



U e b e r

F a r b e n a n s t r i c h u n d F a r b i g k e i t
plastischer Bildwerke bei den Alten.

E i n e

E i n l a d u n g s s c h r i f t

z u m H e r b s t e x a m e n

im Gymnasium zu Danzig

v o n

G E O R G S C H Ö L E R ,

Professor.

.....
Danzig 1826,

gedruckt in der Wedelschen Hof-Buchdruckerei.

Leber
Farbenanstrich und Farblosigkeit
histischer Schilder bei den Alten

Einleitung
I. Die Leber
II. Die Gallenblase
III. Die Gallenwege
IV. Die Gallenblase
V. Die Gallenwege

GEORG SCHILLER
Bibliograph

Verlag von
Verlag von

Ueber Farbenanstrich und Farbigkeit plastischer Bildwerke
bei den Alten.

Wir kennen aufer den Griechen kein Volk, dessen geistige Entwicklung sich so original und eigenthümlich, so von den ersten Anfängen organisch fortschreitend, und das Einzelne mit dem Ganzen verbindend und verzweigend gestaltet hätte. Lehrt uns diess schon eine allgemeine Betrachtung der griechischen Geschichte, in wiefern sich diese vorzugsweise auf religiösen Glauben oder auf bürgerliche Verfassung bezieht, so erkennen wir es noch deutlicher aus der ganzen Art und Weise, wie bei diesem Volke die Kunst sich zu jener bedeutenden Höhe erhoben hat, die stets die Bewunderung der gebildeten Nachwelt bleiben wird. Angeregt und ausgehend von einer einfachen, lebhaften, gemüthreichen Anschauung der Natur schritt sie in gleichem Gange mit der allmählichen Gesamtentwicklung der geistigen Kräfte ohne Unterbrechung ihrer höchsten Blüthe entgegen, und nahm in ihren Kreis nie etwas auf, was dem Gesetze der innern organischen Fortbildung und der natürlichen, reinen Stimmung des Kunstgefühls widerstrebt hätte. Um so auffallender muß es daher seyn, wenn wir auf dem Gebiete der griechischen Kunst Erscheinungen gewahren, die beim ersten Blicke sich mit dem, was wir eben als Eigenthümlichkeit jener Kunst bezeichnet haben, nicht vereinigen wollen. Hieher gehören unter andern auch die mit *Farben bemalten plastischen Bildwerke*, deren wirkliches Vorhandenseyn nicht bloß durch alte Schriftsteller bezeugt;*) sondern auch jetzt noch durch alte Monumente erwiesen wird. Wir nennen unter diesen letztern als die bekanntesten die

*) Pausanias VII. 26. 3. IX. 32. r. Strabo VIII. p. 354.

äginetischen Statuen der königlichen Glyptothek zu München¹⁾ und die Reliefs des Parthenon im britischen Museum, an welchen Werken die unzweideutigsten Spuren von aufgesetzter Farbe noch jetzt zu sehen sind. — Der Gegenstand selbst ist in den Werken der Alterthums- und Kunstkenner öfters zur Sprache gekommen, und noch zuletzt hat der treffliche *Heinrich Meyer* in seiner Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen²⁾ sich darüber in der Art vernehmen lassen, daß auch dieser Kunstforscher denen beigezählt werden kann, welche die Bemalung plastischer Bildwerke unbedingt als geschmackswidrig mißbilligen. Obgleich ich nun auch der Meinung bin, daß wirklich bemalte Kunstwerke dieser Art an sich dem ästhetischen Gefühle nicht zusagen können, weil in solchen zwei Verfahrungsweisen der Kunst mit einander vermischt sind, von denen die eine (die Plastik) mehr körperlich und material durch die reine Form, die andere (die Malerei) mehr durch den Schein des Wirklichen, wie sich dieses im innigen Durchdringen von Farbe und Form kund thut, auf den Beschauer wirken will, so glaube ich doch, daß bis jetzt die Sache zu sehr in Bausch und Bogen beurtheilt worden ist, um in ihrem wahren Verhältniß gehörig erkannt zu werden. Ohnehin sind wir Modernen für eine völlig objective Auffassung mancher Erscheinungen in der griechischen Kunstwelt nicht immer unbefangen genug, da es hiezu durchaus einer völligen Zurückversetzung in die eigenthümliche Weltanschauung des griechischen Alterthums bedarf, die ja in ihren Principien so sehr von der unsrigen verschieden war.³⁾ Durch Religionsansicht, Klima und Verfassung zu einer lebendigen Betrachtung der sinnlich wahrnehmbaren Natur und zum größern Genuß des Lebens im Freien aufgefordert, hatte sich

¹⁾ s. *Wagners* Bericht über die äginetischen Bildwerke p. 210. — Ueber die genannten Reliefwerke theilte mir die Notiz Herr *W. Hamilton* mit, welchen ich 1823 in Neapel zu sprechen Gelegenheit hatte. — Dasselbe berichtet auch *Millin* in *Monumens ineditis*. T. II. p. 43. Vergl. *Dodwells* Reise in Griechenland (übersetzt von *Sickler*) p. 190, wo auch gemalte Reliefs des Theseustempels genannt werden.

²⁾ Was *Quatre-mère de Quincy* in seinem *Jupiter Olympien* über den Gegenstand sagt, konnte bei Entbehrung dieses Werkes nicht benutzt werden.

³⁾ Bezug auf diese Principien wurde früher in meinem Programm: *De personis Graecorum scenicis*. Gedani 1821. genommen, und zu erweisen gesucht, daß der Gebrauch der künstlichen Maske auf der Bühne dem echtgriechischen Kunstgefühl ganz genehm war.

sich der Sinn der Griechen frühzeitig gewöhnt auch in den Werken der nachschaffenden Kunst alles viel körperlicher, ausgeprägter, organisch abgeschlossener, und der Wirklichkeit in der Gesamterscheinung näher zu erblicken, als wir, denen in der Kunst die sinnliche Form oft nur dazu dienen soll, um durch sie mit der Ahnung einer höhern, geistigen Unendlichkeit, die über der Natur steht, erfüllt zu werden. Wir lieben überhaupt mehr in Gestaltungen der Kunst das Scheinhaftes, das Unbestimmte, Bewegliche, das duftig in einanderfließende, und wenn uns daher unter den bildenden Künsten die Malerei mehr zusagt als die Plastik, die Musik aber unter allen Künsten fast allein noch popular ist und bleibt, so ist es leicht erklärlich, warum sich unser ästhetisches Gefühl beim Anblick körperlich abgerundeter Kunstwerke sträuben muß, die zur Vervollständigung ihres sinnlichen Ausdrucks neben der Form auch die Farbe aufgenommen, wie dieß mit vielen plastischen Darstellungen der Alten wirklich der Fall war. Ich sagte ausdrücklich zur Vervollständigung des sinnlichen Ausdrucks sey neben der Form auch die Farbe aufgenommen worden; denn zu einem vollkommenen Zusammenklang beider ist es in der griechischen Bildkunst nie gekommen, so daß also eine Vergleichung¹⁾ griechischer farbiger Bildwerke mit unsern, die Natur ekelhaft nachäffenden Wachfiguren, an denen die lebenathmende Farbe gegen die Starrheit der Form widrig absticht, keineswegs so passend ist, als manche geglaubt haben. Daß aber ein Streben nach möglichst sinnlichem Ausdruck der Form hauptsächlich thätig war, wenn bei den Alten irgend ein plastisches Bildwerk mehr oder weniger mit Farbe begabt wurde, sehen wir vor allem daraus, daß selbst in Zeiten der höchsten Blüthe der griechischen Bildkunst, wo von einem traditionellen Weiterführen einer aus dem frühern Kindesalter derselben überkommenen Gewohnheit nicht mehr die Rede seyn kann,²⁾ unter Bedingungen, die sich aus dem Folgenden ergeben werden, dem ursprünglichen Principe von den Künstlern gehuldigt wurde. Anfangs schloß

¹⁾ Viel eher paßt die Vergleichung mit jenen theilweise gefärbten Heiligenbildern in alten Kirchen des südlichen und westlichen Deutschlands.

