

Moderne Kunst ist nicht sein Forschungsgegenstand. Besonders die abstrakte Malerei ist ihm verhasst, und so berichtet er „Dear William“ (Heckscher), der in Utrecht sitzt, begeistert von der Äffin Betsy, die er im Fernsehfilm gesehen hat, wie sie ungegenständlich malt: „there is, in fact, no methodical possibility of distinguishing the productions of Betsy from those of, let us say, Mr. Jackson Pollock (God rest his soul).“ Nach einer Meditationspause habe sie, „inspired by a kind of furor divinus“, mit Händen und Füßen gemalt. (22.4.1957). Der unglückliche Zufall, dass Panofsky die Besprechung seines Renaissance-Buches vom Chef der Artnews übermittelt wurde, führte zu seinem Hinweis auf das falsch geschriebene „sublimus“ in einer Unterschrift zu einem Bild von Barnett Newman. Daraus ergab sich eine Leserbriefkampagne, die Newman dadurch krönte, dass er Panofsky einen „Tower of Nonsense“ vorwarf (September 1961). Demgegenüber sind die Urteile des Kunsthistorikers zu andern Künstlern seiner Zeit besonders interessant. Er schreibt an Jakob Rosenberg über Picasso: „He is about the only contemporary artist whom I can take completely seriously“ (6.9.1957) und an John Walton: „I should like to mention Ben Shahn who always seemed to me the most thoughtful and, at the same time, most articulate artist in this country“ (9.1.1959). Bei beiden Künstlern handelt es sich aber nicht um abstrakte Maler.

Panofsky zitierte gern in seinen Briefen markante Stellen aus den Texten seiner Lieblingsdichter (wie Fontane oder Lessing). Dies ging so weit, dass manchmal nur ein Wort, ein einziges, für ihn das damit Angesprochene zum Ausdruck brachte. So schrieb er Bruno Snell, dass man von ihm in Hamburg, wo er doch aus feierlichem Anlass zu erscheinen habe, einen „weithinschattenden Vortrag“ erwarte (14.3.1957). Das gibt natürlich keinen Sinn. Hilfreich ist aber Panofskys Hinweis an ganz anderer Stelle auf „den vielleicht schönsten Hexameter der lateinischen Literatur: ‚Majoresque cadunt altis de montibus umbrae‘“ (an Udo von Alvensleben, 12.8.1960. Es handelt sich um den Vers I, 83 aus Vergils „Elogae“). Damit wird klar, dass der Vortrag mit einem hohen Berg zu vergleichen sei, der dann „weithinschattend“ wirke.

DONAT DE CHAPEAUROUGE

Wuppertal

Bunte Götter: Die Farbigkeit antiker Skulptur; von Vinzenz Brinkmann [anlässlich der Ausstellung Liebighaus Frankfurt 08. Oktober 2008 bis 15. Februar 2009]; Frankfurt Main: Liebighaus Skulpturensammlung 2008; 255 S. kartoniert, zahlr. Abb.; ISBN 978-3-9809701-6-7; EUR 34,95

„Wenn Dir auch scheint, dass Dir etwas schon klar ist, / Zieh es in Zweifel und gib keine Ruh. / Zweifel an allem, was schön scheint und wahr ist. / Frag Dich immer: Wozu?“¹ Diesen Ratschlag aus einem Gedicht tragischster Provenienz sollte man

1 Beginn eines Gedichtes von FRIEDRICH PAULUS, zitiert nach FRIEDRICH PAULUS: „Ich stehe hier auf Befehl“. Lebensweg des Generalfeldmarschalls Friedrich Paulus. Mit den Aufzeichnungen aus dem Nachlass, Briefen und Dokumenten, hg. von WALTER GÖRLITZ; Frankfurt M. 1960, S. 17.

