



**Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten
oder Praktische Aesthetik**

ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde

Die textile Kunst

Semper, Gottfried

Frankfurt a.M., 1860

Griechenland

[urn:nbn:de:hbz:466:1-62681](http://urn.nbn.de/urn:nbn:de:hbz:466:1-62681)

Giebel. Gleiche, oder ähnliche, Verbindungen zeigen andere Gräber in Palästina, die wahrscheinlich wenigstens zum Theil vor der babylonischen Gefangenschaft errichtet oder vielmehr aus dem Felsen gearbeitet wurden. Auch in der Nekropolis von Kyrene erscheinen ionische Säulen der primitiv asiatischen Bildung verbunden mit dorischem Triglyphenbalk und Giebel. Aehnliches weisen die heturischen Felsengräber auf, sowie das keineswegs spätzeitige sogen. Monument des Theron in Agrigent, der kleine korinthisch-dorische Tempel zu Paestum, das durch H. Hittorff restituerte Heroum zu Selinunt u. s. w. — Ein Gemisch dorischer und ionischer Theile mit Barbarischem sehen wir ebenfalls an Tempeln, Brunnen, Häusern und Gräbern auf den bemalten Vasen der hellenischen Mittelperiode. Zu den archaischen Hybriden dieser Art rechne ich auch die vereinsamt noch aufrechte Säule des Tempels der Hera zu Samos, die eben so gut dorisch wie ionisch heißen kann, denn das einzige Säulenknaufruchstück was von ihr übrig ist bildet Theil eines ungeheuren Eierstabechinus, und nichts beweist dass dieser jemals eine ionische Volute trug. Das alte Heraeum, von Rhökos und Theodoros um Ol. 40 erbaut, wird uns als ein dorisches Monument bezeichnet; es ist niemals durch Polykrates restaurirt und dabei in den ionischen Stil umgewandelt worden, wie O. Müller sich einredet, das gänzliche Schweigen der Geschichte über so wichtige Begebenheiten, wie die Zerstörung und der Wiederbau des grössten Nationaltempels der Griechen in einer anderen Bauweise, bürgt für die Grundlosigkeit dieser Voraussetzung; folglich war die Säule zu Samos trotz ihrem merkwürdigen Trochilos unter der Spira der Basis den damaligen Griechen dorisch!!

Die Ordnungen sind eben weiter nichts als das Organisationswerk des Geistes, der in diesem Chaos die ordnende Trennung bewirkte.

§. 76.

Das eigentliche Griechenland. Allgemeine Betrachtungen.

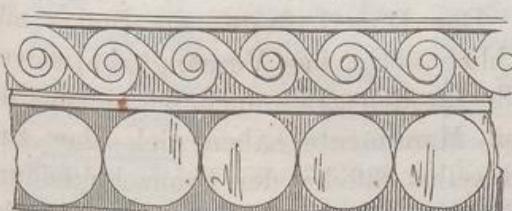
Doch wenden wir uns nun zu dem eigentlichen Griechenland! Auch hier begegnen wir manchem Räthsel der fröhellenischen Baukunst das uns für unser Thema (Bekleidungsprinzip als formales Element der Baukunst) zu denken gibt.

Zuerst sind hier zu nennen die uralten Burgen und pelasgischen Werke, deren berühmteste und wohl früheste Beispiele um den argolischen Golf herum liegen, die labyrinthischen Substruktionen von Nauplia, nebst den Mauern von Tyrins und Argos, ihrer ersten Bestimmung nach dasselbe was sie jetzt wieder geworden sind, nämlich kolossale steinerne Hürden, Zufluchtsörter für Herden und Menschen gegen Raubgesindel, Anfänge städtischer Gemeinschaft für Hellas. Dann zu Mykene, dem Sitze des lydischen Dynastenhauses der Atriden, das merkwürdige schon zu oft besprochene und befaselte Löwenthor, und vor allem der erzbeschlagene Tholos des Agamemnon, das einzige pelasgische Bauwerk, dessen architektonischer Ornatus noch in Bruchstücken erhalten ist! — Kostbare Reliquien, ohne welche alles was Homer uns durchaus wahrheitsgetreu und ohne Uebertreibung von dem Reichthume der mit Metall und Steinen inkrustirten Paläste und Hallen singt nur eitle Dichterphantasie wäre.

Sie lassen sich nicht wegdisputiren und zeigen uns den heroischen Urzopf in voller Blüthe und Glorie, der scheinbar naturwüchsig ursprünglichen Einfachheit des dorischen Stiles unmittelbar vorangehend!

Was sind nun diese marmornen Säulenschäfte mit ihrer allgemeinen Schmuckdecke, mit schwach vertieftem und schwach erhabenem Zickzack und Spiralenornament, mit gleichverzierter tief

unterschnittener Basis, anderes als Metallsäulen in Marmor ausgeführt, nämlich Säulen aus getriebenem Metalle? Das gleiche Prinzip der Ornamentation

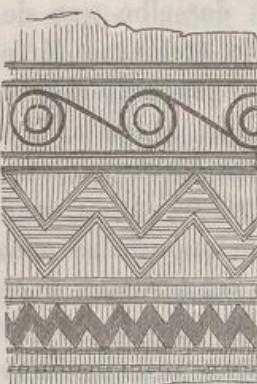


Mykenische Bauverzierung aus Stein

zeigt sich an allen frühen getriebenen Metallarbeiten der gesammten grossen asiatisch-europäischen Menschenfamilie, wo sie nur immer metallarbeitend wirksam war, an den Kelten und Germanen bis zu den Assyriern und Phönikiern. Es ist auch das eigenste Erbtheil und Familienmerkmal aller indogermanischen Töpferei bis zur Erfindung der Töpferscheibe,¹ welche bei den Völkern wo sie eingeführt ward eine Umwälzung sowohl in den Formen wie in dem

¹ Vergleiche hierüber die *mémoires d'Archéologie comparée Asiatique Grecque et Etrusque* in den *Mémoires de l'Institut de France* T. XVII^{me}

Systeme der Ornamentation, die nicht mehr plastisch war, hervorrief, die auch auf die Baukunst rückwirkte. Die Römer aber beharrten, wie ich zeigen werde, selbst nach der Einführung der Scheibe getreulich bei dem alten plastischen Ornamente, es nach



Mykenische Topfscherben.

den Mitteln, die sich nun darboten, umbildend, und diese Tradition behält auch in der römischen Architektur, im Gegensatz zu der griechischen, ihren Ausdruck. Wie die Säulen sind auch die grünen, weissen und rothen Marmorplatten, die als Antepagmente (Gewände) in mehrfachen Bahnen rings um die Thür des Atridemonumentes herumliefen,² mit Schilden, Wellenlinien, Agraßen und Rosetten reichlich geschmückt, oder vielmehr vollständig damit überdeckt. — Ueberall dasselbe Bekleidungsprinzip, nur die Stoffe verschieden. Das Dauerhafteste, der Stein, mitunter die Terrakottaplatte, blieb übrig, das Vergängliche ist verschwunden und war desshalb für den „Besonnenen“ niemals da. An dem jetzt besprochenen Monumente haben sich aber zum Glück ein paar Nägel und selbst Stücke der Bronzebekleidung erhalten, die das Ganze, selbst die Aussenseite soweit sie sichtbar blieb und nicht in Erde vergraben war, mit reicher Caelatur in dem Stile der steinernen Platten der Thürgewände überzog.

Der Tempel von Assos gab Gelegenheit zu beobachten wie der frühe Stil das Epistyl so darstellt als wäre der Strukturkern mit einem Antepagma von getriebenem Metall umgeben; jetzt, bei

2^{me} partie pag. 80. Die diesem Aufsatze beigefügten Darstellungen mykenischer Topfscherben habe ich zu dem beistehenden Holzschnitte benutzt.

² Die Restitution durch Donaldson in den *Antiq. of Athens Suppl.* p. 25 lässt gerade diese Thürumfassungen unbekleidet, obschon eine doppelte Vertiefung, die rings herumläuft, deutlich genug den Zweck verräth weshalb sie ausgehauen wurde, nämlich zur Aufnahme der genannten Marmorfriese.

unserem mykenischen Thesauros zeigt sich auch die Säule unverkennbar als Sphyrelaton, als getriebenes Metallwerk mit eingelegten Edelsteinen, wenn auch nur in skulptirter Nachbildung. Auch die Thüreinfassung ist ein Pegma, was sie übrigens auch in klassischer griechischer Zeit immer blieb, und dessgleichen das oberste bekrönende Simswerk, nach dem was Vitruv uns von den hölzernen Balkenköpfen des toskanischen Tempels erzählt; es ist mit Brett, Stukko, Metall oder Terrakotta umkleidet. — So wird alles, die Stütze sowie das Gestützte und in gleichem Grade das raumabschliessende Glied, die Wand, nothwendig weiter, voller, pomphafter, geschmückter, als erforderlich und statthaft wäre wenn das unter diesen Bekleidungen versteckte Kerngerüst in der Idee des Architekten das formengebende äusserlich sichtbare Element bildete.¹

Diess alles sind uns bereits von Asien her bekannte Erscheinungen, allein sie treten hier noch schlagender hervor und berühren gleichsam unmittelbar unsere eigensten architektonischen Traditionen.²

¹ Pausanias sah das von dem Tyrannen Myron zu Olympia gestiftete Schatzhaus mit zwei Gemächern, eins von dorischer und das andere von ionischer Bauart, beide aus Erz (Mitte des 7. Jahrhunderts vor Chr.). Ein Erzbau war ferner der Tempel der Athene Chalkioikos auf der Burg von Sparta aus heroischer Zeit. Toreutisches Werk war wahrscheinlich auch der Thron des amykläischen Apoll, den Bathykles der Magnesier baute (7. Jahrh.). (S. Paus. III, 18, 19. — III, 17. X, 5.) Antike Bronzesäulen (gegossene) befinden sich jetzt in der Basilika des Lateran.

² Eine sehr überraschende und erwünschte Stütze erhält alles Gesagte durch die Analogie ähnlicher Erscheinungen auf andren Gebieten des formalen Schaffens. Von der Bildnerei war schon früher im Texte die Rede, aber auch das Gerät der Griechen machte dieselben Phasen des Stoffwechsels durch wie der Tempel, nur dass bei dem Gerät alles deutlicher hervortritt als bei letzterem und es weniger auffällt wenn z. B. behauptet wird die schönen Kandelaber und Dreifüsse aus Marmor, welche den Vatikan und den Louvre schmücken, seien nicht die alleinig durch den Stoff



Griechischer Kandelabersturz aus Sicilien.

(den Stein) bedungenen Kunstformen die der konstruktive Grundgedanke habe annehmen müssen um das Schönheitsgefühl zu befriedigen, sondern sie seien

Semper.

In der That, bis hieher bietet die hellenische Kunst nichts eben neues: die alten barbarischen und zwar zum Theil entlehnten, nicht mehr verstandenen, Elemente, unter denen jedoch die vielleicht stammverwandtschaftlich ererbten asiatischen, die wir schon kennen, vorherrschend sind, aber hier in konfuser ungesetzlicher Mischung, mit schwächerer Kunstpraxis zuweilen unverstanden gehandhabt. Ein reicheres Sein, das „Kunstwerk der Zukunft,“ kündigt sich nur erst vor, in dem mehr äusserlich bewegten als von innen belebten Figurenschmuck, der anfängt bei seiner Figurantenrolle objektiver Repräsentation, die ohnediess keinen Sinn mehr hat, weil sie nicht mehr verstanden wird, sich zu langweilen und zu seiner Zerstreuung in subjektivster Weise zu zappeln und zu rennen.

Wir erkennen dieses Symptom des erwachten Lebens am leichtesten an dem Figürlichen; dem aufmerksamen Beobachten aber entgehen nicht die Spuren gleichzeitiger und analoger Regungen in den eigentlich architektonisch formalen und ornamentalen Bestandtheilen des Werkes! — Wohin führte nun aber dieses neuangeregte Leben? Es darf hier noch nicht unsere Absicht sein, dessen allgemeinere Tendenz zu verfolgen; fragen wir daher nur, was wurde aus unserem Bekleidungsprinzip, welches in den barbarischen Baustilen, die wir kennen lernten, eine so wichtige und durchaus realistische Bedeutung behielt, was wurde aus ihm, nachdem die grossartige Metamorphose vollendet war, aus der die neue hellenische Kunst hervorging?

in ihrem formalen Erscheinen bedungen durch den Stil der ihnen noch von der Zeit her anhafte wie sie aus getriebenem Metalle oder aus gebranntem Thon und nicht aus Stein waren, — dass, sage ich, diess weniger überrascht als wenn dasselbe von den Marmortempeln behauptet wird, — und dennoch verhält es sich mit diesen auf ganz gleiche Weise. Zur Illustration des Gesagten gebe ich hier einen Kandelabersturz aus bester Zeit, den ich in einer der Antikensammlungen Siciliens, ich glaube zu Palermo, zeichnete. Der Metallstil tritt an diesem zierlichen Geräth aus weissem Marmor noch unverkennbar hervor. — Auch der Stil der Kleidertrachten der Griechen bietet ein interessantes Analogon mit dem ihrer Baukunst. Im heroischen Alter die orientalisch tief gefärbte, bunte, reich gestickte und verhüllende Gewandung, die Sarapen, Kalasiren und assyrischen Aktaien. Hernach zur Zeit der Tyrannen das zierliche Gefältel der Sindones und Peplen, das entsprechende konventionelle Lockengebäude mit elegantem Cicadenschmuck, — zuletzt der freie Faltenwurf, das Hymation und der Chiton; — Uebergänge durchaus denen parallel, welche der Tempel bis zu seiner vollständigen Emancipation vom Stofflichen durchzugehen hatte, wie ich zeigen werde.

Zwei Antithesen stellten sich heraus: der Baustil des westlichen Asiens (der chaldäo-assyrische) und der Baustil des pharaonischen Aegyptens, Gegensätze die sich, wie im zweiten Theile der Schrift gezeigt werden wird, in den allgemeinsten Entstehungs- und Wachstumsbedingungen der architektonischen Gebilde beider Länder, also dem entsprechend auch in den Massenerscheinungen die sie bieten, offenbaren, — nicht minder entschieden aber auch in dem was hier Gegenstand der Betrachtung ist hervortreten.

