

Ocker – Monografie einer Farbe

Inauguraldissertation

zur Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie
im Fachbereich Klassische Philologie und Kunstwissenschaften

der Johann-Wolfgang-Goethe-Universität

zu Frankfurt am Main

vorgelegt von

Reinhard Lohmiller

aus Pilgerzell/Fulda

1998

1999

1. Gutachter: Prof. Dr. Till Neu

2. Gutachter: Prof. Dr. Otfried Schütz

Tag der mündlichen Prüfung 16. Dezember 1998

Diese Arbeit besteht aus einem **Buchteil** und einem **Katalogteil**.

Der Katalog beinhaltet jeweils eine Abbildung und eine entsprechende Kommentierung, der im Text zitierten Funde und Beispiele.

Die Arbeit liegt als CD-Rom vor.

Danken möchte ich an dieser Stelle:

meinem Doktorvater Herrn Prof. Dr. Till Neu, ohne den diese Arbeit nicht möglich gewesen wäre, Herrn Prof. Dr. Wolf Spemann für seine Impulse und Hinweise, dem Team des Kunstlesesaales der Universitäts- und Stadtbibliothek Frankfurt für die gute Zusammenarbeit, den Bibliotheken in Apt und Aix en Provence für die freundliche Hilfe und besonders meiner Frau Kerstin für ihr Verständnis und ihre Unterstützung.

gewidmet Marie Kristin Lohmiller

Gliederung

| | |
|---|----|
| 1. Einleitung | 8 |
| 1.1 Persönliche Ausgangspunkte und Erkenntnisinteresse | 9 |
| 1.2 Wissenschaftlicher Gegenstand | 10 |
| 1.2.1 Chemische Bestimmung von Naturerden | 10 |
| 1.2.2 Klassifizierung der Ockerfarben | 12 |
| 1.3 Methoden, Quellen | 16 |
| 1.4 Auswahl der Funde / Auswahl der Beispiele | 18 |
| 1.4.1 Aufbau des Katalogs | 20 |
| 2. Geologische und geografische Karten zum Überblick | 22 |
| 3. Historische Übersicht I (Frühzeit bis Christi Geburt) | 24 |
| 3.1 Alt- und Mittelpaläolithikum, 500000–30000 v.Chr. | 24 |
| 3.1.1 Mittelpaläolithikum – Mousterien/Chatelperronien 50000–30000 v.Chr. | 28 |
| 3.1.2 Zusammenfassung und Kommentar | 31 |
| 3.2 Jungpaläolithikum, Aurignacien – Magdalénien 30000–10000 v.Chr. (ritueller Gebrauch) | 33 |
| 3.2.1 Fundstellen in Grabstätten, Bestattungsschichten | 33 |
| 3.2.1.1 Zusammenfassung und Kommentar | 37 |
| 3.2.2 Fundstellen in Siedlungsschichten | 38 |
| 3.2.2.1 Färbung von Gegenständen | 40 |
| 3.2.2.2 Schmuck und Schminke | 41 |
| 3.2.2.3 Zusammenfassung | 43 |
| 3.2.3 Kult/Riten | 45 |
| 3.2.3.1 Mobile Kunstgegenstände, Frauendarstellungen | 46 |
| 3.2.3.2 Deponierungen | 50 |
| 3.2.4 Höhlenmalerei und kunsttheoretische Betrachtung | 51 |
| 3.2.4.1 Kunsttheoretische Betrachtung (Deutungsansätze) | 53 |
| 3.2.4.2 Chronologie | 57 |
| 3.2.4.3 Techniken (Malerei und Gravierungen) | 59 |
| 3.2.4.3.1 Material: technischer Aspekt | 60 |
| 3.2.4.4 Monochrome Ockerfärbung | 61 |
| 3.2.4.5 Handsilhouetten | 63 |
| 3.2.4.6 Die Zeichen (Form und Farbe) | 64 |
| 3.2.4.7 Figurative Malereien | 69 |
| 3.2.4.8 Farbe: Symbolischer Aspekt bei Ocker und schwarzer Farbe | 70 |
| 3.2.4.9 mögliche Gestaltungsprinzipien | 74 |

| | | |
|----------|---|-----|
| 3.2.4.10 | Zusammenfassung und Kommentar | 77 |
| 3.3 | Mesolithikum 8000 bis ca. 5000 v.Chr. | 79 |
| 3.3.1 | Felszeichnungen (Malereien) | 80 |
| 3.3.2 | Tradition und Wandel in der Ocker Verwendung | 81 |
| 3.3.3 | Bestattungen und Knochendepots | 82 |
| 3.3.4 | Städtische Ansiedlungen | 83 |
| 3.4 | Neolithikum 5000–2000 v.Chr. | 85 |
| 3.4.1 | Bestattungen | 86 |
| 3.4.2 | Siedlungsschichten, kultische Zusammenhänge | 88 |
| 3.4.3 | Ocker auf Gebrauchsgegenständen, Keramiken | 90 |
| 3.4.4 | Zusammenfassung: kultische versus technische Verwendung | 92 |
| 3.5 | Kupferzeit, Bronzezeit, Eisenzeit: Megalithkulturen 4000–2000 v.Chr. | 93 |
| 3.6 | Kupferzeit, Bronzezeit, Eisenzeit: Ockergrabkulturen 3000–2000 v.Chr. | 97 |
| 3.7 | Zusammenfassung und Kommentar | 100 |
| | Exkurs: Blut und roter Ocker | 100 |
| 3.8 | Ockergebrauch auf Kreta | 101 |
| 3.8.1 | »Die große Göttin« | 102 |
| 3.8.2 | Verwendung von Blut | 103 |
| 3.8.3 | Differenzierte Symbole | 104 |
| 3.8.4 | Wandmalereien, maltechnischer Aspekt | 108 |
| 3.9 | Griechisches Festland, Vasenmalerei | 112 |
| 3.9.1 | Schriftliche Zeugnisse | 114 |
| 3.9.2 | Sprachverwandtschaften | 117 |
| 3.9.3 | Zu den Wandmalereien | 118 |
| 3.10 | Etruskische Wandmalerei | 119 |
| 3.10.1 | Kommentar | 124 |
| 3.11 | Pompejanische Wandmalerei | 125 |
| 3.11.1 | Farbstoffe | 125 |
| 3.11.2 | Schriftliche Zeugnisse | 126 |
| 3.11.3 | Anwendung der Farbstoffe: einzelne Aspekte der Maltechnik | 127 |
| 3.11.4 | Chronologie der Malereien: Pompejanische Stile I–IV | 129 |
| 4. | Historische Übersicht II (Frühes Christentum bis Anfang 15. Jahrhundert) | 134 |
| 4.1 | Ocker und andere rote Farben in Riten und Bräuchen | 134 |

| | | |
|---------|--|-----|
| 4.1.1 | Zur Bedeutung der Rotfärbung | 135 |
| 4.1.2 | Ocker | 136 |
| 4.1.3 | Purpur | 137 |
| 4.1.4 | Ocker und Purpur | 137 |
| 4.1.4.1 | Symbolische Aspekte von Ocker und Purpur | 140 |
| 4.1.5 | Purpur in der frühchristlichen weströmischen Kirche | 142 |
| 4.1.5.1 | Purpur als Rangindex | 143 |
| 4.1.6 | Kommentar | 144 |
| 4.2 | Malerei der römischen Katakomben | 144 |
| 4.2.1 | Chronologische Übersicht | 145 |
| 4.2.2 | Zur Technik der Katakombenmalereien | 147 |
| 4.2.3 | Besonderheit: Gewand-Darstellungen | 149 |
| 4.2.4 | Zusammenfassung und Kommentar | 150 |
| 4.3 | Entwicklung der Malerei im frühen Christentum (3.–9. Jahrhundert) | 152 |
| 4.3.1 | Auswirkungen des Bilderstreits | 154 |
| 4.4 | Die Buchmalerei/Miniaturmalerei | 156 |
| 4.4.1 | Zur Technik | 157 |
| 4.4.2 | Verwendung des Purpurfarbtones für Purpur | 158 |
| 4.4.3 | Anfänge der Buchmalerei, 6. und 7. Jahrhundert | 159 |
| 4.4.4 | Buchmalerei der Britischen Inseln, 7. bis 9. Jahrhundert | 161 |
| 4.4.5 | Karolingische Buchmalerei, 8. und 9. Jahrhundert | 162 |
| 4.4.5.1 | Verwendung von Gold | 165 |
| 4.4.6 | Ottonische Buchmalerei, 10. und 11. Jahrhundert | 166 |
| 4.5 | Schriftliche Zeugnisse über den Gebrauch von Farben | 171 |
| 4.5.1 | Mappae Clavicula (Lucca-Manuskript 8./9. Jahrhundert) | 172 |
| 4.5.2 | Heraclius Schrift (10. Jahrhundert) | 173 |
| 4.5.3 | Schedula Diversarium Artium (11./12. Jahrhundert) | 174 |
| 4.5.4 | Das Handbuch der Malerei vom Berge Athos (15. Jahrhundert) | 176 |
| 4.5.5 | Hinweise aus dem Trattato della Pittura des Cennino Cennini (13./14. Jahrhundert) | 177 |
| 4.5.6 | Verwendung von Pflanzensäften | 178 |
| 4.5.7 | Kommentar | 179 |
| 4.6 | Ockerverwendung bei Giotto di Bondone | 181 |
| 4.6.1 | Die Fresken Giottos | 183 |
| 4.6.1.1 | Zur Freskotechnik | 184 |
| 4.6.1.2 | Bildraum – Farbraum | 186 |
| 4.6.1.3 | Weiß bei Giotto | 189 |
| 4.6.2 | Ockerverwendung in den Tafelbildern | 191 |
| 4.6.3 | Zusammenfassung und Kommentar | 192 |
| 5. | Historische Übersicht III (15.–19. Jahrhundert) | 195 |

| | |
|---|-----|
| 5.1 Die Rolle der Farbe Ocker in der natur- und geisteswissenschaftlichen Farbbetrachtung | 197 |
| 5.1.1 Leonardo da Vinci | 198 |
| 5.1.2 Isaac Newton | 199 |
| 5.1.3 Johann Wolfgang Goethe | 200 |
| 5.1.4 Philipp Otto Runge | 202 |
| 5.1.5 Michel Eugène Chevreul | 203 |
| 5.1.6 Aufschlußreiches Sonderproblem: Klassifizierung von Braun und Ocker | 205 |
| 5.2 Ockerverwendung in der Tafelmalerei des 15.–19. Jahrhunderts | 208 |
| 5.2.1 Ocker in der Öl- und Temperamalerei Johann van Eyck | 211 |
| 5.2.2 Ockergrundierungen/Schichtenmalerei Tizian | 213 |
| 5.2.3 Skizzierungen mit Ocker Peter Paul Rubens | 215 |
| 5.2.4 Ockergrundierungen/Tonmalerei Harmenz Rembrandt van Rijn | 216 |
| 5.2.5 Ocker und kontrastierende Farbkomplexe Eugène Delacroix | 218 |
| 5.2.6 Bedeutung der Farbe Ocker Gustave Courbet | 225 |
| 5.3 Zusammenfassung: Individualisten und Systematiker | 230 |
| 6. Historische Übersicht IV (20. Jahrhundert/Moderne) | 232 |
| 6.1 Pablo Picasso 1901–1906 | 233 |
| 6.1.1 Gósol | 236 |
| 6.1.1.1 Landschaft und Einwohner | 238 |
| 6.1.1.2 Die nackten Knaben | 239 |
| 6.1.1.3 Stilleben (weiblich-männliche Symbolik) | 241 |
| 6.1.1.4 Fernande | 243 |
| 6.1.2 Primitivistische Tendenzen | 244 |
| 6.1.3 Zusammenfassung und Kommentar | 246 |
| 6.2 Antoni Tàpies | 247 |
| 6.2.1 Biografische Hinweise (Jugend und Krankheit) | 248 |
| 6.2.2 Frühe Arbeiten | 249 |
| 6.2.3 Ocker als Materie und Urgrund | 251 |
| 6.2.4 Ockerbilder | 254 |
| 6.2.5 Mystische Gedankenwelt | 257 |
| 6.2.6 Zusammenfassung und Kommentar | 260 |
| 6.3 Joseph Beuys | 261 |
| 6.3.1 Mythische Potentiale | 262 |

