

Das Inkarnat in der griechischen Malerei

Yvonne Schmuhl

Editing and peer review managed by:

Regina Wenninger, Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München

Reviewers:

Peter Diemer, Dennis Graen

Abstract

Up to the present the flesh tone in painting of the classical Greek period has been only in the interest of a few archaeologists. In contrast to the approaches of these researchers, who discuss ancient painting of flesh tone by referring to medieval authors, in the present article only sources from antiquity are analyzed. The focus of this study is on the painting techniques, the changes during the 5th and 4th century B.C., and the Greek or Latin terms, which are used in the literature of this period. A short excursus also outlines the historical and intellectual context of several phenomena. For instance, there are some obvious analogies between the studies of the philosopher Hippokrates and the changes of the composition of the flesh tone at the same time.

Inhalt

Einführung

Methodische Probleme

Die Erhaltung

Die literarischen Quellen

Die Anfänge des Inkarnats in der griechischen Kunst

Die Unterscheidung von Mann und Frau

Die Unterscheidung der Lebensalter

Die plastische Modellierung mit Hilfe der Malerei von Licht und Schatten

Hippokrates und die Hautfarben

Die Maltechniken und Farben des Inkarnats

Die Inkarnatfarben

Licht- und Schattengebung

Das Mischen der Farben

Besonderheiten der Inkarnate bei einzelnen Künstlern

Zusammenfassung

Einführung

[1] Dass dem Inkarnat (griech. ἀνδρείκελον) in der antiken Literatur eine besondere Aufmerksamkeit zuteil wurde, zeigen zahlreiche Quellen, die sich anekdotenhaft oder auch wissenschaftlich zum Thema äußern.¹ Trotz seiner Relevanz für das antike Menschenbild ist ihm aber bisher kaum ein gesteigertes Interesse von Seiten heutiger Kunstwissenschaftler entgegengebracht worden.² Am ausführlichsten wurde das Thema von Wilhelmina Lepik-Kopaczyńska in einem 1963 erschienenen Aufsatz behandelt.³ Ihr

¹ Eine erste Thesaurus Linguae Graecae-Suche ergab 85 Treffer für den Begriff ἀνδρείκελον. Zu einigen Beispielen siehe unten Anm. 57.

² Die wenigen Ausnahmen bilden: Andreas Rumpf, "diligentissime mulieres pinxit", in: *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Institutes* 49 (1934), 6-23; Wilhelmina Lepik-Kopaczyńska, "Die Inkarnatfarbe in der antiken Malerei", in: *Klio* 41 (1963), 95-144; Fritz Blakolmer, "Überlegungen zur Inkarnatsfarbe in der frühägäischen Malerei", in: *Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Institutes* 62 (1993), 5-18; für die frühchristliche Kunst: Georg Zluwa, *Unterschiedliche und gleiche Hautfarbe bei Mann und Frau in der frühchristlichen Kunst*, Frankfurt a. M. 2010.

³ Lepik-Kopaczyńska, "Die Inkarnatfarbe in der antiken Malerei", 95-144.

erstaunlicherweise kaum beachtetes Verdienst ist es, die Aussagen des Arztes Hippokrates (um 460-um 370 v. Chr.) in die Diskussion eingebracht zu haben. Er lebte in einer Zeit, in der sich Künstler sowie Philosophen und Ärzte gleichermaßen um das menschliche Inkarnat bemüht haben. Dementsprechend ist zwischen Malerei und Medizin eine Wechselwirkung zu beobachten, zumal in der Zeit der Klassik die Trennung einzelner Disziplinen und Wissenschaften nicht kategorisch vorgenommen wurde.

[2] Problematisch scheint bei der Arbeit von Lepik-Kopaczyńska jedoch, dass sie sich dem antiken Inkarnat hauptsächlich über die Autoren des Mittelalters nähert. Diese rezipierten sicher auch antike Quellen, doch angesichts des zeitlichen Abstands zur griechischen Klassik von etwa 1500 Jahren ist Vorsicht geboten.⁴ Die Gefahr eines Zirkelschlusses ist zu groß. Deshalb werden in diesem Aufsatz erstmals ausschließlich antike Quellen für eine Interpretation herangezogen und alle Aspekte des Inkarnats in archaisch-klassischer Zeit systematisch abgehandelt.

[<top>](#)

Methodische Probleme

Die Erhaltung

[3] Das größte Problem der Erforschung des antiken Inkarnats ist die mangelhafte Überlieferung originaler Tafelbilder. Da bereits in der Antike die Tafelmalerei als die höchste Form der Malerei galt, haben die größten Meister beinahe ausschließlich Pinakes (= Tafeln) aus Holz bemalt. Wegen der Vergänglichkeit dieses Materials sind diese Werke aus griechisch-klassischer Zeit ausnahmslos verloren. Spätere Nachahmungen lassen uns zwar noch die Möglichkeit der Rekonstruktion, doch zeigen erhaltene römische Kopien des gleichen Originals, dass selten auf eine Übereinstimmung im Detail Wert gelegt wurde. Diese Schwierigkeiten beschränken sich bekanntermaßen nicht nur auf die griechische Malerei, sondern betreffen auch andere Kunstgattungen.⁵

[4] Erhalten sind Gemälde zumeist nur auf Keramik (eigentlich sind es Architekturterrakotten), die in der Regel aus archaischer Zeit stammen. Da die Entwicklung der Malerei im 6. Jh. v. Chr. noch parallel zur Malerei auf Ton verlief, vermitteln diese Pinakes, beispielsweise die des berühmten Exekias, einen guten

⁴ Erhard Brepohl, Hg., Theophilus Presbyter und das mittelalterliche Kunsthandwerk. Gesamtausgabe der Schrift *De diversis artibus* in zwei Bänden, Bd. 1, Köln 1999, 53; Fabio Frezzato, Hg., Cennino Cennini, *Il libro dell'arte*, Vicenza 2006; die betreffenden Passagen sind dreisprachig (lateinisch, deutsch, englisch) wiedergegeben in: Esther Wipfler, Hg., *Kunsttechnik und Kunstgeschichte. Das Inkarnat in der Malerei des Mittelalters*, München 2012, 142-160. Lepik-Kopaczyńska, "Die Inkarnatfarbe in der antiken Malerei", 95-144, stützt sich in weiten Teilen auf diese mittelalterlichen Quellen. Zu diesen zuletzt ausführlich: Esther Wipfler, "color humanus. Das Inkarnat in den Quellenschriften des Mittelalters", in: Wipfler, *Kunsttechnik und Kunstgeschichte*, 49-65.

⁵ Gemäldekopien: Georg Lippold, *Antike Gemäldekopien (= Abhandlungen der bayerischen Akademie der Wissenschaften 33)*, München 1951. Vgl. z. B. Achill auf Skyros aus Pompeji, römisch nach griechischem Original des Athenion? (Jean Charbonneaux, Roland Martin und François Villard, *Das hellenistische Griechenland*, München 1971, Abb. 124 und 125).

Eindruck, wie auch die qualitativere Tafelmalerei auf Holz ausgesehen haben könnte.⁶ (Abb. 1) Mit der beinahe sprunghaften Weiterentwicklung der dann meist mehrfarbigen Pinselmalerei konnte die keramische (Vasen-)Malerei der klassischen Zeit des 5. Jhs. v. Chr. kaum noch mithalten. Aus technischen Gründen – die Farben mussten beim Brennen sehr hohen Temperaturen standhalten – war die Farbpalette beschränkt.



1 Die sogenannten Grabtafeln des Exekias können einen Eindruck von der Malerei des 6. Jhs. v. Chr. in Griechenland vermitteln. 540/530 v. Chr. (Antikensammlung Berlin Inv. 1811, Archiv Verf.)

[5] Deshalb kann man fast nur für den Beginn, also die Zeit des schwarzfigurigen Stils (v. a. des 6. Jhs. v. Chr.), die Vasenmalerei heranziehen. Der spätere Stil der klassisch-griechischen Zeit ist wegen seiner zurückhaltenden Farbigkeit, bedingt durch die am Ende des 6. Jhs. v. Chr. aufkommende rotfigurige Herstellungstechnik, für die Erforschung der Inkarnatfarben von nur geringem Wert. Ausnahmen bilden jedoch die Darstellungen auf weißgrundiger Keramik der Klassik⁷ und spätere keramische Erzeugnisse beispielsweise aus dem sizilischen Centuripe⁸. Aus Wandmalereien, die sich in etruskischen Gräbern erhalten haben, können ebenfalls Erkenntnisse zur Entwicklung und zum Aussehen griechischer Malerei gewonnen werden, da sich die Etrusker in der Kunst auch an griechischen Vorbildern orientierten.