Die Bekleidung ist in der späteren schon ausgebildeten chaldäo-assyrischen Baukunst das gemeinsam konstruktive und ornamentale Prinzip; das einzig Feste am Hause ist dessen Kruste, und rein technische Proceduren, die mit dem Bekleiden und Inkrustiren verbunden sind, wie das Weben, Säumen, Nähen, Stickern, Einlassen, das Niethen, Falzen, Löthen, Schiften, Rundeln der Krusten, in Gemeinschaft mit einigen statischen Momenten, wie diejenigen die bei dem Fusse und dem Kopfe der Gabelsäule und besonders bei den Möbeln nach oben ausführlicher behandelter Weise hervortreten, generiren das architektonische Kunstschemata, und sogar das Ornament, das nur nebenbei zugleich symbolisch wird oder werden darf. Die Bekleidung tritt hier in rein technisch-realistischer Weise als formengebend auf; es entsteht eine Hohlkörperstruktur im wahren materiellen Sinne des Worts. —

Der Aegypter dagegen will nicht dass die Bekleidung irgend wie der Idee nach mit der Struktur zusammenhange und doch absorbiert diese faktisch die Bekleidung; die Struktur wird massiv steinern, die Bekleidung wird aus ihr herausgeschnitten, hat aber ihr eigenes, man möchte sagen antistruktives Sein, durch die ostensible Weise wie sie sich von der Struktur, mit der sie doch Eins ist, dem Sinne nach lostrennt.

Dass beide Auffassungen nicht allein ihre Berechtigung, dass sie ihren tiefen symbolischen Sinn haben, der aus dem Gegensätzlichen zwischen den Kulturideen beider Länder hervorging und es ausdrücken hilft, ist unzweifelhaft, jedoch hier nicht weiter zu erörtern.

Der hellenische Tempel nun ist gebaut nach ägyptischem Prinzip, nur in mehr durchgebildeter Weise, im vollendeten Isodomgemäuer, und ausgestattet (*ἀστητὸς*) nach dem in höherem struktur-symbolischem Sinne aufgefassten asiatischen Prinzip der Inkrustation, die eben durch diese Kombination von

ihrem materiellen Dienste befreit wird, und nur als Trägerin des formalen Gedankens auftritt, während sie diesen zugleich durch das Verstecken der Steinfugen, des Baustoffes überhaupt, von letzterem gleichsam emancipirt, so dass die Form sich allein aus sich selbst und der in ihr liegenden organischen Idee erklärt, wie die der belebten Geschöpfe, bei denen man auch nicht fragt aus welchen Stoffen sie bestehen, obschon Qualität und Quantität des Stofflichen wichtigste Bedingungen ihrer Existenz sind, und diese sich nach jenen modifizirt.

Daher kennt der griechische Baustil keinen Unterschied zwischen „Kernschema“ und „Kunstschemata“, in welcher Trennung ein hierodulisch ägyptisirender Gedanke unverkennbar enthalten ist. Herr Prof. Carl Bötticher, mit aller Achtung für seine Gelehrsamkeit, seinen Geschmack und seinen Scharfsinn sei diess gesagt, war vom Hermes Trismegistos inspirirt, der ja auch des Pythagoras Numen war, als er seine Bücher hellenischer Tempel-exegesis schrieb. —

Wie die Pfeilerstatue für Aegypten so ist die Figurensäule (Karyatide) für Griechenland gleichsam der Grenzwerth des Ausdrucks der das architektonische Gesetz beider Länder enthält. Man kann den Unterschied zwischen ihnen nicht einfacher und fasslicher darlegen als durch die Vergleichung beider Gegensätze!

Ein solches Prinzip wie das hellenische musste selbstverständlich für das Formale vornehmlich auf Traditionen fussen die das Maskiren des materiellen Machwerks begünstigten; ohne diese Traditionen, etwa aus reiner Spekulation, konnte es niemals entstehen, und diese Traditionen waren asiatisch!

Es handelte sich nur, die mechanischen Bedürfnissformen der asiatischen Bekleidungskonstruktion in dynamische, ja in organische Formen zu verwandeln, sie zu beseelen, und alles was keinen morphologischen Zweck hat, wohl sogar der rein formalen Idee fremd und ihr entgegen ist, auszustossen, oder auf neutralen Boden zu verweisen. In dieser Sichtung des Gegebenen, und in der Vergeistigung desselben, nicht in der Erfindung neuer Typen, die der Masse unverständlich geblieben wären, oder erkältende Wirkung gemacht hätten, bestand die neue Schöpfung.¹ —

¹ Dass den späteren Griechen die Hohlkonstruktion für die heroische Architektur ganz besonders bezeichnend war, und die Erinnerung daran selbst im Volke lebendig blieb, leuchtet hervor aus verschiedenen Stellen der Dichter.

Vermeidung alles unnöthigen Hinweises auf die Schwere und die Trägheit der Massen, daher Verbannung des Bogens aus der Reihe der Kunstformen, Benützung dieser Masseneigenschaften nur dazu um die Thätigkeit und das Leben der organischen Glieder prägnant hervorzuheben, kurz Emanzipation der Form von dem Stofflichen und dem nackten Bedürfniss, ist die Tendenz des neuen Stils.

Bei dieser Tendenz musste das hellenische Bauprinzip vornehmlich die Farbe, als die subtilste körperloseste Bekleidung, für sich vindiciren und pflegen. Sie ist das vollkommenste Mittel die Realität zu beseitigen, denn sie ist selbst, indem sie den Stoff bekleidet, unstofflich; auch entspricht sie in sonstigen Beziehungen den freieren Tendenzen der hellenischen Kunst.

Die Polychromie ersetzt die barbarische Bekleidung mit edlen Metallen, die Inkrustationen, die eingelegten Edelsteine, die Getäfel und sonstigen Parerga, womit das asiatische Werk so verschwenderisch ausgestattet ist.

Dieses ergibt sich schon aus dem oben bezeichneten Gegensatze zwischen barbarischer und hellenischer Kunstweise, es findet in dem was an den Ueberresten der Monumente noch wahrgenommen wird, und nicht minder in dem was die Alten selbst darüber berichtet, seine vollste Bestätigung.

§. 77.

Alt-Hellenisches.

Obschon die angedeutete neue Kunstweise nicht als eine Weiterbildung bereits früher bestandener Zustände betrachtet werden mir nur mit Rückblick auf das genannte Prinzip des Bauens in ihrem wahren und ganzen Sinne erklärlich scheinen. So lässt Theokrit (Idyll. 24) die von der Hera abgesandten Drachen durch die hohlen Pfosten der Thür in den Oikos des Amphitryo schlüpfen um den Säugling Herakles anzufallen: [’Ωρστν (δράκοντας) επὶ πλατὺν οὐδόν, ὅθι σταθμὸν κοῖλα θυράων ὀλιφ, ἀπειλήσασα φαγεῖν βρέφος Ἡρακλῆα]. So auch hebt Oedipus die hohlen Pfosten der von Innen verriegelten Thür aus ihren Lagern, um in den Thalamos zu dringen woselbst Jokaste sich erdrosselt hat (Ἐν δὲ πνθμένων Ἐπινεις κοῖλα κλῆθρα, κάμπιπτει στέγη. Sophoc. Oed. reg. 1241 seqq.). Auch die ὀίνοι κοιλοστάθμοι und das Zeitwort κοιλοσταθμέω erklären sich aus der gleichen asiatisch urthümlichen Konstruktionsweise von der es sich handelte. (Septuaginta Agg. c. I. v. 4. — 1 Reg. 6. 9.) — Vergleiche jedoch H. Rumpf de interioribus aedium Homericarum partibus Dissertatio sec. Gissae 1858. p. 83 der bei diesen Stellen überall nur Schnitzwerke (Caelaturen) verstanden wissen will.

den darf, sondern vielmehr als das Resultat eines neuen Geistes, der sich aus vorliegendem früheren Materiale seinen ihm eigenen formalen Ausdruck schuf, so konnte dieses Werk doch nicht anders als durch Uebergangsstufen und in der Zeit sich vollenden; auch behielten manche Reminiscenzen aus vorhellenischer Zeit noch in späterer und selbst in der vollsten Entwicklung des neuen Stiles ihre nicht bloss symbolische, sondern selbst reale Geltung, wo nämlich immer sie mit der neuen Idee verträglich waren und deren Ausdruck nicht störten. So erhält sich zum Beispiel durch alle Stilperioden das alte Bauprinzip, welches auf der Bekleidung und Täfelung der Strukturen beruhte, in den Friesen, in den Relieftafeln der Metopen, in der Konstruktion des Tympanon des Giebels, das aus Platten besteht, besonders aber in der fast treu-assyrischen Umtäfelung der unteren, inneren und äusseren Wände der Cella. Diese in das isodome Gemäuer eingefügten Tafeln entsprechen eigentlich nicht dem allgemeinen Prinzip der Konstruktion das sich im Isodom als acht hellenisch ausspricht. Aber sie füllen nur Räume die Ruhepunkte der Konstruktion bilden, sind der Struktur, der Idee nach, durchaus fremd, und dürfen daher hier als Repräsentanten der alten Traditionen ihren Platz behaupten ohne zu stören. Noch andere derartige Reminiscenzen und Ueberlieferungsformen erhielten sich, die wohl an gelegentlicherer Stelle zu besprechen sind, da es hier nur darauf ankam durch ein Paar Beispiele das Vorangeschickte zu erläutern.

Die eigentlichen Vermittler zwischen Altem und Neuem sind die beiden uralt traditionellen Bekleidungstoffe, der Mörtel und die Terrakotta. Beide kamen an den archaischen Tempeln in Verbindung mit Holz- und Ziegelkonstruktion in Anwendung, und zwar der Mörtel öfters als Bekleidung des Gemauerten, die Terrakotta zumeist als Bekleidung des Holzwerkes. Sowohl das äussere hölzerne Gebälk wie das innere Deckenwerk war mit reich ornamentirten Terrakottatafeln vollständig überdeckt. Wir können diess aus der Beschreibung entnehmen die Vitruv von dem toskanischen Tempel gibt, der in Beziehung auf Ausführung gewiss nicht sehr von den alten griechischen Werken verschieden war. Plinius verschafft uns ausserdem einige Notizen über alte in Ziegeln und Holz ausgeführte Tempel zu Rom, bei denen die Terrakottaverzierungen in grosser Verschwendung angewandt waren. Wo uns aber die Texte über diese Frage in Ungewissheit lassen

dort werden wir durch zahlreich erhaltene Bruchstücke solcher Bekleidungen in Bezug auf dieselbe alles Zweifels entthoben. Derartiges fand man tief unter der antiken Terrassensohle des Parthenon, nämlich Terrakotten die zur Bekleidung des alten Hekatompoden gedient hatten. Bruchstücke desselben Stiles fand der Herzog von Luines unter dem Schutte eines Tempels zu Metapont; Siciliens Museen sind an Terrakotten dieser Gattung reich, worunter bemalte Platten, welche die Wände bekleideten, oder auch zwischen den Balken der Stroterendecke die Stelle der späteren Steinplatten vertraten. In den Gebieten von Cortona und Perugia wurden Gräber entdeckt die theils mit Terrakotten theils mit Schiefer¹ getäfelt und bemalt waren. Aehnliches in Ardea.

Hier bleibt die Frage offen, wie das mit Terrakotten bekleidete Holzwerk des Epistyls und der Decke mit dem gleichfalls in alter Zeit hölzernen Stützwerke (den Säulen) in Harmonie gebracht wurde? — Ich meinerseits zweifle nicht dass die archaischen Holzsäulen eine dem Deckenwerke entsprechende Bekleidung gehabt haben. Hierüber belehren uns die Alterthümer Italiens, wo sich alte gräko-italische Motive der Kunst bis in die Spätzeiten erhielten.



Säulenkapitäl aus Terrakotta.
Sicilien.

Nicht nur fanden sich in Pompeji und in Sicilien die Bruchstücke von Kapitälern und Säulenbekleidungen aus gebrannter Erde, obschon meines Wissens nicht von dorischer, sondern immer nur von korinthischer Ordnung, sondern die korinthischen Kapitale, welche, aus Stein ausgeführt, den Zeiten der Republik angehören oder doch Reminiscenzen des alten Stiles tragen, sind entschieden im Töpferstile gehalten, und verrathen ihren stilistischen Ursprung aus dieser Technik, die wie bekannt in Korinth seit sehr

früher Zeit in grosser Blüthe stand.² Ich möchte die korinthische

¹ Marchese Venuti sopra un' anticha pittura trovata nel' territorio Cortonese. Atti di Cortona T. IX. 1791. 4^o. Der Schiefer ist gleichsam natürliche gebrannte Erde, so dass es gestattet sein mag dieses merkwürdige Schiefergetäfel eines uralten etruskischen Grabs hier zu erwähnen.