zwar immer im Hinterkopf haben, besonders aber beim Besuch der Ausstellung „Bunte Götter. Die Farbigkeit antiker Skulptur“ im Liebighaus Frankfurt. Denn Vor-sicht, hier wird es bunt getrieben, manch einem vielleicht zu bunt. Warum? Weil Winckelmann uns demagogisch ins Joch der ehrwürdigen, reinen und weiß-marmorierten Antike gezwungen hat und wir kleinmütigen Jünger deshalb vor soviel Farbenpracht zurückschrecken wie vor dem allerletzten Kitsch! Diese ins Grotteske gesteigerte Poin-tierung führt auf einer höheren Abstraktionsebene aber direkt zum Kern des grandio-sen Kataloges, welcher die gleichfalls phantastische Ausstellung begleitet. Um jedoch sogleich Winckelmann wieder vollkommene Gerechtigkeit zu Teil werden zu lassen und ihn nicht von seinem rechtmäßigen Platz auf dem Parnass zu verdrängen, wer-den seine Ergebnisse bezüglich der erhabensten Menschheitsepoche nur bei der Spie-gelung vor dem Hintergrund des in der bürgerlichen Welt des 19. Jahrhundert sich manifestierenden Idealismus zum Dogma. Das Vorbild, der bei Winckelmann² noch abstrakte anthropologische Idealismus, wurde nicht vom Bildungsbürgertum weiter-geformt, sondern es gewärtigte sich nur die zentrale Forderung nach der Harmonie von Dynamik und Bewegung. Die Vollendung dieser Abstraktion oblag Denkern wie Nietzsche³ und dessen Idee von der vitalen Erneuerungskraft der Jugend.

Der Inhalt des Kataloges bewegt sich auf dem Wege der Chronologie, Methode und Gattung durch 255 Seiten. Nach einer Einführung zur Erforschung der Farbigkeit antiker Skulptur wird methodisch einwandfrei das Problem an den Quellen, also den antiken Autoren, erörtert. Der Zeitbogen spannt sich von der Kykladischen Kunst bis ins frühe 20. Jahrhundert. An der Zeitleiste entlang werden Ordnungen wie Rund-plastik, Bauplastik, Architektur, Sepulkralkunst bis zum Portrait unter verschiedenen Problemstellungen hinsichtlich der Farbigkeit behandelt und mit einem Kapitel über Farben und Maltechnik abgeschlossen. Das ergibt vierundzwanzig Einzeldarstellun-gen von fünfzehn Autoren. Erfreulich ist der erste Blick auf den Inhalt. Hier fallen Begriffe ins Auge, die auch dem Laien und Nicht-Spezialisten geläufig sind. Ägina, Akropolis, Parthenon, Kasseler Apollon, Athena Lemnia und Alexandersarkophag überwinden viele der ein solch spezielles und komplexes Thema umstellenden An-näherungshindernisse.

Der Einführung (S. 18 bis 29) angeschlossen ist ein hilfreiches Kapitel über die technischen Mittel, mit denen heute der Farbigkeit nachgespürt wird. Mikroskopie und Pigmentanalyse, Streiflicht, UV-Fluoreszenz und UV-Reflexion bilden das Arse-nal. Die leicht verständliche Darstellung erleichtert die Lesbarkeit sehr spezieller Ka-pitel wie das über die Pigmentanalyse an den Skulpturen des äginetischen Aphaia-heiligtums (S. 131–133). Die Kernthese des Kataloges und damit der Ausstellung ist die Abkehr vom Blick auf die marmorweiße Antike, der uns bezüglich der Plastik von

2 JOHANN JOACHIM WINCKELMANN: Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst (1755); Stuttgart 1969. Siehe hier vor allem die Deutung der Laokoon-Gruppe S. 20f.

3 FRIEDRICH NIETZSCHE: Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben, in: Nietzsche, Zeit-gemäßes und Unzeitgemäßes, hg von KARL LÖWITZ; Frankfurt a. M. 1956, S. 38–58, hier: S. 57.

Michelangelo und Canova schier unverrückbar vorgegeben wurde. Darauf gehen vor allem die ersten beiden Kapitel von Vinzenz Brinkmann und Oliver Primavesi ein.