| | | | |
|---------|--|-----|-----|
| 6.3.2 | Archetypisches | 265 | |
| 6.3.3 | Transformation, Mehrdimensionalität im Denken | | 266 |
| 6.3.4 | Bewegung/Aktivität/Kreativität | 267 | |
| 6.3.5 | Substanzen | 268 | |
| 6.3.6 | Die Farbe Braun als Verdichtung | 270 | |
| 6.3.7 | Eisen: Fließfähigkeit und Oxydation | 271 | |
| 6.3.8 | Zusammenfassung und Kommentar | 273 | |
| 6.4 | Nikolaus Lang | 275 | |
| 6.4.1 | Spurensicherung (frühe Arbeiten und Arbeitsmethode) | | 276 |
| 6.4.2 | Mythen und Riten; Exkurs zu Claude Lévi-Strauss | 278 | |
| 6.4.3 | Ockerprojekt I (Toskana) Farben, Zeichen, Steine | 281 | |
| 6.4.4 | Ockerprojekt II (Australien, Flinders Ranges, 1979) | 284 | |
| 6.4.4.1 | Ockertransporte der Aborigines | 285 | |
| 6.4.4.2 | Bookatoo | 287 | |
| 6.4.4.3 | Zur Bedeutung des Ockers in der Mythologie der australischen Ureinwohner | 288 | |
| 6.4.4.4 | Ockerprojekt III (Australien, Flinders Ranges, 1986–1989) | 291 | |
| 6.4.5 | Zusammenfassung und Kommentar | 297 | |
| 6.5 | Ockerprojekte zeitgenössischer Künstler | 298 | |
| 7. | Schlußbetrachtung/Ocker: Naturstoff und Kulturgut | | 304 |
| | Literatur | 309 | |

1. Einleitung

Die vorliegende Monografie setzt sich mit der Bedeutung und der Verwendung der Farbe Ocker in einem Längsschnitt durch die Kunst- und Kulturgeschichte der Menschheit auseinander. Auf Grundlage von archäologischen Funden, kulturgeschichtlichen Forschungen und kunstwissenschaftlichen Erkenntnissen ist das Hauptanliegen dieser Arbeit, die Funktion und Bedeutung der Verwendung des Ockers als Farbe und Substanz zu erörtern. Die Arbeit wird ergänzt durch einen Katalog von Funden und Beispielen.

Nach der ersten Einarbeitung in die Literatur zum Thema Ocker stellte sich heraus, daß Ocker über die Verwendung als gut verfügbares Farbmateriale hinaus, weitreichendere Bedeutung hat. Die Farbe Ocker, eine der frühesten Farben der Menschheitsgeschichte, fand schon zu kultischen Zwecken in prähistorischer Zeit Verwendung und weist ein großes Spektrum an historischer Verwendungs- und Bedeutungsvielfalt auf.

Diese Untersuchung geht von der Hypothese aus, daß Ocker über einen Zeitraum von mehr als 60000 Jahren bis ins 20. Jahrhundert und in die Gegenwart in kultischen Handlungen und künstlerischen Äußerungen des Menschen in einem semantischen Feld zwischen Malfarbstoff und einem mythisch-religiösen Bezugsrahmen als Symbol oder Zeichen Verwendung findet.

1.1 Persönliche Ausgangspunkte und Erkenntnisinteresse

Mein Interesse an dem Farbmateriale Ocker wurde im Studium durch eine Exkursion in die Provence 1986 geweckt, hier hatte ich zum ersten Mal im Rahmen eines Referates zum Thema ›Ocker‹ Gelegenheit, die Ockersteinbrüche in Roussillon (Luberon) zu besuchen. Zu den intensivsten Eindrücken gehört die Begehung der durch Abbauarbeiten und Erosion entstandenen monochromen »Ockerräume«. Von diesen kleinen Höhlen im Ockerfels ist mir der »gelbe Raum« mit seinem weichen feinsandigen Untergrund und den durch viele Berührungen abgegriffenen Wänden vor allem körperlich präsent. Dort im hellen gelben Sand zu sitzen und um mich herum Ocker zu spüren, rief ein Gefühl der Geborgenheit und Zugehörigkeit zur Erde in mir hervor. Der ausschnitthafte Blick durch die Eingangsöffnung auf die vornehmlich roten Ockerfelsen, die an einigen Stellen von dunkelgrünen Nadelbäumen umgeben sind, unterstützte meinen Eindruck des »Sich-in-der-Materie-Befindens«. Das Graben mit den Händen in der Ockererde und die Färbung der Haut mit rotem Ocker sind Handlungen, die bei den vielen späteren Besuchen auch anderer »Ockerplätze« nichts an Intensität verloren haben.

Als Maler regen mich auch die vielen Tönungen und Farbschichtungen der Ockererden und Sande an. Neben einer Serie von Ockerarbeiten aus den Jahren 1991/92 verwende ich bis heute selbst gesammelte Ockersande in meiner Malerei.

Die vorliegende monografische Darstellung knüpft an die eigenen Erlebnisse und die eigene Verwendung als Malmaterial an. An die Erlebnisse insofern, als ich nach Inhalten und Bedeutungen suche, die in den Verwendungen des Ocker in verschiedenen Kulturen ihren Ausdruck finden. In der Betrachtung des Ocker in der Malerei suche ich eine detaillierte Darlegung der Materialverwendung und den künstlerischen Inhalten. Das Erkenntnisinteresse liegt in der Ausbreitung und Bewertung aller wichtigen Aspekte, die die Farbe Ocker in der Kunst- und Kulturgeschichte der Menschheit betreffen. Insbesondere beinhaltet dies eine Darstellung unterschiedlicher Zeitepochen, die Vergleiche untereinander ermöglichen sollen, dabei ist beabsichtigt die

Bedeutungszusammenhänge der Farbe Ocker und den geistigen Bezugsrahmen seiner Verwendung zu erörtern und zu reflektieren.

1.2 Wissenschaftlicher Gegenstand

Erdfarben allgemein

Naturerden sind zu den ältesten »Farbmitteln« der Welt zu zählen.¹ Die Natursande und Erden sind gekennzeichnet durch Farbtönungen, die von Weiß, Gelb, Rot, Braun bis Violett reichen. Aus diesen Naturerden, die zum Teil in Steinbrüchen gewonnen werden, kann man durch Waschen und Reiben Pigmente herstellen, die durch Mischungen untereinander viele weitere Farbnuancen möglich machen und hohe Lichtechtheit besitzen. Die Erdpigmente sind teilweise ihrer ursprünglichen Herkunft nach benannt und weisen durch die Namensgebung auf ihren Farbton hin. Hierzu zählen Spanischrot, Persischrot, Terra di Siena, Terra di Pozzuoli, roter Bolus, Rötel, gelber Ocker, roter Ocker, Umbra.²

Ocker ist als gemeinsame Bezeichnung für diese Erdpigmente zu sehen, die in den Farben und chemischen Zusammensetzungen differieren können. Das heute vor allem im europäischen Sprachbereich benutzte Wort ›Ocker‹ (franz.: ocre; engl.: ochre) bezeichnet vornehmlich gelbe, rötliche und bräunliche Naturerden, die schon im Paläolithikum und bei Griechen und Römern Benutzung fanden. Ocker wird im folgenden als Sammelbegriff für diese Naturerden benutzt, von denen die oben aufgeführten Bezeichnungen bestimmte Sonderformen (Farbtönungen) darstellen. Ocker bildet damit die Klassenbezeichnung der unter Punkt 1.2.2 aufgeführten Farbtönungen.

1.2.1 Chemische Bestimmung von Naturerden

Bei den Naturerden handelt es sich vornehmlich um Eisenoxyd- und Oxydhydratverbindungen. Eisen ist ein Schwermetall, das in gebundener Form in Mineralien, Quellwasser und Meerwasser vorkommt. Es ist an Sauerstoff, Kohlensäure und Schwefel gebunden. Eisen wirkt entscheidend bei etlichen Wachstums- und Lebensvorgängen bei Pflanzen, Tieren und Menschen mit. Eisenhaltige Erde ist zum Beispiel zur

¹ Vgl. K. Wehlte, *Werkstoff und Techniken der Malerei*. Ravensburg 1967, S. 141.

² Vgl. K. Wehlte. ebd., S. 155.

Bildung von Chlorophyll notwendig, der Blutfarbstoff Hämoglobin besteht zu 4 % aus eisenhaltigen Hämatiden.³

Eisenoxyd ist eine Verbindung von Sauerstoff und Eisen. Die zur Eisenoxydverbindung zugehörigen Salze sind Eisenoxydsalze und Ferritsalze, die rot und gelb gefärbt sind. Eine weitere mögliche Eisenverbindung mit Sauerstoff heißt Eisenoxydul, im Oxydul ist der Sauerstoffanteil geringer, die dazugehörigen Salze sind weiß oder grün gefärbt.⁴ Eisenoxyd kommt in der Natur als Roteisenstein vor und bildet die Grundlage beispielsweise für Englischrot und Spanischrot.

Verbindet sich Eisenoxyd mit Salzsäure, so entsteht Eisenchlorid (Ferrum sesquichloratum).⁵ Eisenchlorid wird auch gegen Blutungen angewendet und äußerlich zur Desinfektion sowie für Ätzungen. Hämatit (Bluteisenstein) ist ein Mineral, das die braunrote Variante des Roteisensteins darstellt. Eisenhydroxyd entsteht, wenn Eisen der feuchten Luft ausgesetzt ist und sich dadurch »Rost« bildet.

»Hydroxyd« ist eine Bezeichnung für chemische Verbindungen, die durch Ablagerung von Wasser an basische oder saure Oxyde entstehen, wie z. B. Kaliumhydroxyd. Eisenhydroxyd kommt in natürlichen Verbindungen in Brauneisenstein vor (siehe Kapitel 1.2.2 Roter Ocker). Es ist ein Gegengift bei Arsenvergiftungen.⁶ Eisenhydroxyd wird im Englischen auch Limonite genannt. Man nannte solche Hydroxyde früher Hydrate. Seit den zwanziger Jahren bezeichnet man als Hydrat nur noch solche basischen und sauren Verbindungen, die Kristallwasser (Hydratwasser) im Molekül enthalten.⁷ Als Kristallwasser bezeichnet man die Wassermenge, die chemische Verbindungen benötigen, um in feste kristallisierte Körper überzugehen. Ocker entsteht auf natürliche Art in den diversen Oxydhydratverbindungen des Eisens mit Färbungen von Weiß, Braun, Gelb, Rot bis Violett. Ocker kann künstlich durch Erhitzen von Eisenvitriol oder Eisenhydroxyd hergestellt werden. Im 19. Jahrhundert wurde dies mit Indischrot und Venezianischrot praktiziert.⁸

³ Vgl. *Meyers Großes Taschen-Lexikon*, Bd.9. Mannheim/Leipzig 1992, S. 129 und *Der Brockhaus*. Bd.I, Leipzig 1921, S. 302f.

