



FARBEN

Polychrome Skulptur und griechische Vasen

BOOKLET ZUR AUSSTELLUNG

SEHEN



FAU Kunst und Bildung Band 12
Nicole Berner (Hrsg.)

K. U. Mann – A. Reinhardt – F. Gapp – G. S. Gerleigner (Hrsg.)

FARBEN SEHEN

Polychrome Skulptur und griechische Vasen
Booklet zur Ausstellung in der Antikensammlung der FAU Erlangen-Nürnberg

Erlangen
FAU University Press
2024

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Autoren-Kontaktinformation: Georg Gerleigner, Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg ([ROR https://ror.org/00f7hpc57](https://ror.org/00f7hpc57)), antikensammlung@fau.de, ORCID 0000-0001-9646-2119

weitere Mitwirkende:

Katharina Mann; ORCID: 0000-0002-5258-8382; keine ROR

Arne Reinhardt; ORCID: 0000-0002-6295-9001; [ROR https://ror.org/02crff812](https://ror.org/02crff812)

Fabian Gapp; ORCID: 0009-0002-5832-8706; [ROR https://ror.org/00f7hpc57](https://ror.org/00f7hpc57)

Bitte zitieren als:

K. U. Mann – A. Reinhardt – F. Gapp – G. S. Gerleigner (Hrsg.):

Farben sehen! Polychrome Skulptur und griechische Vasen. Booklet zur Ausstellung in der Antikensammlung der FAU Erlangen-Nürnberg. FAU Kunst und Bildung Band 12. FAU University Press 2024.

DOI: 10.25593/978-3-96147-728-9

Das Werk, einschließlich seiner Teile, ist urheberrechtlich geschützt.

Die Rechte an allen Inhalten liegen bei ihren jeweiligen Autoren.

Sie sind nutzbar unter der Creative-Commons-Lizenz BY.

Der vollständige Inhalt des Buchs ist als PDF über OPEN FAU der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg abrufbar:

<https://open.fau.de/home>

Verlag und Auslieferung:

FAU University Press

Universitätsstraße 4

91054 Erlangen

Gestaltung: Katharina Ute Mann

Umschlagabbildungen: (links) Attisch schwarzfigurige Oinochoe, Antikensammlung Erlangen M 425, ca. 530/520 v. Chr., Foto: M. Kuen; (rechts)

K. Mann, hypothetische Farbrekonstruktion der Venus von Milo (Original: Musée du Louvre, LL299; N 527; Ma 399), 2023, 60 cm, Foto: K. Mann (2024)

eISBN (Online-Ausgabe): 978-3-96147-728-9

ISSN: 2199-2037

DOI: 10.25593/978-3-96147-728-9

Inhaltsverzeichnis

F. Gapp & G. Gerleigner. Antikensammlung FAU Erlangen-Nürnberg.

Die Beschäftigung mit antiker Polychromie in der Erlanger Antikensammlung 6

K. Mann. Polychrome Skulptur.

Farben sind Identität 13

Form vs. Farben 14

Big History 20

Identitätsstiftende Leitbilder 27

Ästhetische Entwicklung eines Zeitgeistes 34

Das Erbe der Antike 41

Schlussbetrachtung 47

Farbrekonstruktionen als Präsentationsobjekte 47

Aura vs. Illustration von Forschungsergebnissen 51

A. Reinhardt. Oligochrome Vasenbilder.

Vom Bild zur Farbe und zurück.

Griechische Vasenmaler und das
schillernde Potential der Mehrfarbigkeit 60

Einleitung: Brauchen Bilder Farben? 60

Technik und Kontraste 66

Bilder und Farbe: Bildfarbe 72

Farben zeichnen aus 79

Glänzendes Schwarz: Farbe als Möglichkeit, Farbe als
Herausforderung? 88

Nachwort 95

Danksagung 103

ANTIKENSAMMLUNG

FAU ERLANGEN-NÜRNBERG

Die Beschäftigung mit antiker Polychromie in der Erlanger Antikensammlung

Die Auseinandersetzung mit der Farbigkeit sowohl der antiken Plastik und Skulptur wie auch der Vasenmalerei hat in der Antikensammlung Erlangen eine lange Tradition. Am 140. Todestag Johann Joachim Winckelmanns, dem 9. Dezember 1857, eingeweiht, setzte sich ihr Bestand in den ersten Jahrzehnten fast ausschließlich aus Gipsabgüssen antiker Statuen zusammen.¹ Diese sollten, wie die Eröffnungsrede nahelegt, der „Bildung und Veredelung der akademischen Jugend“² dienen und damit nicht nur als fachliches Lehrmittel (Bildung) fungieren, sondern auch den Charakter und Geschmack (Veredelung) der Studierenden fördern. Jedenfalls geht damit die Existenz der Sammlung der Einrichtung des Fachs (Klassische) Archäologie in Erlangen voraus; letzteres beginnt mit der Berufung Adam Flaschs (1844-1902) zum (zunächst außerordentlichen) Professor für „Archäologie und verwandte Fächer“ an die Friedrich-Alexander-Universität im Jahr 1882.³

Flasch selbst wurde einige Jahre zuvor an der Universität Würzburg mit einer Arbeit zum Thema der Polychromie in der griechischen Vasenmalerei habilitiert.⁴ Hier analysierte er den vielseitigen Einsatz vor allem der Farben Rot und Weiß neben dem schwarzen Tonschlicker auf dem Tongrund (Abb. 1). Diese „tri- oder oligochrome“ Malweise empfand Flasch – im Gegensatz zu einer monochromen Malweise – als naturnäher, weil sie in seinen Augen versuchte, die Farben der Objekte zu imitieren; entsprechend empfand er die rotfigurige Technik als Rückschritt.

¹ Dazu und zur Geschichte der Erlanger Antikensammlung s. Boss 1993 und Boss 2007.

² Zum Zitat s. Boss 1993, 597.

³ Zu Flasch s. Wachter 2009, 56 f.

⁴ Flasch 1875.



Abb. 1: Detail eines attisch rotfigurigen Glockenkraters, erstes Viertel des 4. Jh. v. Chr.; Erlangen, Antikensammlung der Friedrich-Alexander-Universität I 307. Photo: ©Antikensammlung Erlangen / Georg Pöhlein

Unter Flaschs Nachfolger auf dem Lehrstuhl, Heinrich Bulle (1867–1945),⁵ wurde 1902 ein Gipsabguss der erst 1888 auf der Akropolis von Athen gefundenen archaischen „Kore 674“ für die Erlanger Sammlung erworben,⁶ deren im Original erhaltene Farbreste von der dänischen Künstlerin Ingrid Kjær (1870–1948) auf dem Abguss reproduziert wurden.⁷ Bulle erwarb außerdem ein paar Jahre später zum stattlichen Preis von 800 Mark die Reproduktion eines Teils des sog. Blaubarts (oder Dreileibigen), eine der Skulpturen von einem ebenfalls 1888 auf der Athener Akropolis gefundenen Kalksteingiebel.⁸

⁵ Zu Bulle s. Wachter 2009, 27 f.

⁶ Athen, Akropolis-Museum 674 (Abguss: Erlangen, Antikensammlung I 148). Zur farbigen Fassung der Kore s. Brinkmann 2003, 170–172 Kat.nr. 95 (mit weiterer Literatur); Kader 2003, 249f. 254; Pandermalis 2012, 48 f.

⁷ Zu Kjær siehe Manly – Boe Bierlich 2021, 164 f.

⁸ Athen, Akropolis-Museum 3 (Giebel) bzw. 35 („Blaubart“; Abguss: Erlangen, Antikensammlung I 213); s. Floren 1987, 240 f. und Stewart 1990, 114 (jeweils mit weiterer Literatur). Zur Polychromie des „Blaubarts“ s. Brinkmann 2003, 114 Kat.nr. 11; Katsaros – Vasilidis 2019, 706 f. (mit weiterer Literatur).



Abb. 2: Teilabguss des sog. Blaubarts; Erlangen, Antikensammlung der Friedrich-Alexander-Universität I 213. Photo: ©Antikensammlung Erlangen / Georg Pöhlein

Der farbig gefasste Abguss (Abb. 2) wurde von einer weiteren dänischen Künstlerin hergestellt, Anne Marie Carl-Nielsen (1863–1945).⁹ Bei diesem wurden nicht nur die erhaltenen Farbreste festgehalten, sondern in intensiven Farben rekonstruiert.¹⁰ Da der Erlanger Abguss so selten ist, wurde er jüngst für eine dänische Wanderausstellung zu Carl-Nielsen ausgeliehen.¹¹

Für die zweite Auflage seiner Publikation „Der schöne Mensch im Altertum“ hat Bulle dann eigens kolorierte Gipsabgüsse angeschafft.¹² Die vier heute noch in der Erlanger Sammlung stehenden Athletenstatuen sind in verschiedenen Bronzetönen eingefärbt und sollen so das griechische Original rekonstruieren.¹³

⁹ Zu Nielsen s. jetzt Manly – Boe Bierlich 2021.

¹⁰ Zu Nielsens farbiger Fassung der Skulptur s. Manly – Boe Bierlich 2021, 167–171.

¹¹ Manly – Boe Bierlich 2021.

¹² Erlangen, Antikensammlung I 149 (Diskobol), I 151 (Doryphoros), I 190 (Apoxyomenos) und I 212 (Diadoumenos). Bulle 1912, 97 Abb. 18 (Doryphoros) 117 f. Abb. 22 a–c (Apoxyomenos).

¹³ Zu diesen kolorierten Abgüssen s. auch Boss 1993, 98 (dort auch zum „Blaubart“) und Boss 2007, 86.

Damit kann man schon für die Frühzeit der Erlanger Klassischen Archäologie ein vergleichsweise großes Forschungsinteresse an der Polychromie feststellen. Doch auch in jüngerer Zeit wurde an der Antikensammlung zur Polychromie antiker Skulptur geforscht: So haben der ehemalige Kustos der Sammlung, Martin Boß, und der Lehrstuhl für Graphische Datenverarbeitung der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg eine innovative Methode entwickelt, um virtuelle Farbrekonstruktionen herzustellen, wobei Gipsabgüsse antiker Bildnisse des Augustus in der Antikensammlung als Referenzobjekte dienten.¹⁴

Die erstmals und zunächst von 13. bis 17. März 2024 in der Antikensammlung der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg zu sehende Sonderausstellung „Farben sehen! Antike im Spannungsfeld von historischem Bild und Raum“, die durch die vorliegende Publikation begleitet wird, schlägt nun ein neues Kapitel in der langen Geschichte der Beschäftigung mit antiker Farbigkeit in Erlangen auf. Die Ausstellung, die dabei innovativerweise das Phänomen der Farbigkeit in zwei antiken Bildmedien, der Skulptur und der Vasenmalerei, kontrastiert, wendet sich an eine breite Öffentlichkeit: Trotz der vielen Sonderausstellungen zur antiken Polychromie in den letzten zwanzig Jahren¹⁵ und der damit einhergehenden intensiven wissenschaftlichen Beschäftigung mit dem Thema¹⁶ ist das Missverständnis einer ‚weißen‘ Antike, nämlich immer noch weit verbreitet.¹⁷ Zu dessen Aufklärung möchte die Erlanger Ausstellung einen Beitrag leisten.

F. Gapp & G. Gerleigner

¹⁴ Lange – Kurth – Keinert – Boss – Stamminger – Bauer 2018 und 2020.

¹⁵ Beginnend mit „Bunte Götter – Die Farbigkeit antiker Skulptur“ vom 16. Dezember 2003 bis 29. Februar 2004 in der Glyptothek München (s. Brinkmann – Wünsche 2003).

¹⁶ Herausgegriffen seien nur drei einschlägige Monographien aus den letzten vier Jahren: Henke 2020, Mann 2022, Stager 2022.

¹⁷ So heißt es im Vorwort des Katalogs zur „Golden Edition“ der „Bunte Götter“-Ausstellung (30. Januar 2020 bis 26. September 2021, Liebieghaus Skulpturensammlung Frankfurt am Main): „Die Farbigkeit antiker Skulptur ist ein faszinierendes Phänomen, das trotz intensiver Erforschung in den letzten Jahrzehnten und der Popularisierung wichtiger Ergebnisse weiterhin für Überraschung, ja sogar nachhaltige Irritation sorgt.“ (Demandt 2020, 11). Zur politischen Brisanz der Debatte in den USA (wo jüngst etwa die Ausstellung „Chroma. Ancient Sculpture in Color“ [5. Juli 2022 bis 26. März 2023, Metropolitan Museum of Art New York] gezeigt wurde) s. Brinkmann 2020, 44 f.

Bildunterschrift/-nachweis

Abb. 1: Teilabguss des sog. Blaubarts; Erlangen, Antikensammlung der Friedrich-Alexander-Universität I 213. Photo: © Antikensammlung Erlangen / Georg Pöhlein.

Bibliographie

Boss 1993 = M. Boss, Die Antikensammlung der Friedrich-Alexander-Universität. „Der Gewinn, welchen das unmittelbare Anschauen verspricht“, in: Ch. Friederich (Hrsg.), Die Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg 1743-1993. Geschichte einer deutschen Hochschule. Ausstellung im Stadtmuseum Erlangen 24.10.1993-27.2.1994, Veröffentlichungen des Stadtmuseums Erlangen 43 (Nürnberg 1993) 597-604

Boss 2007 = M. Boss, Antikensammlung, in: U. Andraschke - M. M. Ruisinger (Hrsg.), Die Sammlungen der Universität Erlangen-Nürnberg. Begleitband zur Ausstellung „Ausgepackt. Die Sammlungen der Universität Erlangen-Nürnberg“, 20. Mai - 29. Juli 2007, Stadtmuseum Erlangen (Nürnberg 2007) 83-90

Brinkmann 2003 = V. Brinkmann, Die Polychromie der archaischen und frühklassischen Skulptur, Studien zur antiken Malerei und Farbgebung 5 (München 2003)

Brinkmann 2020 = V. Brinkmann, Die Farben der antiken Bildhauerkunst. Anmerkungen zur Forschungsgeschichte und zur Rezeption, in: V. Brinkmann - U. Koch-Brinkmann (Hrsg.), Bunte Götter - Golden Edition. Die Farben der Antike. Ausstellungskatalog Frankfurt am Main (München 2020) 29-45

Brinkmann - Wünsche 2003 = V. Brinkmann - R. Wünsche (Hrsg.), Bunte Götter. Die Farbigekeit antiker Skulptur. Ausstellungskatalog München (München 2003)

Bulle 1912 = H. Bulle, Der schöne Mensch im Altertum. Eine Geschichte des Körperideals bei Aegyptern, Orientalen und Griechen. Der Stil in den bildenden Künsten und Gewerben aller Zeiten 1. Der schöne Mensch in der Kunst aller Zeiten 1 2 (München 1912)

Demandt 2020 = Ph. Demandt, Vorwort, in: V. Brinkmann - U. Koch-Brinkmann (Hrsg.), Bunte Götter - Golden Edition. Die Farben der Antike. Ausstellungskatalog Frankfurt am Main (München 2020) 8-11

Flasch 1875 = A. Flasch, Die Polychromie der griechischen Vasenbilder (Würzburg 1875)

Floren 1987 = J. Floren, Die griechische Plastik I. Die geometrische und archaische Plastik (München 1987)

Henke 2020 = F. Henke, Die Farbigekeit der antiken Skulptur. Die griechischen und lateinischen Schriftquellen zur Polychromie (Wiesbaden 2020)

Kader 2003 = I. Kader, „Täuschende Spielereien“. Kolorierte Abgüsse im 19. und 20. Jahrhundert, in: V. Brinkmann - R. Wünsche (Hrsg.), Bunte Götter. Die Farbigekeit antiker Skulptur. Ausstellungskatalog München (München 2003) 244-255

Katsaros - Vasiliadis 2019 = T. Katsaros - C. Vasiliadis, Polychromy in Greek Sculpture, in: O. Palagia (Hrsg.), Handbook of Greek Sculpture, Ancient Greek and Roman Art and Architecture 1 (Berlin 2019) 690-723

Lange - Kurth - Keinert - Boss - Stamminger - Bauer 2018 = V. Lange - Ph. Kurth - B. Keinert - M. Boss - M. Stamminger - F. Bauer, Proxy Painting, in: R. Sablatnig - M. Wimmer (Hrsg.), Eurographics Workshop on Graphics and Cultural Heritage (2018) <<https://doi.org/10.2312/gch.20181345>, zuletzt abgerufen am 23. Januar 2024>

Lange - Kurth - Keinert - Boss - Stamminger - Bauer 2020 = V. Lange - Ph. Kurth - B. Keinert - M. Boss - M. Stamminger - F. Bauer, Proxy Painting . Digital Colorization of Real-world Objects, ACM Journal on Computing and Cultural Heritage 13 (3), 2020, Article 16 <<https://doi.org/10.1145/3377145>, zuletzt abgerufen am 23. Januar 2024>

Manly - Boe Bierlich 2021 = A. Manly - E. Boe Bierlich (Hrsg.), AM C-N. Anne Marie Carl-Nielsen. Ausstellungskatalog Kopenhagen - Ribe - Toreby (Kopenhagen 2021)

Mann 2022 = K. U. Mann, Die Suche nach einem angemessenen Bild der Geschichte. Re-Inszenierung und Rekonstruktion der Antike in Schrift, Form und Farbe von J. J. Winckelmann bis heute (Berlin 2022)

Pandermalis 2012 = D. Pandermalis, Archaic Colors (Athen 2012)

Stager 2022 = J. Stager, Seeing Color in Classical Art. Theory, Practice, and Reception from Antiquity to the Present (Cambridge 2022)

Stewart 1990 = A. Stewart, Greek Sculpture. An Exploration (New Haven 1990)

Wachter 2009 = C. Wachter, Die Professoren und Dozenten der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen 1743-1960 III. Philosophische Fakultät. Naturwissenschaftliche Fakultät, Erlanger Forschungen Sonderreihe 13 (Erlangen 2009)

POLYCHROME

SKULPTUR

Farben sind Identität

Farben sehen bedeutet, Farben neu zu denken und damit die Bedeutung von Farben im Verhältnis zur Form anders als bisher zu bewerten. Dies setzt einen Erkenntnisprozess voraus, der historische Kunstwerke nicht mit dem Maßstab unserer heutigen Erfahrung und ästhetischen Bewertung beurteilt, sondern sie im Kontext des damals vorherrschenden Zeitgeistes sieht ([Abb. 1](#)).

Was im Grunde recht einfach erscheint, erfordert jedoch eine mentale Umprogrammierung, die unsere vorgefassten und anerzogenen Werturteile über Kunst infrage stellt. Komplex wird die Sache vor allem dann, wenn unsere ästhetische Urteilskraft an ein politisches Wertesystem gekoppelt wird und wir dabei davon ausgehen, dass beides beispielsweise mit dem der Antike identisch sein sollte. Hierdurch können sich Dogmen etablieren, die nur schwer zu überwinden sind, weil der Rezipient die Funktion und damit auch das ästhetische Bedürfnis wie selbstverständlich in dieser Version voraussetzt.

Dieses Problem wird am Beispiel der farbig gefassten Skulpturen besonders deutlich, da die meisten Betrachtenden eine vorgefasste Meinung darüber haben, wie eine antike Skulptur auszusehen hat, um sie entsprechend kategorisieren zu können. Jene konkrete Vorstellung kann unterschiedlichen Quellen entspringen, etwa dem Schulunterricht, der Popkultur, aber auch der Präsentation in Museen. Diese kollektive Idee manifestiert sich dabei häufig in der Darstellung einer naturnachahmenden, übermenschlichen Figur, die zumeist beschädigt, aber vor allem weiß ist ([Abb. 2](#)). Diese Sichtweise hat jedoch enorme Auswirkungen auf die Lesbarkeit antiker Skulpturen, zumal selbst wenn feststeht, dass die Plastiken damals bemalt waren, nur wenige sich darüber bewusst sind, dass Farben für die damaligen Betrachtenden wichtige Anhaltspunkte zur genauen Identifizierung der abgebildeten Figuren lieferten. Der Verlust von Farben kann somit einen Identitätsverlust bedeuten.

Form vs. Farben

Das Idealbild einer weißen antiken Skulptur, das Immanuel Kant (1724–1804) als *Normalidee* bezeichnen würde und das nach seiner Einschätzung erst ein ästhetisches Urteil überhaupt möglich macht, prägt unsere Wahrnehmung so nachhaltig, dass wir andere Möglichkeiten gar nicht erst in Betracht ziehen wollen oder können. Dabei bedienen wir uns, so Kant, des Urbildes einer ästhetischen Form, das uns als Schönheitsideal erscheint und als Maßstab für unser vermeintlich logisch formuliertes Geschmacksurteil fungiert.¹ Farben, die mit Gefühlen assoziiert werden, müssen dabei ganz anders bewertet werden als Formen, da Sinneseindrücke das Geschmackserlebnis verfälschen.² Nach Kants Theorie hätte eine farbenprächtige Bemalung damit nicht nur keine Bedeutung für die Konstruktion einer Normalidee

¹ „Diese Normalidee ist nicht aus von der Erfahrung hergenommenen Proportionen, als bestimmten Regeln, abgeleitet; sondern nach ihr werden allererst Regeln der Beurteilung möglich. Sie ist das zwischen allen einzelnen, auf mancherlei Weise verschiedenen Anschauungen der Individuen schwebende Bild für die Gattung, welches die Natur zum Urbilde ihrer Erzeugungen in derselben Spezies unterlegte, aber in keinem einzelnen völlig erreicht zu haben scheint. Sie ist keineswegs das ganze Urbild der Schönheit in dieser Gattung, sondern nur die Form, welche die unnachlässliche Bedingung aller Schönheit ausmacht, mithin bloß die Richtigkeit in Darstellung der Gattung. [...]

Die Richtigkeit eines solchen Ideals der Schönheit beweist sich darin, daß es keine, Sinnenreiz sich in das Wohlgefallen an seinem Objekte zu mischen erlaubt; welches dann beweist, daß die Beurteilung nach einem solchen Maßstabe niemals rein ästhetisch sein könne, und die Beurteilung nach einem Ideale der Schönheit kein bloßes Urteil des Geschmacks sei.“ Kant 2001, 91–93.

² „Ein Geschmacksurteil ist also nur sofern rein, als kein bloß empirisches Wohlgefallen dem Bestimmungsgrunde desselben beigemischt wird. Dieses aber geschieht allemal, wenn Reiz oder Rührung einen Anteil an dem Urteile haben, wodurch etwas für schön erklärt werden soll. [...]

Eine bloße Farbe [...] wird von den meisten an sich für schön erklärt; obzwar [...] [sie] bloß Materie der Vorstellung, nämlich lediglich Empfindung zum Grunde zu haben schein[t] [...] und darum nur angenehm genannte zu werden verdient [...]. Allein man wird doch zugleich bemerken, daß die Empfindungen der Farbe [...] nur sofern für schön zu gelten berechtigt halten [...] [sie] rein sind. [...]

Daher werden alle einfachen Farben, sofern sie rein sind, für schön gehalten; die gemischten haben diesen Vorzug nicht; eben darum, weil da sie nicht einfach sind, man keinen Maßstab der Beurteilung hat, ob man sie rein oder unrein nenne solle.“ Kant 2001, 75–79.

von einer antiken Skulptur, sondern wäre geradezu störend für die Bildung eines reinen ästhetischen Geschmacksurteils.³

Auch heute noch ist unsere kollektive Vorstellung so stark von der Idee geprägt, dass die Form – im Gegensatz zu Farben – für unser Schönheitsempfinden von zentraler Bedeutung ist, dass wir Schwierigkeiten haben, bemalte Skulpturen als ästhetisch wertvoll wahrzunehmen und sie nicht als Kitsch abzutun. Insbesondere das Zusammenspiel vieler Farben (Polychromie) wird häufig als überladen empfunden und daher als unästhetisch gebrandmarkt.

Diese kollektive Ablehnung geht den Erkenntnissen aus Kants „Kritik der Urteilskraft“ (1790) vorweg. Schon Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) hatte mit dem Ausdruck „edle Einfalt, und eine stille Größe“⁴ das Bild des (antiken) Schönheitsideals seiner Zeitgenossen nachhaltig geprägt. Im Vorwort zu seinem Werk „Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerei“ (1755) stellte er dabei fest, dass Schönheit nicht durch Natur, sondern durch ein Idealbild bestimmt wird,⁵ das laut Winckelmann durch den Schönheitssinn der antiken Formen bestimmt werden muss, weshalb er zur Nachahmung aufrief, und diesem Appell wurde mehr als zweihundert Jahre lang Folge geleistet.

Nach Winckelmanns Auffassung, und das ist der heikle Punkt, erreichten insbesondere die alten Griechen diese nachahmenswerte

³ Kants Theorien über Farben müssen jedoch im Kontext seiner Zeit gelesen werden. Heute würden wir diese strikte Trennung vielleicht in Frage stellen und entgegenen, dass auch Formen Wahrnehmungsreize hervorrufen können, oder fragen, warum reine Farben anders zu bewerten seien als Mischfarben. Die Infragestellung des anthropologischen Dualismus von Form und Farbe in Bezug auf unser Geschmacksurteil (Mann 2022, 82-84) ist dabei unerlässlich, um eine Selbstreflexion über unsere gegenwärtige Wahrnehmung der ästhetischen Beurteilung von antiken Skulpturen und ihrer ursprünglichen Bemalung anzuregen.

⁴ Winckelmann 1756, 21.

⁵ „Der gute Geschmack, welcher sich mehr und mehr durch die Welt ausbreitet, hat sich angefangen zuerst unter dem griechischen Himmel zu bilden. [...]

Der einzige Weg für uns, groß, ja wenn es möglich ist, unnachahmlich zu werden, ist die Nachahmung der Alten, und was jemand vom Homer gesagt, daß derjenige ihn bewundern lernt, der ihn wohl verstehen gelernt, gilt auch von Kunstwerken der Alten, sonderlich der Griechen. [...] Die Kenner und Nachahmer der griechischen Werke finden in ihren Meisterstücken nicht allein die schönste Natur, sondern noch mehr als Natur, das ist, gewisse idealische Schönheit derselben, die wie uns ein alter Ausleger des Plato lehrt, von Bildern bloß im Verstande entworfen, gemacht sind.“ Uhde-Bernays 1913, 61-64.



