

## ZUR ALTCHRISTLICHEN MARMOR-POLYCHROMIE.

VON

HEINRICH SWOBODA.

---

In den folgenden Ausführungen mögen die positiven Beweise für die antike Bemalung christlicher Skulpturen dargelegt werden, wie wir dieselben in dieser Zeitschrift Jahrg. 1887, S. 100 f. versprochen, und soweit wir bis jetzt in der Lage waren, solche Beobachtungen zu machen.

Zur Lösung dieser Frage können überhaupt nur persönliche Studien an den Original-Monumenten beitragen, und doch ist es schon schwer, Skulpturen, an denen sich Farben-Spuren erhalten haben, auch nur aufzufinden. Nach der bisherigen gleichgültigen Nichtbeachtung farbiger Reste daran erleichtern selbst die im Stile Garrucci's manchmal angegebenen „traccie di colore“ die Arbeit keinesfalls. Kaum ein Studium (das Nachbuchstabiren verwitterter Katakombenbilder ausgenommen) strengt die Sehnerven so an, wie das Constatiren dieser oft winzigen, möglicher Weise auch zufälligen Polychromiereste, ihr Aufsuchen in allen Falten und Fugen, sowie die nicht unwichtige Unterscheidung der „vergine“<sup>1)</sup> von eigentlicher Farbe. Die

---

<sup>1)</sup> Semper, 4 Elemente d. B. S. 98.

hier anzuführenden altchristlichen Skulpturen sind sämmtlich vom Verfasser, wie es die Umstände erlaubten, persönlich geprüft worden. Es soll aber keineswegs dadurch das Verzeichniss solcher Farbenreste als abgeschlossen erscheinen; es kann vielmehr im Interesse der Sache nur sehr erwünscht sein, wenn Berufsgenossen auf christlich-archäologischem Gebiete die nachfolgenden Nummern immer mehr vervollständigen. Bei Gelegenheit, zufällig, nebenbei machen sich gerade solche Studien, wenn man nur darauf achten will, leichter, als es eine systematische Absicht auch in vielen Jahren zu Stande brächte. 1)

Ja, wir bitten sogar darum, der Redaction anderweitige Nachrichten und verlässliche Beobachtungen speziell über altchristliche Polychromie zu übermitteln. Denn nur ein Zusammengehen vieler Kräfte, ein Studium an den verschiedensten Orten, das nicht dem Einzelnen in gewünschter Gesammtheit möglich ist, aber auch nur ernste, — genaue Untersuchungen über diese anscheinend accidentelle Frage lassen die Allgemeinkenntniss für dies interessante und moderne Studiengebiet erlangen, das unter anderem für die Aesthetik von wesentlicher Bedeutung ist.

1. Ein allgemein bekanntes, altchristliches Relief mit polychromen Resten besitzt das Kircherianum im Kabinette des

---

1) Dem Schreiber Dieses ging es selbst so; einmal aufmerksam gemacht durch die im letzten Artikel besprochene Büste fand er auch bei anderen ähnliche Reste in den Augenhöhlungen, z. B. im *Braccio nuovo* N. 90 u. 63; bei letzterer das linke Auge später gleichartig ergänzt. Bei den mehr als 20, aber unpractisch hoch gestellten Büsten ebendasselbst dürfte eine genaue Untersuchung gleichfalls solche Reste vorfinden. Wir fügen noch aus Wagner, Bericht über die aegin. Bildwerke S. 81, die Erwähnung des colossalen Elfenbeinauges hinzu, das den Augenstern um wenig vertieft zeigte, so dass er ursprünglich mit anderem Farbenmateriale ausgefüllt war.

Spottkrucifixes (bei Garr. 404, 1, 2). Es sind zwei zusammengehörige Fragmente, welche die Bergpredigt, die Brodvermehrung und andere Wunderthaten Christi darstellen. Der künstlerische Wert beider Reliefs, und dieser ist für den aesthetischen Wert der Polychromie von Fall zu Fall ins Auge zu fassen, muss als ein sehr geringer bezeichnet werden. Unser Bildhauer und Fassmaler, die im V Jahrhundert gelebt haben mögen, waren Handwerker von bescheidenster Befähigung. An erster Stelle interessiren uns die Farben- und Goldspuren, dies auch deshalb, weil sie am leichtesten und sichersten, und hier sogar in günstiger Beleuchtung zu erkennen sind <sup>1)</sup>. Am wenigsten Farbe zeigen die Fleischtheile, an den Armen, Beinen und der unbedeckten Brust des Heilandes; aber denn och glauben wir für den ursprünglichen Zustand auf eine leichte, gelbliche Tönung oder Bohnung schliessen zu dürfen, nicht so sehr wegen der ungleichartig erhaltenen Spuren davon, als vielmehr deshalb, weil die Behandlung der Finger, Nägel, Augen und Haare zu marmorbleichem Fleische nicht stimmen würden. Die Finger sind nämlich braun umrändert, die Nägel aufgemalt; die Pupille der Augen wurde ausgehöhlt und mit dunkler aber nicht pastoser Farbe angegeben; ein brauner Ring herum fungirt als Irisrand, der bei zwei Figuren mit einer gelben Lasur ausgefüllt ist; die Wimpern sind mit parallelen Strichen nach aufwärts und abwärts straffirt und sehen sich ebenso unbeholfen an, als die Augenbrauen, die wie dicke Bänder zu breit und gar zu dilettantenhaft gleichmässig geriethen. Ihre Farbe ist eine Art Purpurbraun, welches sich überhaupt in wenig veränderten Nüanzirungen häufig vorfindet. An den Bart- und Haupthaaren ist jetzt okergelbe Färbung durchgängig. Aber einige spärliche

---

1) Der Nachweis von Farbspuren auf einem Monumente wird durch Anfeuchten mit einem Schwamme oder Tuche wesentlich erleichtert, - wenn das gestattet wird.

Goldreste in den vertieften, und selbst auf den hervorstehenden Partien rechtfertigen die Annahme, dass die Haare ganz oder doch stellenweise vergoldet waren. Aehnliches lässt sich auch an anderen antiken Skulpturen, an der Venus Medici, dem Attis im Lateran und sonst constatiren. Eine nur theilweise Vergoldung müsste wohl roh ausgesehen haben; doch dürften unsere Reliefs nicht gerade auf die schärfste Kritik der damaligen effectliebenden Besteller gestossen sein.