²⁾ Meyer zu Winkelmanns Werken Th. V. pag. 361. ist der Meinung, es schriebe sich die Anwendung der Farbe (Vergoldung) an plastischen Werken der Griechen von der Frömmelheit her, die auch in neuerer Zeit Heiligenbilder mit Kleiderschmuck und Vergoldung verziere.

schloß man sich freilich hierin näher der Natur an; später aber wurde die Nachahmung der wirklichen Natur nur im Allgemeinen im Auge behalten, so, daß sich die Farbe, mehr oder weniger der Wirklichkeit treu, nur auf Localfarben beschränkte, die bei der Betrachtung wirklicher Gegenstände die mit denselben begabten Formen stark hervorheben, wie etwa Gewänder, Haare, Augen, Lippen u. s. w. Betrachten wir die ganze Folge der uns bekannt gewordenen farbigen Bildwerke von den ältesten Zeiten an bis auf die Zeiten des Verfalles der griechischen Plastik (von einer eigentlich römischen kann nicht die Rede seyn), so werden wir finden, daß besonders an den Werken des ältesten Styls, denen es theils aus Gründen, die in der Technik liegen, theils wegen eines traditionellen Festhaltens gewisser Eigenthümlichkeiten der Schule an einer freien, naturgemäßen Formdarstellung gebrach, die Farbe sich häufig zur Form gesellte. Die Farbe sollte die Naturähnlichkeit erreichen helfen, und die nüchterne Ausdruckslosigkeit überwinden, die in den Stoffen lag, aus welchen man die ältesten Bildwerke verfertigte, aus Holz und Thon nämlich. Ohne uns auf eine genaue Nachweisung einzulassen, wie die Bildnerei bei den Griechen allmählich, ähnlich der Steinarchitectur, die ihren Grundtypus im Holzbau hat, aus der Holzschnitzerei und Thonbossirung erwachsend zur Bearbeitung der verschiedenen übrigen Stoffe überging, können wir als sicher festsetzen, daß um die 50^{ste} Olympiade, wo *Dipönus* und *Scyllis*¹⁾ lebten, zwei Meister, die auf die Weiterbildung des ältesten Kunststyls von bedeutenden Einfluß gewesen zu seyn scheinen, schon in allen den Stoffen, deren sich die völlig ausgebildete Plastik bediente, gearbeitet wurde. Denn nachdem Schnitzwerke von Holz, wie der Kasten des Kypselus, und Reliefs in Stein²⁾, wie die am Throne des amykläischen Apollo, schon längst vorhanden waren, verfertigte *Dipönus* und *Scyllis* eine Statuengruppe aus Ebenholz und Elfenbein³⁾, und ihre Schüler,

¹⁾ *Plinius* XXXVI. 4.

²⁾ Als solche nimmt auch *Meyer* in seiner Geschichte der Kunst mit *Heyne* die Arbeit des *Bathycles* an. s. Geschichte der Kunst. T. II, p. 19. — Aus dem höchsten Alterthume stammt auch das samothracische Relief, dessen Abbildung mit *Otfried Müllers* Bemerkung s. in *Böttigers Amalthea*, Bd. III. — Zu *Gnossus* wollte *Pausanias* in einem uralten Relief den Chortanz der Ariadne gesehen haben, dessen *Homer Ilias* XVIII. 590. erwähnt. s. *Heynes* Anmerkung zu dieser Stelle.

³⁾ *Pausanias*. II, 22.

ler, die Brüder *Doryclidas* und *Medon*, Figuren aus Elfenbein und Gold.¹⁾ Auch Statuen aus Metall gab es schon vor dieser Zeit und namentlich hatte ein, wie ich glaube, von einem spätern Künstler gleiches Namens, einem Zeitgenossen des *Kallon*, verschiedener Künstler, *Gitiadas*, dessen Lebenszeit nach Andeutungen der Stelle des *Pausanias* LIII. c. 18., (vergl. *Meyers* Geschichte der Kunst I. p. 13.) zwischen die 10te und 20ste Olympiade anzusetzen ist, eine Minerva Chalkiöcus aus Bronze gearbeitet; woraus sich zugleich ergibt, das *Learchus*, welchen manche alte Kunstkenner²⁾ als Zeitgenossen des *Dipönus* und *Scyllis* ansahen, wegen der alterthümlichen, rohen Technik seines in Erz gehämmerten und mit Nägeln zusammengefügt Jupiterbildes viel früher angesetzt werden muß. Doch war damals die Zeit, wo das Erz als Bildmaterial erst seine rechte Bedeutung erhielt, noch fern; sie trat erst ein, als die Kunst in ihrer Ausbildung so weit gediehen war, das sie in den Figuren die kühnsten Stellungen und Bewegungen versuchte, welche auszu- drücken und solid zu gestalten nicht einmal der feste Marmor tauglich genug befunden wurde. Ganze Statuen aus Marmor zu bilden ist wahrscheinlich seit der Zeit, wo *Dipönus* und *Scyllis*³⁾ sich zuerst als Marmorsculptoren berühmt machten, mehr Gebrauch geworden;⁴⁾ doch findet man bis auf *Phidias* und *Polyclet* durchaus mehr Statuen aus weichern Stoffen erwähnt, als aus Erz und Marmor. Aufser dem ästhetischen Bedürfnisse mußte, wie gesagt, in der frühern Zeit auch schon das Material auf Farbigkeit plastischer Bildwerke hinführen, und wir finden diese gewiß an spätern Werken aus weichen Stoffen weniger auffallend, wenn wir bedenken, das in dieser Hinsicht bei ihnen dieselben Bedingungen obwalteten.

Holz und Thon, die ältesten Bildstoffe, haben nämlich an sich ein so unsolides, nüchternes, und besonders das Holz durch seine Masern ein so ungleiches Ansehen, das aus diesen Stoffen gefertigte Bilder schon aus diesem Grunde einen Farbenüberzug nöthig machten, um nicht ganz ohne Effect zu bleiben. Wie im frühesten Alterthume, so farbte man daher auch in spä-

¹⁾ *Pausanias*, V. 17.

²⁾ *Pausanias*, III. 17. 6.

³⁾ *Plinius* sagt L. XXXVI. 4: Marmore scalpendo primi inclaruere Dipoenus et Scyllis, welche Stelle im Zusammenhange genommen auf Statuensculptur deutet.

⁴⁾ Marmorne Statuen entstanden wahrscheinlich neben den Akrolithen.

späterer Zeit noch Holzbilder, besonders wenn sie im Freien aufgestellt wurden, ganz einfach mit Mennige oder Röthel an.¹⁾ Solche Bilder finden wir bei alten Schriftstellern mehrere erwähnt.²⁾ Mit Mennige überstrichen auch die Hetrusker ihre Werke von gebranntem Thon,³⁾ welche Sitte sich ebenfalls in einigen volskischen Thonreliefs zeigt, die sich sonst in dem Museum Borgia zu Velletri befanden. Stellte man gefärbte Holz- und Thonbilder in Tempeln auf, so wurden sie des festlichen Glanzes wegen eben so mit Vergoldung⁴⁾ geschmückt wie im Mittelalter die christlichen Kirchenbilder,⁵⁾ mit welchen manche auch noch die Aehnlichkeit hatten, daß sie bei feyerlichen Gelegenheiten mit wirklichen Zeuggewändern behangen wurden.⁶⁾ Um aber die Solidität des Stoffes mit dem Princip der Farbigkeit zu vereinigen, mußte man frühzeitig darauf verfallen, Bilder auch künstlicher so zusammen zu setzen, daß die Haupttheile der Figuren aus vergoldetem, oder bemaltem Holze, Gesicht, Hände und Füße aber aus Elfenbein oder Marmor bestanden, deren natürliche Farbe als eine allgemeinere Nachahmung der menschlichen Hautfarbe zu denken ist. Ein Bild dieser Art sah *Pausanias*⁷⁾ noch zu Aegira: eine Minerva, deren Gesicht, Hände und Füße von Elfenbein, die übrigen Theile der Statue aber von mit Farben und Vergoldung geschmücktem Holze gemacht waren. Statuen, deren Gesicht, Hände und Füße von weißem Marmor, die Kleidung und übrigen Theile der Figur aber aus vergoldetem Holze bestanden, werden von *Pausanias* mehrere genannt, unter andern auch

¹⁾ *Plutarch* (Quaest. Rom. 98.) bezeugt, daß in frühester Zeit das Rothanstreichen der Götterstatuen sehr gewöhnlich war.

²⁾ S. unter andern *Pausan.* II. 2. — *Tibull.* Eleg. I. 17.

³⁾ *Plinius* XXXV. 45. — Da von Natur rother Thon schon an sich ein warmes und lebendiges Ansehen hat, so scheint auch hierin ein Grund zu liegen, daß derselbe häufig von den Alten zu Bildwerken benutzt wurde.

⁴⁾ Holzbilder mit Vergoldung verfertigten *Theoclydes* und *Dontas*. *Pausan.* V. 17. VI. 19.

⁵⁾ Ein vortreffliches Thonbild dieser Art besitzt die herrliche Marienkirche in Danzig, eine Mutter Gottes mit dem Heilande auf dem Arme.

⁶⁾ Eben so sieht man die Statue des heiligen Petrus in der Peterskirche an hohen Festen mit der päpstlichen Mütze und dem päpstlichen Obergewande geschmückt. — Der Peplos, welcher an den Panathenäen zu Athen der Minerva dargebracht wurde, war gewiß anfangs zur Bekleidung ihrer Statue angewandt worden.