Abb. 1: K. Mann, hypothetische Farbrekonstruktion der Venus von Milo (Original: Musée du Louvre, LL299; N 527; Ma 399), 2023, 60 cm, Photo: K. Mann

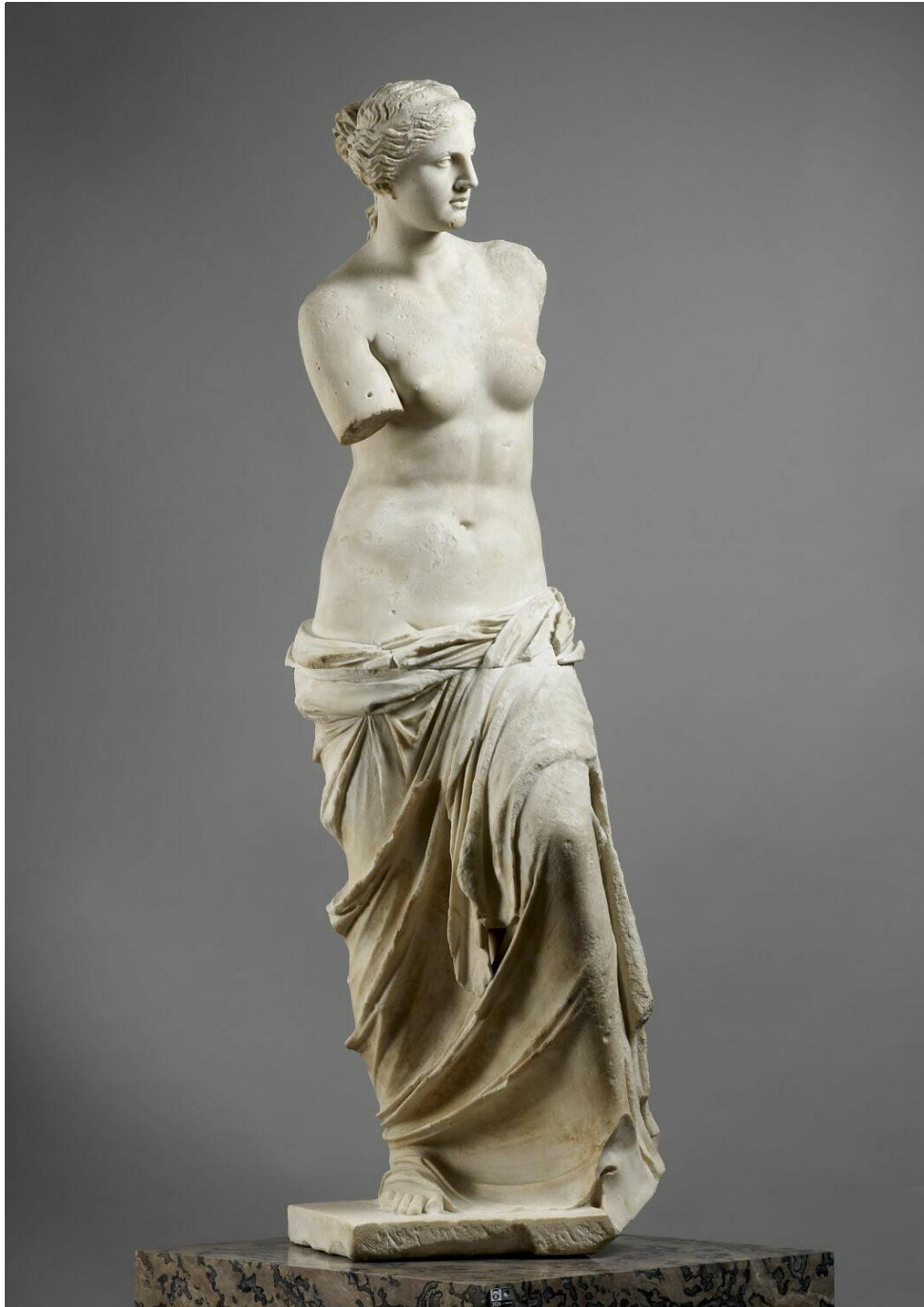


Abb. 2: Vénus de Milo, gefunden 1820 auf Milos (Griechenland), 150–125 v. Chr., 204 cm, Musée du Louvre (LL299; N 527; Ma 399), Paris, Photo: Thierry Olliver

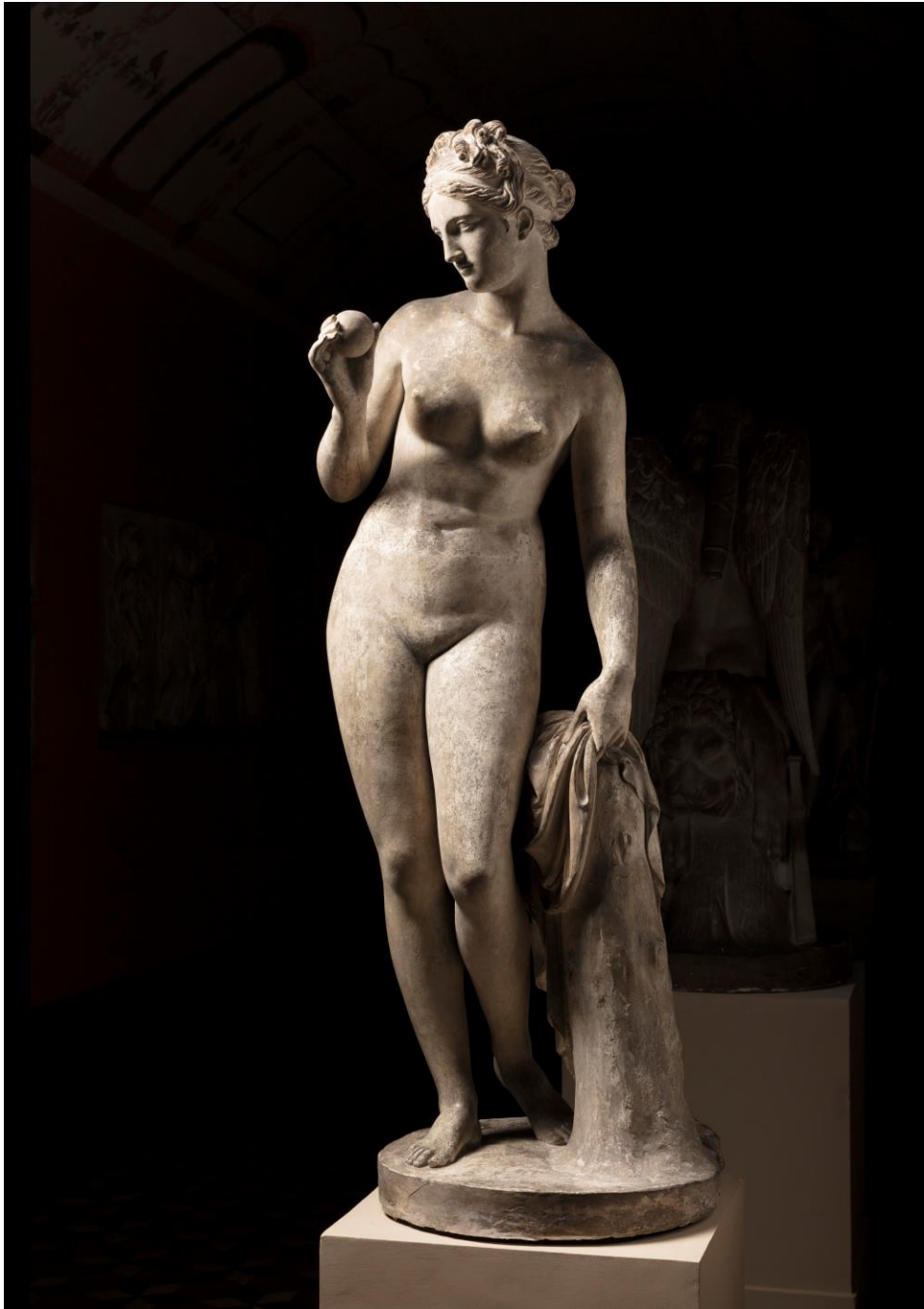


Abb. 3: Bertel Thorvaldsen (1770-1844), Venus mit Apfel, 1813-1816, 161 cm, Thorvaldsen's Museum (A12), Kopenhagen, Photo: Jakob Faurvig

Ästhetik durch den Verzicht auf übertriebenen Zierrat,⁶ eine Idee, die seine Zeitgenossen nicht nur auf die Form, sondern vor allem auf den aus ihrer Sicht überflüssigen Farbschmuck bezogen. Und hier zeigt sich die Krux an einer falschen Auslegung der vermeintlich weißen Formen der Antike, denn im Grunde verhält es sich genau andersherum. Immer mehr historische Indizien stützen die These, dass die sogenannte „griechische Mäßigung“⁷ in der architektonischen und bildhauerischen Formensprache allem Anschein nach eher dazu diente, den teuren Farben mehr Raum zu geben, vergleichbar den historischen Vorbildern aus Ägypten und Vorderasien.

Kennzeichnend für die Umdeutung der antiken Formen ist somit nicht nur ein historisches Missverständnis, das darauf beruht, dass antike Skulpturen, die bereits in der Renaissance gefunden wurden, aufgrund der Instabilität von Bindemitteln und Pigmenten keine deutlichen Farbspuren mehr aufwiesen,⁸ sondern auch die darauf basierende ideologische Überhöhung der reinen Form im Kontrast zur emotionalen und als barbarisch empfundenen Farben auf Skulpturen ab dem 18. Jahrhundert.⁹

Angesichts vorformulierter Schönheitstheorien wie der von Kant, aber vor allem der von Winckelmann, der interessanterweise eine antike Polychromie nie leugnete,¹⁰ wurden jedoch im Nachhinein Farben für ein reines Geschmacksurteil als unwürdig erklärt und damit der Form untergeordnet, was insbesondere in klassizistischen Skulpturen à la Antonio Canova (1757–1822) oder Bertel Thorvaldsen (1770–1844) zum Ausdruck kam und auch die Vorstellungen der modernen

⁶ Fernow 1808, 405-407.

⁷ von Klenze 1822, 15.

⁸ Drei Werke, die ab 1530 im Vatikan ausgestellt wurden, waren besonders prägend für die Rezeption und damit auch für unsere kollektive Vorstellung davon, wie eine antike Skulptur auszusehen hat: der Torso von Belvedere (entdeckt um 1420), der Apollo von Belvedere (entdeckt 1489) und die Laokoon-Gruppe (entdeckt 1506). Der Ausstellungsort dieser zu Ikonen der antiken Kunst hochstilisierten Skulpturen ist in diesem Zusammenhang von entscheidender Bedeutung, da er durch seinen prägenden Einfluss auf wichtige Akteure seiner Zeit, die den Vatikan als bedeutenden Kunstraum ansahen, auch die Wahrnehmung der dort präsentierten Objekte nachhaltig mitbestimmte, insbesondere durch die Verbreitung von Kopien, die deren Sichtbarkeit und Bekanntheit in ganz Europa förderten. Schreier 2012, 20.

⁹ von Wagner 1817, 219.

¹⁰ Winckelmann weist in seiner „Geschichte der Kunst des Alterthums“ (1764) ausdrücklich darauf hin, dass „Farbe zur Schönheit bei[trägt]“ (Lessing 1870, 105), und beschreibt auch die Farbspuren auf der 1760 entdeckten Artemis von Pompeji (Abb. 20), die er selbst in Augenschein genommen hatte.

Skulptur lange Zeit prägte (Abb. 3). Ein Blick in die lange Tradition der Bildhauerkunst zeigt jedoch, dass Farben über Jahrtausende hinweg eine wichtige Funktion erfüllten und vor allem die Form in ihrer Narration unterstützten, wofür eine Symbiose von Form und Farben unerlässlich war.

Big History

Farbig gefasste Skulpturen gab es bereits in prähistorischer Zeit. Eines der bekanntesten Beispiele ist die sogenannte Venus von Willendorf (entstanden vor etwa 30.000 Jahren, Abb. 4+ Abb. 5) aus der Epoche des Jungpaläolithikums, die 1908 mit Resten von Röteln entdeckt wurde. Röteln (Rot) ist neben Kalk (Weiß) und Holzkohle (Schwarz) eines der ältesten Malmaterialien der Menschheit und wurde bereits vor rund 40.000 Jahren mit Bindemitteln aus tierischen Erzeugnissen für Höhlenbildnisse verwendet.¹¹ Die prähistorische Kleinkunst korrespondiert dabei durch ihre Farbgestaltung mit diesen Felsenbildern, und dies ungeachtet der unterschiedlichen Funktion sowie geographischen Besonderheiten. Vor dem Hintergrund, dass Verstorbene damals mit Röteln eingefärbt wurden,¹² wird in der Forschung davon ausgegangen, dass jene Farbe auf der Figurine nicht nur Hautfarbe imitieren sollte, sondern eine symbolische oder rituelle Funktion erfüllte.¹³ Dies lässt die Hypothese zu, dass Farben von Anfang an eine

¹¹ Petru 2006, 205.

¹² Soukup 2007, 10.

¹³ Diesbezüglich erläutert Simona Petru in ihrem Aufsatz „Red, black or white. The dawn of colour symbolism“:

„Refined art as an expression of feelings and as a bearer of information was possible when humans were capable of forming complex communication systems to transfer their feelings and information to others. Only in such systems was there a possibility for the perception of colours as symbols. Symbols strongly influence our feelings, just as colour does. So colours have the potential to be very powerful symbols.“
Petru 2006, 204.



Abb. 4: Sog. Venus von Willendorf, gefunden 1908 in Willendorf in der Wachau (Österreich), 27.150 bis 26.850 Jahren v. Chr., 11 cm, Naturhistorisches Museum Wien (Inv. 44.686), Photo: Alice Schumacher

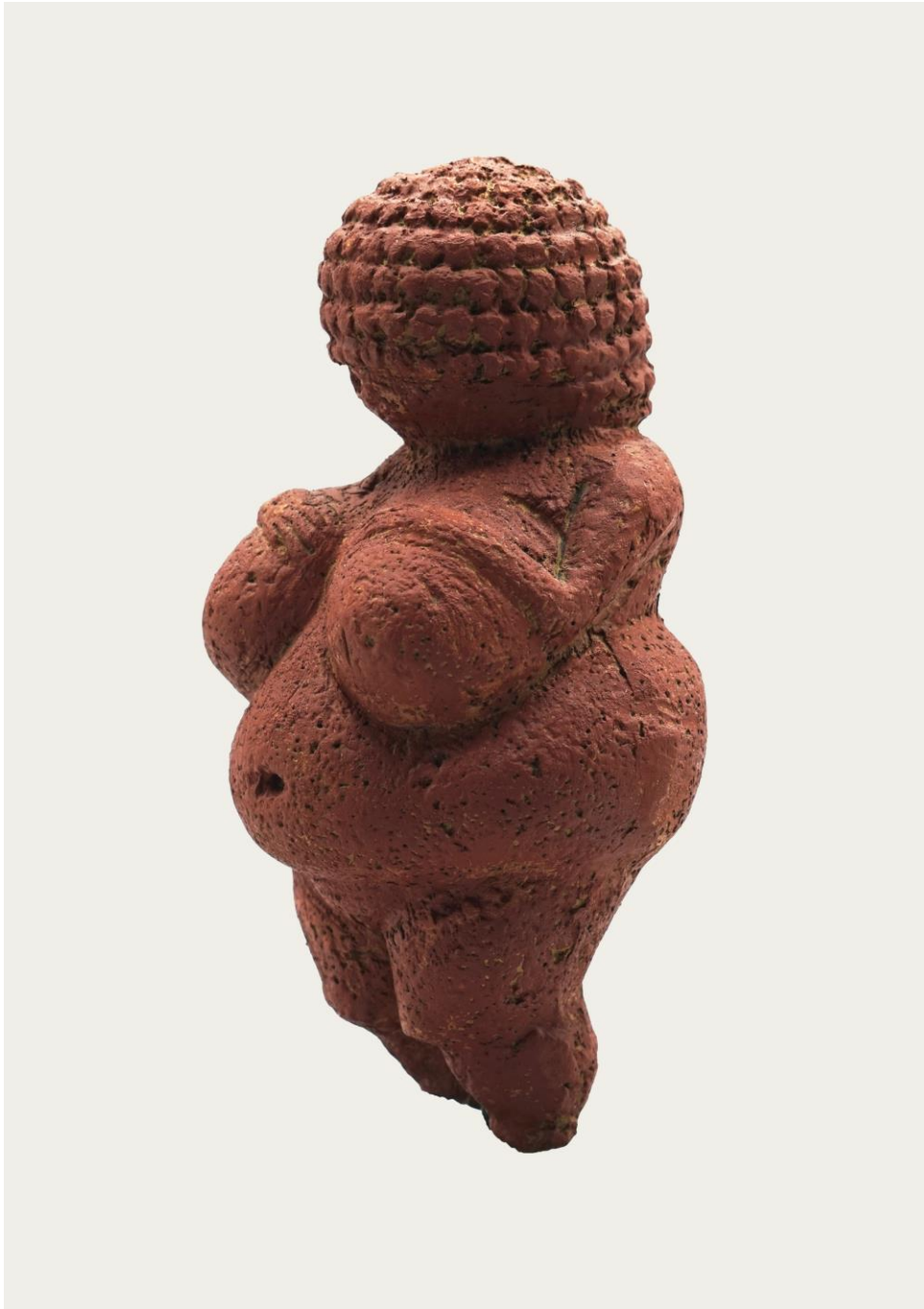


Abb. 5: K. Mann, hypothetische Farbrekonstruktion der sog. Venus von Willendorf (Original: Naturhistorisches Museum Wien, Inv. 44.686), 2021, 11 cm, Foto: K. Mann

übergeordnete Funktion jenseits der Naturnachahmung hatten und als *Erinnerungsort* dienen konnten.¹⁴

Die ursprüngliche Farbpalette von Rot, Schwarz und Weiß wurde im Laufe der Jahrtausende durch Blau, Grün und andere gelbliche wie auch bräunliche Erdtöne ergänzt, um ein größeres Wirkungspotential der Bildmotive zu erzielen, deren Farben wiederum mit natursymbolischen Assoziationen (wie etwa Blut, Himmel, Erde und Vegetation) verknüpft worden sind.

Belege hierfür finden sich epochenübergreifend und weltweit, insbesondere bei anthropomorphen Figuren, deren charakteristische Merkmale auf Skulpturen beispielsweise durch Farben sowie durch Zusätze – wie die Nachahmung der Augen durch Muscheln oder Halbedelsteine, die Verwendung von Textilien zur Imitation von Kleidung, Schmuck, Waffen usw. – hervorgehoben wurden. Daher kann davon ausgegangen werden, dass es sich hierbei um den Ausdruck eines bestimmten Bedürfnisses handelt, das jeder menschlichen Interessengruppe innewohnt: die visuelle Vermittlung der eigenen Identität durch ein ansprechendes Selbst- sowie Fremdbild.¹⁵

Ähnlichkeiten in der Verwendung von Farben können beispielsweise auf einen möglichen Kulturtransfer zurückzuführen sein, wie aktuelle Forschungen zu den Terrakotta-Kriegern ([Abb. 6](#)) aus dem Mausoleum des ersten chinesischen Kaisers Qin Shihuangdi (246–210 v. Chr.) nahelegen. Dies setzt voraus, dass Lukas Nickels Hypothese richtig ist, dass die Terrakotta-Krieger nach hellenistischem Vorbild geschaffen wurden. Seine Argumentation stützt sich auf die Tatsache, dass realistische Großplastiken vor der Herrschaft von Qin Shihuangdi in China unbekannt waren und danach auch wieder verschwanden.¹⁶ Obwohl bis dato eindeutige Beweise fehlen, geht Nickel davon aus, dass „[...] a Greek sculptor may have been at the site to train the locals“,¹⁷ oder anders formuliert, dass nach den Eroberungs-

¹⁴ Der Begriff Erinnerungsort wird in diesem Zusammenhang im Sinne von Pierre Nora und Paul Ricœur interpretiert, wonach damit auch Farben für die Identitätsbildung auf der Basis eines „historiographischen Bewusstseins“ (Ricœur 1974, 619) bedeutsam werden. Nora 2005, 19.

¹⁵ Nach Felix Henke wurden Farben in der Antike nicht nur dazu verwendet, einen der Natur nachempfundenen Effekt zu erzielen, sondern auch um den Status einer Figur oder die Handlung, die erzählt wird, zu unterstreichen. Henke 2020, 63.

¹⁶ Nickel 2013, 24.

¹⁷ [Nickel 2017](#)



Abb. 6: K. Mann, hypothetische Farbrekonstruktion eines chinesischen Terrakotta-Kriegers, 2021, 50 cm, Photo: K. Mann



Abb. 7: K. Mann, hypothetische Farbrekonstruktion eines Moai am Beispiel von Hoa Hakananai'a (Original, The British Museum London, 1005.1), Adobe Photoshop, 2024



Abb. 8: Sog. „lächelnde“ Figur, Remojadas, 7-8 Jh. n. Chr., 47.5 cm, Metropolitan Museum of Art (Inv. 1979.206.1211), New York, Photo: Metropolitan Museum of Art

zügen Alexanders des Großen, die sogar auf dem indischen Subkontinent geführt wurden, ein Kulturtransfer mit den antiken Hellenen über neue Handelswege in das chinesische Reich erfolgt sein könnte.

Aber auch in Regionen, in denen ein Kulturaustausch mit Gesellschaften der Eurasischen Erdplatte bis dato ausgeschlossen werden, lässt sich eine ähnliche Nutzung von Farben bei anthropomorphen Skulpturen nachweisen. Dies gilt für die kolossalen Moai (Abb. 7) von der Osterinsel, die vermutlich zwischen dem 13. und 16. Jahrhundert entstanden, ebenso wie für mesoamerikanische Keramikobjekte (Abb. 8) aus dem heutigen Mexiko, die zwischen dem 7. bis 8. Jahrhundert erschaffen worden sind. Auch andere historische Interessengemeinschaften zeigen ein vergleichbares Bedürfnis nach einem angemessenen Bild von sich selbst innerhalb ihrer unmittelbaren Bezugsgruppe, weshalb aus der Gesamtperspektive einer Big History festgestellt werden kann, dass Menschen eine globale und jahrtausendealte Tradition haben, ihre Skulpturen zu bemalen.

Identitätsstiftende Leitbilder

Für ein besseres Verständnis der Art und Weise, wie die alten Griechen (der archaischen, klassischen und hellenistischen Epoche) und später die Römer ihre kollektive Identität durch bemalte Skulpturen zum Ausdruck brachten, ist es zunächst notwendig, die unmittelbaren Vorbilder in Bezug auf ihre Tradition und ästhetische Ausdrucksformen zu untersuchen. Der kulturelle Rückgriff der Griechen auf fremde Darstellungsformen wird besonders in der archaischen Epoche deutlich, in der sich Einflüsse der ägyptischen, aber auch der assyrischen und babylonischen Kunst erkennen lassen. Der Impuls rührt auf einen Kulturaustausch aus der Zeit der großen Kolonisation und den Handelsbeziehungen im Nahen Osten sowie in Kleinasien.¹⁸ Besonders stark wirkt der ästhetische Wandel um 650 v. Chr., als Psammetich I., der von 664–610 v. Chr. als Pharao regierte, nicht nur griechische Söldner

¹⁸ Michałowski 1970, 62.

für den Krieg gegen die Assyrer rekrutierte, sondern sogar ägyptische Häfen für den Handelsverkehr öffnete.¹⁹ Ab dann verändert sich die griechische Ästhetik maßgeblich, nicht nur durch eine Erweiterung der Farbpalette, sondern auch durch ein neues künstlerisches Verständnis des menschlichen Körpers, das nun auch in Großplastiken zum Ausdruck kommt. Überlebensgroße menschliche Figuren machten dabei ein klares Statement hinsichtlich des eigenen Selbstbewusstseins.

Das ideale Vorbild fanden die antiken Griechen in den politischen Skulpturen Psammetichs, der nach der Unabhängigkeit von der assyrischen Fremdherrschaft ebenfalls nach einer visuellen Identitätsstütze suchte und sie im monumentalen Skulpturenprogramm Ramses' II. (Regierungszeit 1279 bis 1213 v. Chr.) fand. Besonders deutlich wird dieser Rückgriff an einer acht Meter hohen Kolossalstatue, die in den Überresten der antiken Stadt Heliopolis in einem Tempel von Ramses II. entdeckt wurde und im Jahre 2017 eindeutig als Psammetich I. identifiziert werden konnte.²⁰ Dies zeigt, dass es für den Pharao nicht nur wichtig war, visuelle Machtsymbole von seinem historischen Vorbild zu übernehmen, sondern sie auch in einen direkten räumlichen Kontext zu stellen. Die visuelle Annäherung der Griechen an die ägyptischen Skulpturen jener Zeit belegt, dass das Festigen der eigenen politischen und militärischen Macht offenbar ein Bedürfnis auslöste, dies, wie Psammetich, auch in der eigenen Kunst mit einer vergleichbaren Form- und Farbsprache auszudrücken.

Gleichzeitig diente der historische beziehungsweise kulturelle Rückgriff auch der symbolischen Zurschaustellung von Reichtum, der durch den neuen Einfluss im Mittelmeerraum erlangt wurde, denn die großformatigen Skulpturen erforderten nicht nur das entsprechende Know-how, sondern bedeuteten vor allem auch einen erheblichen materiellen Mehraufwand, insbesondere bei den teuren Pigmenten, die durch eine aufwendige Schichtenmalerei auf die Skulpturen aufgetragen wurden. Alles mit dem Ziel, durch die Größe der Skulpturen und die Intensität der Farben Reichtum und Macht, wie bei den öffentlichen Monumenten auch, schon von weitem sichtbar zu machen.

¹⁹ Schnaase 1843, 177.