[<top>](#)

⁶ Literatur zu den Tontafeln: Heide Mommsen, *Exekias I. Die Grabtafeln Forschungen zur antiken Keramik. Reihe 2 (= Kerameus Band 11)*, Mainz 1997; Heide Mommsen, "Bleib stehn und erhebe die Klage.... Zu den wiedervereinigten Fragmenten der Grabtafeln des Exekias", in: *EOS* 12 (2000), 4-7.

⁷ Irma Wehgartner, *Attisch-Weißgrundige Keramik*, Mainz 1983.

⁸ Ulrike Wintermeyer, "Die polychrome Reliefkeramik aus Centuripe", in: *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Institutes* 95 (1975), 45-241; Nicola Hoesch, *Bilder apulischer Vasen und ihr Zeugniswert für die Entwicklung der griechischen Malerei*, München 1993.

Die literarischen Quellen

[6] Aus der griechischen Antike sind keine kunsttheoretischen Abhandlungen zur Malerei erhalten,⁹ so dass man auch für das Inkarnat auf disparate, nur bruchstückhaft überlieferte Aussagen in themenfremden Werken angewiesen ist. Xenophon (um 426- nach 355 v. Chr.) gibt beispielsweise in seinen Erinnerungen an Sokrates ein Gespräch zwischen dem Philosophen und dem Maler Parrhasios über die Malkunst wieder.¹⁰ Da die Malerei die vorherrschende Kunst in der Klassik war, wird sie auch oft in philosophischen Zusammenhängen genannt. Platon (428/427-348/347 v. Chr.) stand den neuen, augentäuschenden Errungenschaften in der Malerei seiner Zeit, der Skiagraphia (= Schattenmalerei), offenbar ablehnend gegenüber, denn er spricht von der "Skiagraphie der Tugend", wenn er "falsche Tugend" meint.¹¹

[7] Zahlreiche Künstleranekdoten, die allerdings oft gleichzeitig für mehrere Maler im Umlauf waren, berichten – freilich in zugespitzter Form – von Arbeitsweise, Fähigkeiten und gesellschaftlichem Stand der Künstler.¹² Unter den Literaten der Kaiserzeit ist Plinius der Ältere (um 23-79 n. Chr.) an erster Stelle zu nennen. Er widmet der Malerei das Buch 35 seiner Naturgeschichte.¹³ Aber auch der Architekt Vitruv (1. Jh. v. Chr.)¹⁴ und der Schriftsteller Plutarch (um 45-um 125 n. Chr.) geben – verstreut in ihren Werken – wichtige Hinweise.

[<top>](#)

Die Anfänge des Inkarnats in der griechischen Kunst

Die Unterscheidung von Mann und Frau

[8] Die Unterscheidung eines männlichen und eines weiblichen Inkarnats tritt nicht erstmalig in der griechischen Kunst auf. Bereits in altägyptischer (3. Jt. v. Chr.) und auch frühägäischer Zeit (2. Jt. v. Chr.) werden die Geschlechter anhand ihrer Hautfarbe in der Darstellung geschieden¹⁵. Oft heißt es in der Literatur, dass Eumaros von Athen die Unterscheidung von Mann und Frau bei den Griechen mittels der Inkarnatfarben eingeführt hätte.¹⁶ Die Stelle bei Plinius, auf die diese Feststellung zurückgeht, besagt

⁹ So nutzte beispielsweise Plinius für die Behandlung der Malerei ein Werk über die "Griechische Malerei" des Duris von Samos (340-270 v. Chr.): Jerry J. Pollitt, *The Ancient View of Greek Art. Criticism, History, and Terminology*, New Haven 1974, 73-81.

¹⁰ Xenophon, *Memorabilia* III.

¹¹ Platon, *Respublica* 365 C.

¹² Zu Künstleranekdoten: Verena Lily Brüsweiler-Mooser, *Ausgewählte Künstleranekdoten. Eine Quellenuntersuchung*, ungedr. Diss., Bern 1969; Kurt Gschwantler, *Zeuxis und Parrhasios. Ein Beitrag zur antiken Künstlerbiographie*, Graz 1975; Ingeborg Scheibler, *Griechische Malerei der Antike*, München 1994, 10-13.

¹³ Plinius, *Naturalis Historia* 35.

¹⁴ Wolfgang Ehrhardt, "Vitruv und die zeitgenössische Wandmalerei", in: *Kölner Jahrbuch für Vor- und Frühgeschichte* 24 (1991), 27-32.

¹⁵ Blakolmer, "Überlegungen zur Inkarnatfarbe in der frühägäischen Malerei", 5-18.

¹⁶ Z. B. Lepik-Kopaczyńska, "Die Inkarnatfarbe in der antiken Malerei", 95; Scheibler, *Griechische Malerei der Antike*, 55.

aber lediglich: "et qui primus in pictura marem a femina discreverit, Eumarum Atheniensem".¹⁷ Eumaros hat zwar nach Plinius tatsächlich als erster Mann und Frau in der Malerei unterschieden, doch erwähnt der Literat nicht, wodurch er die Differenzierung vorgenommen hat. Möglich wäre beispielsweise auch eine Unterscheidung anhand der Kleidung.¹⁸ Da keine Lebensdaten des Malers Eumaros bekannt sind, ist es unmöglich, seine 'Erfindung' mithilfe der Vasenmalerei näher zu definieren, in der man auch Mann und Frau unterschieden hat.



2 Herakles im Kampf mit einer Amazone. Die Geschlechter sind durch die Hautfarben unterschieden. Schwarzfigurige Schale, um 530 v. Chr. (Staatliche Antikensammlungen München Inv. 2030, nach Raimund Wünsche, Hg., *Starke Frauen*, Ausst.kat. München 2008, Abb. 8.13)

[9] In der griechischen Vasenmalerei tauchen die Geschlechterfarben bereits in der orientalisierenden Phase (7. Jh. v. Chr.) auf und sind dann charakteristisch für die schwarzfigurige Vasenmalerei, wie beispielsweise auf einer Schale in München (um 530 v. Chr.) zu sehen ist.¹⁹ Während Herakles eine dunkle, bereits vor dem Brand aufgetragene Hautfarbe aufweist, sind die Fleischpartien der gegen ihn kämpfenden Amazone mit einer weißen Deckfarbe gemalt.²⁰ (Abb. 2, vgl. auch Abb. 1) Diese Unterscheidung des männlichen und weiblichen Inkarnats ist die gesamte Antike hindurch zu beobachten – in

¹⁷ Plinius, *Naturalis Historia* 35, 56. Diese Stelle behandelt auch schon Hugo Blümner, "Beiträge zur Geschichte der griechischen Malerei", in: *Rheinisches Museum für Philologie* 26 (1871), 353-354.

¹⁸ Vgl. Yvonne Schmuhl, "Kriegerin und Geliebte. Amazonenkämpfe in der antiken Kunst", in: *Antike Welt* 5 (2010), Abb. 2; hier wird die Frau vom Mann durch ein längeres Gewand unterschieden.

¹⁹ Staatliche Antikensammlungen München Inv. 2030.

²⁰ In einigen Fällen weist die männliche Haut in der frühen griechischen Vasenmalerei einen dunkelroten Farbton auf. Vgl. John Boardman, *Schwarzfigurige Vasen aus Athen*, Mainz 1994, 215.

späteren Zeiten in feineren Nuancen. Man hat damit zunächst auf sehr einfache Weise versucht, die Realität widerzuspiegeln: Frauen, die sich meist innerhalb des Hauses befanden, waren der bräunenden Sonnenstrahlung weniger stark ausgesetzt. Hippokrates überliefert noch eine andere Erklärung: "[...] da das männliche Embryo sich an dem wärmsten und stärksten Ort, auf der rechten Seite, befindet. Daher sind die Männer dunkler und haben hervorstehendere Adern [...]." ²¹ An anderer Stelle verweist er jedoch selbst auf den kausalen Zusammenhang von Jahreszeiten und Hautfarbe: "[D]ie Körperfarbe ist nicht immer die gleiche, weder in den verschiedenen Jahreszeiten, noch in südlichen und nördlichen Gebieten, [...]." ²²

[<top>](#)

Die Unterscheidung der Lebensalter

[10] Eine korinthische Votivtafel aus Holz, die stilistisch etwa um 540 v. Chr. zu datieren ist, weist neben der Unterscheidung im Inkarnat von Mann und Frau auch eine farbliche Nuancierung bei der Gestaltung der Haut jüngerer und älterer Menschen auf. Die Tafel zeigt eine Familie, die zum Opfer schreitet. Es wurden drei verschiedene Inkarnatfarben verwendet: Die Frauen haben weiße Gesichter, der Hals des Familienvaters zeigt eine tiefbraune Farbe, und die Knaben sind in einer Mischung aus beiden gemalt. (Abb. 3) Diese Neuerung ist somit schon für das 6. Jh. v. Chr. als gegeben anzunehmen.