Merkwürdig sind die Kleider behandelt. Dünne bräunliche Striche laufen durch die Faltenrinnen, eine malerische Nachhilfe des Pinsels, welche auch dort angewandt wurde, wo der Meissel keine Falten gegraben hatte. Ja, bei zwei Figuren sind die Kleider auf dem Hintergrunde nur gemalt als Fortsetzung der plastischen Arbeit, wie beim Heiland, der dem Knienden die Hand auflegt. Die Apostel tragen breite Bänder über Brust und Aermel. Das Gold lief an den Kleidern entweder in Streifen, oder es füllte braun eingefasste Ornamente aus; ein Durchleuchtenlassen desselben durch Deck- oder Lasurfarben scheint hier ausgeschlossen zu sein. Die knabenartigen Zuhörer der Bergpredigt bekamen auf ihre Kleider in einen Kreis gestellte Tropfen als Verzierungen. Dieselben können nach den neuesten aegyptischen Gewandfunden entweder angenäht oder in Gobelinart eingearbeitet gedacht werden, wenn ihre Form wie nebeneinander gesetzte Tropfen uns nicht eher an ein ganz ähnliches Motiv christlich - aegyptischer Stoffe in einer dem Drucke ähnlichen Technik erinnern soll, das ebenfalls rosettenartig gelagerte Scheibchen, weiss auf blauem Grunde ausgespart zeigt <sup>1)</sup>. Ob sich die zahlreichen Figuren untereinander durch verschieden gefärbte Kleider unterschieden, kann mit Sicherheit weder behauptet noch

---

<sup>1)</sup> Ueber diese höchst interessanten Stücke hoffen wir in einem der folgenden Hefte berichten zu können.

verneint werden; jedoch lassen die Verbrämungen und Verzierungen eine farbige Unterscheidung auch jetzt noch, selbst in der Entfernung, erkennen. Besonders ist eine Gestalt durch grün gestreifte Kleider hervorgehoben. — Die Sandalenbänder des Heilandes waren aufgemalt und vergoldet, und zwar scheint dies als eine Auszeichnung aufgefasst zu sein; denn der am Wege sitzende Kranke hat schwarze oder dunkelgrüne Sandalenbänder. Wir wollten diese Unterscheidung deshalb nicht unerwähnt lassen, weil auf der christlichen Kunstausstellung zu Wien (1887) ein bemaltes und vergoldetes Alabasterhochrelief (Katalog N. 990) zu sehen war, welches, von italienischer Provenienz (c. 1400), einen ähnlichen beabsichtigten Unterschied in der Vergoldung, aber hier der Haare aufwies. Die dem Künstler sympathischen Personen, der kreuztragende Heiland, Johannes (?) und die heiligen Frauen bekamen nämlich die Haare vergoldet, während es die Schergen nur zu einem schwarzen Anstrich derselben brachten, zu welchem die derbrothen Wangen naturalistisch passten. Und ganz dieselbe Beobachtung machte ich an den Alabaster-Reliefs in Sta. Catarina (Venedig) am Seitenaltare, welche dem erwähnten und den andern in Wien ausgestellten (N. 988-994) sehr nahe verwandt sind und Szenen aus dem Leben der heil. Katharina darstellen. Auch hier sind die Haare der gutgesinnten Personen vergoldet, die der anderen schwarz. Ob ein Zusammenhang künstlerischer Traditionen zwischen der mittelalterlichen Polychromie und ihrer antik-christlichen Art gesucht werden dürfe, möge einstweilen eine offene Frage bleiben.

An unseren Reliefs im Kircherianum haben wir noch die Nebendinge, Embleme und Gerätschaften zu beschreiben, welche ebenfalls mit Farbe geschmückt erscheinen. Eine Rolle, die jene halbabgeschlagene Figur (Garr. 404, 1), hält, hat unten einen Goldrand, und der Mittelraum ist mit Purpurstreifen, welche merkwürdiger Weise schräge stehen, straffirt.

Die Bücherrollen sind überhaupt gut erhalten und werden jetzt noch durch ihre Bemalung deutlich hervorgehoben. Der Berg ist ebenfalls auf einer Seite dazu gemalt, und seine Steine sind mit knäuelartig verworrenen, gelben und braunen Linien meist in Ellipsenform markirt. — An den Klauen des nur einmal vorkommenden Lammes weist die schwarze, etwas grünliche Färbung auf naturalistische Behandlung hin. — Die Krücken und das Bett des Gichtbrüchigen sind in so ferne gleich behandelt, als sie, ohne ganz bemalt zu sein, sehr breite gelbe Bänder tragen, in deren Mitte selbst wieder feine braune Striche gezogen sind. Auch die Körbe von der Brodvermehrung sind gelb untermalt mit braunem Flechtwerk; die Brode sind theilweise vergoldet; das eine grosse darunter hat ein eingemeisseltes Kreuz, dem ein X beigemalt ist. Auf der sofaartigen Bahre machen sich ebenfalls die gelben Ornamente breiter, als die braunen. Und während der Becher des trinkenden Jüngers bloss mit Grün und Gold in Streifenform bemalt ist, bekam das vollständig gelb getonte Tischtuch Purpurornament mit Goldbändern.

Diesen beiden Reliefs des Kircherianum's sind ein Lateransarcophag und ein Sarcophagfragment im Museum des Campo santo sowol in der plastischen Arbeit, als in der Polychromie nahe verwandt. Der Sarcophag (N. 150) ist von Garrucci 298, 3 publicirt und steht leider auf der Fensterseite, ohne directes Licht von vorne zu bekommen. Unter den räthselhaften BBB auf dem Schilde des Deckels, die, mit röthlicher Farbe aufgetragen, kaum noch zu erkennen sind, hat Garrucci eine merkwürdige grosse Ziffer 2: mit Doppelpunct übersehen. Die Sculpturen des Deckels stellen auf der einen Seite eine Hasenjagd dar, der gegenüber zwei Putti hinter dem nicht vollendeten Todtenportrait einen Vorhang spannen. Auf dem Sarcophage selbst sehen wir ein Gewirre von Scenen aus dem Hirten- und Bauernleben, kämpfende Böcke, grasende Schafe, die Hirten und Bauern beim Melken, Ackern und Umgraben des Feldes.