²⁰ [Ein Herrscher, verewigt in einer kolossalen Statue 2017](#)

An einem sehr prominenten Beispiel ägyptischer Kunst lässt sich noch heute die handwerkliche Virtuosität der Schichtenmalerei erkennen, die ab der 18. Dynastie zur Anwendung kam und als Ursprung der Lasurtechnik bezeichnet werden kann.²¹ Bei der sogenannten „Büste der Nofretete“ (ÄM 21300) aus dem Ägyptischen Museum Berlin liegt dem vermeintlich monochromen Farbauftrag eine komplexe Technik zugrunde, indem die untere Malschicht die obere Schicht beeinflusst und somit nicht nur die Farbwirkung von warm oder kalt mitbestimmt, sondern diese dunkler oder heller erscheinen lassen kann (Abb. 9 + Abb. 10, Abb. 11 + Abb. 12). Die Farbwahrnehmung hängt also nicht nur von den benachbarten Farben ab, sondern der Gesamteindruck wird auch von den darunter liegenden Farben bestimmt.

Diese neue Technik hatte gegenüber der einfachen grafischen Variante den Vorteil, dass damit unterschiedliche Hautdichten beim Menschen nachgeahmt werden konnten, was gerade bei der Charakterisierung von Gesichtern von enormer Bedeutung ist. Dieses neue Bedürfnis nach mehr Individualität in der Kunst beruht auf einem gesellschaftlichen Wandel, dessen historischer Höhepunkt in der Thronbesteigung Echnatons um 1350 v. Chr. liegt. Der Pharao vollzog eine drastische Abkehr von der vorherrschenden Religion des Polytheismus hin zum Monotheismus und ließ zu diesem Zweck seine neue Hauptstadt Tell el-Amarna errichten, in der nur noch dem Lichtgott Aton gehuldigt werden durfte. In den Überresten dieser Stadt wurden in einer Werkstatt neben dem berühmten Berliner Kopf der Nofretete zahlreiche weitere Porträts der königlichen Familie gefunden, die einen neuen naturnachahmenden Anspruch an die Kunst visualisieren.²² Echnaton ließ sich dabei nicht nur als gottgleicher Pharao darstellen, sondern gab auch Bildnisse von sich und seiner Familie als menschliche Individuen in Auftrag, für die eine Symbiose aus naturnaher Form und Farbe unerlässlich war. Die Herausbildung neuer Werte führte somit zu einem Wandel im ästhetischen Ausdruck einer identitätsstiftenden Kunst.

²¹ Nagel 2007, 219-220.

²² Mann 2020, 179-180.



Abb. 9: K. Mann, hypothetische Farbrekonstruktion des unvollendeten Kopfes der Königin Nofretete (Original: Egyptian Museum, Kairo, JE 59286), 2024, 36 cm, Photo: K. Mann



Abb. 10: K. Mann, hypothetische Farbrekonstruktion des unvollendeten Kopfes der Königin Nofretete (Original: Egyptian Museum, Kairo, JE 59286), Illustration der verschiedenen Schichten, 2024, 36 cm, Photo: K. Mann



Abb. 11: K. Mann, hypothetische Farbrekonstruktion der ägyptischen Schichtenmalerei am Beispiel der sogenannten Büste eines Königs (Original: Ägyptisches Museum, Berlin, ÄM 20496), 2019, 21.5 cm, Photo: K. Mann



Abb. 12: Sog. Büste eines Königs, 18. Dynastie (1353-1336 v. Chr.), 21.5 cm, Ägyptisches Museum (ÄM 20496), Berlin, Foto: K. Mann

Ästhetische Entwicklung eines Zeitgeistes

Im antiken Griechenland führte ein drastischer gesellschaftlicher Transformationsprozess zu einem Umbruch in der Kunst. Der Übergang von der archaischen zur klassischen Epoche, der durch die Entwicklung der attischen Demokratie gekennzeichnet ist, brachte verschiedene Neuerungen in der Kunst mit sich, die einen weiteren wichtigen Schub in Richtung ästhetischer Naturnachahmung bedeuteten. Die wichtigste von allen, die Ernst Gombrich sogar als „griechische Revolution“²³ bezeichnet hat, ist die Verwendung der Perspektive als künstlerisches Mittel. Für die hierfür notwendige Licht- und Schattenmalerei war die Verwendung einer Mischfarbentechnik erforderlich, die die vorherrschende Schichtenmalerei zur Erweiterung des Farbspektrums ergänzte.

Dabei wandelte sich im 5. und 4. Jahrhundert v. Chr. auch das Verständnis für die ästhetische Bedeutung eines virtuosen Pinselduktus. Neue Maltechniken wie die Enkaustik auf Bienenwachsbasis, deren stabiles Bindemittel eine Art *antiken Impressionismus* ermöglichte,²⁴ ersetzten dabei zunehmend die flache Temperamalerei. Mit der Unabhängigkeit von der Form steigt auch die Bedeutung der Gattung Malerei,²⁵ die nicht mehr nur als Bindeglied zwischen den Künsten im antiken Gesamtkunstwerk fungierte, sondern sich mehr und mehr emanzipierte.

Jedoch existierten weiterhin Kooperationen wie diejenige, die aus der Übergangszeit von der Klassik zum Hellenismus überliefert ist. Nach Plinius dem Älteren soll Praxiteles (395–330 v. Chr.), einer der berühmtesten Bildhauer seiner Zeit, auf die Frage, welche seiner Skulpturen er für die schönste halten würde, geantwortet haben; diejenige, deren *circumlitio* von der Hand des Malers Nikias (Mitte des 4. Jahrhunderts) stammt.²⁶ Nun gibt es für den von Plinius verwendeten Begriff *circumlitio* fast ebenso viele Interpretationen wie diejenigen, die sich Jahrtausende später mit dieser Künstleranekdote auseinandergesetzt haben, doch geht man heute im Allgemeinen davon aus, dass hierbei eine Fassmalerei gemeint ist, die Nikias für Praxiteles

²³ Gombrich 2010, 122.

²⁴ Martin Robertson spricht hier eher von einer „impressionistischen Behandlung“. Robertson 1959, 180.

²⁵ Michałowski 1970, 109–110.

²⁶ Primavesi 2011, 23.



Abb. 13: K. Mann, hypothetische Farbrekonstruktion einer römischen Kopie der Knidischen Aphrodite (Detail), Adobe Photoshop, 2024

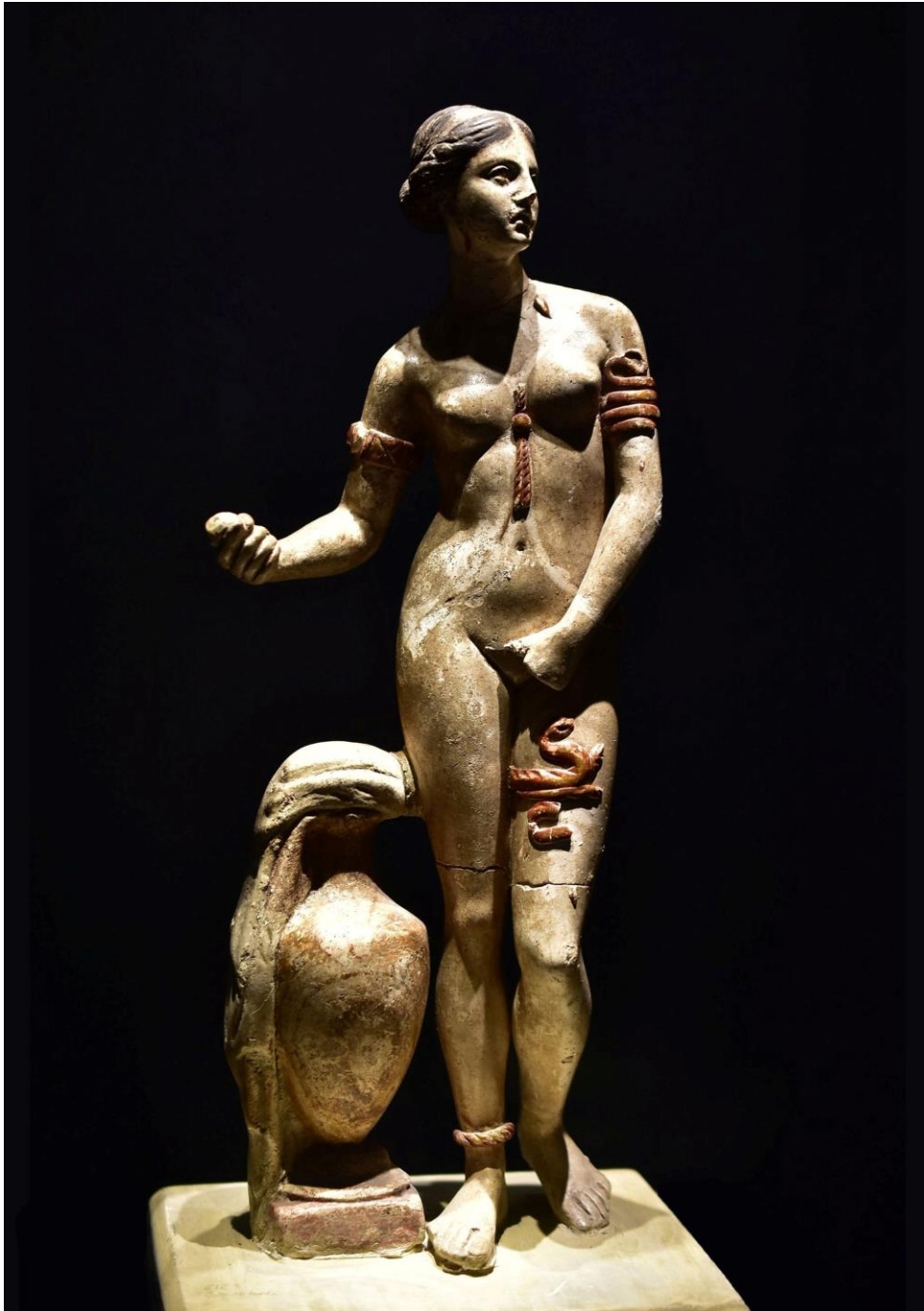


Abb. 14: Sog. Dardanos Aphrodite, benannt nach ihrem Fundort, 3. bis 2. Jahrhundert v. Chr., Terrakotta, Troy Museum (Inv. 2123), Türkei, Foto: Troy Museum

ausgeführt hat. Vor allem eine Skulptur steht im Mittelpunkt der Überlegungen, welche seiner Skulpturen für eine solche Kooperation in Frage käme, da sowohl Praxiteles als auch Nikias wichtige Neuerungen in der Darstellung von Frauenfiguren einführten: Nikias, der als erster Maler weibliche Haut schattierte, und Praxiteles, der als erster Bildhauer einen überlebensgroßen weiblichen Akt nach einem realen Modell schuf, die sogenannte Aphrodite von Knidos ([Abb. 13](#)).²⁷ Gerade diese Skulptur scheint daher ein vielversprechender Kandidat für eine solche Zusammenarbeit zu sein. Ihre Form existiert heute nur noch in zahlreichen Kopien oder entsprechenden Varianten, aber welche Wirkung Nikias mit den von ihm verwendeten Farben erzielte, lässt sich nicht mehr zweifelsfrei nachvollziehen, falls er denn überhaupt der Fassmaler dieser Statue gewesen sein sollte. Die ästhetische Wirkung scheint jedoch für die damaligen Betrachtenden überwältigend gewesen zu sein, denn sie sollen sich in die Skulptur regelrecht verliebt haben.²⁸ Ausschlaggebend für diesen Effekt war wahrscheinlich die naturgetreue Bemalung der Skulptur, die aber, und das war sicher auch entscheidend, immer als Teil des Gesamtkunstwerks der sie umgebenden farbenprächtigen Architektur gesehen wurde.

Anhaltspunkte könnte eine Aphrodite-Statuette (Terrakotta, [Abb. 14](#)) aus dem 3. bis 2. Jahrhundert v. Chr. liefern, die als Grabbeigabe in der Nekropole von Dardania auf dem Berg Ida gefunden wurde und deutliche Farbspuren aufweist. Demnach könnte auch die ursprüngliche Aphrodite von Knidos eine ähnliche Farbfassung gehabt haben. In diesem Zusammenhang wäre zu betonen, dass die helle Haut und das dunkle Haar mit der Hypothese übereinstimmen könnten, dass die Hetäre mit dem Pseudonym Phryne (Kröte), deren Schönheit und vor allem ihr „blasser Teint“²⁹ schon zu Lebzeiten legendär waren, nicht nur für die Form als Modell gestanden hat, sondern auch für die Farbgestaltung des Fassmalers.³⁰

Eine blonde Aphrodite, wie sie unser kollektives Kunstgedächtnis nach der Normalidee einer Botticelli-Venus ([Abb. 15](#)) voraussetzen würde, erscheint demnach aber eher unwahrscheinlich. Der damals vorherrschende Zeitgeist legt nahe, wie zahlreiche Farbreste und

²⁷ Mann 2022, 160-164.

²⁸ Stupperich 1999, 291.

²⁹ Haas 1797, 212.

³⁰ Mann 2022, 171.

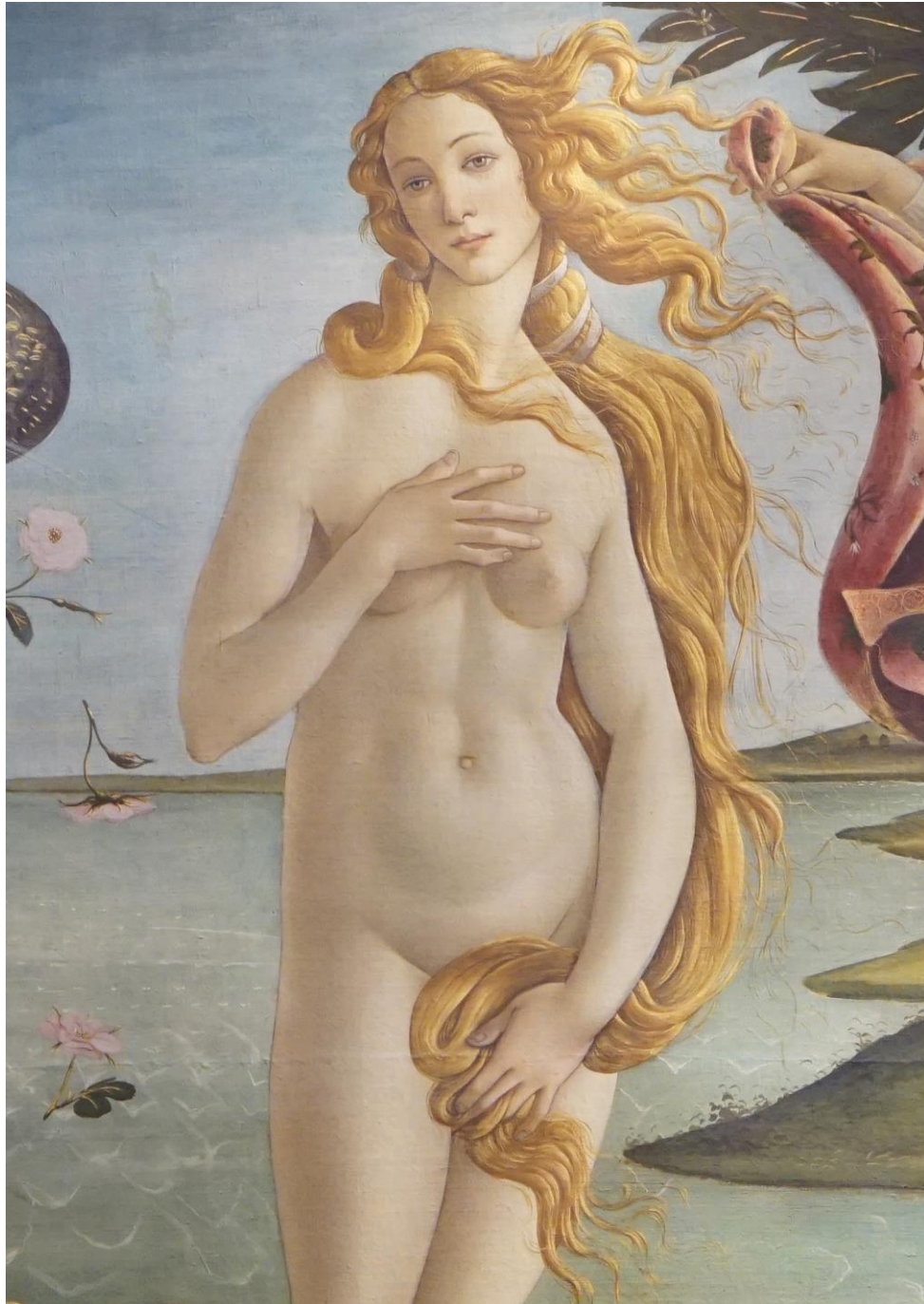


Abb. 15: Sandro Botticelli, Die Geburt der Venus (Detail), ca. 1485/86, 172.5 cm x 278.5 cm, Uffizien (Inv. 00158551), Florenz, Photo: K. Mann



Abb. 16: Vinzenz Brinkmann und Ulrike Koch-Brinkmann, experimentelle Farbrekonstruktion der sogenannte Peploskore (Original: Akropolismuseum, Inv. 679), (links) Variante C, 2007, 130 cm, Liebieghaus Skulpturensammlung, Frankfurt ST. P702, (rechts) Variante B, taurische Artemis (?), 2023, 150 cm, Liebieghaus Skulpturensammlung, Frankfurt ST. P687, Photo: K. Mann

Vergleichsbeispiele belegen, dass im antiken Griechenland die Schönste aller Göttinnen als Brünette dargestellt wurde.³¹

Selbst bei den Römern, deren Frauen einer gehobeneren Gesellschaft nachweislich blonde Perücken aus importiertem Echthaar als Ausdruck eines neuen Schönheitsideals trugen,³² wurde das Pendant der Aphrodite dunkelhaarig dargestellt. Zahlreiche Abbildungen der Venus auf Wandmalereien aus Pompeji, auf denen die Farben noch deutlich sichtbar sind, belegen, dass sich hier offenbar die Normidee der Liebesgöttin nicht verändert hat. Allerdings ist zu betonen, dass sich die Römer im Zuge ihrer militärischen Expansion nicht nur die griechische Kultur aneigneten und an ihre eigenen Bedürfnisse anpassten,³³ was zu einer interkulturellen Ästhetik führte. Daher ist davon auszugehen, dass je nach Mode und Vorstellungen des Auftraggebers auch bei den römischen Kopien der Skulptur unterschiedliche Farbvariationen entstanden sind, etwa hinsichtlich der Gewandfarbe. Dennoch mussten bestimmte Normen eingehalten werden, um die Figur für die Betrachtenden identifizierbar zu machen.

Der Bruch zwischen historischem und historisierendem Zeitgeist ab der Renaissance belegt folglich eine Diskrepanz zwischen dem, was die alten Griechen als schön empfunden haben, und dem, was wir glauben, dass sie damals für schön gehalten haben müssen. Diese Überlagerung unserer Normvorstellung von einer schönen Frau mit dem Schönheitsempfinden der Griechen führt wiederum zu einem irreführenden Bild. Folglich kann der Verlust der Farbe durch die Umdeutung gemäß den eigenen Werten und deren Reflexion auf das angestrebte Geschichtsbild zu einem Identitätsverlust der dargestellten Figur führen.³⁴ Für die Interpretation und Rekonstruktion von

³¹ Blume 2015, 59.

³² Schäfke 2020, 19.

³³ Der Begriff kulturelle Aneignung beschreibt die Vereinnahmung von Kulturgütern, Ideen oder Lebensweisen einer fremden Bevölkerungsgruppe, die vom ursprünglichen Urheber aufgrund eines Machtungleichgewichts nicht unterbunden werden kann. „Das zentrale Problem bei kultureller Aneignung liegt [...] in der Beschädigung von Identität.“ Distelhorst 2021, 106. Die Entfremdung und Überblendung der eigenen Identität, die mit einem Verlust des kollektiven Gedächtnisses einhergehen kann, führt derweil zu einer Diskrepanz zwischen der ursprünglichen ästhetischen Idee und der neu geschaffenen Interpretation.

³⁴ Die Forschenden Vinzenz Brinkmann und Ulrike Koch-Brinkmann konnten beispielsweise die Hypothese untermauern, dass es sich bei der sogenannten Peploskore (Akropolismuseum Athen, Inv. 679) aus der Zeit um 520 v. Chr. ursprünglich um eine Kultstatue der Artemis gehandelt haben könnte. Besonders hervorzuheben

Objekten aus der Vergangenheit ist es daher unerlässlich, den Zeitgeist und den Kontext, in dem sie entstanden sind, stets im Auge zu behalten (Abb. 16).

Das Erbe der Antike

Nach dem Transformationsprozess von der Antike zur sogenannten Epoche des Mittelalters,³⁵ der sich mit der Christianisierung des Römischen Reiches und dessen Teilung in den 390er Jahren n. Chr. und dem germanischen Einfluss in Westrom ab 476 n. Chr. vollzog, wurde südlich wie nördlich der Alpen die Tradition der bemalten Skulpturen vor allem im katholisch-kirchlichen Kontext gepflegt.

Symbolische Bildregeln bestimmten nicht nur den drastischen Formwandel, der Individualität und naturnachahmende Figürlichkeit der Antike ablöste, sondern auch die Farbsprache. Die „Naturferne“³⁶ der Form, die weder naturalistisch noch abstrakt ist, wurden mitunter durch Gold- und Silberfassungen überhöht sowie der Inszenierung des Kirchenraums als Gesamtkunstwerk unterstellt, um Göttlichkeit und Herrlichkeit zum Ausdruck zu bringen. Erst mit einem veränderten Verständnis des menschlichen und damit des körperlichen Leids Christi im 13. Jahrhundert, das zunehmend das Bild des „Triumphators am Kreuz“³⁷ verdrängte, änderte sich auch das Bedürfnis in Richtung

ist das ungewöhnliche Peplos-Gewand mit aufgemalter „asiatischer Symbolik“ (Brinkmann; Koch-Brinkmann 2023, 157), das heute mit bloßem Auge kaum erkennbar ist, vom Forschungsteam aber eindeutig verifiziert werden konnte. Diese charakteristischen Verzierungen lassen die Hypothese zu, dass es sich bei der Statue um ein schriftlich überliefertes Kultbild nach dem Vorbild der taurischen Artemis handelt, die die Peisistratiden-Tyrannis von Athen der Akropolis gestiftet hatten (Abb. 16). Brinkmann; Koch-Brinkmann 2023, 158. Durch Forschung und Rekonstruktion der Farben – basierend auf Farbresten und ergänzt durch Attribute anhand von Vergleichsbeispielen – erhält die vermeintlich anonyme Frauenfigur so ihre ursprüngliche Identität zurück.

³⁵ Jussen 2023, 11.

³⁶ Taubert 1978, 30.

³⁷ von der Gabelentz 1907, 77.



Abb. 17: K. Mann, hypothetische Farbrekonstruktion der Hl. Elisabeth aus der Altstädter Kirche in Erlangen, Stadtmuseum Erlangen (Inv. 14163), 2021, 30 cm, Photo: K. Mann

einer vermenschlichten Darstellung, die nach und nach zu mehr Realismus in der bildenden Kunst führte und auch der Malerei zu mehr Geltung verhalf (Abb. 17).

Selbst in der italienischen Renaissance, die aus heutiger Sicht durch Michelangelo Buonarrotis (1475–1564) überlebensgroße weiße Statuen nach vermeintlich antikem Vorbild geprägt ist, blieb die eigentliche Tradition der bemalten Skulptur erhalten. Auch im Barock, also in der Zeit der Gegenreformation, als die katholische Kirche mit drastischen, expressiven sowie naturnachahmenden Darstellungen der kirchlichen Erneuerungsbewegung des frühen 16. Jahrhunderts visuell entgegentreten wollte, nahm das Bedürfnis nach Realismus sowohl in der Form als auch in der Bemalung der Skulpturen entscheidend zu (Abb. 18).³⁸

Während Skulpturen mit christlichen Themen weiterhin mit Farben bemalt wurden, wuchs jedoch parallel dazu die Verbreitung von monochromen Statuen mit antiken Motiven, deren Reduktion auf die

³⁸ Eine Korrespondenz zwischen der Barockmalerei und der Fassmalerei von Skulpturen jener Zeit mit katholischen Themen zeigt sich besonders an spanischen Beispielen. Die Ausdruckskraft des Chiaroscuro eines Diego Velázquez (1599–1660) und die Detailgenauigkeit des Gewanddekors eines Francisco de Zurbarán (1598–1664) finden sich in den Skulpturen jener Zeit wieder, deren Naturnachahmung durch das Hinzufügen von echtem Stoff und Haar (beispielsweise für Wimpern) oder Glaseinsätze für Augen, verstärkt wird, um die dargestellten Figuren so menschlich wie möglich zu kreieren. Der Effekt wurde dabei häufig so gesteigert, dass die emotionale Distanz zur Skulptur minimiert und damit die Identifikation mit dem Protagonisten gesteigert worden ist. Ein solches Beispiel stellt die Halbfigur „Ecce Homo“ (ca. 1674–85, Inv. 2014.275.1, Abb. 18) von Pedro de Mena (1628–1688) aus dem Metropolitan Museum of Art (New York, USA) dar, die dem Betrachtenden durch Kontur und Polychromie ein sehr intimes Bild des Schmerzensmannes vermittelt. Das Bedürfnis nach einer vermenschlichten Darstellung, die den Betrachtenden hier daran erinnern soll, warum Christus einen solch schmerzhaften Märtyrertod erleiden musste, beruht auf der viel längeren Tradition, eine Identitätsebene mit der dargestellten Figur zu schaffen. Angesichts dessen, dass in der Antike und auch schon davor ähnliche Mittel für solche Effektdetails bei polychromen Skulpturen eingesetzt wurden, stellt sich die durchaus provokante Frage, ob Pedro de Menas polychrome Skulptur trotz des völlig anderen Themas näher an der ursprünglichen Idee antiker Skulpturen ist als beispielsweise Gian Lorenzo Berninis (1598–1680) „Raub der Persephone“ (1621–1622, Inv. 258, Galleria Borghese, Rom, Abb. 19), der den bekannten Mythos zwar an der Formensprache antiker Skulpturen anlehnte, seine Plastik aber bewusst „nur“ in Marmor und ohne Farbfassung inszenierte.