⁷⁾ *Pausan.* VII. 26.

auch eine Minerva zu Platää von *Phidias*¹⁾, wobei wohl zu bemerken ist, daß auch diese Bilder, so wie die meisten bemalten, welche jener Schriftsteller anführt, Götter- und Tempelbilder waren.²⁾ Als sich aber frühe schon neben jenen gefärbten und zusammengesetzten Arbeiten allmählich solide, völlige Marmorstatuen entwickelten, so mußte natürlich bei der Richtung, die das ästhetische Gefühl bis dahin auf den Farbensausdruck der Form genommen hatte, auch die Marmorbildnerei noch lange dieser Alterthümlichkeit treu bleiben; und dies um so mehr, da ja auch von Seiten des Styls, der selbst in Marmorwerken noch lange manche Eigenthümlichkeit der Holzschnitzkunst und Toreutik beibehielt, nichts Widersprechendes obwaltete. Glücklicherweise haben sich unter den Monumenten des alterthümlichen Styles der griechischen Marmorplastik auch mehrere erhalten, an welchen noch unzweideutige Spuren der einstigen Färbung vorhanden sind, so daß man ziemlich genau angeben kann, wie weit sich an solchen Werken die Anwendung der Farbe erstreckte und in welchem Verhältniß sie zur Nachahmung der Natur stand. — Wir nennen als solche Werke: die Statue der Diana, welche *Winkelmann* im ersten Buche der Geschichte der Kunst §. 14, beschreibt,³⁾ die Statue der Pallas von Velletri, und die äginetischen Statuen des Münchener Glyptothek, welche letztern, obgleich nach *Hirt*⁴⁾ gleichzeitig mit den Werken des *Phidias* entstanden, doch in ihrem Style manche Spuren des Alterthümlichen an sich tragen. Aus der Gesamtbetrachtung aller dieser Werke aber ergibt sich, daß man durchaus irrt, wenn man annimmt, es hätten die Alten ihre Marmorstatuen auf ähnliche Weise wie ihre Holz- und Thonbilder nach dem Grundsatz einer genauen Naturnachahmung förmlich bemalt; denn aufser theilweiser Färbung der Gewänder und Waffengeräthe, sehen wir nur einzelne Körpertheile mit Farbe bezeichnet, und zwar solche, die schon die Natur durch stark abstechende Localfarben vor den übrigen hervorgehoben hat: als da sind Haare, Augen, Lippen u. s. w.⁵⁾ Auch dieses

¹⁾ *Pausan.* IX. 4.

²⁾ Vergl. *Osann.* Sylloge inscript. antiq. Fascic. V. p. 244.

³⁾ Vergl. Kunstblatt von Schorn 1823. Nro. 36. p. 141.

⁴⁾ s. *Analecten* von *Wolf.* 2 Bd. p. 190.

⁵⁾ s. *Wagners* Bericht.

dieses ist sonderbar genug, wird man sagen; wir finden es aber weniger so, wenn wir bedenken, daß wir jene Werke, aus dem Zusammenhange mit ihrer Umgebung gerissen, jetzt nur in Museen vor uns haben, wo sie bei verändertem Sehpunkte, und mehr als Gegenstände der Kunstdarstellung an sich betrachtet freilich einen ganz andern Effect machen müssen, als damals, wo sie in oder an Tempeln aufgestellt waren, die ebenfalls in ihren Verzierungen, gemäß dem Streben nach sinnlicher Lebendigkeit, reich mit Farben geschmückt waren. Solcher Tempel gab es im Alterthume viele, und besonders scheinen diejenigen, welche in ihrer Anlage und Ausführung dem Character des anfänglichen Holzbaues (welcher Färbung und Bemalung schon des Materials wegen fast nothwendig machte,) am nächsten standen, ich meine die dorischen Tempel, auch in der Blüthenzeit griechischer Baukunst mit hundert gefärbten und vergoldeten Ornamenten reichlich versehen worden zu seyn. Deutlich hat man unter andern die Spuren hievon wahrgenommen an den Ruinen des äginetischen Zeus-Panhelleniustempels, unter welchen die erwähnten äginetischen Statuen begraben lagen, so wie an den Ruinen des Theseustempels zu Athen, wo ebenfalls der herrliche Tempel der Minerva auf der Burg, so wie die Ueberreste der Propyläen bezeugen, daß selbst dem hohen Kunstgeschmacke eines *Phidias*, *Kallikrates* und *Iktinus* der Farbenschmuck architectonischer Werke nicht fremd war.¹⁾

Daß übrigens schon in frühern Zeiten auch die Erzbildnerei bei den Griechen dem Streben nach Farbeneffect, so viel in den Grenzen des Materials lag, gehuldigt, läßt sich aus manchen Erscheinungen der Erzbildkunst, wie wir sie aus der blühendsten Zeit derselben kennen, allerdings rückwärts schließen, und eine Andeutung hierauf liegt schon in manchen Schilderungen des Reliefbildwerks auf dem metallenen Schilde des Achilles bei *Homer*. Doch wir kommen später auf diesen Gegenstand wieder zurück.

Hätten wir nun bisher hinlänglich angedeutet, wie die griechische Plastik bis auf die Zeit ihrer völligen Entwicklung herauf nach Bedingungen des ästhetischen Gefühls und der Technik ihr Bestreben, den Effect der Form durch

¹⁾ s. *Dodwells* Reise. 1 Bd. Uebers. von *Sickler*.

durch die Farbe zu vervollständigen, festgehalten, so wird nun näher zu untersuchen seyn, in wie weit und unter welchen Bedingungen dasselbe Princip auch in den folgenden Perioden der griechischen Bildkunst, die sich nun immer freier und in ihrem Wesen reiner gestaltete, in Anwendung gebracht worden sey. Betrachten wir so genauer die nächste Periode der Plastik, welche durch den Namen *Phidias* bezeichnet wird, so finden wir, daß damals, als dieses Künstlers Werkstatt in Athen blühte, die Bildkunst wie die Architectur eine entschiedene Richtung auf das großartige und prächtige hatte, wovon eben sowohl der eigenthümliche großartige Sinn des gefeiertsten Künstlers, wie die politischen Absichten des das reiche Athen leitenden, feinsinnigen *Perikles* Ursache waren.¹⁾ Wie nun aber schon im bloßen Formenstyle des *Phidias* sich überall ein Streben nach charakteristischen, hohen und sinnlich kräftigen Vortrag kund giebt, eben so sehen wir auch dasselbe Streben sich noch in etwas Anderem ausprägen, welches aufser dem Gebiete der Form liegt, wir meinen: in dem hebenden Beischnucke der Form durch die Farbe, welcher jedoch der Natur der Bildkunst nun am gemäßigtesten erschien, wenn er aus der Natur der Bildstoffe selbst hervorging, und sich nur als allgemeine nicht specielle Nachahmung der wirklichen Natur darthäte. So mußte denn durch diesen Künstler besonders jene glanz- und farbreiche Toreutik ihren höchsten Gipfel der Vollkommenheit erreichen, deren stärkste ästhetische Wirkung sich an der sitzenden Kolossalstatue des Jupiters zu Olympia erwies. Strahlte schon die Gestalt des Gottes in buntem Reichthum der Farben dadurch, daß die nackten Theile des Körpers aus Elfenbein gebildet mit einem Gewande von geschlagenem Golde bekleidet waren, auf welchem in bunten Schmelzfarben Blumen und kleine Thierfiguren angebracht waren, daß das Haupt des Gottes ein Oelkranz schmückte, der die natürliche Farbe des Olivenlaubs zeigte,²⁾ daß der Scepter, welchen die mächtige Figur in den Händen hielt, aus vielerlei Metallen bunt zusammengesetzt war, so prangte noch mehr durch Buntfarbigkeit der Thron, auf welchen sich die Gottheit niedergelassen hatte. Dieser, sagt *Pausanias*

¹⁾ s. *Böttigers* Andeutungen zu 24 Vorträgen über Archäologie. p. 70.

²⁾ s. *Böttigers* Andeutungen. p. 96.

*nias*¹⁾ in seiner Schilderung des ganzen Werks, war bunt ausgeschmückt mit Gold, mit Steinen, mit Ebenholz und Elfenbein, und bemalt mit Thierfiguren. — Uebrigens geht die Schilderung dieses Schriftstellers nicht so ins Einzelne des ganzen Kunstgebildes ein, daß wir nicht annehmen sollten, es sei an demselben noch manches durch Farbe hervorgehoben worden, dessen er keine Erwähnung thut. — Mehr als wahrscheinlich ist es, daß der Gott vergoldetes oder farbiges Haupt- und Barthaar und von farbigem Material eingesetzte Augen hatte; denn *Plato* sagt im *Hippias major*²⁾ ausdrücklich, daß *Phidias* seinen Elfenbeinbildern Augäpfel von Stein eingesetzt habe, deren Pupille wahrscheinlich besonders eingefügt oder mit Farben aufgesetzt war, wie sich letzteres aus deutlichen Spuren an einem elfenbeinernen Auge ergibt, welches unter den Ruinen des schon genannten äginetischen Tempels gefunden wurde.³⁾ Daß auch die Haare durch eine besondere Farbe (Gold) distinguirt gewesen, liefse sich aus dem Charakter des ganzen Werks, so wie aus der, in den besten Zeiten der Kunst beibehaltenen Gewohnheit schliessen, auch an Marmorwerken diesen Theil des Körpers durch Vergoldung hervorzuheben, wovon wir noch einen Beweis an den aus der Schule des *Phidias* hervorgegangenen Hochreliefs des Parthenon vor uns haben. Schon gewagter ist die Meinung, daß neben den Augen auch die Lippen mit ihren Localfarben bezeichnet gewesen; doch berechtigt dies anzunehmen eine abermalige Vergleichung toreutischer Werke mit gefärbten Marmorbildern, von denen, wie schon erwähnt, mehrere mit gefärbten Lippen noch vorhanden sind.⁴⁾ Hätten wir nun aus dem eben Gesagten einen hinlänglichen Beweis

ge-

¹⁾ *Pausan.* V. II. — *Strabo* VI. sagt, daß *Panänus*, der Bruder des *Phidias*, als Maler am olympischen Jupiter geholfen.