Die äussersten Flanken nehmen ein (guter) Hirt, zu dessen Füßen sich ein Hund befindet, und auf der anderen Seite eine weibliche Orante ein. — Die menschlichen Figuren und die Thiere sind farbig contourirt, und ebenfalls begegnen uns hier die breiten gelben Bänder mit dem in der Mitte gezogenen dünnen, braunen Streifen. Auch die vollständige Bemalung oder Tönung einzelner Theile, besonders der Haare, ist noch zu erkennen. Die clavi und der Aermelsaum der beiden Träger, sowie die Verzierungen des einen Vorhanges zeigen sehr dunkle, indigoartige Streifen, ähnlich auch der Vorhang hinter der Orante, und die breiten clavi bei einzelnen Hirten und Bauern. Davon ist aber das von einem modernen Zimmermaler aufgespritzte Grün zu unterscheiden, welches bei einer Berührung abfällt, während die echten alten Farben sogar eine Befeuchtung aushalten, ohne abzugehen.

Einige Partien, nämlich Haupthaare und Bärte, auch die Faltenrücken, nie aber die nackten Theile der Personen, sowie das Vliess der Schafe (zwei ausgenommen) erscheinen jetzt wie mit schwarzer Tinte überstrichen. Eine genauere Untersuchung findet aber auf diesen schwarzen Theilen Goldspuren, besonders deutlich auf einem Schafe links oben, wo man sie in der Verlängerung und als Fortsetzung des schwarzen Striches gut erkennt. Wo das Gold abfiel oder einer vielleicht chemischen Gewalt wich, trat also der Vergoldergrund zu Tage, der vielleicht auch erst allmählich im Laufe der mehr als tausend Jahre die gegenwärtige dunkle Farbe annahm. Ursprünglich erstreckte sich diese reiche Vergoldung in breiten Streifen auch über das Kleid der Orante, und muss sogar die Hand derselben mit einer Art Bracelet geschmückt haben. Etwas Räthselhaftes blieben mir die bläulichen Pupillenränder des Hirten und einiger Knaben, während andere den gewöhnlichen dunkelbraunen Ring haben. Vielleicht ist dieses Grünlichblau aus einem ehemaligen Schwarz entstanden, oder es soll eine in der Nüance nicht ganz glückliche

Wiedergabe blauer Augen sein. An Vergoldung kann hier doch nicht gedacht werden. Wie im Kircherianum, müssen auch hier die in Ellipsenform geringelten Linienknäuel Steine und Löcher markiren. Das Gras ist deutlich grün. Ob die leichte Tonung des Hintergrundes zwischen einzelnen Figuren künstlich erzeugt, oder in der ungleichen Naturfarbe des Marmors begründet, und diese geschickt benutzt, vielleicht auch ergänzt sei, kann vorderhand nicht entschieden werden.

3. Ein drittes Relief, obwohl nur Fragment, mit ähnlichen sehr gut erhaltenen Farbenspuren bewahrt das Museum unseres Campo santo. Es ist das Bruchstück einer Hirtenscene, von der sich drei Lämmer und die Hütte nebst einem Theile des sitzenden Hirten erhalten haben. Die Wolle der Schafe, wie das Geflecht der Hütte zeigen die uns schon bekannten gelben und braunen Striche. Der Marmor hat eine bläuliche, fast in's Grün schimmernde Farbe, so dass das aufgesetzte Gelb-Roth seine Wirkung nicht verfehlte.

4. Es mag auffallen, dass sich gerade an diesen drei, künstlerisch weniger bedeutenden Skulpturen die antike Färbung so gut erhalten hat. Die alte Polychromie ging anderwärts entweder durch chemische Einflüsse in der Erde, oder durch gewaltsame „Reinigung“, oder bei der Restaurirung verloren. Es mögen wol manche schlecht erhaltene Farbenreste nicht mehr zum Schmucke der aufgefundenen Statuen gedient haben und darum beseitigt worden sein. Rechnet man noch hinzu, mit welcher Willkür und totaler Verständnisslosigkeit jene Restaurationen, und, um diese zu harmonisiren, meist auch die Uebearbeitung der ganzen Oberfläche vorgenommen wurde, so erklärt sich der Mangel von Farben, und gerade an den besseren Skulpturen eher, als an den künstlerisch schwächeren. Bei Statuen genügt der Hinweis auf S. Hippolytus und den guten Hirten im Lateran-Museum, an denen bekanntlich sehr viel ergänzt und daher die ganze Oberfläche abgeschliffen wurde. Neben den wenigen wiedergefundenen christlichen



Statuen waren aber ganz besonders die zahlreichen Sarcophage restaurationsbedürftig. Und gerade die verhältnissmässig schöneren, welche nach damaligem und überhaupt römischen Geschmacke hoch aus der Ebene herausgearbeitet wurden, waren mehr beschädigt worden, weil ihre Figuren beinahe freistehen. Dagegen sind die um das V Jahrhundert herum entstandenen Sarcophage und sonstige Basiliken-Skulpturen im dürftigsten Flachrelief gehalten, nicht wegen des richtig erkannten Principes, sondern aus mangelnder Technik. Dadurch aber waren sie vor dem Abgeschlagenwerden, und daher vor der Restaurirung, und in Folge dessen auch vor der „Reinigung“ sicherer, als die besseren Hoch-Reliefs. Oder sollte die Farbenscheu der Renaissance und unserer früheren Jahrzehnte bei ihren Funden nur den Arbeiten schwächerer Jahrhunderte oder der Vulgärkunst die „Verunstaltung durch die barbarische Farbe“ gelassen haben, die sie besseren Arbeiten abzunehmen sich berufen glaubte? Von letzterem Vorgange werden wir im Verlaufe unserer Studien noch ein Beispiel finden.

Ein anderes Moment, das bei den christlichen Sarcophagen die vielfache Farblosigkeit erklärt, besteht darin, dass nicht alle fertig gemeisselt waren und doch schon in Verwendung genommen wurden. Wir erinnern nur an die roh gebliebenen Portraits der Verstorbenen und daran, dass sogar der Hintergrund stellenweise, wie an dem aus S. Paul, nicht abgearbeitet ist und die Figuren nur skizzirt noch im Stein stecken. Wegen der dadurch bedingten festeren Construction sind solche Skulpturen immer besser erhalten, was aber für uns deshalb belanglos ist, weil sie eben nie bemalt sein konnten.

Wir haben jedoch genügende, wenngleich nicht so eclatante Beweise dafür, dass auch treffliche Skulpturen christlicher Provenienz des farbigen Schmuckes nicht entbehrten.

Eine christliche Sculptur aus besserer Zeit mit unzweifelhaften Farbspuren bewahrt das Museum des Campo santo

in dem Sarcophag-Fragment, das bei Garrucci Tav. 290, 2 wiedergegeben ist. Die von beiden Seiten zusammenlaufenden Wellenlinien schliessen in ein Medaillon mit dem Bilde des guten Hirten ab, dessen sorgfältige Arbeit auf die erste Hälfte des IV Jahrh.'s verweist. Hier zeigt sich nun sowohl an dem Lamme ein gelblicher Schimmer nebst rothen Contouren, als auch an dem einen zurücktretenden Arme und an andern Theilen des Hirten ein sehr feines, mildes Roth, das auch stellenweise auf dem Hintergrunde wieder zu erkennen ist, so dass es fast scheinen könnte, als ob das ganze Medaillon farbig gewesen wäre.

