

Es sollte klar sein, daß eine umfassende Aufarbeitung nicht gefordert wird, um Tote oder vielleicht noch Lebende 'bloßzustellen', sondern um der Sache gerecht zu werden, d.h. der Wahrheit näher zu kommen, was ja Aufgabe des Historikers und damit auch des Archäologen ist (jedenfalls dann, wenn man die Archäologie als historische Wissenschaft versteht).

Die vorstehenden Bemerkungen haben keineswegs die Absicht, das Verdienst von Klaus Junker zu schmälern; dieses liegt vor allem darin, einen Anfang gemacht zu haben bei einer intensiveren Beschäftigung mit der nationalsozialistischen Vergangenheit unseres Faches, den viele andere offenbar bisher gescheut haben, und darüber hinaus, wichtiges Material erstmals vorgelegt zu haben. Der kritische Kommentar versteht sich als Anstoß zu weiterer Auseinandersetzung mit dem Thema²⁸. Voraussetzung dafür ist eine breitere Materialbasis, die nur durch die Auswertung weiterer Archivalien geschaffen werden kann; 'nur' schon deswegen, weil es für die Befragung von Zeitzeugen ja nunmehr (fast) zu spät ist²⁹. Daraus wird sich ein weit facettenreicheres Bild ergeben als dasjenige, das Junker vorgelegt hat. Man darf sich daher wünschen, daß seiner Arbeit bald weitere folgen werden.

HUBERTUS MANDERSCHIED

Rom

28 Ein wichtiger Schritt in dieser Richtung ist das Züricher Kolloquium von 1998; vgl. vorläufig HOFER (wie Anm. 3).

29 Karl Scheffold, der letzte aus der Reihe der Institutsopfer (s. oben), ist im April 1999 verstorben.

Carolyn L. Connor: The Color of Ivory. Polychromy on Byzantine Ivories;
Princeton NJ: Princeton University Press 1998; 129 S., 12 SW-Abb., 17 Farbabb.;
ISBN 0-691-04818-5

Am Ende des 19. Jahrhunderts ging ein Aufschrei durch die Reihen der archäologischen und kunsthistorischen Forschung, als die Vermutung aufkam, daß die Skulptur der Griechen und Römer nicht ganz so farblos wäre, wie bis dahin angenommen wurde. Alt ist also der Streit über die originale Fassung statuarischer Plastik und Relieifarbeiten, und verständlich sind die teils heftigen Diskussionen, denn schließlich geht es unserer Denkgewohnheit an den Kragen und das irritiert. Der „post-antike“ Betrachter kennt das betreffende Monument – ob die Marmorskulpturen des Parthenon oder die spätantiken Elfenbeindiptychen – materialsichtig, d.h. in weißer oder zumindest heller „Farbe“ und ausschließlich monochrom.

Durch die Studie von Carolyn L. Connor legt sich die „bunte Dimension“ nun auch unwiderruflich auf die Gattung der spätantiken und byzantinischen Elfenbeinwerke. Zu lange sei, so die Autorin, die allenthalben aufspürbare Polychromie dieser Relieifarbeiten übersehen und vernachlässigt worden, zu wenig das „ästhetische Wertesystem der Byzantiner“ bezüglich Farbe in die Beurteilung der Schnitzwerke eingeflossen.

Damit wird eine Diskussion über die Farbigkeit byzantinischer Elfenbeinarbeiten entfacht, die sicherlich überfällig ist und die – soviel sei vorausgeschickt – komplexer zu führen wäre, als es in der vorliegenden Untersuchung geschieht. Das bedeutet nicht, daß an der grundsätzlichen Annahme einer polychromen (Teil-)Fassung byzantinischer Elfenbeinarbeiten gezweifelt werden soll; doch die Darlegung der Befunde, die von Carolyn L. Connor in minutiöser Kleinarbeit und überwiegend mittels mikroskopischer Betrachtungen ans Licht gebracht wurden – für den interessierten Leser allerdings lediglich zu Papier, da die betreffenden Werke gewöhnlich nicht aus der erforderlichen Nähe betrachtet werden können –, veranlaßt zu einer kritischen Auseinandersetzung, zumal die Schlußfolgerungen nicht so eindeutig und unstrittig sind, wie die Autorin glauben macht.

