



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte

Kleine Schriften über neuere Kunst und deren Angelegenheiten

Kugler, Franz

Stuttgart, 1854

Nachtrag.

[urn:nbn:de:gbv:wim2-g-1499400](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:gbv:wim2-g-1499400)

NACHTRAG.

Ueber den Dom von Augsburg.

(Juli, 1854.)

Im ersten Theil dieser Sammlung kleiner Schriften, unter den Reise-Notizen vom Jahr 1832, hatte ich (S. 148, ff.) Einiges über den Dom von Augsburg und vornehmlich über seine merkwürdige hochalterthümliche Bronzethür mitgetheilt. Seitdem ist, mit Berücksichtigung dieser Notizen, eine umfassende Schrift über die letztere erschienen: „Die Bronze-Thüre des Domes zu Augsburg, ihre Deutung und ihre Geschichte. Eine im historischen Vereine des Kreises Schwaben und Neuburg gelesene Abhandlung von Dr. Franz Joseph v. Allioli, Dompropst. Augsburg, 1853.“ (72 Seiten in 4 und 3 lith. Tafeln in Fol.: Grundriss des Domes, Ansicht desselben von der Südseite und Darstellung der Thür mit ihren Reliefs.) Die Absicht des Verfassers ist sehr schätzbar; seine Ausführung giebt zu manchen Bedenken Anlass. Eine Reise hat mich, während die letzten Bogen meiner Sammlung gedruckt werden, aufs Neue durch Augsburg geführt; ich benutze diese Gelegenheit, meinen früheren Bemerkungen einiges Nachträgliches hinzuzufügen, auch dabei das Wesentliche der Schrift des Hrn. v. Allioli einiger Kritik zu unterziehen.

Der Augsburger Dom ist ein Conglomerat aus verschiedenartigen Bauepochen. Einheit des künstlerischen Planes, selbst ein bestimmt künstlerisches Wechselverhältniss zwischen seinen verschiedenen Theilen fehlen; einen künstlerischen Gesamteindruck gewährt er so wenig im Aeusseren wie im Inneren. Um so entschiedener ist, wenn ich es so nennen darf, seine gemüthliche Wirkung, in dem Charakter des historisch gewordenen und Gewachsenen; dem Beschauer treten die Generationen, die im Lauf der Jahrhunderte diesen Bau zusammengeschiedet, lebendig und fassbar entgegen. Die Wirkung wird wesentlich auch dadurch unterstützt, dass der Dom von der ästhetischen Reinigung und Erneuerung nach den Schulregeln unsrer Tage glücklich verschont geblieben ist. Er ist durchaus anständig und würdig gehalten; aber er hat zugleich die Ausstattung, z. B. an der Fülle der Altäre mit reichlicher Rococo-Einrahmung, bewahrt, die ihm bis auf die jüngere Zeit gegeben ist. Er hat das Gepräge lebendiger Verbindung mit den Zwecken und Bedürfnissen des

Lebens behalten, jenes Anheimelnde, das unser Gemüth doch so viel inniger berührt als alle regelrechte und künstgelehrte Säuberung. Wobei freilich zu bemerken ist, dass die gesammte Ausstattung an sich etwas Maassvolles hat und die grossen architektonischen Formen würdig vorherrschen lässt.