Der Polychromiestreit des frühen 19. Jahrhunderts wurde unvoreingenommen ausgetragen als während der Renaissance, und es formierten sich drei Fraktionen. Eine befürwortete die totale Polychromie, die zweite lehnte sie ebenso total ab und eine dritte Fraktion bildete das Sammelbecken zahlreicher Varianten der ersten beiden Ansichten. Wegen philologischer Unschärfen mussten Pioniere wie Quatremère de Quincy selbst auch Quellenstudien betreiben, um die Annahme von Farbigkeit antiker Bildwerke nicht durch Übersetzungsspitzzfindigkeiten hintertreiben zu lassen. Die Frage der Farbigkeit von Architektur trat Mitte des 19. Jahrhunderts in den Hintergrund wegen der spektakulären Funde von Rund- und Bauplastiken, namentlich des Augustus von Prima Porta 1863. So wird im Katalog auch die Statuenpolychromie als Mittelpunkt behandelt, wie die Peploskore (S. 70–79) und der Perserreiter (S. 94–102) von der Akropolis in Athen oder die Giebelfiguren des Aphaiatempels auf Ägina (S. 102–130). Zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurde u. a. durch Furtwängler die Frage nach der Farbigkeit nochmals intensiver verhandelt, und nach dem Zweiten Weltkrieg erschöpfte sich die Frage in der formalästhetischen Betrachtung der Antike. Was die Rekonstruktionen betrifft, appelliert Brinkmann an ein unvoreingenommenes Publikum, dessen Sehgewohnheit auf eine harte Probe gestellt werde (S. 28). Dabei solle aber nicht vergessen werden, dass das Endergebnis weniger wichtig sei als der fortschreitende Erkenntnisprozess bei der Arbeit selbst, der einen wesentlichen Bestandteil der Erforschung darstellt (S. 27).

Es ist nicht völlig übertrieben, Brinkmanns Arbeit als „eindrucksvollste und beste Einführung in das Thema der antiken Polychromie“ (FAZ 17.12.2003) anzusprechen. Aber ohne auch auf den zweiten Blick sich in einer spitzfindigen Diskussion zu ergehen, als welche auf den ersten Blick die Polychromiedebatte der 1830er Jahre erschien, bleibt zu fragen, warum die logische Reihe von Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy und Johann Martin von Wagner nicht mit Gottfried Semper und Franz Christian Gau⁴ fortgesetzt wurde. Selbst wenn die beiden Letztgenannten bei der Literatúrauswahl herausgenommen wurden, schwächt nicht nur das den guten Eindruck. Denn der Vergleich zwischen Gaus Darstellung kolorierter ägyptischer Tempelfassaden und dem noch weitgehend monochromen Prachtband „Description de l'Égypte“ wäre ein starkes und anschauliches Argument in einer Einführung über antike Polychromie gewesen. Wohltuend hingegen ist die Zurückhaltung in den Formulierungen, die angesichts solch spektakulärer Augenöffner besonders zu loben ist, geht es doch um nichts Geringeres als das Wagnis, die Sehgewohnheit ge- und verbildeter Menschen einem Schock auszusetzen. Dass die Wiederherstellung der Polychromie antiker Statuen nur eine verbesserte Form der Annäherung sei (S. 27), ist eine wichtige Einschränkung Brinkmanns, der allerdings leider keine methodische Flankierung folgt. Günstig wäre hier ein Verweis auf die Augustusikonografie gewesen.

4 MARIO KRAMP: Von Paris nach Dresden: Ein europäischer Horizont. Gottfried Semper als Schüler des rheinischen Architekten Franz Christian Gau, in: Gottfried Semper. Dresden und Europa. Die moderne Renaissance der Künste, hg. von HENRIK KARGE; Berlin 2007, S. 101–120.



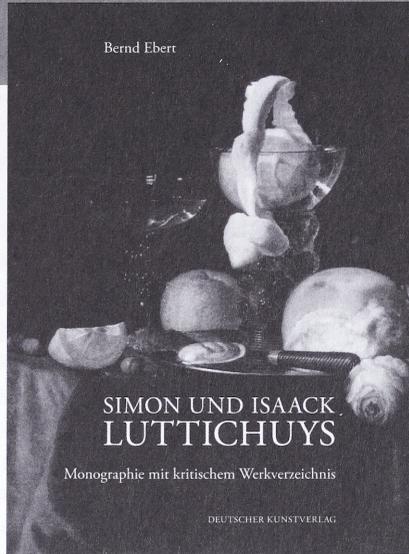
Neu im
Deutschen Kunstverlag

Bernd Ebert

Simon und Isaack Luttichuys

Monographie mit kritischem
Werkverzeichnis

800 Seiten mit 302 farbigen und
502 schwarzweißen Abbildungen,
24 × 30 cm, Leinen mit Schutzumschlag
€ 148,00 [D] / sFr 249,00
ISBN 978-3-422-06815-5



