

Der Einsatz von Farbe in der Kunst

Die Anwendung von Farbe finden wir seit Beginn menschlicher Kunstäußerungen. Durch Farbe konnte man Gegenstände oder Menschen innerhalb ihres Umfeldes als etwas „Außergewöhnliches“ kenntlich machen, ihnen eine bildliche Aussage geben. Die Vermittlung einer bestimmten Bildsymbolik war von Beginn an auch mit einer deutlichen Farbzuzuweisung verbunden.

Schon in der sumerischen Kultur waren bestimmte Farben dem Kosmos und den Planeten zugewiesen worden. So waren die sumerisch-babylonischen Tempeltürme (Zikkurats) mit den sieben kosmischen, planetarischen Farben geschmückt. Gold versinnbildlichte die Sonne, Silber den Mond, Dunkelrot den Jupiter, Weißgelb die Venus, Hellrot den Mars, Blau den Merkur und Schwarz den Saturn. Bemalung wies also eine bestimmte Bedeutung zu. Doch benutzte man Farben vor allem auch, um Figuren einen dynamischen bzw. lebendigeren Ausdruck zu verleihen, mithin sie natürlicher bzw. veristischer erscheinen zu lassen. Denn Farbe spricht die Sinne an. In der Folge können durch Farben bestimmte sympathische oder unsympathische Empfindungen hervorgerufen werden.

Die Farbigkeit antiker Skulpturen und Reliefs

Die ursprüngliche Vielfarbigkeit (Polychromie) von Baudenkmalern sowie von Statuen des klassischen Griechenlands und des römischen Altertums war seit dem 18. Jh. bekannt. Im 19. Jh. wurde über Art und Umfang der Farbfassungen heftig gestritten, und auch später beschäftigten sich die Fachleute immer

wieder mit dieser Frage. Erst neuere Forschungen erweitern ständig unsere Kenntnisse und in Sonderausstellungen, wie beispielsweise unter dem Titel „Bunte Götter“, werden die Ergebnisse mit großer Resonanz gezeigt.

Sämtliche Völker der Antike, ob Babylonier, Assyrer, Sumerer, Perser oder Ägypter gestalteten ihre Tempel und Paläste, ihre Götter- und Menschenbildnisse in kräftigen Farben. Schon in archaischer Zeit gab es in Griechenland Tempelbauten mit farbigen Terrakottadekorationen. Seit dem 6. Jh. v. Chr. wurden Gebälk, Giebel, Triglyphen, Kapitelle sowie die Akrotere auf dem Dach der steinernen Tempel mit kräftigen Farben wie Rot, Blau und Gelb bemalt. Die unifarbigen Giebelfelder dieser Gebäude dienten als Hintergründe für polychrome Figurengruppen. Seit dem Hellenismus kamen auch Pastelltöne wie Hellblau und Rosa hinzu, um die einzelnen Formen zu unterstreichen. Die Farbpalette reichte von Zartrosa über Dunkelrot bis hin zu leuchtenden Farben wie Gelb. Die Vergoldung von Figuren war selbstverständlich üblich – ein Luxus, dem man v. a. in römischer Zeit gerne frönte. Hinzu kam, dass man den Götterstatuen zusätzlich besondere Gewänder anlegte. Die antike Literatur beschreibt diese oft als mit Purpur verziert. Obwohl die römische Kunst eigene Vorbilder in den farbigen Bau- und Bildwerken der etruskischen Kunst hatte, schöpfte sie auch aus griechischen Vorlagen. Sogar auf den Außenputz von Gebäuden trug man in Malerei ein Netzmauerwerk auf, um so dem Bau den Anschein eines Hausteinwerkes zu geben. Auch Marmorsockel, Gesimse usw. über Fenstern und Portalen wurden bemalt, wobei zur Verlebendigung der Architektur zu-

sätzlich verschiedenfarbige und unterschiedliche Baumaterialien verwendet wurden. Den Tempel des Iuppiter auf dem Kapitol zierte entsprechend seiner Bedeutung sogar vergoldete Dachziegel, selbst die Kapitelle und Basen der Säulen glänzten in der Farbe des Goldes. Das berühmte Pantheon in Rom war einst mit vergoldeten Platten bedeckt und die innere Kassettendecke farbig bemalt.