Herr v. Allioli hat in seiner Schrift u. A. auch die Notizen zur Baugeschichte des Domes, nach den älteren Werken und neueren Forschungen, zusammengestellt. Hienach ergibt sich für die ältesten Theile des vorhandenen Gebäudes, welche das frühromanische Gepräge tragen, die Epoche von 994, dem Jahre des Unterganges eines älteren Domgebäudes, bis 1065, in welchem Jahre der damalige Neubau geweiht ward. Von baulichen Unternehmungen der gesammten romanischen Epoche liegt eine weitere Kunde nicht vor. Zu diesen ältesten Theilen gehören, wie bereits früher bemerkt, die Arkaden und Oberwände des Mittelschiffes; sie sind, da sie doch nicht unmittelbar aus dem Ende jener Bauführung herrühren können, als ein Werk der ersten Hälfte des elften Jahrhunderts zu betrachten: in der ursprünglichen Anlage einfach viereckige Pfeiler mit ebenso einfachen Halbkreisbögen, Deck- und Fussgesimse nur aus Platte und schräger Schmiege bestehend. Sehr bemerkenswerth ist das weite und leichte Verhältniss; das Mittelschiff selbst ist breit; die Pfeiler sind einigermaassen schlank, die Abstände zwischen ihnen nicht eng, die Bögen somit in einer kräftigeren Wölbung geschwungen. Im Einklange hie mit steht es, dass nicht auf eine gewaltsame Höhenwirkung hingearbeitet wurde, der Raum zwischen den Arkaden und den Oberfenstern des Mittelschiffes nicht sehr beträchtlich ist. Der Eindruck der alten Pfeilerbasilika muss ein freier, würdiger, ruhiger gewesen sein, erheblich unterschieden von jener massigen Wucht, jener riesenhaften Festigkeit, jenem gewaltigen Emporstreben, das sich z. B. in der ursprünglichen Anlage der Dome von Speyer und Mainz geltend macht. (Vergl. Th. II, S. 724, ff.) — Die Seitenschiffe des Domes sind (wie die des Münsters von Ulm) durch Säulenreihen von spätgothischer Fassung und mit spätgothischen Gewölben in je zwei Schiffe getheilt. Hr. v. Allioli hält auch diese Säulen, sowie die durch sie bewirkte Anlage der gedoppelten Seitenschiffe für Reste des elften Jahrhunderts. Wer indess nur die ersten Elemente der Baugeschichte sich zu eigen gemacht hat, muss einsehen, dass eine derartige Annahme in jeder Beziehung unzulässig ist. Auch wenn der Chronist sagt, dass die gothischen Gewölbe der Kirche „supra vetusta intercolumnia“ ausgeführt seien, wird jeder Einsichtige sofort erkennen, dass hiemit lediglich nur jene alten Arkaden des Mittelschiffes (nebst den Oberwänden) gemeint sind.

Im vierzehnten Jahrhundert und in den ersten Jahrzehnten des funfzehnten wurden sodann umfassende Umbauten und Anbauten im gothischen Style ausgeführt: der ausgedehnte hohe Ostchor, in den Seitenräumen mit schlanken gegliederten Pfeilern; auch zum Theil mit Rundpfeilern, im Einzelnen noch mit früher gothischen Motiven, während das Aeussere des Ostchores reiche Dekorationen aus der Zeit des spätgothischen Styles enthält; der schlicht gothische Westchor nebst dem, vor diesem angelegten Querschiffe; die Ueberwölbung des Mittelschiffes, sammt den schweren Gurtträgermassen, welche hier den alten Pfeilern vorgelegt wurden; der leichte Hallenbau jener gedoppelten Seitenschiffe; der Kreuzgang, u. s. w. Die nähere geschichtliche Sonderung dieser gothischen Theile würde ein anhaltenderes Studium erfordern, als mir verstattet war. Für die Lokal-

geschichte würde dieselbe von Werth sein; für allgemeine baugeschichtliche Ergebnisse hat sie, etwa mit Ausnahme der zierlich späten Einrichtung der Seitenschiffe, eine minder hervorstechende Bedeutung. —

