

I. Antike Texte als Quelle zur Polychromie

1. Schriftliche Zeugnisse zur Polychromie – im Zeitalter von Fluoreszenzmikroskopie und Reflexionsspektrofotometrie

Die zweite Wiedergeburt der Polychromie

Dass marmorne, hölzerne und tönerner Skulpturen in allen Epochen der Antike bemalt wurden, dass Bronzen Einlagen aus anderen Legierungen oder Metallen erhielten und dass man Gold, Elfenbein und andere Materialien zu prächtigen, vielfarbigem Götterbildern verband, ist keine neue Erkenntnis. Nach einer jahrzehntelangen Phase, in der diese Tatsache ebenso bekannt war wie ignoriert, ist die Polychromie antiker Skulptur aber erst in den letzten zwanzig Jahren wieder zu einem wichtigen Forschungsgebiet der klassischen Archäologie geworden. Ausgelöst wurde diese Welle durch die Forschungen V. Brinkmanns und seiner Kollegen. Sie präsentierten ihre Ergebnisse höchst öffentlichkeitswirksam in einer Reihe von plastischen Farbrekonstruktionen von Skulpturen verschiedener Epochen und Gattungen, die in ihrer kräftigen Buntheit völlig mit dem allgemein verbreiteten Antikenbild brachen; gerade dadurch wurden die Präsentation zu einer der erfolgreichsten archäologischen Ausstellungen der Zeit. Die ‚Bunten Götter‘ haben, ausgehend von München, seit 2003 zahllose Städte von Los Angeles bis Istanbul besucht und überall immenses Publikumsinteresse genossen. Doch auch in Fachkreisen haben die grellbunten Rekonstruktionen der Ausstellung unzählige Diskussionen entfacht und international eine große Zahl neuer Forschungsprojekte inspiriert:¹ Sie konfrontierten gerade den Altertumswissenschaftler mit der Schwammigkeit seiner eigenen Vorstellungen von der Farbigekeit der Antike und zwangen ihn, die Polychromie nicht nur allgemein zu akzeptieren, sondern sich konkret damit auseinanderzusetzen, *wie* antike Statuen genau bemalt wurden.

Doch die aktuelle Begeisterung ist nur die Renaissance eines Themas, das mit ganz ähnlicher Dynamik (und noch weit größerer Öffentlichkeitswirksamkeit) bereits vom Ende des 18. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts im Fokus archäologischer Forschung stand: Gelehrte und Künstler von Winckelmann bis Furtwängler hatten über hundert Jahre lang über Ausdehnung, Leuchtkraft und Töne der Farben antiker Skulpturen gestritten, und seit dem frühen 19. Jahrhundert beginnen ihre Abhandlungen regelmäßig mit der Feststellung, dass an der Tatsache antiker Polychromie ja kein Zweifel mehr bestehe. Der deutlichste Unterschied zwischen damals und heute ist wohl das verfügbare methodische Instrumentarium: Natürlich ist der Bestand an antiken Skulpturen aller Gattungen, die als Forschungsobjekte zur Verfügung stehen, seit der Zeit Winckelmans stark angewachsen; vor allem ermöglichen aber die weit fortgeschrittenen naturwissenschaftlichen Analysetechnologien heute, Farben nachzuweisen, wo mit dem bloßen Auge nichts mehr zu erkennen ist, und oft nichtinvasiv feinste Spuren von Pigmenten zu identifizieren, bei denen dies damals völlig unmöglich war. So las-

1 Eine knappe Zusammenstellung der wichtigsten Forschungen findet sich auf S. 80.

sen sich etwa mithilfe des denkbar einfachen, aber erst spät für die Erforschung der längst bekannten Verwitterungsreliefs entdeckten Streiflichts Bemalungsmuster und Farbunterschiede erkennen, da je nach Bemalung unterschiedliche Oberflächenbereiche unterschiedlich gut erhalten sind; und durch die Messung der Energie, die verschiedene Bereiche bei einer Bestrahlung mit Licht reflektieren oder erst speichern und dann per Luminiszenz abgeben, lässt sich die Präsenz minimaler Farbreste nachweisen.² Technischer Fortschritt und die spektakulären Funde der großen Grabungen etwa in Athen, Rom und Olympia sowie auf Delos ermöglichten naturwissenschaftliche Untersuchungen zum Ende des 19. Jahrhunderts hin immer häufiger; die Forschung des 18. und frühen 19. Jahrhunderts war dagegen auf rein optische Untersuchung eines sehr begrenzten Bestandes antiker Skulpturen angewiesen. Da somit nur wenige Stücke zur Verfügung standen, an denen tatsächlich noch Farben zu erkennen waren, stützte man sich zur Klärung der (auch wegen ihrer allgemeinen ästhetischen Implikationen) drängenden Fragen auf antike Texte als zweite, gleichwertige Informationsquelle: Winckelmann gründete seine Erkenntnis, dass gerade auch die klassische griechische Plastik bunt war, allein auf eine Platonstelle. Je mehr Skulpturen aber von den inzwischen für das Thema sensibilisierten Ausgräbern dem konservierenden Boden entnommen wurden, und je mehr Farben man an diesen nachweisen konnte, desto mehr gerieten die philologischen Untersuchungen ins Abseits: Gerade als am Ende des 19. Jahrhunderts mit Entdeckungen wie dem ‚Perserschutt‘, dem Alexandersarkophag und dem Augustus von Prima Porta der Bestand farbig gefasster Skulpturen aller Epochen sprunghaft anstieg, verkam die Analyse von Schriftquellen von einer gleichwertigen Säule der Forschung zu einer kurz abgehandelten Bestätigung der Ergebnisse der archäologisch-naturwissenschaftlichen Untersuchungen. Diesen Status haben die Schriftquellen bis heute Großteils behalten: Viele Erwähnungen der antiken Literatur gehen kaum über die Feststellung hinaus, dass Polychromie ja auch bei Platon bezeugt sei.