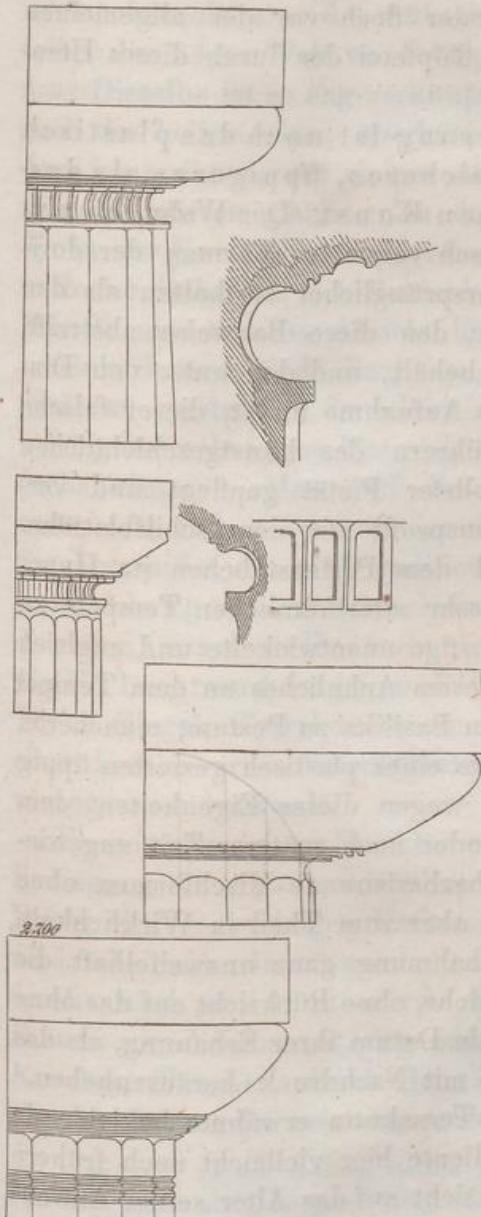
² Kapitale der bezeichneten Art sind zu Pompeji nichts Seltenes; sie deu-

Ordnung als die vorzugsweise keramische bezeichnen. Ich läugne hiermit zugleich den späten Ursprung der korinthischen Ordnung und halte sie für so alt wie die älteste dorische. Weiteres zur Unterstützung dieser Ansicht wird sogleich gegeben werden. Vorher möge eine Bemerkung darüber Platz finden wie meines Erachtens die Berichte der Alten über Säulenordnung aus Holz zu nehmen seien, wie z. B. die Notiz des Pausanias über die hölzerne Säule des Heräums in der Altys zu Olympia den anderen steinernen Säulen dieses Tempels, die sicher mit Stuck bekleidet waren, eingereiht, dann die Säule die, von einem Schutzbau umgeben, ebendaselbst als die Reliquie des Palastes des Heroen Oenomaos galt, ferner zu Elis das Monument des Oxylos, dessen Dach auf eichenen Säulen ruhte, endlich das Heiligthum des Poseidon Hippias bei Mantinea,¹ und die aus Reibholz gearbeiteten Säulen des Tempels zu Metapont, deren Plinius (XIV. 2) gedenkt. Diese Ueberreste hatten zu Pausanias und Plinius Zeiten 1000 Jahre weit überdauert, und konnten im Freien dieses nur unter dem Schutze einer Bekleidung, die nach dem allgemeinen Gebrauche der Alten, bei der Beschreibung der Monumente immer den innern Stoff, den Kern derselben, als das Bemerkenswertheste daran zuerst hervorzuheben, (eine Eigenheit die mit der Negation des Stoffes als solchen in der Kunst nur in scheinbarem Widerspruche steht,) unerwähnt blieb, weil quasi selbstverständlich; der Stoff wurde nur in gewissem Sinne negirt, nämlich dessen materielles Hervortreten als solcher, in seiner spezifischen Naturwüchsigkeit und Farbe, die als Mittel der Dekoration nicht benutzt wurden; aber zugleich musste, gerade um das Stoffliche vergessen zu machen, dessen Eigenschaften bei der Formgebung volleste Rechnung getragen werden. So blieb der Stoff gleichsam der Schlüssel zu dem Verständnisse der Form und ward daher, gerade weil er ver-

ten aber sämmtlich auf den älteren besseren Stil hin, der vor der Zeit blühte, ehe Pompeji bereits vor seiner gänzlichen Zerstörung schon einmal durch ein Erdbeben fast dem Boden gleich gemacht war. Die Säulen des Tempels der Vesta zu Tivoli sowie die des gleichnamigen Monopteros zu Rom tragen den gleichen keramischen Stil. Ein schönes Kapitäl in gebrannter Erde befindet sich mit anderen Terrakotten in dem Museum Biscari in Catanea. Siehe den Holzschnitt nach einer von mir gemachten Skizze.

¹ Die Sage liess ihn durch die alten pelasgischen Baumeister Agamedes und Trophonios erbaut sein, indem sie eichene Stämme bearbeiteten (*ἔργασμαν*) und aneinanderfügten.

steckt war, mit gutem Rechte bei der Erklärung einer Kunstform vor allem anderen genannt.



Frühdorische Säulenkapitale. Daneben solche aus entwickelter Zeit.

Diese Bekleidung war, ausser der heroischen Metallinkrustation, theils Stuck, theils gebrannte Erde (*terra cotta*) mit Stucküberzug! Diese letztere Zuthat, nämlich der Stuck, fehlte niemals, und überzog auch die Thongetäfel und Terrakotten, wo immer sie in Anwendung kamen. Hier bietet sich die erste Gelegenheit auf einen höchst bemerkenswerthen Wechselbezug zwischen der keramischen Kunst und ihrer Entwicklungs-Geschichte bei den gräko-italischen Völkern und der Stilgeschichte ihrer Baukunst aufmerksam zu machen, der so wichtig ist dass er mich zwingt einige der wesentlichsten die Polychromie der antiken Kunst betreffenden Punkte erst im vierten

Hauptstücke, in Verbindung mit der Geschichte der antiken Keramik, zu berühren.

So wird dort näher zu besprechen sein, wie die ältesten Monuments

Semper.

57

mente griechischer Tempelkunst, noch der heroischen Baukunst in gewissen Beziehungen verwandt, noch das Gepräge tragen der frühesten, nämlich der plastisch verzierten, Töpferei vor der Einführung der Töpferscheibe, oder doch vor der allgemeinen Verbreitung desjenigen Stils der Töpferei der durch dieses Utensil ins Leben gerufen wurde.

Das Prinzip ihrer Verzierung ist noch das plastisch polychrome, ein laxeres, reicheres, üppigeres als dasjenige der späteren dorischen Kunst. Der Wahn, die einfachen, straffen und nur malerisch verzierten Formen der dorischen Bauweise für älter und ursprünglicher zu halten als den plastisch bildnerischen Schmuck, den diese Bauweise abstreift, während die ionische Weise ihn behält, und der unter den Diadochen und den Römern wieder Aufnahme findet, dieser falsche Glaube wird noch von den Führern des kunstgeschichtlichen Volksunterrichtes mit gemüthvollster Pietät gepflegt und verbreitet. Das schwellende Echinusprofil mit dem schilfblattähnlichen Kannelirungsauslaufe und dem Perlenstäbchen im Hypotrachelium an den Säulen des sehr alterthümlichen Tempels zu Cadacchio auf Corfu, dessen sonstige unentwickelte und zugleich plastisch überladene Formen, diesem Aehnliches an dem Tempel der Demeter und der sogenannten Basilika zu Pestum, mancherlei andere Ueberreste und Fragmente eines plastisch gezierten üppig schwelrenden Dorismus werden wegen dieser Eigenheiten dem ersten Jahrhundert vor Christo oder noch späterer Zeit zugewiesen oder als asiatisirende und barbarisirende Mischformen ohne Bedenken bezeichnet. Sie sind aber zum Theil in Wirklichkeit, zum Theil in archaistischer Nachahmung ganz unzweifelhaft die älteren Formen und sind als solche, ohne Rücksicht auf das ohne diess sehr schwer zu bestimmende Datum ihrer Erbauung, als das dem Stile nach Ursprünglichere mit Nachdruck herauszuheben.¹

Der oben zugleich mit der Terrakotta erwähnte bekleidende Stoff, der Stuck nämlich, verdiente hier vielleicht noch frühere Erwähnung, wenigstens in Rücksicht auf das Alter seiner Anwen-

¹ Ueber alte bemalte Terrakotten vergleiche noch: Marco Carloni Bassi-rilievi Volsci in terra cotta dipinti a vari colori trovati nella città di Vellettri Roma 1785. Dem alten Terrakottastile gehören auch noch, wo nicht dem Alter, doch dem Prinzipie nach, die beiden Tempel aus Backstein im Thale der Egeria bei Rom an.

dung, die der des gebrannten Thones vorangehen musste, da dieser selbst niemals ohne Stuckbekleidung auftritt. Die Stuckbekleidung, *κοριασις*, *dealbatio*, *expolitio*, *opus tectorium*, wurde schon oben als eine der frühesten, allen Völkern der alten und selbst der neuen Welt vererbten, technischen Traditionen bezeichnet. Dieselbe ist so eng verknüpft mit der Entwicklungsgeschichte auch des hellenischen, überhaupt des gräko-italischen, Baustiles dass ich nochmals mit einiger Ausführlichkeit darauf zurückkommen zu müssen glaube. Zu den vielen irrthümlichen Ansichten die in der Kunsthäologie vorwalten gehört auch diejenige, wonach der Gebrauch des Bekleidens der Baustoffe mit Stuck (oder Mörtel) nur aus der Absicht hervorgegangen sein soll, die Unscheinbarkeiten und Rauheiten oder sonstige Mängel dieser Stoffe zu verstecken, denselben mehr Dauer zu verschaffen, und wohl gar ein besseres Material, z. B. den weissen Marmor, damit nachzuäffen. — Man darf diesen imaginären Thatbestand nur umkehren und er wird wieder der richtige sein. — Wegen des Stuckbewurfs, des uralt traditionellen Repräsentanten der Wandbekleidung als architektonisch-räumlichen Elements, der nach dem technischen Herkommen ältester Zeiten zugleich als Malergrund unvermeidlich war, wurden poröse Steine, Tuffe, Ziegel, Terrakotten, kurz solche Stoffe die geeignet sind einen Putzbewurf in dauerhaftester Weise festzuhalten, zum Mauern vorzugsweise verwandt.¹

Ein schöner weisser Stuckbewurf war den Alten die vornehmste Bedingung einer guten Ausführung; denn von ihm war der ganze Erfolg der so wichtigen Farbendekoration abhängig, die stets und überall als unzertrennlich mit der Koniasis gedacht und erwähnt wird. So heisst es in den Maffei'schen Fasten: *expoliendum et pingendum*;² so erklärt Suidas das Wort *Κοριάται*, Tüncher, durch den Zusatz: diejenigen, welche die Mauern färben; (*οι τοὺς τοίχους παραχριοντες*) In der antianischen

¹ Mir fiel es auf meinen Reisen auf dass griechische Kolonien immer dort anzutreffen sind, wo jener vielgenannte Muschelkalkstein, der *Poros*, zu Tage liegt und mit Leichtigkeit bricht. Ich möchte diese Bemerkung allgemein auf alle gräko-italischen Ansiedelungen ausdehnen, und zweifle nicht dass die Gegenwart dieses wichtigen Baustoffes bei den Ansiedlern ein wesentliches Moment bei der Wahl ihrer Niederlassungsorter war.

² *Animadversa ad Fast. Rom. fragmenta. v. Satius und Jac. van Vaassen. 1785. 4°.*

Inschrift ist der Stuckateur unmittelbar neben dem Maler aufgeführt. In einer andern Inschrift wird der Architekt eines Museion, d. i. eines mit Mosaik gezierten Prunkraumes, neben dem Stuckateur genannt.¹ Nicht anders als gemalt sind die „über-tünchten“ Gräber des Evangelisten zu fassen. Das siebte Buch des Vitruv enthält so viele unzweideutige Hinweise auf die Unzertrennlichkeit der expolitio und der dealbatio mit der Polychromie, dass man es hier fast von Anfang bis zu Ende citiren müsste.²

Wenn Rochette, Ullrichs, Kugler und andere Gegner der Polychromie dessen ungeachtet noch immer das tectorium opus und die dealbatio buchstäblich als Weisstüncherei und die politio³ als Politur im modernen Sinne dieses Worts verstanden wissen wollen und Griechen wie Römern zutrauen, wessen nur letztere in späterer Zeit fähig sein konnten, dass sie ihre Tempel und Monamente wirklich von Zeit zu Zeit neu weissen liessen, weil zuweilen von einer dealbatio derselben die Rede ist, so müssen dieselben Meister des klassischen Geschmacks auch unsren Vätern die Palme dieser weissen Klassicität einräumen, welche mit ihren Maurerpinseln und Tünchemern gegen die Polychromie des Mittelalters den grausamsten und leider erfolgreichsten Vernichtungskrieg geführt haben. — Allein das richtigere Verständniß ihrer Werke und ihrer Kunstausdrücke schützt die Alten vor dem Opprobrium welches dieser Vergleich, wenn er gegründet wäre, über sie bringen würde. — Ich wiederhole meine Behauptung — der antike Bewurf kann gar nicht getrennt von der Malerei gedacht werden, er ist die Basis, der eigentliche Körper, dieser letzteren, und zwar nicht nur in Beziehung auf Wanddekoration und monumentale Polychromie, auch Holztafeln, Terrakotten und viele andere Stoffe, die bemalt werden sollten, mussten vorher mit einer Koniasis (einem Leukoma) dazu präparirt werden;

¹ Μεδύλλος οντεσηνεύαζετο Μοναστήριον Μάρμηνος ηενονίανε. vde. Rochette peintures antiques ined. S. 240 u. ff., wo viele hierher gehörige Stellen citirt sind.

² Utinam dii immortales fecissent ut Lycinus revivesceret et corrigeret hanc amentiam tectorumque errantia instituta! sagt Vitruv bei Erwähnung der Exesse der Wanddekorationsmaler. (VII. 5. 1.) In dem achten Kapitel desselben Buchs ist von einer expolitio minacea die Rede.

³ Es ist unrichtig dass, wie einige gelehrte Nicht-Techniker behaupten, der weisse Marmor der Tempel Athens polirt gewesen sei, seine Oberfläche zeigt vielmehr eine sorgfältige letzte Ueberarbeitung, wobei absichtlich die Glätte der Politur durch die angewandten Mittel vermieden war.

nur die Metalle, das Elfenbein und der Marmor bedurften dieses künstlichen Hintergrundes nicht, weshalb diese edlen Stoffe in der Zeit der vollendeten Kunsttechnik vor allen gesucht wurden.

Der Stuck diente aber keineswegs allein als glatter Hintergrund der Malerei, vielmehr war die plastische Behandlung der Stuckflächen, die eigentliche Stuckaturarbeit, die *caelatura tectorii*, das ist das Verfahren die gemalten Ornamente und die Gemälde auf Wandflächen durch Stuckcaelaturen zu heben, eine von den Alten sehr ausgebildete Technik.

