

EDLE EINFALT, SATTE FARBE

Schuld war wieder mal das Ocker

Die Spur der Steine: Wie Forscher Farbreste sichtbar machen

Die aus Gips, Kunstmarmor oder Marmor hergestellten Rekonstruktionen antiker Kunstwerke beeindruckt durch ihre sorgfältige, in antiker Manier ausgeführte Bemalung. Das flirrende Farbmuster des bogenschiefenden Paris ebenso wie der kleinteilige Tierfries auf dem Gewand der Pepluskore, das Schuppenornament auf dem Helm des Kriegerkopfes ebenso wie die lebendige Augenpartie mit Brauen und Wimpern sowie von Rot an Mund und Hals waren entscheidend für die farbige Rekonstruktion.

Wichtig sind auch Fotografien, die sich der UV-Fluoreszenz und der UV-Reflexion bedienen. In beiden Fällen können mit entsprechenden Filtermaterial und Objektivfiltern Feinheiten der ursprünglichen Bemalung sichtbar gemacht werden. Die Auswertung der Fotos gestattet dann Einblicke in Aufbau und Konstruktion von Ornamenten und Gewändern. Ein Fluoreszenzbild zeigt die verlorenen Helligkeitswerte, wie auch die mit UV-Optik hergestellten Bilder, die den sogenannten Farbschatten scharf und ausgewogen dokumentiert und als Ergänzung der UV-Fluoreszenz dient.

Welche Methode das beste Ergebnis liefert, muß fallweise entschieden werden. Keine kann jedoch die vorurteilsfreie Annäherung an jedes Stück ersetzen. „Die Bemalungsspur“, sagt Brinkmann, „erschließt sich nur, wenn man mit dem Unerwarteten rechnet.“

Einmal entdeckt, liefert er uns den Schlüssel für die Rekonstruktion: Der rote Farbreist auf einem Schilffragment vom Aphaiteempel.

Die UV-VIS-Reflexionspektrometrie ermöglicht eine Bestimmung der Pigmente und ihrer Farbwerte an Stellen, an denen keine Probenentnahmen möglich sind. Hilfreich ist auch der Einsatz von Streifenlicht. Das schräg geführte, gebündelte Licht läßt Vorratungen für Ornamente und das sogenannte Farberweiterungsrelief deutlich erkennen. Dieses ermöglicht den indirekten Nachweis von Farben, denn Ocker hält nicht so gut wie Grün, Blau und Zinnober sind an beständigsten, weshalb vor allem diese Farben von früheren Ausgrabungen noch gut zu erkennen waren und deshalb oft als einzige für Rekonstruktionen verwendet wurden. Vereinfacht formuliert: Wo die



Auch der Kaiser wollte sich seinen Untertanen wirklichkeitsnah präsentieren: Porträt des Calligula (57-41 n. Chr.). Die Spuren von Beinsehwarz an Haaren und Wimpern sowie von Rot an Mund und Hals waren entscheidend für die farbige Rekonstruktion.

Das Ideal einer marmorweißen Antike prägte lange unser Bild von griechischer und römischer Kunst. Doch die Wirklichkeit sah anders aus: Skulpturen und Tempel waren geradezu quietschbunt und zeigten ein wahres Feuerwerk aus Farben und Ornamenten.

Man mag die Rekonstruktionen als „primitiv“ oder „kitschig“ empfinden und sie gar als Schaufensterpuppen abqualifizieren wollen. Aber es geht bei diesem „work in progress“, der durch ständige Verfeinerung der Methoden die eigene Arbeit immer wieder auf den Prüfstand stellt, ja nicht um den Versuch, die einmalige individuelle künstlerische Qualität des Originals wiederzugewinnen.