Die Untersuchung gründet auf einer klaren Zielsetzung: Erörtert werden soll, in welchem Maße die Relieifarbeiten mit Farbe belegt waren; weshalb die byzantinischen Elfenbeinwerke „bemalt“ wurden; und schließlich, wie sich die Polychromie dieser Gattung zu derjenigen vergleichbarer anderer Erzeugnisse verhält. Schon in der Einführung des Buches (S. 3-7) wird deutlich, daß eine ursprüngliche Farbigkeit *per se* nicht bezweifelt wird, so daß die Frage, ob die entdeckten Farbspuren tatsächlich original seien (S. 23), im Grunde eine rhetorische ist. Der 1991 publizierte Artikel Carolyn Connors¹, in dem die geringen Reste einer farbigen Fassung auf den fragmentarisch erhaltenen Elfenbeinreliefs mit Szenen aus der Joshua-Geschichte des New Yorker Metropolitan Museum of Art im Mittelpunkt standen, brachte den Stein ins Rollen und gab auf die grundsätzliche Frage, ob byzantinische Elfenbeinarbeiten farbig gefaßt wären, nach Ansicht der Autorin eine positive Antwort.

Im ersten Kapitel, „Color on byzantine ivories“ (S. 9-22), wird ausführlich die von der Autorin gewählte Methode und Technik der Untersuchungen sowie die Anlage einer sogenannten Datenbank („Database“, Appendix A) beschrieben und kommentiert, in welche die Resultate der 100 analysierten Werke spätantiker und byzantinischer Elfenbeinreliefs eingetragen sind (zu den Einzelheiten dieser Datenbank s. weiter unten). Unter „case studies“ (S. 15-22) sind exemplarisch an 15 Reliefarbeiten die festgestellten Farbspuren ausführlicher dargelegt, womit wir gewissermaßen im Herz der Untersuchung angelangt sind.

Das zweite Kapitel referiert die naturwissenschaftlichen Analysen verschiedener Farbproben durch Mitarbeiter des Metropolitan Museum und nimmt sich ansonsten als eine kleine Farbkunde bzw. Einführung in die Geschichte und Herkunft der Farben aus. Wir erfahren Wissenswertes – vor allem gemäß der literarischer Überlieferung von Plinius bis Cennino Cennini – über die einzelnen mineralischen Elemente, die Herstellung und Verarbeitung der Farben Rot, Blau, Grün und Gold. Dieser Abschnitt wird mit der wichtigen Frage nach der Datierung der Farben und Färbungstechniken eingeleitet; doch obwohl die naturwissenschaftlichen Analysen keine präzisere Aussage zulassen, da die angetroffenen Pigmente seit dem Altertum

1 CAROLYN L. CONNOR: New Perspectives on Byzantine Ivories, in: *Gesta* 30, 1991, 100-111.

bis mindestens in das 19. Jahrhundert gängig waren, wird mit dem Hinweis auf die lange, „antike“ Tradition suggeriert, daß die beobachteten Farbspuren aus der Entstehungszeit des jeweiligen Werkstückes herrühren. In dieselbe Richtung zielen die folgenden zwei Kapitel („The Ancient Tradition of Polychrome Ivories“, S. 35-45, und „The Testimony of Ancient and Medieval Texts“, S. 47-65), die einen historischen Abriss von Ägypten bis in die byzantinische Zeit bringen, indem zahlreiche, zum Thema Farbe und Elfenbein relevante Monumente angeführt werden und Autoren zu Worte kommen. Im fünften Kapitel wird erneut an Hand von Zitaten antiker und nachantiker Autoren das allenthalben nachweisliche Vorkommen sowie die spezielle Wertschätzung und symbolische Bedeutung farbiger Oberflächen belegt – ob auf Werken der (Bau-)Skulptur oder verwandter Gattungen wie Email, Mosaik oder Textilien. Im Schlußwort macht Carolyn Connor nochmals deutlich, daß Elfenbeinreliefs ohne Farbe im sonstigen „bunten“ Umfeld der byzantinischen Kultur nicht denkbar seien (S. 78). Darüber hinaus wird die Qualität dieser Polychromie festgehalten: nicht Pastelltöne, sondern ungemischte, kräftige Farben seien bevorzugt gewesen, und nicht nur ein einfacher Farbauftrag, sondern eine Folge von mehreren Farbschichten übereinander erweise sich als charakteristisch für das „Wertesystem in Byzanz“².