Wie die Bauwerke dieser Epoche wurden auch die Skulpturen mit kräftigen Farben bemalt. Selbst Hell-Dunkel-Abstufungen innerhalb einer Farbe wurden eingesetzt, um die Formen zu unterstreichen und beispielsweise den Faltenwurf der Kleidung authentischer zu gestalten. Mit getönten Wachsschichten wurden Hautpartien bestrichen, um diese lebendiger erscheinen zu lassen. Der Augapfel antiker Figuren konnte nicht nur gemalt, sondern auch aus Emaille oder Edelsteinen geschaffen sein. Die kleinen Vertiefungen in den Augäpfeln antiker Marmorfiguren zeugen heute noch von einst eingefügten Materialien. Selbst Augenwimpern konnten künstlich eingesetzt sein. Gerade die Ausgrabungen in Pompeji und Herkulaneum belegen die Farbigekeit römischer Bauwerke und Skulpturen. Selbst die Farben für Metall konnten dargestellt werden. Um den Glanz des Metalls in die farbige Skulptur einzubinden, wurden Blattvergoldungen und Auflagen von silberfarbenen Zinnfolien angewendet. Der Metallglanz stellt einen Kontrast zur Farbfassung der Figuren her und rundet deren Wertigkeit ab. Welchen Eindruck müssen die antiken Reliefs und Skulpturen einstmals geboten haben?

Aus einer Anekdote, die Plinius der Ältere überliefert, lässt sich die Bedeutung der Farbe für die antike Skulptur ablesen. So fragte man den berühmten Bildhauer Praxiteles, welche seiner Marmorstatuen ihm am besten gefallen würden. „Diejenigen, an die Nikias (ein damals berühmter Maler) Hand angelegt hat“, soll der Meister geantwortet haben. Auch folgendes Zitat aus der antiken Literatur belegt, dass Statuen bemalt waren:

*„Mein Leben und mein Schicksal sind ein Grauen.
Daran trägt (...) meine Schönheit Schuld.
Könnt' ich die nur vertauschen gegen hässliche
Gestalt*

*so hässlich wie ein Marmorbild mit abgewischten
Farben.“*

(Aus der Tragödie „Helena“ des griechischen
Dramatikers Euripides, 485-406 v. Chr.)

Was hier für die griechische und römische Antike gesagt worden ist, lässt sich auch für Werke anderer und älterer Kulturen sagen. Erst die Farbigekeit verhilft dem künstlerischen Werk zu seiner eigentlichen Wirkung und gewünschten Lebenskraft. Der Bildhauer musste seine Arbeit mit der folgenden Farbfassung abstimmen. Die farbige Gestaltung erfolgte nach einem Gesamtkonzept. Sie diente der Hervorhebung bildhauerisch ausgeführter Details oder ergänzte diese, wo eine plastische Gestaltung schwer möglich war. Die Farbe erhöhte das Verständnis einer Reliefszene um ein Vielfaches. Elemente, die der Bildhauer in flachen Reliefs nur schwer voneinander absetzen konnte, ließen sich durch die unterschiedliche Farbe ganz deutlich voneinander trennen. Gerade bei Körpern hintereinander gestaffelter Figuren verhalf die Farbe die Reihen zu verdeutlichen. Zwischen Bildhauer und Reliefmaler muss also eine detaillierte Absprache stattgefunden haben. Die Arbeitsabläufe waren genauestens aufeinander abgestimmt.

Wiederentdeckung der farbigen Antike

Die Traditionen der klassischen Antike waren in den „dunklen Jahrhunderten“ des Mittelalters fast völlig verloren gegangen. Sie wurden in der Renaissance wieder aufgegriffen, als man daranging, die Kultur aus dem Geist der Antike zu erneuern. Man orientierte sich an dem, was an Kunst des klassischen Altertums noch vorhanden war. Allerdings verzichtete man auf den Gebrauch von Farbe im Bereich der Skulptur. Michelangelo oder Donatello waren diesbezüglich keine Ausnahmen. Ihre Skulpturen behielten den unveränderten Ton des verwendeten Materials – gelegentlich Bronze, meist Marmor. Warum Leonardo, Rafael und Michelangelo – von den Größen zweiten Ranges ganz zu schweigen – der Tradition zum Trotz niemals auf den Gedanken kamen, ein Bildwerk farbig zu fassen, obwohl sie gleichzeitig Maler und Bildhauer waren und die Technik sowie die Wirkung

beider Künste in gleichem Maße kannten und beherrschten, bleibt ein Rätsel und ist vielleicht mit den Sehgewohnheiten ihrer Zeit zu erklären.