Das Ziel lautet vielmehr: bestmögliche Annäherung an die einstige Erscheinung. Und auf diesem Weg hat Brinkmann trotz offener Fragen den notwendigen Mut bewiesen, den schon vor mehr als hundert Jahren Georg Treu, einer der Ausgräber in Olympia, gefordert hatte: „Daß ein solcher Versuch an großen und populären Kunstwerken den einen eine Torheit und den anderen ein Argernis sein wird, weiß ich“, schrieb er damals. „Aber das Abenteuer, so gefährlich es ist, muß einmal gewagt werden, wenn unsere Vorstellungen von antiker Polychromie nicht anschaunungsleeres theoretisches Gerede bleiben soll.“



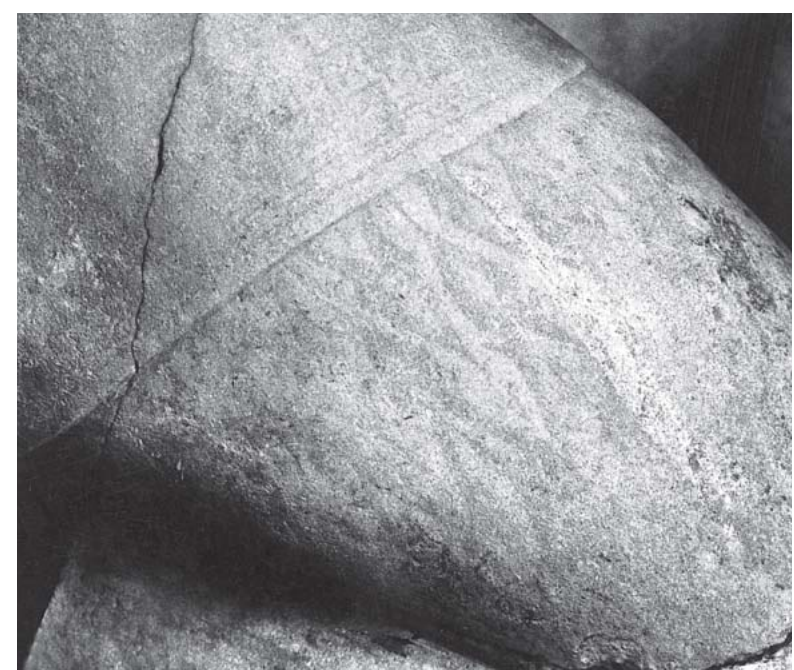
Das Original in klassischem Marmorweiß. Heute wissen wir, daß die Griechen den Paris so nie gesehen haben.

Die „Naturkunde“ von Plinius dem Älteren (um 23 bis 79 nach Christus) ist unsere wichtigste Quelle für die Farben, die in der Antike verwendet wurden. Das beliebteste Rot war der Zinnober. Häufig verwendet wurde aber auch der Hämatit, der zudem rotbraun oder rot-braun-silbrig sein konnte. Die Farbkraft des Zinnober war nicht erreicht. Ocker lieferte gelbe oder gelbbraune Töne. Azurit wies als Naturpigment verschiedene Farbnuancen auf, die von Ultramarin und Kobaltblau bis zum Türkis reichten. Grün gewann man aus dem Malachit. Da Malachit ein Zerfallsprodukt des Azurits ist, kann es sich bei einer heute grünen Farbschicht um eine ehemals blaue handeln. Leuchtendes Gelb und Orange wurden aus hochgiftigen Arsenverbindungen gewonnen, die als weiches Mineral in anatolischen Minen abgebaut wurden. Schwarz erhielt man durch Aufhängen des Rufes von verbranntem Bein. Das bläuliche Beinsehwarz diente vor allem als Untermauerung, um mit darüber angelegten Farbschichten malerische Effekte zu erreichen.

Seit dem 5. Jh. v. Chr. mischte man weiße Pigmente mit organischen Farbstoffen, wodurch sich die Farpalette schlagartig erweiterte. Häufig verwendete man dafür die Krappwurzel, die - ausgekocht - einen purpurnen Ton hat und sich mit Weiß trefflich für Hautfarben eignete.



Erst die farbliche Rekonstruktion zeigt die eindrucksvolle Plastizität des Körpers, das Spiel von Licht und Schatten auf dem hantwegsgerundeten Muskelpanzer von der Akropolis (um 470 v. Chr.).



Was das bloße Auge lange nicht sah, macht UV-Licht sichtbar: Das aufwendig gestaltete Hosenmuster des Paris besteht aus einem Zickzackband, das in rautenförmig ausgezogenen Ecken ausläuft, in denen wiederum kleine Rauten sitzen.