⁴ Vgl. *Meyers Großes Taschen-Lexikon*. Bd.6. ebd., S. 86f. und *Der Brockhaus*, Bd.I. ebd., S. 640/41; vgl. Umbra in Kapitel 1.2.2.

⁵ Vgl. *Der Brockhaus*, Bd.I, ebd., S. 648.

⁶ Vgl. ebd., Bd.I, S. 641.

⁷ Vgl. ebd., Bd.I, S. 460.

⁸ Vgl. *Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken I*. 1984, S. 22.

Verschiedene Sorten von Ocker entstehen, vereinfacht gesagt, durch unterschiedliche Verbindungen des Eisens mit Luft, Wasser, und Wärme (Sonne), man kann sie als »Verwitterungsprodukte«⁹ bezeichnen. Ocker wird in zwei Klassifizierungen eingeteilt, solche mit hohem Kristallwasseranteil findet man unter der Bezeichnung **gelber Ocker**. Solche mit hohem Eisenoxydanteil findet man unter der Bezeichnung **roter Ocker**.

1.2.2 Klassifizierung der Ockerfarben

Gelber Ocker: Die Verwitterungsprodukte von Gesteinen und Mineralen enthalten das färbende Eisenoxydhydrat sowie unter anderem Ton und Kalk, Quarze und Kalziumsalze in unterschiedlichen Anteilen und Verbindungen, das Kristallwasser des Eisenoxydhydrats macht die gelbe Farbe aus.¹⁰ Durch Auswaschen und Reiben der Erden werden Ockerpigmente hergestellt, die in fette (hoher Tonanteil), magere (hoher Kalkanteil) und sandige (hoher Quarzanteil) unterteilt werden.¹¹ Die Ockerpigmente sind Pulver die sich mit unterschiedlichen Bindern gut mischen lassen und je nach Herkunft hohe Färbkraft besitzen. Die Französischen Ocker werden heute noch von zwei Farbenmühlen (Dordogne und Luberongebiet in Apt) angeboten. Die Handelssorten *sind ocre jaune, sienne naturelle, ocre havanne* und diverse davon abgewandelte Sorten.¹²

Gelber Ocker läßt sich in den Höhlenmalereien und bei den Griechen sowie namentlich unterschieden von rotem Ocker schon bei den Römern nachweisen. Ocker war bei den Griechen unter dem Namen »ochra« bekannt¹³, bei den Römern benennt Vitruv das griechische »ochra« als »sil«¹⁴; dieser Terminus wird in der Literatur als römische Bezeichnung für

⁹ K. Wehlte. 1967, S. 140.

¹⁰ Siehe oben Kapitel 1.2.1. Eisenoxydhydrat. Vgl. Max Doerner, *Malmaterial und seine Verwendung im Bilde*. Stuttgart 1989, S.39, vgl. K. Wehlte, 1967, S. 92.

¹¹ Vgl. M. Doerner, 1989, S. 33.

¹² Informationen von M. Guigou während eines Besuches der Farbenmühle in Apt, 1991.

¹³ Vgl. *Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken I*. 1984, S. 85.

¹⁴ Vgl. ebd.

gelben Ocker geführt.¹⁵ Weitere Bezeichnungen sind unter anderem »ocra« und »ogra«.¹⁶

Gelber Ocker ist ein feinkörniges Pigment, erlaubt einen dünnen Farbauftrag und kann lasierend benutzt werden.

Terra di Siena ist eine Naturerde von gelber bis roter Farbigeit, sie enthält große Anteile an Eisenoxydhydrat (45–70 %).¹⁷ Zusätzlich, und das unterscheidet Terra di Siena von gelbem Ocker, ist der Anteil von kolloidaler Kieselsäure hoch. Die Kieselsäure und die Konzentration von Eisenoxydhydrat machen die Sienaerden zu einer Farbe, die der Lasurtechnik (z. B. in der Aquarellmalerei) entgegenkommt. Terra di Siena wurde und wird vornehmlich als Lasurfarbe verwendet, sie hält auch auf Kalk und ist für Wandmalereien geeignet. Die ursprüngliche Fundstätte bei Siena in der Toskana ist erschöpft; in Sardinien und Korsika werden noch heute Pigmente von oben beschriebener Beschaffenheit hergestellt. Ist der Mangananteil hoch, so neigt Terra di Siena zu braunerem Tönungen und hat im deckenderen Farbauftrag große Tiefenwirkung, kann aber je nach Binder nachdunkeln.¹⁸

Roter Ocker ist ein tonhaltiges Eisengestein, das gerieben in der Konsistenz etwas gröber ist als gelber Ocker. Roter Ocker ist durch natürliche Wärmeeinwirkung aus gelbem Ocker entstanden.¹⁹ Setzt man Eisenoxydhydrat, wie es in Verbindungen des gelben Ocker vorkommt, der Hitze aus, so schwindet je nach Temperatur und Zeitdauer das Kristallwasser und die Farbe verändert sich zu Rot, Braun oder Violett. Die heute gebräuchlichen Bezeichnungen für roten Ocker sind *ocre rouge*, *ocre rouge 33/30*, *ocre maron*.²⁰ In der Höhle von Altamira wurde roter Ocker großflächig angewendet.²¹ In der römischen Literatur wird er mit »sinopis« und »rubrica«²² bezeichnet. Sinopis steht als Ausdruck für die

15 Vgl. unten: roter Ocker.

16 Vgl. ebd., S. 85.

17 Vgl. M. Doerner. 1989, S. 33.

18 Siehe auch gebrannter Ocker/gebranntes Siena.

19 Vgl. K. Wehlte. 1967, S. 116. Vgl. auch Kapitel 1.2.1 zum Eisenoxydhydrat.

20 Die Angaben basieren auf einem Besuch der Farbenmühle von M. Guigou in Apt 1991.

21 Siehe Kapitel 3.2.4 Höhlenmalerei und kunsthistorische Betrachtung.

22 Vgl. *Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken*. 1984, S. 77; vgl. dazu

Erde aus der Stadt Sinope am schwarzen Meer.²³ Weitere Bezeichnungen sind das altdeutsche »ogger« und »ocher«.²⁴

Roter Ocker ist ein Pigment, das sich geringfügig schlechter mit Bindern vermischen läßt als der gelbe Ocker. Die Deckkraft und auch die Farbtönschwankungen sind groß. Durch verschiedene Anteile des Eisenoxys sind innerhalb des roten und braunen Bereichs besonders viele Farbnuancen möglich. Die im folgenden besprochenen Sorten sind Tönungen des roten Ockers.

Spanischrot/Persischrot: Diese Pigmente werden aus Roteisenstein oder Raseneisenerz gewonnen. Sie werden aus harten, groben, steinigen Brocken gerieben und zeichnen sich durch einen bis zu 95%igen Eisenoxydanteil aus.²⁵ Aus weicherem Gesteinsmaterial aus Spanien wurden Stifte geschnitten, die den Rötelstiften vergleichbar sind. Die Benennung richtet sich nach dem ursprünglichen Herstellungsort und ist heute noch eine Bezeichnung für den Farbton.

Rötel: wird auch Rotstein oder roter Toneisenstein genannt. Rötel ist ein tonreiches Eisenerz, welches als Mineral zur Gewinnung des Eisens, im Bergbau gefördert wurde.²⁶ Der Träger des Eisenoxys ist Tonerde, die durch unterschiedliche Anteile für eine weichere oder härtere Konsistenz sorgt. Die Farben reichen von Gelb bis Violett. Durch den Tonanteil und eine weichere Beschaffenheit ist die Herstellung von Stiften (Rötelstifte) möglich, die vor allem im Mittelalter und Rokoko als Zeichenstifte Verwendung fanden.²⁷

Bolus: Zu den tonreichen und fetthaltigen Ockersorten mit großem Farbenreichtum (von Weiß bis Rotbraun) gehört Bolus. Bolus, griechisch: Bolos = Erdklumpen²⁸ ist im Mittelalter erst wieder seit dem

Kapitel 3.9.3 Sprachverwandtschaften.

23 Vgl. ebd., Unterputzzeichnungen von Fresken in Kapitel 4.5 Schriftliche Zeugnisse über den Gebrauch der Farben.

24 Vgl. ebd., S. 78 und *Der Brockhaus*, Bd.III. Leipzig 1921, S. 414.

25 Vgl. K. Wehlte. 1967, S. 155.

26 Vgl. *Meyers Großes Taschen-Lexikon*, Bd.19. 1992, S. 8 und *Der Brockhaus*, Bd.IV. Leipzig 1921, S. 394.

27 Vgl. K. Wehlte. 1967, S. 295.

28 Vgl. *Der Kunstbrockhaus*, Bd.I. Wiesbaden 1983, S. 155.

12. Jahrhundert nachgewiesen.²⁹ Die Verarbeitung des fetthaltigen Bolus ist unter der Bezeichnung Poliment bekannt. Dieser Träger von Goldauflagen ist eine Schicht aus fettem und somit auch gut klebefähigem Bolus.³⁰

Der Bolusgrund bezeichnet eine Grundierung mit magerem Ocker, die in der Tonmalerei, der sogenannten Valeurmalerei des 17. Jahrhunderts Anwendung fand. Die Tonmalerei läßt den farbigen Grund an einigen Stellen durchscheinen. Es entstehen so optische Mischöne die eine ganz besondere Malweise erfordern und die aufgetragene Farbe in ihrer Leuchtkraft zurücknehmen.

Bolusgründe werden sehr glatt, die Haltbarkeit ist sehr gut.

Terra di Pozzuoli: Diese tonreiche Sorte roten Ockers wurde in Pozzuoli in der Nähe von Neapel abgebaut. Seit 1935 gelten die Vorkommen als erschöpft.³¹ Die geografische Nachbarschaft des Vesuv läßt die Entstehung dieser roten Naturerde aus gelben Ockern vermuten, die durch natürlichen Wärmeeinfluß zu roten Ockers gebrannt wurden.³² In Terra di Pozzuoli sind Sulfate eingebunden, mischt man die Erden mit Kalk, so entsteht eine zementartige Verbindung. Diese Eigenschaft ist für die Freskotechnik von Vorteil.³³

Umbra (lat. Schatten): In der Zusammensetzung weisen diese grünlich-bis dunkelbraunen Eisenerze nahe Verwandtschaft zu den rotbraunen Ockererden auf. Man kann Umbra auch als Ocker mit hohem Mangananteil bezeichnen.³⁴ Umbra wird unter anderem in Zypern und Italien gewonnen, die zusätzliche Einbindung von Eisensilikaten sorgen für grünliche Farbtöne. Umbra hat gute Deckfähigkeit und trocknet schnell. Die Verwendung in der Malerei ist wenig erforscht, was auch mit der Herstellung des Farbtones zusammenhängen kann. Umbra läßt sich problemlos aus verschiedenen Ockersorten und Manganschwarz mischen. Die so in der Farbenmühle von Apt hergestellte französische Handelssorte heißt *ombre naturelle*.³⁵

²⁹ Vgl. »bolos armeniacos« in: *Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken*. 1984, S. 21.

³⁰ Siehe zur Polimentvergoldung Kapitel 4.4.5.1 Verwendung von Gold.

³¹ Vgl. K. Wehlte. 1967, S. 157.

³² Siehe dazu oben: roter Ocker, vgl. M.Doerner, 1989, S.41.

³³ Siehe Kapitel 4.6.1.1 Fresco buono/secco.

³⁴ Vgl. M. Doerner. 1989, S. 44.

