



Staats- und  
Universitätsbibliothek  
Bremen

# **Staats- und Universitätsbibliothek Bremen**

**DFG Projekt Die Grenzboten**

**Die Grenzboten**

**Berlin u.a., 1841 - 1922**

Rosenberg, Adolf: Die Färbung der Marmorskulpturen.

**urn:nbn:de:gbv:46:1-908**

Für diejenigen, welche aus dem vorliegenden Buche heraus persönlichen Anteil an dem Schriftsteller gewinnen sollten, genügt es zu wissen, daß die zweite Hälfte seines Lebens thätig und im ganzen glücklich verfloßen ist, bis ihn im Hochsommer 1883 der Tod weiterem Wirken entrafte. \*



## Die Färbung der Marmorskulpturen.

Von Adolf Rosenberg.



Als wir kürzlich an dieser Stelle bei einer Betrachtung des gegenwärtigen Zustandes der deutschen Kunst zu dem unerfreulichen Ergebnis gelangten, daß sich bei dem schnellen Wechsel der Mode noch immer kein eigentümlicher Stil ausbilden will, bemerkten wir zum Schluß, daß nur „der lebendige und unbefangne Naturalismus unsrer Plastik, die wir augenblicklich am höchsten unter den bildenden Künsten stellen,“ uns mit einer gewissen Hoffnung auf die Zukunft erfülle. Es ist aber der Fluch unsrer greisenhaften, von Pessimismus und Hyperkritik durch und durch zerrütteten, zugleich bau- und zerstörungswütigen Zeit, daß auf das zarteste Hoffnungsgrün alsbald ein giftiger Mehlthau geworfen wird. Wenn man nicht wüßte, daß unser Volk schon stärkere Schicksalschläge überwunden hat, ohne in seiner unverwüßlichen Lebenskraft tödlich getroffen zu werden, möchte man an seiner Zukunft verzweifeln angesichts dieser unheimlichen, auf allen Gebieten mit gleicher Zähigkeit auftretenden Maulwurfsarbeit. Auch auf dem Gebiete der Kunst, mit welchem wir uns hier nur beschäftigen wollen.

Ein Dresdner Archäologe, welcher seine Wissenschaft von dem Vorwurfe befreien will, daß sie nur trockne Pflanzen in ihr großes Herbarium sammle und für das praktische Leben, also für die ausübenden Künstler im besondern und die Fortentwicklung der modernen Kunst im allgemeinen, nichts thue, hat die Künstler, zunächst diejenigen seiner engern Umgebung, zur Lösung eines Problems aufgefordert, das auf rein wissenschaftlichem Wege herausdestillirt worden ist. In einer auf Grund eines Vortrages herausgegebenen Broschüre unter dem Titel „Sollen wir unsre Statuen bemalen?“ hat er alles zusammengetragen, was von alten Schriftstellern über die Polychromie der antiken Skulptur beiläufig erwähnt worden ist, und hat überdies alles sorgsam verwertet, was uns die Ausgrabungen zu dem Kapitel der Bemalung der Schöpfungen griechisch-römischer Architektur und Skulptur an thatsächlichem Material bei-