Abb. 18: Pedro de Mena (1628-1688), *Ecce Homo*, ca. 1674-85, 66.7 cm, Metropolitan Museum of Art (Inv. 2014.275.1): Photo: Metropolitan Museum of Art, New York



Abb. 19: Gian Lorenzo Bernini (1598-1680), Raub der Persephone, 1621-1622, 255 cm, Galleria Borghese (Inv. 258), Rom, Photo: K. Mann

Materialität des Marmors die Erhabenheit der Natur in ihrer Farblosigkeit widerspiegeln sollte (Abb. 19).³⁹ Der Bruch mit der jahrtausendealten Tradition der bemalten Skulpturen ist dabei nicht nur allein auf das historische Missverständnis zurückzuführen,⁴⁰ dass in der Renaissance antike Statuen mit wenig oder gar keinen Spuren von Bemalung gefunden wurden, sondern vor allem auch auf den damals aufkommenden Paragone zwischen Malerei und Bildhauerei, jenen „Bevorzugungstopos“⁴¹, welcher Kunstgattung der Vorzug gegeben werden sollte. Die anfängliche Fehlinterpretation wurde so zu einem allgemein geltenden Dogma, das den Wettstreit der Künste verstärkte. Die Trennung der beiden Kunstgattungen ermöglichte, anders als bei der künstlerischen Verschmelzung in der Antike, sowohl für die Malerei als auch für die Bildhauerei und damit für die Kunstschaffenden mehr Aufmerksamkeit und Souveränität zu beanspruchen. Diese Trennung von Bildhauerei und Malerei, also von Skulptur und Farben, wurde in einer historisierenden Betrachtung rückwirkend auf die Kunst der Antike projiziert, deren ursprünglicher ästhetischer Ausdruck damit den Bedürfnissen späterer Generationen untergeordnet wurde.

Ein schleichender Bewusstseinswandel findet seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts im Zuge der eingehenden Erforschung antiker Relikte statt, bei der die ursprüngliche Farbgebung nicht nur an berühmten Bauwerken wie der Akropolis, sondern auch an Skulpturen nachgewiesen werden kann.⁴² Durch den Bruch mit der utopischen Vorstellung von der schönen weißen Antike durch die deutlichen Belege von Farben auf antiken Monumenten entbrannte dabei bis in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts hinein ein regelrechter Polychromie-Streit, in dem die Gegner einer farbenprächtigen Antike argumentierten, dass die Farbreste als Goldgrund gedient hätten, und in dem die Befürworter über das Ausmaß der Farbflächen stritten.⁴³

³⁹ Joris van Gastel bemerkt in diesem Zusammenhang: „The marbles live and breathe in their expression of emotion, in their gracefulness, in their spirit [spirito] or actions [atto].“ van Gastel 2013, 27.

⁴⁰ Treu 1884, 5.

⁴¹ Hessler 2014, 3.

⁴² James Stuart (1713–1788) und Nicholas Revett (1720–1804) dokumentierten bereits während ihrer Reise nach Griechenland einige antike Farbfragmente, deren Ergebnisse in ihrer Publikation „Antiquities of Athens“ (1762) veröffentlicht wurden. Mann 2022, 52.

⁴³ Mann 2022, 53–76.

Das Dogma der weißen Antike war jedoch für so viele Generationen derart prägend, dass ein Transformationsprozess hin zur Akzeptanz der antiken Polychromie nur sehr langsam vor sich ging und bis heute nicht vollständig abgeschlossen ist. Noch immer dominieren weiße Präsentationsobjekte, als gereinigte Originale, Gipsabgüsse oder Rekonstruktionen, unsere Sicht auf die Antike, so dass eine polychrome Idee dieser Epoche kaum möglich erscheint. Und doch ist es gerade in diesen Zeiten der Debatten über kulturelle Aneignung und Cancel Culture wichtig, das Verständnis für die historische Identität von Farben zu schärfen, insbesondere in Bezug auf menschliche Skulpturen, um den längst überfälligen Prozess des Umdenkens abzuschließen.

Schlussbetrachtung

Farbrekonstruktionen als Präsentationsobjekte

Eine Neubewertung der edlen schlichten weißen Ästhetik, die noch immer das allgemeine Bild der Antike prägt, scheint trotz der frühen archäologischen Belege für die Polychromie antiker Skulpturen eine Sisyphusarbeit zu bleiben (Abb. 20),⁴⁴ wie der Polychromie-Streit des

⁴⁴ Im Jahre 1760 wurde bei Ausgrabungen in Pompeji die sogenannte „Artemis von Pompeji“ (Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Inv. 6008) mit deutlichen, allumfassenden Farbspuren entdeckt, die die Vorstellung von einer weißen Antike nachhaltig in Frage stellten (Abb. 20). Noch heute sind einzelne Farbspuren mit bloßem Auge zu erkennen. Bereits zu Beginn des 19. Jahrhunderts entstanden daher Farbrekonstruktionen, wie etwa von Désiré-Raul Rochette aus Jahre 1836, der seine Zeichnung um gelbliches Haar und einen rosa Saum farbig ergänzte. Damit betonte er die Besonderheiten der Figur, denn obwohl die Form einer archaischen Skulptur ähnelt, erinnert das weiße Peplos-Gewand mit dem aufwändig verzierten rosafarbenen Saum an die Bemalung etruskischer Plastiken, weshalb wohl auch Winckelmann die Statue 1762 als „hetrurische Diana“ bezeichnet hatte. Primavesi 2011, 43. Ob das vermeintlich archaische Urbild der Artemis also etruskisch war oder ob die auftraggebende Familie ein solches etruskisches Farbschema für ihren Schrein bevorzugte, lässt sich heute nicht mehr mit Sicherheit feststellen. Eine andere Version der Artemis aus Rom (Inv. 588847, Museo Nazionale Romano), die mit bloßem Auge ein farblich abweichendes Gewand zu tragen scheint, lässt zumindest die Hypothese zu, dass römische Kopien keinem Farbkanon folgen mussten, sondern unterschiedliche Farbvarianten zuließen.



Abb. 20: Vinzenz Brinkmann und Ulrike Koch-Brinkmann, experimentelle Farbrekonstruktion der sogenannten Winckelmann-Artemis (Original: Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Inv. 6008), Liebieghaus Skulpturensammlung, Variante A, 2010, Frankfurt LGLH Z04, Photo: K. Mann

19. Jahrhunderts und das vornehmliche Ignorieren des Themas im 20. Jahrhundert aufzeigen. Auch wenn aufgrund archäologischer Funde heute ein Big History-Bewusstsein darüber entfaltet wird, dass Menschen eine Jahrtausendealte und vor allem globale Tradition haben, Skulpturen zu bemalen, um ihre Selbst- und Fremdwahrnehmung zu reflektieren, wird dieses Bewusstsein in Bezug auf antike Skulpturen offensichtlich verdrängt oder deren ästhetische Wirkung zumindest in Frage gestellt.

Um diese Kluft zwischen historischer Wahrnehmung und wissenschaftlicher Forschung zu überbrücken, wurden zu Beginn des 19. Jahrhunderts neben Abbildungen von gefundenen Farbresten auch Farbrekonstruktionen in Form von Zeichnungen oder Modellen geschaffen, um die ästhetische Funktion von Farben anschaulich zu vermitteln. So wurde bereits 1816 ein von Leo von Klenze (1784–1864) und Johann Martin von Wagner (1777–1858) koloriertes Modell des Aphaiatempels auf der Grundlage von Farbfunden gefertigt,⁴⁵ dessen Giebelfiguren Wagner 1812 für die Münchner Sammlung von Kronprinz Ludwig (Ludwig I. von Bayern, 1786–1868) erworben hatte.

Vor allem angesichts des Bedürfnisses, die eigene Argumentation eines antiken Gesamtkunstwerks ansprechend zu visualisieren, in dem Malerei, Skulptur und Architektur eine ästhetische Allianz nach ägyptischem Vorbild eingingen, wie dies Jakob Ignaz Hittorff (1792–1867) in seinem Aufsatz „De l’architecture polychrôme chez les Grecs, ou restitution complète du temple d’Empédocles dans l’acropolis de Sélinunte“ von 1830 propagierte,⁴⁶ wurden, neben der Transformation dieser Hypothese in den eigenen Stil, zunehmend kolorierte Rekonstruktionen zur Veranschaulichung des ästhetischen Effekts entworfen. Besonders ausdrucksstark ist dabei Gottfried Semper (1803–1879) Farbrekonstruktion des Parthenon (um 1832), mit der er seine Theorie der totalen Polychromie griechischer Bauwerke illustrierte. Anders als Hittorff oder Klenze, die in ihren Rekonstruktionen weiterhin im weißen Marmor ein dominantes Element der griechischen Ästhetik sahen, konzipierte Semper seine Farbrekonstruktion in einem intensiven Zinnoberrot, das er nach eigenen Angaben selbst vom Parthenon abkratzen konnte.⁴⁷ Die Reaktionen auf seine Theorie und die damit verknüpfte Rekonstruktion waren entsprechend harsch und

⁴⁵ Bankel 2003, 73.

⁴⁶ Hittorff 1830, 263.

⁴⁷ Semper 1860, 516.

markierten einen wichtigen Moment in der Debatte um antike Polychromie und damit auch um die Farbrekonstruktionen an sich. Damals ging es nicht mehr um die Frage, ob die alten Griechen ihre Monumente kolorierten, sondern darum, wie viel Farbe für die zeitgenössischen Betrachtenden zumutbar war.

Obwohl Farbrekonstruktionen eigentlich die idealen Anschauungsobjekte zu sein scheinen, die eine anregende Vermittlung und eine unmittelbare Erfahrung des antiken Schönheitsideals vereinen, was laut Winckelmann die Fähigkeit, Schönheit zu erkennen und damit Wissen zu erlangen, eigentlich steigern soll,⁴⁸ werden sie oft von vornherein als Störfaktor geächtet.

Zwischen dem Wunsch nach einem authentischen Blick in die Vergangenheit und der Möglichkeit, historisch glaubwürdige Fakten überhaupt verifizieren zu können, wird die Farbrekonstruktion mitunter zu einem Spielball unterschiedlicher Ansätze und Bedürfnisse. In den letzten Jahren hat sich dabei auch noch der Wunsch der Betrachtenden nach einem ästhetischen Erlebnis gesteigert, so dass es nicht mehr auszureichen scheint, die vorgefundenen Farbreste lediglich zu dokumentieren, sondern die Farbrekonstruktionen müssen dem ursprünglichen Kunstwerk visuell gerecht werden. Dies lässt jedoch nur wenig Raum für bestehende Unklarheiten und Fragen in Bezug auf das historische Objekt.

⁴⁸ „Die Fähigkeit, das Schöne in der Kunst zu empfinden, ist ein Begriff, welcher zugleich die Person und Sache, das Enthaltende und das Enthaltene in sich faßt, welches ich aber das erstere mein Absehen richte und vorläufig bemerke, daß das Schöne von weiterem Umfange als die Schönheit ist. Diese geht eigentlich die Bildung an und ist die höchste Absicht der Kunst, jenes erstreckt sich auf alles, was gedacht, entworfen und ausgearbeitet wird. [...] Die Fähigkeit der Empfindung des Schönen hat der Himmel allen vernünftigen Geschöpfen, aber in sehr verschiedenem Grade, gegeben. [...] Diese Fähigkeit wird durch gute Erziehung erweckt, reifer gemacht und meldet sich eher, als in vernachlässigter Erziehung [...]. [Der] [...] Unterricht zu der Fähigkeit [ist jedoch] [...] nicht für junge Leute, welche nur um ihr notdürftiges Brot lernen und weiter nicht hinaus denken können, was sich von selbst versteht, sondern für die welche, nebst der Fähigkeit, Mittel, Gelegenheit und Muße haben [...]. Zuerst sollte [...] Herz und Empfindung [des Rezipienten], durch Erklärung der schönsten Stellen alter und neuer Schriftsteller [...] rührend erweckt [werden] [...]. Zu gleicher Zeit sollte sein Auge an Beobachtungen des Schönen in der Kunst gewöhnt werden [...].“ Uhde-Bernays 1913, 189-204.

Aura vs. Illustration von Forschungsergebnissen

Nach einem Instagram-Post von history_mae mit der Überschrift "I won't lie, I definitely have a penchant for the classic look of bare marble!" (09.10.2023), in dem sie weiße antike Skulpturen farbigen Rekonstruktionen gegenüberstellte und ihre Follower fragte, welche sie bevorzugen würden, fielen die Reaktionen sehr unterschiedlich aus. Neben jenen, die wie history_mae die weiße „klassische“ Version bevorzugten, und denjenigen, die die historische Genauigkeit polychromer Skulpturen betonten, entwickelte sich eine weitere Debatte, die die Qualität der meist computergenerierten Farbrekonstruktionen kritisch beurteilte.

Nachdem authentic_candor die Frage aufgeworfen hatte,⁴⁹ ob die hier gezeigten Farbrekonstruktionen überhaupt der Qualität des bildhauerischen Könnens der antiken Künstler angemessen seien, was viele Likes erhielt, gab es eine erschöpfende Diskussion zu dem Thema. Insbesondere Saf.s.99 vertrat vehement die These, dass die Qualität der Fassmalerei in der Antike ganz anders gewesen sein muss, als es die Rekonstruktionen vermuten lassen, und dass sie/er deshalb dafür plädierte, dass, auch wenn die archäologischen Funde nicht alle Informationen zur Maltechnik lieferten, diese dennoch unbedingt zu ergänzen seien, damit der optische Eindruck nicht getrübt werde. Daher lautet die kritische Schlussfolgerung:

[...] I'd find it hard to believe they sculpted near realistic statues but then painted them like a kindergartener with basic colors of crayon. And no, their "standards of lifelike" was very much lifelike, again, just look at their statues, if their standard was any lower they wouldn't have made lifelike statues, proving that their standard for paint job was also the same [...]⁵⁰

⁴⁹ <https://www.instagram.com/p/CyJDgiGOzaZ/> [authentic_candor, 10.10.2023]

„Now, how could it be that ancient artists, who could make hyperrealistic statues, somehow could not do adequate/realistic colouring? These are bad modern reconstructions; we have some classical sources telling us the statues could barely be distinguished from a living person; so they definitely looked better painted than what we see [...]"

⁵⁰ <https://www.instagram.com/p/CyJDgiGOzaZ/> [saf.s.99, 10.10.2023]

Dementsprechend ironisch kommentiert nori. Robb:

[...] i think a lot of times it's archaeologists doing the reconstruction and not artists 😊 very different skill set [.]⁵¹

Dies lässt deutlich erkennen, was diese Instagram-User von zeitgemäßen Rekonstruktionen erwarten und was ihnen dabei besonders wichtig ist: Das Kunstwerk soll als solches erkennbar bleiben und seine Schönheit nicht untergraben werden. Das bedeutet aber im Endeffekt, dass die Rekonstrukteure auch dort Ergänzungen vornehmen sollen, wo sie keine eindeutigen Belege für Farben oder Maltechniken finden, um nicht nur die fehlenden Farbfragmente zu komplementieren, sondern auch die ursprüngliche Idee des Kunstwerks selbst wiederherzustellen. Die Rekonstruktion sollte daher dem historischen Original und, in Ermangelung eines besseren Begriffs, an dessen Aura der Echtheit möglichst nahe herankommen, welche nach Walter Benjamin (1892-1940) erneut in unserer Ära des Bilderüberflusses an Aktualität gewonnen hat.⁵²

Aber wie kann ein Rekonstrukteur dies erzielen, ohne dem Betrachtenden den Eindruck historischer Authentizität zu vermitteln, wenn das Objekt wie ein Kunstwerk aussieht und in der entsprechenden Umgebung auch als solches wahrgenommen wird? Mit anderen Worten: Wie kann der aktuelle Wissensstand veranschaulicht und

⁵¹ <https://www.instagram.com/p/CyJDgiGOzaZ/> [nori.robby, 10.10.2023]

⁵² Benjamin 2019, S. 8-9.

„Die Echtheit einer Sache ist der Inbegriff alles von Ursprung her an ihr Tradierbaren, von ihrer materiellen Dauer bis zu ihrer geschichtlichen Zeugenschaft. Da die letztere auf der ersteren fundiert ist, so gerät in der Reproduktion, wo die erstere sich dem Menschen entzogen hat, auch die letztere: die geschichtliche Zeugenschaft der Sache ins Wanken. Freilich nur diese; was aber dergestalt ins Wanken gerät, das ist die Autorität der Sache.

Man kann was hier ausfällt, im Begriff der Aura zusammenfassen und sagen: Was im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit des Kunstwerks verkümmert, das ist seine Aura. Der Vorgang ist symptomatisch; seine Bedeutung weist über den Bereich der Kunst hinaus. Die Reproduktionstechnik, so ließe sich allgemein formulieren, löst das Reproduzierte aus dem Bereich der Tradition ab. Indem sie die Reproduktion vervielfältigt, setzt sie an die Stelle seines einmaligen Vorkommens sein massenweises. Und indem sie der Reproduktion erlaubt, dem Aufnehmenden in seiner jeweiligen Situation entgegenzukommen, aktualisiert sie das Reproduzierte. Diese beiden Prozesse führen zu einer gewaltigen Erschütterung des Tradierens – einer Erschütterung der Tradition, die die Kehrseite der gegenwärtigen Krise und Erneuerung der Menschheit ist.“

gleichzeitig dem Bedürfnis des Betrachtenden nach einem ansprechenden ästhetischen Eindruck entsprochen werden, ohne die Grenze zwischen dem historischen Original und der wissenschaftlichen Funktion jener Farbrekonstruktion zu verwischen?

Die Herausforderungen, vor denen die Rekonstrukteure zu Beginn des 21. Jahrhunderts stehen, sind daher denjenigen ihrer Vorgänger sehr ähnlich, denn neben der Vermittlung neuester Forschungsergebnisse gilt es immer auch, einen Balanceakt mit den Bedürfnissen der zeitgenössischen Rezipienten zu vollziehen, damit nachhaltig ein Verständnis des Gesehenen, eine Abkehr vom vorherrschenden Dogma der weißen Antike und damit endgültig eine Akzeptanz der antiken Polychromie erreicht werden kann.

K. Mann

Bildunterschrift/-nachweis:

Abb. 01: K. Mann, hypothetische Farbrekonstruktion der Venus von Milo (Original: Musée du Louvre, LL299; N 527; Ma 399), 2023, 60 cm, Photo: K. Mann.

Die hypothetische Farbrekonstruktion der Venus von Milo mit braunem Haar und dunkelblauem Tuch basiert auf historischen Vergleichsbeispielen. Die Farben wurden als Wachstempere sowohl in Schicht- als auch in Mischtechnik verwendet.

Abb. 02: Vénus de Milo, gefunden 1820 auf Milos (Griechenland), 150–125 v. Chr., 204 cm, Musée du Louvre (LL299; N 527; Ma 399), Paris, Photo: Thierry Olliver.

Abb. 03: Bertel Thorvaldsen (1770–1844), Venus mit Apfel, 1813–1816, 161 cm, Thorvaldsen's Museum (A12), Kopenhagen, Photo: Jakob Faurvig.

Abb. 04: Sog. Venus von Willendorf, gefunden 1908 in Willendorf in der Wachau (Österreich), 27.150 bis 26.850 Jahren v. Chr., 11 cm, Naturhistorisches Museum Wien (Inv. 44.686), Photo: Alice Schumacher.

Abb. 05: K. Mann, hypothetische Farbrekonstruktion der sog. Venus von Willendorf (Original: Naturhistorisches Museum Wien, Inv. 44.686), 2021, 11 cm, Photo: K. Mann.

Abb. 06: K. Mann, hypothetische Farbrekonstruktion eines chinesischen Terrakotta Kriegers, 2021, 50 cm, Photo: K. Mann.

Die hypothetische Farbrekonstruktion basiert auf den Forschungsergebnissen von Catharina Blänsdorf (Die Farbrekonstruktion zweier Krieger der Terrakottaarmee des Ersten Chinesischen Kaisers, München 2008).

Abb. 07: K. Mann, hypothetische Farbrekonstruktion eines Moai am Beispiel von Hoa Hakananai'a (Original, The British Museum London, 1005.1), Adobe Photo-shop, 2024.

Hier ist zu überlegen, ob die Moai nicht zusätzlich zum Pukao (Kopfschmuck ?) verziert waren, um den abgebildeten Ahnen besser charakterisieren zu können, indem vielleicht eine Tätowierung imitiert wurde.

Abb. 08: Sog. „lächelnde“ Figur, Remojadas, 7–8 Jh. n. Chr., 47,5 cm, Metropolitan Museum of Art (Inv. 1979.206.1211), New York: Photo: Metropolitan Museum of Art.

Abb. 09: K. Mann, hypothetische Farbrekonstruktion des unvollendeten Kopfes der Königin Nofretete (Original: Egyptian Museum, Kairo, JE 59286), 2024, 36 cm, Photo: K. Mann.

Abb. 10: K. Mann, hypothetische Farbrekonstruktion des unvollendeten Kopfes der Königin Nofretete (Original: Egyptian Museum, Kairo, JE 59286), Illustration der verschiedenen Schichten, 2024, 36 cm, Photo: K. Mann.

Die hypothetische Farbrekonstruktion des unvollendeten Kopfes der Königin Nofretete aus Kairo basiert auf der Schichtmalerei der sogenannten „Büste der Nofretete“ (ÄM 21300) aus dem Neuen Museum in Berlin, die um 1351–1334 v. Chr. entstanden ist.

Abb. 11: K. Mann, hypothetische Farbrekonstruktion der ägyptischen Schichtenmalerei am Beispiel der sogenannten Büste eines Königs (Original: Ägyptisches Museum, Berlin, ÄM 20496), 2019, 21.5 cm, Photo: K. Mann.

Abb. 12: Sog. Büste eines Königs, 18. Dynastie (1353-1336 v. Chr.), 21.5 cm, Ägyptisches Museum (ÄM 20496), Berlin, Photo: K. Mann.

Abb. 13: K. Mann, hypothetische Farbrekonstruktion einer römischen Kopie der Knidischen Aphrodite (Original: Glyptothek München, Inv. 258), Adobe Photoshop, 2023

Die hypothetische Farbrekonstruktion einer römischen Kopie der Knidischen Aphrodite stützt sich auf eine Figurine aus dem Troja-Museum in der Türkei, die deutliche Spuren von Farbe aufweist. Obwohl davon auszugehen ist, dass jede Variante der Knidischen Aphrodite anders bemalt worden sein könnte, wird diese Version hier als Grundlage verwendet, da sie dunkelbraunes Haar sowie eine sehr helle Haut hat.

Abb. 14: Sog. Dardanos Aphrodite, benannt nach ihrem Fundort, 3. bis 2. Jahrhundert v. Chr., Terrakotta, Troy Museum (Inv. 2123), Türkei, Photo: Troy Museum.

Abb. 15: Sandro Botticelli, Die Geburt der Venus, ca. 1485/86, 172.5 cm x 278.5 cm, Uffizien (Inv. 00158551), Florenz, Photo: K. Mann.

Abb. 16: Vinzenz Brinkmann und Ulrike Koch-Brinkmann, experimentelle Farbrekonstruktion der sogenannte Peploskore (Original: Akropolismuseum, Inv. 679), (links) Variante C, 2007, 130 cm, Liebieghaus Skulpturensammlung, Frankfurt ST.P702, (rechts) Variante B, taurische Artemis (?), 2023, 150 cm, Liebieghaus Skulpturensammlung, Frankfurt ST.P687, Photo: K. Mann.

Abb. 17: K. Mann, hypothetische Farbrekonstruktion der Hl. Elisabeth aus der Altstädter Kirche in Erlangen, Stadtmuseum Erlangen (Inv. 14163), 2021, 30 cm, Photo: K. Mann.

Die hypothetische Farbkonstruktion basiert auf historischen Vergleichsbeispielen sowie auf der Schrift des Mönchs Theophilus Presbyter (1070-1125) „*Essai sur divers arts*“ (1843).

Abb. 18: Pedro de Mena (1628-1688), *Ecce Homo*, ca. 1674-85, 66.7 cm, Metropolitan Museum of Art (Inv. 2014.275.1): Photo: Metropolitan Museum of Art, New York.

Abb. 19: Gian Lorenzo Bernini (1598-1680), *Raub der Persephone*, 1621-1622, 255 cm, Galleria Borghese (Inv. 258), Rom, Photo: K. Mann.

Abb. 20: Vinzenz Brinkmann und Ulrike Koch-Brinkmann, experimentelle Farbrekonstruktion der sogenannten Winckelmann-Artemis (Original: Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Inv. 6008), Liebieghaus Skulpturensammlung, Variante A, 2010, Frankfurt LGLH Z04, Photo: K. Mann.