³⁵ Die Angaben basieren auf einem Besuch der Farbenmühle von M. Guigou in

Gebrannter Ocker/gebranntes Siena: Die chemische Zusammensetzung von Ockererden ändert sich schon bei kurzer Hitzeeinwirkung. Das gebundene Wasser (Kristallwasser) wird frei und scheidet sich in Form von Kondenswasser ab, der Farbton wechselt zu Rotbraun, bei großer Hitze kann die Färbung in Violett umschlagen. K. Wehlte vergleicht das Brennen mit dem Brennvorgang von Ziegelsteinen, die dadurch einen braunroten Ton erhalten und zudem auch wetterfest werden.³⁶ Die Qualität ist vom Ausgangsmaterial abhängig. Handelssorten sind *ocre brulée*, *siene calcinée* (gebr. Siena), *ombre calcinée*.³⁷ Die Erhitzung erzeugt weit über die Handelssorten hinausgehende Farbtöne, vermutlich wurde die Möglichkeit des Brennens schon professionell in der Antike genutzt.³⁸

In dieser Monografie werden gelber Ocker, Terra di Siena, roter Ocker, Spanischrot, Röteln, Bolus, Terra di Pozzuoli, Umbra und gebrannter Ocker unter der Bezeichnung ›Ocker‹ subsumiert. Diese Farbbezeichnung ist für die unterschiedlichen Ockerfarben im Rahmen dieser Untersuchung gültig und wird an den entsprechenden Textstellen genauer differenziert und definiert.

1.3 Methoden, Quellen

Eine wissenschaftliche Erörterung des Einzelphänomens Ocker folgt sachgemäß zunächst dessen Vorkommen und Verwendungsarten, die wiederum in die jeweiligen kulturhistorischen Epochen eingeordnet und vor diesem Hintergrund bewertet werden. Die Untersuchung ist als Längsschnitt angelegt und versucht die Funktion und Bedeutung des Ockers zu beschreiben und historisch zu bestimmen. Eine chronologische Gliederung ist erforderlich, um die jeweiligen Funktionsverschiebungen des Farbstoffes Ocker deutlich werden zu lassen. Die Untersuchung kann aufgrund des weit gesteckten Rahmens von der Vor- und Frühgeschichte bis in das 20. Jahrhundert hinein, keine komplette kunstgeschichtliche Darlegung beanspruchen, insofern ist es nötig wichtige Stationen der

Apt 1991.

36 Vgl. K. Wehlte. 1967, S. 116.

37 Angaben nach einem Besuch der Farbenmühle von M. Guigou in Apt 1991.

38 Siehe zu Rubrica Kapitel 3.9.2 Sprachverwandtschaften.

Ockerverwendung herauszugreifen und vor allem ab der Antike sogenannte Hauptvertreter der Ockerverwendung zu erörtern. Ab dem Mittelalter ziehe ich teilweise koloritgeschichtliche Aspekte hinzu, um neben der Bedeutung auch Erscheinungsweisen zu untersuchen. Da das Erkenntnisinteresse dieser Arbeit insbesondere Neuerungen und Wandlungen der Ockerverwendung gilt, gehe ich auslegend und vergleichend vor.

Die Darstellung von Funden und Beispielen dient der Interpretation und Einordnung in Bedeutungsfelder, die mit dem Farbstoff verknüpft sind. Hierbei sind besonders die Fragen nach der Substituierung des Ockers von Interesse. Rückläufige oder nicht fortgeführte Arten und Weisen des Ockergebrauchs zeige ich durch die an deren Stelle getretenen Gegenstände und Bedeutungen bzw. Bräuche auf.

Einschlägige Forschungen zum Thema wurden vor allem von den Religionswissenschaften, der vor- und frühgeschichtlichen Forschung und Bereichen der Völker- und Sprachkunde geleistet. Durch Einbeziehung von relevanten Teilaspekten dieser Wissenschaftsgebiete suche ich die Funktion der Ockeranwendung und deren Bedeutung in ihrer Komplexität darzustellen und die Verengung und Reduzierung auf ein Wissensgebiet zu vermeiden.

Geografisch ist die Untersuchung auf Europa und die angrenzenden Gebiete beschränkt. Ausschlaggebend für diese Auswahl waren der wissenschaftlich nachweisbare kulturelle Austausch einzelner Länder untereinander, die Konzentrationen von Ockervorkommen und differenzierter Verwendungsarten des Farbmateriale in bestimmten Gebieten in Europa (siehe dazu Karten) sowie die mir zugängliche Forschungsliteratur zu diesem Thema, die sich überwiegend auf die europäischen Länder bezieht und nicht zuletzt die notwendige Begrenzung einer solchen Arbeit per se.

Der Aufbau entlang eines historisch gegliederten Länsschnittes hat teilweise auch interdisziplinären Charakter, ich orientiere mich im Hinblick auf die historischen Koordinaten an gültigen chronologischen Einteilungen der Archäologie und Kunstwissenschaften. Neben der Altertumforschung werden, sofern es zur Erhellung von Sachverhalten dient, ethnologische und philosophische Fragestellungen einbezogen. Die kunsthistorische Betrachtung sucht die beschreibende Erfassung und Klassifizierung der

Inhalte, eine durchgängige Ikonografie ist aufgrund des breiten Spektrums nicht möglich und kann nur in Teilen für einige Wandmalereien und Werkgruppen von Künstlern als Betrachtung ikonografischer Inhalte gelten. In direktem Bezug auf die Ockerverwendung ist von ikonografischen Fasern zu sprechen, die in eingehenden Werkbetrachtungen und Werkbeschreibungen aufzuzeigen sind³⁹. Von ikonologischen Inhalten, im Sinne einer Bedeutung des Ockers innerhalb eines Gesamtkonzeptes kann, ohne das Material überzustrapazieren, nicht gesprochen werden.

Ein Katalog von Funden und Beispielen begleitet die exemplarische Darstellung.⁴⁰

Die Untersuchung ist in vier historischen Übersichten unterschiedlich gewichtet. Die historische Übersicht I folgt einer Gliederung, die zunächst nach gemeinsamen Merkmalen epochal geordnet ist. Typologische und genealogische Grundmuster und Zusammenhänge stehen hier im Vordergrund. In den historischen Übersichten II und III steht die Analyse kleiner Werkgruppen und Einzelwerke im Vordergrund, um sowohl im rückbezüglichen Vergleich, als auch durch die Erörterung von speziellen Phänomenen und Ausprägungen die Wandlungen und Neuerungen der Ockerverwendung exemplarisch aufzuzeigen. In der historischen Übersicht IV stelle ich vier künstlerische Positionen vor. Hier ist keine genetische Werkbeschreibung intendiert, sondern eine induktive Betrachtung, deren Erkenntnisinteresse auf das Einzelphänomen Ocker und dessen Bedeutung für künstlerische Werke des 20. Jahrhunderts und der Gegenwart gerichtet ist.

Quellen dieser Untersuchung sind zunächst alle Hervorbringungen des Menschen, die im Zusammenhang mit der Farbe Ocker stehen. Es werden sowohl absichtliche Überlieferungen – wie zum Beispiel die Höhlenmalereien –, als auch unbeabsichtigte Überlieferungen, wie Funde von Ockersanden in Wohn- und Begräbnisplätzen als Quelle aufgenommen. Dem Untersuchungsgegenstand gemäß sind es jedoch vornehmlich Sachquellen, neben den mir zugänglichen Fundorten und Originalwerken habe ich schriftliches Quellenmaterial archäologischer, ethnologischer und kunsthistorischer Forschung zusammengetragen und

39 Zum Beispiel in Kapitel 4.6 Ockerverwendung bei Giotto di Bondone oder 6. Historische Übersicht IV (20. Jahrhundert/Moderne).

40 Siehe auch Kap. 1.4 Auswahl der Funde/Auswahl der Beispiele.

bewertet. Sofern schriftliche Quellen über den Gebrauch des Farbstoffes vorhanden waren, sind diese in der Arbeit erörtert, beziehungsweise berücksichtigt worden.

1.4 Auswahl der Funde / Auswahl der Beispiele

Einige Ockerfunde sind schon aus der Zeit der ersten Hominiden um 500 000 v. Chr. bekannt. Eine deutliche Zuordnung zu bestimmten Verwendungsarten als Malfarbe oder in Riten und Bräuchen der damaligen Menschen ist mangels weiterer Belege schwierig. In Europa lassen Funde aus dem Altpaläolithikum ab ca. 300 000 v. Chr. Vermutungen über frühe Verwendungen zu. Aus diesem Grunde setze ich mit der Auswahl der Funde hier ein.⁴¹

In dieser Arbeit soll es nicht darum gehen, eine möglichst vollständige Auflistung der Fundstellen des Ocker als Farbstoff zu liefern. Vielmehr richtet sich meine Auswahl der Funde und Beispiele nach der jeweiligen erstmaligen oder herausragenden Verwendung. Die in vier historische Übersichten gegliederte Arbeit beschäftigt sich zunächst in Übersicht I mit kulturhistorisch relevanten Fundorten des Ocker und der beispielhaften Verwendung als Kultfarbe oder Farbstoff. In den folgenden Übersichten werden exemplarische Beispiele künstlerischer Verwendung herausgestellt. Hauptgesichtspunkt der Beispiele ist die Verwendung des Farbstoffes in der Malerei. Auswahlkriterium der Fundorte sind Funde des Farbstoffes Ocker, die auf eine Verwendung desselben in einer bestimmten Kulturstufe schließen lassen. Bei mehreren Fundstellen und Beispielen in zeitgleichen oder benachbarten Perioden sind wenige Fundorte exemplarisch herausgestellt, sofern die weiteren Fundstellen und Beispiele keine neuen Erkenntnisse im obigen Sinne der Arbeit bieten.

Die »historische Übersicht I« umfaßt Ockerfundstätten, die über die Entwicklung des Menschen und die Nutzung oder Verwendung von Ocker in der Zeit von 300 000 v. Chr. bis Christi Geburt Auskunft geben.⁴² Vor

⁴¹ In den einzelnen Fällen ist zu prüfen, ob es sich um Funde des bewußt verwendeten Materials Ocker handelt, oder ob eine Verschleppung des Ockersandes oder eine Einbringung des Sandes in die Fundstellen durch spätere Kulturen möglich ist.

⁴² Die Datierung einiger Fundstellen, die in der archäologischen und ethnologischen Literatur erörtert werden, ist nur in großen Zeitspannen möglich und

allem Funde und Beispiele aus dem Jungpaläolithikum verweisen auf einen rituellen Gebrauch des Farbstoffes Ocker und lassen auf umfangreiche kultische Handlungen sowie die differenzierte Verwendung der Farbe schließen.

Die ausgewählten Beispiele in der »Historischen Übersicht II« (Christi Geburt bis Anfang 15. Jahrhundert) sollen die kulturelle Bedeutung und künstlerische Verwendung des Ocker rekonstruierbar machen. Sowohl der Stellenwert des Ocker im Wandel von der Antike zur Neuzeit ist relevant, als auch die unterschiedliche Bedeutung als Malfarbe bis ins Mittelalter. Der Rückgang der Bedeutung von Ocker als Kultfarbe geht einher mit der Substituierung des Ockers und seiner symbolischen Bedeutung durch andere Farben und Stoffe, die beispielgebend in diese Auswahl aufgenommen sind.

Für den Wandel der Farbverwendung in der Malerei des frühen Christentums bis ins 11. Jahrhundert stehen ausgewählte Beispiele aus der Buchmalerei. Auswahlkriterium ist auch hier die Verwendung des Farbtones Ocker als Malfarbe in den Buchillustrationen sowie in der Freskomalerei des 13. Jahrhunderts. Die schriftlichen Zeugnisse zum Gebrauch der Farben unterstreichen die maltechnischen Aspekte.