Der deutsche Archäologe und Kunstschriftsteller Johann Joachim Winckelmann idealisierte rund dreihundert Jahre später die griechische und römische Klassik unter dem Schlagwort „edle Einfalt, stille Größe“, erklärte sie zum alleinigen Maßstab für künstlerische Vollkommenheit und prägte damit ganz wesentlich den deutschen Klassizismus. Vernunft und Einfachheit sollten den dominierenden Einfluss der Religion und den Formenreichtum des Barock ablösen. Weiß galt ab sofort als ästhetische Entsprechung dieser Ziele. In seinem Werk, der „Geschichte der Kunst des Altertums“ von 1764, schrieb Winckelmann:

„Da nun die weiße Farbe diejenige ist, welche die mehresten Lichtstrahlen zurückschicket, ... so wird auch ein schöner Körper desto schöner sein, je weißer er ist.“

Mit diesem Satz definierte Winckelmann kraft seiner Autorität das klassizistische Schönheitsideal. Er erhob damit den rein weißen Marmor zur ästhetischen Norm für die Kunst der klassischen Antike, die als Maßstab für die Kunst schlechthin galt. Canova, Thorvaldsen und deren Kollegen nahmen sich daran ein Beispiel. Hatte nicht schon Michelangelo seinen David aus diesem reinsten und wertvollsten Material geschaffen, das einem Bildhauer zur Verfügung steht?

Auch Winckelmann wusste offenbar von den Farbspuren auf antiken Kunstwerken. Als bedauerliche Ausnahme beklagte er „die barbarische Sitte des Bemalens von Marmor und Stein“. Dieser Standpunkt wurde noch lange vertreten und so wurden farbige antike Skulpturen entweder als primitive Frühformen abgetan oder der etruskischen Kunst zugerechnet. Winckelmann und der Klassizismus vertraten im Gefolge der Renaissancekünstler die Theorie einer „weißen Antike“. Diese Vorstellung einer farblosen Antike bzw. Architektur entsprach und entspricht den ästhetischen Vorstellungen sowie dem Erkenntnisideal einer intellektuellen Bildungsschicht. Das führte zu einer Bevorzugung von klaren Formen und der farblosen

Zeichnung. Die Ansichten Winckelmanns beeinflussten für lange Zeit den Blick auf die Antike Kunst, tun dies sogar bis heute.

Aber selbst die Aussage Winckelmanns konnte nicht verhindern, dass die Idealisierung des strahlend weißen Marmors als ein Traumgebilde entlarvt wurde. Zu eindeutig waren die Farbspuren auf den neu entdeckten Kunstwerken in Griechenland und Italien. So kam es 1811 zu einem Widerstreit, als die Giebelfiguren des Aphaia-Tempels von Aigina aufgefunden wurden. Diese waren mit deutlichen Farbresten behaftet. Ein Jahr später erwarb der Bildhauer, Maler und Kunstagent des Bayernkönigs Ludwigs I., Johann Martin von Wagner, diese Stücke für die königliche Sammlung in München. Wagner bewertete die Farbigkeit antiker Kunstwerke völlig anders als Winckelmann und erregte damit großes Aufsehen. Er schrieb:

„Wir wundern uns über diesen scheinbar bizarren Geschmack und beurtheilen ihn als eine barbarische Sitte. ... Hätten wir vorerst unsere Augen rein und vorurtheilsfrey, und das Glück zugleich, einen dieser griechischen Tempel in seiner ursprünglichen Vollkommenheit zu sehen, ich wette, wir würden unser voreiliges Urtheil gern wieder zurücknehmen.“

Jetzt begann im Mittelmeerraum die Zeit intensiver archäologischer Aktivitäten und immer wieder verwiesen Kunstwissenschaftler und Architekten auf das Phänomen der Polychromie. Literarische Quellen und neuere, nach Farbspuren untersuchte Funde belegten nicht nur die Farbigkeit der Bauten, sondern auch eine Bemalung antiker Figuren. Der französische Architekt und Archäologe Jakob Ignaz Hittorff gab 1830 sein Werk „De l'architecture polychrome chez les grecs“ heraus und verwies auf die Farbigkeit der griechischen Bauten. Gottfried Semper bereiste zwischen 1830 und 1833 Griechenland und Italien, um die Bauten der Antike zu studieren. 1834 veröffentlichte er die Schrift „Vorläufige Bemerkungen über die bemalte Architektur und Plastik bei den Alten“ und 1836 die reich illustrierte und vom Autor zum Teil handkolorierte Schrift „Die Anwendung der Farben in der Architectur und Plastik – dorisch-griechi-