3 Eine Familie beim Opfer. Die einzelnen Personen sind anhand ihrer Hautfarbe nach Alter und Geschlecht geschieden. Korinthische Votivtafel, 540 v. Chr. (Nationalmuseum Athen o. Inv., nach Adolf H. Borbein, *Das alte Griechenland*, München 1995, 102)

[11] Eine farbliche Differenzierung des Inkarnats nach dem Alter ist, allerdings erst für das 4. Jh. v. Chr., mit Xenophon ²³ und Platon ²⁴ auch literarisch überliefert. Häufig erscheint in dieser Zeit auch der knabenhafte Gott Eros – ähnlich den Frauen – mit

²¹ Hippokrates, *Epidemiae* 6, 2, 25; alle Übersetzungen zu den Werken des Hippokrates sind, wenn nicht anders vermerkt, von Lepik-Kopaczyńska, "Die Inkarnatfarbe in der antiken Malerei".

²² Hippokrates, *De Humoribus* 19.

²³ Xenophon, *Memorabilia* 3, 10, 1.

²⁴ Platon, *Timaios* 83 B.

weißem Inkarnat.²⁵ In der Vasenmalerei, die auch hier stellvertretend für die fehlende Tafelmalerei herangezogen werden muss, wird eine Unterscheidung besonders eindrücklich bei der Haut von Lebenden und Verstorbenen vorgenommen. Die bereits erwähnte schwarzfigurige Schale der Staatlichen Antikensammlungen in München zeigt auf der Außenseite eine Amazone, die ihre tote Gefährtin vom Schlachtfeld trägt. Während die lebende durch weißes Inkarnat als Frau gekennzeichnet ist, nutzt der Vasenmaler eine dunklere, fahle Farbe zur Gestaltung der gefallenen Kriegerin.²⁶ (Abb. 4) Dass dieser Effekt mitunter auch unbeabsichtigt entstand, bezeugt Aristoteles für die Wachsmalerei.²⁷



4 Eine Amazone trägt ihre tote Gefährtin vom Schlachtfeld. Die Haut der Gefallenen ist auffallend fahl und unterscheidet sich von der der Lebenden deutlich. Schwarzfigurige Schale, um 530 v. Chr. (Staatliche Antikensammlungen München Inv. 2030, nach Raimund Wünsche, Hg., *Starke Frauen*, Ausst.kat. München 2008, Abb. 8.14)

[<top>](#)

Die plastische Modellierung mit Hilfe der Malerei von Licht und Schatten

[12] Nicht minder wichtig für die Entwicklung des Inkarnats in der griechischen Malerei ist die Verwendung von Schattierungen und Lichthöhungen, die einhergeht mit der Herausarbeitung der Gesetzmäßigkeiten der Perspektive. Die antiken Quellen führen zwei

²⁵ Adolf H. Borbein, *Das alte Griechenland*, München 1995, 324 und 325 (= attischer Volutenkrater des Pronomos-Malers, Museo Nazionale Neapel und attische Hydria, Staatliche Antikensammlungen München).

²⁶ Staatliche Antikensammlungen München Inv. 2030.

²⁷ Aristoteles, *De Genesi Animalium* A 18.

Maler an, die die Schattenmalerei erfunden haben sollen.²⁸ Während Plutarch²⁹ den Athener Maler Apollodor (2. Hälfte 5. Jh. v. Chr.) als den Erfinder der Schattenmalerei nennt, erwähnt Quintilian,³⁰ dass Apollodors Schüler Zeuxis (Ende 5. Jh. v. Chr. und 1. Hälfte 4. Jh. v. Chr.) diese Art der Malerei eingeführt habe.³¹ Zwei Beobachtungen machen es wahrscheinlich, dass Plutarch Recht hat: Zum einen tauchen in der Vasenmalerei, die abermals als materieller Zeuge fungieren muss, erste, allerdings nicht konsequent angewandte Schattierungen in der ersten Hälfte des 5. Jhs. v. Chr. auf. Zum anderen ist gerade für Zeuxis überliefert, dass er die optische Täuschung durch Perspektive und die Modellierung von Licht und Schatten in einer Weise beherrschte, die sogar in einer Anekdote seinen Niederschlag fand: "Zeuxis habe nämlich Weintrauben so treffend gemalt, dass die Vögel der Schaubühne zugeflogen wären, Parrhasius aber einen so natürlich gemalten leinenen Vorhang aufgestellt, dass Zeuxis, durch das Urteil der Vögel stolz gemacht, endlich darauf gedrungen sei, den Vorhang zu entfernen und das Gemälde zu zeigen; als er nun seinen Irrtum eingesehen, soll er aus aufrichtiger Scham sich für besiegt gehalten und gesagt haben, er habe Vögel, Parrhasius aber ihn, den Künstler, getäuscht."³²

[13] Es ist unwahrscheinlich, dass die Anwendung von Schattenmalerei sich nach den zarten Anfängen für beinahe 100 Jahre nicht weiterentwickelte, um dann mit Zeuxis – quasi aus dem Nichts heraus – einen meisterhaften Vertreter dieser Technik hervorzubringen. Man muss wohl vielmehr annehmen, dass Zeuxis die Malweise seines Lehrers Apollodor perfektionierte.

[14] Die Episode über Zeuxis und den ephesischen Maler Parrhasios macht deutlich, dass die Malerei von Schatten sowie die Anwendung der Gesetze der Perspektive vollständig entwickelt gewesen sein müssen,³³ was dann sicher ebenso für die plastische Gestaltung und farbliche Ausarbeitung von Gesichtern gilt. Gerade für Parrhasios ist auch die Meinung überliefert, dass ein gutes Kunstwerk nicht nur die Person in ihrer äußeren Erscheinung abzubilden habe, sondern ebenso Gefühle und den Charakter der dargestellten Personen erkennen lassen müsse.³⁴

²⁸ Zur Skiagraphia: Eva C. Keuls, "Skiagraphia once again", in: *American Journal of Archaeology* 79 (1975), 1-16; Vincent J. Bruno, *Form and Colour in Greek Painting*, New York 1977, 79-87.

²⁹ Plutarch, *De Gloria Atheniensium* 2.

³⁰ Quintilian, *Institutio Oratoria* 12, 10, 4.

³¹ Vgl. zu Apollodor: Ernst Pfuhl, "Apollodorus. O Skiagraphos", in: *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Institutes* 25 (1910), 12-28; Reinhard Herbig, Hg., *Handbuch der Archäologie* IV 1, München 1953, 121.

³² Plinius, *Naturalis Historia* 36, 65; alle übersetzten Pliniuszitate entstammen, wenn nicht anders vermerkt: Lenelotte Möller und Manuel Vogel, Hg., *Die Naturgeschichte des Caius Plinius Secundus. Ins Deutsche übersetzt und mit Anmerkungen versehen von G. C. Wittstein*, Wiesbaden 2007.

³³ Plutarch, *De Gloria Atheniensium* 2 schreibt, dass Agatharchos von Samos die Grundsätze der Linienperspektive entdeckte.

³⁴ Xenophon, *Memorabilia* 3, 10, 1.

[15] Diese Hinweise antiker Autoren gilt es nun anhand des erhaltenen Materials zu überprüfen: Wie bereits angedeutet, tauchen zu Beginn des 5. Jhs. v. Chr. erstmals Schattierungen in der Vasenmalerei auf. Zu verbinden ist diese Neuerung mit dem sogenannten Brygos-Maler, der auch in zahlreichen anderen Bereichen als besonders innovativ und einfallsreich auffällt. Er ist einer der Wenigen, die in dieser Zeit auch Schatten am Menschen zeigen, nutzt die Technik der Schraffur mit hellerem Firnis zur Angabe von Schatten jedoch sehr selten und sparsam.³⁵ (Abb. 5)



5 Der Gefallene weist Schraffuren auf, die den Schatten des Schildes verdeutlichen sollen. Sogenannte Iliupersis-Schale des Brygos-Malers, um 490 v. Chr. (Louvre Paris G 152, Archiv Verf.)