Die Palette der Antike. Ein Abguss in Kunstmarmor faßt die Ergebnisse zusammen: Unter einem (Leder-)Wams trägt Paris eine Art enganliegenden Pullover und eine ähnlich gefertigte Hose. Die Skythenmütze auf dem Kopf mit nach hinten hochgebundenen Ohrenklappen charakterisiert ihn zusammen mit dem Rautenmuster des Untergewandes als Orientalen. Am Rand der Weste verläuft ein mit Zinnenmäandern und quadratischen Zierfeldern versehenes Saumband. Auf dem Wams konnte Brinkmann ferner Darstellungen eines attackierenden Greifen und eines Löwen erkennen, die wie ein Streumuster auf der Weste aufgebracht sind und diese als Motiv ursprünglich wohl ganz überzogen. Die aufwendige Gestaltung der Rautensysteme, die sogar die durch das Knien und die Beinmuskulatur hervorgerufene Dehnung berücksichtigt, konnte durch nächtelantes Beobachten unter ultraviolettem Licht nachvollzogen werden. Dabei erkannte Brinkmann auch das Grundmodul, mit dessen Hilfe die Lage und Größe jeder einzelnen Raute exakt zu bestimmen ist. Das Verwitterungsrelief der Oberfläche ermöglichte eine nahezu genaue Bestimmung der ursprünglichen

Die „Naturkunde“ von Plinius dem Älteren (um 23 bis 79 nach Christus) ist unsere wichtigste Quelle für die Farben, die in der Antike verwendet wurden.

Das beliebteste Rot war der Zinnober. Häufig verwendet wurde aber auch der Hämatit, der zudem rotbraun oder rot-braun-silbrig sein konnte. Die Farbkraft des Zinnober war nicht erreicht. Ocker lieferte gelbe oder gelbbraune Töne. Azurit wies als Naturpigment verschiedene Farbnuancen auf, die von Ultramarin und Kobaltblau bis zum Türkis reichten. Grün gewann man aus dem Malachit. Da Malachit ein Zerfallsprodukt des Azurits ist, kann es sich bei einer heute grünen Farbschicht um eine ehemals blaue handeln. Leuchtendes Gelb und Orange wurden aus hochgiftigen Arsenverbindungen gewonnen, die als weiches Mineral in anatolischen Minen abgebaut wurden. Schwarz erhielt man durch Aufhängen des Rufes von verbranntem Bein. Das bläuliche Beinsehwarz diente vor allem als Untermauerung, um mit darüber angelegten Farbschichten malerische Effekte zu erreichen.

Seit dem 5. Jh. v. Chr. mischte man weiße Pigmente mit organischen Farbstoffen, wodurch sich die Farpalette schlagartig erweiterte. Häufig verwendete man dafür die Krappwurzel, die - ausgekocht - einen purpurnen Ton hat und sich mit Weiß trefflich für Hautfarben eignete.



Die Farbe bringt es an den Tag: Die sogenannte Pepluskore (um 520 v. Chr.) aus der Akropolis trägt keinen griechischen Peplos, sondern ein orientalisches Gewand, das sie als Göttin Artemis identifiziert.

chromie widmet. Hunderte von Kunstwerken aus griechischer und römischer Zeit hat er in allen großen Museen der Welt untersucht, allein mit Hilfe von anderen Wissenschaftlern, mit dem bloßen Auge, unter dem Mikroskop, aber vor allem mit modernen Untersuchungsmethoden und -apparaturen, um sichtbare und unsichtbare Spuren einstiger Bemalung zu finden (siehe: „Schuld war wieder mal das Ocker“).