Die Auswahl in der »Historischen Übersicht III« (15.–19. Jahrhundert) ist an einzelnen Künstlern orientiert, bei denen Ocker unter dem Gesichtspunkt der Malerei eine maßgebliche Rolle spielt. Künstler wie Peter Paul Rubens, Eugène Delacroix, Gustave Courbet und andere stehen hier nicht primär für eine chronologische epochale Auswahl, sondern vor allem für Einzelaspekte in bezug auf Neuerungen und prägnante Ockerverwendungen. Vergleichend wähle ich demgegenüber die wichtigsten Beispiele wissenschaftlicher Farbbetrachtung aus, und zwar unter dem Gesichtspunkt der farbsystematischen Einordnung des Ockerfarbtones wie sie Isaac Newton, Johann Wolfgang Goethe, Michel Eugène Chevreul und andere formuliert haben. Aufgrund aufeinander beziehender Theorien, sind diese ebenfalls chronologisch geordnet.

In der »Historischen Übersicht IV« werden vier Künstler des 20. Jahrhunderts vorgestellt, die sich in Einzelwerken oder Werkphasen intensiv mit Ocker als Malfarbe, oder dessen kultischen, beziehungsweise

wird dort oft kontrovers diskutiert.

mythischen Bedeutungszusammenhang auseinandergesetzt haben. Jeder Künstler repräsentiert einen anderen Aspekt der Ockerverwendung, so daß das Spektrum dieser Verwendung in der Gegenwartskunst ebenso aufgezeigt werden kann, wie deren Bezug zu früheren Kulturepochen in künstlerischer, historischer und philosophischer Art.

1.4.1 Aufbau des Katalogs

Bestandteil dieser Arbeit ist ein Katalog, der im Text zitierte wichtige Funde und Beispiele abbildet. Es handelt sich um fotografische Abbildungen, Zeichnungen und vereinzelt eigene Skizzen. Die fotografische Dokumentation ist bei Funden aus dem Paläolithikum nicht immer möglich, da Ockermaterialien selbst selten abgebildet wurden und Ockerbemalungen an Gegenständen oft abgewaschen worden sind. Schriftliche Zeugnisse werden ausschließlich im Textteil, nicht im Katalog erörtert.

Die Numerierung des Katalogs ist durchlaufend, wenn sich mehrere Funde und Beispiele an einem Ort befinden, oder mehrere Beispiele eines Künstlers abgebildet sind, so sind zu jedem weiteren Beispiel Unterpunkte vergeben.

Die Katalogabbildungen sind im Text mit »K« und einer Bildnummer vermerkt, zum Beispiel (K 54.3).

Die Kommentierung im Katalog geschieht nach folgenden zwei Prinzipien:

- in der Historischen Übersicht I folgt sie überwiegend deskriptiv den Funden und der wissenschaftlichen Literatur;
- in den Historischen Übersichten II–IV sind überwiegend Erläuterungen durch den Autor selbst notwendig gewesen.

Der Katalog folgt chronologisch den historischen Übersichten I–IV. Übersicht I ist unterteilt in Alt- und Mittelpaläolithikum, Jungpaläolithikum, Mesolithikum, Neolithikum und Kupferzeit, Bronzezeit, Eisenzeit innerhalb derer die Reihenfolge der Funde und Beispiele chronologisch ist.

In der historischen Übersicht II sind in der epochalen Einteilung erstmals auch die Werke einzelner Künstler aufgenommen.

Die Katalogbeispiele der historischen Übersicht III beinhalten sowohl Skizzen und Grafiken zur naturwissenschaftlichen Farbbetrachtung, als auch Beispiele zur Malerei ausgewählter Künstler. Ausschlaggebend für die Chronologie sind nicht die Lebensdaten eines Künstlers oder Wissenschaftlers, sondern das jeweilige Entstehungsdatum seiner hier zitierten Werke. Sofern es sich um immobile Werke handelt ist der Ort des Werkes angegeben.

In der historischen Übersicht IV sind sowohl Werkgruppen, als auch Einzelwerke Gegenstand der Erörterung/Analyse. Maßgeblich ist hier zunächst die Entstehungszeit und bei Pablo Picasso und Nikolaus Lang der Entstehungsort der Arbeiten.

2. Geologische und geografische Karten zum Überblick

Geologische Karten

In den geologischen Karten sind Produktionsstätten und Vorkommen von Ocker und Eisenoxyden markiert.

In Karte I sind Länder und Landesteile der Welt eingetragen, in denen die Ocker und Eisenoxyde abgebaut und für die Pigmentproduktion benutzt werden.⁴³

Karte II zeigt die heutigen großen Vorkommen von gelben und roten Ockererden und Eisenoxyden in Europa, die Karte basiert auf der Karte I, die mit Ergänzungen des Autors, auf Grundlage der Erkenntnisse der Erz- und Minerallagerstättenkunde versehen ist (Stand 1995).

Geografische Karten

In den geografischen Karten sind die Orte der Funde und Beispiele des Katalogs eingetragen, die Übersichtskarten beziehen sich in der Reihenfolge auf die historischen Übersichten. Bei großer Fundstellendichte ist eine vergrößerte Detailkarte des jeweiligen Gebietes beigefügt.⁴⁴

Die durchlaufende Numerierung des Katalogs korrespondiert mit der geografischen Übersicht der Karten. Die jeweils erste Erwähnung im Katalog ist die Nummer, die auch in der Karte zu finden ist, bei weiteren Erwähnungen des gleichen Ortes ist an der jeweiligen Stelle im Katalog die Kartenummer in Klammern angegeben. Unterpunkte der einzelnen Funde und Beispiele beziehen sich immer auf die volle Nummer, beispielsweise 100.6 auf Nummer 100.

In der historischen Übersicht III werden keine Orte auf den Karten angegeben, da es sich in der natur- und geisteswissenschaftlichen Farbbetrachtung um theoretische Modelle handelt, die keiner

⁴³ Stand 1986; Quelle: *Luberon images et signes 1 OCRES*. Charly-Yves Chaudoreille (Hrsg.). édisud, Aix-en-Provence 1986, S. 6.

⁴⁴ Quelle der Rohkarten: Whitehouse, *Lübbes archäologischer Weltatlas*. Bergisch Gladbach 1976.

geografischen Verortung bedürfen ebensowenig wie die Tafelbilder des 15.–19. Jahrhunderts, deren Entstehungs- bzw. Ausstellungsorte für diese Untersuchung nicht relevant sind. Einzige Ausnahme bilden hier die in Marokko entstandenen Arbeiten von Eugène Delacroix, die Kartenummer ist dort in Klammern angegeben. In der Historischen Übersicht IV sind Kartenummern nur dann vergeben, wenn sich die erwähnten Künstler in ihrer Ockerverwendung auf bestimmte Orte beziehen; auch hier ist die Kartenummer in Klammern angegeben.

- Karte 1: Europa; Alt und Mittelpaläolithikum
- Karte 2: Europa; Jungpaläolithikum
- Karte 3: Franko-kantabrisches Gebiet; Jungpaläolithikum
- Karte 4: Europa; Mesolithikum, Neolithikum, Kupferzeit, Bronzezeit, Eisenzeit, Antike
- Karte 5: Norwegen; Mesolithikum
- Karte 6: Malta/Gozo; Kupferzeit, Bronzezeit, Eisenzeit
- Karte 7: Kreta; Antike, kretisch mykenische Zeit
- Karte 8: Europa; Frühes Christentum bis 15. Jahrhundert
(16.-19. Jahrhundert)
- Karte 9: Europa; 20. Jahrhundert
- Karte10: Australien; 20. Jahrhundert
- Karte11: Vereinigte Staaten von Amerika (Arizona/New Mexiko);
20. Jahrhundert

3. Historische Übersicht I (Frühzeit bis Christi Geburt)

Der Zeitraum von 500 000 v. Chr. bis Christi Geburt bildet den größten Komplex dieser Untersuchung und gibt einen umfassenden Überblick der Ockerverwendung in der Menschheitsgeschichte. In der Frühzeit sind vor allem Funde des Farbstoffes die Grundlage der Forschung, während im Jungpaläolithikum zunehmend Beispiele für die Verwendung des Ockers zu finden sind und hier erörtert werden. Ocker wird in den Höhlenmalereien und in Riten und Bräuchen vielfältig benutzt. Im Mesolithikum und Neolithikum und mit zunehmender sesshafter Lebensweise der Menschen wandelt sich die Ockerverwendung. Die kultischen Bezüge treten immer mehr in den Hintergrund und sind in einzelnen, zeitlich und räumlich begrenzten, Bereichen anzutreffen. Ocker ist jedoch weiterhin prägend für die Bestattungsriten etlicher Völker, so zum Beispiel in den Ockergrabkulturen der Kupferzeit, Bronzezeit und Eisenzeit. Mit den städtischen Ansiedlungen findet Ocker außerdem zur Färbung von Gebrauchsgegenständen Verwendung. Auf die komplexe Beziehung zwischen Blut und rotem Ocker gehe ich anhand der Zeugnisse der minoischen Kultur auf der Insel Kreta ein. Die Funde auf Kreta zeigen exemplarisch den Wandel in der Verwendung und der Bedeutung des Ockers. Als Farbe zur Wandmalerei wird Ocker unter anderem in Griechenland und in Italien verwendet, damit beginnt eine Verwendung der Farbe in Kulträumen, Privathäusern und Gräbern, die sich auch nach Christi Geburt bis zu den mittelalterlichen Kirchenbemalungen fortsetzt.

3.1 Alt-und Mittelpaläolithikum 500 000–30 000 v. Chr.

Der bis heute älteste Fund von Ocker in Wohnstätten des homo erectus stammt aus der Zeit um 500 000 v. Chr. aus Olduvai (Schicht II) in Afrika.⁴⁵

⁴⁵ Der bis heute älteste Fund des Farbstoffes in Wohnstätten von Lebewesen stammt aus *Olduvai* in Tanganjika (Afrika). Die ältesten Funde von behauenen Steinen und unbearbeiteten Ockerstücken aus der Olduvai-Schlucht stammen aus der Zeit um 500 000 v. Chr. Eine von etlichen Fundstellen in der Schlucht ist die

In der Siedlungsschicht von *Terra Amata* bei Nizza hinterließ der damalige Mensch Spuren seiner Ockerverwendung in Europa (K 1). In *Terra Amata*, datiert um 300 000 v. Chr. wurden ca. 60 Stücke roten, gelben und braunen Ockers, sowie etlicher Zwischentönungen gefunden.⁴⁶ Hier wurde einer der ältesten Ockerfunde gemacht, durch den zum ersten Mal das Sammeln und Aufbewahren dieses Farbstoffes durch den Menschen des unteren Acheuléen belegt werden konnte.⁴⁷ Wie die wesentlich später datierten Funde aus der Höhle von Lazaret und der Grotte du Cavillon, gehört *Terra Amata* zu einem Territorium an der Mittelmeerküste, in dem immer wieder die Farbe Ocker auftaucht.⁴⁸ Wie A. Marshack sieht auch E. Wreschner in den *Terra-Amata*-Funden den Anfang einer sich herausbildenden und ausbreitenden Kulturtradition, die das Erkennen und Differenzieren von Farben und Steinen zur Grundlage hat und in der Verständigungsmöglichkeiten ausgebildet werden, durch die Erkenntnisse weitergegeben werden konnten.⁴⁹ E. Wreschner beschreibt unter Berufung auf seine Gespräche mit H. de Lumley die verschiedenfarbigen Ockerstücke als »Stifte« die größtenteils künstliche Abnutzung aufwiesen.⁵⁰ Die verschiedenen Farben können auf ein Erhitzen der Ockersteine hinweisen, da Ocker unter Hitze seine Farbe verändert und von einem gelben Ton zu einem satteren Braunrot wechselt.⁵¹

Fundstelle BK II, in der zwei Klumpen Ocker gefunden wurden (vgl. L.S.B. Leakey, Recet discovery at Olduvai Gorge, Tanganyika, in: *Nature* 19, 1958, S. 1099–1103). Dies zeigt, daß in den Behausungen ein solcher Stoff bekannt war und Ocker aus unbekanntem Grund zu den Wohnstätten transportiert wurde. Über die damalige Verwendung lassen sich nur Vermutungen anstellen, wie zum Beispiel Rituale und Bräuche die mit Körperbemalung in Verbindung gebracht wurden (vgl. S. Cole, *The prehistory of East Africa*, London 1963, S. 137). Aufgrund der Einzigartigkeit der Ockerfunde in dieser archäologischen Periode sind verallgemeinernde Aussagen spekulativ.