[16] Offen bleibt, ob die Vasenmalerei verspätet auf eine Neuerung in der Tafelmalerei reagiert oder sich gleichzeitig mit dieser entwickelt. In der rotfigurigen Malerei treten in der Folge vereinzelt immer wieder Schattierungen (mittels Schraffur oder verdünntem Firnis) auf, doch werden sie nicht konsequent angewendet. Selbst die weißgrundigen Lekythen, bei der die technischen Voraussetzungen (weißer Grund und die Verwendung verschiedener Farben) vorhanden gewesen wären, weisen erstaunlich selten Schattierungen auf. Eine Gruppe polychromer Lekythen um eine Vase in Berlin (um 400 v. Chr.) bildet hier jedoch eine Ausnahme.³⁶ Bemerkenswert ist allerdings, dass bei der Schattengebung zwischen Männern und Frauen unterschieden wird. Während erstere reich mit Schatten gestaltet sind, zeigen letztere kaum eine plastische Modellierung.³⁷ (Abb. 6) Eines der ganz wenigen erhaltenen griechischen Gemälde auf Holz aus dem 4. Jh. v. Chr., das eine sitzende Frau darstellt, weist ebenfalls keine Schatten auf. (Abb. 7)

³⁵ Vgl. auch z. B. Paolo Moreno, *Pittura Greca. Da Polignoto ad Apelle*, Milano 1987, Abb. 84-88 (schattige Innenseiten der Schilde).

³⁶ Antikensammlung Berlin Inv. F 2684.

³⁷ Vgl. Rumpf, "diligentissime mulieres pinxit", 6-23.



6 Lekythos mit der Darstellung einer Prothesis (Aufbahrung eines Verstorbenen), attisch, Ende 5. Jh. v. Chr. (Antikensammlung Berlin Inv. F 2684, Umzeichnung nach Franz Winter, *Eine attische Lekythos des Berliner Museums* [= Programm zum Winckelmannsfeste der Archäologischen Gesellschaft zu Berlin, Band 55], Berlin 1895, 19)



7 Gemälde einer sitzenden Frau, griechisch, aus Saqqara, Ägypten, 4. Jh. v. Chr. (British Museum London Reg. Nr. 1975, 0728, 1)

[17] Dieses Phänomen erscheint auch in der etruskischen Grabmalerei des 4. Jhs. v. Chr. Auf einem Fresko aus der Tomba dell Orco II in Tarquinia sieht man die Gesichter von Aita (griechisch Hades) und Phersipnei (griechisch Persephone). Das Inkarnat von

Aita ist durch Schattenschraffur und Lichthöhungen plastisch gestaltet, das Gesicht seiner Gefährtin bleibt hingegen flächig und unplastisch, die Mittel der 'optischen Täuschung' wurden hier nicht verwendet (Abb. 8).³⁸



8 Die Gottheiten Aita und Phersipnei. Licht- und Schattengestaltung findet sich nur bei Aita. Tomba dell' Orco II, Tarquinia, 3. Viertel 4. Jh. v. Chr. (nach Mauro Cristofani, Hg., *Die Etrusker*, Stuttgart 1998, 153)

[18] Ein frühes Beispiel, auf dem Männer (die Griechen) und Frauen (die Amazonen) auf gleiche Weise durch Schattenmalerei plastisch gestaltet sind, ist ein großgriechisch-etruskischer Sarkophag aus Tarquinia (heute in Florenz, 3. Viertel 4. Jh. v. Chr.). Sowohl das männliche Inkarnat als auch das weibliche weisen Schraffuren und hellere und dunklere Farbnuancen auf. (Abb. 9) Auch auf dem Wandbild des Persephonegrabes in Vergina (spätes 4. Jh. v. Chr.) sind die Inkarnate von Hades und Persephone mithilfe der Schatten plastisch gestaltet.³⁹ Diese Grabbilder dürften zudem einen wirklich authentischen Einblick in die damals angesehenste Malerei geben. Denn diese Gräber werden plausibel mit dem makedonischen Königshaus in Verbindung gebracht, an dem die größten Maler ihrer Zeit, wie Apelles, arbeiteten. (Abb. 10)

[19] Bis weit in das 4. Jh. v. Chr. hinein schenkte man der Frau also nicht die gleiche Aufmerksamkeit im Bereich der Körpermodellierung wie dem Mann. Doch am Ende des 4. Jhs. v. Chr. erwacht das künstlerische Interesse am weiblichen Körper und weiblichen Schönheitsidealen. Das wird nicht zuletzt auch durch die berühmte knidische Aphrodite des Praxiteles deutlich, die als die erste großplastische nackte Frauenskulptur gilt. Dieses Phänomen findet sich dann auch in der Malerei. Und so verwundert es nicht, dass Plinius

³⁸ Ähnlich ist es auch bei der Ritzung eines etruskischen Bronzespiegels in Basel mit Meleager und Atalante bei der Eberjagd. Die Binnenschatten der Männer sind mit Schraffur gekennzeichnet, die Frauen weisen hingegen gar keine Binnenschatten auf. 2. Hälfte 4. Jh. v. Chr., Basel Inv. BS 535.

³⁹ Manolis Andronikos, Vergina. The Royal Tombs and the Ancient City, Athen 1984.

der Ältere dem athenischen Maler Nikias, der etwa gleichzeitig in der 2. Hälfte des 4. Jhs. v. Chr. wirkte, bescheinigt:⁴⁰ "Letzterer [Nikias] malte die Frauen am besten, beobachtete Licht und Schatten gehörig und sorgte am meisten dafür, dass die Bilder gehörig hervorträten." Die griechische Malerei von Licht und Schatten umfasst nun in der 2. Hälfte des 4. Jhs. v. Chr. auch das weibliche Inkarnat.



9 Amazonensarkophag aus Tarquinia, 3. Viertel 4. Jh. v. Chr. (Museo Archeologico Florenz, nach Mauro Cristofani, Hg., *Die Etrusker*, Stuttgart 1998, 200)



10 Hades und Persephone. sogenanntes Persephonegrab, Vergina, spätes 4. Jh. v. Chr. (Archiv Verf.)

[<top>](#)

⁴⁰ Plinius, *Naturalis Historia* 35, 130 f.

Hippokrates und die Hautfarben

[20] Parallel zur Malerei beschäftigt sich auch die Medizin in den Jahren um 400 v. Chr. mit der menschlichen Hautfarbe. Durch die Werke des Hippokrates ist hier die Überlieferung jedoch ausführlicher als in der Malkunst.⁴¹ Unter dem Namen des Hippokrates (um 460-370 v. Chr.) haben sich zahlreiche medizinische Schriften erhalten, für die gilt, dass sie sich von einer magisch-mystischen Medizin vorangegangener Zeiten abwenden und ein wissenschaftliches Interesse am menschlichen Körper zeigen. Hippokrates' noch bis ins 19. Jh. tradierte Viersäftelehre umfasst im Wesentlichen die Theorie, dass die vier Körpersäfte des Menschen, Schleim, Blut, gelbe und schwarze Galle, und ihr Verhältnis zueinander bestimmend für die Gesundheit und den Charakter seien. Hippokrates stützt sich dabei auf das philosophisch-naturwissenschaftliche Erklärungsmodell der Klassik, das möglichst viele Bereiche mithilfe eines Viererschemas zu erklären versucht: die Jahreszeiten, die Himmelsrichtungen, die Elemente (Feuer, Wasser, Luft und Erde), die lebenswichtigen Organe (Hirn, Herz, Leber und Milz) usw.