gesteuert haben. Wie lückenhaft und wenig beweiskräftig nun auch die Stellen der alten Schriftsteller und die Kunde der Neuzeit sein mögen — heute zweifelt kein Mensch mehr daran, daß die Griechen ihre Tempel, ihre Tempelskulpturen, ihre Freistatuen und ihre Hermen, kurz, alles von der Kunst körperlich gebildete bemalt haben. Sndem die alten Griechen, die im Grunde genommen, d. h. nicht ihrer Abstammung, sondern ihren Neigungen nach, ein mehr orientalisches als occidentales Volk waren, ihre Kunst aus dem Orient empfangen, übernahmen sie auch die Farbenlust und den Farbensinn der orientalischen Völker. Ob nun die Assyrer oder die Ägypter oder irgendein andres vermittelndes Volk die Lehrmeister der Griechen gewesen sind — den letztern war es keine fremde Offenbarung, die aus Holz geschnitzten Götterbilder, die Nachfolger der hölzernen Mumien Sarkophage, mit allen ihnen zur Verfügung stehenden Farben anzumalen. Sie kannten nichts andres und thaten nur wie die andern, als sie auch Marmor und andres Gestein, Mörtel, Stuck u. s. w., bei der Verwendung in Architektur und Plastik bemalten. Den ältesten Kunstvölkern, den Assyrern und Ägyptern, war es nur darum zu thun, den Schein des Lebens in ihren plastischen Nachbildungen so lange als möglich zu erhalten, und dieses Ziel erreichten sie am leichtesten durch die Bemalung. Das unter derselben vorhandne Material war ihnen äußerst gleichgiltig, weil die Kunst damals nicht wie heute an und für sich, als „Selbstzweck,“ wie die Philosophen sagen, vorhanden, sondern nur das Bedürfnis des Lebens und des Todes war. Sie hatte, wenn man von dem Kultus absieht, nur die Aufgabe, den Ruhm der Lebenden in möglichst realistisch-er Erscheinung zu preisen und die Thaten der Verstorbenen und das Schicksal, welches sie im Jenseits erwartet, in epischen Darstellungen zu schildern. Die assyrische Bildnerei, welche als unvergängliches Material den Mabafter hatte, war von vornherein so malerisch angelegt, daß sie sich fast ausschließlich auf das Relief, das plastische Symbol der Malerei, beschränkte. Man möchte sogar annehmen, daß die in den assyrischen und babylonischen Königspalästen aufgefundenen Reliefs eigentlich nur Surrogate für Malereien waren, weil man damals keinen andern Malgrund kannte als den Stuck und die Mabafterplatte. Bei unsrer heutigen Kenntnis des durch die Ausgrabungen gelieferten empirischen Materials ist es daher nicht weiter auffallend, daß die Griechen ihre plastischen Erzeugnisse, nebenbei bemerkt die Anfänge des der menschlichen Natur innewohnenden Nachahmungstriebes, so gefärbt haben, daß sie das Modell möglichst getreu wiedergaben. Es war ihnen dabei gleich, ob das Material Holz, Gips oder Marmor war. Die Erkenntnis von dem verschiedenen Werte der für bildnerische Zwecke geeigneten Materialien gehört erst einer viel spätern Zeit an, in Griechenland wenigstens. In Ägypten hat man schon früher empfunden, daß die Bearbeitung gewisser Steinarten, des Granits, des Porphyrs, des Syenits, so schwierig ist, daß man das Ergebnis der Arbeit allein wirken lassen wollte. Die Steinmetzen waren so stolz auf ihr Werk, auf ihre Kunst

des Polirens, daß sie auf die Mitwirkung des Malers verzichteten. Wir wissen wohl, daß die Verteidiger der Polychromie in der modernen Plastik uns bei dieser historischen Reminiszenz den Einwurf machen werden: „Das ist ein neuer Beweis für unsre Theorie! Die Ägypter suchten also nach farbigen Gesteinsarten, weil sie das Weiße nicht leiden konnten!“ Dieser Einwurf würde sich schon durch die Thatsache widerlegen lassen, daß die Ägypter weder im Lande, noch in der Nähe Marmorbrüche hatten, die ihnen weißen Marmor lieferten. Dagegen hatten sie — bei ihrem ungeheuern Verbrauch von Menschenkräften — keine großen Schwierigkeiten, sich schwarzen, roten, gelben, gesprenkelten Marmor, Granit u. s. w. nach Bedarf zu beschaffen, und sie haben uns auch eine reiche Fülle von Figuren aus solchem Material hinterlassen. Keine dieser Figuren war jedoch, soweit meine Kenntnis reicht, ursprünglich naturalistisch bemalt, ein Beweis also, daß die Ägypter das Material als solches oder doch die darauf verwendete Arbeit schätzten. Wenn hier und da Augensterne, Gewandteile, Schmuckstücken, Attribute u. dergl. m. dennoch farbig behandelt wurden, so läßt sich annehmen, daß sich dieser Gebrauch in dem Maße verlor, als die Technik der Steinmetzen und Bildhauer sich vervollkommnete und ihr Stil sich auf naturalistischer Grundlage immer weiter ausbildete. Wir wollen mit diesem Hinweis auf die Ägypter nur in Erinnerung bringen, daß selbst dasjenige Volk des Altertums, welches kein Bauwerk unbemalt ließ, in der Plastik keineswegs ein unbedingter Anhänger der Polychromie war.