Ueber die Zeit der Ausführung der Bronzethür liegt keine urkundliche Angabe vor. Die Chronisten deuten, mit verschiedener Jahresangabe, auf das elfte Jahrhundert; Hr. v. Allioli sucht es wahrscheinlich zu machen, dass sie der Zeit der Vollendung des damaligen Baues angehöre, womit ich gern übereinstimme. Vorzugsweise lässt es sich Hr. v. Allioli angelegen sein, den Inhalt der 35 Reliefbilder, welche die Thür enthält, auszudeuten; er verfährt hiebei nicht ohne Scharfsinn, aber leider nur nach durchaus subjectivem Ermessen, ohne alle umfassendere Kenntniss der in der Kirche des früheren Mittelalters üblichen symbolisirenden Bildersprache, somit ohne Bezugnahme darauf, ohne diejenige Bewährung, welche den voraussetzlichen Inhalt dieser, zum grossen Theil so wenig bestimmt charakterisirten Bilder durch die Vergleichung mit anderweitig festgestellter Symbolik hätte zu Theil werden müssen. Seine Erklärung bleibt daher bei allen denjenigen Bildern, wo der Inhalt nicht schon auf der Hand liegt, fraglich. Wenn die Scenen der Genesis ziemlich klar zu sein scheinen; wenn Hr. v. Allioli in den Scenen des Simson der schon von mir (auf den Grund altchristlicher Symbolik) gegebenen Weisung folgt; wenn seine Annahme, dass die Frau, welche den Hühnern Futter hinstreut, die Kirche vorstelle, sich ganz wohl empfiehlt, ebenso wie die, dass in den gekrönten Krieger ein siegreiches Kämpfen vorgestellt sei; so erlauben andre, in ihrer wenig bestimmt ausgeprägten Erscheinung, auch mannigfach andre Erklärungen, die zum Theil selbst geradehin in das Gegentheil zu wenden sein möchten. Der Mann mit der Schlange auf der Schulter (Relief No. 2) braucht z. B. nicht den Sieg über die Sünde darzustellen: es kann, um überhaupt in dieser Weise der Ausdeutung zu bleiben, ebensogut die Dienstbarkeit unter der Sünde sein. Der traubenspeisende Bacchant (No. 26 und 30) stellt nicht nothwendig Lüsternheit und Sünde dar: es kann ebensogut die Aufnahme christlicher Lehre und Gnade sein, da Jedermann weiss, dass Wein und Weinlese ältest christliches Symbol ist und selbst das einigermaassen antike Gebahren des Mannes aus dem classischen Alterthum (wie so häufig in der byzantinischen Kunst) herübergenommene Tradition sein kann. U. A. m. Vor Allem würde es, für eine Erklärung, wie Hr. v. Allioli sie giebt, nöthig sein, die Richtigkeit des Einzelnen durch strengen Bezug zum Ganzen und dessen Entwicklung nachzuweisen. Hr. v. A. lässt sich freilich auch dies angelegen sein. Nach seiner Auffassung ist der Grundgedanke der Bilderfolge der: „den Kreislauf des menschlichen Heiles in den allgemeinsten Grundwahrheiten darzustellen.“ Der Gedanke ordnet sich ihm in fünf Kreise, — aber der Art, dass das Zusammengehörige nirgend aufeinander folgt, sondern hier und dort, von rechts und links, von oben und unten, aus der Fläche der Thür zusammengesucht werden muss. Dabei fehlt eben durchaus der räumliche Zusammenhang, durch welchen die Erklärung des Einzelnen sich hätte rechtfertigen können. Hr. v. A. sieht in diesem bunten Durcheinandermischen, welches das ganze Werk gründlichst verwirrt, eine tiefsinnige Absicht, der Charakter-Eigenthümlichkeit des christlichen Kirchenbaues durchaus entsprechend. Diejenigen indess, welche das Wesen des letzteren mit Ernst durchforscht, dürften auch in seiner geheimnissvollsten Mystik nichts Vernunftwidriges gefunden haben.

So ist durch diese Arbeit die Ausdeutung der Bilder der Bronzethür in der That nur sehr wenig gefördert. In Betreff der häufig vorkommenden Wiederholung von Darstellungen bemerkt Hr. v. A., dass sie etwa den Zweck habe, den Inhalt der betreffenden Bilder besonders eindringlich zu machen; was eben auch dahingestellt bleiben muss. Der Umstand dass der eine Thürflügel breiter als der andre ist, — der eine in jeder Reihe drei Darstellungen, der andre deren nur zwei enthält, — eine Einrichtung, die jedenfalls ihren sehr eigenthümlichen Grund hat, wird gar nicht in Erwägung gezogen, geschweige denn erklärt. Ich hatte im Uebrigen die Vermuthung ausgesprochen, dass das Ganze der Thür früher vielleicht irgend einmal auseinandergenommen und ohne Beobachtung der ursprünglich vorhanden gewesenen Folge der Bilder aufs Neue zusammengesetzt sein mochte. Hr. v. A. führt selbst eine Urkunde vom J. 1593 an, der zufolge damals einige Reliefs abhanden gekommen und durch neue von demselben Gusse (von den nicht mehr vorhandenen Platten??) ersetzt und dass das Ganze durch neu gefertigte kupferne Bänder neu verbunden wurde. Dabei konnte, — in einer Epoche, in welcher ein lebendiges Verständniss des Inhalts schwerlich noch vorhanden war, — eine willkürliche Umstellung sehr leicht stattgefunden haben; auch ist es kaum anders möglich, als dass die fehlenden Platten durch Abgüsse von vorhandenen, also durch Wiederholungen, wie solche vor Augen stehen, ergänzt wurden. Bei diesen thatsächlichen Umständen wird jede gründliche Ausdeutung der Thür, — auch abgesehen von der Misslichkeit des willkürlichen Verfahrens, welches Hr. v. A. beobachtet, — doppelt bedenklich.