²⁾ *Tom.* XI. p. 24 *Bipont* —. So wäre demnach der Ausdruck *γλαυκῶπις*, welchen *Maximus Tyrius* (*Dissert.* XIV. *Tom.* I. p. 260.) von der Elfenbeinstatue der *Minerva* braucht, die *Phidias* für ihren Haupttempel auf der Burg arbeitete, die Bezeichnung von etwas wirklich vorhandenen.

³⁾ s. *Wagners Bericht.* p. 81. und vergl. was *Hirt* sagt: in *Wolfs lit. Analecten.* 2r Band. p. 172.

⁴⁾ s. *Wagners Bericht.* Auch die *Pallas von Velletri* hatte gemalte Lippen. Elfenbein zu färben verstanden übrigens die *Asiaten* schon im *Homerischen Zeitalter.* s. *Ilias* IV. V. 142.

geschöpft, daß auch in dem Zeitalter des *Phidias* unter gewissen ästhetischen Bedingungen sich die plastische Formenbildung gern mit dem Farbensdruck vereinigte, so werden wir dies noch deutlicher einsehen, wenn wir dieselbe Erscheinung auch an Werken aus solidem Marmor gewahren, dessen Material doch mehr eine Darstellung der reinen Form an sich ohne irgend einen Beisatz der Farbigkeit bedingt.

Doch stellen wir gleich hier schon die Bemerkung auf, daß wie früher¹⁾ auch in dieser Zeit die Zugabe der Farbe an marmornen Bildwerken an sich nicht eben für nothwendig erachtet wurde, daß aber da, wo sie nach Nebenbedingungen für den rein ästhetischen Effect förderlich seyn konnte, auch kein Anstand genommen wurde, sie anzuwenden. In dieser Hinsicht sind uns höchst merkwürdig die Marmorwerke des *Phidias*, welche sich bis auf die neueste Zeit, wo der Britte *Elgin* in Athen schaltete, am weltberühmten Parthenon erhalten hatten. Unter diesen vortrefflichen Monumenten der Kunst aus der athenischen Schule sind nämlich die Hauptreliefs, welche die Metopen und den Zellenfries des Tempels umgaben, mit Farben verziert gewesen, die Statuen aber, welche in den Giebelfeldern aufgestellt waren, ohne Farbenschmuck gelassen worden. Weit entfernt hierin einen Mißstand zu erkennen, glauben wir vielmehr, daß der Künstler ganz richtig verfuhr, indem er jene Statuen, deren großartige Charakteristik in Haltung und Form, deren lebendiger naturgemäßer Ausdruck in Gliederbau und Gewandung schon an sich selbst auf den entfernt stehenden Betrachter kräftig zu wirken berechnet ist, mit keinem Hebungsmittel der Form durch die Farbe begabte, so sehr auch der farbige Schmuck²⁾ der Architectur, welche jene Werke trug, dazu einladen konnte. Ganz eine andere Bewandnifs hatte es dagegen mit den Reliefs. Schon ihrer Natur nach der Malerei näher stehend und in ihrer Formenausprägung weniger durch Gröfse und Masse hervorgehoben, nahmen diese gern die Farbe zu Hilfe, theils um an sich auf den fern stehenden Betrachter stärker zu wirken, theils

¹⁾ Unter den Werken des alterthümlichen Styls sind ja sehr viele, an welchen keine Spur einstiger Färbung angetroffen wird.

²⁾ Wie weit der Schmuck durch Vergoldung und Farben an alter Tempel-Architectur getrieben wurde, zeigen besonders die Ruinen eines Tempels zu Rhamnus, die in dem Werke *Unedited antiquities of Attica* — (by the Society of dilettanti) beschrieben und abgezeichnet sind.

theils aber auch um als fortlaufende Verzierung in grössere Harmonie mit jenen gemalten Ornamenten zu treten, welche an den Stirnen der marmornen Dachziegel, an den Kränzen, Simsen und Leisten angebracht waren. Dafs übrigens selbst diese Reliefs nur theilweise mit Farben verziert waren, läfst sich schon daraus abnehmen, dafs aufser der Vergoldung der Haare und der Färbung der Gewänder¹⁾ bis jetzt keine Spuren einer consequenten Bemalung an den Figuren sich hat wahrnehmen lassen; aber noch klarer läfst sich's schliessen aus der Vergleichung anderer Reliefwerke, (die ebenfalls von Tempeln herrühren,) bei welchen das Hervorheben der Form durch die Farbe so sehr auf das einzelne ging, dafs nur Säume der Kleider, oder Haare und Bart der Figuren gefärbt erscheinen.²⁾

So wie wir aber in der Bemalung der Tempel-Architectur eine Bedingung des in diesem Zeitalter fortdauernden Farbenschmucks an Reliefbildern wahrnehmen, ebenso können wir mit dem Schmucke, welcher den Tempeln bisweilen durch Verzierungen in Bronze, durch aufgehängte Schilde,³⁾ durch bronzene Vasen u. s. w. gegeben wurde, sehr gut die früher und damals noch gebräuchliche Sitte, einigen Werken aus Marmor, die an öffentlichen Gebäuden aufgestellt waren, Geräthschaften und andere Beiwerke, die nicht gut in Steinmasse ausgeführt werden können, in Metall anzufügen. Die äginetischen Statuen, so wie die Reliefs vom Parthenon⁴⁾ zeigen an mehreren Stellen, dafs ihnen solche Beiwerke von Bronze und Blei anhafteten, und nicht selten findet man Ueberreste davon an mehreren Bildwerken in den

¹⁾ s. *Millin's Monumens inédits* T. II. p. 43. oder Denkschrift über *Lord Elgins* Erwerbungen in Griechenland. Herausgeg. von Böttiger. p. 40. sq.

²⁾ Die Reliefs vom dorischen Riesentempel zu Selinus, dessen Ruinen die Engländer *Harris* und *Aikin* untersuchten, zeigen Figuren mit rothgefärbten Haaren und Bärten. s. *Böttigers Amalthea*. 3r Bd. p. 307. — Dafs die Sitte, an Relieffiguren Haar und Bart roth zu malen, auch noch in der Zeit der römischen Kaiser einzelne Spuren zurückgelassen, bezeugt ein Relief, über welches s. *Wagners Bericht* &c. p. 223.

³⁾ *Pausan.* V. 10. *Athenaeus* Deipnosophist. B. XIV. 5. 6. *Livius* XXII. 5. 6. XXIV. 21. — Auch der Parthenon zeigt Spuren aufgehängener Schilde: s. *Dodwells* Reise, übersetzt von *Sickler*, Bd. I. p. 158.

⁴⁾ s. *Wagners Bericht* p. 75. — *Böttigers Denkschrift* p. 40. 1r Bd. p. 158.

den italienischen Kunstmuseen,¹⁾ nach deren Beispiel in neuester Zeit auch *Canova* unter andern seiner Hebe eine bronzene Nektarkanne in die Hand gab.²⁾

Von *Phidias* Zeitalter an wurde, wie sich theils aus dem Mangel bei Schriftstellern ausdrücklich erwähnter, mehrfarbig angestrichener Bildwerke, theils aus der Betrachtung der noch vorhandenen Monumente der Plastik ergibt, die Gewohnheit, Werke der Bildkunst neben der Form auch mit andern Farben zu begaben, als sie der Stoff an sich enthielt, immer seltner, und schränkte sich meist blofs auf eine hervorhebende farbige Distinction solcher Theile der Figuren ein, die in der Natur das Auge gerade mit den stärksten Localfarben bezeichnet zu sehen pflegt, wie etwa Haare und Augen. Der Grund hievon liegt gewifs darin, dafs die griechische Plastik durch Erweiterung des Kreises der Bildgegenstände sich nun immermehr von localen Zwecken frei machte, und vorherrschend als Marmor- und Bronzebildnerei auftrat, ferner ist nicht zu übersehen, dafs die nun nach einander auftretenden Style in ihrer Eigenthümlichkeit immer weniger Bedingung boten, den Effect der reinen Form durch die Farbe zu verstärken. Nachdem schon durch *Polyclet*³⁾ und *Myron*⁴⁾ in einzelnen Kunstwerken ein Uebergang von der grofsartigen, charakteristisch erhabnen Formenbildung des *Phidias* zu dem sanftern, anmuthig reizenden Formenausdruck vermittelt worden war, fand diese später⁵⁾ in *Praxiteles* den vollendenden Meister, und bildete sich zum herrschenden Style aus, der mit Recht eine neue Kunstepoche und in dieser selbst den Culminationspunkt⁶⁾ der griechischen Bildnerei bezeichnet. Wenn nun aber *Praxiteles* im Style seiner Arbeiten vorzüglich das sanft Ansprechende, das Anmuthige, Bewegte, den Liebreiz und die schöne Zartheit

er-

¹⁾ An einer Büste im ersten Saale des Vatican sind die Augenwimpern von Metallblech, die Augen von Agat eingesetzt.