Die Griechen scheinen allerdings auch ihre technisch vollendetsten Marmorstatuen, wie uns u. a. der Hermes des Praxiteles lehrt, durch die Farbe noch zu größerer Wirkung gesteigert zu haben. Die römischen Bildhauer, welche so viele Schöpfungen des griechischen Meißels kopirt haben, scheinen jedoch bereits anderer Meinung gewesen zu sein. Es ist doch seltsam, daß sich an den zahllosen Marmorwerken aus römischer Zeit, welche die Museen von Rom und Florenz füllen, keine irgendwie erheblichen Farbenspuren erhalten haben. Sollte die Zeit hier wirklich alles bis auf den letzten Rest vernichtet haben, oder ist nicht vielmehr anzunehmen, daß die große Mehrzahl dieser Statuen und Büsten von vornherein weiß oder nur leicht getönt gewesen sei? Wie soll man sich z. B. die etwaige Bemalung des Apollo von Belvedere denken, von welchem wir doch wissen, daß er auf ein griechisches Bronzeoriginal zurückgeht? Hatte ihm der römische Kopist etwa einen bronzefarbenen Anstrich verliehen oder hatte er ihn naturalistisch bemalt? In letztem Falle würde die Statue den Wert der Kopie verloren und in erstem Falle würde der Kopist eine Geschmacklosigkeit begangen haben, welche wir selbst einem Römer der spätern Kaiserzeit nicht zutrauen möchten.

Diese Bemerkungen sollen nur darthun, daß die Frage der antiken Polychromie noch weit von ihrer Lösung entfernt ist. Aber wenn wir uns auch über das Verfahren der Griechen und Römer völlig klar wären, so folgt daraus

immer noch nicht, daß wir dieses Verfahren nachzuahmen hätten. Mögen die Bildhauer der italienischen Renaissance einen Irrtum begangen haben oder nicht, als sie ihre Marmorstatuen, -büsten und -reliefs unbemalt ließen und damit das Ideal der Antike erreicht zu haben glaubten — die moderne Bildhauerkunst hat seit jener Zeit einen Weg eingeschlagen, der trotz mancher Seitensprünge immer auf das eine Ziel führt, den höchsten Schein des Lebens hervorzurufen! Die Sitte, Bildwerke zu färben, ist dabei niemals aufgegeben worden, soweit es sich um Holz, Stuck, Sandstein, Thon und ähnliches Material von untergeordnetem Werte handelte. Nur den Marmor ließ man farblos. Die grelle Weiße desselben empfand man zwar unangenehm; aber man begnügte sich damit, ihn durch Einreibung mit einer Wachslösung oder mit ähnlichen Substanzen leicht gelblich zu tönen. Indem man darauf verzichtete, die Malerei zur Hilfsleistung herbeizuziehen, entwickelte sich eine Marmortechnik, die heute in Frankreich, Italien und Deutschland weit über die Fähigkeiten der antiken Bildhauer hinausgewachsen ist. Und diese Errungenschaft sollten wir aufgeben, nur weil die Griechen, der orientalischen Überlieferung treu bleibend, ihre Statuen über und über mit Farbe bedeckt haben?