Ich habe noch ein Paar Einzelbemerkungen hinzuzufügen. In dem Bilde der Erschaffung der Eva hatte ich die Figur der Gottheit als Jehova bezeichnet und bemerkt, dass ich von der älteren Beobachtung, nach welcher die Jungfrau Maria dabei „gegenwärtig“ erscheine, nichts wahrgenommen habe. Aus den Bemerkungen des Hrn. v. A. ersehe ich, dass dieser voraussetzliche Jehova selbst, weil er bartlos ist (ebenso wie auf dem darunter befindlichen Bilde, welches ich als Erschaffung des Adam auffasste, während es Hr. v. A. als „Belehrung und Stärkung der Eva“ bezeichnet), die Maria darstellen soll. Hr. v. A. erklärt dies, nach der mystischen Doctrin des Mittelalters, als Incarnation der „göttlichen Weisheit“ in der Gestalt der Maria. Wäre der Gesamtinhalt der Bilder klar genug und solcher Auffassung entsprechend, so würde ich an sich nichts dagegen haben. Eine bartlose Darstellung des schaffenden Gottes halte ich aber keinesweges für etwas Unerhörtes; Christus namentlich wird in der frühchristlichen Kunst (besonders auf den Sarkophagen) häufiger ohne Bart als mit solchem dargestellt; dies konnte, bei der Gleichartigkeit der Personen der heiligen Trinität, sehr füglich auch auf die beiden andern der letzteren übertragen werden, konnte somit auch in diesem Fall geschehen sein. — Dann bemerkt Hr. v. A., ich hätte, mit Bezug auf den Inhalt der Thür, nur von „dekorirender Spielerei“ gesprochen, während dies keinesweges der Fall ist, ich vielmehr sagte: dass, wenn überhaupt ein Gesamt-Inhalt vorhanden, doch zugleich eine, mehr nur dekorirend spielende Sinnbilderei mitgewirkt haben möge, u. s. w. Zum weiteren Zeugniß meines angeblichen Unverstandes ¹⁾ legt er mir gleich-

¹⁾ Dass Hr. v. A. überhaupt nicht weiss, was meinerseits zur Erläuterung altchristlicher Symbolik geschrieben ist (dass ich z. B. der erste gewesen bin,

zeitig (S. 5, Anm.) einige Ausdrücke von Cordero zur Last, aus den Abschnitten von Cordero's Schrift, die ich, freilich zu ganz andern Zwecken, übersetzt und, mit sehr offener Angabe ihrer Eigenschaft als Uebersetzung, meinen kleinen Schriften eingereiht hatte; auch S. 41 führt er mit völligster Unbefangenheit eine Stelle Cordero's als von mir geschrieben an. Ferner sieht Hr. v. A. sich ermüsstigt, die falsche Abbildung, welche ich (S. 150 in Thl. I. der kleinen Schriften) von der angeblich auf dem Relief No. 22 enthaltenen weiblichen Gestalt gegeben haben soll, zu tadeln, während ich gar nicht jene, sondern die auf No. 25 enthaltene Gestalt gezeichnet hatte, was sich ihm bei einer nur einigermaassen sorglichen Vergleichung sofort hätte ergeben müssen¹⁾. Hr. v. A. hat wohl nicht hinreichend erwogen, dass dies Fälschungen sind, wenig geeignet, ihrem Urheber Ehre zu bringen, mag die Veranlassung auch nur in einem leichtsinnigen Verfahren beruhen und mögen ihm immerhin Unberufene oder Böswillige diese Dinge ohne Weiteres nachschreiben.

Ueber die Arbeit der Reliefs der Thür, über ihre sehr urthümlich derbe Beschaffenheit, die gleichwohl etwas ansprechend Naives hat, wüsste ich nur das früher von mir Gesagte zu wiederholen. Auch Hr. v. A. weiss in diesem Betracht nichts Weiteres, als meine Worte anzuführen, sieht sich dabei aber doch veranlasst, das, was ich über den an diesen Werken nur in höchst geringem Maasse hervortretenden Byzantinismus gesagt habe, mit einigen Fragezeichen zu begleiten. Auch dies würde er bei einiger Erwägung dessen, was ihm ziemte, unterlassen haben. Und wenn er selbst, wie er es dargethan, so gar keine Kenntniss von diesen Dingen und kein Auge dafür besass und Niemand in seiner Nähe war, der ihm den einfachen Aufschluss hätte gewähren können, so würde z. B. ich selbst dies Letztere auf eine briefliche Anfrage sehr gern gethan haben. —

Die in dem Dome sonst vorhandenen Bildwerke scheinen einer näheren Betrachtung ebenfalls nicht unwerth zu sein. Namentlich die grosse Anzahl der Grabmonumente dürfte interessante Belege für die Geschichte der augsbургischen Bildhauerei enthalten. Von vorzüglich Bedeutendem ist mir bei meiner flüchtigen Schau allerdings nur wenig entgegengetreten. Ich gebe hier nur die Notiz über zwei im Kreuzgange befindlichen Epitaphien. Eius, vom J. 1442, enthält in starkem Relief die Darstellung der Jungfrau Maria mit dem Kinde, welcher durch die h. Barbara der Verstorbene und dessen Gemahlin vorgeführt werden. Die künstlerische Bedeutung ist hier nicht sehr hervorstechend; das Bemerkenswerthe besteht darin, dass noch ein weich germanischer Styl vorherrscht und sich erst geringe Motive des Ueberganges zur folgenden Entwicklung vorfinden. Ein andres Relief ist das Epitaphium eines „Martin von Waldegk“, gest. 1524. Der Verstorbene, gepanzert, ist nebst seiner Frau und den Familienwappen dargestellt, beide knieend, ein vortreffliches Beispiel augsburgisch feiner und edler Lebensdurchbildung; darüber, als besondre