Einige Aspekte seien im folgenden mit kritischen Anmerkungen versehen. Die Vorgehensweise bei der Objektuntersuchung und die Erstellung einer sogenannten Datenbank sind in Kapitel I detailreich erläutert. In die Datenbank wurde jeder Hinweis auf Farbigkeit eingetragen und die Farbbezeichnungen Rot, Blau, Grün, Braun bzw. Schwarz und Gold mit einer weiteren Klassifizierung wie „lokalisiert“ (localized), Kristalle (crystals), „Färbung“ (stain), „Überrest“ (residue), „Flecken“ (flecks) oder „Inkrustation“ (encrustation) versehen. Der Begriff „Kristall“ bezeichnet dabei lediglich einen isolierten, lose aufliegenden Farbpartikel, der, wie die Autorin einräumt, auch durchaus von einer anderen Partie des Objektes als der aktuellen Fundstelle stammen kann.

Anzumerken ist, daß es in der Tat zahlreiche Möglichkeiten gibt, wie ein einzelnes Pigmentkorn, das in keinerlei ursprünglichem Zusammenhang mit dem Objekt steht, auf dieses gelangen kann, weshalb der Befund eines einzelnen Pigmentes ohne Beweiskraft bleibt und vernachlässigt oder eindeutig als wenig aussagekräftig gekennzeichnet werden sollte. Aus der tabellarischen Auflistung der „database“ erfahren wir nicht mehr, als daß auf den betreffenden Arbeiten die angezeigten Farben gefunden oder nicht gefunden wurden, nicht aber, wo und in welchem Ausmaß im einzelnen Fall die Spuren einer Fassung festzustellen sind³. Diese Kenntnis ist aber von grundlegender Bedeutung, wenn es darum gehen soll, eine Regelmäßigkeit, ein typisches Muster der verwendeten Farben aufzuspüren. Der Leser

2 „The color system discussed in this book did not favor pastel or dull colors but more often bright ones;...“ (S. 81); „Within the value system of Byzantium and the ancient world, value was cumulative. Layers of precious substance produced a still more precious result than the sum of the parts.“ (S. 80).

3 Dies ist um so erstaunlicher, als die Autorin selbst die Vernachlässigung der Angaben, wo Farbspuren zu finden sind, als Defizit der vorausgegangenen Forschung beklagt (S. 36).

muß sich mit den erwähnten exemplarischen Fällen (15 von 100 untersuchten Reliefs) begnügen, deren Farbreste ausführlicher beschrieben werden, wobei die Kriterien für die Auswahl dieser Beispiele im Dunkeln bleiben.

Eine farbige Rekonstruktion der Fassungen, wie von Carolyn Connor teilweise ausgeführt, ist sicherlich von großem Nutzen. Wenn aber diese farbige Umsetzung mit den angegebenen Befunden nicht übereinstimmt, entsteht der Eindruck einer vertanen Chance⁴. So fand z.B. das Punkte-Muster auf der militärischen Kleidung des Joshua und seiner Krieger, welches ohne Schwierigkeiten mit bloßem Auge als dunkle Verfärbung zu erkennen ist, bei der Farbrekonstruktion (Abb. III-V) keine Berücksichtigung.

Eine größere Skepsis hinsichtlich der Originalität der Farb- und Goldspuren wäre sicherlich angebracht gewesen. Ein durchbrochen gearbeiteter Baldachin, auf dem sich mehrere Goldpartikel feststellen lassen, wird ohne weitere Begründung als original vergoldet bezeichnet. In diesem Zusammenhang sei das Diptychon des Consuls Justinus erwähnt (Berlin, Museum für Byzantinische Kunst, Inv. 6367), das deutliche Reste einer ehemaligen Vergoldung zeigt, die aber auch auf den nachweislich sekundären Metallscharnieren zu finden sind.

Daß eine seriöse Untersuchung lediglich den Befund dokumentieren kann, eine Datierung der Goldreste und der Farbmittel allerdings nur mit Hilfe aussagekräftiger Indizien möglich ist, sofern es sich um historische, d.h. seit der Antike und bis in die heutige Zeit verwendete Farbmittel handelt, versteht sich eigentlich von selbst.