Das Standardwerk zu den Brüdern Simon und Isaack Luttichuys

In Form einer »Duo-graphie« stellt Bernd Ebert das Leben und Werk der Brüder Simon (1610–1661) und Isaack Luttichuys (1616–1673) vor, die als Maler von Stilleben und Porträts um die Mitte des 17. Jahrhunderts in Amsterdam tätig waren. Sie gehören zu den renommiertesten »Kleinmeistern« ihrer Zeit, deren erhaltene Werke sich in bedeutenden öffentlichen wie privaten Sammlungen weltweit befinden. Die ausführliche Biographie schildert erstmals die Ursprünge der Familie Luttichuys im westfälischen Münster und ihre späteren Lebensjahre in London und Amsterdam, gefolgt von den zwei Hauptkapiteln, die das jeweilige Œuvre beschreiben und detaillierte Ergebnisse zu Fragen der stilistischen Entwicklung, bevorzugten Sujets, Arbeitsmethoden und Zuschreibungskriterien liefern. Die beiden umfassenden Katalogteile bilden den eigentlichen Kern der Forschungsarbeit, vervollständigt durch einen ausführlichen Anhang mit über 150 archivalischen Quellen, größtenteils transkribiert und zusammengefaßt, sowie umfangreichen Indizes.

Deutscher Kunstverlag Berlin/München

Neue Grünstraße 17 · 10179 Berlin

Telefon 030-279076-50 · Fax -55 · vertrieb@deutscherkunstverlag.de

www.deutscherkunstverlag.de

Für die Typologie der Augustus-Portraits, und vor allem für die der Prinzen, ist die Farbigkeit vollkommen unerheblich, denn die Portraittköpfe der frühen und hohen Kaiserzeit werden typologisch allein durch die Anzahl und die Anordnung der auf der Stirn aufliegenden Locken zusammengehalten. Die Menschen der Antike erkannten den Princeps und seine potentiellen Nachfolger ausschließlich an dieser plastischen Variante, ganz unabhängig von der jeweiligen Bemalung. Gleiches gilt für die Methodik der aktuellen Forschung in der Augustusikonografie. Diese Details und die Gestaltung der Physiognomie sind unbedingt gleichrangig mit der Farbgebung zu betrachten.

Das beherzigt Brinkmann auch in nur abgeschwächter Form bei dem Kapitel über die spektakuläre farbige Rekonstruktion der Giebelfiguren des Aphaiatempels auf Ägina (S. 102–130). Hier hätte sich doch angeboten, bei der richtigen Feststellung, die Farbfassung der Ägis der Athene trage zu einer erheblichen Verlebendigung der Statue bei (S. 118, Abb. 106,109), Vergleiche hinsichtlich der körperlichen Dynamik anzustellen. Bei aller thematisch vorgegebenen Strenge sind die Giebelfiguren fast verschwendet, sieht man sie nur unter dem Aspekt der Farbgebung. Denn die körperliche Bewegtheit der Giebelfiguren ist ebenso gewagt und die Anatomie noch betonter als jene, die wir bei den Tyrannenmördern beobachten können. Von dem Bronzeoriginal des Antenor gegen Ende des 6. Jahrhunderts und der nach dessen Raub 480 aufgestellten neuen Gruppe des Kritios und Nesiotes, welche nach dem Marmor Parium, einer späteren Chronik unbekanntem Autors, in die Siebziger Jahre des 5. Jahrhunderts datiert wird, sind Bruchstücke (in Gipsabgüssen) erhalten, die für die Schaffung von Kopien wie der Gruppe in der Villa Hadriana in Tivoli herangezogen wurden. Obschon diese Gruppe bereits den Übergang von der Archaik zur Frühklassik bezeichnet, ist der Vergleich zu Ägina berechtigt, wenn man die angesprochenen anatomischen Merkmale als ebenso wichtig wie die durch Polychromie erzeugte Wirkung erachtet.