der die Bildersprache in den Darstellungen der altchristlichen Sarkophage entziffert hat), will ich, bei seiner mangelnden Kenntniss der bezüglichen Literatur, völlig unberührt lassen.

¹⁾ Dass überhaupt die von mir gezeichneten und radirten Abbildungen die stylistische Eigenthümlichkeit jener Reliefs getreu wiedergeben, während dies auf der betreffenden Bildtafel bei Hr. v. A. wiederum keineswegs der Fall ist, wird natürlich ebenfalls auch nicht entfernt angedeutet.

Darstellung, Christus am Oelberge, der freier stylistischen Auffassung Holbein's entsprechend, aber minder anziehend als jene Bildnissgestalten.

Eigenthümliches Interesse für die Momente kunstgeschichtlicher Entwicklung gewähren die im Dome vorhandenen Glasmalereien. Die in den Oberfenstern des Mittelschiffes erhaltenen gehören zu den ältesten, welche Deutschland besitzt. Es sind ihrer fünf, in den Fenstern der Südseite, — einzelne Heiligengestalten, in einem schweren, starren, handwerklich byzantinischen Style und ohne eigentliches Kunstverdienst, aus dem Anfange des dreizehnten Jahrhunderts, etwa der Darstellungsweise im Hortus deliciarum der Herrad von Landsberg entsprechend. — Eine grosse Darstellung füllt das südliche Fenster des Querschiffes (auf der Westseite des Domes) aus. Es ist frühgermanischer Styl der Zeit um 1300: ein gothischer Tabernakelaufbau mit buntgemusterten Teppichgründen und einzelnen biblischen und Heiligen-Gestalten in strenger trecentistischer Weise. Das Ganze macht den Eindruck eines spielend bunten Teppichwerkes, ebenfalls noch ohne tiefere künstlerische Würde. Einzelnes ist Renovation. — Der mittlere Theil des Hauptfensters in der mittleren der östlichen Chorkapellen, hinter dem Hochaltar, ist mit Medaillons von Ornament und Engelreigen, Scenen der Passion Christi enthaltend, versehen. Diese haben den handwerklichen Charakter der ersten Hälfte des funfzehnten Jahrhunderts, mit germanischen Nachklängen. — Ein Fenster des nördlichen Seitenschiffes enthält drei Darstellungen: die Krönung Mariä, die Verkündigung, die Geburt Christi, nebst Engeln u. dergl. Dies sind treffliche Arbeiten vom Ende des funfzehnten Jahrhunderts, dem Charakter der augsburgischen Malerei dieser Zeit im Allgemeinen entsprechend. Sie haben allerdings keine plastische Totalwirkung, auch kein hochentwickeltes Schönheitsgefühl, aber Würde und individuell kräftige Durchbildung. In den Farben herrscht, wie auch sonst in den Glasmalereien dieser Epoche, der weisse Ton vor. — Sehr bemerkenswerth endlich ist ein grosses Glasgemälde im oberen Mittelfenster des Ostchores, über dem Hochaltar. Es ist ein Werk neuester Zeit, ohne Zweifel aus der Schule von München. Die Darstellung ist die Krönung der Maria, mit Engeln und reichen musivischen Ornamenten in den Rosetten des Fensters. Ohne einen völlig durchgeführten malerischen Rhythmus zu besitzen, zeichnet sich dies Werk ebenso sehr durch seine höchst prachtvolle Wirkung, wie durch den Adel der einzelnen Gestalten aus und giebt, gleich den sonst bekannten Arbeiten jener Schule, zur Seite der alten Arbeiten einen doppelt erfreulichen Beleg für die Durchbildung der Glasmalerei in unseren Tagen.

Nochmals antike Polychromie.

Ende September 1854.