[21] In seinen Lehrschriften setzt sich der Arzt auch mit den Unterschieden der Hautfarbe und ihrer Beziehung zu den vier Körpersäften auseinander und bemerkt: "Die Farbe der Flüssigkeiten kann in der Hautfarbe bemerkt werden, falls sie nicht nach innen gerichtet ist."⁴² Und zur Körperfarbe selbst schreibt er Folgendes: "Die Körperfarbe ist nicht immer die gleiche, weder in den verschiedenen Jahreszeiten, noch in südlichen und nördlichen Gebieten, auch ist weder die Körperfarbe von Menschen in verschiedenem Alter dieselbe, noch sind sie einander ähnlich, daher soll die Hautfarbe nach dem bestehenden Zustande gewählt werden. Man muss wissen, dass das Alter der Menschen von den Jahreszeiten abhängig ist und das, sowohl was die Farbe betrifft als auch die Lebensart."⁴³ Eine Unterscheidung der Körperfarben nach Jahreszeiten und Breitengrad hat wohl etwas mit der erhöhten Sonneneinstrahlung und der damit einhergehenden Bräunung der Haut zu tun. Auch eine Differenzierung der Geschlechterfarben nimmt Hippokrates vor, wenn er die dunklere Haut der Männer mit einer Position im Mutterleib erklärt.⁴⁴

[22] Die Abhängigkeit des menschlichen Charakters vom Säfteverhältnis, also der Farbe des Inkarnats, die Hippokrates ebenfalls annimmt, findet sich auch in den zeitgenössischen Quellen zur Malerei. Denn Xenophon lässt Sokrates von den Aufgaben der Malerei berichten, zu denen nicht nur das Abbild des Stofflichen und des Körpers gehöre, sondern auch die Wiedergabe der seelischen Stimmung und des Charakters.⁴⁵

⁴¹ Hippokrates, *De Humoribus*; *De Prisca Medicina* 20; *Epidemiae* 6; vgl. Lepik-Kopaczyńska, "Die Inkarnatfarbe in der antiken Malerei".

⁴² Hippokrates, *De Humoribus* 1.

⁴³ Hippokrates, *De Humoribus* 19.

⁴⁴ Hippokrates, *Epidemiae* 6, 2, 25.

⁴⁵ Xenophon, *Memorabilia* 3, 10, 1.

[23] Die enge Verbindung von Hippokrates' Säftelehre, nach der die Farbe Rot (Blut) die positivsten Eigenschaften besitzt, und der Malerei, die diese Farbe für das Inkarnat in Form von Zinnober verwendet, bezeugt ebenfalls Xenophon: "Sollte ich, so sage ich, in körperlicher Hinsicht liebenswürdiger erscheinen, wenn ich dir meinen Körper gesund und stark zu zeigen bemüht wäre und daher ein gesundes Aussehen hätte, oder wenn ich mich mit Zinnober anmalte und die Augen mit Inkarnatsfarbe untermalte und so mich dir zeigen würde?"⁴⁶ Der Ehemann Isomachos bemüht sich hier seiner Frau klar zu machen, dass ein Schminken lediglich ein Bemühen um ein liebenswürdiges und gesundes Äußeres und somit eine Täuschung sei. Dass dies aber mit Zinnober, also Rot, passiert, zeigt dessen positive Konnotation im Zusammenhang mit dem Schminken bzw. der Malerei.

[24] Man findet also bei Hippokrates und in der Malerei ähnliche Kriterien hinsichtlich der Unterscheidung des Inkarnats, nämlich nach Lebensalter, Geschlecht und Gemüt. Auch die Farbeigenschaften scheinen übereinzustimmen. Im Zusammenhang mit dem Inkarnat ist aber folgendes Zitat von herausragender Bedeutung: "Die gelben Hautfarben stammen aus der Galle, die rote von Blut, die dunkle von der schwarzen Galle, die weiße aber aus dem Phlegma."⁴⁷ Diese Farben verweisen nämlich wiederum auf die sogenannte Vierfarbenmalerei der klassisch griechischen Antike.⁴⁸ Einer ihrer frühesten Vertreter soll Polygnot gewesen sein, dessen Schaffenszeit zwischen 480 und 440 v. Chr. datiert wird. Nach Cicero,⁴⁹ Plinius⁵⁰ und Plutarch⁵¹ hat zuletzt auch noch der berühmte Apelles lediglich vier Farben für seine Gemälde genutzt. Vergleicht man diese Farben mit denen, die Hippokrates für das Inkarnat nach der Säftelehre überliefert, so kann man auch hier eine Übereinstimmung feststellen. Plinius erwähnt nämlich: weiß, gelb, rot und schwarz. Da man sowohl für Hippokrates' Viersäftelehre als auch für die Vierfarbenmalerei etwa die gleiche Entstehungszeit annehmen kann, liegt es nahe, eine Verbindung zwischen beiden anzunehmen.⁵²

⁴⁶ Xenophon, *Oeconomicus* 10, 5 f. (übers. Lepik-Kopaczyńska, "Die Inkarnatfarbe in der antiken Malerei", 119-120).

⁴⁷ Hippokrates, *Epidemiae* 6, 5, 8.

⁴⁸ Ingeborg Scheibler, "Die 'Vier Farben' der griechischen Malerei", in: *Antike Kunst* 17 (1974), 92-102; Bruno, *Form and Color in Greek Painting*, 53-59; Elena Walter-Karydi, "Nur mit vier Farben schufen die berühmtesten Maler ihre unsterblichen Werke. Zum Kolorit der klassischen Malerei der Griechen", in: *Nürnberger Blätter zur Archäologie* 19 (2002-2003), 27-38.

⁴⁹ Cicero, *Brutus* 18, 70.

⁵⁰ Plinius, *Naturalis Historia* 35, 50: "Nur allein mit Hilfe von vier Farben, der melischen unter den weißen, der attischen unter den gelben, der sinopischen vom Pontos unter den roten und dem Atrament [gemeint sind hier wohl Rußarten] unter den schwarzen Farben fertigten die hochberühmten Maler Apelles, Echion, Melanthius und Nicomachus jene unsterblichen Werke, welche einzeln für das Vermögen ganzer Städte verkauft wurden." Vgl. auch Plinius, *Naturalis Historia* 35, 92.

⁵¹ Plutarch, *De Defectu Oraculorum* 6, 47.

⁵² Auch das auffällige Fehlen von Grün- und Blautönen in der Vierfarbenmalerei ist vielleicht darauf zurückzuführen.

[25] Leider lässt sich für das Inkarnat keine zweifelsfreie Auflistung erstellen, da hier eine direkte Überlieferung fehlt. Wenn man jedoch alle Hinweise aus den antiken Jahrhunderten zusammenfügt, erhält man eine ähnliche Farbpalette, in der jedoch das Schwarz durch Grün ersetzt ist. Diese Farbkombination ist auch bei Theophilus im 12. Jh. für die Grundierung des Inkarnats zu finden.⁵³

[26] In den Quellen finden sich folgende Farbsysteme:

Pigmentfarben, die nach Plinius dem Älteren der Vierfarbenmalerei zugeordnet werden⁵⁴	Die Säfte und ihre beigeordneten Hautfarben nach Hippokrates' Viersäftelehre⁵⁵	Pigmentfarben, die zur Herstellung des Inkarnats in der Antike dienten⁵⁶	Pigmentfarben, die zur Herstellung des Inkarnats nach Theophilus (12. Jh.) dienen sollen⁵⁷
Weiß (melisch)	Weiß (Phlegma)	Weiß	Bleiweiß
Gelb (attisch)	Gelb (Galle)	Gebranntes Bleiweiß und Ocker (nachgewiesen)	Gebranntes Bleiweiß
Rot (Pontos)	Rot (Blut)	Zinnober	Zinnober
Schwarz (Atrament)	Schwarz (Galle)	Grün	Prasinus (Grün)

[<top>](#)

Die Maltechniken und Farben des Inkarnats

Die Inkarnatfarben

[27] Mit der Spezialisierung und Weiterentwicklung der griechischen Malerei geht auch die Einführung zahlreicher Fachtermini in der griechischen Literatur einher. Zuallererst ist in unserem Zusammenhang der Begriff für die Farbe des Inkarnats zu nennen:

~ndreíkelon. Er wird seit der Zeit um 400 v. Chr. nachweisbar verwendet und findet sich nicht selten in den Quellen.⁵⁸ Da Theophrast das Wort auch im Plural nutzt, kann man davon ausgehen, dass es sich bei der Farbe des Inkarnats nicht um einen einheitlichen Grundton handelt, sondern dass es verschiedene 'Rezepte' gegeben haben muss.⁵⁹ Hierfür spricht auch eine Aussage Platons, wenn er schreibt:⁶⁰ "[...] wenn sie zum Beispiel Fleischfarbe bereiten oder etwas anderes der Art." Allein schon die Unterscheidung männlicher und weiblicher Hautfarbe erforderte wenigstens zwei verschiedene

⁵³ Theophilus, De Diversis Artibus 1, 1.