²⁾ Diefs Kunstwerk sah der Verfasser 1823 in Venedig im Hause *Heinzelmann*.

³⁾ s. *Quintilian*. II. 10. 7.

⁴⁾ s. *Francisci Junii Catalog. artificum*. p. 127 seq.

⁵⁾ *Olympiad*. CIV.

⁶⁾ vergl. *Opere di Raffaello Mengs* I. p. 188. *Heyne Opusc. Acad.* T. V. p. 381.

erstrebte¹⁾, welche Eigenschaften an Bildwerken durchaus nicht erreicht werden können, wenn nicht zugleich mit der Formenausprägung auf sanfte Effecte des Lichtes und Schattens²⁾ in den plastischen Massen, so wie auf Weichheit und Zartheit der Oberfläche Rücksicht genommen wird, so werden wir eben um so begreiflicher finden, warum dieser Künstler zu seinem Bildmaterial hauptsächlich den weissen Marmor³⁾ erwählte, an welchem milder Glanz der Höhen sich allein aufs Beste mit dem Dunkel der Tiefen verschmelzen und alle Formen sich in sanfterer Harmonie halten liessen. Ist dies gewiss, so ist es unläugbar, dass an Werken von so delicatem Formenausdruck, der zumeist auf die Betrachtung in der Nähe berechnet war, eine Bemalung durch bunte Farben ganz unzulässig gewesen wäre, weil sie die ruhige Zusammenwirkung des Einzelnen mit dem Ganzen gestört haben würde. Und in der That ist eine solche an *Praxiteles* Bildern nirgends nachzuweisen, obgleich manche die Stelle des *Plinius*⁴⁾, in welcher gesagt wird, dass *Praxiteles* sehr viel auf die *Circumlitio* des Malers *Nikias* gehalten, von einer Farbenbemalung⁵⁾ verstanden haben, die aber immer noch am Besten auf eine mit geschickter Technik ausgeführte Ueberfirnissung durch Wachs gedeutet wird⁶⁾, wie sie in Spuren noch an der Gruppe des Laokoon vorhanden und selbst in neuerer Zeit von *Canova*⁷⁾ gebraucht worden ist. Eher zulässig war dagegen eine Distinction der Haare durch Vergoldung, als Erinnerung

¹⁾ vergl. *Schorn* über die Studien der griechischen Künstler, und *Böttigers* Andeutungen. p. 162.

²⁾ s. *Meiers* Geschichte der Kunst I. p. 120.

³⁾ (*Praxiteles*) marmore felicior ideo et clarior fuit, sagt *Plinius* mit Rücksicht, dass *Praxiteles* auch in Erz bildete, wie sich aus ersterer Stelle (*Plin.* XXXIV. 8—10. verglichen mit XXXIV. 19. 10.) ergibt.

⁴⁾ XXXV. 11.

⁵⁾ s. die Erklär. obiger Stelle in der Ausgabe des *Plin.* von *Hardouin*.

⁶⁾ Die Erklärung *H. Meiers* in „Geschichte der Kunst“ I. p. 120. ist mit der ersten Bedeutung des Wortes *Circumlitio* (Besmierung, Farbenauftrag in verbreiteter Masse) nicht gut zu vereinigen, und dem selbstständigen, individuellen Schaffen des *Praxiteles* nicht angemessen.

⁷⁾ Wie von *Praxiteles* gewiss nur zum Behuf einer zarten und wärmern Verschmelzung der Oberfläche der nackten Formen.

rung an deren ursprüngliche Localfarbe, oder eine bald genauere, bald allgemeinere Bezeichnung des lebendigsten Theils des Gesichts, der Augen, durch Bemalung oder durch farbige eingesetzte Stoffe, obgleich wir behaupten können, daß auch diese Art der Ausstattung nach Bedingungen des Locals der Aufstellung, so wie in Gemäßheit der mindern oder bedeutendern Größe der Bilder (in den Kunstmuseen sieht man jetzt noch am meisten eingesetzte Augen an marmornen Colossalfiguren) nur ausnahmsweise angebracht wurden. So hatte, ohnerachtet gerade an Erzbildern eingesetzte Augen nicht selten sind, der eherne Eros des *Praxiteles*, welchen *Kallistratus*¹⁾ schildert, keine solchen. Vergoldete Haare finden wir an einem marmornem Bilde des *Narcissus*²⁾, welches dem Styl und der Reihe nach, worin *Kallistratus* es zwischen den Werken des *Scopas*, *Praxiteles* und *Lysippus* aufzählt, in die Periode des anmuthigen, schönen Styls gehört. Auch die medicische Venus, höchst wahrscheinlich eine Copie der gnidischen³⁾ des *Praxiteles*, hatte einst vergoldete Haare⁴⁾, und daß auch hierin das Abbild dem *Winkelmann* allen Bezug auf die homerische „goldne Aphrodite“ ableugnet. Daß eingesetzte farbige Augen in diesem Zeitalter der Plastik vorkamen, ließe sich schon aus ihrer Erscheinung an Werken, die spätern Ursprungs sind, schließen; aber einen ausdrücklichen Beweis giebt uns die Beschreibung der Marmorstatue des Indus bei *Kallistratus*⁵⁾, die uns noch dadurch merkwürdig wird, daß wir aus ihr ersehen, wie auch damals noch die Plastik in der natürlichen Farbe des Bildstoffs eine allgemeinere Aehnlichkeit mit der Natur zu erhaschen strebte. Es war nämlich jener Indus zur Bezeichnung seines orientalischen Ursprungs aus schwärzlichem Steine⁶⁾ gehauen,

1) Statuae IV. ed. *Jacobs* und *Welker*. p. 149.

2) *Kallistrat*. Statuae. V. p. 150.

3) s. gegen die Behauptung anderer *Meyers* Geschichte der Kunst VI. p. 104.

4) s. *Winkelmanns* Werke Bd. III. p. 51.

5) Statuae III. p. 148.

6) Man nehme das Wort *μελανόμενος* nicht von enkaustischer Farbe; denn das folgende *αὐτομολῶν* deutete an, daß der Stoff sich natürlich und ungezwungen der natürlichen Farbe fügte. So möchte ich auch bei der Schilderung der Chimära des *Scopas* (*Kallistr.* Stat. II. p. 147.) nicht an Farbenanstrich denken, und die Worte des *Kallistratus*: *καὶ μίαν οὔσαν τὴν ἕλην* für bloße rhetorische Uebertreibung halten.

hauen, und hatte echt äthiopisch um die farbigen Pupillen der Augen aus weissem Steine eingefetzte, stark abstechende Augäpfel. — Für das Zeitalter der griechischen Bildkunst, welches unter der Regierung des Königs *Alexander* eintrat, und durch die Künstlernamen *Lysippus*, *Apelles* und *Pyrgoteles* bezeichnet wird, können wir in Bezug auf unsern Gegenstand dieselben Bedingungen, wie für die vorhergehende Periode gelten lassen. Auch damals erhielt sich in einzelnen Spuren das Bestreben, den plastischen Formenausdruck durch die Farbe zu unterstützen; konnte aber eben so wenig als früher in eine wirkliche Verschmelzung der Malerei mit der Plastik ausarten, weil einer solchen der Formenstyl der Kunstproducte widersprach, der mit Ausnahme einer besondern Neigung für das Kolossale und für individuelle, portraitmäßige Naturwahrheit, sich eng an den Styl des vorhergehenden Zeitalters angeschlossen. Wenn wir demnach von *Lysippus* Zeitalter die Sitte der Bemalung plastischer Bildwerke im allgemeinen ausschliessen, so können wir dagegen mit Recht annehmen, daß die Plastik auch damals mitunter des Farbenausdrucks insofern sich bediente, als dieser entweder aus der Solidität der Stoffe von selbst hervorging, oder als theilweise, allgemeinere Nachahmung der Natur erschien. Vergoldete Haare, eingesetzte Augen u. s. w. kamen einzeln auch an Marmorstatuen gewiß vor, weil wir durch einen Bericht des *Plutarch*¹⁾ erfahren, daß in dieser Zeit selbst in Metallwerken bisweilen eine Nachahmung der natürlichen Farbe der Körper erstrebt wurde. „*Silanion*“ (ein Zeitgenosse des *Lysippus*) sagt der genannte Schriftsteller, „verfertigte das Bild der sterbenden *Jokaste*. Um aber die Todtenblässe des Gesichtes auszudrücken, hatte der Künstler unter das Erz, (woraus dieser Theil der Figur gegossen war,) Silber gemischt.“ Ein allerdings künstliches Verfahren! welches jedoch nicht so einzig dasteht, als man glauben möchte; denn auf ähnliche Weise hatte *Aristonidas*, um seinen *Athamas* vor Schaam erröthend darzustellen, das Erz einer Statue stark mit Eisen versetzt, welches der Composition des Metalls eine vorschimmernde Röthe ertheilte.²⁾ — Nicht fehlt es an Bildwerken in Erz und Marmor, welche zum Beweis dienen können, daß auch in den spä-

tern

¹⁾ Symposiac. V. quaest. I.