46 Vgl. Alexander Marshack, On Paleolithic Ochre and the early Uses of Color and Symbol, in: *Current Anthropology*. April 1981, Vol. 22, Nr.2, S. 188; vgl. Karte in: H. de Lumley, Une Cabanne Acheuléenne dans la Grotte de Lazaret in: *Mémoires de la société préhistorique française*. 1966, S. 10.

47 Vgl. Karte in: Günter Smolla, *Epoche der menschliche Frühzeit*. München 1967, S. 62f.

48 Vgl. H. de Lumley, *Les feuilles de Terra Amata à Nice*. in: *Bulletin de Musée d'Anthropologie et de Préhistoire de Monaco*. 1966, Nr.13, S. 29–51; zum Cavillon-Fund vgl. Kapitel 3.2.1. – Den östlichen Teil dieses Gebietes bildet Ligurien und damit die Höhlen Norditaliens, die in späteren erdgeschichtlichen Perioden besiedelt waren.

49 Vgl. A. Marshack. 1981, S. 188; und E. Wreschner, The red Hunters: Further Thoughts on the Evolution of Speech. In: *Current Anthropology*. Dec. 1976, Vol. 17, Nr. 4, S. 718.

50 Vgl. E. Wreschner, Red Ochre and Human Evolution, in: *Current Anthropology*. Okt. 1980, Vol. 21. Nr. 5, S. 632; ca. 75 Stücke insgesamt.

51 Vgl. Kapitel 1.2.2 Klassifizierung der Ockerfarben.

Das Prüfen, Differenzieren und Sammeln von Ockerstücken stellt eine wichtige Station menschlicher Beschäftigung mit dem Farbstoff dar. Wenn der Mensch von *Terra Amata* Ockerstücke sammelte, so sagt dies etwas über seine kognitiven Fähigkeiten aus. Und zwar entsprechen diese Fähigkeiten, wie A. Marshack sagt, noch den Stadien 4, 5 und 6 der Kindesentwicklung, nach Jean Piaget.⁵² J. Piaget beschreibt mit diesen Stadien die sensomotorische Entwicklung des Kleinkindes, in der z. B. neue Objekte an vorhandene Handlungsschemata angepaßt werden; hierzu gehört das Reiben oder Werfen von Gegenständen.⁵³ Der Übergang zum »präoperativen Denken«⁵⁴ ist durch das Auftreten von Vorstellungsleistungen gekennzeichnet. Eine solche Leistung wäre der »Erfindungsakt«⁵⁵, der die Kombination geistiger Schemata, z. B. das Erkennen und Differenzieren von Gegenständen voraussetzt. Im Gegensatz zu Verhaltensschemata setzt das geistige Schema Erfahrung und Prüfung der eigenen Handlung voraus.⁵⁶

Daß der homo erectus solche Fähigkeiten besessen haben kann, erhärten die Ausführungen des Paläontologen André Leroi-Gourhan. Die Fähigkeit der gegenseitigen Verständigung durch Laute und die Ausbildung des Gehirns zur Fähigkeit der Sprachentwicklung wird den Anthropinen und damit auch dem Archeanthropos eindeutig zugesprochen.⁵⁷ Ob der Mensch des Abbevilléen und des späten Acheuléen fähig war, »in Laute und Gesten übersetzbare Symbole zu verstehen«⁵⁸, muß offenbleiben. Wäre die Herausbildung einer solchen »Begriffssprache«⁵⁹ und damit die »Darstellung von Gedanken, Gefühlen, Willensäußerungen«⁶⁰ gegeben, so ginge die gegenseitige Verständigung über ein »starres Codesystem«⁶¹ hinaus und würde damit eine Grundlage für jegliche Kultur bilden.

52 »... are cognitive skills not much beyond Piagets stages four, five and six ...«
A. Marshack in: *Current Anthropology* 1981, S. 188.

53 Vgl. Thomas Kesselring, *Jean Piaget*. München 1988, S. 113 und S. 122.

54 J. Piaget in: ebd. S. 121.

55 J. Piaget in: ebd. S. 122.

56 Vgl. Thomas Kesselring, ebd. S. 123.

57 Vgl. A. Leroi-Gourhan, *Hand und Wort*. Frankfurt 1988, S. 118ff.

58 A. Leroi-Gourhan, ebd. S. 118.

59 Albert Danzer, *Verhalten*. Stuttgart 1977/79, S. 109f.

60 A. Danzer, ebd.

61 A. Danzer, ebd.

Der Entdecker des Wohnplatzes von *Terra Amata*, der Archäologe H. de Lumley, vermutet, daß Ocker als Farbe zur Körperbemalung gedient habe.⁶² Durch diese Hypothese gibt er Anlaß zu spekulativen Folgerungen, wie zum Beispiel die farbliche Unterscheidung von Familien oder Gruppen, die Bemalung zum Tanz oder »mimische Vorführungen« des homo erectus.⁶³

Ockerkollektionen sind offenbar nicht an den unmittelbaren Lebensunterhalt oder Lebenserhalt geknüpft, wie zum Beispiel das Sammeln von Nahrung. Verfolgt man diesen Gedanken weiter, so läßt sich aus der Vorratshaltung und Sammlung von Ocker folgendes schließen:

- Im Leben des homo erectus von *Terra Amata* scheint Ocker einen bestimmten »Wert« besessen zu haben. Die Möglichkeit besteht, daß Ocker zur Farbveränderung gebrannt wurde, ferner wurde künstliche Abnutzung festgestellt. Die Auswahl des Materials, die Erhitzung und die Bearbeitung setzt eine Technik voraus, die zielgerichtet war und sich am Gebrauch als Farbstoff oder am ideellen Wert orientierte.
- Die Ockerverwendung kann zu verschiedenfarbigen Bemalungen – auch zur Körperbemalung – und eventuell damit verknüpft zur rituellen Färbung verwendet worden sein. Indem Ocker für eine bestimmte Handlungen oder Bräuche bedeutsam wurde, erlangte er kulturellen und »gesellschaftlichen« Wert. Ockersammlungen können damit als frühe Kulturleistungen im Sinne der geistigen und sozialen Entwicklung gesehen werden.

Aus der Periode des Acheuleen ist ein Fund aus Osteuropa bekannt, der eine gezielte Verwendung des Ockerfarbstoffes vermuten läßt. Aus der Zeit um 250 000 v. Chr. beschreibt J. Fridrich einen Fundort in *Becov* in der Slowakischen Republik, an dem vermutlich Ockersand (Pigment) hergestellt wurde.⁶⁴ Es wurden dort verschiedene Ockerstücke und Reibesteine gefunden, die bearbeitet waren. Mikroskopuntersuchungen

⁶² H. de Lumley, Les foilles de Terra Amata à Nice, in: *Bulletin du Musée d'Anthropologie préhistorique de Monaco*, 13, 1966, S. 50 »... leur utilisation pour des peintures corporelles«.

⁶³ J. Maringer, Das Blut in Kult und Glauben der vorgeschichtlichen Menschen in: *Anthropos*. Vol. 71, 1976, S. 228.

⁶⁴ Vgl. J. Fridrich, Ein Beitrag zur Frage nach den Anfängen des künstlerischen und ästhetischen Sinns der Urmenschen (Übersetzung des Originaltitels vgl. Katalog a. a. O.), in: *Pamatky Archeogicke* Nr.68, 1976, S. 5–27.

weisen eine Abnutzung bestimmter Reibesteine aus, mit denen vermutlich der Ocker gerieben wurde.⁶⁵ An einem Platz innerhalb des Fundgebietes war Ockerstaub (Sand) reichlich vorhanden, was A. Marshack zu dem Schluß veranlaßt, daß der *homo erectus* dieser Zeit einen bestimmten Ort hatte, wo er Ockerstaub herstellte. Und zwar einen Ort abseits anderer Lebensvorgänge in der Nähe der Behausungen. Ein *Stück roter Ocker* (K 2) und zwei Reibesteine, darunter ein *Quarzitstein* (K 2.1) sind fotografisch dokumentiert.⁶⁶ Mangels ausreichender weiterer Belege ist es müßig Vermutungen über die »Produktion« von Ocker anzustellen. Die Funde von Ocker weisen darauf hin, daß ein Bedarf für diesen Farbstoff vorhanden gewesen sein muß. Die Verwendung als Ockerstück, Ockerschüttung und als Mittel des Einfärbens von Gegenständen scheint im Acheuléen durchaus möglich gewesen zu sein.

Von Einkerbungen an Gegenständen ist aus der Zeit des *homo erectus* wenig dokumentiert oder nachgewiesen, von einer Bemalung mit Ocker ist nichts bekannt.⁶⁷

3.1.1 **Mittelpaläolithikum – Mousterien/Chatelperronien 50 000–30 000 v. Chr.**

Anhand der bis jetzt besprochenen Ockerfunde kann man feststellen, daß natürlich vorkommende Farbstoffe im Altpaläolithikum gesammelt und benutzt wurden. Funde von Ocker sind erst wieder, nach einer Periode von 200 000 Jahren, aus dem jüngeren Mittelpaläolithikum, vor allem der Zeit des Mousterien und Chatelperronien bekannt. Es gab unter anderen Ockerfunde in den Mousteriensichten von *La Ferrassie*, *Pech de l'Azé*, *l'Ermitage*, *La Chapelle aux Saints*, sowie in den GUS-Staaten in *Ilskaya*, *Volgograd* und *Molodova*.⁶⁸ Die Spuren des »*homo neandertaliensis*«

⁶⁵ Vgl. A. Marshack in: *Current Anthropology* 1981, S. 191.

⁶⁶ Vgl. A. Marshack, ebd., S. 188, Fig.2.

⁶⁷ In Bilzingleben gibt es um ca. 300 000 v. Chr. Funde von Gegenständen, die eingravierte eventuell symbolische Markierungen trugen, die nicht durch Zufall oder auf natürliche Art entstanden sind; vgl. K. Valoch, »Un groupe spécifique de Paleolithique ancien et moyen d'Europe Centrale«, in: *L'évolution de l'Acheulien en Europe*. Colloque X, UISSPP, IX Congrès, Nice, 1976, S. 86–91.