⁵⁴ Farben der Vierfarbenmalerei: Plinius, Naturalis Historia 35, 50.

⁵⁵ Farben der Viersäftelehre: Hippokrates, Epidemiae 6, 5, 8.

⁵⁶ Weiß: Cicero, De Natura Deorum 1, 27, 25; Zinnober: Theophrast, De Lapidibus 1; Grün: Plutarch, Com. Aristophanes et Menandri 3 p. 854 B.

⁵⁷ Theophilus, De Diversis Artibus 1, 1.

⁵⁸ Zum Beispiel: Platon, Respublica 501 B 5; Platon, Cratylus 424 E 2; Aristoteles, De Generatione Animalium 725 A 26; Xenophon, Oeconomicus 10, 5, 6.

⁵⁹ Theophrast, De Lapidibus 1.

⁶⁰ Platon, Cratylus 424 D, E (übers. Friedrich Schleiermacher 1974).

Mischungen. Die Quellen berichten einheitlich davon, dass die weibliche Hautfarbe aus weißen und roten Farbpigmenten hergestellt wird.⁶¹ Es ist allerdings nicht ganz klar, ob das Rot auch schon von Anfang an dem Weiß beigemischt wurde. Die Farbe Rot, die sicher die bei Hippokrates erwähnten positiven Eigenschaften der roten Hautfarbe visualisiert, findet sich auch bei den Symposiasten des berühmten sogenannten Grabes des Tauchers in Paestum. In diesem Fall haben Männer gerötete Wangen.⁶² (Abb. 11) Hippokrates und die Maler berücksichtigen offensichtlich, jeweils auf ihre Weise, eine allgemein positiv wahrgenommene 'rosige' Hautfarbe.



11 Wandgemälde mit Symposiasten mit roten Wangen. Grab des Tauchers, Paestum, um 480 v. Chr. (Archiv Verf.)

[28] Die eigentliche Inkarnatfarbe war aber eine Mischung, die man bereits vor dem Auftrag zusammenstellte. Die Farben und Pigmente, die man hierfür verwendet hat, sind an den verschiedensten Stellen zu unterschiedlichen Zeiten und in unterschiedlichen Zusammenhängen überliefert, der historische Wert des Folgenden ist deshalb sehr begrenzt. Dennoch sollen sie an dieser Stelle genannt werden: Zinnober,⁶³ grünliche Farben⁶⁴ und Weiß⁶⁵. Nach den erhaltenen Gemälden muss man der Liste sicher noch eine gelbliche Farbe hinzufügen, zumal sie für die Schattengebung des Gesichts auch explizit genannt wird.⁶⁶

⁶¹ Zum Beispiel: Cicero, *De Natura Deorum* 1, 27, 25; Properz, *Elegiae* 1, 2.

⁶² "Grab des Tauchers", 480 v. Chr., Museo Archeologico Nazionale Paestum. Mario Napoli, *La tomba del Tuffatore. La scoperta della grande pittura greca*, Bari 1970; Angela Pontrandolfo und Agnès Rouveret, *Le tombe dipinte di Paestum*, Modena 1992.

⁶³ Theophrast, *De Lapidibus* 1.

⁶⁴ Plutarch, *Com. Aristophanes et Menandri* 3 p. 854 B.

⁶⁵ Cicero, *De Natura Deorum* 1, 27, 25.

⁶⁶ Plinius, *Naturalis Historia* 35, 38.

[29] Dass die Herstellung der Inkarnatfarbe auch Probleme bereiten kann, bezeugt Aristoteles: "Wie oft wird die Inkarnatfarbe bei einem Maler der Farbe einer Leiche ähnlich. Nach ihrer Zusammenschmelzung verdirbt nämlich alles, und sie unterscheidet sich dann von der natürlichen Farbe."⁶⁷ Durch das Wort Zusammenschmelzung (συντηκόμενον) wird allerdings nahe gelegt, dass hier von Wachsmalerei die Rede ist.

[<top>](#)

Licht- und Schattengebung

[30] Um Aussagen zur Licht- und Schattengebung des Inkarnats zu treffen, kann man einerseits auf erhaltene Malerei, andererseits aber auch auf literarische Quellen zurückgreifen. Beides bezeugt den technisch ähnlichen Aufbau vieler Gemälde. Je nach Trägermaterial wurde eine Grundierung aufgebracht (Holz) oder darauf verzichtet (Marmor). Dann wurden Vorzeichnungen gemacht, die neben den Umrisslinien und der Binnenzeichnung auch schon Informationen zur Schattengebung enthalten konnten, wie beispielsweise an einem Grabmal aus der zweiten Hälfte des 4. Jhs. v. Chr. im Athener Kerameikos, das einen sitzenden Mann zeigt.⁶⁸ Darauf folgte ein erster Farbauftrag, der noch nicht die endgültigen Farbwerte aufweisen musste. Die Herausarbeitung der Licht- und Schattenpartien erfolgte in einem weiteren Schritt. Eine abschließende Lasur konnte das Bild vor Umwelteinflüssen schützen oder einen allzu stechenden Glanz der Farben abmildern.⁶⁹ Die gleiche Reihenfolge wird auch noch etwa 500 Jahre später von Pollux im *Onomasticon* beschrieben.⁷⁰

[31] Die Art und Weise, in der man den Schatten – insbesondere im Gesicht – modellierte, variiert. Durch die hellenistische Keramik aus Centuripe ist ein lasurartiger Aufbau des Inkarnats überliefert. Häufiger kann man jedoch eine abschließende Gestaltung der Schatten und Lichter durch einfachen Farbauftrag oder Schraffur feststellen. Die literarischen Quellen belegen auch für die römische Zeit beide Methoden.⁷¹

[32] Was die verwendeten Farben selbst betrifft, die zur plastischen Gestaltung dienten, sind wir vor allem durch Plinius informiert. Er nennt für die Schatten Sil – eine Art Ocker und Nebenprodukt des Silber- und Goldbergbaus – aus Syrien und Lydien⁷²

⁶⁷ Aristoteles, *De Genesi Animalium*, A 18 (übers. Lepik-Kopaczyńska, "Die Inkarnatfarbe in der antiken Malerei", 121).

⁶⁸ Vgl. Frank Preußner und Volkmar von Graeve, "Malerei auf griechischen Grabsteinen", in: *Maltechnik – Restaura* 1 (1981), 11-34.

⁶⁹ Plinius, *Naturalis Historia* 35, 97.

⁷⁰ Pollux, *Onomasticon* 126 bis 129: ὑποτύπωσι (Skizzierung des zeichnerischen Motivs in graphischer Ausführung); ὑπογραφή (Grundierung mit einer der vier Inkarnatsfarben); σκιαγραφία (Farbauftrag und Licht-/Schattenmodellierung).

⁷¹ Lasur: Plutarch, *Com. Aristophanes et Menandri* 3 p. 854 B; Deckfarben: Plinius, *Naturalis Historia* 33, 163.

⁷² Plinius, *Naturalis Historia* 33, 158-160.

sowie gebranntes Bleiweiß, das durch Zufall erstmals bei einem Schiffsbrand im Piräus entstanden sei.⁷³ Das Sil sollen Polygnot und Mikon in der Malerei eingeführt haben. Für die Lichter kamen nach Plinius hellere Varianten des Sil aus Gallien und Attika zur Anwendung. Die Lichter des weiblichen Inkarnats wurden mithilfe der sogenannten Ringfarbe: ein Weiß, das man erhält, wenn man die gläsernen Ringsteine einfacher Leute zerstößt und das Produkt mit Cretula (= Kreide oder weiße Siegelerde) versetzt. Eine dritte Art der Beleuchtung nennt Plinius Glanz (splendor) und setzt sie zwischen Licht und Schatten. Auch für die farblichen Zwischenpartien erwähnt Plinius eine eigene Farbe, nämlich das Indigoblau.⁷⁴ Das Anlegen einer Zwischenpartie wurde laut Plinius allerdings erst zu einem späteren Zeitpunkt in der Inkarnatmalerei eingeführt. Am erhaltenen Material ist seine Verwendung auch erst für die hellenistische Zeit nachweisbar.