sche Kunst“. Als die Statue des Augustus 1868 in Prima Porta entdeckt wurde, besaß sie Spuren der Bemalung, die deutlich besser sichtbar waren als heute. Unter den Personen, die bei der Entdeckung zugegen waren, war auch Arnold Böcklin, ein Maler, der stark vom Gedankengut des Klassizismus geprägt war. Als er diese Statue so farbig sah, so ganz anders als die Statuen aus weißem Marmor, war das für ihn ein Schock! Zeitgenossen berichten über seine heftige Reaktion: *„Der Klassizismus, wie ich ihn kennengelernt habe, ist falsch und unzutreffend.“*

Der Schock von Böcklin steckt auch heute noch in uns allen, wenn wir antike Statuen betrachten und uns vorstellen sollen, dass sie bemalt waren. Wir sind zu sehr daran gewöhnt, antike Statuen in strahlendem Weiß zu sehen. Diese Gewohnheit hat sich über Jahrhunderte verfestigt. Dieses Weiß der Statuen wird von uns mit der Klassik an sich gleichgesetzt. Wir müssen einerseits bedenken, dass die Statuen im Laufe der Zeit ihre Farben verloren haben. Andererseits sind wir durch unsere Sehgewohnheiten geprägt, die unsere Wahrnehmung der Antike geformt haben: Wir können die griechischen und römischen Statuen nicht ohne die europäischen Statuen, die von Michelangelo bis Canova oder Thorvaldsen den Stil und damit die Wahrnehmung der Marmorfigur in reinem Weiß geprägt haben, betrachten. Das Weiß einer Statue wie der Pietá des Michelangelo oder der Statuen von Bernini stellen für uns einen unumgänglichen Filter dar. Diese großen Meister haben ein immer transparenteres und stärkeres Weiß gesucht. Und das, um der klassischen Antike möglichst nahe zu kommen. Dabei sind nur die wenigsten Statuen der Antike aus einem reinen weißen Stein. Die Mehrheit wurde aus einem Stein gemeißelt, der natürliche „Unreinheiten“ aufweist. Der Archäologe und Direktor der Münchner Glyptothek, Adolf Furtwängler, untersuchte abermals die in seinem Hause aufbewahrten Giebelfiguren des Aphaia-Tempels. Er ließ sogar eine farbige Rekonstruktion der Westfassade des Tempels in verkleinertem Maßstab anfertigen. 1906 schrieb er in einer grundlegenden Publikation:

„Wie unendlich wichtig aber die Farbe am antiken Tempel und seinem plastischen Schmuck ist, das

empfindet wohl ein jeder, wenn er von dem rekonstruierten farbigen Bilde zu dem farblosen zurückkehrt. Man hat ja keinen Begriff von der leuchtenden, frohen Schönheit altgriechischer Kunst, wenn man ihren Farbenschmuck nicht kennt.“

An der Tatsache der Farbigkeit antiker Kunst konnte kein ernsthafter Zweifel mehr bestehen, wohl aber an ihrem ursprünglichen Erscheinungsbild. Daraus entstand eine Front mit drei Lagern unterschiedlicher Ansichten. Verschiedene ästhetische Urteile, Meinungen zur Wahrnehmung, historische Versionen und eine Neuinterpretation der antiken Schriftquellen, die von den Farben berichten, kreuzen sich hier. Eine beständige Entdeckung neuer Details in den antiken Quellen, meist nur fragmentarisch vorhandene Farbspuren und ungeeignete Untersuchungsmethoden ließen viel Raum für unterschiedliche Interpretationen. So entstand der „Polychromiestreit“, der während des gesamten 19. Jhs. anhielt und bis zum Zweiten Weltkrieg andauerte. Neben den Anhängern der „weißen Antike“ bzw. „bunten Antike“ gab es auch die, die eine mittlere Position einnahmen. Möglich war dies auch deshalb, weil die im Altertum verwendeten Farben eine unterschiedliche Dauerhaftigkeit besaßen. Hellere Farben wie Gelb gingen schneller verloren als Mineralfarben wie Rot oder Blau, die Jahrhunderte überdauerten. Obwohl man alle Grundfarben an antiken Skulpturen beobachten konnte, war man bemüht, das Bunte gegen eine Zweifarbigkeit von Rot und Blau auszutauschen. Dieser Polychromiestreit erreichte allerdings das breite Publikum kaum. Durch die beiden Weltkriege und die Orientierung auf die Ästhetik der Moderne, die allgemeine Abkehr von Ornament und Dekor, nahm auch das Interesse der Archäologen und Kunsthistoriker an diesem Thema spürbar ab. Es geriet nahezu in Vergessenheit. Im wissenschaftlichen Diskurs von Kunstgeschichte und Archäologie spielte die Polychromie kaum mehr eine Rolle. Die Nachkriegsgeneration der Archäologen zog sich auf eine formalästhetische Betrachtung der antiken Kunst zurück. So wurden weitere Generationen von marmorweißen Denkmälern geprägt, wie sie die Museen weltweit präsentieren. Doch in der Antike hatte die Farbe