Die Rolle der Texte

Diese Fokussierung auf die materiellen Zeugnisse war angesichts der erweiterten technischen Möglichkeiten ein notwendiger Schritt: Die immensen Fortschritte, die die Forschung in den letzten beiden Jahrzehnten gemacht hat, wären undenkbar ohne die fortlaufend weiterentwickelten und speziell auf die Erforschung von Farbresten angepassten Technologien der modernen Naturwissenschaften; die Lösung von den antiken Texten und die unvoreingenommene Analyse der Befunde ist hier wie in allen anderen Bereichen der Klassischen Archäologie eine wichtige Voraussetzung einer Forschung, die nicht nur zirkulär ihr eigenes Textverständnis bestätigen will. Angesichts der technischen Möglichkeiten, die die komplette Rekonstruktion der Farbigkeit aller Bereiche einer Skulptur und mit genau den am Original verwendeten Farbmitteln zu ermöglichen scheinen, stellt sich die Frage, ob die antiken Schriftquellen nicht zu Recht in den Hintergrund gedrängt wurden: Was kann neben der bestens erhaltenen, viel-farbigen Komplettbemalung der Friese des Alexandersarkophags und der Identifikation aller verwendeten Pigmente noch ein Vergilvers beitragen, in dem eine (zudem fiktive) Dianastatue vorgestellt wird, deren Stiefel rot seien?

2 Einem systematischen Überblick über die aktuell nutzbaren Analysemethoden gibt Østergaard 2017, S. 159–164.

Doch die Schriftquellen bieten in zweierlei Hinsicht wertvolle Ergänzungen zu dem Bild, das sich anhand der materiellen Hinterlassenschaften zeichnen lässt. Zum einen erschließen sie eine Ebene von Interpretationen, zu der allein die Auswertung der Bildwerke kaum Zugang gibt: Die Leistung eines Textes ist nicht im Sinne Lessings auf die Fähigkeit beschränkt, zeitliche Zusammenhänge zu vermitteln, sondern schließt insbesondere *kausale* Abhängigkeiten mit ein – Texte vermitteln nicht nur Gegenstände, die *aufeinander* folgen, sondern auch Gegenstände, die *auseinander* folgen, sie *erzählen* nicht nur, sondern *erklären* auch. Dadurch können die antiken Texte einerseits die Intentionen hinter der Bemalung einer Plastik überliefern; andererseits stellen sie oft „Zeugnisse für die Begegnung eines (antiken) Menschen mit einem Kunstwerk“³ dar. Während also die Farbigkeit der antiken Skulptur in all ihren optischen und technischen Details am besten durch eine erhaltene bemalte Statue überliefert und durch naturwissenschaftliche Analysen erschlossen wird, kann nur eine Schriftquelle erläutern, welche Motive hinter der Vergoldung des Haars eines Götterbildes oder der Zunge einer Ehrenstatue stehen oder warum eine Athenastatue, zumindest der kaiserzeitlichen Aitiologie nach, ein rotes Band an ihrem Schenkel trägt; ebenso können nur Texte berichten, wie antike Betrachter die Verwendung verschiedenfarbiger Legierungen an derselben Statue oder die Bildung von Grünspan auf einer Bronze bewerteten. Damit stellen sie eine wichtige Quelle zur Konzeption und zur Rezeption von Farbigkeit dar.

Die zweite Leistung der schriftlichen Zeugnisse ist banaler: Sie schließen Lücken im trotz aller naturwissenschaftlichen Fortschritte und jahrhundertelanger Grabungstätigkeit immer fragmentarischen archäologischen Bestand und liefern so weitere konkrete Informationen zu Realien. Natürlich würde die Farbigkeit des legendären Zeusbildnisses des Phidias in Olympia am besten durch eine detailgetreue, polychrome Kopie oder idealerweise durch das Originalwerk vermittelt – aber da der Zeus wohl unwiederbringlich verloren ist, stellt die Beschreibung durch Pausanias die beste verfügbare Quelle zur Rekonstruktion dar. Dies gilt insbesondere für Gattungen der antiken Kunst, deren Erhaltungsbedingungen schlechter sind als die der Marmorskulptur: Wenn der sicher einst riesige Bestand an Holzskulpturen inzwischen bis auf kümmerliche Reste verrottet ist, lässt sich auch mit fortschrittlichster Technik kaum ein Farbstoff analysieren; weitgehend verloren sind aber nicht nur vergängliche Materialien wie Holz, Elfenbein oder Gips, sondern auch die Bildwerke aus Bronze, deren größter Teil intentionaler Vernichtung zum Opfer fiel. Verloren sind zudem alle Spuren von Techniken, die in der Behandlung antiker Oberflächen mit organischen Materialien bestanden, welche sich nach einer gewissen Zeit – zumindest nach aktuellem Stand der Forschung – spurlos auflösen.