[33] Darüber hinaus werden noch Zinnober, Weiß und grünliche Farben für Gesichtspartien erwähnt; ob diese Farben allerdings mit der plastischen Gestaltung des Gesichtes durch Lichter und Schatten in Verbindung zu bringen sind, bleibt ungewiss.⁷⁵ Parallel dazu ist eine Schattengebung durch Schraffur für alle Jahrhunderte anzunehmen.⁷⁶ (Abb. 12-14)

⁷³ Plinius, *Naturalis Historia* 35, 38.

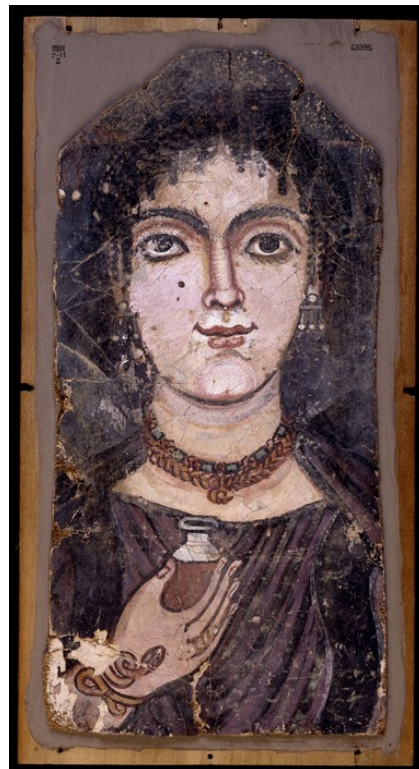
⁷⁴ Plinius, *Naturalis Historia* 33, 57, 163; vgl. Pollitt, *The Ancient View of Greek Art*, zu den Begriffen, die Plinius verwendet: harmoge S. 150 f., tonos S. 270 f., lumen et umbra S. 399 f., splendor S. 439-441.

⁷⁵ Weiß: Cicero, *De Natura Deorum* 1, 27, 25; Zinnober: Theophrast, *De Lapidibus* 1; Grün: Plutarch, *Com. Aristophanes et Menandri* 3 p. 854 B.

⁷⁶ 5. Jh. v. Chr.: sogenannte Iliupersis-Schale des Brygos-Malers, um 490 v. Chr., Louvre Paris G 152; 4. Jh. v. Chr.: Kazanlak, Grab, Kuppelbild, Ljudmila Živkova, *Das Grabmal von Kazanlak*, Recklinghausen 1973, und noch bei den Mumienporträts im 2. Jh. n. Chr.: Rubalyat, Ägypten, 100-120 n. Chr. (British Museum London Inv. 63395).



12 Mumienporträt. Teilweise erfolgte die Licht-Schatten-Gebung mittels Lasur (Museo Archeologico Florenz Inv. 2411, nach Barbara Borg, *Mumienporträts. Chronologie und kultureller Kontext*, Mainz 1996, Taf. 47)



13 Mumienporträt. Die Anlage des Inkarnats zeigt deutlich die Schattengebung mittels Schraffur. Rubalyat, Ägypten, 100-120 n. Chr. (British Museum London Inv. 63395)



14 Mumienporträt. Die Anlage des Inkarnats verdeutlicht den sogenannten antiken Impressionismus. Hawara, Ägypten, 100-120 n. Chr. (British Museum London Inv. 74715)

[<top>](#)

Das Mischen der Farben

[34] Bereits Platon⁷⁷ und Aristoteles⁷⁸ überliefern für das 4. Jh. v. Chr. mehrfach drei Varianten des Mischens, die sich auch noch bei den römischen Mumienporträts feststellen lassen. Die Maltechniken wurden demnach über mindestens 700 Jahre tradiert. Aristoteles erwähnt alle drei Arten in einem Zusammenhang, macht aber gleichzeitig auch deutlich, dass das mechanische Mischen der Farben am häufigsten ist:⁷⁹ "Da aber die Mischung notwendig ist, so unterliegen auch viele Farben der Mischung, und es ist klar, dass dieses die Hauptursache der Entstehung vieler Farben ist und nicht ihr Aufeinander oder ihr Nebeneinander. Denn die Mischfarbe erscheint immer gleich, von nahem, weitem oder woher auch immer sie gesehen wird. Es entstehen also durch verschiedene Grade der Mischung viele Farben. Bei den einen handelt es sich um ein in Zahlen ausgedrücktes Verhältnis, bei den anderen um das Überwiegen einer Farbe. Von anderen Dingen wiederum müssen wir auf dieselbe Weise reden wie über die Mischungen, z. B. über Farbaufeinanderfolge oder auch Farbnebeneinanderfolge."

⁷⁷ Platon, Cratylus 424 D, E; Platon, Theaetetus p 208 E.

⁷⁸ Aristoteles, De Sensu et Sensibilibus 3; vgl. auch Platon, Cratylus 424 D, E.

⁷⁹ Aristoteles, De Sensu et Sensibilibus 3 (übers. Wilhelmina Lepik-Kopaczyńska, "Colores floridi und austeri", in: *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 73 (1958), 91).

[35] Die einfachste und naheliegende Art des Mischens ist die mechanische Mischung der Pigmente. Bereits vor dem Farbauftrag wird durch Vermengen mehrerer Farben der gewünschte Ton erzielt. Platon⁸⁰ verwendet für diesen Vorgang das Wort συγκεράνυσθαι. Den literarischen Quellen kann man entnehmen, dass die Farbe für das Inkarnat in der Regel eine Mischung war, bei der die verschiedenen Anteile lediglich variierten.⁸¹

[36] Daneben ist die 'optische Mischung' zu nennen. Besonders anschaulich berichtet Aristoteles von ihr:⁸² "Das ist eine Entstehungsart der Farben [durch Mischen], die zweite dagegen beruht auf einem Durchleuchten einer durch die andere, wie es manchmal die Maler machen. Sie tragen eine Farbe auf die andere auf, als ob sie etwas wie im Wasser gesehen machen wollten, oder in der Luft, oder wie die Sonne in sich weiß erscheint, aber durch Ruß und Rauch gesehen purpurfarbig ist." Der Philosoph bezeugt hier nicht nur eindeutig den Gebrauch von Lasurfarben, die nötig sind, um einen bestimmten Farbton durch Übereinanderlegen verschiedener Farben zu erzeugen. Sondern er nennt auch gleich die Gründe dafür. Neben dem bereits bekannten Effekt der Farbmischung haben die Maler offensichtlich auch optische Täuschungen wie zum Beispiel das Nachahmen der Sicht durch Wasser durch Lasurfarben herzustellen versucht.⁸³ Der verwendete Begriff ist: ἐν ἐνὶ ἐπιφύρειν.⁸⁴

[37] Berühmt für seine Endlasur (genannt Elephantinum) war Apelles, der Hofmaler Alexanders des Großen. Sie bestand aus gebranntem Elfenbein und einem Bindemittel⁸⁵. Für das Inkarnat bezeugt Plutarch eine Verwendung von Lasurfarben:⁸⁶ "So oft die Maler Gesichter malen, wenden sie Lasurfarben und grünliche Farben an."

[38] Der sogenannte antike Impressionismus, unter dem ein Nebeneinandersetzen einzelner Farbpunkte oder Striche zum Zwecke der Farbmischung zu verstehen ist, kann sowohl literarisch als auch am erhaltenen Bestand der kaiserzeitlichen Mumienporträts nachgewiesen werden. (Abb. 14) Neben Aristoteles beschreibt auch Platon diese illusionistische Malweise:⁸⁷ "Jetzt aber, Theaitetos, nun ich zu dem Gesagten näher hinzutrete, verstehe ich, wie bei den großen, auf die Entfernung berechneten Gemälden

⁸⁰ Platon, Cratylus 424 D, E.

⁸¹ Siehe oben, Kapitel "Die Inkarnatfarben", Abs. 27 ff.

⁸² Aristoteles, De Sensu et Sensibilibus 3 (übers. Lepik-Kopaczyńska, "Colores floridi und austeri", 91).