Der von Carolyn Connor angeführte Vergleich ihrer Untersuchungsmethode mit derjenigen der Feld-Archäologie (S. 11) ist zwar zutreffend, doch bleibt bei ihrer Spurensuche und –sicherung die bewährte archäologische Methode der Feststellung von Abfolgen, bzw. des Erkennens von Indizien, die auf ein Nacheinander der einzelnen Elemente/Schichten (geschnittene Relieifarbeit, Montagevorrichtungen, Farbe) weisen, unberücksichtigt. Die Evidenz später aufgebrachtter Fassungen bleibt gänzlich undiskutiert. Als Beispiel sei hier das Relief mit der Darstellung der Vierzig Märtyrer (Berlin, Museum für Byzantinische Kunst, Inv. 574) angeführt, an dem zahlreiche Farbbefunde von Carolyn Connor beschrieben werden. Dieses Relief, das von mindestens einer jüngeren Bemalung überdeckt war, wurde in den späten 1980er Jahren gereinigt; die wenigen verbliebenen Farbreste lassen sich zeitlich nicht einordnen. Offensichtlich wurden Pigmentkörner bei der Fassungsabnahme und Reinigung auf der gesamten Tafel verteilt. Ein blauer Farbreist, der auf einem eingesetzten Holzdübel zu finden ist, welcher ein Bohrloch verschließt und sich dadurch als sekundär erweist, bleibt unerwähnt, andere von der Autorin aufgezeigte Farbbefunde können, ungeachtet der Datierungsproblematik, nur bedingt bestätigt werden.

Auf Grund von eigenen Untersuchungen, die in Vorbereitung eines Bestandskataloges der spätantiken und byzantinischen Elfenbeinwerke der Berliner Samm-

4 Für das Diptychon des Asklepios und der Hygieia wurden die Divergenzen zwischen Text und Farbumsetzung an anderer Stelle bereits bemängelt, s. die Rezension von ANTHONY CUTLER in: www.caareviews.org/reviews/connor.html.

lung durchgeführt wurden, muß den Ergebnissen und Statistiken, die Carolyn Connor aufführt, größte Skepsis entgegengebracht werden. So beobachtet die Autorin auf dem Berliner Leo-Szepter (Inv. 2006) über die gesamte Oberfläche verteilte rote und orangerote „Kristalle“ unterschiedlicher Schattierung, Goldpartikel und einen einzelnen grünen „Kristall“. Als Fazit wird ein im Gesamteindruck rot gefärbtes oder rot bemaltes Szepter rekonstruiert, ein Erscheinungsbild, das der Autorin zufolge in der vorliegenden Ikonographie einer Kaiserkrönung seine inhaltliche Entsprechung finde. Bei vergleichenden technologischen Untersuchungen an besagtem Szepter konnte nicht ein einziger roter Farbpartikel entdeckt werden, noch ließen sich Spuren einer ehemaligen Vergoldung nachweisen. Stattdessen sind in Vertiefungen stark versprödete braune, teils schwarzbraune Reste festzustellen, die dahingehend gedeutet werden könnten, daß das Elfenbein eventuell mit einer öl- und/oder harzhaltigen Substanz behandelt wurde, die infolge von Alterung durchaus für die heutige Färbung verantwortlich sein könnte. Connor hätte sich und dem interessierten Leser einen großen Dienst erwiesen, wenn sie für die oftmals schwierigen Untersuchungen an den gealterten und vielfach manipulierten Oberflächen erfahrene Restauratoren zu Hilfe gezogen hätte.

Mit den Ausführungen in Kapitel II zu Farbe und Farbmitteln begibt sich die Autorin offenbar auf ein ihr von Hause aus fremdes Terrain. Farben werden anhand eines Farbatlanten bestimmt, eingeordnet und Farbreste aus späteren Untersuchungen mit denen aus früheren als gleichwertig eingestuft. Erwiesenermaßen ist jedoch auf das menschliche Farbgedächtnis nur eingeschränkt Verlaß, da Farben stimmungabhängig wahrgenommen werden. Die Behauptung, daß die vorrangig gefundenen Farben Rot, Grün, Blau und Braun bzw. Schwarz in ihrem Farbton auf allen untersuchten Objekten weitgehend identisch seien, ist ohne entsprechende farbmetrische Untersuchungen haltlos. Ein Farbeindruck wird nicht nur von der Beleuchtung, sondern durch vielerlei weitere Faktoren wie z.B. Reflexionsgrad, Schichtstärke, Bindemittel, Überzüge, Alterung und dem individuell unterschiedlichen Farbmempfinden bestimmt, weshalb ein ausschließlich visuell durchgeführter Farbvergleich immer unzuverlässig sein muß. Das komplexe Gebiet der Farbmatrik wird bei Carolyn Connor auf das einfachste reduziert. Farben wissenschaftlich korrekt zu bestimmen und zu vergleichen, erfordert einen beträchtlichen apparativen Aufwand und fachspezifisches Knowhow. Es soll hier nicht kritisiert werden, daß solche Farbbestimmungen nicht durchgeführt wurden, ärgerlich ist nur, daß dem auf diesem Spezialgebiet vermutlich nicht sehr bewanderten Leser durch den Gebrauch entlehnter Fachtermini und der in diesem Zusammenhang wenig dienlichen Beschreibung der Farbtöne mittels chromatischer Faktoren, wissenschaftliches Arbeiten suggeriert wird.