Eine akademische Gelegenheitsschrift, welche ich erst jetzt kennen lerne, veranlasst mich, auch den im ersten Bande der vorliegenden Sammlung enthaltenen Untersuchungen über antike Polychromie noch einen

kleinen Nachtrag hinzuzufügen. Es ist die „Einladung zu der Feier des fünfzigjährigen Doctor-Jubiläums des Herrn D. Eduard von Schrader etc., den 20. Juli 1853, vom Rector und academischen Senat der Königl. Eberhard-Karls-Universität, — begleitet von einer Abhandlung über die Polychromie der antiken Sculptur von Dr. Christian Walz, ordentlichem Professor der Philologie und Archäologie. Tübingen“ etc.

Der Verfasser (Hr. Walz) erwähnt des Wiederabdruckes meiner Schrift vom Jahr 1835 (Kl. Schr. I, S. 265, ff.), scheint aber die Nachträge (von S. 327 ab) noch nicht gekannt zu haben. Er wiederholt zum Theil, was schon in seiner Kritik in den Heidelberger Jahrbüchern vom Jahr 1837 (über die ich I, S. 328 und 344 gesprochen) enthalten war, und bringt überhaupt nicht eben thatsächlich Neues von Bedeutung; doch ist seine Schrift neuerlichst nicht nur zur Verfassung von Feuilletonartikeln, welche abermals das Banner absoluter Buntheit schwingen, benutzt worden: auch an sich verlangt sie um so mehr eine Berücksichtigung, je gelehrter die Gründe sind, auf denen ihr Bekenntniss zu eben demselben Banner beruht. Ich hebe diejenigen Punkte hervor, welche mir besonders bemerkenswerth erscheinen.

Eine ausführliche Untersuchung widmet der Verfasser der Bedeutung des Wortes *ἀνδριάς*; er weist nach, dass es auf keinen Fall durch „Gemälde“ übersetzt werden könne, vielmehr ausschliesslich nur als „Statue“ zu fassen sei, — wonach denn die bekannte platonische Stelle vom Bemalen der Andrianten bestimmt auf die damalige Sitte des Statuenbemalens hindeute. So hatte auch ich (S. 312), andern Gewährsmännern folgend, die Sache bereits gefasst; aus den Nachweisen des Verfassers geht mir jetzt indess hervor, dass *ἀνδριάς* durch „Statue“ in zu engem Sinne übersetzt wird; das Wort bildet den Gegensatz gegen „Gemälde“ und ist somit ohne allen Zweifel als „plastisches Bildwerk“ überhaupt zu fassen, — also namentlich auch als Relief. Der Mitbezug auf das Relief modificirt aber den Sinn der platonischen Stelle um ein Weniges, zumal wenn wir dabei an die Verwendung des Reliefs in dem farbenreichen Gebälke des dorischen Tempels denken. Was bei einer derartigen Gattung der Andrianten geschah, brauchte darum überhaupt nicht oder nicht in gleichem Maasse bei allen zu geschehen; die Stelle ist also nicht nothwendig von ganz genereller Bedeutung, auch abgesehen davon, dass Plato zugleich in keiner Weise sagt, wie weit sich jenes Bemalen ausgedehnt habe, und für seinen Zweck nur das Anmalen der Augen näher berührt.

Den bestrittenen „Elfenbeinmalern“ des Plutarch, den *ἐλέφαντος ζωγράφοι*, sichert der Verfasser, und möglicher Weise mit gutem Grunde, ihr Recht; nur ist mit ihnen noch erst ein sehr schwacher Beleg für eine naturgemässe Bemalung des Nackten an den chryselephantinen Werken gewonnen. Er schliesst jene schon im Jahr 1837 behauptete Conservirung des Colorits des olympischen Zeus durch die Phädrynten an, über deren mehr als bedenklichen Erfolg ich mich I, S. 344 bereits geäussert habe. Er geht jetzt aber noch ungleich weiter, indem er dies vorausgesetzte Phädryntengeschäft mit dem jährlich erneuten Menniganstrich des kapolinischen Jupiter parallel stellt, wenn auch die Bemalung des Elfenbeins an dem Zeus des Phidias in demselben Verhältniss über diesem Menniganstrich gestanden habe, wie die eine Statue selbst über der andern. Diese schliessliche Clausel nützt meines Bedünkens nicht viel: römische

Barbarei und höchste hellenische Kunstblüthe sind eben in keiner Weise mit einander in Vergleich zu bringen, und wer dies thut, würde dem Gegner, der den Streit aus dem Sachlichen in das Persönliche überzuspielen geneigt wäre, allzu gefährliche Waffen in die Hand gegeben haben.