⁸³ Es gibt noch mehr Erwähnungen von Lasurfarben: Plutarch, Quo Modu Adulatur ab Amico ..., 11 p. 54 E: "[...], dass die Maler Farben mit Lasurfarbstoffen vermengen; es gibt aber auch einige medizinische lasurähnliche Mittel, welche die Farbe des menschlichen Körpers besitzen."; Plinius, Naturalis Historia 35, 45: "Wenn die Maler die Purpurfarben herstellen wollen, so untermalen sie mit Caeruleum und setzen auf dieses mit Ei angemachten Purpurissum auf." Einem Pliniuszitat und seiner Deutung widmet Lepik-Kopaczyńska besondere Aufmerksamkeit ("Colores floridi und austeri", 79-99). Ihr Vorschlag, bei den erwähnten Farben handele es sich um Lasur- bzw. Deckfarben, fand in der Forschung bisher kaum Zustimmung.

⁸⁴ Platon, Cratylus 424 D, E.

⁸⁵ Plinius, Naturalis Historia 35, 97.

⁸⁶ Plutarch, Com. Aristophanes et Menandri 3 p. 854 B.

auch nicht mehr das mindeste davon. So lange ich von ferne stand, schien mir etwas damit gesagt zu sein." Der Begriff, der diese impressionistische Malweise umschreibt, ist: ἡ παρ' ἄλληλα θέσις.⁸⁸ Diese Technik lässt sich an den Mumienporträts nur im Bereich des Inkarnats nachweisen (ungeglättete Partien, bei denen die Spuren des Cauteriums – eine Art Spachtel – noch deutlich zu sehen sind) und findet bemerkenswerterweise im übrigen Bild keine Anwendung.

[<top>](#)

Besonderheiten der Inkarnate bei einzelnen Künstlern

[39] Am anschaulichsten verdeutlicht Lukian,⁸⁹ dass man durchaus auch eine kunstkritische Haltung zum Inkarnat verschiedener Maler einnahm, wenn er für die Schaffung eines idealen Frauenbildes die Vorzüge einzelner Maler hervorhebt: "Euphranor möge das Haar am besten so malen, wie er es der Hera gemalt hatte. Polygnot möge die Augenbrauen und die Wangenröte malen, wie er es bei der Cassandra in der Lesche von Delphi getan hat, den Rest des Körpers aber male Apelles, am besten so, wie auf dem Gemälde der Pakate, deren Körper nicht zu weiß, sondern naturalistisch rosa war. Die Lippen seien am besten so, wie sie Aetion der Roxana verlieh."

[40] Hier wird auch das Schönheitsideal einer nackten Frau beschrieben, selbst wenn wir die einzelnen Elemente dieses Ideals nicht näher bestimmen können. Ein Maler alleine vermochte nach Lukian nicht das ideale Inkarnat einer Frau wiederzugeben. Wenn Apelles hier aber als der Maler genannt wird, der den Körper der Frau am naturalistischsten und schön darstellt, so deckt sich das mit Properz, der ebenfalls von der Könnerschaft des Apelles auf diesem Gebiet schwärmt.⁹⁰ Wenn die Farben Rot und Weiß des weiblichen Inkarnats (Abb. 15) jedoch zu dominant auch bei der Wiedergabe männlicher Haut durchscheinen, so können der Maler und sein Bild Ziel von Spott werden. Der von Lukian für sein schön gemaltes Haar gelobte Euphranor (4. Jh. v. Chr.) scheut nicht davor zurück, ein Gemälde des Parrhasios, das Theseus darstellt, zu verhöhnen. Im Gegensatz zu seinem eigenen Theseus, der sich von Ochsenfleisch ernähre, würde der des Malerkollegen wohl Rosen verspeisen.⁹¹

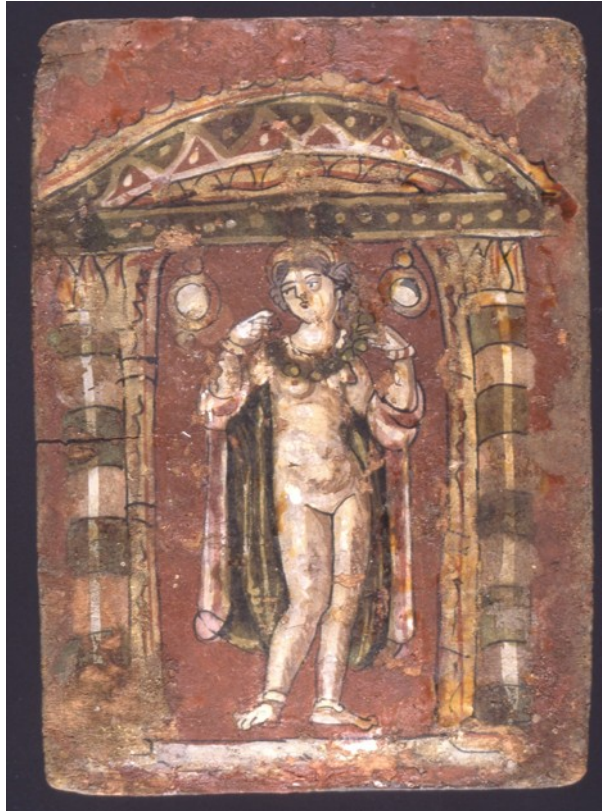
⁸⁷ Platon, Theaetetus p 208 E (übers. Friedrich Schleiermacher 1970); zu Platon und seinem kritischen Blick auf die griechische Malerei: Bernhard Schweitzer, *Platon und die bildende Kunst der Griechen*, Tübingen 1953; Eva C. Keuls, *Plato and Greek Painting*, Leiden 1997; Agnès Rouveret, *Histoire et imaginaire de la peinture ancienne. Ve siècle av. J. C. – Ier siècle ap. J. C.*, Rom 1989, 27-28.

⁸⁸ Aristoteles, De Sensu et Sensibilibus 3.

⁸⁹ Lukian, Imagines 1.

⁹⁰ Properz, Elegiae 1,2.

⁹¹ Plutarch, De Gloria Atheniensium 2.



15 Teil eines Kästchens mit der Darstellung einer Aphrodite. Bei der Gestaltung des Inkarnats kamen die Farben Weiß und Rot zum Einsatz. Fayum, Ägypten, 250-300 n. Chr. (British Museum London Reg. Nr. 1902, 0917, 1)

[41] Einzelne Maler haben auch ganz gezielt mit der Wirkung von Lichtquellen und ihrer Spiegelung auf dem Inkarnat gespielt. Plinius weiß zum Beispiel von einem Bild in Alexandria zu berichten, das einen Knaben zeigt, der ins Feuer bläst. Der Widerschein des Feuers in seinem Gesicht stellte sicherlich eine besondere Herausforderung dar.⁹²

[<top>](#)

Zusammenfassung

[42] Ziel dieser Studie war es, Informationen zur Entwicklung und Technik des Inkarnats in der griechischen Malerei vor allem der Archaik und Klassik ausschließlich anhand antiker Quellen zusammenzutragen und auszuwerten. So war es möglich, die gängige Annahme zu widerlegen, Eumaros hätte erstmals durch die Unterscheidung der Hautfarbe zwischen Männern und Frauen differenziert. Eine deutliche Verbindung konnte zwischen der antiken Vierfarbenmalerei und der Viersäftelehre des Hippokrates aufgezeigt werden, wodurch sich die bereits durch Lepik-Kopaczyńska herausgestellte signifikante Verbindung zwischen Malerei und Medizin in diesem Bereich präzisieren ließ. Das Fehlen von Grün- und Blautönen in der Vierfarbenmalerei ist sehr wahrscheinlich darauf zurückzuführen.

⁹² Plinius, *Naturalis Historia* 35, 138.

[43] Ein von der übrigen Malerei getrennter Weg konnte in einigen Punkten für die Entwicklung der Inkarnatmalerei verfolgt werden: So gibt es zwischen der Farbe und dem Alter bzw. dem Geschlecht der Dargestellten einen deutlichen Bezug. Die Skiagraphia des weiblichen Körpers wird erst mehr als ein halbes Jahrhundert nach der Schattenmalerei beim männlichen Körper eingeführt. Dieses erwachende Interesse am weiblichen Körper lässt sich gleichzeitig auch in der Plastik mit der knidischen Aphrodite des Praxiteles in der 2. Hälfte des 4. Jhs. v. Chr. zeigen.

[44] Auf dem Gebiet der Maltechnik legen literarische und materielle Quellen gleichermaßen nahe, dass sowohl Lasurfarbe als auch Deckfarben bei der Anlage des Inkarnats Verwendung fanden. Beide Arten wurden zudem auf ganz verschiedene Weise zur Licht- und Schattengebung eingesetzt.

[<top>](#)