Das Konzept der Arbeit: Was sie leisten soll – und was nicht

Das Potential der Schriftquellen zur Erfüllung dieser beiden Aufgaben wurde jedoch bisher nicht ausgeschöpft: Auch wenn Gelehrte wie der französische Kunsthistoriker Antoine Chrysostôme Quatremère de Quincy oder der deutsche Franz Theodor Kugler eine große Zahl an literarischen und epigraphischen Zeugnissen sammelten und zentrale Passagen über

3 Hebert 1989, S. 2; s. auch allgemein Heberts Überlegungen zur Bedeutung von Schriftquellen für die Kunstwissenschaft (S. 1–3).

Jahrzehnte hinweg immer wieder aufs Neue diskutiert wurden,⁴ steht eine vergleichende Untersuchung und systematische Synthese aller Quellen bislang aus. Jeder Forscher behandelt lediglich einen individuellen Ausschnitt des Materials und ignoriert den Rest, und dieselben Texte werden je nach Ansatz oder Überzeugung teilweise völlig gegenteilig interpretiert – oder verschwinden bereits nach einer oder zwei Erwähnungen wieder aus der Literatur. Da nicht nur die naturwissenschaftliche, sondern auch die philologische Forschung sich seit dem 19. Jahrhundert weiterentwickelte, entsprechen zudem viele der alten Interpretationen nicht dem aktuellen Stand von Wissen und Methodik: Sie basieren beispielsweise auf einer veralteten Textform oder einem überholten Verständnis der Intentionen oder des Stils eines Autors. Dennoch stellen diese Interpretationen des 19. und frühen 20. Jahrhunderts, die sich auch in Nachschlagewerken wie der RE und in Zusammenfassungen des Themenkomplexes z. B. durch P. Reuterswärd⁵ niedergeschlagen haben, mit Ausnahme weniger punktueller Neuuntersuchungen⁶ den aktuellen Forschungsstand zu den Schriftquellen zur Polychromie dar; als solcher werden sie auch in der neueren Literatur immer wieder aufgegriffen. Im Kontext des neuen Interesses an der Farbigkeit der Antike ist daher eine kritische Neubearbeitung des Quellenmaterials dringend notwendig.

Daher wird in der vorliegenden Arbeit systematisch das gesamte jemals herangezogene Material zusammengestellt und thematisch sortiert auf dem aktuellen Stand der philologischen Forschung interpretiert. Die Untersuchung hat die Form eines Katalogs, der nach Materialgattungen und übergreifenden Phänomenen sortiert ist; jedem Abschnitt wird ein zusammenfassender Überblick vorangestellt, und am Ende werden einige übergreifende Fragen diskutiert, für die Informationen aus unterschiedlichen Kapiteln herangezogen werden müssen. Dabei wird bewusst die alte Maxime des „getrennt marschieren, vereint schlagen“ verfolgt, wie sie insbesondere von der Alten Geschichte und der Frühgeschichtlichen Archäologie aufgegriffen, diskutiert – und schließlich verworfen wurde.⁷ Dass das Prinzip der Trennung von schriftlichen und materiellen Quellen in der ersten Auswertung aber – trotz aller Verflechtungen von schriftlichen und materiellen Quellen, auf denen das gesamte System der Klassischen Altertumswissenschaften beruht – für die systematische und methodisch saubere Analyse eines Phänomens im Bereich der Klassischen Archäologie unumgänglich ist, hat P. M. Allison in einer Untersuchung aktueller Forschungsansätze zur römischen Wohnforschung exemplarisch gezeigt:⁸ An zahlreichen Beispielen erkennt Allison, dass in der Erforschung des römischen Hauses und der sich in ihm abspielenden sozialen Interaktionen immer noch die Praxis vorherrscht, im Befund erkennbare Raumtypen mit in der Literatur genannten Be-

4 Quatremère de Quincy 1814, Kugler 1835; zu Details zu diesen und anderen Werken s. die folgende Behandlung der Forschungsgeschichte, S. 27–84.

5 Reuterswärd 1960.

6 Als solche sind vor allem v. Graeves kurze Überlegungen zur Bemalung von Marmor, Primavesi Zusammenstellung der prominentesten Quellen der gesamten Polychromie, Formiglis Betrachtungen zur Polychromie von Bronze und Blumes Bearbeitungen der Delischen Abrechnungsurkunden zu nennen (v. Graeve 1981, Primavesi 2003, Formigli 2013a und 2013b, Blume 2015).

7 S. dazu Müller-Scheeßel – Burmeister 2011 – Die übrigen Überlegungen in diesem Sammelband zum Verhältnis von Archäologie und Schriftquellen lassen sich kaum für Fragestellungen der Klassischen Archäologie fruchtbar machen, da sie sich zu sehr allein auf historische Texte und Gebrauchsgegenstände konzentrieren, den für die Klassische Archäologie so wichtigen Bereich der Kunst aber weitgehend außenvorlassen.