Kunsthistoriker haben nicht ermangelt auch die Aufnahme dieser Kunst erst in die Spätzeiten zu versetzen, weil man allerdings wieder auf dieselbe zurückgekommen ist, wie auf so manches andere, was, den ältesten Kunsttraditionen angehörig, mit dem herannahenden Verfalle wieder Aufnahme fand; — nichts desto weniger ist sie uralt, und, wenn deren frühe Geltung auf eigentlich hellenischem Boden jetzt nicht mehr durch vorhandene Ueberreste dieser Art nachgewiesen werden kann, so sprechen doch gewisse altgriechische Grabkammern bei Cumae, Neapel, Pestum und sonst in Unteritalien, deren Inneres mit Stuckgesimsen und leicht reliefartig erhabenen Wandgemälden verziert sind, für die frühe Verbreitung derselben unter den hellenischen und den verwandten gräko-italischen Stämmen.¹

Unglücklicherweise sind diese in stilhistorischer Beziehung höchst interessanten Alterthümer immer nur einseitig mit Rücksicht auf die dargestellten Gegenstände und deren Inhalt beschrieben und gezeichnet worden, und noch dazu schlecht, vornehmlich fehlen die Angaben der architektonischen Glieder und Verzierungen; — dennoch lässt auch die unvollkommene Kenntniss dieser Werke keinen Zweifel darüber dass sie ein sehr altes Prinzip der Dekoration vertreten, ein älteres als die glatte Malerei, die schon als Abstraktion in der Darstellung gelten mag, ein Prinzip das, wie wir wissen, im Oriente schon in frühesten Zeiten herrschte.

Dieser Art auf Stuckreliefs ausgeführter Malerei waren ohne

¹ Scheleti Cumani dilucidati dal Canonico Andrea di Jorio Nap. 1810. 8. De monumentis aliquot graecis e Sepulcro Cumaeo recenter effosso erutis etc. autore F. C. L. Sickler. Weimar. Jorio sepolcri antichi p. 26. Das Grab von Armento, dessen vier Seiten mit Ornamenten und Figuren aus kolorirtem und vergoldetem Stucco verziert waren. Antichità Pestane von Canon. Bambonte. Memorie sui monumenti di antichità da D. Nicola tavol. VI. Das Grabmal zu Ruvo: R. Rochette peint. ant. pag. 454.

Zweifel die von den griechischen Künstlern Damophilos und Gor-gasas, die zugleich Plastiker und Maler waren, in dem Tempel der Ceres zu Rom ausgeführten Wandverzierungen, von denen uns Plinius nach Varro berichtet, dass sie bei einer Restauration des Tempels aus der Wand herausgesägt und in veränderte Tafeln eingeschlossen wurden, um sie, wie hinzugedacht werden muss, wieder in die restaurirte Wand einzufügen. Der Tempel der Juno wurde im Jahre Roms 258 durch den Diktator A. Posthumius erbaut, also drei Jahre vor der Schlacht von Marathon, 493 Jahre vor Christi Geburt.

§. 78.

Vollendeter Stil.

Das üppige plastische Prinzip, vermischt mit andern asiatischen Reminiscenzen, musste nach und nach zugleich mit der plastischen Behandlung der architektonischen Details einer neuen Kunstrichtung Platz machen, indem es in die monumentale Wandmalerei und das damit verbundene Flächenornament überging.

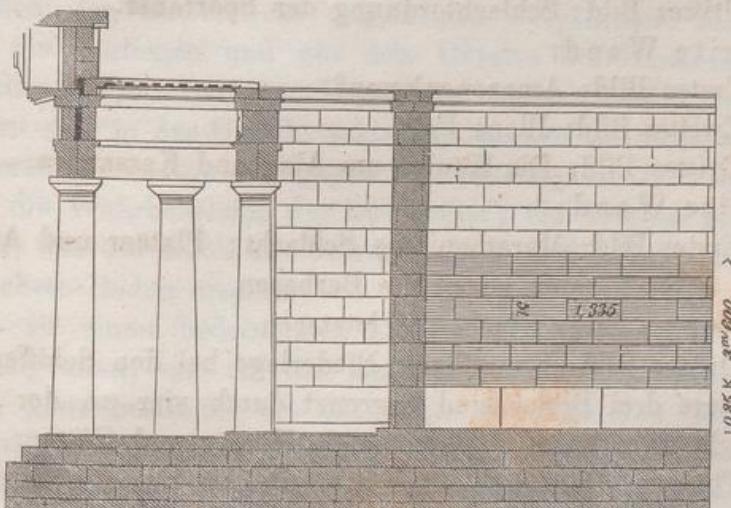
Zu diesem zweiten Stile gehören die meisten noch erhaltenen älteren Tempel, vornehmlich von Sicilien und Grossgriechenland, von denen nur die allerältesten und einige vielleicht der Zeit der Erbauung nach nicht so alte, aber archaistische, Beispiele an die Frühzeit und den plastischen Verzierungstil erinnern. Sie entsprechen dem zweiten und dritten Vasenstile, dem eigentlich hellenischen, wie jene plastisch weichen, mitunter schwülstigen architektonischen Formen der Frühzeit mit dem gräko-italischen in seinem ersten Auftreten noch plastischen Vasenstile homogen sind. (Siehe Keramik.)

Die Wandmalerei, d. h. die eigentlich historisch-monumentale, erreicht nun mit Uebergängen am Ausgange dieser Stilperiode ihre erhabenste Richtung, durch Polygnot und seine berühmten Zeitgenossen. —

In Folge der gelehrten Polemik, die sich in den dreissiger Jahren über Wandmalerei und Tafelmalerei der Griechen entspann, ward als unzweifelhafte Thatsache festgestellt dass die grosse monumentale Malerei der genannten Periode des fünften Jahrhunderts vor Christo Wandmalerei war.¹

¹ Vergl. Raoul Rochette Memoire sur la peinture sur mur. Journ. des Savans. Juin Juillet Aout. 1833. Letronne, Lettres d'un antiquaire à un artiste

Wo immer für Einzelnfälle die Frage unentschieden geblieben ist, ob Malereien aus dieser Kunstperiode in die Wand eingelassen oder unmittelbar darauf gemalt gewesen seien, (wie z. B. die Bilder der Stoa Poikile zu Athen, die zu Honorius und Arcadius Zeit gegen 400 n. Christi laut einer Nachricht des Synesius von der Wand genommen waren,) waltet dennoch kein Zweifel über ihren monumentalen Stil und die Technik ihrer Ausführung, die von der späteren der eigentlichen Staffeleimalerei so ganz verschieden war. Der grossartigen Tendenz dieser Werke war der Rahmen eines in die Stuckwand gesenkten Bildes zu beengend, diess Drama bedurfte des Raumes der ganzen Wand, um sich zu entfalten, soweit diese zwischen dem dunkler gefärbten um die Mauer herumgezogene Sockel und



Theil des Durchschnittes vom Theseustempel.

dem entsprechenden Fries unter der Stroterendecke neutrales Gebiet darbot.¹ Auf diesem Felde war das Hauptbild teppichartig

Paris 1836. Raoul Rochette peintures inédites etc. De veterum Graecorum pictura parietum conjecturae. Gottfr. Hermann's Opusc. Lips. 1835. Ch. Walz, Schriften über die Malerei der Alten etc. in den Heidelberger Jahrb. d. Litt. 1837. Nr. 14—17.

¹ Der für Malerei vorbereitete Raum im Innern des Theseustempels beginnt unmittelbar über dem aus hochgestellten Platten bestehenden Sockel der Mauer und erstreckt sich über denselben bis auf die Höhe von sechs Steinquaderschichten. Ich wiederhole diess als ein Datum, für dessen Richtigkeit ich einzustehen vermag, weil die *lettres d'un antiquaire* von Letronne eine Mittheilung von Thiersch über diese vielbesprochene Stuckbekleidung der in-

in Abtheilungen scheinbar aufgespannt und mit Säumen umschlossen, gerade wie die Darstellungen auf den Pansen und zwischen den Füssen und Hälsen der Amphoren und Krateres aus Korinth und Athen, die gleichzeitig mit jenen Wandgemälden entstanden sind und einen Schatten ihrer Grösse und Schönheit reflektiren.

Ueber die Distribution dieser Bilder finden sich in Pausanias einige interessante Andeutungen, die das Gesagte nur bestätigen.

Die Poikile zum Beispiel bestand aus drei Wandflächen, auf jeder waren drei Bilder enthalten :

Erste Wand:

Erstes Bild: Schlachtordnung der Athener bei Oenoë.

Zweites Bild: Beginn des Kampfes.

Drittes Bild: Schlachtordnung der Spartaner.

Zweite Wand:

Erstes Bild: Amazonenkampf.

Zweites Bild: Ilios Fall.

Drittes Bild: Die Könige um Ajax und Kassandra.

Dritte Wand:

Erstes Bild: Marathonische Schlacht; Platäer und Athener im Kampfe gegen die Barbaren.

Zweites Bild: Flucht der letzteren.

Drittes Bild: Kampf und Niederlage bei den Schiffen.

Letztere drei Bilder sind begrenzt durch vier an der Handlung nicht unmittelbar theilnehmende Heroen und Götter: Marathon, Theseus, Herakles, Athena. Aehnlich waren sicher auch die drei Bilder der beiden anderen Wände getrennt.¹

Noch reicher, noch teppichähnlicher, noch mehr in der Anordnung den Vasenbildern des vollendeten älteren Stiles entsprechend muss man sich die Kompositionen des Polygnot vorstellen welche die Wände der Lesche in Delphi deckten. Einerseits Ilios Erstürmung nebst der Abfahrt der Griechen, andererseits die Höllenfahrt des Odysseus; die getrennten Handlungen zugleich neben und übereinander gruppiert, ein reicher Prachteppich von der grössten Figurenfülle.²

nern Cella des genannten Tempels enthalten, der nicht mit der meinigen übereinstimmt. Zur Erläuterung meiner Angabe gebe ich beistehende Theile eines Durchschnittes des Theseustempels, den ich an Ort und Stelle auftrug.

¹ Paus. I. 15. — ² Paus. X. 25.

Diese gemalten Wandteppiche deckten die offenen Stoen, die Wände der Tempelzellen, innerlich und in den Vortempeln, und, da die äusseren Wände der peripteren Tempel mit den Stoawänden in gleiche Linie zu stellen sind, unzweifelhaft auch jene.

Wo immer eine Mauer überhaupt Façade bilden,¹ und zu einer architektonischen Wirkung beitragen sollte, war sie polychromirt, und zum Theil mit historischen oder scenischen Malereien geziert; diess ist für den Künstler, der sich alle Stellen von denen es bereits ausgemacht ist dass sie farbig waren, und letzteres sogar von den eifrigsten Weisstemplern zugegeben wird, in Verbindung mit den übrigen Theilen vor die Sinne führt, und nach einer harmonischen Vorstellung des Ganzen sucht, nothwendig, keines Nachweises bedürftig; aber die Professoren der Kunstgeschichte erkennen den Beweis der allgemeinen Polychromie nach den Datis die vorliegen und aus dem Gesetze der Harmonie nicht für gültig an, und wo jene Data ihren eigenen verjährt Theorien zu sehr in das Gesicht schlagen, leugnen sie dieselben weg, oder erheben sie Zweifel gegen die Genauigkeit und wohl gar gegen die Wahrheitsliebe der Beobachter; ein überaus bequemes System, das die Mühe des Selbstforschens und Selbstsuchens auf klassischem Boden erspart.

Da sie einen bedeutenden Einfluss auf die heutige Kunsterziehung üben, und ein von ihnen erfundenes korruptes Mischesystem ganz bestimmt als das letzte Resultat aller bisherigen Forschungen, betreffend eine Frage „über welche jetzt die Akten „als geschlossen zu betrachten seien,“ hinstellen, so ist es Pflicht eines Architekten, der die ganze Wichtigkeit dieser Frage erkennt, dieses aufgedrungene Schiedsgericht zu perhorresciren, und die Frage, da es so sein muss, auf dem Gebiete der matters of fact und der Beweisführung aus den alten Schriftstellern noch einmal aufzunehmen.

Man hat diesen Gegenstand bis jetzt hauptsächlich nur in sei-

¹ Die Dispositionen in der Baukunst der Alten gestatteten sehr häufig eine Art von scenischer Behandlung der Architektur, indem die Seiten und hinteren Wände eines Monumentes durch Umfassungsmauern, Bäume oder sonst wie versteckt und dem Anblicke entzogen blieben, dann freilich möchte man deren Koniasis nur sehr einfach dekoriren, aber schwerlich ganz und überall weiss lassen.

ner dekorativen Bedeutung erkannt, aber er betrifft zugleich das innerste Wesen der antiken Kunst und führt erst zu ihrem Verständniss. Ein architektonisches Werk kann ohne seine richtige Farbenergänzung gar nicht in seinem wahren Sinne gedacht und aufgefasst werden, das Wesen der Formen ist durch die Farben bedungen; — eine dunkle Säule z. B. muss anders kannelirt und anders profiliert sein als eine helle oder gar weisse; letztere erheischt tiefe Schatten auf ihrer Oberfläche, dagegen darf die dunkle Säule, wie etwa die porphyrene gar nicht kannelirt werden; andererseits gestatten jetzt ihrer ursprünglichen Färbung berabte Formen Rückschlüsse von ihnen auf ihre ehemalige Farbe zu machen: hiernach ist es a priori wahrscheinlich dass die tief kannelirte ionische Säule ein helleres Kolorit hatte als die flach kannelirte dorische, wie es auch die Ueberreste von Farben an ihnen bestätigen.

Doch ist es beinahe unnöthig hier Einzelnes zu berühren, da dieses ganze der Bekleidung in ihrer Anwendung auf Baukunst gewidmete Hauptstück nichts anderes bezweckt als diesen Zusammenhang zwischen Form und Farbe nachzuweisen.