Eine Ausstellung farbiger und getönter Bildwerke, welche auf die Anregung jenes schon erwähnten Archäologen in den letzten Monaten des verfloffenen Jahres in der Berliner Nationalgalerie stattgefunden hat, hat uns keineswegs dazu ermutigt. Die eine Hälfte dieser Ausstellung, die historische, in welcher Proben von bemalten plastischen Kunstzeugnissen aller Epochen und aller Kulturvölker, einschließlich der ostasiatischen, vertreten waren, hat keinem Künstler, keinem kunstwissenschaftlich gebildeten Fachmanne, auch keinem Laien, der überhaupt Museen besucht, etwas neues geboten. Dazu war ihr Umfang viel zu beschränkt. Wer nicht bereits gründliche Vorkenntnisse mitgebracht hatte, der betrachtete die etwa zweihundert Nummern als bunte Kuriositäten, wie sie in jedem leidlich gut ausgestatteten Museum vorhanden sind. Ein historischer Entwicklungsgang war nicht zu verfolgen, vielleicht weil überhaupt keiner vorhanden ist, da die Polychromie der plastischen Werke in allen Ländern, die dabei in Frage kommen, von bestimmten Gewohnheiten und Überlieferungen, von klimatischen und ethischen Rücksichten abhängt. Alle diese Länder dürfen ihre Kunst nach diesen Gesetzen entwickeln. Nur der deutschen wollen archäologische Fanatiker daselbe Recht bestreiten. Mit Mühe und Not, unter den härtesten Kämpfen ist es unsern Bildhauern gelungen, sich unter der Agide von Rauch und Rietschel eine eigne Ausdrucksweise zu schaffen, und sobald sich dieser nationale Zug einigermaßen gekräftigt hat, wird das ganze Rüstzeug antiquarischer Wissenschaft aufgeboten, um diese nationale Regung zu unterdrücken, weil wir nun einmal dazu bestimmt sind, in der Plastik die Sklaven der Griechen zu bleiben und unsre Ausdrucksweise dem Resultate einer jeden neuen Ausgrabung anzupaffen!

Die zweite Hälfte jener Ausstellung hat uns gelehrt, welche Frucht die

Agitation des Dresdner Archäologen getragen hat. In der gemütvollen Beleuchtung von Künstlerateliers nehmen sich die Versuche, Gipsabgüsse antiker Statuen mit Wachsfarben zu bemalen, äußerst lehrreich und interessant aus. Man kann sich kein besseres Objekt denken, um Studenten der Archäologie die ersten Begriffe von der antiken Polychromie beizubringen. Welchen Wert haben aber solche Experimente für die praktische Kunst? Wer in seinen Wohnräumen Gipsabgüsse zum Studium aufstellt, der läßt sich die Schärfe der Form nicht durch einen mehr oder minder dicken Farbauftrag verkümmern. Ein wirklicher Kunstkenner läßt nicht einmal die Nähte der Gußform entfernen. Wer Gipsabgüsse zur Dekoration oder zum rein ästhetischen Kunstgenusse verwenden will, der kauft sich solche, die gelb oder rötlich getönt sind, damit das farbige „Ensemble“ seines Zimmers nicht gestört wird. Bemalte Gipsabgüsse, wie sie einige Künstler geliefert haben, sind weiter nichts als Unterrichtsmittel im höhern Sinne. Eine praktische Bedeutung haben sie nicht, weil nur bemalte Marmorbildwerke uns über die Frage schlüssig machen können, ob wir „unsre Statuen bemalen“ sollen oder nicht.