8 Allison 2001.

zeichnungen zu verbinden, ohne vorher systematisch aus der Literatur die strukturellen Charakteristika zu erarbeiten, die mit dem jeweiligen Begriff verbunden sind; so werden jedoch nicht nur rein konventionelle Bezeichnungen auf Strukturen übertragen, die in der Antike vielleicht ganz andere Namen trugen, sondern gleichzeitig auch die Funktionen, die einem bestimmten antiken Raum in der Literatur zugeordnet sind, auf den (falschen) archäologischen Strukturtyp übertragen. Positiv formuliert sie in Bezug auf F. Pirsons Versuch, inschriftlich für einen Baukomplex bezeugte Raumbezeichnungen mit Strukturen im Baubefund zu verbinden:⁹ „*Pirson's first task should have been a rigorous analysis of references in the ancient texts for the possible range of these terms and their contexts, particularly any clues as to the physical characteristics of so-named spaces.*“¹⁰ Diese Feststellung lässt sich direkt auf die Untersuchungen zur antiken Polychromie übertragen: Immer wieder wurde hier etwa der schwierige Begriff der ‚*circumlitio*‘ vor einer gewissenhaften Auswertung aller Schriftquellen mit dem verbunden, was die Gelehrten als Prinzip der Polychromie an den archäologischen Funden zu erkennen glaubten oder was – um ein Vielfaches willkürlicher – mit ihren eigenen ästhetischen Überzeugungen vereinbar war. So wurde die *circumlitio* beispielsweise als ‚Saummalerei‘ erklärt, bei der nur Details wie Kranz, Köcherband und Gewandverzierungen farbig gefasst wurden, wie dies den Farbresten der Diana von Pompeji entspricht; oder man setzte sie mit der Ganosis und beides mit einer monochromen Tönung des Marmors gleich, wie dies das Ideal einfarbiger Skulptur verlangte.¹¹ Die genaue Untersuchung der Texte hätte dagegen zwar vielleicht eine ‚Saummalerei‘ nicht ganz ausschließen können, aber doch eindeutig bewiesen, dass es sich bei Ganosis und *circumlitio* um zwei unterschiedliche Phänomene, bei keinem der beiden aber um eine bloße Tönung handelt.

Wenn aus diesen Gründen prinzipiell auf eine Einbeziehung von archäologischem Material zur Interpretation der Schriftquellen verzichtet wird,¹² kann dies, wie Allison formuliert, nur ein „erster Schritt“ der Auswertung sein. Dass in einem zweiten Schritt die Ergebnisse der Textanalysen und das Gesamtbild, das sich aus ihnen ergibt, mit den Ergebnissen der archäologisch-naturwissenschaftlichen Materialuntersuchungen verglichen, Übereinstimmungen konstatiert und Widersprüche interpretiert werden müssen, versteht sich von selbst. In diesem Sinne wird zwar bei einzelnen Ergebnissen aus der Schriftquellenanalyse, für die sich klare Parallelen im archäologischen Befund zeigen, auf diese verwiesen, und in den einleitenden Zusammenfassungen wird immer wieder versucht, die Informationen aus den Schriftquellen in den Kontext der erhaltenen materiellen Zeugnisse einzuordnen. In jedem Fall sind dies aber sekundäre Verknüpfungen, primär ist stets die Interpretation des Textes selbst.¹³ Da die archäologischen Forschungen in den letzten Jahren extrem umfangreiche Ergebnisse erbracht haben, aktuelle zusammenfassende Darstellungen aber bislang nur in Einzelfällen erarbeitet

9 Pirson 1997.

10 Allison 2001, S. 187.

11 Ein sehr treffendes Beispiel ist auch der scheinbar spontane Vorschlag von Bourgeois und Jockey, *circumlitio* könne ja ‚vielleicht‘ auch die Angabe von plastisch nicht ausgearbeiteten Details oder von Licht- und Schatteneffekten sein (Bourgeois – Jockey 2010, S. 231–234).

12 Zu Ausnahmen von diesem Prinzip (und der Unmöglichkeit seiner rigorosen Durchsetzung) s. u. S. 94.

13 Ein weiterer Vorteil dieser Trennung ist, dass die Interpretationen auch dann ihren eigenen Zeugniswert behalten, wenn der aktuelle materialanalytische Forschungsstand durch zukünftige Untersuchungen an weiteren Objekten oder mit verbesserten Methoden revidiert werden muss.

wurden, kann diese Untersuchung auch nicht den Anspruch erheben, die aktuelle Literatur systematisch mit den Texten abgeglichen zu haben; sie muss sich daher darauf beschränken, das Textmaterial zum Thema ‚Farbigkeit‘ zu erschließen, separat zu interpretieren und für weiterführende Untersuchungen zur Verfügung zu stellen.