Es sei zunächst von alt-griechischen Mauern die Rede, die nicht aus weissem Marmor sondern aus anderen Baustoffen ausgeführt und mit Stuck überzogen sind, von solchen aus der Frühzeit der hellenischen Kunst, wozu ich die meisten in Poros ausgeführten Tempel rechne, deren sich noch eine erhebliche Anzahl erhielten. Keine von diesen Poroswänden aus verhältnissmässig fröhellenischer Zeit, wo immer sie sich finden, ist ohne Spuren ehemaligen Stucküberzuges, und obschon Farben nur noch schwach und nicht immer wahrgenommen werden so sind Anzeichen ihres früheren Vorhandenseins dennoch nicht selten. Beispiele: die Cellawände der selinuntischen Tempel mit Stuck und Farbenresten.¹ Die Wände des Tempels zu Aegina, innerlich und von aussen mit feinem geschliffenem und zinnoberroth gebeiztem Stuck überzogen, nach Wagner's Berichte über die äginetischen Giebel und eigener Anschauung. Die aussere Cellawand des noch archaischen Tempels von Metapont, nach dem Herzoge von Luy-nes mit gelblichem Stuck geglättet, entsprechend dem Tone der

¹ Hittorff, Temple d'Empedocle und Monumens de la Sicile. Serra di Falco, über Sicilien.

farbigen Terrakotten womit die Balken und sonstigen Theile der metapontischen Tempel geschmückt waren.

Dazu kommen vollständig erhaltne roth bestuckte Grabfaçaden in Lykien, von denen einige im britischen Museum aufgestellt sind, und häufige Spuren von Farben auf den aus Tuffstein gehauenen und mit Mörtel überzogenen Gräbern Hetruriens.

Auch geschieht bei den Autoren des Färbens der Wände und des Quadersteines häufige Erwähnung. Ich übergehe die schon zu oft besprochenen grünen und rothen Gerichtshöfe Athens und andere bekannte Stellen über alte Malerei und farbige Dekoration der Wände, die in den oben angeführten Schriften ausführlich discutirt worden sind und erwähne nur eine meines Wissens noch nicht berücksichtigte Stelle des Lukian, die auf das Alter und die allgemeine Verbreitung der Polychromie steinerner Wände hinweist: „Die Menschen,“ heisst es in den Amores, „erbauten Häuser und erlernten unvermerkt die damit zusammenhangenden Künste: Statt der einfach farblosen Gewänder wurden letztere auf das schönste bunt gestickt, für die schlechten Wohnungen erfand man hohe Paläste und prachtvolle Steinbauten, und die nackten formlosen Wände wurden mit schönen gemusterten Farbtünchen bedeckt.“¹

Hier verdient auch die auffallende Nachricht des Vitruv über den Palast des Königes Mausolus in Halikarnassus Erwähnung, dessen Ornatus in prokonnisischem Marmor ausgeführt war, dessen Mauern aber aus (ungebrannten) Ziegeln bestanden, die auf eine Weise abgeputzt waren, dass sie die Durchsichtigkeit des Glases zu haben schienen. Man ist genöthigt anzunehmen, dieser Putz sei eine Glasur gewesen. Auf durchsichtigen Putz deutet auch die bekannte Nachricht des Plinius über den kyzikenischen Tempel, die er unter anderen Mirabilien der Baukunst mittheilt: Der Künstler habe im Innern dieses Baues, der einen elfenbeinernen Zeus und einen marmornen Apollon, der erstenen bekränzt, enthalten sollte, zwischen alle Fugen der geputzten (mit Stuck überzogenen) Quadermauer,² goldene Fäden gelegt. So scheinen die haarfeinen Goldfäden durch die Wandmalerei

¹ Lucian. Amores 34. *ναὶ γνωρὶν τοῖχον ἀμορφίαν εὐανθέσι βαραῖς χρωμάτων πατέγραψεν.*

² Politi lapidis, — Lapis ist in der technischen Sprache immer der Haustein im Gegensatz zum Marmor.

hindurch und umgeben die Statuen mit einem zarten Nimbus. Ausser der sinnreichen Idee des Künstlers wird bei diesem Werke vornehmlich der Reichthum des Stoffes, obschon er versteckt ist, bewundert.¹

Was in dieser Nachricht vor den assyrischen Entdeckungen unverständlich war, das erklärt sich heutzutage, da wir die glasirten Ziegelwände der ninivitischen Paläste und Tempel kennen, ohne Schwierigkeit.

Eine so reiche und allgemeine Wandpolychromie musste eine entsprechende Polychromie der struktiven Theile nothwendig begleiten, — und auch dieses bestätigen die unzweideutigsten Spuren an den monumentalen Ueberresten, von denen zuerst nur die mit Stuck bekleideten steinernen, nicht marmornen, zu betrachten sind.

Das plastische Ornament der struktiven Theile ward schon in der Frühzeit der Periode die uns hier beschäftigt verlassen, das Gliederwerk zeigt sich vergleichsweise wie auf der Töpferscheibe gedreht oder aus Thon gezogen und auf den glatten Profilen sind die Ergänzungsformen gemalt. Gleichzeitig sind die Massen der konstruktiven Theile durchgängig gefärbt. —

Ich nenne zuerst den sehr alten Tempel von Korinth, dessen Säulen aus Tuffstein eine rothe Stuckbekleidung haben. Dieses versichern fast alle Reisenden die jene Ruinen sahen; Curtius will sogar zwei rothe Stuckschichten über einander erkannt haben, auf welche Mittheilung Kugler sogleich seinen Zweifel über die Aechtheit dieser Stuckbekleidungen zu begründen trachtet, obgleich wir wissen dass die dealbationes und expolitiones der Tempel und öffentlichen Werke ziemlich häufig wiederkehrten.

Roth sind auch die wohl erhaltenen Stuckbekleidungen alter Säulentrümmer von Tuffstein, die sich in der Nähe des Eingangs der Akropolis befinden und einem alten Tempel angehörten, den wahrscheinlich schon die Perser zerstört hatten.

¹ Die Stelle steht Plin. n. h. XXXVI, 15. (ed. Delechamp) Durat et Cyzici delubrum in quo filum aureum commissuris omnibus politi lapidis subjecit artifex eburneum Jovem dicaturus intus, coronante eum Apolline. Traluent ergo picturae (so heisst es in einigen Handschriften statt juncturae) tenuissimis capillamentis, lenique afflatu simulacra reforente praeter ingenium artificis ipsa materia quamvis occulta in pretio operis habetur. — Ueber meine Uebersetzung dieser Stelle und deren Rechtfertigung siehe im Texte weiter unten.

Anders gefärbt waren die Säulen des Tempels zu Metapont, die dem ernsten Kolorit der Terrakotten, womit die meisten grossgriechischen und sizilischen Tempel älteren Stils geschmückt waren, entsprechen mussten. Dieser ernstere und oligochrome (sich innerhalb weniger Farbtöne bewegende) Stil der Wanddekoration wendet nicht das Roth sondern das Ockergelb als Flächengründung an,¹ benützt jenes nur als belebendes Element in der Farbenmusik und unterscheidet sich hiedurch prinzipiell von einem anderen Stile, der in Kleinasien und Griechenland sehr frühzeitig, wenigstens für Tempel und öffentliche Gebäude, herrschend war, bei dem das prachtvolle Roth, noch jetzt in einigen Ländern des Orients z. B. in China die ausschliesslich den kaiserlichen Gebäuden und den Tempeln vorbehaltene Wandfarbe, die Basis des polychromen Systemes abgab.

Das Drachenblut, ein rothes Harz, was der Orient producirt und Indicum oder Cinnabaris hiess, wurde dabei benützt, um die grösseren² Flächen damit zu färben, ihnen die $\beta\alpha\varphi\eta$ zu geben; der Name Cinnabaris wurde aber später auch für diejenige Farbe gebraucht, die wir jetzt Zinnober nennen, woraus schon im Alterthume mancherlei Irrthümer und Verwechslungen hervorgingen.³ Der Zinnober, minium bei den Römern, $\eta\ \mu\lambda\tau\omega\varsigma$ ⁴ bei den Griechen, die aber darunter wie es scheint früher den Röthel, die rubrica, verstanden, wurde an Monumenten früheren und besseren Stils niemals in Masse und zum Gründen der Flächen gebraucht, sondern nur in den Verzierungen, was die Monumente deutlich zeigen und was auch Vitruv in dem 5ten Kapitel seines 7ten Buches bestätigt. Erst mit der Zeit nach den punischen Kriegen, wie die reichen Quecksilberbergwerke in Spanien exploriert wurden, die mit der Einführung griechischer Kunst in Italien zusammenfällt, scheint der eigentliche Zinnober in grossen Massen für Wanddekorationen von den Römern verbraucht worden zu sein.

¹ Itaque antiqui egregia copia silis ad positionem sunt usi. Vitr. VII. 7 fin.

² Mir scheint jedoch die auf den oben erwähnten altgriechischen Stuckaturen erhaltene rothe Farbe rother Ocker (rubrica) zu sein, nur auf Marmorflächen kam das Drachenblut (eine durchsichtige Pflanzenfarbe) in Anwendung.

³ Plin. XXXIII. 7. (ed. Delechamp.) Dioscorid. 5. 109.

⁴ Die Miltos war nicht Mennig, sondern Zinnober; jenes Bleioxyd hiess Sandaracha oder Sandyx und wurde theils gegraben theils künstlich gewonnen. Vitr. VII. 7 u. 11. Plin. XXXIV. 18. XXXV. 6.

Die Megalographie,¹ d. h. die historische Wandmalerei, und das damit verbundene polychrome Flächenornament hatten ihre höchste Aufgabe erfüllt und waren vielleicht schon in Beziehung auf Adel des Stils im Sinken begriffen, wie nach den Perserkriegen unter Kimon und etwas später unter Perikles die Kunst der Athener ihren glanzvollsten Aufschwung nahm. Wie in der Renaissance die höchsten Leistungen des Raphael und Michelangelo zugleich den erhabensten Gipfel und die erste Verfallsstufe der Künste bezeichnen, genau dasselbe erkennt man fast noch entschiedener an den Monumenten, den Bildnereien und den Male-reien der Glanzperiode hellenischer Kunst! Diese Wendung äus-sert sich in den Künsten am schlagendsten in einer auffallenden Tendenz zur Rückkehr zu den technischen Proceduren der Früh-zeit und des Orients, die sich sogar schon darin bemerklich macht dass Phidias, Polyklet und die Zeitgenossen und Nach-folger dieser Männer der Toreutik und dem Sphyrelaton vor dem Metallgusse und der Marmorskulptur den Vorzug geben, über-haupt wieder die in der Frühzeit der Griechen beliebte Kolossal-statue in Aufnahme bringen.

Diese Zeit der Kunstreife führte auch den Marmor eigentlich erst in die Architektur ein, obschon er in einzelnen Fällen schon früher in Anwendung gekommen war, wie z. B. an dem Olympi-um der Pisistratiden. Es ist auch hier die Frage, ob in der Einführung des Marmors als Baustoff nicht gleichfalls eine Remi-niscenz des alten heroischen Marmorstiles zu erkennen sei.

Der weisse Marmor wurde aber nicht wegen seiner Farbe ge-wählt, wenigstens nicht damit diese, das Weiss² nämlich sich

¹ „Die Wandgemälde waren in der Zeichnung durchaus vollkommen und „in den Farbenzusammenstellungen angenehm, in allem entfernt sich haltend „von dem geshmückten Stile der sogenannten Kleinwaare!“ sagt Dionys von Halicarnassos in einem von Angelo Maio erhaltenen Fragment. Dionys. Hal. frag. XVI. 6 ed. Maji. Mich wundert, dass eigentlich niemand ernstlich die Autorität dieses Ausspruchs dem bekannten plinianischen: *nulla gloria artificium est nisi eorum qui tabulas pinxere*, entgegengestellt hat.

² Das Weiss wurde häufig sowohl auf dem tectorium wie später auf der Marmorfläche besonders mit weisser Kreide aufgesetzt. Die beste Kreide kam aus Aegypten, sie hiess Paraetonion, von welcher Plinius sagt, sie halte am besten auf dem Stuck; *tectoriis tenacissimum propter laevorem.* (XXXV. 6.) Diess beweisen auch die Wände und Decken der griechischen und etruskischen Gräber, sowie das Weisswerk zu Pompei.

als solches präsentire, noch viel weniger scheint an die Benützung buntgefärbter Marmorarten zu polychromen Zwecken in jener besten hellenischen Kunstperiode allgemeiner gedacht worden zu sein, obschon diess in Einzelfällen geschehen mochte.¹ Was bewog dann aber zu der Einführung dieses neuen Baustoffes? Auf den ersten und ansehnlichsten Grund dazu hat schon Quatremère de Quincy hingewiesen; er sagt (Jup. Olymp. p. 31): „Les anciens separèrent beaucoup moins qu'on ne le se figure dans leurs travaux les plaisirs des yeux de celui de l'esprit; c'est à dire que la richesse, la variété et la beauté des matières qui sont la parure des ouvrages de l'art furent chez eux bien plus intimement réunies qu'on ne le pense au beau intrinsèque ou à la perfection imitative qui sans aucun doute en sont le principal mérite.“

Doch abgesehen davon wurde im ganzen Alterthum unglaublicher Werth auf die Aechtheit und den kostbaren Gehalt des Stoffs, woraus ein Werk der Kunst ausgeführt werden sollte oder war, gelegt, selbst wo dieser gar nicht sichtbar hervortrat; und man liebte dessen Beschaffenheit, obschon sie das Erscheinen des Werks wenigstens nicht unmittelbar betraf, vor allem anderen hervorzuheben. Das Gold zu den chryselephantinen Statuen, wie zu anderen Weihgeschenken, musste z. B. durchaus unlegirt sein, obschon es zum Theil mit bemalten Ornamenten bedeckt wurde. Doch erstreckte sich das Interesse für das Stoffliche auch auf minder kostbare Mittel der Ausführung. Ohne die vielen Stellen anzuführen, in denen von Monumenten aus Poros und andern Bausteinen die Rede ist, wovon wir bestimmt wissen dass sie unter Stuck und Farben unsichtbar wurden, sei nur beispielsweise an die bereits citirte Stelle im Josephus über den Judentempel erinnert, wo hervorgehoben ist dass er aus weissem Steine erbaut gewesen sei, obchon von ihm (nach Josephus) weder innerlich noch äusserlich ein Fleck sichtbar blieb, sondern er ganz mit Gold bedeckt wurde.² Als zweites Beispiel diene die Notiz

¹ So z. B. machen mich in dieser Frage die grünen offenbar antiken Säulen, deren Ueberreste in dem Inneren des Tempels der Athena Polias gefunden wurden, unsicher.