Die Nässe der Katakomben wirkt, wo sie stark auftritt, sogar auf den Marmor so zersetzend ein, dass man mit dem Fingernagel die Oberfläche eines solchen Steines abschaben kann. Hat es da jemals Polychromie gegeben, so muss auf diesem Wege der Zersetzung so mancher prächtige Zeuge derselben umgekommen sein. Die Nässe ist natürlich nicht überall so gross; aber völlig trockener Tuff ist unter dem wasserreichen Campagnaboden gar nicht zu finden, und ganze Gallerien jener Todtenlabyrinthe liegen in einer stetigen Ueberschwemmung. Diese Momente würden wol das Verschwinden der Farbe genügend erklären; aber sie beweisen natürlich nicht ihre vorhergegangene Existenz. Dafür können wir nun aus eigener Erfahrung Folgendes berichten. In der Katakombe der h. Priscilla, und zwar in einem der ältesten Theile fanden wir ein längliches Stück eines Sarcophagdeckels, auf dem vier jener bekannten Ungeheuer mit Widder-Pferd-Tiger- und Adlerköpfen auf Fischleibern gemeisselt waren. Niemand hätte auf einen oberflächlichen Blick bei der schwachen Beleuchtung ein polychromirt gewesenes Object erkannt; denn der grösste Theil der Oberfläche, wenn wir so sagen dürfen: die convexen Flächen derselben präsentirten sich eben als Marmor und sonst nichts. Nur hie und da sah man in den Vertiefungen in den Hautfalten und den Contourrändern feuchte Erde, — unter dieser aber unleugbar die Farbe! So

waren die Furchen der Wasserwellen, auf denen die Ungeheuer schwimmen, blau gefärbt; die Thiere zeigten noch rothe und grünblaue Farben, die sich aber nur mehr in ihren phantastischen Halskrausen und tiefer gegrabenen Hautfalten hatten erhalten können. Schärfere Nuancirungen der Farbentöne, besonders Grün und Blau, sind bei einem Katakombenlichte a priori unerkennbar; es dürften aber in unserem Falle für die Phantastik des Dargestellten und die schlechte Beleuchtung des unterirdischen Aufstellungsortes wol nur einfache, kräftige Farben zur angemessenen Verwendung gekommen sein. Die hier vorgefundenen Farben konnten sich nur in den Vertiefungen erhalten, wo auch die feuchte Erde noch fest sass. Die Farben mögen dort schon im flüssigen Zustande dicker eingedrungen sein. Sie fühlten und sahen sich an, wie nass gewordenes Brod; von der unterirdischen Feuchtigkeit waren sie vollgesogen, aufgequollen und leicht lösbar geworden. Wie eine schützende Decke mag sich einst die Tufferde über die Oberfläche dieses und tausend anderer Skulpturwerke gelegt haben. Vor dem momentanen Ablösen waren die Farben nun freilich geschützt; aber sie wurden durch die Erde nur noch directer der Nässe ausgesetzt und klebten an der Erdschichte — wie natürlich — fester, als am harten Marmor, so dass das Abfallen oder Wegstreichen der Erde die unter ihr begrabenen Farbtheile von selbst mit sich reissen musste. Daher die totale Farblosigkeit jener Theile, welche beim Ausgraben des Reliefs von der anhaftenden Erde gereinigt wurden. Ich erprobte es dabei selbst, dass eine Ablösung der wenigen Erdreste nicht möglich sei, ohne die Farbe mitzunehmen. Denkt man sich nun auch andere Skulpturen vom gleichen Schicksale, das so ziemlich allgemein ist, verfolgt, so muss schon die überall und dazu noch in farbenseuerer Zeit vorgenommene Reinigung geradezu mit der Vernichtung der Polychromie gleichbedeutend sein. Eine ähnliche Auflösung und Erweichung der Farbe ist auch auf Katakombenbildern

(die übrigens keine Fresken sind -), wo grosse Nässe herrscht, wie in der sog. Anunziatella in S. Domitilla bemerkt worden. Ein Berühren mit dem Finger genügte, um den Schein eines Lippenroth oder eines Augenweis zu zerstören. Wurde nun eine Skulptur auch ohne jene Erdschichte an's Tageslicht gebracht, so mussten doch die etwa noch erhaltenen Farben sich beim Trocknen in Pulver verwandeln. Ebenso sah ich halblebensgrosse Putti mit Resten von Roth, und sonst noch manche halbausgegrabene Stücke, an denen sich wenigstens zwei Farben unterscheiden liessen, Roth, und anscheinend Grün, vielleicht complimentär dazu gewählt. Die Vermuthung ist nicht unbegründet, dass an vielen antik-christlichen Skulpturen nur wenige, nicht mehr als zwei oder drei Farben angewendet wurden, um den obersten aesthetischen Zweck der Polychromie, die deutlichere Unterscheidung einzelner Partien und kräftigere Wirkung derselben, zu erreichen. Deshalb füllte man ja auch die alten Inschriften mit Minium aus. Ich bemerke nun nochmals, dass die sub 4 erwähnten Skulpturen einer besseren Zeit (II bis III Jahrhundert) angehören und halte die daran gemachten Erfahrungen für wichtig genug, um das so seltene Vorkommen der Farbe an heidnischen, wie christlichen Monumenten zum grossen Theile schon aus der Fundgeschichte und all' den chemischen Processen von einem Jahrtausend zu erklären. So sind z. B. die Farben an dem bekannten Belvedere-Sarcophag des Vatican an der Querwand dort erhalten, wo er eingemauert war, als er als Brunnentrog diente. An den exponirten Wänden dagegen wurden sie von Luft und Feuchtigkeit zerstört. Gut geschützte Objecte widerstanden besser, wie das 1872 in Syrakus gefundene Prachtexemplar eines Sarcophages, das Garrucci, Storia t. v. tav. CCCLXV *un nuovo esempio di sculture dipinti a colori* nennt in dem er hinzufügt: *sul fondo è anche rappresentato a pennello un giardino di fiori*. Da eine polychrome Wiedergabe des prächtigen Objectes für eine der

RÖM. QUARTALSCHRIFT, Jahrg. III.

nächsten Nummern unserer Quartalschrift in Aussicht steht so werde ich diesen Sarcophag dann erst genauer besprechen.