Vorangestellt ist dem Katalog ein Einleitungsteil, in dem die Grundlagen der Untersuchung geklärt werden: Zwar werden bei jeder behandelten Textstelle alle bisher vertretenen Deutungen diskutiert, doch geraten die forschungsgeschichtlichen Hintergründe der häufig extrem zeitgebundenen Interpretationen und die Zusammenhänge im Gedankensystem der einzelnen Autoren bei einer Gliederung nach Textstellen in der Regel aus dem Blick. Daher wird zunächst ein Überblick über den Weg der Forschung von den Anfängen im 17. Jahrhundert bis zu den aktuellen Projekten gegeben. Dabei sollen die teils recht verschlungenen Entwicklungslinien zumindest in ihren Grundtendenzen nachgezeichnet werden, und insbesondere für die Frühzeit der Denkmälerbestand knapp skizziert werden, auf dem auch die Deutungen der Texte aufbauen;¹⁴ auch die kunst-, kultur- und wissenschaftsgeschichtlichen Hintergründe, die gerade im 19. Jahrhundert eine immense Rolle für die Interpretationen von Texten wie Objekten spielen, werden dort zusammenfassend dargestellt. Die außerordentlich reiche Forschungstradition erzwingt dabei häufig eine starke Vereinfachung und Verknappung: Zentrale Figuren wie Winkelmann, Quatremère oder Kugler erfahren zwar eine etwas ausführlichere Diskussion, bei vielen anderen Forschern muss die Behandlung aber auf eine Vorstellung der Grundthese beziehungsweise eine Einordnung in eine bestimmte Strömung reduziert werden. Dass dabei viele Nebenaspekte vernachlässigt werden, ist unvermeidbar, weil eine ausführliche Diskussion jedes Nebenaspekts und jeder graduellen Modifikation einer Grundthese nicht nur den Rahmen der Arbeit sprengen, sondern letztlich auch das Bild verunklären würde. Zur besseren Verständlichkeit wurde die oft hitzige Diskussion daher in einige Hauptphasen gegliedert. Dass solche Grenzen immer zu einem gewissen Grad künstlich sind, dass sich die Phasen überlappen, dass ältere Aspekte in späteren Phasen wieder aufgegriffen werden und dass sich einzelne Forscher häufig nicht klar einer einzigen Phase zuordnen lassen, versteht sich ebenfalls von selbst. Die Darstellung ist daher als ein Versuch anzusehen, dieses komplexe Beziehungsgeflecht zur Erleichterung des Verständnisses auf eine mehr oder weniger homogene Entwicklung hin zu reduzieren.¹⁵

14 Daher werden die wichtigsten Objekte, an denen man bereits im 18. und 19. Jahrhundert Erkenntnisse zur Polychromie gewinnen konnte, auch anhand von Abbildungen vorgestellt; da der Fokus auf ihrer forschungsgeschichtlichen Bedeutung liegt, wurden (soweit verfügbar) die Darstellungen bevorzugt, durch die die Objekte damals der Fachwelt bekannt gemacht wurden. Die explosionsartige Erweiterung des Denkmälerbestands am Ende des 19. Jahrhunderts und der hohe Bekanntheitsgrad der wichtigsten Stücke machen eine Fortsetzung dieser Vorgehensweise auch für die spätere Zeit gleichermaßen unpraktikabel wie unnötig.

15 Seit der Mitte des 19. Jahrhunderts wurden immer wieder Zusammenfassungen des Forschungsverlaufs erarbeitet, und kaum ein längerer Aufsatz beginnt ohne einen Überblick über die bisherigen Arbeiten. Die ausführlichsten Rückblicke der Arbeiten bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts stellte Reuterswärd zusammen (Reuterswärd 1960, S. 27); er verfasste selbst einen Überblick über die bisherigen Forschungen, wobei er auch eine recht umfassende, knapp kommentierte Literaturliste präsentierte (Reuterswärd 1960, S. 1–32). Aus neuerer Zeit sind z. B. Wünsche 2003 und Prater 2003 (mit Schwerpunkt auf der Auseinandersetzung des Klassizismus mit der Polychromie, der frühen Forschung und der Rolle der Ägineten) sowie entsprechende Beiträge in den späteren Versionen des Bunte-Götter-Katalogs zu nennen; Schwedes 2009 nimmt vor allem die Diskussionen zwischen

Anschließend an diese Forschungsgeschichte wird die Methodik der Recherche, der Zitation und Präsentation sowie der Interpretation vorgestellt, bevor dann im Katalog die 312 gesammelten griechischen und lateinischen Schriftquellen zur Polychromie antiker Plastik ausgewertet werden.

2. „Die revolutionärste Entdeckung, die auf dem friedlichen Gebiete der Archäologie gemacht worden ist“:¹⁶ Der Gang der Forschung vom 17. Jahrhundert bis heute

Das 17. und 18. Jahrhundert: Die Entdeckung der antiken Polychromie

Plinius berichtet in seiner *Naturalis historia*, dass das Kultbild des Kapitolinischen Jupiter in der römischen Frühzeit mit Mennige bemalt wurde, und dass man in alter Zeit Bronzestatuen mit *bitumen* bestrich.¹⁷ Da das Werk zu den meistgelesenen Büchern des Mittelalters und der frühen Neuzeit gehörte, müssen diese antiken Praktiken stets bekannt gewesen sein; doch auch wenn sich einige rote Idole in der spätmittelalterlichen Buchmalerei plausibel auf Plinius zurückführen lassen,¹⁸ dürften die beiden Stellen ansonsten kaum Beachtung gefunden haben. Der erste Gelehrte, der sie miteinander verband und so auf die Bemalung von Statuen in der Antike aufmerksam wurde, war der zu Beginn des 17. Jahrhunderts in den Niederlanden wirkende Kunsthistoriker und Germanist François du Jon. 1637 publizierte er sein Werk „*De pictura veterum*“, in dem er unzählige Quellen zur antiken Kunst zusammentrug und