² Man sollte doch endlich aufhören, den *λευκὸς λιθος* fortwährend als Gegenbeweis gegen die Polychromie der Marmorgebäude voranzustellen.

des Pausanias über den Tempel der Diana zu Stymphalos: in dem Plafond der Cella dieses Heiligthums seien auch die stymphalischen Vögel gebildet, es sei aber schwer zu sagen, ob aus Gyps oder aus Holz; „mir scheint es aber wahrscheinlicher, dass sie aus Gyps sind.“ — Er konnte nicht hinzutreten um zu prüfen, wäre aber der skulptirte Plafond in seiner Naturfarbe geblieben so hätte sich ohne Berührung sofort ergeben, aus welchem Stoffe er bestand. Andere ähnliche Thatsachen, die dem hervorgehobenen Umstände das Wort sprechen, werden später angeführt werden.

Wir Modernen können uns schwer vorstellen wie sehr die Alten die Autorität eines Kunstwerkes von der Magnificenz der Erbauung, den Kosten des dazu genommenen Stoffes und der Schwierigkeit seiner Bearbeitung abhängig machten, was an sich mit der Tendenz der antiken Kunst keineswegs im Widerspruche steht, wie bereits gezeigt worden ist, was aber allerdings in späterer Zeit zuweilen in fast kindische Kuriositätenhascherei ausartete. Ohne diesen Schlüssel ist es weder möglich die alten Kunstwerke zu verstehen noch den meisten auf Kunstwerke bezüglichen Stellen alter Autoren ihren richtigen Sinn abzugewinnen.

Es stimmt mit der hervorgehobenen Eigenthümlichkeit antiker Kunstauffassung überein, wenn Plinius¹ einmal ausdrücklich sagt man habe den weissen Marmor zuerst nicht wegen seiner Schönheit (lautitiae causa) gewählt, denn diess hätte man noch nicht erkannt, sondern wegen seiner Härte. Hieher gehört auch Vitruvs Bemerkung über den Tempel der Honos und Virtus, der unter den ersten Bauwerken gezählt hätte, wäre ihm durch Magnificenz und Kostbarkeit (expensis) des Materials eben so viele Würde zu Theil geworden, wie er durch Kunst sich auszeichnete. Also nicht die Schönheit und Weisse sondern die Kostbarkeit, d. i. die Theure, schwierige Bearbeitung und Seltenheit des Stoffs fallen bei diesem Urtheile ins Gewicht.²

Nehmen wir des Plinius Behauptung, man habe die lautitia, den Reiz, des weissen Marmors bei seiner ersten Benützung noch nicht erkannt, als gegründet an und verfolgen wir von diesem Standpunkte aus, so weit es uns gelingen kann, das Wachsthum des Erkennens der glänzenden Eigenschaften des genannten Baustoffs bei den Alten, und die dem entsprechenden Modificationen

¹ Plin. H. N. XXXVI. 6. (ed. Delechamp.)

² Vitruv. VII. prooem.

in der Weise seiner Benützung. Da begegnen wir zuerst der Anwendung einzelner Säulen und sonstiger hervorstehender Theile des Baues aus weissem Marmor, während alles übrige aus Ziegeln oder gewöhnlichem Bausteine ausgeführt ist.

Diese akrolithe Verwendung des weissen Marmors ging in der Baukunst dem vollständigen Marmorbaue voran, ähnlich wie diese Art der Benützung desselben Stoffes die Frühperiode der Marmorskulptur bezeichnet. An verschiedenen Werken des Uebergangs in die Glanzperiode der Architektur ist dieses akrolithische Vorkommen des weissen Marmors nachweislich; wie z. B. an dem etwa 520 Jahre vor Christus beendigten¹ Tempel zu Delphi, dessen Façade die Alkmäoniden, die den Tempelbau übernommen hatten, ohne kontraktliche Verpflichtung in parischem Marmor ausführten, um so die Gottheit mehr zu ehren, während der übrige Tempel aus Poros bestand.

Ein anderes Beispiel ist der noch aufrechte Tempel zu Aegina, dessen sonst mit Stuck überzogenes Mauer- und Säulenwerk ein Kranzgesims und ein Dach aus weissem Marmor krönte.

Der Tempel zu Bassae ist gleichfalls hierher zu rechnen; seine Säulen und Mauern sind nicht aus Poros, sondern aus grauem unscheinbarem Kalkstein ausgeführt, der mit Stuck überzogen war, nur die Friese und Giebelzierden so wie die Dachziegel waren Marmor.

Von dem Palaste des Mausolos aus wahrscheinlich glasirtem Ziegelwerke mit Gesimsen und sonstigem Ornatus aus prokonnesischem Marmor war schon oben die Rede.

Auf welche Weise wurde nun bei diesen und allen anderen aus so verschiedenen Stoffen zusammengesetzten Werken die letzte harmonische Vollendung erreicht? Die heterogenen Stoffe, die nicht einmal in rhythmischer Ordnung zusammentraten, konnten offenbar nicht bestimmt sein durch Farbenverschiedenheit oder sonstige Kontraste architektonisch oder ornamental zu wirken; niemand wird den Hellenen die Geschmacklosigkeit zutrauen, farbige Stucksäulen und bemalte Wände mit einer weissen Fronte vorzuschuhen oder gar ihnen einen weissen Hut aufzusetzen.

Somit bleiben nur zwei Möglichkeiten, entweder verschwand aller Stoff als solcher unter einer gemeinsamen farbigen Hülle

¹ Er wurde, wie es scheint, niemals in allen seinen Theilen ganz fertig.

oder der weisse Marmor wurde durch Stuckmarmor an den übrigen Theilen nachgeahmt und der ganze Bau erschien weiss. — Der letzteren Annahme folgen Kugler, Ulrichs und andere; sie erklären jede davon abweichende gradezu für widersinnig und schliessen mit diesem Machtspurche eigenmächtig über die streitige Frage die Acten. — Nun wissen wir aber, erstens dass, wenigstens an dem Tempel zu Aegina, der sich von den genannten am besten erhielt, die Säulen und die Mauern roth waren, wir wissen zweitens dass gerade der Theil der aus Marmor gebildet ist noch jetzt die unverkennbarsten Spuren der Bemalung zeigt, vorzüglich deutlich treten sie an den Giebelfiguren, dem Hintergrunde des Giebels und dem sonstigen Schmucke des marmornen Simswerkes hervor. Es bleiben also höchstens noch für den Tempel zu Aegina die Fronten der Hängeplatten des Simses und die steigende Krönung der Giebel nebst den Ziegeln des Daches, für den Tempel zu Delphi die sechs Säulen nebst einigen Stücken des Gebälkes der Vorderfronte übrig, auf welche sich die Gegner mit ihrer Behauptung zu beschränken haben, dass sie weiss geblieben seien. Nach diesem Wenigen sollte sich nun nachher der ganze übrige Bau gerichtet haben, der durch eine tausendjährige Tradition auch in seinen Farben festgestellt war, ehe man an die Benützung des weissen Steines dachte, der bei dem einen der angeführten Beispiele nur gleichsam wie accidentell, auf den Einfall des Bauunternehmers, bei einem geringen Theile desselben in Anwendung kam. Und wie hätten sich weisse bestuckte Säulen, bestuckte Architrave in einer Linie mit den gleichen Gliedern aus parischem Marmor fortlaufend ausgenommen! Welcher Kenner der Griechen, welcher Architekt kann dergleichen nur einen Moment für möglich halten! — Und dann, hätten wir von einer so gründlichen Revolution in der Baukunst der Griechen nichts erfahren? Das ganze Alterthum schweigt darüber, dagegen weist es eine Menge von Stellen auf, die sich auf das Bemalen und Färben der weissmarmornen Gebäude und Skulpturen beziehen oder sie in dieser Weise als farbig darstellen, und was das wichtigste ist, die Reste dieser Malerei haben sich noch mehr oder weniger erhalten.¹

¹ Ueber die Reste der Malerei an den Skulpturen der besten Zeit kann kein Zweifel mehr obwalten. Es ist auch nur blinder Eigensinn, der sie noch immer nicht erkennen will. Siehe darüber Quatremère Jupiter Olymp. passim.

Die andere Möglichkeit, — dass nämlich der Zusatz des Marmors an dem alten Prinzipie der Dekoration nichts änderte, dass dieser Stoff gewählt wurde, theils wegen seiner Festigkeit, sodann aber vorzüglich wegen seines feinen, festen und milden Kernes, das ihn zu besonders genauer und scharfer Bearbeitung eignet, drittens aber allerdings auch wegen seiner blendenden durchscheinenden Weisse, welch' letztere Eigenschaft allein die Griechen bewegen konnte, bei diesem Stoffe die uralte Koniasis, die Stuckhaut, die mit Marmorstaub gemacht wurde, (eine Benützung des gedachten Materials die weit älter ist als die der Marmorstufen und Marmorblöcke zum Bauen) nicht anzuwenden, sondern unmittelbar auf dem Steine die mit der Koniasis unzertrennliche Malerei auszuführen, — diese Möglichkeit ist die einzige, die ich statuiren kann und zwar nach genauem und langjährigem Forschen an den Monumenten und in Folge der Anschauung die ich mir von der Kunst des Alterthumes im Allgemeinen gebildet habe. Sie wird zugleich, ich wiederhole diess, durch die Aussagen der Schriftsteller, wenn man sie nicht ausser ihrem Zusammenhange, sondern, wie sichs gehört, in Verbindung mit dem allgemeineren Inhalte der Stellen wo sie vorkommen citirt, vollkommen bestätigt.¹

Die akrolithen Marmortempel (um den einmal gebrauchten uneigentlichen Vergleich beizubehalten) waren nun die Vorläufer der ganz aus Marmor solid ausgeführten Monumente, in denen der hellenische Baustil erst seine Emancipation von dem Materiellen vervollständigte. Nun trat zugleich mit dem Marmorstile allerdings eine mächtige Revolution in Beziehung auf Farbenschmuck ein, über welche es auch an Nachrichten und Andeutungen bei den Alten nicht fehlt, nämlich die Einführung und Verbreitung der enkaustischen Malerei, allgemeiner dort, wo diese Kunst im Gefolge der Architektur den eigentlich dekorativen Schmuck besorgt, weniger allgemein in ihrer eigenen Wirkungssphäre, und gleichzeitig ein Uebergang von der Oligochromie des Polygnot zu der Polychromie der Pamphilos und Pausias, von dem getragenen Terrakottastile der Wanddekoration, wie sich davon die meisten Spuren in Italien und Sicilien erhielten, zu dem reichfarbigen Schmucke der enkaustisch dekorirten Marmortempel Athens! Auch die Skulptur folgt dieser polychromen Richtung, der konventionellen Färbung der Statuen und Basreliefs der alten

¹ Siehe hierüber den Schluss dieses Hauptstückes.

Zeit die verfeinerte und durch höchste Kunst geadelte malerische Ausstattung (circumlitio), welche den ersten Meistern der Malerei von den Bildhauern überlassen wird.¹ Wie weit man damit ging beweist unter andern die Notiz wonach Skopas an seiner berühmten Bacchantin deren glühendes Kolorit durch das bleifarbiges tode Fleisch der Hindin kontrastlich noch mehr hervorhob.²

Noch jetzt erkennt man an den schönsten Statuen des vollendeten Stils, die unsere Museen schmücken, die schwachen Spuren ihrer schnell vergehenden Bemalung, die gleich nach ihrer Auffindung noch sehr deutlich hervortrat.³ Die zarten Lasuren des Nackten verschwinden am frühesten, die Deckfarben der Gewänder und die Vergoldungen des Haares und anderer Theile halten sich länger.⁴ An den Friesfiguren des Theseustempels fand ich in den Falten der Gewänder sehr frisches Rosaroth und Grün in undurchsichtigem dickem Auftrage; die Spuren dieser Farben, den Körper derselben, sieht man sogar noch deutlich auf den Elginmarbles im britischen Museum, sowie das Blau in den Falten der Karyatide vom Erechtheum ebendaselbst.

Gleichzeitig schlägt die Vasenkunst eine ganz analoge Richtung ein. „Die Töpferwaaren mit allerlei Farben in Wachs bemalt“⁵ verdrängen die monochromen Urnen des früheren Stils. An jenen hat sich die Wachsmalerei am vollständigsten erhalten und sie bieten für die herrschende Polychromie der Zeit welcher sie angehören dasselbe zuverlässige Analogon, wie letztere den allgemeinen Stil der vorhergegangenen Kunst wieder mit Sicherheit erkennen lassen.

Wegen dieser merkwürdigen nahen Beziehungen zwischen der Töpferei und der polychromen Architektur und in Berücksich-

¹ Praxiteles wurde gefragt, welche von seinen Marmorarbeiten er für die gelungenste halte: diejenige, an welche Nikias die Hand angelegt hat, war seine Antwort. So grossen Werth legte er auf dessen Farbengebung. *Tantum circumlitioni ejus tribuebat. Plin. XXXVI. 11 f. Ueber circumlitio, causis etc. vergl. Völkel Arch. Nachlass p. 79—96.*

² Callistratus Stat. II. p. 147. ed. Jacobs. Welker Syllog. p. 687.

³ Quatremère de Quincy im Jupit. Olymp. gibt über diese Farbenspuren an Statuen eine ausführliche Notiz. Seitdem bringt fast jeder Tag neue Anzeichen der Allgemeinheit der Verbreitung der polychromen Plastik bei den Alten.

⁴ Ueber die Technik der Malerei an den Statuen und Bauwerken folgen einige Bemerkungen in dem Hauptstücke Keramik.

⁵ Κεράμια — πενηντογραφημένα χρώμασι παντοῖοις. Athenaeus. Raoul Rochette (peint. inédites) gibt über dieselben genaue Nachricht.

tigung der vollständigen Erhaltung so vieler Produkte jener Kunsttechnik aus allen Perioden, welche sie durchging, soll das Nähere, besonders dasjenige was den technischen Theil der wichtigen uns hier beschäftigenden Frage betrifft, in dem zweiten Hauptstück über die Keramik folgen, hier nur das allgemein Geschichtliche der Polychromie in seinen weiteren Phasen kurz gegeben werden.

§. 79.

Verdrängung der Wandmalerei durch die Tafelmalerei.