Die plutarchischen βαφεις, die man sonst wohl als Bemaler von Sculpturen übersetzt hat, erklärt der Verfasser mit Welcker als die Meister der Metallmischung für kunstreichen Guss. Die Deutung mag richtig sein; jedenfalls ist es bekannt, wie hoher Werth im Alterthum auf diese oder jene Bronzemischung gelegt ward und dass das gediegene Verfahren in dieser Technik zur Kaiserzeit verloren war. Auch mag immerhin die sterbende Iokaste des Silanion, von Erz mit bleichem (silbergemischtem) Gesicht, solcher Technik angehört haben; obschon zu bemerken ist, dass hier eine Aneignung malerischen Effektes ersichtlich wird, der unbedenklich unter überwiegenden malerischen Elementen einer jüngeren Zeit, der des vierten Jahrhunderts, erstrebt wurde, dass die Wirkung jedenfalls nur eine äusserliche, conventionelle war (denn um darüber hinauszukommen, hätte es einer, hier völlig unmöglichen Durchbildung des malerischen Tones bedurft), und dass es sich hier überhaupt schwerlich um etwas Andres als um einen vorübergehenden Versuch handelt. — Bedenklicher ist es mit dem ehernen reuigen Athamas des Aristonidas, dessen Schaamröthe, wie Plinius berichtet, durch eine Eisenbeimischung — also durch eine Oxydirung dieses beigemischten Eisens — hervorgebracht war. Eine Erzfigur mit bleichem Gesicht, wie die der Iokaste, können wir uns allenfalls vorstellen; eine erröthende Erzfigur (und gar zum Ausdruck reuevoller Schaam!) muss einem gesunden künstlerischen Sinne nothwendiger Weise ziemlich widersinnig erscheinen, die Berechnung auf den Oxydirungsprozess der Metallmischung einigermaassen fabelhaft. Mir ist es vielmehr glaublich, dass die Bronze des Athamas durch irgend einen unvorhergesehenen Zufall jenen röthlichen Ton angenommen hatte und dass die künstlerische Absicht nachträglich hineininterpretirt wurde; der gute Plinius ist an Notizen über derartige Kunstkuriositäten nicht ganz arm. — Der Verfasser geht freilich noch weiter, indem er aufs Neue, in ausführlicher Mittheilung, die rednerischen Floskeln eines Kallistratus und Andrer über erröthendes Erz, über rothwangige Bronzestaturen — sogar die Aeusserung des Himerius über die eiserne (Iemnische) Athene des Phidias, deren Schönheit sich, statt des Helmes, in solches Wangenroth verhülle, wörtlich nimmt. Eine mit Naturfarben illusorisch bemalte Statue ist ausführbar und ist unter Umständen ausgeführt worden; ein partieller rother Anhauch, zum Ausdruck flüchtigsten Lebens, über einem Bronzebilde, welches durch seinen stofflichen Farbenton von vornherein auf alle Illusion verzichtet, gehört, wie eben angedeutet, einfach in das Gebiet des Sinnlosen. Wer in jenen Aeusserungen, und gar mit Bezug auf Werke des Phidias, mehr sieht als Phrase, mit dem ist nicht füglich weiter zu streiten. Auch habe ich schon (I, S. 315, Anm. 3) auf die Widersprüche hingedeutet, in welche sich Kallistratus bei derartig spielenden Wendungen selbst verwickelt.

Beiläufig kommt der Verfasser auch auf jene Stelle des Plinius (36, 4, 10 der Tauchnitz'schen Ausgabe) zu sprechen, in welcher von der Statue der Hekate im Hinterhause des ephesischen Dianentempels die Rede ist und hinzugefügt wird, dass die Besucher durch die Aufseher erinnert würden, vor der strahlenden Gewalt des Marmors ihre Augen zu hüten.