Bibliographie:

- Bankel 2003 = H. Bankel, Farbmodelle des spätarchaischen Aphaia-Tempels von Ägina, in: V. Brinkmann - R. Wünsche (Hrsg.), Bunte Götter. Die Farbigkeit antiker Skulptur. Ausstellungskatalog München (München 2003) 71-82
- Benjamin 2019 = W. Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Dritte, autorisierte letzte Fassung, 1939 (Göttingen 2019)
- Blume 2015 = C. Blume, Polychromie hellenistischer Skulptur. Ausführung, Instandhaltung und Botschaften, Band 1 und 2 (Petersberg 2015)
- Brinkmann - Koch-Brinkmann 2023 = V. Brinkmann - U. Koch-Brinkmann, Eine Statue der Jagdgöttin als statisches Planetarium?, in: V. Brinkmann (Hrsg.), Maschinenraum der Götter. Wie unsere Zukunft erfunden wurde. Ausstellungskatalog der Liebieghaus Skulpturensammlung (Frankfurt am Main 2023) 156-167
- Distelhorst 2021 = L. Distelhorst, Kulturelle Aneignung (Hamburg 2021)
- Fernow 1808 = C. L. Fernow (Hrsg.): Winckelmann's Werke: Kurzer Abriss von Winckelmann's Leben. Schriften über die Nachahmung der alten Kunstwerke. Kleine Aufsätze über Gegenstände der alten Kunst aus Zeitschriften, Anmerkungen über die Baukunst der Alten, Erster Band (Dresden 1808)
- von der Gabelentz 1907 = H. von der Gabelentz, Die kirchliche Kunst im italienischen Mittelalter, ihre Beziehungen zu Kultur und Glaubenslehre (Straßburg 1907)
- van Gastel 2013 = J. van Gastel, Il Marmo Spirante. Sculpture and Experience in Seventeenth-Century Rome (Berlin 2013)
- Gombrich 2010 = E. Gombrich, Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung (Berlin 2010)
- Haas 1797 = F. Haas (Hrsg.), Plutarchs moralische-philosophische Worte. Dritter Teil (Wien 1797)
- Henke 2020 = F. Henke, Farbe als Bedeutungsträger. Einige Schriftquellen zu Farbigkeit antiker Skulptur, in: Ausstellungskatalog: Golden Edition. Bunte Götter. Die Farben der Antike, Liebieghaus Skulpturensammlung, (Frankfurt am Main 2020) 59-63
- Hessler 2014 = C. Hessler, Zum Paragone: Malerei, Skulptur und Dichtung in der Rangstreitkultur des Quattrocento (Berlin 2014)
- Hittorff 1830 = J. I. Hittorff, De l'architecture polychrôme chez les Grecs, ou restitution complète du temple d'Empédocles dans l'acropole de Sélinunte, in: L'Institut (Hrsg.): Annales de l'institut de correspondance archéologique, Band 2 (Paris 1830) 263-284
- Jussen 2023 = B. Jussen, Das Geschenk des Orest. Eine Geschichte des nachrömischen Europa, 526-1535 (München 2023)
- Kant 2001 = I. Kant, Kritik der Urteilskraft (Hamburg 2001)

von Klenze 1822 = L. von Klenze, Anweisung zur Architectur des christlichen Cultus (München 1822)

Lessing 1870 = J. Lessing (Hrsg.), Johann Joachim Winckelmann's Geschichte der Kunst des Alterthums: nebst einer Auswahl seiner kleineren Schriften (Berlin 1870)

Mann 2020 = K. Mann, Ästhetische Transgressionen in der antiken Kunst am Beispiel bemalter Skulpturen, in: L. Gilhaus - I. Herrad - M. Meurer - A. Pfeiffer (Hrsg.), Transgression und Devianz in der antiken Welt (Berlin 2020) 169-195

Mann 2022 = K. Mann, Die Suche nach einem angemessenen Bild der Geschichte. Re-Inszenierung und Rekonstruktion der Antike in Schrift, Form und Farbe von J. J. Winckelmann bis heute (Berlin 2022)

Michałowski 1970 = K. Michałowski, Jak grecy tworzyli sztukę (Warszawa 1970)

Nagel 2007 = P. Nagel, Der Kessel des Levi EvPhil NHCod II,3: p. 63,25-30, in: S. Vashalomidze - L. Greisinger (Hrsg.), Der christliche Orient und seine Umwelt: Gesammelte Studien zu Ehren Jürgen Tubachs anlässlich seines 60. Geburtstages, Studies in Oriental Religions, Band 56 (Wiesbaden 2007) 215-226

Nickel 2013 = L. Nickel, Tonkrieger auf der Seidenstrasse? Die Plastiken des Ersten Kaisers von China und die hellenistische Skulptur Zentralasiens, in: Zurich Studies in the History of Art/Georges Bloch Annual 13-14, 2006-2007 (Zürich 2013) 124-149

Nora 2005 = P. Nora (Hrsg.), Erinnerungsorte Frankreichs (München 2005)

Petru 2006 = S. Petru, Red, black or white. The dawn of colour symbolism, in: Documenta Praehistorica XXXIII (Ljubljana 2006) 203-208

Primavesi 2011 = O. Primavesi, Das Lächeln der Artemis. Winckelmanns Entdeckung der Farbigkeit griechischer Skulptur, in: M. Kunze (Hrsg.); Die Artemis von Pompeji und die Entdeckung der Farbigkeit griechischer Plastik, Ausstellungskatalog des Winckelmann-Museums (Stendal 2011) 17-67

Ricœur 2004 = P. Ricœur, Gedächtnis, Geschichte, Vergessen (München 2004)

Robertson 1959 = M. Robertson, Griechische Malerei (Genf 1959)

Schäfer 2020 = W. Schäfer, Stadt an der Grenze. Das erste Jahrtausend in Köln (Köln 2020)

Schreier 2012 = C. Schreier, Gipsabgüsse und antike Skulpturen. ‚Aufstellung‘ und ‚Ausstellung‘ seit der Renaissance, in: C. Schreier, Charlotte (Hrsg.) Gipsabgüsse und antike Skulpturen. Präsentation und Kontext (Berlin 2012) 9-34

Schnaase 1843 = C. Schnaase, Geschichte der bildenden Künste: Griechen und Römer, Band 2 (Düsseldorf 1843)

Semper 1860 = G. Semper, Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Ästhetik: ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde. Die textile Kunst. Für sich betrachtet und in Beziehung zur Baukunst, Band 1 und 2 (Frankfurt am Main 1860, 1863)

Soukup 2007 = R. W. Soukup, Chemie in Österreich: von den Anfängen bis zum Ende des 18. Jahrhunderts (Wien 2007)

Stupperich 1999 = R. Stupperich: Praxiteles, in: K. Brodersen (Hrsg.): Große Gestalten der griechischen Antike: 58 historische Portraits von Homer bis Kleopatra (München 1999) 287–295

Taubert 1978 = J. Taubert, Farbige Skulpturen. Bedeutung, Fassung, Restaurierung (München 1978)

Treu 1884 = G. Treu, Sollen wir unsere Statuen bemalen? (Berlin 1884)

Uhde-Bernays 1913 = H. Uhde-Bernays (Hrsg.), Winckelmanns Kleine Schriften zur Geschichte der Kunst des Altertums (Leipzig 1913)

von Wagner 1817 = J. M. von Wagner, Bericht über die Äginetischen Bildwerke im Besitze S.K. Hoheit des Kronprinzen von Baiern (Stuttgart 1817)

Winckelmann 1756 = J. J. Winckelmann, Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerei (Dresden 1756)

Webseiten:

Ein Herrscher, verewigt in einer kolossalen Statue 2017 = <https://www.welt.de/geschichte/article162944991/Ein-Herrscher-verewigt-in-einer-kolossalen-Statue.html>

Nickel 2017 = <https://the-past.com/feature/the-terracotta-armys-cultural-connections-an-interview-with-professor-lukas-nickel/>

OLIGOCHROME

VASENBILDER

Vom Bild zur Farbe und zurück. Griechische Vasenmaler und das schillernde Potential der Mehrfarbigkeit

Einleitung: Brauchen Bilder Farben?

Wie entstanden die verschiedenen bildenden Künste, Malerei und Skulptur? Der römische Gelehrte Plinius d. Ä. überliefert hierzu im 35. Buch seiner *naturalis historia* die Geschichte des Töpfers Butades aus Sikyon und seiner Tochter, die im Schein einer Lampe den Kopf ihres Geliebten als Silhouette an einer Wand in Korinth nachzeichnet (Abb. 1). Diese Umrisszeichnung füllt der Vater mit Ton aus, brannte ihn und schuf so ein erstes haltbares Bild.¹ Am Anfang steht somit nicht nur das Arbeiten mit Ton, sondern auch die (die Wirklichkeit nachahmende) Zeichnung. Bezeichnenderweise spielt das Thema Farbe in der Erzählung keine Rolle: Es ist die Linie, die den Unterschied macht und durch Eingrenzung der Fläche die Figur vom Grund trennt.² Am Anfang der Kunst, so könnte man hieraus folgern, spielt Farbe keine eigene Rolle; sie ist gegebener Bestandteil der benutzten Materie und bietet anders als die Form keine eigenständige Information. Dieser Eindruck entsteht auch am Beginn von Buch 35, wo Plinius in einer Präteritio kurz auf die Anfänge der Farben-Malerei überhaupt zu sprechen kommt: Sie könnte eine ägyptische Erfindung sein, entstand aber doch wohl eher in Sikyon oder Korinth und war in der ersten

¹ Plin. n. h., 35, 151: DNO 1 2 (Berlin 2022) 101 f. s. v. Butades Nr. 186 (S. Kansteiner – L. Lehmann).

² Zur Präferenz der Form gegenüber der Farbe in der klassizistischen Kunsttheorie s. den Beitrag von K. U. Mann in diesem Booklet.



Abb. 1: ADE GELIEBTER: So entstand die Umrisszeichnung nach Plinius' Naturgeschichte, „Die Erfindung der Malerei“, Ölgemälde von Eduard Daege, Berlin, Alte Nationalgalerie A I 216, gemalt 1832. Photo: <https://id.smb.museum/object/967494/die-erfindung-der-malerei> [CC BY-NC-SA]

Phase eine farbarme Umrisszeichnung mit Binnenangaben und Beschriften.³

Diesen Schlüsselerzählungen in Plinius' Naturgeschichte ist das Grundprinzip inhärent, das das technische und ästhetische Rückgrat der gesamten griechischen Vasenmalerei mit ihren figürlichen Darstellungen seit geometrischer Zeit bildet (Abb. 2)⁴: Allein mittels Linien, die Flächen abteilen, lässt sich ein komplexer gestalterischer Kosmos anlegen, der auch umfassende figürliche Darstellungen ermöglicht. Ein flächiges Ausfüllen dieser Linienzeichnungen mit einem Farbton führt zu einem prägnanten zweifarbigen Figur-Grund-Kontrast, dessen Farbwerte für die Darstellung jedoch nicht weiter von Bedeutung sind/sein müssen. In der so genannten schwarzfigurigen Technik, bei der mit verdünntem Tonschlicker auf den geglätteten Scherben gemalt wurde, ist jede Figur schwarz, der Grund beispielsweise orange-farben; in der rotfigurigen Technik dagegen sind die Figuren orange-tongrundig, der Bildgrund jedoch schwarz (vgl. Abb. 5. + Abb. 6). In beiden Fällen werden die beiden Farbtöne durch die Lagerstätte und Behandlung des verwendeten Tons sowie den typischen Brennvorgang (sog. Dreiphasenbrand, s.u.) bestimmt, sind also technisch bedingt, nicht ‚künstlerisch frei‘ gewählt. Im Laufe ihrer Geschichte besinnen sich die griechischen Vasenmaler immer wieder neu auf diesen binären Kontrast von Tongrund und aufgetragenem Tonschlicker, der allmählich zu dem metallisch-glänzenden, blauschwarzen Glanzton entwickelt wurde, der bis heute ein Alleinstellungsmerkmal darstellt.

Brauchen Bilder Farben? Diese Frage wurde von den griechischen Vasenmalern zu verschiedenen Zeiten unterschiedlich beantwortet. Nachdem bereits in der Mitte des 7. Jh. v. Chr. in der sog. Polychromen Keramik mehrere zusätzliche Erdfarben (Weiß, Rot, Braun) auftreten und nun erstmals systematisch das Inkarnat von weiblichen und männlichen Figuren unterschieden wurde, verringert sich die ‚Palette‘ danach wieder. In Korinth, deren Keramikproduktion im späten

³ Plin. n. h. 35, 15 f.: DNO 1 2 (Berlin 2022) 350 f. s. v. Kleantes Nr. 444 (S. Kansteiner); Koch 1996, 23–25. 70.

⁴ Erlangen Antikensammlung Inv. I 458: BAPD 1006647.



Abb. 2: SILHOUETTEN: die ersten Menschenbilder auf griechischer Keramik, Geometrische Amphora aus Athen, Antikensammlung Erlangen Inv. I 458, um 730 v. Chr. Photo: © G. Pöhlein

7. und frühen 6. Jh. v. Chr. blühte, wurden die aufgemalten Figuren mit Ritzlinien ausdifferenziert und zwei andersfarbige Tonschlicker fest etabliert, die mitgebrannt werden konnten: ‚Deckrot‘/‚Weinrot‘ und ‚Deckweiß‘.⁵ In Athen, wohin sich darauf das Zentrum der bemalten Glanztonkeramik verschob, setzte im letzten Viertel des 6. Jh. eine regelrechte Experimentierphase ein, in der man die Bandbreite der brennbaren Farbtöne zu maximieren suchte; es entstanden die weißgrundige Malweise mit dem sog. Second White und das technisch aufwendige ‚Korallenrot‘ (Coral Red). Doch auf diese Phase der chromatischen Expansion hin erfolgte mit dem Wechsel zur rotfigurigen Technik ein harscher Einschnitt: Mehr und mehr wurde auf die Deckfarben Weinrot und Weiß verzichtet, die Produktion beschränkt sich künstlich auf die bichrome Spannung von jetzt tongrundig-orangen Figuren und glänzend schwarzem Bildgrund. Ab der Mitte des 5. Jhs. dann wird Deckweiß wieder vermehrt eingesetzt und in der Produktion der weißgrundigen Grabgefäße (Lekythen) entsteht eine neue Malerei in Kaltfarben. Diese reicheren, nicht-keramischen Farbtöne (u. a. Rosa, Grün, Hellblau) wie auch Metall-Auflagen charakterisieren dann die späten Gefäße Athens nach 400 v. Chr. (sog. Kertscher Vasen), bevor im 4. Jh. unteritalische Werkstätten die griechische Glanztonkeramik fortführen, die die zusätzlichen Farbwerte wiederum anders einsetzt.⁶

Brauchen Bilder Farben? Diese Frage haben letztlich auch die Akteure der Klassischen Archäologie im Laufe ihrer Geschichte unterschiedlich beantwortet. Ausgehend von der westlich-klassizistischen Vorstellung, dass der Linie der Primat über der Farbe gebühre, ist die Erforschung der griechischen Vasenmalerei traditionell auf die

⁵ Zur sog. Polychromen Keramik des 7. Jhs. s. Scheibler 2017, 77–84 sowie Koch 1996, 9. 85 mit Verweisen. Zur Einführung der Deckfarben s. Scheibler 2017, 61–66. 77–93. Kurzüberblicke zur korinthischen bzw. attischen Produktion gibt DNP 6 (Stuttgart 1999) 738–742 s. v. Korinthische Vasenmalerei (M. Steinhart) bzw. DNP 10 (Stuttgart 2001) 1141–1143 s. v. Rotfigurige Vasenmalerei (J. Oakley) und DNP 11 (Stuttgart 2001) 274–281 s. v. Schwarzfigurige Vasenmalerei (M. Steinhart).

⁶ Scheibler 2017, 87–93. 114–134. 141–144. Zu den „special techniques“, also der sog. Six’schen Technik, Weißgrund, Korallenrot und dem Auftrag nicht-keramischer Pigmente sowie Metallauflagen, s. die Beiträge in Lapatin 2008 und Cohen 2006 sowie Bentz – Geominy – Müller 2010, 42–70 (A. Boix; I. Hodgson; A. Kieburg – M. Scarrone).



Abb. 3: STRAHLEND WIE METALL: eine prestigeträchtige Qualität der griechischen Glanztonkeramik, Schwarz gefirnister Becher aus Athen, Antikensammlungen München Inv. SH 2902, 5. Jh. v. Chr., © Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek München (Photo Renate Kühling)

Zeichnung der Bilder festgelegt.⁷ Entsprechend dominant sind ‚farblose‘, schwarz-weiße Reproduktionen griechischer Vasenbilder in der Forschungsliteratur des 19. und 20. Jhs., wohingegen erst in allerjüngster Zeit vermehrt nach den sensualistischen Effekten der Glanztonkeramik gefragt wird, die in grafischen Reproduktionen und Schwarz-Weiß-Fotografien außen vor blieben.⁸ Es ist dieser jüngste, gleichsam phänomenologische Ansatz, dem dieser Beitrag verpflichtet ist. Komplementär zu der traditionellen Perspektive auf die Farben im Bild als einem Mittel zur Steigerung der Wirklichkeitsnähe

⁷ Vgl. Batchelor 2002, 19-30. 83. Für die Antike Sassi 2015 und zur Vasenmalerei die Beiträge in Meyer – Petsalis-Diomidis 2023 sowie Koch 1996, S. xv f. 3-6.

⁸ Hedreen 2022; Reinhardt (in Vorbereitung) sowie bald die Habilitation des Verf. Zu griechischen Vasen in schwarz-weiß Fotografien s. Dietrich 2023a, 260-263. 270; Hedreen 2022, 245. 247; Dietrich 2017, 303 f. 312. 314.

thematizieren die gewählten Beispiele im Folgenden solche Effekte, die mit den Erscheinungsweisen der Farben auf ihrem keramischen Träger verbunden sind, etwa der metallisch scharfe Lichtreflex, der die gesamte attische und unteritalische ‚Vasenmalerei‘ charakterisiert (vgl. **Abb. 3**).⁹ Um diesem maßgeblichen Phänomen Rechnung zu tragen und den voraussetzungsreichen Terminus der Malerei nicht überzustrapazieren (vgl. das Nachwort), ist im Folgenden von ‚bemalter Glanztonkeramik‘ die Rede; da viele Vasenmaler gleichzeitig auch Töpfer waren, ist ferner der Begriff „Maler-Töpfer („potter-painters“)“ hilfreich.¹⁰ Im Hintergrund meiner Überlegungen steht die Arbeitshypothese, dass im Laufe der Entwicklung der bemalten griechischen Glanztonkeramik die führenden Werkstätten mit unterschiedlichen Valenzen des komplexen Phänomens Farbe in Kontakt kamen; dass sie also Vorzüge, aber auch Nachteile im Einsatz zusätzlicher Farbwerte erprobten, die letztlich das Erscheinungsbild ihrer keramischen Produkte maßgeblich beeinflussten.¹¹

Technik und Kontraste

Die Ästhetik der griechischen Glanztonkeramik basiert wesentlich auf eisenhaltigen Tonvorkommen, besonderen (heute schwer zu rekonstruierenden) Verfahren der Tonaufbereitung sowie einem kom-

⁹ München Antikensammlungen Inv. SH 2902; vgl. Fendt – Gebauer – Knauss 2019, 146 Nr. 71 sowie dort allg. S. 82–85 Abb. 4.3–4.10. Zu den Forschungspositionen hinsichtlich des Verhältnisses der Glanztonkeramik zu Metallgefäßen vgl. die Hinweise bei Heinemann 2016, 22 Anm. 44–47.

¹⁰ Der Begriff ‚Glanztonkeramik‘, der übergreifend auf das technisch-bedingte Erscheinungsbild unterschiedlicher Arten von ‚Vasenmalerei‘ rekurriert, ist schon früher verwendet worden, etwa von Adam Winter (Winter 1978) oder jüngst wieder in einer Münchner Ausstellung (Fendt – Gebauer – Knauss 2019).

¹¹ Diskutiert wurde bislang vor allem das Verhältnis zur sog. Großen Malerei (s. etwa Scheibler 2017, 73–145; Koch 1996, 11–15. 92. 186–190), aber natürlich wurde auch bereits der Einfluss durch kulturelle Wahrnehmungsmuster thematisiert. Beides ist in meiner Habilitation „Eine Farbanthropologie der griechischen Vasenmalerei“ (Betreuer N. Dietrich, Heidelberg) näher zu besprechen.

plexen, dreistufigen Brennverfahren (Abb. 4).¹² Durch sorgfältige Regulierung der Sauerstoffzufuhr beziehungsweise der Stickstoffbildung bei bestimmten Brenntemperaturen konnten die griechischen Töpfer schon seit der Bronzezeit den dünnen Malschlicker in einen dunklen, braun-schwärzlichen Farbwert verwandeln, der dem Gefäßkörper fest anhaftet. Neben der mykenischen Vasenmalerei verdeutlichen dies besonders die so genannten geometrischen Gefäße, deren Herstellung im 9. und 8. Jh. v. Chr. geblüht hatte (ein Zentrum war damals Athen: Abb. 2).¹³ Im Laufe der Zeit nahm dieser Glanzton in seiner Intensität zu, wobei er bei korinthischen Gefäßen mit einem eher gelblichen Tongrund, in Athen (und dann Unteritalien) mit einem orange-roten Tongrund kontrastierte. Um 700 v. Chr. wurde in Korinth die so genannte schwarzfigurige Technik entwickelt, etwa ab der Mitte des 6. Jhs. v. Chr. erreichte der Glanzton dann in der attischen Produktion seine dunkle schwarz-bläuliche Farbe mit dem scharfen Glanzeffekt, der an Metall erinnert (Abb. 3). Es ist diese schwarz glänzende Oberfläche, die zusammen mit der eleganten Form der Gefäße sowie ihrer zeichnerischen Dekoration den ‚Griechischen Vasen‘ einen festen Platz in der Weltgeschichte der Keramik sicherte als eine frühe Blüte dieser Kunst vor chinesischem Porzellan und italienischen Majoliken.¹⁴ In der griechischen Antike hielt sich der schwarze Glanzton auch noch dann (bis in den Hellenismus hinein: sog. Schwarzfirnis-Keramik), als ein Bemalen in der schwarz- oder rotfigurigen Technik längst nicht mehr praktiziert wurde.¹⁵

Wie diese Malweisen charakterisiert sind, mögen zwei Fragmente aus der Erlanger Antikensammlung verdeutlichen. Das erste, entstanden um etwa 500 v. Chr. in Athen, zeigt die schwarzfigurige

¹² Siehe Balachandran 2019 mit Verweisen. Alle technischen Aspekte sowie die verschiedenen Malweisen präsentiert der Bonner Ausstellungskatalog „Ton Art. Virtuosität antiker Töpfertechnik“ (Bentz – Geominy – Müller 2010) in übersichtlichen Beiträgen, die eine gute Einführung leisten.

¹³ Einen Überblick gibt DNP 4 (1998) 935–938 s. v. Geometrische Vasenmalerei (G. P. Schaus); zur Malweise der Menschenbilder auf geometrischen Gefäßen s. auch Koch 1996, 71–76.

¹⁴ Siehe etwa Greenhalgh 2021 für eine rezente holistische Darstellung sowie Reinhardt 2023, 13. 21 f. 34–45 zur Rezeption im 19. Jh.

¹⁵ Für Kurzüberblicke s. DNP 6 (Stuttgart 1999) 738–742 s. v. Korinthische Vasenmalerei (M. Steinhart); DNP 10 (2001) 1141–1143 s. v. Rotfigurige Vasenmalerei (J. H. Oakley); DNP 11 (2001) 274–281 s. v. Schwarzfigurige Vasenmalerei (M. Steinhart); DNP 11 (2001) 281 f. s. v. Schwarzfirnis-Keramik (R. F. Docter).

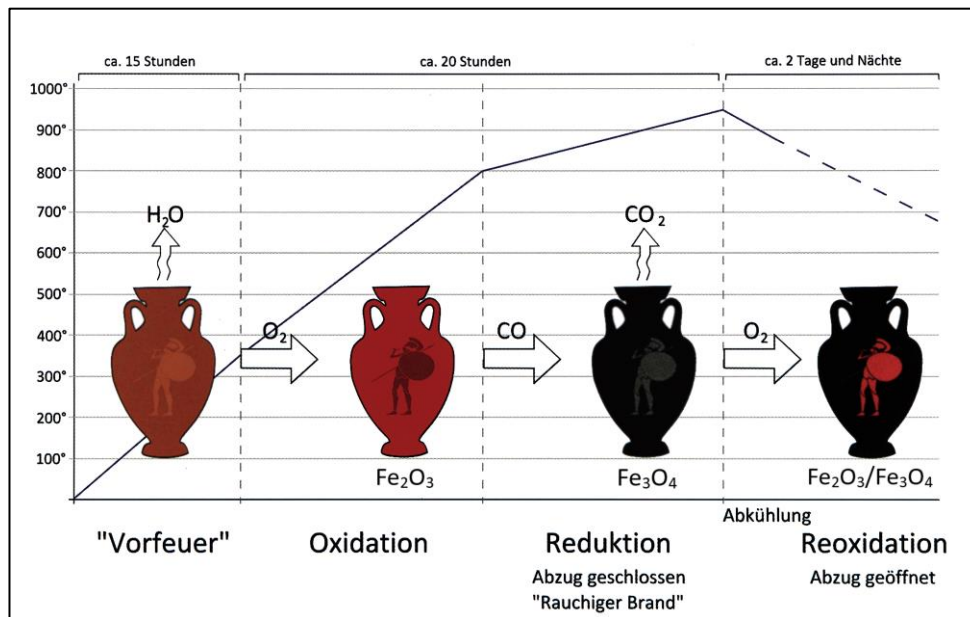


Abb. 4: SPEZIALREZEPT: Schema zum so genannten Drei-Phasen-Brand der griechischen Glanztonkeramik, Abbildung: © Institut für Archäologie und Kulturanthropologie Universität Bonn (mit freundlicher Genehmigung M. Bentz)

Technik, bei der die Figuren mit Glanzton auf den geglätteten Tongrund aufgebracht werden (Abb. 5).¹⁶ Die Figuren sind prinzipiell geschlossen und werden gleichmäßig schwarz gefüllt; feine Ritzungen, die ebenfalls vor dem Brand vorgenommen wurden, spezifizieren die Binnenzeichnung, etwa innere Konturen der Gliedmaße, Muskeln, das Auge oder den Haaransatz. Zusätzlich konnten auf den Glanzton vor dem Brand weitere Tonschlicker aufgebracht werden, die eine andere Zusammensetzung besaßen. Nach dem Brennen entstanden so das tief-dunkle, purpurne Deckrot und das grelle Deckweiß, die heute zu meist recht gut erhalten sind.¹⁷ Absolut betrachtet ergeben sich somit vier Farbwerte: der orange Tongrund, das Glanzton-Schwarz, Deckrot und Deckweiß, die in der archaischen Vasenmalerei in aller Regel als gleichmäßig kolorierte Flächen nebeneinanderstehen (auch wenn sie sich, technisch bedingt, teils überlagern müssen). Durch Verdünnung

¹⁶ Erlangen Antikensammlung Inv. I 1195.74: BAPD 9033105.