Oliver Primavesi befragt in seiner Darstellung die antiken Quellen, hier Dichter und Philosophen, zur Farbigkeit von Skulpturen (S. 30–41) und scheint sich dabei auf dem methodischen Terrain sicherer zu bewegen. Wohl um die überragende Wirkung der farbigen Rekonstruktionen wissend, formuliert er sogleich die unausweichliche und grundsätzliche Tatsache, die aller Auseinandersetzung mit Kunstwerken aller Art eigen ist. Für sich allein ist ein Kunstwerk nichts weiter als eine phänomenologische Geworfenheit. Die ästhetische Bewertung der Polychromie durch den antiken Betrachter sei ausschließlich nur durch Texte möglich (S. 32). Was einem Wissenschaftler banal erscheint, hat aber dennoch vor dem Hintergrund der genannten schrillen Wirkung von farbigen Bildwerken, die einen gewaltigen Gegenpol zu den weißen und edlen Originalen setzen, seine unbedingte Berechtigung. Somit sei es auch bei der modernen Polychromieforschung nicht möglich, auf Textquellen zu verzichten. Die rhetorische Figur der *ekphrasis* bezeichnet Primavesi zu Recht hierbei als problematisch, da vor allem die besten Schriftsteller dadurch weniger die Bildende Kunst und ihre Betrachtung im Auge hatten, sondern eher in einen Wettstreit mit ihr traten. Unverdächtige Kronzeugen der lebensweltlichen Präsenz sowie der großen

Bedeutung polychromer Plastik seien Euripides, Platon, Plinius d.Ä und Plutarch. Ein Hinweis wird bei der großartigen Darstellung Primavesis leider folgenlos abgebrochen. Nach dem Bonmot des Praxiteles, das Plinius ganz unpräntiös überliefert, sollen herausragende Plastiken oftmals von den besten Tafelmalern vollendet worden sein (S. 33). Was hätte hier näher gelegen als der Verweis auf ein bereits in der Antike viel gerühmtes Farbenfeuerwerk der Malerei, das man in der Stoa auf der Agora von Athen bewundern konnte und das dieser Stoa sogar ihren Namen, Stoa Poikile, die Bunte (Säulen)Halle, gab. Der *technites*, also Kunsthandwerker, Polygnotos schuf hier in fulminanter Farbigkeit das Gemälde „Plünderung Troias“. Zusammen mit der Amazonomachie des Mikon als großes Tafelgemälde muss die Wirkung entsprechend gewesen sein. Auch als Neurer der Malerei wurde Polygnotos gerühmt. Die Verbindung von *ethos* und *pathos* war neuartig und bezeichnend für die klassische Malerei. Fügen wir noch das Begriffspaar *thymos* und *eros* hinzu, wird leicht erkennbar, warum die Menschen nicht dargestellt wurden, wie sie sind, sondern „besser als sie sind“ (Aristoteles, Poetik 2, 1448a). Dabei benutzte Polygnotos laut Pausanias (Beschreibung Griechenlands X, 25–31) vier Grundfarben, nämlich Schwarz, Weiß, Rot und Ocker. Aus diesen Materialien schuf er Meisterwerke, die von geradezu programmatischer Farbigkeit waren, wie „Achilleus auf Skyros“ und „Odysseus und Nausikaa“ in der Pinakothek der Propyläen sowie „Der Raub der Töchter des Leukippos“ im Anakeion.

Das alles schmälert aber in keiner Weise das gigantische Vorhaben, das Brinkmann und seine Mitstreiter geschultert haben. Man kann durchaus von einem „Großen Wurf“ sprechen. Das gilt für den Katalog ebenso wie für die Ausstellung. Wenn uns bei der Betrachtung der Rekonstruktionen die schrille Farbgebung auch erschrecken mag, dürfen wir dabei aber nicht vergessen, dass beim Herstellungsprozess die Naturpigmente wie Malachit, Azurit, Atacamit oder Zinnober, welche laut den antiken Schriftquellen auch den Griechen und Römern zur Verfügung standen, verwendet wurden. Durch das von Brinkmann vermutete starke Polieren der Oberflächen wurde die Wirkung der Farben noch verstärkt, was die polychromen Statuen wie Porzellanfiguren erscheinen ließ. Die Unterstellung übertriebener Strahlkraft der Farben auf den Rekonstruktionen ist also fehl am Platz. Im Gegenteil wurde auf eine Wiederherstellung der Fellstruktur beim Pferd des „Perserreiters“ verzichtet, weil sich nicht mehr nachweisen ließ, wie der Künstler diese gemalt hatte.