Als Ergänzung und Bestätigung für das oben Gesagte gilt noch die Versicherung Stevenson's, dass er bei zahlreichen Ausgrabungen die Farbspuren noch sehr gut und zahlreich constatiren konnte; er zweifle an der Bemalung jener Skulpturen nicht im Geringsten. De Rossi selbst sprach sich in der Adunanza vom 3. April 1881 <sup>1)</sup> dahin aus, dass die antikchristlichen Skulpturen gleich den in der Regel bemalten heidnischen des Schmuckes der Farbe nicht entbehrten. Es war bei der Gelegenheit, als Frothingham die Zeichnung des Venetianersarcophages vorlegte, mit dem wir uns noch ausführlicher beschäftigen werden. De Rossi erwähnte auch den jüdischen Sarcophag aus der vigna Randanini und einen Sarcophag von Clermont. Letzterer ist jedenfalls der bei Garrucci einfach als vergoldet angegebene CCCXXXVIII 1-3. Leider übergehen andere hervorragende Archäologen bei Besprechung dieser Objecte die Polychromiefrage mit Schweigen.

5. Noch erübrigt uns von den Zeugen für die Bemalung antikchristlicher Skulpturen die Marmorstatue des heil. Petrus in den vatikanischen Grotten, welche nachweislich vollständig polychromirt gewesen ist. Dass man ein solches Heiligtum nicht erst im Mittelalter angestrichen habe, wenn sich auch in jene Zeit die alte Polychrom-Tradition erhalten hat, und dass man in der farbenfeindlichen Renaissance eher geneigt war, eine alte Färbung abzukratzen, ist nicht nur von vorneherein wahrscheinlich, sondern letzteres wird durch den Thatbestand noch bestätigt. Die gewaltsame Entfernung der Farbe ist leider deutlich genug. Mit einem scharfen, nicht gar breiten Instrumente wurde hier gearbeitet, wie besonders an der Rückseite des ehrwürdigen Monumentes zu sehen ist, wo die Mühe des Re-

---

1) Bull. crist. 1882, S. 103.

staurators bereits erlahmte, nachdem er die Vorderseite ganz raffiniert „gereinigt“ hatte. Die Tunica war grün, vielleicht blau, was beim gelblichen Kerzenlicht nicht zu unterscheiden ist; das Pallium war roth, und die braunen Spuren an Bart und Haaren lassen sich wol schwer, aber doch constatiren, vielleicht nnr als Grund einer Vergoldung. Leider machte mir die Schliessung der vatikanischen Grotten zur Jubilaumszeit 1888 eine sorgfältigere Untersuchung unmöglich; allein mit mir hatte Herr Kirsch die Farbspuren constatirt, und bald darauf fand er selbst in einem Grimaldi - Manuscripte der Barberina eine polychrome Wiedergabe unserer Statue in ihrer früheren Aufstellung in der Vorhalle der alten Basilica <sup>1)</sup>.

Das Petrusfragment im Museo cristiano des Lateran, (an der Schmalwand des Corridors ober dem Sarkofage von St. Paul) täuscht auf den ersten Blick. Es ist 38<sup>cm</sup> hoch und hat die Nummer 107; bei Garrucci ist es nicht publicirt. Jedenfalls stammt es von einer Sene „Dominus legem dat“; denn man erkennt noch das Kreuz, aber nicht mehr den anderen Gegenstand, den Petrus in der Hand hat. An dieser Figur finden sich farbige Spuren und zwar dunkelrothe, die sich jedoch als nicht antik, sondern von einer modernen Ueberfärbung herkommen erwiesen.

Eines der merkwürdigsten Stücke ist ein später übermalter Sarcophag sammt Deckel im Campo santo zu Pisa. Er ist 176<sup>cm</sup> lang und 43<sup>cm</sup> hoch. Die Provenienz ist eine entschieden christliche; ich setze ihn in's IV Jahrhundert oder etwas später. Bei Garrucci ist er nicht abgebildet, hat aber Aehnlichkeit mit den Särgen auf Tafel CCCLVII, 3 u. 4. beide ebenfalls aus Pisa. Das Mittel medaillon enthält das Brustbild Christi mit Bart und im Redegestus; darunter nehmen zwei zusammengebundene Füllhörner den noch übrigen Raum

---

1) Sollte der Brauch, am Peter-und Paulsfeste die Bronze-Statue des Apostels mit Gewändern zu bekleiden, nicht auch mit unserer Frage in Berührung stehen?

ein. Von da laufen gegen die beiden Flankenbilder die gewöhnlichen Strigillen. Die Vorderseite wird durch je einen guten Hirten abgeschlossen, während die Schmalwände antike Greifen in schwachem Relief zieren. Hier sind nun im Antlize Christi die Augensterne und Augenbrauen bemalt, Haare und Bart vergoldet, während die nackten Theile hier wie an den beiden Seitenfiguren nur mit Wachs eingelassen erscheinen. Der Nimbus ist ebenfalls übergoldet; doch dürften die dicken, gelben Farbenreste eine spätere Zuthat sein. Der Hintergrund des Medaillons ist grün, und es scheint auch das Kleiderfutter im Gewande Christi, sowie die Randeinfassung eine ähnliche Farbe gehabt zu haben. Doch ist das jetzige scharfe Grün, wie man rechts von Christus deutlich sehen kann, eine spätere Uebermalung, und dürfte hier als ursprünglicher Grund dunkelblaue Farbe anzunehmen sein, wie sich denn auch das kräftige Ultramarin im Grunde der beiden Greifen erhalten hat. Ebenso müssen sich die beiden Vöglein in den Zwickeln ober Christus durch ihre Vergoldung von dem blauen Felde abgehoben haben. Mit Gold ist nicht nur das Band der beiden Füllhörner geschmückt, sondern es erstreckt sich auch auf die Strigillen, in deren Vertiefungen noch die allerdings schwachen Reste der einstigen Farben constatirt werden können. Zur geschwungenen Bewegung, zum beständigen Flusse dieser plastischen Ornamente, bei denen sich Erhebung und Vertiefung, Leiste und Kehle rythmisch folgen und drängen, muss die Pracht der ehemaligen Vergoldung, die sich hie und da auch an den Hochkanten erhalten hat, ein lebhaftes Lichtspiel erzeugt haben; dazu wirkte das tiefe Blau des Hintergrundes der Bilder complimentär, so dass von dem Ganzen eine in Farben und Gold gesättigte Schönheit gestrahlt haben muss. Am linken Greifen ist die Bemalung deutlicher zu erkennen als am rechten; er ist aber stärker abgeschlagen. Die Leiber beider waren vergoldet, und ein nicht gemeisselter Fuss wurde auf dem blauen Hintergrunde vom Pinsel nachgetragen.