¹⁷ Stärker als das Deckrot ist das Weiß anfällig, siehe etwa die Erlanger Halsamphore Inv. I 346 (BAPD 303389), bei der das Deckweiß vom Inkarnat der Athena heute fehlt (aber durch den stumpferen Eindruck des Glanztons gerade noch als Spur erkenntlich ist; für Autopsie danke ich F. Gapp). Für ein anderes Beispiel mit komplettem Farbverlust s. u., Anm. 34 (Würzburg und Paris).



Abb. 5: SCHWARZFIGURIG: Die Figuren werden mit Glanzton auf den geglätteten Scherben gemalt, Ritzungen differenzieren ihr Inneres. Deckweiß und Deckrot akzentuieren einzelne Elemente. Fragment einer attisch schwarzfigurigen Olpe, Antikensammlung Erlangen Inv. I 1195.74, um 500 v. Chr., Photo: © G. Pöhlein



Abb. 6: ROTFIGURIG: Die Figuren bleiben tongrundig. Ihre Silhouetten werden zunächst mit dickem Pinselstrich umfahren, dann die Binnenzeichnung mit feinen Strichen angelegt. Fragment eines attisch rotfigurigen Stamnos, Antikensammlung Erlangen Inv. I 707, um 450/440 v. Chr., Photo: © G. Pöhlein

der Malschlicker ließen sich partiell hellere Werte erreichen, die wurde jedoch erst in späterer Zeit systematisch eingesetzt. In der Archaik sind die Farben unvermischt.¹⁸ Wie das Erlanger Fragment in Abbildung vier weiter zeigt, vereint diese Malweise unterschiedliche Kontraste: Einen der Helligkeit und des Farbwerts, bei dem das grelle Deckweiß konträr zum tiefschwarzen Glanzton steht, während der helle Tongrund und das dunkle Weinrot dazwischen liegen. Ein weiterer Kontrast besteht in der Oberflächenerscheinung: Deckweiß und Weinrot besitzen wie der geglättete Tongrund matte Oberflächen, beide Deckfarben sind auch leicht porös (und an manchen Gefäßen trotz des Einbrennens abgeplatzt und nur noch als Schatten erhalten) – der schwarze Glanzton aber besitzt eine glatte, glasartig-geschlossene Oberfläche, die für den beschriebenen Glanzeffekt verantwortlich ist (Abb. 3 + Abb. 5 + Abb. 6). An der Figur rechts auf dem Erlanger Fragment zeigt sich dieser Gegensatz auf frappante Weise (Abb. 5).

¹⁸ Zur schwarzfigurigen Technik und Prinzipien der archaischen Malerei s. Scheibler 2017, 77-93; Bentz – Geominy – Müller 2010, 22-27 (M. Bentz); Koch 1996, 76-92; Walter-Karydi 1986.

Wie anders die Figuren in der rotfigurigen Technik konzipiert werden mussten, zeigt deutlich das zweite Erlanger Fragment mit einem Tänzer (Athen, um 450/440 v. Chr.: **Abb. 6**).¹⁹ Zunächst wurden die Figurensilhouetten mit breitem Pinselstrich in Glanzton aufgetragen, dann die Binnenzeichnung mit feinen Pinseln eingetragen, was ein sehr viel differenzierteres Vorgehen/Darstellen ermöglicht als die Ritzungen im Schwarzfigurigen. Mit einem besonderen Pinselhaar wurde zudem an manchen Stellen Tonschlicker plastisch aufgebracht, dies sind die so genannten Relieflinien, die etwa an der Augenbraue des Tänzers gut sichtbar sind. Dann gab der Maler mit Tonschlicker den Bart und die Haare an, wobei am Kopf einzelne Pinselstriche weniger gesättigt waren und also heller (bräunlich) erscheinen. In einem nächsten Schritt wurden die Zwischenräume zwischen den Figuren großflächig mit Glanzton-Schlicker gefüllt. Zuletzt wurde mit feinen Pinseln weiterer Tonschlicker aufgebracht, nämlich Deckweiß für die Beischrift sowie weiße Punkte als Früchte (Korymben) der Efeukette um den Hals des Tänzers; Deckweiß markierte auch die Stängel und das Geflecht der beiden Efeugebinde (heute verloren, aber als ‚Schatten‘ nachzuvollziehen). Charakteristisch für das Rotfigurige ist sonst aber auch die Verwendung von verdünntem Tonschlicker für die Binnenzeichnung, die dann rötlich-bräunlich erscheint und weniger stark hervorsticht als die schwarzen Linien.²⁰ Wie die Abbildung des zweiten Bruchstücks weiter verdeutlicht, sorgt dieser stark reduzierte Einsatz der beiden Deckfarben für ein wesentlich harmonischeres Erscheinungsbild: Das Bild präsentiert sich als scheinbar zweifarbiger Figur-Grund-Kontrast, bei dem die Flächen hellen Tongrund ganz den Figuren, die schwarzglänzende Flächen aber dem Bildgrund sowie dem Gefäßkörper zugeordnet sind. Bei näherer Betrachtung zeigt sich, dass das bipolare chromatische Spektrum tatsächlich reicher ist, aber die minutiösen Details in Deckweiß (Beischrift, Details der Efeukränze) bleiben deutlich hinter dem früheren Eindruck archaischer ‚Buntheit‘ (**Abb. 6**) zurück. Entsprechend abgeschwächt ist auch der Gegensatz aus glänzenden und rauen/matten Oberflächen.

¹⁹ Erlangen Antikensammlung Inv. I 707: BAPD 213504.

²⁰ Zur rotfigurigen Malweise s. Kunze 2020; Bentz - Geominy - Müller 2010, 28-41 (A. Boix); Dietrich 2010, 225 f. sowie zur Relieflinie speziell Hedreen 2022 und Dietrich 2017, 313-315. 317; Neer 2002, 44-54.

Bilder und Farbe: Bildfarbe

Welche Valenzen, also Fähigkeiten, schätzten die griechischen Töpfer-Maler an ihren keramischen Erdfarben? Zwei Perspektiven sind es, die hier besonders ins Auge stechen: Farben bereichern und Farben differenzieren.

Auf den Seiten einer Trinkschale in Erlangen, die in Athen um 550/530 v. Chr. entstanden sein wird, sind im schmalen Bildfries je zwei Palmetten und dazwischen zwei Widder und eine Sirene dargestellt (Abb. 7).²¹ Wie so häufig, finden sich Deckfarben hier nur im Bereich des Bildfeldes, während die übrigen Gefäßpartien nur den Glanzton aufweisen oder tongrundig bleiben. Innerhalb des Frieses sind die Zusatzfarben auf alle Bildelemente bezogen: Die Blätter sind abwechselnd schwarz und rot, ein Band weißer Pünktchen trennt sie vom Herz der Palmette. Bei den Tieren findet sich Deckrot an den Hinterläufen der Widder sowie ihren Hälsen und es bildet breite Streifen im Gefieder der Sirene, die mit Deckweiß eingefasst sind. Weiß sind auch Bauch und Gesicht der Sirene, die Hörner und der Bauch der Widder, deren Fell durch weiße Flecken zudem als scheckig gezeigt wird. Indem die Widder mit geschecktem Fell gezeigt werden und die Sirene mit buntem, gemustertem Gefieder, führt der Maler seine Fähigkeit zum Vor-die-Augen-Stellen-der-Welt vor, erzeugt Buntheit des Dargestellten. Die Zusatzfarben helfen also die Darstellung auszuschnürcen und sie steigern gleichzeitig die Buntheit des gesamten keramischen Produkts, das ja nur aus Ton besteht. In einer Welt, in der die Hinzunahme von Farbe zumeist die Verwendung eines anderen Pigments und damit Werkstoffs erforderte,²² muss die Mehrfarbigkeit der griechischen Glanztonkeramik, die ganz auf der technischen Beherrschung eines Materials basierte, besonders hervorgestochen sein. Viele andere Beispiele besonders der schwarzfigurigen Vasenmalerei

²¹ Erlangen Antikensammlung Inv. M 1678 (Dauerleihgabe München, Antikensammlungen J 1033): BAPD 31915.

²² Zu diesem Gesichtspunkt wie auch zu vielen anderen Aspekten der Farbe in der griechischen Kultur wie auch der Vasenmalerei bietet die Monographie von Adeline Grand-Clément hilfreiche und tiefgehende Einblicke (Grand-Clément 2011). Siehe auch Stager 2023, 35-89.



Abb. 7: EINE BUNTERE DARSTELLUNG DER WELT: die Deckfarben Weiß und Rot im Bild, Attisch schwarzfigurige Bandschale, Antikensammlung Erlangen M 1678, um 550/530 v. Chr., Photo: © G. Pöhlein

zeigen, wie dieser Aspekt der Buntheit – *poikilia* – für die damaligen Akteure von großer Bedeutung war.²³

Poikilia bedeutet jedoch nicht nur ‚Buntheit‘ im Sinne einer möglichst breiten Polychromie, sondern vielmehr eine Vielfalt an Dekoration, Mustern und/oder Materialien. Und dies ließ sich in der schwarzfigurigen Vasentechnik auch auf rein grafischem Weg mittels feiner Ritzungen bewerkstelligen. Der allseits geschätzte Meister dieser Vorgehensweise ist Exekias, aber auch andere praktizierten diese Technik im letzten Viertel des 6. Jhs., wie etwa der sog. Maler von Louvre E 737-739 auf dem namensgebenden Gefäß in Paris (Abb. 8).²⁴ Einzelne Bildelemente, insbesondere aber das körperlange Gewand des orientalischen Bogenschützen in der Mitte des Fotos sind durch verschiedene Linien angegeben, als Rauten, Voluten, Schuppen usw. Ganz ohne den Einsatz von Deckfarben ist dieser Krieger also bunt, einfach durch die Variation der Muster, die minutiös in den schwarzen Glanzton geritzt sind. Wie in der neuzeitlichen Grafik auch ließ sich in der griechischen Glanztonkeramik also der Effekt der Farbigkeit ohne chromatische Mittel herstellen. Im Medium des Bildes gelten andere Gesetze für Farbe als in der Wirklichkeit: Das Kolorit und die

²³ Vgl. hierzu Hose 2016; Grand-Clément 2015; Grand-Clément 2011, 134 f. 419-488; Neer 2002, 33 f.

²⁴ Paris, Louvre Inv. E 739: BAPD 1010970; Tempesta 1998, 125 f. 164 Nr. 10. Zu Exekias s. nun Reusser – Bürge 2022.



Abb. 8: BUNT AUCH OHNE FARBE: Minutiöse Ritzungen markieren das ‚bunte‘ Gewand eines orientalischen Bogenschützen, Schwarzfiguriger Dinos (wohl ostgriechisch), Louvre Paris E 739 (Cp 223), um 530/520 v. Chr., Photo: © 2013 Musée du Louvre / Philippe Fuzeau

Farberscheinungen der Alltagswelt unterscheiden sich maßgeblich.²⁵ Diese Divergenz ist der bemalten griechischen Glanztonkeramik bereits durch das enge Spektrum ihrer keramischen Farben in die Wiege gelegt, sie variierte aber durch die jeweilige Wahl der Mittel, sowohl innerhalb des Oeuvres eines Malers als auch im Verlauf der Gattung.

Komplementär zu den grafischen Möglichkeiten bereichern die Erdfarben die Erzeugnisse der Töpfer; sie führen ihre Beherrschung ihrer *technē* vor Augen sowie ihr Können im Schmücken und sie erlauben allgemein eine differenziertere Darstellung. Dies setzt bereits im 7. Jh. v. Chr. ein, als in der sog. Polychromen Keramik verschiedene Farbtöne zur Charakterisierung unterschiedlicher Texturen angewendet werden.²⁶ Neben einer Unterscheidung verschiedener Stoff-

²⁵ Zu Begriff und Konzepten von ‚Kolorit‘ s. Wagner 2011; Wagner 2001.

²⁶ Siehe etwa Koch 1996, 73 f. 76–92. 187 f.



Abb. 9: MÄNNLEIN ODER WEIBLEIN? Frauen strahlen mit weißer Haut, Männer sind dunkler: Farbe markiert Gender, Attisch schwarzfigurige Amphora, Antikensammlung Erlangen M 61, um 510 v. Chr., Photo: © G. Pöhlein

partien oder Ausrüstungsteile, die teils auch mit Ritzungen bewerkstelligt werden konnten, ist es insbesondere die Anwendung von Deckweiß auf das Inkarnat weiblicher Figuren, die hier wichtig ist. Auf der Amphore sind so die drei Göttinnen Hera, Athene und Aphrodite gekennzeichnet, während Hermes, der sie anführt, rein schwarzfigurig gehalten ist (Abb. 9).²⁷ Deckrot dient der Ausgestaltung einzelner Elemente (Punkte in den Gewändern, Binden), markiert aber auch pointiert – und in archaischen Bildern durchaus gendertypisch – den Kinnbart des geleitenden Gottes. Es ist diese Konvention der Angabe von schöner heller Frauenhaut, die die griechischen Vasen und andere antike Bilder für die Gender-Forschung interessant macht.²⁸ Traditionell wird die farbliche Unterscheidung des Inkarnats als Darstellungsmittel des ethischen Unterschieds zwischen Mann und Frau gesehen, aber auch als ein Beleg für den Wirklichkeitsbezug des Kolorits in der bemalten Glanztonkeramik.²⁹

Dabei zeigen die rotfigurigen Gefäße der ausgehenden Archaik und frühen Klassik, dass der Einsatz von Deckweiß zur Kennzeichnung strahlend-schönen Inkarnats nicht als mimetisches Grundgesetz angesehen werden kann. Vielmehr wurden die Funktionen der keramischen Zusatzfarben von Zeit zu Zeit neu definiert, was den Aspekt des ‚Zeitgeistes‘ anspricht, den Katharina Mann in ihrem Teil der Ausstellung nennt. In Folge des Wechsels hin zur rotfigurigen Technik wurde auf einen großflächigen Einsatz von Deckfarben sowie ein weißes Inkarnat verzichtet. Zur Erklärung dieses auffälligen Wandels steht seit langem die These im Raum, dass der orange-rote Tongrund die menschliche Haut besser vertreten könne als das Glanzton-Schwarz der vorausgegangenen Malweise.³⁰ Der Wechsel zur rotfigurigen Technik bedeute demnach in diesem Punkt eine Wende hin zu einer naturnäheren Darstellung (wie sie etwa durch die feine Binnenzeich-

²⁷ Erlangen Antikensammlung Inv. M 61 (München, Antikensammlungen Inv. J 107): BAPD 320193.

²⁸ s. Stager 2023, 93. 118–122; Derbew 2022, 29–50 (mit Fokus auf figurale Trinkschalen).

²⁹ Stager 2023, 118 f.; Scheibler 2017, 83; Grand-Clément 2011, 234–238. 240–245; Eaverly 2006.

³⁰ Diese Vorstellung findet sich etwa bei Goethe (Polygnots Gemälde [1804]: Grumach 1949, 632 f.), wird aber auch in jüngster Zeit geäußert, vgl. Kunze 2020, 136; Scheibler 2017, 87. 106; in populärwissenschaftlichem Kontext: Greenhalgh 2021, 85.

nung dann ja zweifelsohne auch erreicht wurde, s.u.). An dieser Stelle soll nur darauf hingewiesen werden, dass diese Erklärung interessanterweise den orangeroten Farbton des Scherbens (der letztlich ja durch Tonlagerstätte und Produktionstechnik vorbestimmt ist) ikonografisch wertet: Die relative Helligkeit des Tongrunds gegenüber dem Glanzton-Schwarz, vielleicht auch ihr Farbwert, passen besser zu menschlicher Haut als dunkles Schwarz oder blendendes Weiß. Dabei zeigen eigentlich gerade die großen tongrundigen Figuren, dass die Bilder durch das Zurückdrängen der Zusatzfarben nicht verunklärt werden: Allein aufgrund der Zeichnung bleibt das Dargestellte immer erkenntlich, auch wenn Farbwerte nur im Sinne des bichromen Kontrasts von Tongrund und Glanzton im Bild vorhanden wären. Zusätzliche Farbwerte bereichern das Bild und differenzieren es – aber dieses Differenzieren ist nicht auf die neuzeitliche Vorstellung der nachahmenden Kunst festgelegt, der gemäß der Einsatz der Farbe im Bild in erster Linie der besseren ‚Übersetzung‘ der Natur ins Bild dient.³¹ Zwar bleibt der Farbeinsatz in der griechischen Glanztonkeramik natürlich dem Prinzip der Naturnachahmung verpflichtet, aber er ist eher dem Ziel des Bereicherns und Unterscheidens verpflichtet als einem Zwang zum Farbverismus. Im Medium des (Vasen-)Bilds sind die Deckfarben ein möglicher Zusatz, der mit unterschiedlicher Absicht und Effekten eingesetzt werden kann.

Bezeichnenderweise dringt ab der Mitte des 5. Jhs. wieder großflächiges Deckweiß in die Bilder ein, auch zur Kennzeichnung von Inkarnat. Anders als zuvor in der Archaik ist nun aber ein zielgerichteter Einsatz häufig sehr viel augenfälliger. Auf einem Lebes Gamikos in Erlangen, der wohl um die Mitte des 4. Jhs. entstanden ist (**Abb. 10**),³² bleibt die weibliche Figur in der Bildmitte tongrundig; stattdessen ist allein der Körper des kleinen Eros (der sie wohl mit einer Binde beschenkte) weiß gehalten. Dies passt wiederum zu der gesellschaftlichen Konvention, den hellen Teint Minderjähriger und junger Männer ähnlich dem von Frauen zu preisen. Im Bild wird durch das helle Deckweiß aber vor allem auch die Gottheit von der Sterblichen abgesetzt: Der jugendlich-göttliche Eros besitzt eine Erscheinung heller als hell, er überstrahlt selbst den hellen Teint schöner Frauen (zu denen

³¹ Zu H. von Helmholtz' Übersetzungsmetapher s. Wagner 2001, 311.

³² Erlangen Antikensammlung Inv. I 294: Avronidaki 2007, 146 Nr. 7-8 (freundlicher Hinweis G. Gerleigner).



Abb. 10: HELLER ALS HELL: Das Inkarnat der weiblichen Figur ist tongrundig-hell, der kleine Liebesgott aber strahlt in gleißendem Deckweiß, Rotfiguriger Lebes Gamikos, wohl attisch, Antikensammlung Erlangen I 294, Mitte 4. Jh. v. Chr., Photo: © G. Pöhlein

hier auch zwei seitlich nahende Niken zu rechnen sind).³³

Die Vasenmaler setzen ihre chromatische ‚Palette‘ zielgerichtet ein: Die Möglichkeit zur Zusatzfarbe bedeutet keinen Zwang diese gleichmäßig auf alle Bildelemente anzuwenden, der sie in der Realität entsprechen könnte (potentiell könnte auch das Gewand weiß dargestellt werden) – vielmehr zeichnet der zusätzliche Farbton aus, er betont und bleibt damit ein Mittel der bewussten Emphase. Hierin standen den Vasenmalern, wie wir gesehen haben, mehrere Perspektiven offen; neben der chromatischen Absetzung oder Anreicherung mittels Deckfarben ließen sich die Darstellungen immer auch grafisch, im Schwarzfigurigen mittels Ritzlinien (Abb. 8), im Rotfigurigen mit feinen Linien in Glanzton (Abb. 6), ausdifferenzieren. Im geschlossenen Kunstsystem der bemalten Glanztonkeramik, in der die Farbwerte Orange-Rot und Glanzton-Schwarz durch Technik und Tradition vorgegeben sind, ermöglichen die keramischen Deckfarben ein zusätzliches Bereichern und Differenzieren – sie zeichnen aus. Dieses Auszeichnen nun sollte in erster Linie bildimmanent betrachtet werden: Wie sind die Zusatzfarben auf die Gefäßkörper verteilt, wie werden sie in den Bildern eingesetzt?

Farben zeichnen aus

Es gibt zahlreiche Vasenbilder, die allein auf dem maßgeblichen Kontrast von Figur/Grund, also dem Gegensatz von Glanzton-Schwarz und Tongrund basieren, die also das Spektrum der keramischen Erdfarben nicht voll anwenden. Dies trifft auf einzelne qualitätsvolle Gefäße der archaischen Zeit, etwa einen Volutenkrater des Antimenes-Malers in Paris,³⁴ oder auf einfachere Gefäße zu, sowie dann auf die ersten Jahrzehnte der rotfigurigen Vasenmalerei, in der bis etwa in die Mitte des 5. Jhs. v. Chr. auf den großflächigen Einsatz der Deckfarben

³³ Zur weißen Hautfarbe in der rotfigurigen Vasenmalerei, speziell dem Attisch-Weißgrundigen s. Neils 2006 sowie Guerini 2022, 17 Anm. 5 zum Einsatz von Deckweiß für Frauen und Kinder in der unteritalischen Vasenmalerei.

³⁴ Paris, Louvre Inv. F 198: BAPD 320216. Im Fall der Amasis-Amphora in Würzburg (Martin-von-Wagner-Museum Inv. L 282: BAPD 310451) dagegen sind die Deckfarben heute kaum noch erhalten (Bothmer 1985, 117).

verzichtet wurde. Diese Fälle scheinen den schon genannten Primat der Linie/Zeichnung, der etwa bei Aristoteles zur Sprache kommt,³⁵ zu bestätigen: Bilder brauchen Flächen-Begrenzungen, um den Figur-Grund-Kontrast zu leisten, der zwangsläufig von einem farblichen Gegensatz begleitet wird. Dieser kann nicht ausgeschaltet werden, er ist notwendigerweise vorhanden und wird durch äußere Einflüsse bestimmt, in der bemalten Glanztonkeramik sind dies die Tonlagerstätten sowie die Aufbereitung des Rohtons und der Brennvorgang.

Könnte man auf dieser Basis von einem geschlossenen Kunstsystem sprechen, in dem die Farbwerte, ähnlich wie bei dem Silhouetten-Bild in der Erzählung des älteren Plinius, keinerlei ikonographische Funktion haben,³⁶ müsste man doch immer partielle Farb-Übereinstimmungen mit der Wirklichkeit zugeben: So wurde etwa beschrieben, dass im Schwarzfigurigen die Darstellung von Waffen und Rüstungen mit Glanzton durchaus mit den ‚glänzenden Waffen‘ assoziiert werden kann, die einen Gemeinplatz in der archaischen Epik bilden.³⁷ Die Analogie liegt dann im metallischen Aufblitzen des Dargestellten, nicht im Farbton selbst; ähnlich kann man im Orange-Rot des Tongrunds eine ‚bessere‘, da hellere Darstellung menschlicher Haut vermuten (s.o.). Zahlreiche weitere Analogien existieren, so die Darstellung von Blut mittels Deckrot, das Anbringen feiner Deckweiß-Punkte an Waffen und Ausrüstungsteilen, ähnlich glänzenden Metallnieten, oder das aufwändige Korallenrot an der Münchner Schale des Exekias, das zum Topos des ‚weinroten Meeres‘ passt.³⁸ Eine der Valenzen der keramischen Farben bestünde demnach darin, einzelne Aspekte des Dargestellten assoziativ anzureichern, auch wenn diese nie vollständig farblich wiedergegeben werden können. Die ‚Palette‘ der griechischen

³⁵ Sassi 2015, 270 (Aristoteles, Poetik 6, 1450a, 38-B 2).

³⁶ Diese Position bezog vor fast 40 Jahren E. Walter-Karydi für die archaische Vasenmalerei: Walter-Karydi 1987, 31 f. vgl. Koch 1996, 6.

³⁷ Martens 1992, 35 f. An anderer Stelle (Martens 1992, 56 f. vgl. 125 f.) spricht der Autor von „illusionisme incomplet“.

³⁸ Vgl. Martens 1992, 125 f. mit Verweisen zur Schale des Exekias sowie demnächst Reinhardt (in Vorbereitung), Anm. 22. 29. Deckrot für Blut zeigt etwa die Darstellung des Kampfes zwischen Theseus und dem Minotaurus, die sich auf der anderen Seite der Erlanger Amphora Inv. M 61 findet (vgl. Anm: 26. hier nicht abgebildet).



Abb. 11: GLEICHBERECHTIGTER KAMPF? Im Schema eines Zweikampfes auf Augenhöhe gleichen die Zusatzfarben beide Kämpfer an -betonen aber gleichzeitig den linken Krieger Attisch schwarzfigurige Oinochoe, Antikensammlung Erlangen M 425, ca. 530/520 v. Chr; Photo: © G. Pöhlein

Glanztonkeramik ist zu limitiert, um in chromatischer Hinsicht ein differenziertes Bild der Wirklichkeit zu zeichnen (wie etwa die gegenständliche Tafelmalerei), aber die Vasenmaler konnten mit ihr auf diese Perspektive anspielen und sie war ein probables Mittel der formalen Bildgestaltung. Farbe zeichnet aus, indem sie ein Element von seiner Umgebung absetzt.³⁹ In der bemalten Glanztonkeramik gilt dies in erster Linie hinsichtlich der Unterscheidung von Gefäßdekor allgemein und Bildschmuck speziell sowie dann der Elemente innerhalb der Bilder (aber auch von Vorder- und Rückseiten).