Kugler, Schasler und Semper in den Blick, Østergaard 2010 fasst die einzelnen Phasen der Forschungsgeschichte in übersichtlicher Knappheit zusammen und arbeitet heraus, wie sich der weiße Marmor hatte durchsetzen können. Die bei Weitem umfangreichste Diskussion des Themas stammt von K. Türri, die in drei sehr ausführlichen Kapiteln die „Entwicklungslinien farbiger Skulptur im 19. Jahrhundert“, die „Diskussion um die Polychromie im 19. Jahrhundert“ sowie die „Quellen der Ablehnung farbiger Plastik“ untersuchte und insbesondere die Position des Klassizismus detailliert herausarbeitete (Türri 1994, S. 13–94. 95–124. 125–142); die kunsttheoretischen Hintergründe werden auch von M. Bückling beleuchtet, v. a. mit Blick auf die Auseinandersetzung mit dem Realismus der Wachsplastik (Bückling 2014). Einer der wenigen Aufsätze, die explizit auch die Rolle der Schriftquellen würdigen, stammt von J. Lang, doch lässt dieses Interesse auch bei ihm mit dem Erscheinen der ersten aussagekräftigen Farbreste nach (Lang 2012). Speziellere Aufsätze sind dem Werk einzelner Forscher gewidmet, s. z. B. Primavesi 2011 und 2012 zu Winkelmann und Knipping 2001 zu Quatremère de Quincy. Die aktuelleren Forschungsrichtungen und -institutionen werden z. B. bei Blume 2015, S. 12–14 oder in den Arbeitsberichten in Brinkmann u. a. 2010 vorgestellt. Da die meisten dieser Untersuchungen nur einen Teil des relevanten Zeitraums umfassen, sich auf einzelne Aspekte oder exemplarisch auf die bedeutendsten Forscherpersönlichkeiten beschränken oder insgesamt recht knapp sind, soll hier noch einmal das gesamte Feld so gut wie möglich strukturiert werden. Für einen schnelleren Überblick wie auch für eine vertiefende Betrachtung der Hintergründe, die hier nur angeschnitten werden können, sei auf die genannten Titel verwiesen.

16 Walz 1837, S. 209.

17 Plin. nat. XXXIII, 111. XXXV, 157 (43. 285), Plin. nat. XXXIV, 15–17 (208).

18 P. Reuterswärd brachte die Schriftquellen zum monochromen Rotanstrich antiker Götterbilder (s. S. 581–613) damit in Verbindung, dass die niederländische Buchmalerei um 1400 immer wieder heidnische Idole rot darstellte (Reuterswärd 1960, S. 2–3).

thematisch gruppierte. So erscheint im achten Kapitel seines zweiten Bandes neben Themen wie dem Missbrauch der Kunst für bössartige Zwecke oder der Täuschung durch Kunstwerke auch eine Zusammenstellung von Quellen zur Bemalung von Gegenständen; im Kontext von bemalten Kleidungsstücken, Zelten oder Schilden erwähnt du Jon dann auch, dass in der Antike ‚manchmal‘ auch Statuen bemalt worden wären:¹⁹ „*Statuas denique ipsas quandoque pingebant.*“ Bemerkenswerter aber als die Überzüge aus Mennige und *bitumen* schien ihm, dass man dafür auch Farben verwendete, wie sie sonst in der Malerei zum Einsatz kamen („*usitatos picturis colores*“), mithin also Statuen nicht nur monochrom anstrich, sondern tatsächlich *polychrom bemalte*. Dies entnahm er Pausanias, der in Kreusis, einem unbedeutenden Ort in Böotien, eine aus Gips gefertigte und bemalte Dionysosstatue beschrieb;²⁰ du Jon ergänzte dies durch zwei Stellen, an denen Herodot von bemalten Plastiken bei Ägyptern und Äthiopiern berichtet.²¹ In einer Zeit, in der es selbstverständliche Praxis war, Werke der Plastik monochrom zu gestalten, musste eine solche Vorstellung höchst kurios wirken: Zwar war man durchaus mit dem Anblick farbiger mittelalterlicher Skulptur vertraut, doch die hohe Kunst produzierte seit der Renaissance beinahe ausschließlich einfarbig weiße bzw. bronzefarbene Plastiken – und diese Grundsatzentscheidung war getroffen worden, um die eigene Kunstproduktion so weit wie möglich an das Vorbild der Antike anzunähern: Die Marmorbildnisse, die man vor allem in Italien entdeckt hatte – etwa der Laokoon oder der Apoll vom Belvedere –, waren weiß.²² Entsprechend sah du Jon die Praxis, die Pausanias in Kreusis bezeugt, sehr kritisch und lässt damit bereits die Schwierigkeiten der späteren Forschung mit der Polychromie erahnen: Nicht nur halte sich eine solche Bemalung bei im Freien aufgestellten Statuen nur kurz, sondern auch die präzise Oberflächengestaltung einer Skulptur werde durch die ‚Schminke‘ der Farbe verdeckt. Aus diesem Grund geht du Jon davon aus, dass bemalte Statuen in der Antike die Ausnahme gebildet hätten.²³

Der Jesuit Jean Hardouin stieß knapp 50 Jahre später bei der Kommentierung von Plinius' 35. Buch auf die Information, der Maler Nikias hätte für den Bildhauer Praxiteles die *circumlitio* einiger seiner Statuen übernommen.²⁴ Er schloss automatisch, dass es sich hier um eine Bemalung handeln musste; eine pastose Farbschicht, die die Arbeit des Bildhauers verdeckt, scheint hier jedoch gerade dadurch ausgeschlossen, dass Praxiteles selbst die Arbeit des Nikias lobt. Hardouin spricht daher in seiner kurzen Fußnote von ganz zarten, durchscheinenden Farben, die außerdem den Stein vor Verschmutzung geschützt hätten.²⁵ Er schränkt denn auch die Bemalung nicht auf Einzelfälle ein, doch scheint sein allgemeines „*illinebant*“ we-

19 du Jon 1637, S. 91; die bemalten Gegenstände stehen am Schluss von du Jons Darstellung der Malerei, sodass er mit der Bemalung von Skulptur zur Darstellung der plastischen Kunst überleiten kann.