eine besondere Bedeutung. Sie wurde mit den vier Elementen gleichgesetzt: das Feuer, das Wasser, die Erde und die Luft, aus denen die Welt erschaffen wurde. So war auch die Erscheinung der klassischen Antike farbig. Hier müssen wir daran erinnern, dass für die Kunst damals die Nachahmung der Natur essentiell war. Und die Natur war immer farbig.

Neue Untersuchungsmethoden und die technischen Hilfsmittel

Neue Untersuchungsmethoden und neue technische Verfahren helfen, Farbspuren zu identifizieren und sichtbar zu machen. Mit Techniken der Beleuchtung und der VIS-Spektroskopie lassen sich selbst sehr kleine Spuren ausfindig machen. Den Ergebnissen dieser Techniken müssen wir uns fügen und unseren Geschmack neu kalibrieren. Dazu besitzen wir zwei Ebenen des Zugangs: Die des Klassizismus, der über Generationen Teil der Ausbildung der Künstler und des

Bild 1a: Statue des Augustus aus Prima Porta in zwei Varianten. Malerei von Angi Delrey nach einem Original aus den Vatikanischen Museen.



gebildeten Publikums in ganz Europa war, und die der archäologischen und technologischen Forschung, in der das Weiß durch Farbe ersetzt wird. Noch heute werden die Werke von der Fachwelt ohne Rücksicht auf ihre ehemalige Farbe interpretiert. Zahlreiche Archäologen und andere Forscher richteten in der Vergangenheit ihr Interesse mehr auf historische, typologische und stilistische Aspekte antiker Skulptur und versäumten es dabei, sich mit dem Problem der Farbigkeit zu beschäftigen. Noch immer werden Museumsbesucher nicht korrekt und zeitgemäß über die Polychromie antiker Kunst informiert. In den Vorlesungen der Universitäten ist die Polychromie der Antike bis heute noch kein nennenswertes Thema.

Durch neue Techniken ist es vielfach gelungen, die alten Farben der Antike nachzuweisen und teilweise sogar zu rekonstruieren. Im Laufe des 20. Jhs. nahm die Erforschung antiker Polychromie einen großen Aufschwung. Voraussetzungen dafür waren enorme Fortschritte in den fotografischen Dokumentations-techniken und in der Materialanalyse. Auch eine neue Auswertung von Altfinden war dazu notwendig. In den 1960er Jahren begannen in München erste, vielversprechende Versuche. Dort wurden mit Hilfe von ultraviolettem (UV) Licht an einigen Skulpturen der Glyptothek die Spuren einstiger Bemalung wieder sichtbar gemacht. Den Fachleuten sind allerdings auch dabei Grenzen gesetzt. Selbst die neuesten Methoden liefern bestenfalls Annäherungswerte, aber keine in allen Details zweifelsfreie, dem Original nahekommende Fassungen. Um methodisch korrekt vorzugehen, müsste man mehrere denkbare farbliche Varianten ein und desselben Werks herstellen, was aber den Rahmen jeder Untersuchung sprengen würde.

Im Gegensatz zu den im 19. Jh. angefertigten Rekonstruktionen, bei denen bildende Künstler maßgebend waren, sind heute Archäologen mit Vertretern weiterer wissenschaftlicher Disziplinen an der Erarbeitung beteiligt. Im Experiment kann die Bemalung mit Originalfarben in antiker Maltechnik simuliert werden. Auch wenn wir wissen, dass eine Statue farbig war, so ist doch der genaue Farbwert nicht leicht festzulegen, denn die Statuen haben im Laufe der Zeit ihre ursprüngliche Farbe eingebüßt. Auch wurden die Farben schon in der Antike wohl immer wieder aufge-