An der Eingangswand des pisaner Campo santo befindet sich noch ein zweiter dem beschriebenen verwandter Sarcophag, aber vermutlich heidnischer Provenienz. Im Mittelstück steht eine weibliche Figur, und an den Seiten zwei Putti mit Fackeln. Der Hintergrund der Figur ist hier ebenfalls blau; die Kleider, Flügel, Haare und Fackeln waren vergoldet, wahrscheinlich auch die Strigillen. — Zu beachten ist aber noch der darüber angebrachte Deckel, der jedenfalls einer späteren Zeit entstammt; denn er hat auf der Frontseite eine Imitation von Cosmatenarbeit aufgemalt. Das Gold derselben steht aber auf einem farbigen Grund von ähnlichem Violett, wie es sich auch an den Figuren des Sarcophages findet. Deswegen die ganze Polychromie, sowie die des früher besprochenen christlichen Sarcophages für später entstanden zu erklären, scheint mir nicht zulässig. Denn Uebermalungen und Ausbesserungen der Farben haben wir schon oben constatirt. Sie wurden mit der Zeit von selber notwendig, und entsprachen der antiken Sorgfalt für Statuen, wenn wir auch nach den Ausführungen E. Kuhnert's (*De cura statuarum apud Graecos*, Berl. Studien f. cl. Philolog. u. Archlg. 1883, S. 72) keine ausdrücklichen Berichte über die Restauration der Farben haben, von deren Anbringung wir wol unterrichtet sind. So kann eben auch in unserem Falle der Sarcophag gleichzeitig mit der Cosmatenplatte theilweise neu vergoldet worden sein, oder es hat ein Zufall den antiken Goldgrund ähnlich dem späteren gefärbt, wobei ja der Arbeiter freie Wahl hatte; denn der an sich farblose Vergoldergrund wird nur deshalb gefärbt, damit der Arbeiter besser sehe, wo und wie weit grundirt sei. Dieses Constatiren späterer Uebermalungen ist nicht immer leicht. Man vergleiche die Darstellung Garrucci's zu dem spanischen Sarcophag CCCLXXXI, 4, 5, 6, wobei er von grünen Spuren an den Tuniken, vergoldeten Haaren und rothem Grunde spricht und an den Lettern noch echte Miniumreste gesehen zu haben erzählt, während nach einer Restauration mit —



Oelfarbe Hübner (*Inscr. Hisp. christ.* 1861, p. 48) bekennen muss: "*vidi quidem sarcofagos, sed reperi ita tectos coloribus nuper impositis, ut nomina illa legere omnino non possem.*" —

Ein Relief, das seinen Ehrenplatz in der Schatzkammer von S. Marco in Venedig mit Recht verdient, aber vielleicht deshalb auch weniger bekannt ist, stellt Christus zwischen den zwölf Aposteln dar. Im Jahre 1881 legte Herr Frothingham die Zeichnung des Reliefs der Adunanza vom 3. April vor (de Rossi *Bull. crist.* 1882, 103; vergl. *La bas. di S. Marco, Jacobi* Ongagna, Venezia 1885, Tav. 204) und bemerkte dazu, es sei eine "*doratura di varie parti dei panneggiamenti*" vorhanden, wofür als Parallelen die bereits erwähnten Sarcophage (Randanini u. Clermont) und von Prof. Maruchi der von uns an erster Stelle angeführte "*rozzo sarcofago*" des Kircherianum's citirt wurde. Zur einfachen *doratura* habe ich aber nach sorgfältiger Prüfung noch Etwas hinzuzufügen. Ich glaube aus den allenthalben, spärlichen Resten die Vermutung aufstellen zu dürfen, dass Christus und die Apostel ganz vergoldete Kleider hatten, eine byzantinische Prachtentfaltung, die auch zum Stile, der bereits steif und schwer wird und in Gleichmässigkeit zu verfallen scheint, gepasst haben mag. Ich meine hier byzantinisch nicht im Sinne von ausschliesslich constantinopolitanisch, da ich der l. c. ausgesprochenen Vermutung de Rossi's, unser Relief stamme aus Aquileia, nicht nur wegen der Autorität des grossen Archäologen zustimme, sondern weil im Museum von Aquileia ein altchristliches Relief (Schlüsselübergabe; 47 cm h. 26 cm. b.) existirt, welches lebhaft an unser venetianisches erinnert. Wie jene Vergoldung, und ob sie mit Dessins und Lasuren verziert, gedämpft und gestimmt war, lässt sich natürlich nicht mehr feststellen. Es dürfte eine starke Uebearbeitung anzunehmen sein, wodurch vielleicht auch der Schnurbart des einen Apostels zu erklären ist.

Einige Gewandumschläge zeigen rothe Spuren, bei denen es ungewiss bleibt, ob alle diese Futtertheile farbig waren. Bei dem letzten Apostel rechts kann man wol deutlich sehen, dass sein Gewandfutter nur roth und nie vergoldet war. Wenn einmal mehrere solcher Monumente aufgefunden und beschrieben sein werden, dürfte sich auch ein näherer Zusammenhang zwischen dieser antiken und der mittelalterlichen, sowie der spärlichen Renaissance-Polychromie ergeben, wo ja ähnliche Fälle, wenn nicht ganz vergoldeter, so doch goldumsäumter Drapperie im Vereine mit blauen oder roten Futterfarben besonders an Elfenbeinarbeiten keine Seltenheit sind. Ausser den Kleidern unserer Figuren sind auch ihre ziemlich grossen Nimben roth eingefasst und mit Gold breit ausgefüllt. Auch an Nebendingen wie Rollen, Schlüsseln Petri u. s. w. vergass der „Reiniger“ die Goldspuren ganz zu tilgen. Ebenso bewahrt das noch antike Lorberband, welches am Rande des Reliefs herumläuft, den Metallglanz.