⁶⁸ Vgl. E. Wreschner in: *Current Anthropology* 1976, S. 718.

zeigen, daß nicht erst der Mensch des *Cro Magnon*, benannt nach der gleichnamigen Höhle, Ocker bewußt verwendete.⁶⁹

Die Ockerfunde von *L'Ermitage* und die Ockerstücke in *Le Peche de l'Aze*, von denen einige Schabspuren zeigen, die vermutlich von menschlicher Bearbeitung herrühren, werfen die Frage auf, zu welchem Zweck die Menschen des Mousterien die Ockerstücke bearbeitet hatten. Die These der Körperbemalung kann ebenso in Betracht gezogen werden wie die Mutmaßungen über die Färbung von Tierhäuten, von Kleidung oder die der Zeltbemalung. Der soziokulturelle Aspekt der Körperbemalung liegt nach E. Wreschner darin, daß eine bestimmte Farbigkeit als Stammesfarbe angesehen werden kann und sich so der eine »Clan« gegenüber einem anderen abhebt.⁷⁰ Die soziale Einheit als Einfarbigkeit also. Wie auch bei der Körperbemalung ist eine Bemalung von vergänglichen Gegenständen heute nicht mehr nachweisbar. J. Maringer trägt einige Vermutungen zusammen, die bis zur religiösen oder zeremoniellen Verwendung gehen und die Kriegsbemalung nicht ausschließen.⁷¹ Ob sich die Farbverwendung im Mousterien auf den Charakter der roten Farbe in bezug auf die Bildung einer »Vorstellungsreihe Blut/rote Farbe/Lebenskraft«⁷² zurückführen läßt, ist fraglich. Leroi-Gourhan formuliert jedoch, daß »Ocker nicht völlig frei von jeder Bedeutung gewesen sein kann«.⁷³

In der Siedlungsschicht des Fundortes von *La Ferrassie* bei Nizza fanden L. Capitan und D. Peyrony eine *Steinplatte, die deutliche Ocker- und Manganflecken trug* (K 3).⁷⁴ In der Chatelperronienschicht (ca. 35 000 v. Chr.) wurden Ocker und Manganerden gefunden sowie an einer Höhlenwand eine Anhäufung von reinem rotem Ocker. Wenn man die Steinplatte als frühe Form einer Palette sieht, wie die Entdecker assoziieren, so liegt es nahe, die Anhäufung des reinen Farbstoffes Ocker in Verbindung mit Funden von Mangan als Farbdepot zu betrachten. Künstlerische Äußerungen, wie bemalte Gegenstände oder Wandbilder, sind in diesen Schichten allerdings nicht entdeckt worden.

⁶⁹ Vgl. Kapitel 3.2.4.2 Chronologie.

⁷⁰ Vgl. E. Wreschner in: *Current Anthropology* 1976, S. 717.

⁷¹ Vgl. J. Maringer in: *Anthropos* 1976, S. 228.

⁷² J. Maringer, ebd., S. 229.

⁷³ A. Leroi-Gourhan. 1988, S. 145.

⁷⁴ Vgl. L. Capitan et D. Peyrony, Station préhistorique de la Ferrassie, commune de Savignac-du-Bugué, in: *Revue Anthropologique* 22: S. 29–50 und 76–99.

Auch Funde aus Osteuropa verweisen auf einen speziellen Ockergebrauch. In *Ilskaja* gab es roten Ocker an einem Lagerplatz und in *Tata* (Ungarn) fand sich ein *Elfenbeinplättchen* (K 4/4.1), das beidseitig poliert war und »deutliche Spuren einstiger Rotfärbung« trug.⁷⁵ Das von einem Mammutstoßzahn stammende Plättchen wird um 50 000 v. Chr. datiert, es hat abgerundete Enden, trägt Schabspuren und war komplett mit rotem Ocker versehen. Das Plättchen wird mit einem Ritualgerät verglichen, weil in Australien ähnliche Gegenstände gefunden wurden, die zu Beschwörungszwecken dienten.⁷⁶ Diese australischen Churinga (Tchuringa: alte Schreibweise) weisen zudem auch graphische Linien auf, die bei Beschwörungen mit den Fingern nachgefahren wurden.⁷⁷ Das in *Tata* gefundene Plättchen wird in der Literatur auch als Jagdzeichen bezeichnet.⁷⁸ Die Einkerbungen auf solchen Plättchen, die vor allem auch aus dem Chatelperronien bekannt sind, bilden »die ältesten Beispiele rhythmischer Äußerungen«.⁷⁹

Vergleicht man nun die Ockerfärbung des Plättchens aus *Tata* mit der Entdeckung einer in Ocker gebetteten *Feuersteinklinge* (K 5) aus *Acry sur Cure* (F), so ist eine religiöse oder kultische Bedeutung der Gegenstände als mögliche Interpretation gegeben.⁸⁰ Da in *Acry sur Cure* auch andere Gegenstände, Rentierknochen zum Beispiel, in einer Ockermasse lagen, scheint eine Ockerfärbung den Gegenständen eine besondere Bedeutung zu geben. Ocker ist das verbindende Glied. Im Denken des damaligen Menschen kann Ocker den Dingen ihre kultische Bedeutung gegeben haben. Nicht die färbende Wirkung, sondern die der Ockermasse zugeschriebene innewohnende Kraft, was auch immer es war, spielt die zentrale Rolle. Das Einbetten von Gegenständen, hat deutliche Parallelen zur Bettung von Toten auf einer Ockerschicht.⁸¹

Über Bestattungen ist aus dem Mousterien wenig bekannt. Ocker taucht hier an exponierter Stelle an zwei Fundorten auf: in *La Chapelle aux*

⁷⁵ J. Maringer in: *Anthropos* 1976, S. 228f.

⁷⁶ Vgl. A. Marshack, Some Implications of the Paleolithic Symbolic Evidence for the Origin of Language, in: *Current Anthropology*, June 1976, Vol.17, Nr. 2, S. 277

⁷⁷ Vgl. A. Leroi-Gourhan, 1988, S. 238.

⁷⁸ Vgl. ebd., S. 239, Abb.82a: Churinga Vergleich; A. Leroi-Gourhan weist hier auch auf Vermutungen als Zeichen und eine Art Buchführung hin.

⁷⁹ Vgl. ebd., S. 238.

⁸⁰ Vgl. A. Leroi-Gourhan, *Die Religionen der Vorgeschichte*. Frankfurt 1981, S. 80, Zeichnung

⁸¹ Vgl. Kapitel 3.2.1 Bestattungsschichten.

Saints und in *Combe Capelle*. In *La Chapelle* war ein Skelett unter anderem auch mit Ockerstücken umgeben, was die Vermutung eines rituellen Begräbnisses nahelegt. Das *Skelett eines erwachsenen Mannes* (K 6) aus *Combe Capelle* (F) hatte auf den Knochen Ockerfärbung und wird schon als Verwandter des *Cro-Magnon*-Menschen gesehen. Dieser Skelettfund des in Hockerstellung begrabenen Mannes weist damit auf Bestattungsmodalitäten hin, wie sie im Jungpaläolithikum gebräuchlich werden.

3.1.2 Zusammenfassung und Kommentar

Da die Funde von Ocker besonders für die Zeit des Acheuleen nicht erschöpfend dokumentiert sind, können hier keine detaillierten Aussagen über die etwaige rituelle oder kultische Verwendung gemacht werden. Die Tatsache, daß sich Ocker in verschiedenen Farben an einem Ort fand, sagt noch nichts über den Hintergrund dieser Ansammlung aus. Seit 500 000 v.Chr. lebten bereits höherentwickelte Wesen, die Werkzeuge kannten.⁸² Über Rituale oder das geistige Leben lassen sich nur Vermutungen anstellen. Da die Erforschung der Vorgeschichte immer durch Vergleiche mit anderen Funden (Kulturen) neue Türen öffnen kann und die Funde in dieser Zeit spärlich sind, läßt sich mit aller Vorsicht nur folgendes feststellen:

1. Ocker wurde in Behausungen oder in der Nähe von Behausungen gefunden, es scheint ein Interesse (Wertschätzung) an diesem Farbstoff bestanden zu haben, das ideeller Natur ist.
2. Da unterschiedliche Stücke Haematid und Ocker gefunden wurden, scheinen sie gesammelt worden zu sein. Ocker wurde für bestimmte Zwecke benutzt.
3. Da im Zusammenhang mit Ockerstücken auch Spuren einer »künstlichen« Bearbeitung gefunden wurden, ist neben der Verwendung als Farbe – unter Umständen auch zur Körperfärbung als Zeichen oder Zier– die intentionelle Färbung von Gegenständen, oder die Benutzung der Ockerstücke selbst zu religiösen Zwecken wahrscheinlich.
4. Ocker kann aufgrund der roten Farbigkeit auch im Alt- und Mittelpaläolithikum schon im phänomenologischen Zusammenhang mit Blut stehen.

Das Herstellen von verschiedenfarbigen Ockersanden durch Reiben von Steinen und das Aufbewahren und sortieren desselben wird in der Literatur als gedanklich höhere Leistung bewertet als das Herstellen einer Axt oder eines einfachen Werkzeuges. Der Ockergebrauch ist ein Indiz

dafür, daß das Denken und Handeln des damaligen Menschen über den reinen Nahrungserwerb und die Fortpflanzung hinausgeht. Mit der Prüfung und differenzierten Verwendung von Ocker werden komplexere Verständigungsmöglichkeiten und eine symbolhafte Vorstellungswelt denkbar.

Erst im Mittelpaläolithikum ist durch etliche Funde erwiesen, daß Ocker zu rituellen Zwecken verwendet wurde. Auch über die symbolische Bedeutung lassen sich genauere Aussagen treffen.

Einen interessanten Ansatz stellt die Möglichkeit der Körperbemalung mit Ocker als kulturelle Handlung dar. Daß Ocker, vornehmlich roter und gelber Ocker, der Körperbemalung gedient hat, ist aus dem Jungpaläolithikum und aus den Metallzeiten bekannt.⁸³ Bis in unser Jahrhundert hat sich dieser rituelle Umgang mit der Erdfarbe in einigen Stämmen Australischer Ureinwohner erhalten.

Die Körperbemalung ist ein Strang der Ockerverwendung, der diese Arbeit durchziehen wird und der in weiteren Kapiteln an Bedeutung gewinnt. Grundsätzlich ist zu sagen, daß die Ursprünge der Körperbemalung nicht unbedingt in symbolischer Bedeutung zu suchen sind.

Die Interpretation der Funde aus dem jüngeren Mousterien zeigen als eine Möglichkeit, daß Ocker substituierend für Blut gesehen werden kann und in der Bedeutung von Lebenskraft Verwendung fand, die Einbettung von Gegenständen in Ocker weist auf Parallelen zu Ockerbestattungen hin.⁸⁴

3.2 Jungpaläolithikum, Aurignacien – Magdalénien 30 000–10 000 v. Chr. (ritueller Gebrauch)

Die Fülle von Funden des Farbstoffes Ocker im Jungpaläolithikum macht eine Einteilung in verschiedene Verwendungskategorien möglich und nötig. Hierbei stütze ich mich auf folgende Autoren: Sehr hilfreich bei der Auswahl der Ockerfundstellen war mir die Literatur von Carl Streit.⁸⁵ C. Streit gibt eine umfangreiche Zusammenstellung von Ockerfunden im Jungpaläolithikum. Basierend auf C. Streit teilt in der jüngeren Literatur Johannes Maringer die Funde archäologisch in drei Kategorien ein⁸⁶:

- Grab und rote Farbe,
- Siedlung und rote Farbe,
- Kult/Riten und rote Farbe.