Es muß nun konstatiert werden — und daraus ist der unbefriedigende Ausgang der Berliner Ausstellung zum Teil zu erklären —, daß nur zwei Künstler farbige und leicht getönte Marmorarbeiten — Reliefs und Büsten — ausgestellt hatten. Es sind junge Bildhauer, die gern und eifrig jedem von höherer Stelle ausgehenden Aufruf nachkommen, und deshalb wollen wir ihre Arbeiten keiner nähern Kritik unterziehen. Wir dürfen aber nicht verschweigen, daß die durch den Dresdner Archäologen angeregten Versuche, Marmorreliefs und Marmorbüsten zu bemalen, so überaus kläglich ausgefallen sind, daß der große Strom einer gesunden Kunstentwicklung die kleinen Blasen und Strudel, die aus der Tiefe antiquarischen Wissens emporsteigen, mit Leichtigkeit beseitigen wird. Bildhauer von gefestigter und gereifter Kunstanschauung haben sich denn auch begnügt, an Gipsabgüssen unschuldige Experimente zu machen, während sie sich bei Marmorwerken klüglich auf eine leichte, ins Gelbliche spielende Tönung beschränkt haben. Die von andern Künstlern ausgestellten Arbeiten in glasierter und unglasierter Terracotta können bei der Besprechung dieser Frage nicht in Betracht kommen, da der zu plastischen Zwecken verwendete Thon stets gefärbt oder getönt worden ist, die Ausstellung nach dieser Richtung also nichts neues bot.

Wenn sich schon aus einer Betrachtung der geschichtlichen Entwicklung der Bildhauerkunst sehr starke Bedenken gegen eine Rückkehr zu der antiken Polychromie von Marmorwerken ergeben, so werden dieselben noch vermehrt, sobald man die rein technische Seite ins Auge faßt. Professor Springer hat schon vor zwei Jahren an diesen Punkt gedacht und den Grundsatz aufgestellt, daß die „Bemalung nicht nachträglich zu dem fertigen plastischen Werke“ hinzutreten dürfe, sondern daß „auf sie schon bei der Anlage des letztern Bedacht genommen“

werden müsse. Mit einer einzigen Ausnahme haben alle Künstler, welche sich an der Berliner Ausstellung beteiligten, diese Forderung außer Acht gelassen, und das ist ein anderer Grund, weshalb das Ergebnis jenes Ausstellungsversuches von so geringer praktischer Bedeutung ist. Ein geschätzter Leipziger Bildhauer, welcher über seine Kunst ernsthaft nachgedacht und eingehende archäologische Studien getrieben hat, Professor zur Straßen, hat die von Springer angedeuteten Gedanken auf Grund langer Erfahrungen und Beobachtungen noch weiter ausgeführt, leider nicht in einer Zeitschrift oder in einem öffentlichen Vortrage, sondern in einem an mich gerichteten Briefe, zu welchem ihn die Berliner Ausstellung veranlaßt hat. In Anbetracht der Wichtigkeit der Frage und der schlagenden Beweiskraft seiner Bemerkungen wird er mir jedoch gestatten, einige Stellen aus diesem Briefe mitzuteilen. Nachdem er vorausgeschickt, daß er keineswegs ein unbedingter Gegner der farbigen Skulptur sei und ihr gern die Berechtigung einräume, wo sie am Platze sei, vornehmlich bei Terracotta, Holz, Sandstein, stellt auch er den Grundsatz auf, daß die Modellirung eines jeden plastischen Werkes nicht allein Berücksichtigung des Materials, sondern auch der Farbe verlange, und letzteres hätten bereits die Künstler des klassischen Altertums erreicht. Er führt dann mehrere Beispiele an. „Die Darstellung der Farbe durch Form ist fast in allen Werken der antiken Kunst nachzuweisen, gleichviel, ob der Marmor noch in jungfräulicher Frische strahlt oder von Jahrhunderte alter Patina überzogen ist. Wer würde z. B. aus der Behandlung der Haare nicht sofort herauserkennen, daß beim Apollo von Belvedere goldblondes, beim farnesischen Herkules dunkelbraunes und beim Mare Aurel oder Lucius Verus glänzend schwarzes Haar gedacht war?“ Das sind sämtlich Arbeiten aus römischer Zeit, an denen man keine Spuren von Bemalung entdeckt hat und die sicherlich auch nicht naturalistisch bemalt waren, wofür ihre technische Behandlung spricht. Professor zur Straßen fährt dann fort: „Ein guter Bildhauer darf die in Farbe verschiedenen Haare nicht auf eine und dieselbe Weise behandeln, und um das Ganze charakteristisch zu machen, muß er auf die Farbe Rücksicht nehmen. Wie schön hat z. B. Rietschel das weiße Haar Rauchs charakterisirt, und es ist sicher, daß er es mit vollem Bewußtsein gethan hat. Wie aber die scharf hervortretenden Farben des Haares die Form zu ihrer Darstellung gefunden haben, so ist es auch mit den weniger markirten Farben der Fall. Sind die Wangen rot, so müssen dieselben gewölbt modellirt werden als blasse. Desgleichen müssen die Lippen je nach ihrer Farbe mehr oder weniger gewölbt modellirt werden; auch müssen die Ränder derselben wegen der scharfen Abgrenzung des Roten vom Weißen oder Fleischfarbenen durch besondere, von der Natur abweichende Formen behandelt werden. Ebenso der Übergang vom Fleisch zu den Haaren, und zwar dadurch, daß das Haar etwas zurückgedrängt, das Fleisch erhöht und dann weich mit den Haaransätzen verbunden wird. Der Scheitel muß je nach der Farbe der begrenzenden Haare um ein