Um dies zu verdeutlichen, ist eine kurze Charakterisierung des Farbeinsatzes hilfreich. Häufig, wie auf der Schale in **Abb. 6**, werden die Farben gleichmäßig auf alle Bildelemente angewendet. Dies ist auch der Fall bei der kleinen Kanne in der Erlanger Sammlung, die einen Zweikampf zeigt (**Abb. 11**).⁴⁰ Alle drei Figuren der Bildmitte weisen sowohl flächiges Deckrot als auch Weiß auf, ergänzt noch um kleinteilige Angaben in diesen Deckfarben auf den Gewändern. In Einzelpunkten ist der Farbeinsatz sogar sehr symmetrisch, eine gewisse Variation eingeschlossen: Deckrot findet sich an den Schilden (flächig am Rand innen, als Punktreihe am Rand außen), ebenso Deckweiß (Schildfessel innen bzw. Schildzeichen außen). Auffallend symmetrisch ist schließlich auch die Kennzeichnung der Beinschienen, denn das jeweils innere Bein zeigt einen roten Schutz, das äußere aber einen weißen. Sicherlich ist damit nicht ausgesagt, dass die Paare von griechischen Beinschienen tatsächlich farblich heterogen waren, sondern beide Krieger werden schmückend als gleichwertige Kämpfer ausgewiesen, wie dies auch die Ausrüstung anzeigt (gleichartige Helme, Schilde und Bewaffnung). Trotz dieser offensichtlichen Symmetrie des Kämpferpaares dient die Zusatzfarbe somit auch der Absetzung der beiden Krieger: Einzig der Krieger links besitzt einen weißen Brustpanzer und einzig diesem wendet sich die zentrale Figur in der Bildmitte zu. In Anlehnung an andere Darstellungen dürfen wir hier wohl einen Akzent zu Gunsten des linken Kriegers in dem sonst gleichberechtigten Zweikampf erblicken – angedeutet durch die Komposition (Nahen von links),⁴¹ den Blickkontakt zur Frauenfigur und letztlich auch durch die Farbanalogie des Deckweiß zwischen beiden.

³⁹ Vgl. etwa Grand-Clément 2011, 134 f. 186 f.; Koch 1996, 78 f. 82. 86. 117.

⁴⁰ Erlangen Antikensammlung Inv. M 425 (München, Antikensammlungen Inv. J 720): BAPD 19435.

⁴¹ Zur Tendenz griechischer Kampfdarstellungen, den Sieger von links nahend darzustellen s. Luschet 2002, 17-28. 44-46. Zur Betonung von Hauptfiguren durch

Kompositorisches Mittel: Farbe setzt ab, Farbe verbindet (Abb. 9 + Abb. 10 + Abb. 11) und Farbe zeichnet aus. In einer geschlossenen Komposition aus vier Figuren bilden Dionysos und eine Mänade das Zentrum auf einer Amphora in Zürich (Abb. 12).⁴² Deckrot findet sich an allen Figuren, so etwa an den Bärten der Satyrn an den Bildrändern, im Gewand der Mänade und im Kranz, Bart und Mantel des Dionysos. In Deckweiß gehalten sind die unbekleideten Hautpartien der weiblichen Figur, aber auch das Untergewand des Wein-Gottes. Benutzt man die Vorstellung einer ‚Topologie der Farbe‘ als Denkfigur, so ist die Bildmitte am Vielschichtigsten: Nur dort finden sich an Mänade und Dionysos großflächiges Deckweiß und weinrote Partien nebeneinander. Dies gilt auch für die Rückseite dieser Amphora, die dem Antimenes-Maler zugeschrieben wird: Dionysos reitet hier auf einem Maultier, links neben ihm wieder eine Mänade, links und rechts am Bildrand zwei Satyrn. Der reisende Gott des Weins trägt hier ein einfacheres Gewand, einen schwarzen Mantel, der mittig eine breite weiße Bahn besitzt. Wiederum findet sich Deckweiß also nicht nur an den Hautpartien der Mänade, sondern auch an der Gottheit selbst, die sie begleitet (Abb. 13). Der zentralen Figur gebührt das ganze Spektrum der ‚oligochromen Palette‘. Gerade in der archaischen schwarzfigurigen Vasenmalerei lassen sich für diese Tendenz mehrere Parallelen aufzeigen, aber auch noch im frühen Rotfigurigen findet sich diese Tendenz der Auszeichnung mit Deckfarbe, wenn auch sehr viel kleinteiliger.⁴³

Deckweiß s. bereits die bekannte Eleusis-Amphora mit Darstellung des Odysseus: Grethlein 2017, 216; Koch 1996, 78–81.

⁴² Zürich, Archäologische Sammlung der Universität Inv. L 1039: BAPD 320137.

⁴³ Als Beispiel mag das Oeuvre des Amasis-Malers dienen (vgl. Bothmer 1985): Ein zentraler Dionysos mit großflächigem Deckweiß findet sich auf den drei Gefäßen in Basel (Antikemuseum und Sammlung Ludwig Inv. KA 420: BAPD 350468), Genf (Musée d’Art et d’Histoire Inv. I 0004) sowie München (Antikensammlungen Inv. 1383: BAPD 310434; auf der anderen Seite des Gefäßes mittig Deckweiß an Frauenfigur). In zwei Fällen gibt der Amasis-Maler zudem das Inkarnat von Mänaden nicht mit Deckweiß an, sondern zeigt es tongrundig: auf der Amphora in Basel, Antikemuseum und Sammlung Ludwig KA 420 (s.o.) und auf einem Gefäß in Paris, Cabinet des Médailles Inv. 222 (BAPD 310452). Daneben kann Dionysos auch dezentral erscheinen (Rückseite der Amphora in Sammlung Ludwig KA 420, s.o.) oder ohne weißes Gewand dargestellt werden (Cabinet des Médailles Inv. 222: s.o.; München, Antikensammlungen Inv. 8763 [BAPD 350463]; Paris, Louvre Inv. F 36 [BAPD 310433], dort flankiert von zwei Mänaden mit weißem Inkarnat). Mitunter finden sich Frauenfiguren in zentraler Position, so auf der Amphora in München (Inv. 1383, s.o.), in Basel (Antikemuseum und Sammlung Ludwig BS 497: BAPD 350471) oder in Berlin (Antikensammlung Inv. F 1688 [BAPD 310436] – dort Hermes mit weißem Gewand

Dass jederzeit einzelne Bild-Aspekte durch Zusatzfarben betont werden konnten, zeigt schließlich auch eine Amphora des Lysippides-Malers in Zürich. Ihre Vorderseite stellt Herakles im Kampf mit dem nemäischen Löwen dar, begleitet von Athena, Iolaos und einer weiblichen Figur im Hintergrund. Die Deckfarbe Rot charakterisiert einzelne Gewandteile, Iolaos' Bart sowie den Hals und die Rippen des Löwen; Deckweiß findet sich an den Hautpartien der Frauen, an Details der Ausrüstung sowie an Bauchfell und Zähnen des Löwen. Der Kriegerabschied auf der Rückseite zeigt die drei Figuren eines Greises, eines bewaffneten Hopliten in der Mitte sowie rechts einer Frau (Abb. 14).⁴⁴ Weinrot dient wiederum der Absetzung einzelner Gewandteile, während in Deckweiß das helle Haar des Greises sowie die Haut der Abschied nehmenden Frau gehalten sind. Sowohl das hohe Alter des bärtigen Mannes, wohl der Vater des Kriegers, als auch die schöne Haut der Frau sind in weißer Farbe angegeben. Aber auch der große Rundschild in der Bildmitte ist in Deckweiß gehalten, das Schildzeichen dagegen schwarz. Hier offenbart sich eindeutig eine Wahl (‚choice‘) des Malers in der Farbgebung: In der schwarzfigurigen Technik des Gefäßes wäre der Schild eigentlich in schwarzem Glanzton vorhanden; wie Vergleiche zeigen, hätte das Schildzeichen ebenso mit Deckweiß angegeben werden können und auch Deckrot stünde prinzipiell zur Ausgestaltung zur Verfügung (vgl. hier Abb. 8 + Abb. 11 + Abb. 16).

Dass der Lysippides-Maler hier einen großflächig weißen Schild ausführt, betont zweifelsohne den Krieger in der Bildmitte zusätzlich.

auf der Gegenseite); Frauen in dezentraler Position: Paris, Louvre Inv. F 25 und F 36 (BAPD 310431 bzw. 310433). Zum Rotfigurigen: Als Beispiel für die Auszeichnung der Hauptfigur mit (kleinteilig aufgetragener) Deckfarbe kann auf Dionysos-Darstellungen verwiesen werden, in denen Weinranken den Gott begleiten; die Blätter sind regelmäßig in Deckrot angegeben; vgl. Dietrich 2010, 70–78 sowie bspw. die Spitzamphora des Kleophrades in München (Antikensammlungen Inv. 2344 oder einen Kolonetten-Krater des Schweine-Malers in Zürich (Archäologische Sammlung der Universität Zürich Inv. L 555).

⁴⁴ Zürich, Archäologische Sammlung der Universität Inv. L 550: BAPD 302227 (Deckel: 1008315); Reusser – Bürge 2022, 316–328 Nr. 23 Abb. 225–235 (B. Thommen). Vgl. demgegenüber eine Amphora des Amasis-Malers im Louvre Inv. F 26 [BAPD 310432], auf der in der Bildmitte ein weißer Schild im Profil dargestellt ist; auch dort ist das Schildzeichen schwarz.



Abb. 12: STRAHLENDE HAUT, STRAHLENDES GEWAND: Eine Mänade und Dionysos als farbliches Zentrum des Bilddekors, Attisch schwarzfigurige Amphora des Antimenes-Malers, um 510 v. Chr., © Archäologische Sammlung der Universität Zürich, Inv. L 1039. Depositum Graphische Sammlung ETHZürich (ETH 8). Foto: Frank Tomio



Abb. 13: FARBAKZENT MÖGLICH: Dionysos mit weiß-schwarzem Reisemantel, ebenso farbenreich die seine Begleiterin, Attisch schwarzfigurige Amphora des Antimenes-Malers (Detail), um 510 v. Chr., © Archäologische Sammlung der Universität Zürich, Inv. L 1039. Depositum Graphische Sammlung ETH Zürich (ETH 8). Foto: Frank Tomio

Zwar ist dieser durch die Komposition bereits hervorgehoben, jedoch stellt nur das Deckweiß des Schildes eine vollständige Parallele zum Farbspektrum der beiden Familienangehörigen des Kriegers dar. Der weiße Schild ist eine Möglichkeit der Angleichung. Für diese Vorgehensweise besteht eine weitere interessante Parallele im Oeuvre des Lysippides-Malers: Bei einem Hopliten-Zweikampf auf einer Amphora in New York weist der linke Krieger, dessen Rundschild von innen gezeigt ist, ein weißes Schwertband sowie eine weiße Schildfessel auf; beim rechten Krieger erscheint nun das Äußere des Schildes frappanter Weise zweigeteilt, die linke Hälfte ist einfarbig weiß, die rechte Hälfte aber schwarz mit rotem Rand (Abb. 15).⁴⁵ Hieraus resultiert

⁴⁵ New York, Metropolitan Museum Inv. 56.171.14: BAPD 302234 (in der Darstellung von Dionysos und zweier Satyrn auf der anderen Seite des Gefäßes wurde auf Deckweiß verzichtet). In einem anderen Kriegerabschied des Lysippides-Malers ist es ein

wieder eine farbliche Angleichung der Figuren, aber auch eine Anreicherung der Bildmitte mit weißer Farbe, jedoch stellt sich die Frage nach dem dargestellten Gegenstand. Gab es ähnlich zweigeteilte Schild-Dekore oder haben wir es hier nicht eher mit einer rein bildimmanenten Farbgebung zu tun, ähnlich wie dies vorhin für die Beinschienen auf der Erlanger Kanne (Abb. 11) vorgeschlagen wurde? Weicht also der Lysippides-Maler hier absichtlich von der alltäglichen Darstellungsweise ab, beispielsweise um die Speerspitze des linken Kämpfers so prägnanter hervortreten zu lassen oder auch um beide Figuren als gleichartige Kämpfer zu parallelisieren?

Die beiden Amphoren des Lysippides-Malers sind ein gutes Beispiel für den letztlich ambivalenten Status der Farbe in der griechischen Glanztonkeramik: Insbesondere die Deckfarben, teilweise aber auch die Farbwerte des Tongrunds und Glanztons können partiell als ‚Übersetzung der Natur‘ im Sinne des späteren Koloritbegriffs verstanden werden, etwa die weißen Haare des Alten oder die helle (= deckweiße oder tongrundige) Haut der weiblichen Figuren (Abb. 14). An vielen anderen Bildelementen aber ließ sich mit der ‚keramischen Palette‘ keine enge farbliche Parallele herstellen (etwa: Inkarnat der männlichen Figuren in Glanzton-Schwarz). Die Perspektive der Farb-Ikonographie (also: rot = Blut) ist damit angelegt, kann letztlich aber nicht stringent verfolgt werden,⁴⁶ weder von den Malern noch von den Bildbetrachtern. Um diesen ambivalenten Status terminologisch abzubilden, kann der neue Begriff der ‚Hybrid-Ästhetik‘ hilfreich sein (s.u.). Komplementär zu der Perspektive des Wirklichkeitsbezugs durch (Zusatz-)Farbe stehen innerbildliche Aspekte der Bildkomposition und des Auszeichnens, also des ‚Beschreibens‘ sowie Angleichens/Absetzens der Bildelemente. Die klare Tendenz des Deckweiß zur Bildmitte auf bauchigen Gefäßen zählt hierzu: Diese Tendenz, die wir hier nur für die Spätarchaik betrachtet haben, kehrt auf unteritalischen Grabgefäßen des 4. Jhs. wieder, auf denen Deckweiß eindeutig der Hervorhebung der Bildmitte sowie der Gefäß-Vorderseite dient.⁴⁷

weißer Reisehut, in dem das Deckweiß seiner Familienangehörigen aufgegriffen wird (Rom, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia Inv. 24998).

⁴⁶ Dies betont Walter-Karydi 1986, 31 f. für die archaische Zeit hinsichtlich der Helligkeitswerte; abmildernd Grand-Clément 2011, 187 f.; Martens 1992, 56 f.

⁴⁷ Vgl. Reinhardt (in Vorbereitung) sowie zur Benutzung von Deckweiß für die Darstellung von (Statuen von) Verstorbenen Guerini 2022.



Abb. 14: VEREINT IM DECKWEISS: Kriegerabschied mit gleißendem Rundschild, Attisch schwarzfigurige Amphora des Lysippides-Malers (Detail), um 530/520 v. Chr., © Archäologische Sammlung der Universität Zürich, Inv. L 550. Depositum Graphische Sammlung ETHZürich (ETH 7). Foto: Frank Tomio

Glänzendes Schwarz: Farbe als Möglichkeit, Farbe als Herausforderung?

In der traditionellen archäologischen Vasenforschung werden die (Zusatz-) Farben der bemalten griechischen Glanztonkeramik als Kolorit betrachtet, ihre Funktion wird zumeist in der Ausschmückung sowie in einer Steigerung der veristischen Darstellungsweise vermutet.⁴⁸ Hiermit einher geht eine absolute Einteilung der Farbwerte, wie sie auch aus der antiken Literatur hervorgeht: Schwarz ist der dunkelste

⁴⁸ Bspw. Scheibler 2017, 63. 83. 232 f.; Scheibler 2002. Weitere Referenzen in Reinhardt (in Vorbereitung), Anm. 19.

Wert, Weiß der hellste und die anderen Farben reihen sich dazwischen ein.⁴⁹ Dieses Konzept, das uns heute oftmals selbstverständlich erscheint, bildet den Hintergrund für alle Aussagen, die von schwarzem Glanzton als einem dunklen Wert in der griechischen Vasenmalerei sprechen.

Und zweifellos erscheint Schwarz dunkel. Doch Farbe ist ein komplexes, vielschichtiges Phänomen. Uns lehrt die Erfahrung, dass Farben nicht absolut sind: Je nach Beleuchtung erscheint dieselbe weiße Oberfläche gleißend hell oder grau und nicht der Farbwert alleine, auch die Beschaffenheit der jeweiligen Oberfläche beeinflusst das Erscheinungsbild der Farben. Die Phänomenologie hat diese Erkenntnisse, die auf den anatomischen, physikalischen und optischen Erkenntnissen des 19. Jhs. beruhen, methodisch begründet und wissenschaftlich zugänglich gemacht. Farbe – Farbwahrnehmung – ist relativ zu mehreren Einflussfaktoren.⁵⁰

Es ist eine besondere Eigenschaft der griechischen Vasen, dass durch die Lagerstätten, die Aufbereitung des Tons und den Drei-Phasen-Brand der Malschlicker glänzend schwarz wird. Seit der Vervollkommnung des Glanztons in den Töpferwerkstätten Athens im 6. Jh. erreicht die Keramik den einzigartigen metallisch-blauen Glanzeffekt. Es ist dieser schwarze Glanzton, der auch über den Technikwechsel vom Schwarz- zum Rotfigurigen hinweg verwendet wurde (**Abb. 3.** + **Abb. 5**+ **Abb. 6**), über die unteritalische Vasenmalerei bis hinein in die hellenistische Schwarzfirnis-Keramik. Doch bedeutet der Glanzeffekt letztlich nicht, dass Schwarz in der Glanztonkeramik eben nicht nur dunkel ist, sondern vielmehr jeder Zeit je nach Beleuchtung partiell hell, ja weißlich aufblitzen kann? Diese alltägliche Erfahrung im Umgang mit griechischen Vasen blieb lange Zeit aus den wissenschaftlichen Reproduktionen dieser Gefäße ausgeklammert.⁵¹ Das Foto einer weiteren Erlanger Amphora (**Abb. 16**)⁵² zeigt eindrücklich eine solche Situation, bei der an verschiedenen Stellen des schwarzen Dekors ein

⁴⁹ Hose 2016, 27–29; Kalderon 2015, 92–108. 120. 124–131 (Schwerpunkt Aristoteles).

⁵⁰ Siehe etwa die Beiträge in Steinbrenner – Wagner – Jehle 2011 sowie Hyman 2006.

⁵¹ Dietrich 2023a, 260–263. 270; Hedreen 2022, 245. 247; Dietrich 2017, 303 f. 312. 314.

⁵² Erlangen Antikensammlung Inv. M 80 (München, Antikensammlungen Inv. J 493): BAPD 1480.



Abb. 15: WEISSE MITTE, HALBE SACHE: Ein gleichberechtigter Zweikampf mit halbweißem Schild, Attisch schwarzfigurige Amphora des Lysippides-Malers, Metropolitan Museum of Art, New York 56.171.14, um 530 v. Chr., Photo: Open Access (<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/254872>)



Abb. 16: GLANZ ALS PROBLEM?: In der schwarzfigurigen Technik konterkariert das weißliche Glanzlicht ephemere die Hierarchisierung der Figuren mittels Deckfarben, Attisch schwarzfigurige Amphora, Antikensammlung Erlangen M 80, um 510 v. Chr., Photo: © G. Pöhlein

helles, weißliches Glanzlicht sitzt: so an einer Stelle des Palmettendekors am Hals, auf dem Schild des linken Kriegers, am Hals der Mantelfigur und am Helmbusch des rechten Kriegers. Je nach Anzahl der Lichtquellen und Position des Betrachters ‚huschen‘ diese Glanzpunkte über den glatten schwarzen Dekor der Gefäße, während der geglättete Tongrund das Licht nur matt zurückwirft.

Da wir wissen, wie sehr der schwarze Glanzton offensichtlich von den antiken Zeitgenossen geschätzt wurde (vgl. [Abb. 3](#)),⁵³ sollten wir da nicht annehmen, dass auch die aufmerksamen Vasenmaler dieser Zeit ihn zu den farblichen Effekten ihrer *keramikē technē* rechneten? Dass sie bemerkten, wie der dunkelste Farbwert ihrer Kunst situationsbedingt so hell aufblitzen kann, dass er sich sogar dem grellen Deckweiß annähert? Und dass dieses ephemere Glänzen letztlich jedes schwarz gehaltene Dekorelement betreffen kann, also über die wichtigen Figuren in der Bildmitte ebenso huscht wie über Nebenfiguren und floralen Dekor oder rein funktionale Bestandteile wie die Gefäßlippe und -henkel? Und dass dieser Effekt nicht gebändigt werden kann – zumindest nicht in der schwarzfigurigen Malweise?

Aus der Vielzahl an denkbaren Situationen, in denen sich der Glanzeffekt des keramischen Schwarz zeigt, sollen nur zwei Szenen betont werden, um die Relevanz dieser Überlegungen zu unterstreichen: die Musterung der fertigen Gefäße nach dem Brand und das griechische Gelage als praxeologischer Hauptbezugspunkt. Natürlich können wir diese emblematischen Situationen der Betrachtung heute nurmehr hypothetisch nachvollziehen, aber es ist wichtig auf ihre Existenz hinzuweisen. In der jüngsten Forschung ist vermehrt auf die Bedeutung des Gelages als Bezugspunkt für die Kunst der Vasenmaler hingewiesen worden.⁵⁴ Und auch wenn hierzu keine vielschichtige Rekonstruktion möglich wird, so ist doch darauf hinzuweisen, dass die Beleuchtung bei diesen nächtlichen Festen durchaus für unstete Glanzeffekte auf den spiegelnden schwarzen Oberflächen der Gefäße gesorgt haben wird. Mit einer Kerze in der nächtlichen Erlanger Antikensammlung haben wir versucht, dies im Ansatz zu simulieren ([Abb. 17](#)). Interessant ist, wie ähnlich hell das ephemere Glanzlicht und das

⁵³ Eine positive Bewertung bei Hedreen 2022, 245–248; Dietrich 2017, 303 f. 312. Beispiele griechischer Glanztonkeramik des 6.–4. Jhs. bei Fendt – Gebauer – Knauss 2019.

⁵⁴ Etwa Dietrich 2023b, 141–143; Dietrich 2017, 305–311; Heinemann 2016, 42–65.



Abb. 17: GLANZ AUF TON: In der situativ bedingten Wahrnehmung berühren sich das helle Deckweiß und das weißliche Glanzlicht des schwarzen Malschlickers, Selbstversuch mit Kerze in der dunklen Erlanger Antikensammlung, Photo: C. Reinhardt.

eingebraunte Deckweiß wirken – ist das Aufbringen von Deckweiß in der Bildmitte solch bauchiger Gefäße (Abb. 12 + Abb. 13 + Abb. 14) vielleicht letztlich auch ein Versuch, der dauerhaften Betonung dieser Stelle, die sowohl das größte Volumen des Gefäßes als auch die wichtigste Position im Bilddekor bezeichnet und auf der gerne ein Glanzlicht Platz nimmt?⁵⁵

Was mag den Wechsel hin zur rotfigurigen Malweise in den Jahren nach 530/520 v. Chr. in Athen motiviert haben? Sicherlich sollten wir von einem Bündel an Gründen ausgehen und die Forschung hat überzeugend mehrere wichtige Gesichtspunkte herausgearbeitet.⁵⁶ Versetzen wir uns ein Stück weit in die griechischen Vasenmaler, die experimentierend mit den Valenzen ihrer keramischen Kunst umgingen, so sollten wir auch die ephemere Seite des Phänomens Farbe, seine Relativität miteinbeziehen. Der Verzicht auf großflächige Deckfarben bei den Pionieren bedeutet zweifelsohne eine Abkehr von ‚archaischer Buntheit‘ (*poikilia*) und ein Hinwenden zu ‚klassischer Ruhe‘,⁵⁷ da die ‚krachenden‘ Kontraste großflächiger Farbflächen vermieden werden, die die archaischen Gefäße aus heutiger Sicht kennzeichnen. Aber aus dieser Wende resultiert auch ein anderes Glanzkonzept: Fortan ist der Glanzeffekt eindeutiger dem Gefäßkörper zugeordnet und berührt die Figuren nurmehr oberflächlich, nämlich an ihren Rändern oder in den einzelnen schwarzen Linien ihrer kleinteiligen Binnenzeichnung (vgl. Abb. 6).⁵⁸

⁵⁵ Sozusagen eine Lichthöhe *avant la lettre*, denn diese Erfindung schreiben die antiken Kunstschriftsteller der sog. großen Malerei des späten 5. Jhs. v. Chr. zu (Apolodoros von Athen, vgl. Pfuhl 1923, 643).

⁵⁶ Insbesondere die besseren Möglichkeiten zur Binnenzeichnung sowie ein Wandel in der Komposition (Vergrößerung der Figuren bei gleichzeitiger Reduzierung der Figurenanzahl) – s. Kunze 2020.

⁵⁷ Vgl. zur sog. griechischen Revolution (E. Gombrich) die Kritik bei Platt 2014, 188 (mit Referenzen zu klassisch-archäologischer Literatur); Hyman 2006, 204. 207.

⁵⁸ Diesen Vorschlag, bei der Erklärungssuche für den Wechsel von der schwarz- zur rotfigurigen Malweise auch den Glanzeffekt des Malschlickers als Determinante einzubeziehen, formuliere ich in Reinhardt (in Vorbereitung). Der Glanzeffekt als Einflussfaktor wurde m. W. diesbezüglich bislang noch nicht diskutiert, aber s. Hedreen 2022, 251 f. und Dietrich 2017, 313 f. Abb. 19.6 zu Lichteffekten bei Relieflinien.

Nachwort

Das Verhältnis der Bilder – aller Bilder – zur Farbe ist komplex. Figürliche Szenen funktionieren für uns als glaubhafte Darstellungen der Wirklichkeit auch dann, wenn sie die typischen Farben des Dargestellten nicht übernehmen: Historische Schwarzweiß-Fotos gelten als verlässliche Zeugen der Vergangenheit, auch wenn sie Farbe in Grau-Abstufungen verwandeln; die Kunst des Chiaroscuro verzichtet bewusst auf Farbreichtum und in der Grafik kann allein die Umrisslinie die Darstellung konstituieren, ohne dass Farbflächen hinzutreten.

In vielerlei Hinsicht steht die bemalte griechische Glanztonkeramik wesensmäßig der modernen Grafik nahe, in Einzelpunkten auch der Malerei, von der sie ihren traditionellen Namen entlehnt hat. ‚Hybrid-Ästhetik‘ wäre daher wohl aktuell der angemessenere Begriff, um den Vasenbildern neutral zu begegnen.⁵⁹ Ähnlich wie bei dem emblematischen ‚ersten Porträt‘, der Umrisszeichnung aus Korinth (Plinius, s.o.) basieren die Vasenbilder auf der Absetzung der Figur vom Grund mittels der Zeichnung. Farbliche Kontraste gehen hiermit einher, sind per se aber nicht intendierte Bildaussagen, sondern Bestandteil des ‚Kunstsystems‘. Auch im binären Kontrast von Glanzton-Schwarz und Tongrund-Orange können sich partielle Überschneidungen mit der Farbe des Dargestellten ergeben (‚glänzende Waffen‘, s.o.) und die Deckfarben Rot und Weiß erhöhen diesbezüglich die Möglichkeiten, ohne dass es aber zu einer wirklichen ‚Farbpalette‘ käme, wie dies die Malerei-Metapher suggeriert (und wie dies im späteren 5. Jh. die nicht-keramischen Pigmente ermöglichen sollten).