Wichtiger aber als die Debatte um Polychromie und spitzfindige philologische Betrachtungen ist das Vermächtnis der griechischen Kunst. Dieses liegt nicht in der klaren Dichotomie, die zwei ewige Gegner erkennen lässt – Geist und Tier, Kultur und Barbarei, sondern greift viel, viel weiter. Die griechische Kunst verbindet ein zeitgebundenes Ereignis zeitlos mit dem ganzen Volk und seinen Urvisionen, das sich dann von einem bestimmten Volk löst und zu einer unsterblichen Trophäe wird. Das hat der große Kreter Nikos Kazantzakis „[...] symbolische Veredelung [...]“⁵ genannt.

5 NIKOS KANZANTZAKIS: Rechenschaft vor El Greco; Reinbek 1980, S. 147.

Diese symbolische Veredelung hat die Siege Griechenlands zu Siegen der ganzen Welt erhoben. Und jetzt stellen wir uns vor, diese Siege waren bunt.

MARKUS KIRSCHBAUM
Karlsruhe

Gunnar Seelentag: Taten und Tugenden Traians. Herrschaftsdarstellung im Principat (*Hermes- Einzelschriften 91*); Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2004; 556 S., 78 SW-Abb.; ISBN 978-3-515-08539-7; EUR 80,00

Ende Oktober des Jahres 97 n. Chr. adoptierte der durch einen Prätorianeraufstand und die Ambitionen zweier Thronprätendenten geschwächte kinderlose Kaiser Nerva, um die Nachfolgefrage zu klären und einen drohenden Bürgerkrieg zu vermeiden, Marcus Ulpius Traianus.¹ Der spätere Kaiser Traian ist damit als der erste Thronprätendent anzusehen, der durch Adoption zum Kaisertum gelangte, ohne mit dem Vorgänger verwandt zu sein. Die von Galba vollzogene Adoption Pisos im Vierkaiserjahr 68/69 n. Chr. scheiterte und endete wenige Tage später in Galbas und Pisos Ermordung.² Von Beginn seines Principats an sah sich Traian mit besonderen Herausforderungen konfrontiert, seine Herrschaft zu legitimieren.

Traditionell waren für die Akzeptanz des römischen Kaisers drei Gruppen von besonderer Bedeutung: Senat, Heer und *Plebs urbana*. Ritualisierte Kommunikation mit diesen Teilen der Bevölkerung galt als unabdingbar zur Festigung der jeweiligen kaiserlichen Herrschaft. In diesen Bereich ist auch die Herrschaftsdarstellung durch den Princeps einzuordnen, deren unterschiedliche Facetten immer im Rahmen des Akzeptanzsystems des römischen Kaisertums zu bewerten sind und damit niemals eindimensional, sondern nur mehrschichtig und wechselweise funktionieren konnten. Diesem Komplex widmet sich die Freiburger althistorische Dissertation Gunnar Seelentags exemplarisch am Principat Traians.

Seelentag fasst den Begriff der Herrschaftsdarstellung „als einen Prozess des Herstellens von Konsens“ (S. 16) auf. Dabei ist entscheidend, dass dieser Konsens in der Verhandlung über gegenseitige Erwartungen und deren Erfüllung besteht. Diese weite Begriffsdefinition ermöglicht es Seelentag, die unterschiedlichen Bereiche und Medien herrscherlicher Repräsentation und ritualisierter Kommunikation zu behandeln. Die Verdichtung und Kombination verschiedener Herrscherrollen konstituierte die spezifische Imago des Princeps (vgl. S. 35–42). Die kaiserliche Imago konnte Beschädigung erfahren, wenn der Kaiser den ihm traditionell zugeschriebenen *virtutes* nicht

1 Für die genauen historisch-politischen Zusammenhänge und deren Niederschlag in literarischen Quellen vgl. KARL-HEINZ SCHWARTE: Trajans Regierungsbeginn und der „Agricola“ des Tacitus. In: *Bonner Jahrbuch* 179 (1979), S. 139–175.

2 Vgl. dazu JOHANNES STRAUB: Dignatio Caesaris. In: *Legio VII Gemina*; Leon 1970, S. 156–179; wieder abgedruckt in: DERS.: *Regeneratio Imperii. Aufsätze über Roms Kaisertum und Reich im Spiegel der heidnischen und christlichen Publizistik*, Bd. 1; Darmstadt 1972, S. 36–63.