20 Paus. IX, 32, 1 (221).

21 Hdt. II, 86. III, 24; vgl. dazu S. 338 Anm. 1460.

22 Zum Aufkommen der weißen Marmormonochromie in der Renaissance s. z. B. Østergaard 2010, S. 78–79.

23 „*Statuarum tamen nullis colorum pigmentis imbutarum frequentior apud antiquos erat usus; tanquam que non solum intra privatos parietes, sed etiam sub dio perdurarent, & veros exactissime artis ductus colorum fuco minimè celarent.*“

24 Hardouin 1685, S. 229.

25 „*Marmora coloribus tenuissimis illinebant, qui repercussu claritatem marmoris excitaret, custodiretque a pulvere & sordibus. Galli dicunt, vernir.*“

niger darauf hinzudeuten, dass er Bemalung *aller* Marmorplastik annahm, als darauf, dass er sich über die Ausdehnung des Phänomens keine weiteren Gedanken machte.

Neben diese ersten grundsätzlicheren Überlegungen zur antiken Polychromie traten vereinzelte Zufallsfunde, die auf verschiedene Aspekte der Farbigkeit antiker Skulptur schließen ließen. So veröffentlichte Jacques Spon in seinem antiquarischen Werk „*Miscellanea eruditae antiquitatis*“ die Grabinschrift des Augeneinsetzers Serapio,²⁶ den er richtig mit der Praxis in Verbindung brachte, Augen für Statuen separat aus anderem Material anzufertigen.²⁷ Am französischen Hof lenkte um 1700 eine Statue im Besitz des Königs die Aufmerksamkeit auf die Frage nach der Polychromie (Abb. 1). In Bengasi war eine römische Frauenstatue im Typus der großen Herkulanerin gefunden worden, die der Pascha von Tripoli dem französischen Konsul überreicht hatte. Sie war so in die *Grande Galerie* von Versailles gelangt, wo sie der Hofgelehrte Jean-Aimar Piganiol de la Force in seiner „*Nouvelle description des Chateaux et Parcs de Versailles et de Marly*“ beschrieb und mutmaßte, sie könnte „*l'antique la mieux conservée qui soit en Europe*“ sein.²⁸ Diesen Status verdiente sie vor allem dadurch, dass sich auf ihren Wangen rote Farbe erhalten hatte, die Piganiol de la Force als Zinnober deutete.²⁹ Der Gelehrte gibt in seiner Beschreibung von 1713 einen lebendigen Eindruck von den Diskussionen um die Identifikation der Dame.³⁰ Der Comte de Caylus schloss sich 1764 der Deutung Winckelmanns an, der die eponyme Statue des Typs, die Replik aus Herculaneum, als Vestalin interpretiert hatte,³¹ und prägte damit den Namen, unter dem die Statue in die Geschichte der Polychromieforschung einging; doch während der Graf die Skulptur als ein Beispiel für allgemein gebräuchliche Bemalung ansah,³² hatte sich Piganiol de la Force davon überzeugen lassen, die Farbe ikonographisch zu deuten: Unter Verweis auf die literarisch mehrfach bezeugte Rotbemalung von Götterbildern interpretierte er sie als ‚*Pudicitia*‘, die durch die Attribute Schleier und Erröten gekennzeichnete Göttin des Schamgefühls.³³ Der Comte de Caylus publizierte auch eine Inschrift aus Kyme, in der verschiedene Ehrenmonumente für

26 CIL VI, 9403 (242).

27 Spon 1685, S. 232 („*Statuis Romanis oculi aliquando ex alia materia conficiebantur; veluti argentei aereis statuis:*“).

28 Piganiol de la Force 1701, S. 96.

29 Eine errötete Marmorskulptur war bereits im 12. Jahrhundert in Rom gefunden und von Magister Gregorius beschrieben worden; möglicherweise handelte es sich um die Kapitolinische Venus (Reutterswärd 1960, S. 1).

30 Piganiol de la Force 1713, S. 158–162: Die Vorschläge reichen von der Gattin eines Prokonsuls Africas über eine Priesterin bis zur Göttin Pudicitia.