8. Wie das Gold von selbst schwindet, kann man an dem ober dem östlichen Thor von S. Marco (Hauptfronte) eingemauerten Relief sehen, das in dem neuen Werke „La basilica di S. Marco“ auf Tafel 57 u. 57a wiedergegeben ist. Es wurde aus mehreren Stücken zusammengesetzt und ist einer basilikalischen Skulptur jedenfalls eher entnommen, als einem Sarcophage. Die Farbe des noch befriedigend gut gearbeiteten Reliefs ist gegenwärtig eintöniges Grau. Es dürfte wohl noch Niemandem, der die Skulptur überhaupt bemerkte, in den Sinn gekommen sein, sich hieran den Glanz einer prächtigen Vergoldung hinzuzudenken. Und doch war es so. Auf dem bekannten Gemälde Bellini's in der Pinacoteca dell'Accademia (XV. Saal, Eingangswand, 555), das die Piazza und die Dom-façade historisch treu wiedergibt, finden wir auch unser altchristliches Relief gewissenhaft abgemalt, aber mit vollständiger Uebergoldung des Hintergrundes. Die Figuren heben sich klarer ab, und es wird nun zugleich verständlich, warum

das Relief dort angebracht wurde. Mit vergoldetem Hintergrunde passt es eben besser zu seiner goldglänzenden Mosaik-umgebung. Diese decorative Einigung lässt uns überhaupt die auffallende Anbringung des Reliefs an dieser Stelle erst begreifen. Die Frage, ob es erst beim Einmauern vergoldet worden, oder ob man auf den Gedanken, es hier gleichsam als Fortsetzung eines breiten Goldmosaikstreifens einzugliedern, erst durch seine Vergoldung gebracht wurde, ist nicht mehr zu entscheiden, wenn mir auch das Letztere wahrscheinlicher dünkt. Uns genügt die Erfahrung, dass trotz des schützenden Thorbogens die Vergoldung gänzlich geschwunden ist. — Das Relief selbst dürfte von einer benachbarten Küste stammen, von Aquileia, Pola oder irgend einer jener Stätten, als deren geborene Erben sich die Venetianer betrachteten.

Ein anderes Beispiel von verschwundener Vergoldung ist folgendes.

9. Im neugegründeten Museum von Parenzo wird unter N. 105 ein Marmorköpfchen von 7 cm Kopflänge aufbewahrt, welches aus Pola stammt und im Jahre 1869 ausgegraben wurde. Man glaubt darin den Kopf eines Job oder Pilatus zu erkennen. Die Arbeit weist auf das IV oder V Jahrhundert; der Gestus der Trauer, die Hand auf den Untertheil des Antlitzes gelegt, spricht ebenfalls für diese Zeitbestimmung. Ich führe jenes Bruchstück deshalb hier an, weil auf dem dazugehörigen Zettel der Angabe seiner Provenienz lakonisch beigefügt ist: *già dorato*. Mündlich vermochte ich nichts Näheres darüber in Erfahrung zu bringen, und der sorgfältigste Augenschein konnte keine Goldspur mehr entdecken. Um so merkwürdiger ist aber die sichere Angabe, dass sich solche Reste bei der Ausgrabung noch constatiren liessen. Entweder wurden also die geringen und vielleicht schon sehr zerstörten oder losen Goldreste durch eine ungeschickte Hand ohne Absicht entfernt, und man wollte der Nachwelt wenigstens die Nachricht davon erhalten, oder die winzigen

Spuren lösten sich von selbst ab und lassen uns Raum genug zu Conjecturen und Hypothesen, welche Einflüsse in der Erde oder nach der Ausgrabung auch die Vergoldung zerstört haben mögen.

10. Wenn ich in meinem frühern Aufsätze über die Marmor-Polychromie (Quartalschr. I, S. 100) einen Zusammenhang zwischen antikerömischer und christlicher Weise vermuthete, so bin ich nunmehr in der Lage, zwei Belege dafür sogar aus Martyrer-acten zu geben.

In der Passio SS. IV Coronatorum (Wattenbach bei Büdinger, Unters. z. röm. Kaisergesch. III, 325) heisst, es dass Symphorianus mit seinen vier Kunstgenossen das 25 Fuss hohe Sonnenbild anfertigt und das Wohlgefallen des Diocletian erregt, von dem weiter berichtet wird: „*praecepit aedificare templum... et ibidem constituit et posuit simulacrum et deauravit. . .*“ Diese Vergoldung war aber wahrscheinlich nach Benndorf's Vermutung (Arch. Bemerk. bei Büdinger l. c.) eine totale (Vergl. Winkelmann Kstgesch. 2, § 12). Das „*cum omni argumento*“ wird von Benndorf (l. c. S. 346) auf Reliefverzierungen und anderes Beiwerk gedeutet.

Ausser dieser vermutlich gleichmässigen Vergoldung berichten uns aber die Acten des hl. Savinus (Baluzii Misc. ex cod. 1095 Colb. S. 12) von einer Zeusstatue: „*erat mirae facturae ex lapide coralite... et vestimenta eius deaurata erant. . .*“ (auch bei E. Le Blant, *Les actes des Mart.*, in *Mém. d. l'Inst. . . Acad. des inscr. et belles lettres* Tom. XXX. S. 253-254).

Da hier nur von einer theilweisen Vergoldung, nämlich der Gewandtheile die Rede ist, und das nicht Vergoldete der Statue *ex lapide coralite*, also wahrscheinlich schon von Natur aus getont anzunehmen ist, gehen wir wol nicht fehl, wenn wir ausserdem auch eine Andeutung der Augen, vielleicht auch Vergoldung der Haare annehmen. Eine Vergoldung neben ganz unbemalter Steinoberfläche dürfen wir selbst dieser späten Zeit nicht zumuten.

Den christlichen Acten sogar ist also eine Vergoldung der Sculptur bekannt; sie sprechen davon als von einer selbstverständlichen Procedur, die nach Beendigung der Bildhauerarbeit noch vorgenommen wird.