Also weit entfernt dass mit der dritten Periode der griechischen Kunst und dem Marmor als hauptsächlichstem Bildstoff die Farblosigkeit in der Baukunst und in der Skulptur eintrat, war vielmehr das Gegentheil der Fall: die ernste konventionelle Oligochromie wurde nun erst blühende Polychromie.¹

Zu dieser Zeit auch verdrängte die Staffeleimalerei immer mehr das eigentliche Wandgemälde und ging ihren abgesonderten von der Architektur unabhängigen Weg zu höchster technischer Vollendung, zu der Darstellung der Leidenschaft und Gemüths-
welt, zu treuer Naturschilderung. Die Namen der grössten Künstler schmücken diesen Zeitraum der Kunstgeschichte — aber auch nur ihre Namen und einige ungenügende Daten über ihre Werke, gleichsam nur Register derselben, denn nichts von letzteren hat sich erhalten. Einige der vollendetsten und gepriesensten Werke dieser Meister waren ausgeführt in der neu erfundenen oder vielmehr von Aegypten und Asien entlehnten enkaustischen Manier, von der wir noch immer nicht wissen, was sie eigentlich war, doch die Mehrzahl war a tempora gemalt und mit einem die Farben dauernd befestigenden Firnis oder Wachsüberzuge (causis) fixirt.² Diese Tafelbilder wurden zum Theil als Weihgeschenke in den Tempeln aufgestellt, theils und zwar am häufigsten wurden sie als Embleme in architektonisch dekorativer Anordnung den Wänden der Cella einverlebt³ (*ἀγούστειν, ἐγκωτεῖν, ἐμβάλλειν*, inserere, includere); auch wohl zwischen den Säulen an

¹ Zu diesem und dem vorhergehenden Paragraphen gehören die auf die attischen Marmortempel bezüglichen Tondrucke,

² Letronne lettres etc. p. 395.

³ Tabulae pictae pro tectorio includuntur. Digest. XIX. 1, 17. 3.

den Brustwänden (Diaphragmen, Erymata) als Säulenbilder (Stylopinakia) befestigt. Diese Malerschule, (in der That in der eigentlichen Kunst des Malens die höchste) hat Plinius gemeint, wenn er sagt, es gebe keinen berühmten Namen unter den Künstlern als derer, die Tafelbilder malten; — es ist nicht möglich dem klaren Wortsinne dieser Erklärung des Römers eine andere der Wandmalerei günstigere Deutung zu geben, wie es Letronne vergeblich versucht hat. Aber eben so wenig wird Raoul Rochette, mit allem Aufwande von Gelehrsamkeit und Grobheit gegen Andersdenkende deren ein Franzose fähig ist, uns zwingen, mit ihm in der Wandmalerei nichts weiter als das Resultat einer fâcheuse révolution in den Künsten, die zur späten Römerzeit eintrat, zu erkennen, und ihm beizupflichten, wenn er die entgegengesetzte Meinung, une erreur grossière et une malheureuse illusion de notre âge nennt. Auch darüber theilen wir nicht seine Ansicht, wenn er überall nur Holztafeln sieht, wo immer bei den Alten die Ausdrücke *tabula*, *σάνις*, *πίναξ*, oder diesen ähnlichen für Gemälde vorkommen; sie können allgemein nur für Bilder oder Schildereien stehen, sie können auch andere Tafeln als hölzerne bezeichnen; wir wissen wenigstens, dass sie häufig aus Schiefer, Metall, Terrakotta, Marmor und Stuck waren und oft so grosse Dimensionen und so bedeutendes Gewicht hatten dass die Staffeleien, worin sie hingen um sie zu malen, Maschinen hissen und auch wirklich waren. Diess erhellt aus dem bekannten Wettkampfe zwischen Apelles und Protogenes, der sich auf einer Tafel von grosser Ausdehnung entschied,¹ die zum Malen in der Maschine befestigt oder aufgehängt war. Malereien auf grossen Schiefertafeln fand man in etrusischen Gräbern, dergleichen auf Terrakotta in Sicilien; die berühmten vier mit zarten rothumzogenen Zeichnungen bedeckten Marmortafeln aus Herkulaneum waren höchst wahrscheinlich der Grund enkaustischer Malereien, welche die Hitze der Lava zerstörte.² Vier Gemälde³

¹ *Tabulam magnae amplitudinis in machina aptatam picturæ anus una eustodiebat.* Plin. XXXV. 10.

² Bötticher, Arch. der Malerei S. 145 ff. Vergleiche in dem Hauptstück Keramik.

³ Pitture d'Ercolano tav. IV. Nr. 41, 42, 45, 46. Zu Civita fand man Gemälde in hölzernen Rahmen eingefasst und mit eisernen Haken in eine Mauervertiefung befestigt. Pitt. d'Ercolano II. tav. XXVIII. Jorio peintures anciennes p. 12, Naples 1830.

auf präparirten Stucktafeln wurden zu Stabiae oder (nach anderen) zu Portici je zwei und zwei am Boden gegen eine Wand gelehnt gefunden, letztere mit Vertiefungen von der Grösse der Bilder in dem Stuck, um sie aufzunehmen; viele der Bilder in Pompeji sind auf diese Weise eingesetzt. Ohne Zweifel waren gerade diese Stucktafeln (die auch in neuester Zeit der treffliche Landschafter Rottmann zu seinen enkaustischen Bildern wählte) für Gemälde die auf Bestellung und zu der Ausschmückung eines bestimmten Ortes (eines Tempels, einer Stoa oder dgl.) gemalt wurden, die gewöhnlichsten.

Diese Stein- und Stuckbilder treten dann in sehr nahe Analogie mit den Metopen und Friesen, die ja auch nichts anderes als Tafelbilder sind die in die Konstruktion eingelassen wurden, auch mögen die ersten Wirkungen der Sitte die Bilder, statt sie auf die Wand zu malen, im Atelier auszuführen, um sie hernach der Mauer einzuverleiben, nur das Genus der Malerei, weniger den Stil der Dekoration im Ganzen getroffen haben, der aber dennoch ihren Einfluss sehr bald erfuhr und mit Uebergängen dem asiatischen Getäfel zurückverfiel, in das sich die gemalten Wandteppiche der polygnotischen Zeit metamorphosirten. Die hellenische Vergeistigung des Prinzips der Wandbekleidung gab wieder Platz einer mehr naturalistischen und materiellen Auffassung desselben, und dieser Veränderung entsprach ein gleichzeitiges Hinneigen zu plastischer Ausstattung der eigentlich architektonischen Formen. Neben dem ionischen Stile erhebt sich der mehr dorisirende obschon plastisch reichere korinthische; die eigentlich dorische Ordnung dagegen verkümmert und erstarrt zu einem unorganischen Strukturschema.

Auf dieser Bahn war die hellenische Kunst weit vorgeschritten und hatte sie bereits durch vielfachen Verkehr mit Asien manche Elemente der barbarischen Kunst in sich aufgenommen, wie Alexander das persische Reich stürzte, in Folge dessen die Länder des westlichen und inneren Asiens bis nach Indien samt Aegypten unter die Herrschaft hellenischer Könige geriethen und mitten unter den alten Kultursitzen des Ostens sich hellenische Bildung festsetzte. Zwar kam es niemals zu einer innigeren, gleichsam chemischen Vereinigung der heterogenen Elemente asiatischer und griechischer Kultur, aber ohne wichtige Einwirkungen für beide konnte diese Vermischung nicht bleiben. Die kühnen

Bauunternehmungen Alexanders und seine noch grossartigeren Projekte, deren Ausführung sein früher Tod verhinderte, tragen schon das entschiedenste asiatische Gepräge, das sowohl in den allgemeinen Conceptionen wie in den Mitteln und Weisen der Ausführung hervortritt.

In letzterer Beziehung sind vorzüglich vier Momente hervorzuheben, durch welche asiatische Kunsttechnik, wie sie zu Alexanders Zeit üblich war, auf den Geschmack und die Kunstpraxis der Griechen rückwirkte.

Dieses sind: 1) Der uralte bereits so viel besprochene Bekleidungsluxus, der sich, wie gezeigt wurde, in Asien auch auf die struktiven Theile der Gebäude erstreckte und sogar noch in den steinernen Konstruktionen der Perser hervortritt, in so fern sie in realistischer Weise die chaldäisch-assyrischen bronzebekleideten Holzsäulen wiedergeben. 2) Die Technik des Steinschneidens und die Inkrustation der Architektur mit buntfarbigen Steinen sowie in gleicher Weise die emblematische Verzierung der Gefässe und Geräthe aus edlen Metallen, Elfenbein, kostbaren Holzarten mit eingesetzten Edelsteinen und Gemmen. Als damit eng verbunden zu betrachten sind die Nachahmungen dieser naturfarbigen Stoffe in Glas, die Emails, die Mosaiken u. s. w. und deren Verwendung zu dekorativen Zwecken in der Baukunst. 3) Das durch jene Benützung des naturfarbigen Materials bei der polychromen Ausstattung der Monamente wahrscheinlich vorbereitete Eintreten des Quaderfugenwerkes in die Reihe der dekorativen Mittel. 4) Der Bogen und die gewölbte Decke, sammt der Kuppel, das äusserlich sichtbare und das Dach ersetzende Gewölbe, als Elemente der Kunstform und dekorative Mittel.

1. Betreffend den ersten der vier genannten Einflüsse wurden bereits in einem früheren Paragraphen (über das Tapezierwesen der Alten) die mit asiatischem Luxus ausgestatteten Prachtzelte, Scheiterhaufen und sonstigen Gelegenheitsbauten erwähnt und zum Theil beschrieben, die Alexander und seine Nachfolger ausführen liessen; doch erstreckte sich dieser spezifisch asiatische Luxus auch auf die bleibenden Monamente. Alexander wollte zu Pella ein ehernes Proskenion zu einem Theater ausführen.¹ Eines inkrustirten Theaters erwähnt auch eine bereits citirte Inschrift aus Klein-

¹ Plutarch. op. moral. II. 1096. Tom. X. p. 509 ed. Reiske.

asien, aus der Zeit nach Alexander. Auch die orientalische Bekleidung der Tempelwände mit goldüberzogenem Getäfel findet Nachahmung, so bei dem von Antiochus IV. erbauten Tempel des Jupiter Olympius zu Antiochia und dem Tempel des Bal und der Astarte zu Hierapolis, dessen Wände und Decke wie bei dem Tempel zu Jerusalem ganz vergoldet waren. Dieser asiatische Luxus musste die eigentliche Wandmalerei verdrängen und auch ausserdem auf den Stil der ornamentalen und farbigen Ausstattung einwirken. Leider lässt sich dieser Uebergang bei fast gänzlichem Mangel erhaltener Monamente aus dieser Zeit an letzteren nicht mehr verfolgen. Doch weiss man dass der plastische Schmuck des zumeist korinthischen Baues oft in vergoldetem Metalle angeheftet wurde, dass somit, gleichmässig mit dem Inneren, auch äusserlich der Metallglanz und die reiche Pracht den bescheidneren Schmuck der Farbe verdrängten.

2. Eng verknüpft mit der metallischen Ausstattung ist der gleichfalls orientalische polylithe Schmuck, d. i. die Polychromie mit Versatzstücken (*pièces de rapport, appliques*) aus buntfarbigem Marmor und noch edleren Steinarten.

Asien und Aegypten sind das Vaterland der edlen und halbedlen Steine, für welche schon im frühen Alterthume eine sehr grosse Vorliebe auch unter den Griechen und den italischen Völkern herrschte. Doch scheint das Schleifen und Schneiden dieser harten und kostbaren Stoffe lange Zeit das Privilegium der Aegypter und der Asiaten geblieben zu sein, die ihre geschnittenen Steine als Handelsartikel nach Europa brachten, woher sich das alleinige Vorfinden ägyptischer, phönischer und assyrischer Gemmen und Intaglien in den älteren Gräbern der Etrusker und Griechen erklärt. Diese Intaglien dienten als Petschaft und zu Schmuckgegenständen. Die ersten eigenen Versuche der Etrusker und Griechen in der Stein- und Stempelschneidekunst waren rohe Nachahmungen der asiatischen Vorbilder, und erst in der grossen Zeit der Kunstreife gelangte auch diese Kunst zu einem Ansehen, obschon sie sich eigentlich erst einbürgerte und ihre höchste Vollkommenheit erreichte kurz vor der Zeit Alexanders, dessen Steinschneider Pyrgoteles in dieser peniblen Kunst den höchsten Ruhm erreichte, der auch eigentlich nur allein unter allen seinen Kunstgenossen von den Autoren genannt wird. Doch blieb diese

Kunst hauptsächlich noch auf die Ausführung von Siegelringen beschränkt.

In Asien war die Glyptik während dieser Zeit in Beziehung auf eigentliche Kunst stationair geblieben oder hatte sie sogar Rückschritte gemacht, dafür aber ein sehr ausgedehntes Feld ihres Wirkens gewonnen, indem sie zu der Ausschmückung der kostbaren Geräthe und Gefässe aus edlen Metallen mitwirken musste, die zwar von frühester Zeit den vornehmsten Luxus Asiens ausmachten, aber unter den älteren chaldäischen und assyrischen Reichen, wie es scheint, noch nicht Juwelierarbeiten waren. Dieser Aufwand wurde noch überboten durch die gleichfalls im Orient einheimischen aber zur Perserzeit am höchsten geschätzten ganz aus edlen Gesteinen von ungewöhnlicher Grösse geschnittenen Becher und Schalen. — Er hatte sich sogar schon auf die Baukunst ausgedehnt, indem die Glyptik theils der Metallbekleidung der Monamente nach der Analogie der Gefässe ihre farbige Pracht lieh, theils sogar die Tafeln (crustas) aus buntfarbigem kostbarem Steine von möglichster Grösse präparirte, die als Wandbekleidung benutzt wurden, als Ersatz für die weniger luxuriösen Holzgetäfel, oder die skulptirten Alabasterplatten, der alten Zeit.

Es liegen sichere Anzeichen vor dass dieser Luxus in Asien zur Zeit der Eroberung Alexanders der herrschende war; er lässt sich aus den abenteuerlichen Berichten des Philostratus und anderer späterer Schriftsteller über die Pracht Babylons (die früheren Schriftstellern entnommen sind) noch deutlich herauserkennen.