²⁾ s. *Plinius* XXXIV. 40. vergl. *Welkers* Note zu *Kallistr.* Stat. I. p. 701.

tern Zeiten der Kunst, wo diese mehr für den Luxus als für den rein ästhetischen Genuß von den Ptolemäern und späterhin von den Römern gepflegt wurde, die Farbe zur theilweisen, oder allgemeineren Nachahmung der Natur und zur stärkern Hervorhebung der Form im einzelnen angewandt wurde. Als eine solche bloße Hervorhebung und Nachahmung müssen wir unter andern die vergoldeten Lippen ansehen, welche *Winkelmann*¹⁾ an der bronzenen Büste eines Ptolemäers fand, als solche gelten die von Silber eingesetzten Augäpfel mehrerer herkulanischen Bronzefiguren, deren einige zwar der Natur treuer nachgebildet, von Steinen eingefügte, Augäpfel und Pupillen haben. Marmorfiguren mit wirklichem Farbenanstrich versehen sind jedoch äußerst selten, und kommen solche vor, so sind sie von sehr untergeordnetem Kunstwerth, und es beschränkt sich an ihnen die aufgetragene Farbe²⁾ meistens nur auf das Haar oder die Gewandung. Dagegen sind aus den spätern Zeiten der Kunst sehr zahlreich eine andere Art von farbigen Bildwerken bis auf uns gekommen, ich meine jene zusammengesetzten Statuen, deren nackte Körpertheile aus weißem³⁾, die Gewänder aus andersfarbigem Marmor gearbeitet sind, wie unter andern der sogenannte *Citharöde* im Museum des Königs von Neapel, der Gesicht, Hände und Füße von weißem Marmor, das Gewand von schönem, orientalischen Porphyrt hat. Auch die bekannten römischen Faune von *Rosso antico* mit eingesetzten Augen, die wahrscheinlich aus *Hadrians* Zeit⁴⁾ stammen, gehören hieher, da in ihrem Stoffe die Farbe mit Vorsatz zur nähern Charakteristik des dargestellten Gegenstandes gewählt ist.⁵⁾ Wenn wir in manchen dieser Bilder wieder eine grö-

¹⁾ *Winkelmann*. Werke. V. 445.

²⁾ Zwei weibliche Figuren mit roth angestrichenen Haaren befinden sich im königlichen Museum zu Neapel. Die rothe Farbe ist hier, wie sonst die Vergoldung, bloß hervorhebende Distinction und allgemeinere Naturnachahmung. Man braucht dabei an keine griechische oder römische Gewohnheit die natürlichen Haare roth zu färben zu denken, wie dieß schon geschehn ist. s. *Wagners* Bericht p. 216. — Wie an Statuen, finden sich auch an Reliefs bisweilen die Haare und Bärte der Figuren roth gefärbt. s. *Wagners* Ber. 223.

³⁾ Im königlichen Museum zu Neapel befinden sich einige Statuen orientalischer Könige, deren Gesichter aus graulichem Marmor bestehen, die Gewänder aus geflecktem.

⁴⁾ s. *Winkelmanns* Werke V. 415.

⁵⁾ s. was weiter unten über diese Faune gesagt wird.

größere Annäherung an die älteste Eigenthümlichkeit der griechischen Plastik erblicken, so nähert sich noch mehr jener Eigenthümlichkeit, was später von den Gothen geschah. Wahrscheinlich aus Nachahmung jener buntfarbigen römischen Bildwerke wandten nämlich diese eine bis dahin unbekannte Technik an, um farbige Statuen zu Wege zu bringen. Sie kitteten nämlich mehr farbige Mosaikstifte auf einen Kern von Stucco oder Gyps, gerade so, wie man auf ebener Fläche durch dasselbe Verfahren früher bunte Mosaik-Fußboden zusammensetzte, und späterhin in der *byzantinischen* Kunstzeit die Wände und Kuppeln der Kirchen musivisch überkleidete.¹⁾ Eine Statue dieser Art ist dem Ostgothenkönig *Theoderich*²⁾ errichtet worden, ein Werk, welches uns Westpreußen in der Hinsicht merkwürdig seyn muß, weil es das älteste bekannte Beispiel von einer Gattung farbiger Plastik aufstellt, zu welcher in unserer Nähe das kolossale Marienbild gehört, welches aufsen am Chor der Schloßkirche zu Marienburg zu sehen ist.³⁾

Doch wir kehren von dieser Abschweifung zum Alterthum zurück, und glauben nun aus dem bisher gesagten folgendes Resultat ziehen zu können. Die griechische Plastik, anfänglich von treuer, lebendiger Auffassung und Nachahmung der Gesammterscheinung der Bildgegenstände ausgehend, hat in allen ihren Epochen sich dadurch dem ursprünglichen Principe der Naturbetrachtung anhänglich bewiesen, daß sie in ihren Bildungen neben der reinen Form auch der Farbe eine sinnlich bezeichnende Kraft zu ertheilen suchte. Doch geschah diess unter Bedingungen der Technik und des Styls nicht immer auf gleiche Weise. So lange die Form an sich noch starr, roh und unbehülflich, und selbst der Stoff (Holz oder Thon) einem lebendigern Ausdruck entgegen war, mußte die Farbe nothwendiger Weise zutreten, um einerseits

grö-

1) Von *byzantinischen* Meistern sind auf diese Weise die Kuppeln des Baptiserium zu Florenz und der Marcuskirche zu Venedig verziert. Säulen mit *byzantinischer* Mosaik sind in den ältesten Kirchen Roms nicht selten.

2) *Procopius de bello Goth.* I. 24.

3) Dieses Bild, welches in meiner kleinen Schrift: „Das Schloß Marienburg, ein Brief an Herrn Hofrath *Jacobs*“ näher beschrieben ist, besteht aus buntfarbigen und vergoldeten Glasstiften, die auf die oben angegebene Art aufge kittet sind. Der deutsche Orden, der das Bild stiftete, hat das Material, vielleicht auch den Meister, aus Italien kommen lassen. Vergl. *Büschings* Werk über Marienburg.

größere Naturähnlichkeit, andererseits größern ästhetischen Effect hervorzu-
bringen. Je bunter daher die Farbe angebracht war, je mehr sie im einzel-
nen die Natur nachahmte, desto mehr entsprach sie dem angegebenen Zwecke.
Nur so erklärt sich's hinlänglich, warum gerade die ältesten Bildwerke der
Griechen mehr als die der spätern Zeit mit einem Farbanstrich, der wirk-
lich an Malerei grenzte, versehen waren. Als aber die Form die Natur er-
reicht, ja sie bis zur idealischen Bildung gesteigert hatte, als ferner selbst der
Formenstyl solidere Stoffe vorzugsweise zur Anwendung brachte, da mußte
die Farbe, wenn sie dem plastischen Ausdrucke nicht hinderlich seyn sollte,
sich von einer consequenten Nachahmung der Natur immer mehr zurückzie-
hen und bloß noch als Mittel auftreten, einzelnen Formentheilen, die das
Auge in der Wirklichkeit als Beiwerke, oder Einzelheiten durch die Farbe
stark hervorgehoben zu sehen gewohnt ist, zu größerer Augenfälligkeit zu
verhelfen. Solch eine allgemeine Erinnerung an die Wirklichkeit sind die
rothgefärbten und vergoldeten Haare, die rothen oder goldenen Lippen, die
silbernen Augen ohne Pupille. Wann aber, und in welcher Ausdehnung auf
diese Weise von der Farbe Gebrauch gemacht werden konnte, diels zu
bestimmen blieb dem weisen Ermessen der Künstler anheim gestellt, denen
man mit vollem Rechte zutrauen kann, daß sie gewiß nicht aus Liebe zum
bloßen Herkommen ihre sonst so vortrefflichen Werke mit Sonderbarkeiten
ausgestattet haben werden, die dem Character derselben an sich, so wie der
Umgebung, unter welcher sie aufgestellt waren, widersprochen hätten. Haupt-
sache blieb in den Zeiten der völlig ausgebildeten Plastik immer die Form,
und mochte nun die Farbe durch Pigmente von außen zu dieser hinzukom-
men, oder in den Bildstoffen selbst gegeben seyn; kurz, nach dem,
was wir von den uns bekannten farbigen Bildwerken der guten Zeit abneh-
men können, war an diesen die Farbe für die Wirkung eher hebend als stö-
rend.