Seine Ergebnisse sind spektakulär: Wo der Betrachter mit bloßem Auge nur eine mehr oder weniger glatte Oberfläche des Marmors erkennen kann oder vielleicht noch die eine oder andere feine Ritzung oder Linie, da zeigt Brinkmann, mit welchem Formenreichtum und welcher Farbenvielfalt einst die Skulpturen geschmückt waren. Palmetten und Mäandermuster, wilde Tiere, mythische Gestalten und figürliche Szenen schmückten Gewänder und Kriegerrüstungen von Göttern, Helden und einfachen Menschen. Ein wahres Feuerwerk von Farben wie Grün, Blau, Rosa, Gelb, Violett, Rot und anderen Farbtönen überzog die Werke; wohl kein Quadratmeter des Marmors blieb ausgespart, der offenbar lediglich als hervorragender Malgrund verstanden wurde - für so manchen Liebhaber der klassizistischen Sichtweise im Winckelmanns Sinne eine bittere Wahrheit.

Denn selbst die Ikone der Klassik schlechthin, der Parthenon auf der Akropolis in Athen, war bunt. An den Figuren des berühmten Panathenäenfrieses konnte Brinkmann beispielsweise nachweisen, daß die Maler nun die Farben nicht mehr nur wie in der archaischen Zeit rein auftrugen und einzelne Felder dabei klar voneinander absetzten, sondern daß sie die Farben mischten und mit der damit sprunghaft vergrößerten Palette klare malerische Akzente setzten. Sie nutzten auch die Perspektive: Faltenränder wurden durch dunklere Farbwerte akzentuiert. Gewänder und Haare konnten changierend wiedergegeben werden - eine unserem Kunstverständnis entgegenkommende Form der Malerei, wie wir sie auch von erhaltenen griechischen und römischen Wandmalereien her gut kennen.

Eine interessante Beobachtung ist außerdem, daß während der Herrschaft des Perikles das Ornament aus der griechischen Kunst offenbar verdrängt wurde - ein mittelbarer Hinweis auf die Feindschaft mit den Persern, die ja in Ornamenten schwelgten? Wie auch immer, nach dem Tod des Perikles tauchte das Ornament als Verzierung ebenso schnell wieder auf, wie es kurzzeitig verschwunden war, und setzte seinen Siegeszug unter Alexander dem Großen und später im Hellenismus fort.

Auch wenn das Umdenken von weiß in bunt noch schwerfällt und trotz mancher Vorbehalte aus dem Kreis der Fachkollegen - Brinkmanns Untersuchungen lassen heute keinen vernünftigen Zweifel daran, daß die griechische Kunst nicht nur in der archaischen Zeit rein auftrugen und einzelne Felder dabei klar voneinander absetzten, sondern daß sie die Farben mischten und mit der damit sprunghaft vergrößerten Palette klare malerische Akzente setzten.

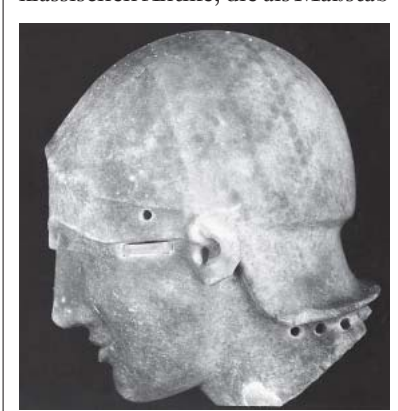
Um so verdienstvoller ist deshalb das Engagement des Archäologen Vinzenz Brinkmann an der Münchner Glyptothek, der sich seit mehr als zwanzig Jahren der Erforschung der Polychromie widmet.



Der Teukros genannte griechische Bogenschütze (links) ist das Pendant zum orientalischen Paris im Westgiebel des Aphaitempels auf Ägina (rechte Seite). Das sorgfältig Mäandermuster wirkt klassisch-ruhig. Der Zusammenprall zwischen Ost und West, zwischen Griechen und Trojanern wird auch im Gegenüber der unterschiedlichen Kleidung deutlich.