11. Erwähnung, ohne Beilegung einer directen Beweiskraft, möge schliesslich die bekannte *Rolle Josua's* aus der Vatikanischen Bibliothek finden. (Perg. Pal. N. 405, Garrucci Taf. 157-167). Es sind darauf Berge, Städte und Flüsse in Personifikationen dargestellt, welche jedenfalls antiken Statuen nachgebildet waren. Besonders mehrere liegende Figuren, sowie Städte-Repräsentantinnen erinnern lebhaft an die bekannten Flussgötter oder Romastatuen. Diese Statuenbilder nun, welche in die Handlung nicht eingreifen, sind ebenso farbig gehalten, wie die anderen Figuren. Die Lendentücher wurden röthlich oder bläulich getönt. Dieselben Farben schmücken die zweimal und zwar mit dem Nimbus vorkommende Stadt ΓΑΪ; der liegende « Berg ΓΑΙΒΑΑ » trägt ein blaues Pallium; (ähnlich noch ein zweites mal, aber da ist es schwer zu sagen, wie weit die Färbung geht). Eine herrliche, Juno-ähnliche Eigur, schon gegen Ende der Rolle, ist die ΠΟΑΙC ΤΑΒΑΩΝ, sitzend, das grosse Scepter in der Rechten, um die Brust ein blaues Tuch geschlagen, die lange Tunica weiss, das Pallium aber roth. Doch wie gesagt, ich will daraus keinen Beweis für die Polychromie der Vorbilder schmieden; denn einmal ist Josua (gegen Ende) mit Zugrundelegung einer Heroenstatue gezeichnet, aber sein blauer Nimbus weiss und roth eingesäumt; das blaugestreifte Unterkleid und der rothe Ueberwurf entsprechen derselben Kleidung, wie er sie schon vorher immer hat, wo keine Statue zum Vorbilde seiner Zeichnung diente. Der Maler könnte also jene Statuenbilder gleich den anderen handelnden Figuren mit den bereits angeriebenen Farben sub una behandelt haben. — Diese Rolle liegt aber auch in der Mitte jener zwei grossen Kunst-Perioden, von denen die ältere der polychromen Sculptur

günstig, die neuere ihr abhold war. Für die erstere, die antike, sind einige Wandgemälde in Pompeji von ausschlaggebender Bedeutung, da sie uns mehrere Statuen auf Marmorpostamenten in völlig naturalistischer Bemalung zeigen: zwei herliche Exemplare sind erhalten in der *casa della caccia*, zwei ebenfalls auf Postamenten stehende Kaneophoren sind in Gewand, Fleischtheilen und Augen ganz naturwahr behandelt. Der zweiten, späteren Periode blieb es vorbehalten, auf die Decke der Sixtina eine polychrome Sculptur zu malen, während doch dieselbe Meisterhand den Hammer und Meissel weglegte, um nie nach dem Pinsel und seiner Vollendung für das plastische Werk zu greifen. Das Princip der Farblosigkeit in der Renaissanceplastik scheint aber dieser selbst verhängsvoll geworden zu sein. Denn das Anstreben malerischer Wirkung mit plastischen Mitteln führte sie schon im zweiten Jahrhunderte ihrer Wiedergeburt nicht nur zum Baroken, zu den « Fieberphantasien der Architectur », sondern auch zum Manierismus in der Plastik, und schon nach siebzig Jahreswochen herrschten im Heiligtume der christlichen Sculptur die Greuel der unnatürlichsten Verrenkungen und male- risch sein sollenden Unmöglichkeiten. Durch tausend Jahre hingegen entwickelt sich die antike Sculptur; sie macht mehr als eine Renaissance und längere Verfallszeit durch; sie durchläuft bereits von Myron ab die Stadien körperlicher Bewegtheit, sie stellt alle Phasen des Seelenlebens von der homerischen Ruhe an die ganze Stufenleiter der Affecte bis zum wildesten Pathos dar, — aber all' Dieses, ohne jemals die eigentlichen Formen des Baroken oder des Zopfes hervorzu- bringen, so nahe sie denselben auch kommt. Einen antiken Bernini hat es nicht gegeben. War die antike Plastik vielleicht (nebst Anderem) durch ihr, bei der Mehrzahl sicheres Polychromie-Princip vor einer *unrichtigen* Vereinigung malerischen Ef- fectes mit den Mitteln der Sculptur gesichert? Hat das An- lehen, welches die Plastik bei ihrer farbenbeherrschenden

Schwester gemacht, nicht auch ihr selber durch tausend Jahre hindurch reichliche Zinsen getragen, deren letzte goldene Spuren wir noch an den altchristlichen Skulpturen erkannt haben? —

Die Archäologie wäre ein zweckloses Studium, wenn sie nicht auch Fingerzeige für die Gegenwart gäbe. Einstweilen sind es freilich nur Fingerzeige; ein System antiker oder spezifisch altchristlicher Polychromie lässt sich noch nicht feststellen, wesshalb wir unsere eingangs ausgesprochene Bitte erneuern. Aber in ungefähr drei Gruppen können wir wol schon jetzt die Monumente nach der Art ihrer polychromen Behandlung eintheilen.

Zuerst haben wir jene gesetzt, bei welchen die Farben, kaum mehr als drei: gelb, braun, purpur, — grün, nur dürrig, meist in Linien oder Bändern aufgetragen werden, um dem Meissel nachzuhelfen und seinem ungelinken Werke Ausdruck und Bestimmtheit zu geben, soweit dies überhaupt in der Zeit des Verfalles oder in der Vulgärkunst möglich und dem Geschmacke angemessen war. Auch stellenweise Vergoldung, die einer besseren Technik entnommen ist, kommt vor.

Zu einer anderen Gruppe können mit Beziehung heidnischer Sculpturen solche Arbeiten gerechnet werden, die vollkommen bemalt waren, von der Kleiderfarbe bis zu Nuancen des Roth auf Wangen und Lippen, die Augen in mehrfacher Technik <sup>1)</sup> von lebendiger Wirkung, die Haare wol auch vergoldet. Gerade für diese Classe von Werken erklärt die Fund- und besonders die traurige Restaurirungs-Geschichte der besseren Sarcophage und Statuen den anscheinend gänzlichen Mangel an Farbe, wie wir sub 4 und 5 nachgewiesen haben.

Eine dritte Art, den Marmor malerisch zu behandeln und seine weissen Formen zu entwirren, war jene mit vorwie-

---

<sup>1)</sup> Cf. Röm. Quartalschrift 1887, 1. Heft. S. 100, ff.

gender Vergoldung, wobei die sparsame Anwendung der Farbe nicht ausgeschlossen ist, wie das klassische Beispiel aus Venedig lehrt. — Eine scharfe Abgrenzung dieser drei Hauptarten lässt sich nicht vornehmen; ebenso muss die Existenz principiell überhaupt nicht bemalter Sculpturen als offene Frage bezeichnet werden. Die moderne bunte Verschiedenheit in den Ansichten und der praktischen Behandlung farbiger Plastik dürfte eben auch in antiker Zeit existirt haben; doch ist es sicher, dass das Allgemeinprincip speziell in der antichristlichen Kunst das der Polychromie war.

Es wäre zu wünschen, dass die kirchliche Marmorplastik unserer Zeit dem Beispiele ihrer ehrwürdigen Ahnen folgte. Die Wirkung des Marmors darf nicht zerstört werden; im Gegentheile wird eine Gesundung des Stiles nicht die mindeste, aber auch eine sicher zu erwartende Frucht davon sein.