Die Autorin bemüht sich wiederholt, die maßgeblichen Faktoren der byzantinischen Ästhetik zu bestimmen, und kommt zu dem Schluß, daß leuchtende Farben als herausragendes Charakteristikum zu nennen seien. Die Überlieferung farbiger Ikonen, Mosaik, Fresken, Miniaturen, Emailarbeiten und Seidenstoffe sind in ihren Augen hinlängliche Beweise für die Behauptung, daß auch Elfenbeinarbeiten farbig

gefaßt gewesen seien. Sicherlich ist nicht zu leugnen, daß all diesen Kunstgattungen eine ähnliche Ästhetik zugrunde liegt, schon allein deshalb, weil sie alle das Produkt einer Epoche sind. Dennoch gilt festzuhalten, daß eine Ikone, Mosaik oder Malerei, ohne farbige Differenzierungen überhaupt nicht denkbar ist, während Elfenbeinschnitzereien durch ihre dritte Dimension eine zusätzliche und entscheidend andere Form künstlerischen Ausdrucks besitzen.

Reste von Polychromie auf byzantinischen Elfenbeinwerken sind nicht zu leugnen und originale Teilfassungen durchaus wahrscheinlich. Auch sollten wir uns hüten, Elfenbeinwerke, die heute keine Farbspuren aufweisen, ohne weiteres als „zu keinem Zeitpunkt farbig gefaßt“ zu bezeichnen, wie dies jüngst für die „Hodegetria“ der Karlsruher Sammlung⁵ geschehen ist.

Befremdlich bleibt schließlich die von Carolyn Connor geäußerte Vorstellung, daß man das nachweislich kostbare Elfenbeinmaterial in Gänze unter einer Gold- und/oder Farbschicht habe verschwinden lassen, um der Schnitzarbeit dadurch eine Wertsteigerung zuteil werden zu lassen. Der angeführte Vergleich mit Bauskulptur, d.h. farbig gefaßten Kapitellen, liegt zwar nahe, doch zum einen wissen wir nicht, wie umfangreich diese Fassungen im einzelnen Falle waren, und zum anderen ist und war Marmor nicht so rar und kostbar wie Elfenbein. Der Nachweis der Wertschätzung von Farbe in der Antike generell und in Byzanz im besonderen kann jedenfalls diese Auffassung nicht untermauern. Das Resultat der Studie bedeutet eine völlige Abwertung der Elfenbeinoberfläche, die gerade in jüngster Zeit unter kunsthistorischen und schnitztechnischen Gesichtspunkten in den Vordergrund gerückt worden ist⁶.

Es ist sicherlich ein Verdienst der Autorin, mit dieser Studie die Fachwelt erneut auf die betreffende Problematik aufmerksam gemacht und Stoff für weitere spannende Diskussionen geliefert zu haben. Vielleicht hätte die Autorin gut daran getan, sich stärker ihres zu Anfang des Buches programmatisch formulierten Denkanstoßes zu verpflichten: „Do we see only what we want to see? Do we adept the facts to the theory, rather than the other way around?“

GUDRUN BÜHL/HILTRUD JEHLE
Museum für Byzantinische Kunst SMPK
Berlin

5 Mittelalterliche Elfenbeinarbeiten aus der Sammlung des Badischen Landesmuseums Karlsruhe, bearb. von KLAUS G. BEUCKERS, mit Beiträgen von D. Eberle, S.E. Eckenfels, A. Wörner, A. Wähning; Karlsruhe 1999, S. 29.

6 Etwa in den Arbeiten von ANTHONY CUTLER, wie: *The Hand of the Master. Craftsmanship, Ivory and Society in Byzantium (9th-11th centuries)*; Princeton 1994.

■ **Arte Medievale** Ser. 2, 10, 1996 (1999); Rom: Istituto della Enciclopedia Italiana

La rivista „Arte medievale“ è giunta alla sua X annata con un paio di anni di ritardo, cosicché solo adesso se ne può segnalare l'annata del „1996“, peraltro ancora mancante (nell'autunno del 1999) in alcune delle biblioteche più frequentate, come