Alexander, dem orientalisches Wesen gefiel, der es aus Politik annahm, fasste auch diese Art des dem Griechen fremden Luxus in der häuslichen Einrichtung und selbst in dem Hausbaue mit Enthusiasmus auf. Schon seine ersten Bauunternehmungen geben hievon den Beweis. Das grosse Beilagerzelt zu Susa hatte mit Edelsteinen besetzte goldene Säulen, der Scheiterhaufen des Hefaison war mit geschnitzten Elfenbeintafeln und wohl auch mit Gemmen geschmückt. —

Seine Nachfolger folgten auch hierin ihrem Heros und verpflanzten diesen neuen asiatischen Luxus nach Griechenland. Er wurde vornehmlich von dem Stämme der Seleukiden und von den Ptolemäern künstlerisch veredelt. Die Kameen, erhabene Bildwerke aus mehrfarbigen Onyxen geschnitten, ferner die aus edlen Steinen skulptirten Trinkgefässe und Schalen dieser Zeit,

von denen einiges Kostbare sich erhielt, sind wahre Wunder an Schönheit und technischer Vollendung.

Eng verknüpft mit dem Gemmenluxus war das Email, eine Art Inkrustation mit künstlichen aus Glasfluss imitirten Edelsteinen und zugleich eine Art enkaustischer Malerei, wahrscheinlich die wahre, ursprüngliche, deren Beziehung zu der Wachsenkausis in dem nächsten Hauptstücke über Keramik, wo einige hier noch unberührt gebliebene technische Fragen aufgenommen werden, nachzuweisen ist.

Das Email wurde schon an dem Dache des Prachtwagens Alexanders angewandt, es fehlte gewiss selten, wo Gold oder anderes Metall zu architektonischen Zwecken und zu Geräthen in Anwendung kam und ersetzte die noch von Phidias gebrauchte einfache Malerei auf Goldgrund, wenn gleich diese selbst schon eine Tochter des orientalischen Email war.

Es wurde oben (unter Aegypten) gezeigt dass diese Technik des Emaillirens den Aegyptern schon sehr früh und in allen ihren Proceduren bekannt war. Dennoch wird behauptet sie sei das Eigenthum und das Geheimniss der Barbaren des Westens geblieben, da kein alter Schriftsteller sie beschreibe oder auf ihr Vorkommen bei den Griechen und den italischen Völkern hinweise, und ein Autor des 3. Jahrhunderts (Philostratus) sie als das Eigenthum der Völker des westlichen Oceans bezeichne, in deren ehemaligen Wohnsitzen in der That auch die bedeutendsten Funde emaillirter Gegenstände antiken Stiles gemacht wurden.¹ — Aber woher auch die Gallier und Kelten diese Kunst entlehnten, ob sie sie vom Orient mitbrachten oder von den Phönikiern erlernten, sicher bleibt der Orient der Erfinder auch dieser Anwendung des Glasflusses, und dass wenigstens eine Art von Emailliren auch in Griechenland und in Italien zum Theil früh geübt wurde, beweisen kleine metallische Gegenstände des Luxus und des Zierraths ächt griechischen Stiles mit eingeschmolzenen Glasflüssen, deren das borbonische Museum zu Neapel, der Louvre und das britische Museum mehrere enthalten, und die auch sonst in den Sammlungen nicht selten sind.

Als verwandt sind hier noch die musivischen Zierden und

¹ Philostratus Icon. I. cp. XXVIII. Derselbe Schriftsteller spricht aber auch von farbigen Metallreliefs in Indien. In vita Apollonii.

Malereien der Wände und Gebäudetheile anzuführen, die, wie oben unter Chaldäa und Assyrien gezeigt wurde, aus einer uralten Praxis der Innerasiaten hervorgingen. Obschon Beweise existiren dass die Mosaikfussböden in Griechenland schon früh eingeführt waren und davon ein sehr altes dem 5. Jahrhundert v. Chr. angehöriges Exemplar sich zu Olympia erhielt, fällt doch die eigentliche Verbreitung der musivischen Dekoration erst in die alexandrinische Zeit. Sie ward nicht selten eine Nachbildung der älteren polychromen Plastik, Füllungen mosaikirter polychromer Reliefs wurden in die Wände und Decken eingelassen. Ein Theil dieser musivischen Reliefs, z. B. das schöne Relief in dem Wilton-house, welches ich Gelegenheit hatte zu sehen, die Spes in Neapel, das Pendant dazu, der Merkur, die beide aus Metapont kommen sollen, und andere sind noch durchaus griechisch und wahrscheinlich aus voralexandrinischer Zeit; sie sehen sie mit Vorliebe beschreiben, wie Rochette, und dennoch ein Ungläubiger an der Polychromie der antiken Plastik bleiben, das sind schwer zu lösende Widersprüche.¹

Man wird eben so wenig wie für die früheren Perioden der Baukunst irren, wenn man auch für die alexandrinische Zeit an der Analogie mit der Vasenkunst, wie sie sich gleichzeitig umbildete, festhält. Die mit Edelsteinen inkrustirten Metallgefässe, die emblematisirten und argumentirten Prachtgeräthe, wie sie z. B. Cicero in seinen Reden gegen Verres anführt, sind genau so bezeichnend für den dekorativen Stil der Baukunst dieser Zeit, wie die enkaustisch buntfarbigen für die vorhergehende, die oligochromen korinthischen und attischen Prachthydrien für die Zeit des Polygnot, und letztens die plastisch verzierten ältesten Töpfe der Zeit vor Einführung der Töpferscheibe in die südlichen Länder Europas für die Architektur der heroischen Zeit.

Es bleiben von den oben aufgeführten vier Momenten, die von Asien aus in der genannten Periode auf den Baustil der Griechen eingewirkt hatten, noch zwei zur Berücksichtigung übrig, die in ein dem hier behandelten Gegenstände fremdes Gebiet der

¹ S. Rochette peintures antiques inédites. — Die in dem genannten Werke mitgetheilte Isis ist zuverlässig aus ptolemäischer Zeit, aber die beiden Stücke, Spes und Merkur genannt, halte ich für noch halb archaische Kunst und mit den metapontischen Tempeln aus gleicher Blüthezeit dieses griechischen Freistaates entsprossen.

Technik hinüberstreifen, aber nothwendig hier schon wenigstens flüchtig zu berühren sind. Zunächst also drittens die Benützung der Quaderfugen zu architektonisch-dekorativen Zwecken. Wir finden sie nirgend, bis zu der Zeit herab die uns jetzt beschäftigt, weder im ägyptischen noch im asiatischen noch auch im griechischen Stile anders als an dem Unterbaue des Werkes hervortretend, letzteres selbst, das auf jenem aufgestellte eigentliche Kunstgebilde, das Agalma, wenn schon in solidestem Steine mit der grössten Regelmässigkeit und Sorgfalt vollendet, das Isodom der Griechen war das höchste was die Lithotomie in dieser Beziehung erreichte, blieb immer der Form und dem äusseren Erscheinen nach unabhängig von dem Quaderwerke, das gerade desshalb die möglichste Vollendung in der Bearbeitung und der Zusammenfügung erhielt damit es als Element der Form nicht erschien und aus demselben Grunde desshalb noch ausserdem mit Stuck und Farbe überkleidet wurde. Wo wurde nun das der hellenischen, die Emancipation der Kunstform von dem Machwerke und der Materie erstrebenden, Tektonik zuwiderlaufende Ornament der umränderten und naturfarbigen Quader zuerst zur Dekoration der Tempelwände benützt, wo entstand diese Neuerung, die zusammen mit der Erhebung des Bogens zur Kunstform, die nachhaltigste Revolution in der Baukunst hervorrief?

Die ersten Beispiele und Anzeichen davon sind wieder asiatisch, und wahrscheinlich erst aus der alexandrinischen oder diadochischen Zeit. Zunächst der Tempel des Jupiter zu Kyzikos, dessen durchsichtiger Quaderputz¹ die mit Gold umränderten

¹ Lapis, verkürzt für lapis quadratus, steht in der Kunstsprache der römischen Konstrukteurs dem Marmor gegenüber und bezeichnet den gewöhnlichen Haustein, der bei Kunstdauten stets mit Stuck und Farbe bekleidet wurde. Beispiele Plin. H. N. XXXVI. 6. *Fuit tamen inter lapidem et marmor differentia iam apud Homerum.*

Ibid. *Primum ut arbitror versicolores istas maenras Chiorum lapidicinae ostenderunt cum exstruerent muros; faceto in id M. Ciceronis sale: omnibus enim ostentabant ut magnificum. Multo inquit magis mirarer si Tiburtino lapide fecissetis. Et Herkules non fuisse picturae ullus, non modo tantus honos, in aliqua marmorum autoritate.*

Vitruv. II. ep. 8. *E marmore seu lapidibus quadratis.*

Id. II. 8. *Cum ergo tam magna potentia reges non contempserint lateritorum parietum structuras quibus et vectigalibus et praeda saepius licitum fuerat non modo caementitio aut quadrato sed etiam marmoreo habere etc.*

Fugen der Konstruktion durchschimmern liess; eine Raffinerie, die noch gleichsam ein Compromiss zwischen dem alten und dem neuen konstruktiven Grundsatze der Dekoration in sich schliesst.

Sodann die von Plinius als frühestes Beispiel der Anwendung buntfarbigen Marmors aufgeführten Stadtmauern der Chiothen, über die M. Cicero sich dahin ausliess, dass er sie mehr bewundern würde, wenn sie aus tiburtinischen Steinen beständen. Plinius fügt hinzu: In der That kann die Autorität des Marmors uns nicht veranlassen eine Dekoration zu bewundern die durch den gewöhnlichsten Maueranstrich erreicht wird, ja dieser behält immer noch den Vorzug.¹

Wenn wir also diese Anekdote mit ihrem Zusatze richtig verstehen so folgt daraus zugleich dass die Römer zu Ciceros Zeit ihre tiburtinischen Quaderwerke bunt stuckirten. In demselben Kapitel führt der genannte Autor noch an dass Menander, der genaueste Beschreiber des Luxus, die buntfarbigen Marmorsorten und überhaupt den Marmorschmuck zuerst, und auch nur selten, berührt habe. Menander dichtete seine Lustspiele um 300 v. Chr. also um die Zeit gleich nach Alexander.

Dieser zuerst rein dekorative Gedanke wurde ohne Zweifel durch die polylithe Benützung buntfarbiger Marmorplatten und eingelassener seltener Gesteine vorbereitet; man wollte mehr Luxus zeigen, indem man die Mauer selbst aus diesen edlen Stoffen ausführte, und so entstand das buntscheckige Quaderwerk, dessen gemalte Nachahmungen in Pompeji so häufig sind.² Mehr Originalität zeigte Nero, der in seinem goldenen Hause einen ganzen Tempel aus orientalischem Alabaster ausführen liess, dessen durch-

Id. IV. 4. Seu autem quadrato saxo aut marmore.

Plin. XXII. 3. Herbis tingi lapides, parietes pingi.

Idem XXXV. 1. Coepimus et lapidem pingere.

Vitruv III, 1. In araeostyliis nec lapideis nec marmoreis epistyliis uti datur, sed imponendae de materia trabes perpetuae. (Und viele andere.)

¹ Ich will nicht für die Richtigkeit meiner Auslegung der schwierigen Stelle einstehen.

² Nonnus, ein christlicher Schriftsteller des 5. Jahrh. schreibt die Erfindung des bunten Quaderwerkes den Tyrern zu. Dionys. V. 55, pag. 134. Es stimmt übrigens mit unserer früher entwickelten Anschauung asiatischer Weise in der Dekoration vollständig überein, dass die buntfarbigen Quader zunächst nur bei Stadtmauern und Fundamenten erwähnt werden.

scheinende Wände das Licht in der Cella gleichsam gefangen hielten. Doch gehört diess schon in den nächsten Artikel über römische Kunst, zu welcher die der Diadochenzeit den bedeutsamen Uebergang bezeichnet.

Die Aufnahme des Gewölbes und des Bogens in die Zahl der Kunstformen musste letztens ein noch mächtigeres Movens sein welches die Baukunst in die konstruktive Richtung hineintrieb, die so sehr dem Genius der weltbeherrschenden Roma entsprechend war und durch ihn zu vollster Ausbildung gedieh.

Das Gewölbe und der Bogen (vornehmlich der Stichbogen als Uebergangsform) wurden vielleicht zuerst bei dem Baue von Alexandria in Aegypten zuerst von Griechen in dekorativer Weise aufgefasst; hier waren auch die Dächer im Stichbogen gewölbt und mit Estrich belegt, oder söllerartig abgeflacht und mit künstlich ausgelegten Fussböden gepflastert.¹ Ein räthselhaftes Propylaion, das zu der Burg führte, hatte einen kuppelartigen Aufbau. Manches Aegyptische (der Stichbogen z. B. als Dachform ist altägyptisch) mochte hier sich mit Asiatischem und Griechischem vermischen. Leider ist ausser dem berühmten Mosaikboden von Præneste nichts erhalten was geeignet wäre uns diesen merkwürdigen Stil zu ver- gegenwärtigen.

Das Zusammenwirken aller oben bezeichneten glänzenden Mittel, über welche die Kunst unter der Laune kunstliebender und unermesslich reicher Herrscher verfügen durfte, tritt aus den Beschreibungen der Prachtzelte, Prachtwagen und Riesenschiffe hervor, die uns der Polyhistor Athenäos erhalten hat, die aber, wie alle Beschreibungen von Kunstwerken, der willkürlichen Auslegung zu grossen Spielraum lassen und nicht immer plastische Gestalt annehmen wollen.

§. 80.

Die Römer. Frühe Zeit.

Die früheren voralexandrinischen Einwirkungen Griechenlands auf römische Baukunst werden meistens zu sehr überschätzt, dagegen zwei andere mindestens eben so wichtige Faktoren, welche dem mächtigen architektonischen Ausdrucke des Weltherrschaftsgedankens zur Grundlage dienen, nicht hinreichend beachtet.

¹ Hiritus B. Alex. 1. 3.