Bedeutendes erhöht werden (5 bis 8 Millimeter). Würde man solche Köpfe bemalen, so würden dieselben außer Verhältnis kommen. Bei Köpfen mit sehr durchsichtigen Haaren (von kleinen Kindern und Greisen) müssen die Schädel verstärkt werden, welche dann wiederum bei einer Bemalung wasserköpfig erscheinen würden, oder sie müßten denn, wie Professor Springer sehr richtig sagt, extra für die Bemalung modellirt sein. Man würde aber nur durch eine direkte Abformung der Natur das für Bemalung richtige finden. Dann braucht man aber keine Bildhauer, sondern nur tüchtige Former."

Diese in jedem Punkte beachtenswerte Auseinandersetzung bestätigt nicht bloß die Ergebnisse theoretisch-historischer Betrachtung, sondern sie deutet auch bereits das Ziel an, zu welchem unsre Bildhauerkunst gelangen würde, wenn sie sich plötzlich zur Polychromie bekehrte. Wir wollen dabei garnicht an das schon oft heraufbeschworene Gespenst des Wachsfigurenkabinetts denken, obwohl uns die Berliner Ausstellung triftige Gründe dazu gegeben hätte. Wir wollen nur das mühsam auf dem Wege eines unablässigen Fortschrittes Errungene gegen eine Reaktion verteidigen, welche einem noch sehr ansehbaren Dogma zuliebe alles vernichten will, was durch eine lange Reihe der besten künstlerischen Kräfte auf den Voraussetzungen unsers Klimas, unsrer materiellen Hilfsmittel, unsrer ästhetischen Gewöhnung aufgebaut worden ist. Die Bildhauertechnik unsrer Tage weiß auch ohne Hilfe der Naturfarben malerische Wirkungen zu erzielen, die oft genug bereits über die Grenzen der Plastik hinausgehen. Sollen wir diesen über das ungefüge Material errungenen Triumph ohne weiteres preisgeben? Sollen wir zu primitiven künstlerischen Darstellungsformen zurückkehren, zu deren Verständnis uns die nationale Tradition der Griechen fehlt? Wir würden den Lebensfaden unsrer Bildhauerkunst für lange Zeit unterbinden und im günstigsten Falle ein zweifelhaftes Gut gewinnen. In Wirklichkeit haben wir jedoch keine Ursache, uns mit solchen Grillen zu plagen. Die Entwicklung der Kunst ist noch niemals durch Theorien vorwärts gebracht oder aufgehalten worden. So wird auch die Frage, ob wir „unsre Statuen bemalen“ sollen, voraussichtlich nicht lange die Kreise unsrer Künstler stören.