Das Urteil war folgenreich und apodiktisch: „Da nun die weiße Farbe diejenige ist, welche die mehren Lichtstrahlen zurück-schickt, folglich sich empfindlicher macht: so wird auch ein schöner Körper desto schöner sein, je weißer er ist.“

Mit diesem Satz aus seiner 1764 erschienenen „Geschichte der Kunst des Altertums“ definierte Johann Joachim Winckelmann kraft seiner Autorität das klassische Schönheitsideal. Der Vater der Kunstarchäologie erhob damit den reinweißen Marmor zur ästhetischen Norm für die Kunst der klassischen Antike, die als Maßstab



Im UV-Licht wird das Schuppenmuster des Helms wieder sichtbar (oben). Die Rekonstruktion der Farbfassung (links) zeigt, wie der Kriegerkopf aus dem Aphaiteempel auf Ägina (um 490 v. Chr.) ausgesehen haben könnte.

für die Kunst schlechthin galt. Die Zeitgenossen nahmen sich ein Beispiel, wie die Arbeiten eines Canova oder Thorvaldsen und deren Kollegen zeigten. Hatte nicht schon Michelangelo seinen David aus diesem reinsten und wertvollsten Material geschaffen, das einem Bildhauer zur Verfügung steht? Zwar konnte auch Winckelmann damals nicht blinden Auges an erhaltenen Farbspuren auf antiken Skulpturen vorbeigegangen sein. Doch die „barbarische Sitte des Bemalens von Marmor und Stein“ war und blieb ihm ein Greuel. Diese Sicht der Dinge konnte auch lange Zeit erfolgreich verteidigt werden, indem man die Farbfassungen antiker Skulpturen schlicht einer frühen, primitiven Stilstufe zuwies oder sie kurzerhand als etruskische Eigenart betrachtete.

Aber selbst das Diktum eines Winckelmanns konnte nicht verhindern, daß die Idealisierung des strahlend weißen Marmors als ein Traumgebilde entlarvt wurde. Zu eindeutig waren die Farbspuren auf neu entdeckten Kunstwerken in Griechenland und Italien. Die Folge war eine intensive Beschäftigung mit der Frage nach der Bemalung antiker Skulpturen. So dokumentierten schon die Aus-

gräber des Aphaitempels auf Ägina 1817 Farbspuren an den Giebelskulpturen und an Teilen der Architektur. Und nur vier Jahre später publizierte Antoine Chrysostôme Quatremère de Quincy in seinem Werk über die Goldelfenbeinstatue des Zeus von Olympia antike Schriftquellen zur farbigen Plastik, die er im Schatz der erhaltenen Textüberlieferungen aufgespürt hatte.

Die Diskussion über die Polychromie, die Farbigeit, antiker Plastik entwickelte sich zu einer teilweise heftig geführten Debatte, die bis zum Zweiten Weltkrieg dauerte. Dabei wurde nicht nur vehement über Pro und Contra gestritten, sondern es bildete sich auch eine Gruppe heraus, die einen Mittelweg zwischen den beiden Extremen „marmorweiß“ und „knallbunt“ proklamierte. Einige favorisierten eine Zweifarbigkeit aus Blau und Rot auf weißem Untergrund, denn Spuren dieser Farben waren auf den Skulpturen häufig noch gut sichtbar. Andere tippten auf Gold und Weiß für die Farbfassung, ein von der Rokokoplastik her bekanntes Konzept. Zu den Protagonisten dieser Auseinandersetzung gehörten bekannte Architekten und Altertumswissenschaftler wie etwa der Hofarchäologe des Bayernkönigs Ludwig I. Johann Martin von Wagner, der Schöpfer der Dresdner Oper Gottfried Semper oder der spätere Direktor der Münchner Glyptothek, Adolf Furtwängler.

Es erscheint heute unverständlich, daß das Interesse an der Polychromie schließlich vererbte, bis das Thema nahezu in Vergessenheit geriet. Im wissenschaftlichen Diskurs von Kunstgeschichte und Archäologie spielte es jedenfalls kaum mehr eine nennenswerte Rolle. Entscheidend für diesen Abbruch

Antike Statuen und Bauwerke stellen wir uns marmorweiß vor. Das ist vertraut - und falsch.

Harrt noch der Vollendung: Die Athena aus dem Westgiebel des Aphaitempels (um 490 v. Chr.) mit rekonstruierten Schlangenkörpern auf ihrem Schutzumhang, der sogenannten Agis.

Fotos Glyptothek München / Stiftung Archäologie Ny Carlsberg Glyptothek Kopenhagen (4)