Verwandt mit einer solchen von treuer Naturnachahmung ausgegan-
nen, aber dann verallgemeinerten Anwendung der Farbe an plastischen Wer-
ken des Alterthums ist auch der Gebrauch derselben zur Symbolisirung¹⁾ ir-
gend

¹⁾ Ueber die Symbolik der Farben überhaupt s. *Kreuzers Symbolik*. 1r Bd. p. 152.

gend eines Begriffs gewesen, welchen man mit manchen Kunstdarstellungen der Bildnerei verband.¹⁾ Das älteste Beispiel hievon giebt uns schon die Darstellung des Schlafes und Todes am Kasten des *Kypselus*: ersterer war weiß aus Elfenbein, letzterer aus dunkelfarbigem Stoffe (Holz) geschnitzt.²⁾ Ein neueres haben wir in dem Scepter, welches *Phidias* seinem olympischen Jupiter in die Hand gab.³⁾ Buntfarbig aus allen Metallen zusammengesetzt sollte jenes Zeichen des Herrscheramts den Gedanken symbolisiren: Jupiters Herrscherthum als das mächtigste und glänzendste zu bezeichnen, muß selbst das Reich der Tiefe alle Gaben der Metalle spenden. Manches dieser Art war der bildenden Kunst durch die Dichter zur Nachahmung gegeben, so wie gegenseitig von der bildenden Kunst manches den Dichtern überliefert wurde. Schon *Homer* ertheilt seiner *Eos* ein symbolisches Gewand von Safranfarbe und Rosenfinger, und demselben Principe folgend erscheinen bei römischen Dichtern die Wassergötter mit meergrünen⁴⁾, die *Ceres* mit blonden Haaren (*Flava Ceres*). Daß aber auf solche und ähnliche Bezeichnungen besonders von Malern in ihren Darstellungen Rücksicht genommen worden, läßt sich aus mehrern Ueberresten antiker Malerei deutlich schliessen.⁵⁾ Wie nun aber auch aus noch manchen andern Erscheinungen sich ergeben mag, daß die bildende Kunst im Alterthume sich häufig der Symbolisirung⁶⁾ bedient habe, so wollen wir doch in Bezug auf unsern Gegenstand erinnern, daß man sich sehr in Acht nehmen müsse, der Farbe an manchen plastischen Bildwerken des Alterthums nicht eine tief sinnige Bedeutung unterlegen zu wollen, als sie bei genauerer Erwägung haben kann. Vor allen Dingen muß

hier

¹⁾ Es wird dieß um so weniger auffallen, wenn man bedenkt, daß die Alten bisweilen in dem bloßen Stoffe etwas symbolisches ausgedrückt haben. Ein Bild des Bacchus war von Weinrebenholz. s. *Winkelmanns Versuch einer Allegorie*. Cap. II.

²⁾ *Pausanias* V. 18.

³⁾ s. *Böttigers Andeutungen* p. 97.

⁴⁾ *Ovid*, art. am. I. p. 224.

⁵⁾ Wassergötter mit blauen oder grünlichen Gewändern sieht man auf mehrern Gemälden des hercul. Museums, auch *Ceres* ist dort mit blonden Haaren dargestellt.

⁶⁾ s. *Winkelmanns Versuch einer Allegorie*.

hier der Bilder des *Bacchus*, des *Priapus*, des *Pan* und der *Satyre* gedacht werden, von denen die ersteren an mehrern Stellen alter Schriftsteller als mit rother Farbe angestrichene Statuen, letztere sogar in Gemälden mit rother Hautfarbe²⁾ aufgeführt werden. *Kreuzer*³⁾ vermuthet in dieser rothen Farbe eine Symbolik des vollen Lebens der Natur, oder eine Glorificirung der herrlichen Olympier im Gegensatz der dunkeln Mächte der Unterwelt; bei welcher Ansicht sich nur nicht begreifen läßt, wie *Priapus*, *Pan* und die *Satyre* unter die herrlichen Olympier kommen. Weit entfernt an jenen Statuen-Bildern eine symbolische Farbe zu erblicken, sehen wir in ihrem rothen Farbenanstrich von Mennige, Röthel oder Cinnober weiter nichts als das ganz gewöhnliche technische Mittel, womit die rohere Kunst in frühen³⁾ und spätern Zeiten Statuen-Bilder aus Holz oder Thon des nüchternen, unsoliden Ansehens, welches diese Stoffe an sich haben, zu entkleiden suchte.⁴⁾ Dafs man hiezu gerade die rothe Farbe nahm, davon liegt theils der Grund in der Augenfälligkeit derselben (*Floridus color*), theils in der Häufigkeit des rothen Farbematerials, welches schon *Homer* zum Anstreichen der Schiffe benutzt kennt. Viele solcher Bilder, wenn sie im Freien standen, mußten eben deshalb von Zeit zu Zeit neu überstrichen werden⁵⁾, wie dies unter andern auf eine solenne Weise mit einem alten Thonbilde in Rom geschah, welches von den neu gewählten Censoren beim Antritt ihres Amtes jedesmal gemennigt wurde.⁶⁾ Besonders häufig aber waren die unter freiem Himmel aufgestellten Holzbilder des *Priapus*, des schützenden Wächters der Gärten; die Bilder des *Pan* und anderer ländlicher Gottheiten, zu welchen auch *Bacchus* gezählt wird. Nur also weil die Statuen des *Bacchus*, die *Pausanias*⁷⁾ nennt,

²⁾ *Philostrat. imagg. I. Imag. 20.*

³⁾ *Symbolik. 1r Bd. p. 154.*

³⁾ *Plutarch. Quaest. Rom. S. XCVIII.*

⁴⁾ Thonbilder mit Mennige zu überstreichen pflegten schon die *Etrusker. s. Plin. XXXIII. 36. — XXXV. 45.*

⁵⁾ *Plut. loc. cit.*

⁶⁾ *Plinius XXXIII. 7.*

⁷⁾ *II. 2. VII. 26. VIII. 39. — Auch der Löwe des Bacchus bei Arnobius VI. ist ein roth gefärbtes Holzbild.*

nennt, von Holz waren (zwei davon standen im Freien), erscheinen diese roth angestrichen; sollte es aber doch noch Jemand einfallen, in diesem rothen Anstrich eine Symbolisirung der rothen Farbe des Weins zu finden, so geben wir zu bedenken, das neben dem rothgefärbten Bacchusbilde auf dem Markte zu *Corinth* auch eine *Diana* in gleicher Art ausstaffirt stand.¹⁾ Wenn römische Dichter *Pan*²⁾ und *Priapus* mit rother Farbe geschminkt als wirkliche lebende Wesen aufführen, so ist dieß zunächst eine Erinnerung an eben jene gefärbten Holzbilder dieser Gottheiten, nur poetisch motivirt und in das Gebiet des phantastischen gezogen —. Anders verhält sich's mit der Darstellung der Satyre und deren, später durch die Römer erdichteten, Verwandten, der Faune. Erstere erscheinen auf mehreren alten Vasengemälden, so wie auf einem neuern Gemälde, welches *Philostratus*³⁾ beschreibt, mit stark gerötheter Hautfarbe begabt (*ἔρυθροί*). Hier scheint die Farbe bloß eine charakteristische Bezeichnung, wodurch diese niedern Götterwesen theils in ihrer thierisch-sinnlichen, hitzigen Natur, theils als Bewohner der Fluren und Wälder dargestellt werden sollen; da ja ein ähnliches Temperament und ein ähnlicher Aufenthalt in der freien Luft (besonders in südlichen Ländern) dieselbe Erscheinung auch an der Haut des menschlichen Körpers hervorbringt —. Auf dieses in Gemälden vorkommende Haut-Colorit ist nun höchstwahrscheinlich Rücksicht genommen worden, als man in *Hadrians* Zeitalter⁴⁾ jene Faunen oder Satyre (beide Begriffe scheinen damals verschmolzen) aus rothem Marmor (*Rosso antico*) verfertigte, deren einer jetzt im Vatican, der andere im Kapitol sich befindet. Wenigstens bildet gegen diese Annahme keinen Einwand, das um diese Zeit auch andere Werke⁵⁾ aus demselben Materiale gebildet wurden, an welchen die Farbe gar keine besondere Bedeutung hat. Uebrigens ist zu bemerken, das die Alten die rothe Farbe eben so häufig zum Anstreichen ihrer Bauwerke als ihrer Bildwerke angewandt haben, ohne dabei eben eine Symbolisirung zu beabsichtigen.

¹⁾ *Pausan.* II. 2.

²⁾ *Silius XIII.* 332. *Virgil Eclog.* X. 27. — *Sanguineis ebuli baccis minioque rubentem.*

³⁾ *Imagg.* I. 20.