31 Winckelmann 1755, S. 16–18; s. dazu Knoll 2008, S. 40–41.

32 Comte de Caylus 1764, S. 168

33 Piganiol de la Force 1713, S. 161–162 – In der Folge wurden der Statue verschiedene Namen aus dem Kaiserhaus zugewiesen, inzwischen hat die Forschung aber erkannt, dass es sich um das Privatporträt einer Unbekannten handelt; von der Farbe auf den Wangen ist heute nichts mehr zu sehen (Kruse 1975, S. 278), und Visconti scheint anzudeuten, dass dies bereits zu seiner Zeit so war: Er spricht von der bei Piganiol de la Force beschriebenen „*couleur rouge encaustique*“ bereits im Imperfekt (Visconti 1831, S. 220; zur Statue und den modernen Überarbeitungen der Mundpartie, die mit dem Verlust der Farbe zusammenhängen könnten, s. de Kersauson 1996, S. 208–209).

einen Wohltäter der Stadt beschlossen wurden,³⁴ eines davon seiner Interpretation nach eine Statue aus Bronze, Marmor und Gold – „*suivant un usage qui n'étoit pas rare chez les Grecs*“.³⁵

Doch weit mehr Informationen zur antiken Skulpturenpolychromie als diese Einzelentdeckungen hatte Johann Joachim Winckelmann bei seinen umfassenden Recherchen zur „Kunst des Alterthums“ aufgespürt: Während später ironischerweise gerade Winckelmann zum Archegeten der Polychromieleugner stilisiert wurde,³⁶ finden sich bereits in der ersten Auflage seines für die gesamte spätere Archäologie grundlegenden Werks zahlreiche Verweise sowohl auf erhaltene Farbspuren an antiken Skulpturen, als auch auf Indizien in Schriftquellen. So spricht er schon im zweiten Stück seines ersten Kapitels, in dem er kulturübergreifend in die Materialien der Plastik einführt, im Abschnitt zu Marmor auch „Von übermalten Statuen“.³⁷ Da seine Behandlungen der Materialien insbesondere auch die Entstehung der einzelnen Gattungen klären sollen, bietet er hier vor allem ein Erklärungsmodell für den Brauch der Bemalung: Die Bemalung der Gewänder von Statuen, auf die er sich konzentriert, gehe einerseits darauf zurück, dass sich die Marmorplastik aus der akrolithischen Technik mit ihren Holzgewändern entwickelt habe, andererseits darauf, dass hier der archaische Brauch der Bekleidung von Kultbildern mit echten Textilien fortlebe. Neben den bei Vergil bezeugten roten Stiefeln einer Diana-Statue, einem der unzweifelhaftesten Schriftzeugnisse für polychrome Plastik,³⁸ ist sein wichtigstes Beispiel für diese polychrome Gestaltung der Gewänder die während der Abfassung der „Geschichte der Kunst des Alterthums“ gerade neu entdeckte, in ihrer sensationellen Farbigkeit damals einmalige Artemis von Pompeji (**Abb. 2**).³⁹ Die Farbreste der unterlebensgroßen, archaischen Statue, die in den nächsten Jahrzehnten eine Schlüsselposition in der Diskussion um die Skulpturenpolychromie einnahm, fasst Winckel-

34 IK Kyme 19 (150).

35 Comte de Caylus 1756, S. 180. 188; diese Erkenntnis könnte auf Pausanias' Beschreibung des Zeus von Olympia zurückgehen, oder allgemein auf Nachrichten von Akrolithen und Chryselephantinen.

36 So führte z. B. P. Reuterswärd Winckelmann in einer Fußnote als einen derjenigen an, die Polychromie als eine „römische oder barbarische Unsitte“ bezeichneten (Reuterswärd 1960, S. 28). Prominenz erlangte die scheinbare Gegnerschaft Winckelmans aber erst, als A. Prater im Katalog der Ausstellung „Bunte Götter“ ein angebliches Zitat präsentierte, demzufolge Winckelmann „die barbarische Sitte des Bemalens von Marmor oder Stein“ entschieden abgelehnt hätte (Prater 2003, S. 257; erstmals publiziert in einer englischen Version des Aufsatzes, Prater 2002, S. 24). Das Zitat, angeblich Winckelmann 1764, „I 1 §6“ entnommen, findet sich aber weder in der Geschichte der Kunst des Altertums, noch in einem anderen der Werke Winckelmans (soweit sie bisher in der neuen Gesamtausgabe der Winckelmann-Gesellschaft publiziert wurden). Und während Prater an anderer Stelle als „Winckelmann 1764“ tatsächlich auf die überarbeitete Weimarer Ausgabe der „Werke Winckelmann's“ verweist, findet sich in dieser Reihe weder ein Abschnitt, auf den (nach Praters Zitiersystem) die Angabe „I 1 §6“ passt, noch überhaupt der zitierte Wortlaut. Die Positionierung in dem gerade durch die Öffentlichkeit intensiv rezipierten Katalog bescherte dem Scheinzitat, dessen Ursprung bisher nicht ausgemacht werden konnte, zumindest in Deutschland eine ungeheure Popularität: Wie eine kurze Internet-Recherche zeigt, wurde es neben Fachliteratur nicht nur in zahlreiche Zeitungsartikel, sondern sogar in einen Kriminalroman und ein Sachbuch zur Psychologie der Manipulation aufgenommen. Korrigiert wurde diese Sicht erst durch Primavesi 2010 (s. auch die überarbeitete Fassung Primavesi 2011).

37 Winckelmann 1764, S. 15–16.

38 Verg. ecl. 7, 29–32 (1).

39 Zur Statue und ihrer Farbigkeit s. Brinkmann u. a. 2011, zu den Fundumständen Primavesi 2011, S. 25–39.