Letzteres kann auf die Statue oder auf das Tempelgebäude bezogen werden. Der Verfasser entscheidet sich (gegen Ulrichs, dem ich I, S. 357, mit Ueberzeugung gefolgt bin), für die Bezugnahme auf die Statue. Die Stelle ist wichtig genug, um die Gründe für die eine und für die andre Auffassung näher zu berücksichtigen. Nach der Erklärung des Verfassers kann der strahlende Marmorglanz desshalb nur auf die Statue der Hekate bezogen werden, weil hier überhaupt nur von Statuen die Rede sei. Letzteres ist freilich richtig; bei einem compilerischen Autor wie Plinius kann meines Erachtens jedoch ein kleines Abspringen von dem augenblicklich vorliegenden Hauptgange seines Vortrages (hier also die vorausgesetzte Einstreuung einer Notiz über den Tempel, in dem jenes Bild sich befand), in keiner Weise befremden, und um so weniger, als er erst unmittelbar vorher, bei Gelegenheit der Arbeiten des Skopas und seiner Genossen, Ausführliches über den Bau des Mausoleums, für dessen Ausstattung diese Künstler thätig waren, eingeschaltet hatte. Im Uebrigen erklärt der Verfasser den blendenden Glanz des Hekatebildes dadurch, dass sich die übrigen Marmorstatuen von ihm durch Bemalung oder sonst ein Mittel, welches den Marmorschimmer beseitigt, unterschieden hätten. In diesem Falle wäre jedoch zu erwarten gewesen, dass Plinius sein „*tanta marmoris radiatio est*“ nicht so schlichthin (mit der Voraussetzung, dass aller Marmor glänze und dieser nur in erheblich erhöhtem Maasse,) ausgesprochen, dass er hier ausdrücklich den ungefärbten oder unverhüllten Zustand des Marmors hervorgehoben haben würde. Wären seine Worte aber auch unbedenklich, so bliebe doch das Räthsel ungelöst, wie eine einzelne Statue — nicht durch irgend ein künstliches optisches Mittel, sondern lediglich durch die natürliche Beschaffenheit ihres Stoffes — zu so ungeheurem Glanze gelangte, dass sie die Augen des Beschauers physisch blendete. Ich wüsste hiebei in der That keine andre Aushilfe, als ein völlig banales Märchen anzunehmen, welches dann, hier nicht an der Kunstkennerchaft, sondern an dem gesunden Verstande des Plinius zweifeln hiesse. Beziehen wir dagegen jene Worte auf das Tempelgebäude, das grösste des Alterthums und das aus allerweissestem Marmor erbaute, so konnte dessen Betrachtung, zumal im Sonnenlichte, das Auge in der That recht gründlich blenden. Ich vermag also nur bei dieser Auffassung, — welche mir zugleich aber ein wichtiges Zeugniß für das Weiss in der Hauptmasse des Tempelbaues (und zunächst allerdings des ionischen Marmorbaues) ist, zu bleiben.

Im Uebrigen beruft sich der Verfasser auf einzelne, schon bekannte Zeugnisse über die Farbenanwendung bei antiker Sculptur. Er reiht denselben eins, nach Roulez's Vorgange, an, welches mir noch unbekannt war. Es ist ein Epigramm der lateinischen Anthologie auf die Verwandlung der Daphne in einen Lorbeerbaum; der Dichter bemerkt in sinniger Weise, „wie die Hand des Künstlers gesorgt habe, dem gemeisselten Laube und den gemeisselten Gliedern die angemessene Farbe zu wahren; wie, indem der bunte Stein zweierlei Zeichen (*duo signa*) trage, die Verbindung von Bildkunst und von Malerei einen wundersamen Reiz gewähre.“ Die hier zu Grunde liegende Anschauung entspricht dem ganz wohl, was wir sonst über antike Polychromie wissen; die Hülfe der Farbe dürfte die Darstellung der sich verwandelnden Gestalt in anmuthig dekorativer Weise gehoben haben, wobei die „*duo signa*“, die eben nicht auf entschieden illusorische Absicht und Wirkung schliessen lassen, vielleicht eine etwas

prägnante Bedeutung haben. — Als noch weitere Belege giebt der Verfasser die Abbildungen von einer Anzahl kleiner Terracotten, welche die Reste farbiger Zuthat tragen. Dergleichen sind vielfach bekannt. Im Einzelnen haben die hier mitgetheilten keinen Anspruch auf den Namen von Kunstwerken.

Der Verfasser legt einigen Nachdruck auf den philologischen Standpunkt, von welchem aus er seine Aufgabe behandelt und seine Ansicht einer lebhafteren, naturgemäss illusorischen Buntheit der antiken Sculptur aufs Neue begründet hat. Wir Andern, die wir der antiken Polychromie eine ungleich bedingtere Geltung zuerkennen, scheiden von seiner Schrift mit einiger Genugthuung, indem wir wahrnehmen, auf wie wenig festen Füßen auch diese erneute philologische Begründung dessen steht, was uns als ein mehr oder weniger erhebliches Zuviel erscheint. Worauf es aber in dieser Frage meines Bedünkens vor Allem ankommt, das ist ihre Auffassung im Gesamtwesen des antiken Kunstgeistes und seiner geschichtlichen Entwicklung. Ich habe sie in solcher Weise abermals durchzuarbeiten und hiemit vor Allem zu jener grösseren Festigkeit des Standpunktes und der Auffassung zu gelangen gesucht, der auf einem möglichst freien und unbefangenen Ueberblick des Ganzen beruht. Meine Geschichte der Baukunst und die dritte, gänzlich erneute Auflage meines Handbuches der Kunstgeschichte, welche sich beide so eben unter der Presse befinden, werden dem geneigten Leser die Resultate auch dieser Arbeit darbringen.