⁴⁾ s. *Visconti* zum Museo Pio-Clementino. T. I. p. 84.

⁵⁾ s. *Winkelmanns Werke* V. p. 414.

gen. Die Zelle des Tempels des *Zeus Panhellenius* auf *Aegina* war außen und innen zinnoberroth angefärbt¹⁾, und wie diese Farbe an den Mauern und Wänden Pompeji's vorherrscht, so zeigt sich aus manchen Spuren, daß sie eben so häufig an den Bauwerken des alten Roms angebracht gewesen seyn muß.²⁾ Man liebte nun einmal das festliche Ansehn, welches diese Farbe gewährt, und so ist es nicht mystisch zu deuten, daß in frühern Zeiten zu Rom selbst triumphirende Feldherrn (namentlich *Camillus*) sich mit rother Farbe³⁾ schminken mußten, wenn sie in feierlichem Aufzuge über das Forum nach dem Capitol fuhren, daß ferner die Salben des Triumphschmauses mit rother Farbe angemischt wurden.⁴⁾ Außer der rothen Farbe scheinen die Alten vorzüglich oft auch die blaue gebraucht zu haben, um theilweis architectonische oder plastische Werke damit anzustreichen. Der Hintergrund der Reliefs am *Parthenon*, so wie die innere Giebel-Fläche des mehrmals genannten äginetischen Tempels waren blau;⁵⁾ um, wie *Dodwell* annimmt, anzudeuten, daß die im Bildwerke dargestellte Handlung unter freiem Himmel vorgehe —. Blau waren an den äginetischen Statuen manche Waffengeräthe (eine Nachahmung des Eisens oder Stahls)⁶⁾ bemalt, blau und roth sind zu Pompeji die Säulen des *Porticus* angestrichen, der unmittelbar an das eine Theater anstößt. Doch soll hiemit nicht gesagt seyn, als hätte man nicht auch schon frühzeitig sich der andern Farben bedient; da ja überhaupt als zuverlässig angenommen werden kann, daß, wie allmählig aus den vier Grundfarben (gelb, roth, weiß, schwarz)⁷⁾ sich die übrigen Mischfarben entwickelten, bis endlich unter *Aetion*, *Nikomachus*, *Protogenes* und *Apelles* die Farbenbereitung und Anwendung

¹⁾ s. *Wagners Bericht*. p. 218.

²⁾ In der Gannelirung der drei Säulen auf dem Forum, die *Hirt* in seiner Geschichte der alten Baukunst für Ueberreste eines auf demselben Platze erbauten Tempels hält, wo *Cäsars* Leiche verbrannt wurde, ist die rothe Farbe noch sehr sichtbar.

³⁾ s. *Plin.* XXX. 36.

⁴⁾ s. *Vofs* zu *Virgils Eclog.* X. 25.

⁵⁾ *Dodwells Reise.* 2r Bd. p. 25.

⁶⁾ *Wagners Bericht*. p. 218.

⁷⁾ *Plin.* XXXV. 7.

dung ihre Vollkommenheit erreichte¹⁾, die nach und nach erfolgten Erfindungen auch auf die Bemalung der Plastik und Architectur Anwendung hatten. Dafs man jedoch viel früher als gewöhnlich angenommen wird²⁾ auch neben dem Blau das Grün gekannt, bezeugen die Spuren dieser Farbe (unbezweifelt alt) an einer Figur des Pariser Reliefs vom *Parthenon*³⁾, so wie an einigen Verzierungen des äginetischen Tempels.⁴⁾ Weiß, goldgelb und Lackfarbe fand *Winkelmann*⁵⁾ an einer Statue der *Diana* von altem Styl, die in *Herculanum* ausgegraben worden ist. Um aber eine dauerhafte Bindung und einen haltbaren Auftrag der Pigmente auf Marmorwerke zu bewirken, mischte man oft die Farben mit Wachs an, und brannte dieses ein (Enkaustik⁶⁾): ein Verfahren, welches ohne allen Zweifel viel älter ist, als dafs es eine Erfindung des *Aristides* seyn könnte, wie an einer Stelle des *Plinius*⁷⁾ berichtet wird. Alle Künstler des Namens *Aristides* sind ja jünger als *Polygnotus*, der, wie sich aus einer andern Stelle des *Plinius*⁸⁾ schliesen läßt, schon enkaustisch malte, gleich seinen Zeitgenossen *Nikanor* und *Arkesilaus* von *Paros*¹⁰⁾. Mehrere solcher enkaustisch bemalter Bildwerke sind jetzt noch übrig, unter ihnen vorzüglich die äginetischen Statuen¹¹⁾ und die Reliefs¹²⁾ des *Parthenon*, welche
 sehr

1) vergl. *Stieglitz* archäologische Unterhaltungen, p. 130 sqq. und *Humphry Davys* Aufsatz über die Malerfarben der Alten (übersetzt in *Gilbert's Annalen der Physik*. 1s Stück. 1816.)

2) s. *Stieglitz* archäolog. Unterhaltungen, p. 151. — vergl. *Meyer* zu *Göthe's Farbenlehre*, II. p. 90.

3) *Millin's Monumens inédits*. T. II. p. 43.

4) *Wagners Bericht*, p. 218.

5) *Winkelmanns Werke*, III. 33.

6) Besonders dauerhaft im Freien war die dritte Methode des enkaustischen Farbeauftrags. s. *Plin.* XXXV. 51.

7) XXXV. 39.

8) s. *Francisci Junii Catal. Artific.*

9) XXXV. 10.

10) s. *Meyer* in: *Geschichte der Kunst*, II. 189. *Böttiger* in seinen *Ideen zur Archäologie der Malerei* ist dagegen der Meinung, *Polygnot* habe nie enkaustisch gemalt.

11) s. *Wagners Bericht*. p. 214.

12) *Millin's Monumens inédits*. T. II. p. 43. Auf einem der Schilde der äginetischen Statuen sind die Umrisse der enkaustischen Malerei mit einem spitzigen Instrumente ein-

sehr wahrscheinlich gleichzeitig mit *Polygnots* Werken, wo nicht vielleicht noch früher, ihre Farbe erhielten; denn anzunehmen, daß diese an den eben erwähnten Bildwerken aus späterer Zeit herrühre, ist aus mehrern Gründen unstatthaft.

Leicht würde es seyn, diese kleine Abhandlung noch mit mehreren Notizen auszustatten, welche in nähern oder entferntern Zusammenhange mit der Aufgabe derselben stehen; doch wir eilen zum Schlusse mit der allgemeinen Bemerkung: Auch die Anwendung und Zulassung der Farbe an Werken der alten Plastik spricht das erste Gesetz aus, nach welchen diese, so wie jede andere Kunst der Alten, sich von den ersten Anfängen bis zur Stufe der höchsten Blüthe entwickelte. Dieses Gesetz heißt: Stetes Festhalten an sinnlicher, lebendiger Gesamtauffassung der Natur; jedoch mit weiser Berücksichtigung aller derjenigen Modificationen, welche sich theils aus der geistigen Bedeutung der Kunstbildungen ergaben, theils durch die Eigenthümlichkeit der Bildstoffe und deren technische Behandlung herbeigeführt wurden.

Diesem entgegen möchte die Kunst der neuern Zeit, wenn sie sich selbst überlassen bleibt, sich immer gern von allen Fesseln einer tüchtigen Naturnachahmung losreißen, um nur recht geistig und abstract sein zu können.

ingeritzt, und eben solche Umrisse bemerkte *Dodwell* an einem Bruchstück des innern Gesimses der Cella des *Parthenon*, die auf ähnliche Weise wie die *Propyläen* der *Akropolis* enkaustisch bemalt war —. Es wird dies bemerkt, um die von einigen mißverstandene Stelle des *Plinius* XXXV. II., wo er sagt, daß man sich bei der Enkaustik bisweilen des *Cestrum* oder *Vericulum* bedient habe, in ein helleres Licht zu setzen.

die wesentlichen Eigenschaften mit Bezug auf Wesen, wo nicht Vollständigkeit haben, das heißt: dass sie nicht in dem Sinne des Wortes "Wesen" zu verstehen sind, sondern nur in dem Sinne, dass sie die Eigenschaften haben, die ihnen zukommen.

Ist nicht möglich, dass ein Wesen die Eigenschaften hat, die ihm zukommen, ohne dass er sie auch hat? Das ist die Frage, die sich hier stellt. Die Antwort ist: Ja, es ist möglich, dass ein Wesen die Eigenschaften hat, die ihm zukommen, ohne dass er sie auch hat. Das ist die Frage, die sich hier stellt. Die Antwort ist: Ja, es ist möglich, dass ein Wesen die Eigenschaften hat, die ihm zukommen, ohne dass er sie auch hat.

Die Eigenschaften, die einem Wesen zukommen, sind die Eigenschaften, die ihm zukommen. Das ist die Frage, die sich hier stellt. Die Antwort ist: Ja, es ist möglich, dass ein Wesen die Eigenschaften hat, die ihm zukommen, ohne dass er sie auch hat.