Mit Pigmenten die Farbvielfalt der Erfahrungswelt in ein koloriertes Bild zu übersetzen, wie dies etwa Eduard Daege (1805–1883) in seinem Gemälde „Die Erfindung der Malerei“ leistete (Abb. 1), war ganz überwiegend keine Option in der bemalten griechischen Glanztonkeramik. Dennoch experimentierten seit der Archaik ambitionierte Töpfer-Maler mit der – in ihrer *technē* eng begrenzten – Perspektive der Farbikonographie und erarbeiteten dabei unterschiedliche, auch widersprüchliche Anknüpfungspunkte. Die griechischen Vasenmaler nutzen die (Zusatz-)Farben, um ihren Erzeugnissen ein abwechslungs-

⁵⁹ Zum Grafikhafte der griechischen Vasenbilder: Mann 2020, 170 f. In der Klassischen Archäologie wird zumeist die Verwandtschaft mit der Malerei betont, Parallelen zur Grafik sind selten. Der Begriff ‚Hybrid-Ästhetik‘ auch in Reinhardt (in Vorbereitung).

reicherer Aussehen zu geben, wandten Deckrot und Deckweiß dabei vor allem auf den Figurenschmuck an. In den Bildern bereichern die Farben das Dargestellte, indem sie es charakterisieren und differenzieren sowie farblich angleichen oder absetzen. Farbe ist in den Vasenbildern häufig relational innerhalb des Bildes. Sie zeichnet aus, aber dies war gerade in der Spätarchaik auch ohne Deckfarben, rein grafisch mittels Ritzung, möglich.

Mit der Vervollkommnung des Glanztons beinhalteten die farblichen Mittel der Vasenmaler einen Effekt, der in vielen Situationen den herkömmlichen Gegensatz zwischen Dunkel und Hell konterkarierte, indem der helle Glanz technisch bedingt gerade auf den schwarzen Partien auftritt. Mit dem Wechsel zur rotfigurigen Malweise in der Experimentierphase im letzten Drittel des 6. Jhs. ließ sich der Glanzeffekt gleichsam zähmen, indem er dem schwarzen Grund und damit dem Gefäß zugeordnet wurde, während die Figuren von nun an tongrundig hell in neuer Präsenz auftraten. Deckfarben spielten von nun an für mehrere Jahrzehnte eine untergeordnete Rolle: Das schillernde Potential der Mehrfarbigkeit, das in der späten Archaik so intensiv genutzt worden war, kann nur noch ‚informell‘ auftreten, als dezente, auffallend tonal-harmonische Bezeichnung von Bildelementen, die den minutiös gezeichneten Figuren untergeordnet sind (Blätter, Kränze, Binden, kleinere Attribute und Beischriften).⁶⁰ Damit sind auch im 5. Jh. die Deckfarben noch eindeutiger dem Bilddekor zugewiesen und gleichzeitig tritt das Keramikgefäß klarer als Bildträger auf – ihren Höhepunkt erreicht diese Entwicklung bei den weißgrundigen Gefäßen, auf den nun bunte Gemälde mit breiterem Farbspektrum (keramischen Erdfarben und anderen Pigmenten in Kaltmalerei) entstehen konnten. Auf dieser Stufe ist die bemalte griechische Glanztonkeramik der Farbenmalerei so nahe wie nie,⁶¹ aber sie kehrt im 4. Jh. v. Chr. wieder zu einer stärker graphischen Ästhetik zurück, in der mit flächigem Deckweiß selektiv klare Akzente gesetzt werden konnten (vgl. [Abb. 10](#)). Die bemalte griechische Glanztonkeramik oszilliert im Laufe ihrer Geschichte zwischen Grafik und Malerei – Farbe ist eine ihrer Perspektiven, die wir sehen oder übersehen können, denn Bilder brauchen Farben nicht notwendiger Weise. Aber es sind nicht zuletzt die Farben, die uns zum Hinsehen animieren.

A. Reinhardt

⁶⁰ Scheibler 2017, 87 f.; Pfuhl 1923, 340 f. 707–710. 718.

⁶¹ Vgl. Scheibler 2017, 120–129; Koch-Brinkmann 1999.

Bildunterschrift/-nachweis:

Abb. 1: ADE GELIEBTER: So entstand die Umrisszeichnung nach Plinius' Naturgeschichte, „Die Erfindung der Malerei“, Ölgemälde von Eduard Daege, Berlin, Alte Nationalgalerie A I 216, gemalt 1832, Photo: <https://id.smb.museum/object/967494/die-erfindung-der-malerei> [CC BY-NC-SA]

Abb. 2: SILHOUETTEN: die ersten Menschenbilder auf griechischer Keramik, Geometrische Amphora aus Athen, Antikensammlung Erlangen Inv. I 458, um 730 v. Chr., Photo: © G. Pöhlein.

Abb. 3: STRAHLEND WIE METALL: eine prestigeträchtige Qualität der griechischen Glanztonkeramik, Schwarz gefirnister Becher aus Athen, Antikensammlungen München Inv. SH 2902, 5. Jh. v. Chr., Photo: © Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek München (Foto Renate Kühling)

Abb. 4: SPEZIALREZEPT: Schema zum so genannten Drei-Phasen-Brand der griechischen Glanztonkeramik, Photo: © Institut für Archäologie und Kulturanthropologie Universität Bonn (mit freundlicher Genehmigung M. Bentz).

Abb. 5: SCHWARZFIGURIG: Die Figuren werden mit Glanzton auf den geglätteten Scherben gemalt, Ritzungen differenzieren ihr Inneres. Deckweiß und Deckrot akzentuieren einzelne Elemente. Fragment einer attisch schwarzfigurigen Olpe, Antikensammlung Erlangen Inv. I 1195.74, um 500 v. Chr., Photo: © G. Pöhlein.

Abb. 6: ROTFIGURIG: Die Figuren bleiben tongrundig. Ihre Silhouetten werden zunächst mit dickem Pinselstrich umfahren, dann die Binnenzeichnung mit feinen Strichen angelegt. Fragment eines attisch rotfigurigen Stamnos, Antikensammlung Erlangen Inv. I 707, um 450/440 v. Chr., Photo: © G. Pöhlein.

Abb. 7: EINE BUNTERE DARSTELLUNG DER WELT: die Deckfarben Weiß und Rot im Bild, Attisch schwarzfigurige Bandschale, Antikensammlung Erlangen M 1678, um 550/530 v. Chr., Photo: © G. Pöhlein.

Abb. 8: BUNT AUCH OHNE FARBE: Minutiöse Ritzungen markieren das ‚bunte‘ Gewand eines orientalischen Bogenschützen, Schwarzfiguriger Dinos (wohl ostgriechisch), Louvre Paris E 739 (Cp 223), um 530/520 v. Chr., Photo: © 2013 Musée du Louvre / Philippe Fuzeau (<<https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010250380>>).

Abb. 9: MÄNNLEIN ODER WEIBLEIN? Frauen strahlen mit weißer Haut, Männer sind dunkler: Farbe markiert Gender, Attisch schwarzfigurige Amphora, Antikensammlung Erlangen M 61, um 510 v. Chr., Photo: © G. Pöhlein.

Abb. 10: HELLER ALS HELL: Das Inkarnat der weiblichen Figur ist tongrundig-hell, der kleine Liebesgott aber strahlt in gleißendem Deckweiß, Rotfiguriger Lebes Gamikos, wohl attisch, Antikensammlung Erlangen I 294, Mitte 4. Jh. v. Chr., Photo: © G. Pöhlein.

Abb. 11: GLEICHBERECHTIGTER KAMPF? Im Schema eines Zweikampfes auf Augenhöhe gleichen die Zusatzfarben beide Kämpfer an – betonen aber gleichzeitig den linken Krieger, Attisch schwarzfigurige Oinochoe, Antikensammlung Erlangen M 425, ca. 530/520 v. Chr.; Photo: © G. Pöhlein.

Abb., 12 STRAHLENDE HAUT, STRAHLENDES GEWAND: Eine Mänade und Dionysos als farbliches Zentrum des Bilddekors, Attisch schwarzfigurige Amphora des Antimenes-Malers, , um 510 v. Chr., © Archäologische Sammlung der Universität Zürich, Inv. L 1039. Depositum Graphische Sammlung ETHZürich (ETH 8). Foto: Frank Tomio.

Abb. 13: FARBAKZENT MÖGLICH: Dionysos mit weiß-schwarzem Reisemantel, ebenso farbenreich seine Begleiterin, Attisch schwarzfigurige Amphora des Antimenes-Malers, um 510 v. Chr., © Archäologische Sammlung der Universität Zürich, Inv. L 1039. Depositum Graphische Sammlung ETHZürich (ETH 8). Foto: Frank Tomio.

Abb. 14: VEREINT IM DECKWEISS: Kriegerabschied mit gleißendem Rundschild, Attisch schwarzfigurige Amphora des Lysippides-Malers, um 530/520 v. Chr., © Archäologische Sammlung der Universität Zürich, Inv. L 550. Depositum Graphische Sammlung ETHZürich (ETH 7). Foto: Frank Tomio.

Abb. 15: WEISSE MITTE, HALBE SACHE: Ein gleichberechtigter Zweikampf mit halbweißem Schild, Attisch schwarzfigurige Amphora des Lysippides-Malers, Metropolitan Museum of Art, New York 56.171.14, um 530 v. Chr., Photo: Open Access (<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/254872>).

Abb. 16: GLANZ ALS PROBLEM? In der schwarzfigurigen Technik konterkariert das weißliche Glanzlicht ephemer die Hierarchisierung der Figuren mittels Deckfarben, Attisch schwarzfigurige Amphora, Antikensammlung Erlangen M 80, um 510 v. Chr., Photo: © G. Pöhlein.

Abb. 17: GLANZ AUF TON: In der situativ bedingten Wahrnehmung berühren sich das helle Deckweiß und das weißliche Glanzlicht des schwarzen Malschlickers, Selbstversuch mit Kerze in der dunklen Erlanger Antikensammlung, Photo: C. Reinhardt.

Bibliographie:

Dieser Beitrag basiert auf den Arbeiten an meinem aktuellen Buchprojekt „Eine Farbanthropologie der griechischen Vasenmalerei“. Fußnoten und Bibliographie sind möglichst kurz gehalten.

Abkürzungen:

BAPD = Beazley Archive Pottery Database <<https://www.carc.ox.ac.uk/carc/pottery>>

DNO = Der Neue Overbeck (DNO). Die antiken Schriftquellen zu den bildenden Künsten der Griechen 5 Bde. herausgegeben von S. Kansteiner, K. Halloff, L. Lehmann, B. Seidensticker, K. Stemmer 2 (Berlin 2022)

DNP = Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike 16 Bde. herausgegeben von Hubert Cancik und Helmuth Schneider (Stuttgart 1996-2003)

Sekundärliteratur:

Avronidaki 2007 = Ch. Avronidaki, Ο Ζωγράφος του Άργου. Συμβολή στην έρευνα της βιοωττικής ερυθρόμορφης κεραμικής στο β' μισό του 5ου αιώνα π.Χ. (Athen 2007)

Balachandran 2019 = S. Balachandran, Bringing Back the (Ancient) Bodies: The Potters' Sensory Experiences and the Firing of Red, Black and Purple Greek Vases, *Arts* 8, 2019, 70 (<https://doi.org/10.3390/arts8020070>)

Batchelor 2002 = D. Batchelor, Chromophobie: Angst vor der Farbe. Übersetzt von Michael Huter (Wien 2002)

Bentz - Geominy - Müller 2010 = M. Bentz - W. Geominy - J. M. Müller (Hrsg.), *TonArt. Virtuosität antiker Töpfertechnik*, Ausstellungskatalog Bonn (Petersberg 2010)

Bothmer 1985 = D. von Bothmer, *The Amasis Painter and his World. Vase-Painting in Sixth-Century B.C.* Athens (Malibu 1985)

Cohen 2006 = B. Cohen (Hrsg.), *The Colors of Clay. Special Techniques in Athenian Vase Painting*. (Los Angeles 2006)

Derbew 2022 = S. F. Derbew, *Untangling Blackness in Greek Antiquity* (Cambridge 2022)

Dietrich 2010 = N. Dietrich, *Figur ohne Raum? Bäume und Felsen in der attischen Vasenmalerei des 6. und 5. Jahrhunderts v. Chr.*, *Image & Context* 7 (Berlin 2010)

Dietrich 2017 = N. Dietrich, *Levels of Visibility and Modes of Viewing in Attic Vase Painting*, in: A. Lichtenberger - R. Raja (Hrsg.), *The Diversity of Classical Archaeology* (Turnhout 2017) 303-321

Dietrich 2023a = N. Dietrich, Drawing vs Photography. On the Gains and Losses of Technical Innovation, in: C. Meyer – A. Petsalis-Diomidis (Hrsg.), *Drawing the Greek Vase, Visual Conversations in Art and Archaeology* (Oxford 2023) 246–275

Dietrich 2023b = N. Dietrich, Voir l'art de l'Antiquité classique. De l'obscurité des contextes originaux à la lumière du musée?, *Perspective: actualité en histoire de l'art* 2023 - 1 (December 2023), 129–150

Eaverly 2006 = M. A. Eaverly, The Iconography of Gender: Dark Men and Light Women in Archaic Greek Painting, in: C. C. Mattusch – A. A. Donohue – A. Brauer (Hrsg.), *Common Ground: Archaeology, Art, Science and the Humanities, Proceedings of the XVIth International Congress of Classical Archaeology, Boston 23-26 August 2004* (2006) 488–490

Fendt – Gebauer – Knauss 2019 = A. Fendt – J. Gebauer – F. Knauss, *Black is Beautiful. Griechische Glanztonkeramik, Ausstellungskatalog München* (München 2019)

Grand-Clément 2011 = A. Grand-Clément, *La fabrique des couleurs. Histoire du paysage sensible des grecs anciens (VIIIe – début du Ve s. av. n. è.)* (Paris 2011)

Grand-Clément 2015 = A. Grand-Clément, Poikilia, in: P. Destrée – P. Murray (Hrsg.), *A Companion to Ancient Aesthetics, Blackwell Companions to the Ancient World* (Chichester 2015) 406–421

Greenhalgh 2021 = P. Greenhalgh, *Ceramic Art and Civilisation* (London 2021)

Grethlein 2017 = J. Grethlein, *Aesthetic Experiences and Classical Antiquity. The Significance of Form in Narrative and Pictures* (Cambridge 2017)

Grumach 1949 = E. Grumach, *Goethe und die Antike: Eine Sammlung 2* (Berlin 1949)

Guerini 2022 = G. Guerini, Defunti di pietra e statue vive nella ceramica italiota. La tecnica della sovraddipintura e la fortuna dell'iconografia di 'Niobe', in: E. Bazzechi – J. Lang (Hrsg.), *Prospettive per lo studio della iconografia romana: ambivalenza delle immagini* (Bari 2022) 17–28

Hedreen 2022 = G. Hedreen, Relief Line in Athenian Red-Figure Vase-Painting: Reflectivity and Light-Effects, in: R. Morais – R. M. Sobral Centeno – D. Ferreira (Hrsg.), *Myths, Gods & Heroes: Greek Vases in Portugal 1* (Coimbra 2022) 242–252

Heinemann 2016 = A. Heinemann, Der Gott des Gelages. Dionysos, Satyrn und Mänaden auf attischem Trinkgeschirr des 5. Jahrhunderts v. Chr., *Image and Context* 15 (Berlin 2016)

Hose 2016 = M. Hose, Ποικιλία. Probleme bei der Übersetzung griechischer Farbwörter: Homer und seine Folgen, in: M. Dönike – J. Müller-Tamm – F. Steinle (Hrsg.), *Die Farben der Klassik. Wissenschaft – Ästhetik – Literatur, Schriftenreihe des Zentrums für Klassikforschung 3* (Göttingen 2016) 15–30

Hyman 2006 = J. Hyman, *The Objective Eye. Color, Form, and Reality in the Theory of Art* (Chicago/London 2006)

- Kalderon 2015 = M. E. Kalderon, Form without matter: Empedocles and Aristotle on color perception (Oxford 2015)
- Koch 1996 = N. Koch, De Picturae Initiis. Die Anfänge der griechischen Malerei im 7. Jh. v. Chr., Studien zur antiken Malerei und Farbgebung 3 (München 1996)
- Koch-Brinkmann 1999 = U. Koch-Brinkmann, Polychrome Bilder auf weißgrundigen Lekythen. Zeugen der klassischen griechischen Malerei, Studien zur antiken Malerei und Farbgebung 4 (München 1999)
- Kunze 2020 = C. Kunze, Red and Black: The Invention of Red-Figure Painting in Late Archaic Athens, in: M. Meyer – G. Adornato (Hrsg.), Innovations and Inventions in Athens c. 530 to 470 BCE – Two Crucial Generations (Wien 2020) 135-144
- Lapatin 2008 = K. Lapatin (Hrsg.), Special Techniques in Athenian Vases (Los Angeles 2008)
- Luschey 2002 = H. Luschey, Rechts und Links. Untersuchungen über Bewegungsrichtung, Seitenordnung und Höhenordnung als Elemente der antiken Bildsprache (Tübingen 2002)
- Mann 2020 = K. U. Mann, Ästhetische Transgressionen in der antiken Kunst am Beispiel bemalter Skulpturen; in: L. Gilhaus – I. Herrad – M. Meurer – A. Pfeiffer (Hrsg.), Transgression und Devianz in der antiken Welt, Schriften zur Alten Geschichte (Berlin 2020) 169-195
- Martens 1992 = D. Martens, Une esthétique de la transgression. Le vase grec de la fin de l'Époque géométrique au début de l'époque classique, Mémoire de la Classe des Beaux-Arts Collection in-8°, 3e série 2 (Brüssel 1992)
- Meyer – Petsalis-Diomidis 2023 = C. Meyer – A. Petsalis-Diomidis (Hrsg.), Drawing the Greek Vase, Visual Conversations in Art & Archaeology (Oxford 2023)
- Neer 2002 = R. Neer, Style and Politics in Athenian Vase-Painting: The Craft of Democracy, ca. 530-460 B.C.E. (Cambridge 2002)
- Neils 2006 = J. Neils, "Women are White": White Ground and the Attic Funeral, in: K. Lapatin (Hrsg.), Papers on Special Techniques in Athenian Vases, Proceedings of a symposium held in connection with the exhibition The Colors of Clay: Special Techniques in Athenian Vases, at the Getty Villa, June 15- 17, 2006 (Los Angeles 2008) 61-72
- Pfuhl 1923 = E. Pfuhl, Malerei und Zeichnung der Griechen 2 Bde. (München 1923)
- Platt 2014 = V. Platt, Likeness and Likelihood in Classical Greek Art, in: V. Wohl (Hrsg.), Probabilities, Hypotheticals, and Counterfactuals in Ancient Greek Thought (Cambridge 2014) 185-207
- Reinhardt (in Vorbereitung) = A. Reinhardt, Colors and the Gloss Effect in Black Glaze Pottery: A Phenomenological Approach, in: D. Bennett – C. Laferrière – G. Hedreen – S. Kim (Hrsg.), Phenomenology and the Greek Vase (University of Wisconsin press: Manuskript eingereicht 10/2023)

Reinhardt 2023 = C. Reinhardt, Introduction: The Grecian Vase in 19th century Europe with the excursus: A ‚material turn‘ in the 19th century – the emulation of the pots‘ surface aesthetics, in: C. Reinhardt (Hrsg.), In the Grecian Style. Emulating Greek Vases in 19th Century Ceramics and the Arts. Proceedings from an International Conference, Erlangen July 16-17, 2021, METAMORPHOSES 2 (Baden-Baden 2023) 9-61

Reusser – Bürge 2022 = C. Reusser – M. Bürge (Hrsg.), Exekias und seine Welt. Tagung an der Universität Zürich vom 1.-2. März 2019 (Rahden/Westf. 2022)

Sassi 2015 = M. M. Sassi, Perceiving Colors, in: P. Destrée – P. Murray (Hrsg.), A Companion to Ancient Aesthetics, Blackwell Companions to the Ancient World (Chichester 2015) 262-273

Scheibler 2002 = I. Scheibler, Features and Intentions of Color-schemes in Archaic vase-painting, in: M. A. Tiverios – D. Tsiafakis (Hrsg.), Color in Ancient Greece. The Role of Color in Ancient Greek Art and Architecture (700-31 B. C.), Proceedings of the Conference held in Thessaloniki (12th-16th April 2000) (Thessaloniki 2002) 65-73

Scheibler 2017 = I. Scheibler, Die Malerei der Antike und ihre Farben. Aspekte und Materialien zur Koloritgeschichte (Weimar 2017)

Stager 2023 = J. M. S. Stager, Seeing Color in Classical Art. Theory, Practice, and Reception from Antiquity to the Present (Cambridge 2023)

Steinbrenner – Wagner – Jehle 2011 = J. Steinbrenner – C. Wagner – O. Jehle (Hrsg.), Farben in Kunst- und Geisteswissenschaften, Regensburger Studien zur Kunstgeschichte 9 (Regensburg 2011)

Tempesta 1998 = A. Tempesta, Le raffigurazioni mitologiche sulla ceramica greco-orientale arcaica, Roma, Rivista di archeologia Supplementi 19 (Rom 1998)

Wagner 2001 = C. Wagner, Kolorit / farbig, in: K. Barck – M. Fontius – D. Schlenstedt (Hrsg.), Ästhetische Grundbegriffe: Historisches Wörterbuch in sieben Bänden 3 (Stuttgart 2001) 305-332

Wagner 2011 = C. Wagner, „Kolorit“ und „Farbe“ als Kategorien der Ästhetikgeschichte, in: J. Steinbrenner – C. Wagner – O. Jehle (Hrsg.), Farben in Kunst- und Geisteswissenschaften, Regensburger Studien zur Kunstgeschichte 9 (Regensburg 2011) 94-121

Walter-Karydi 1986 = E. Walter-Karydi, Prinzipien der archaischen Farbgebung, in: K. Braun – A. Furtwängler (Hrsg.), Studien zur Klassischen Archäologie. Festschrift F. Hiller (Saarbrücken 1986) 23-41

Winter 1978 = A. Winter, Die antike Glanztonkeramik. Praktische Versuche, Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Kommission für antike Keramik, Keramikforschungen 3 (Mainz 1978)

Danksagung

Während den Vorbereitungen zu unserer Ausstellung und zu diesem Booklet erfuhren wir großartige Unterstützung von vielerlei Seiten. An dieser Stelle möchten wir uns daher herzlich bei folgenden Personen und Institutionen für ihre unbürokratische Zusammenarbeit und Hilfe bedanken: Prof. Dr. Andreas Grüner vom Institut für Klassische Archäologie der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg (FAU), (Jun.-)Prof. Dr. Corinna Reinhardt (nun Universität Zürich) und Sandra Kastner vom Stadtmuseum Erlangen. Besonderer Dank gebührt zudem Udo Andraschke, M.A., dem Leiter der Stabsstelle Sammlungen und Museen der FAU.

Für ihre freundliche Gewährung von Drittmitteln, die maßgeblich zur finanziellen Realisierung unseres Projekts beigetragen haben, danken wir vielmals der Vereinigten Stiftung für wissenschaftliche Zwecke aller Art (FAU) sowie Stefanie Penschuck (Gruppenleitung Stiftungen).

Für die Realisierung dieses Booklets sowie die Aufnahme in die Reihe „Kunst und Bildung“ von FAU University Press fühlen wir uns Prof. Dr. Nicole Berner (Lehrstuhl für Kunstpädagogik und Kunstdidaktik) sowie Markus Putnings (Leiter des Referats Open Access und FAU University Press) an der FAU Erlangen-Nürnberg zu großem Dank verpflichtet. Sophia Artinger, Budimir Knezevic und Franziska Wanka danken wir für das Korrekturlesen.

Für die Gewährung von Reproduktionserlaubnissen und die Bereitstellung von Bilddateien danken wir vielmals Rainer Jebing (Sekretär der Direktion, Ägyptisches Museum und Papyrussammlung, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz), Prof. Dr. Martin Benz (Institut für Archäologie und Kulturanthropologie, Universität

Bonn), Çanakkale Müzesi Müdürlüğü, Prof. Dr. Andreas Grüner und Fotograf Georg Pöhlein (Institut für Klassische Archäologie und Antikensammlung, FAU Erlangen-Nürnberg), Matthias Kuen (Erlangen), Carolina Forasassi (Dipartimento Valorizzazione e Strategie economiche, Gallerie degli Uffizi, Florenz), Dr. Ulrike Koch-Brinkmann (Göttingen), Dr. Jörg Gebauer (Antikensammlungen München), Dr. Andreas Kroh (Naturhistorisches Museum Wien) sowie Kurator lic. phil. Martin Bürge und Fotograf Frank Tomio (Archäologische Sammlung der Universität Zürich). Wir möchten uns auch bei den folgenden Museen bedanken, die gemeinfreie Abbildungen zur Verfügung stellen oder uns die Verwendung eigener Photographien gestattet haben: Ägyptisches Museum (Berlin), Alte Nationalgalerie (Berlin), Stadtmuseum Erlangen, Galleria degli Uffizi (Florenz), Liebieghaus Skulpturensammlung (Frankfurt), Thorvaldsen's Museum (Kopenhagen), Metropolitan Museum of Art (New York), Musée du Louvre (Paris), Galleria Borghese (Rom), Troia Museum (Tevfikiye), Naturhistorisches Museum (Wien).

Dr. Katharina Mann, Köln
Dr. Arne Reinhardt, Zürich
Dr. Georg Gerleigner, Erlangen
Fabian Gapp, M.A., Erlangen