Diese Einteilung halte ich als Grundlage deshalb für sinnvoll, weil sich die Farbstofffunde direkt mit den Lebensbereichen des homo sapiens verknüpfen lassen. Funde aus ehemaligen Siedlungs- und Bestattungsplätzen sowie in Höhlen, die den Witterungseinflüssen weniger ausgesetzt waren, sind hierbei von vorrangiger Bedeutung, da sie Aussagen über den Gebrauch und die Verarbeitung von Erdfarben zulassen. Die Funde, die nicht den Bereichen Wohnen, Nahrung oder Begräbnis zuzuordnen sind, lassen Vermutungen über kultische Handlungen zu. Insbesondere die Entdeckung der Höhlenmalereien vornehmlich aus dem Solutréen und Magdalénien rechtfertigen die Frage nach dem Verhältnis von Kult und Riten und roter Farbe.

Eine Zusammenstellung der Gräber des Paläolithikums gibt J. v. Trautwitz-Hellwig.⁸⁷ Ferner liefert Ann Franka May eine detaillierte Darstellung von Fundorten in Frankreich und Ligurien, auf die ich teilweise Bezug nehme.⁸⁸

3.2.1 Fundstellen in Grabstätten, Bestattungsschichten

⁸⁵ C. Streit, Unbewegliche Körperzier in vorgeschichtlicher Zeit, in: *Anthropos*, Nr.30, 1935, S. 107–134; 463–482; 681–706.

⁸⁶ Vgl. J. Maringer in: *Anthropos* 1976, S. 229.

⁸⁷ J. v. Trautwitz-Hellwig, *Urmensch und Totenglaube*. München 1929.

⁸⁸ A. F. May, *Der Schmuck aus Jungpaläolithischen Bestattungen in Frankreich und Ligurien*. Bern 1962.

Ab der Periode der Höhle von *Cro Magnon* ca. 30 000 v. Chr. und damit des Menschen des *Cro-Magnon*-Typs wird der Farbstoff Ocker immer häufiger in Bestattungsschichten entdeckt. In verschiedenen Gebieten Europas wurden einander ähnliche Grabstätten gefunden: in einer eingetieften Grube befinden sich ein oder mehrere Skelette, die teilweise oder ganz mit Ockerstaub bedeckt sind. Die Stellungen der Toten sind unterschiedlich und zeigen sowohl ausgestreckte Lagen, als auch Hockerstellungen.⁸⁹ A. Leroi-Gourhan gibt einen Überblick über die gefundenen Skelette und Grabstätten sowie die Ockerfärbung⁹⁰; teilweise waren Grabbeigaben vorhanden, welche vereinzelt auch mit Ocker gefärbt waren.

Die Höhle von *Cro Magnon* barg fünf Skelette, einen Greis, zwei Männer, eine Frau und einen Fötus, die hier in der Zeichnung der *Fundsituation* dargestellt sind (K 7). Die Ockerspuren auf den Skeletten deuten nicht auf eine geschlechtsspezifische Färbung hin.⁹¹ In Großbritannien auf der *Halbinsel Paviland* (Süd-Wales) wurde ein männliches Skelett gefunden, das mit Ocker bedeckt war (K 8). Die kuriose Bezeichnung als »red lady« deutet schon auf die Menge des gefundenen Farbstoffes hin. Aussagekräftiger erscheinen mir jedoch Funde, die Ocker nicht im Überfluß aufweisen, sondern auf eine ganz gezielte Verwendung des Ocker schließen lassen, indem er nur sparsam, aber an exponierter Stelle benutzt wurde. So zum Beispiel in den *Grimaldihöhlen* in Italien. Dort wurden etliche Skelette gefunden, die in Ocker gebettet waren oder Ockerbestreuung aufwiesen. In der *Grotte des Enfants* zeigten zwei Skelette (K 9), eines Mannes und einer Frau, um die Schädel herum und unter den Schädeln Ockerfärbung, die Schädel waren mit einer Steinplatte bedeckt.⁹² Es ist denkbar, daß die geringe Menge an zur Verfügung stehendem Ocker bewußt für den Schädel benutzt wurde.⁹³ Die Schädelfärbung würde so auf eine gedankliche Verbindung, Ocker–Schädel/Kopf, hinweisen, damit könnte der Kopf als Sitz der Lebensenergie gesehen werden.

89 Vgl. A. Leroi-Gourhan. 1981, S. 70.

90 Vgl. ebd., S. 68.

91 Vgl. C. Streit in: *Anthropos* 1935, S. 119.

92 Vgl. A. F. May. 1962, S. 48ff.

93 Vgl. Katalog *Barma Grande* a. a. O. K 9.2 (S.35); vgl. A. Leroi-Gourhan 1981, S. 78.

Ein weiteres Indiz für eine solche Verknüpfung stellt der Fund aus der *Grotte de Cavillon* (F) dar, in der ein *männliches Skelett* neben einem 18cm langen ockergefüllten Graben, der vom Kopf ausgehend nach außen führt, entdeckt wurde (K 9.1). Dieser Fund stützt die Annahme, daß ein Bedeutungszusammenhang zwischen Ocker und Kopf/Schädel besteht. A. Leroi-Gourhan sieht den Ocker als Symbol für den »Atem« und weiterführend als identifizierbar mit dem »Lebenshauch« und der »Sprache«.⁹⁴ Anknüpfend kann hier auf das Kapitel der Höhlenmalereien verwiesen werden, die auch Tierdarstellungen zeigen, bei denen von dem Kopf ausgehende Ockerlinien als Atem gedeutet werden können.⁹⁵

Der ockergefüllte Graben ist nach obigen Ausführungen als Lebensäußerung zu sehen, und damit rückt diese Interpretation deutlich von einer reinen Schmückung oder feierlichen Färbung ab.⁹⁶

Die gedankliche Beziehung zwischen Tod bzw. Bestattung und Ocker in der Vorstellungswelt des homo sapiens ist nicht genau erklärbar. Das lebensspendende Blut und dessen farbliche Nähe zu rotem Ocker werfen jedoch ein Licht auf den vermuteten Bedeutungszusammenhang.

Ernst Wreschner sieht diese Verbindung als einen Abschnitt in der menschlichen Evolution an, in dem Wahrnehmungskategorisierungen Bestandteil der menschlichen Natur werden.⁹⁷ Eine solche Kategorisierung findet mit der Verbindung Blut und Ocker statt. Das Wiedererkennen einer Farbverwandtschaft und das in Beziehung setzen zum Blut als vorhandenem lebensspendenden Stoff ist Indiz für einen symbolischen Prozeß, in welchem Ocker für Blut steht. Ocker kann damit für E. Wreschner synonym für Blut und der damit verbundenen Lebenskraft eingesetzt werden.⁹⁸

An dem bis heute einzigartigen Fund aus *Cavillon* läßt sich eine bedeutungstragende Verbindung von Ocker und menschlichen Lebensvorgängen ablesen. Dies kann auch in anderen Begräbnisstätten durch die Rotfärbung des Kopfes angedeutet sein. So hatten z. B. die Skelette von *Barma Grande* (Bestattung I) eine dicke Ockerschicht auf

94 A. Leroi-Gourhan. 1981, S. 78.

95 Vgl. Kapitel 3.2.4.7 Figurative Malereien.

96 Vgl. Hermann Müller-Karpe, *Handbuch der Vorgeschichte*, Altsteinzeit. Bd.I. 1966, S. 235; er spricht von der Ockerstreuung als einem Akt des Festlichmachens.

97 Vgl. E. Wreschner in: *Current Anthropology*. 1980, S. 633.

98 Vgl. ebd.

dem Schädel.⁹⁹ Wie auch in *Baouso da Torre* waren in der Bestattung II von *Barma Grande* die *drei Skelette* (K 9.2) ganz mit Ocker gefärbt, deren »metallischer Glanz«¹⁰⁰ auf eine dicke regelrechte Ockerpackung schließen läßt. In dem tschechischen Fund aus *Brünn* waren auch die Grabbeigaben, zum Beispiel eine fragmentarisch erhaltene *Männerstatuette*, rot gefärbt (K 10). Die Skelettfärbung ist nach A. Makowsky und C. Streit vermutlich durch die Verwesung des ursprünglich gefärbten Leichnams entstanden.¹⁰¹ Durch die Verwesung der gefärbten Haut übertrug sich die beständige Farbe auf die Knochen. Ob allerdings die umliegenden Grabbeigaben, sofern vorhanden, durch diese Skelettfarbe mit eingefärbt wurden, ist fraglich. Da etliche Artefakte oder Schmuckgegenstände auch unabhängig von einer Begräbnisstätte rotgefärbt waren, ist eine gewollte Färbung auch der Grabbeigaben nicht auszuschließen. Einige Böden der Gräber waren vollkommen mit Ocker bedeckt, die Übertragung des Farbstoffes auf umliegende Gegenstände ist möglich.¹⁰²

Daß Ocker differenziert zur Färbung eingesetzt wurde, zeigen die weiteren Funde. In *Dolni Vestonice* (Republik Tschechien) hatte ein Frauenskelett Ockerfärbung und war besonders am Schädel mit einer Masse aus Ocker und Lehm bepackt. Dort hatten die *Skelettreste eines Kindergrabes* ebenfalls Rotfärbung (K 11). Am Lagerplatz IV in *Kostjenki* (Rußland, GUS) zeigte das Skelett besonders am Kopf Rotfärbung.¹⁰³ In *Laugerie Basse* (F) wurde ein *ockergefärbtes Skelett* gefunden (K 12) und in *Le Cheix* (F) war ein *Mädchenskelett* rotgefärbt (K 13), während in *Chancelade* (F) ein mit rotem Farbstoff umgebenes Skelett entdeckt wurde. In *Le Hoteaux* (F) zeigen Schädel, Rippen und Wirbel des *Skelettes in gestreckter Rückenlage* besonders reiche Ockerfärbung (K 14), in *Saint Germaine la Riviere* war das *Hockerskelett einer Frau* (K 15) ockergefärbt.¹⁰⁴ Bezüglich *Saint Germaine la Riviere* weist A. F. May darauf hin, daß sowohl das Skelett ockrig war, als auch in einer Schicht aus ockervermischem Lehm beigelegt wurde.¹⁰⁵ Zusammen mit dem

99 Vgl. Katalog, *Barma Grande* a. a. O.

100 A. F. May. 1962, S. 66.

101 Vgl. A. Makowsky, *Der diluviale Mensch im Löb von Brünn*. MAGW, Nr.22, F. XII, 1892, S. 77; Vgl. C. Streit in: *Anthropos* 1935, S. 110.

102 Vgl. A. Leroi-Gourhan. 1981, S. 70.

103 Vgl. Katalog, K 20 (3.2.2.1, S.40).

104 Vgl. zu *Le Hoteaux*: C. Streit in: *Anthropos* 1935, S. 121.

105 Vgl. A. F. May. 1962, S. 39.

aufgeschichteten Steingrab, Dolmen genannt, deutet die komplizierte Bestattung mit Ocker auf den Rang hin, den die Tote gehabt haben muß.¹⁰⁶

In *La Madelaine* (F) wurde ein ockerbedecktes *Skelett eines 5–7jährigen Kindes* gefunden (K 16), in *Mas d'Azil* (F) zwei rotgefärbte Skelette, ebenso hatten die Schädel aus der *Brillenhöhle* (D) Rotfärbung. Die Skelette aus *Aquedolci* (I) zeigten eine »zusammenhängende Ockerschicht«. In der *Großen Ofnethöhle* (D) entdeckte man eine ganze Schädelansammlung. Eine *Mulde mit 27 menschlichen Schädeln* und eine *weitere Mulde mit sechs menschlichen Schädeln*, die in Ocker und Asche gebettet waren (K 17/17.1). Die Körper könnten verbrannt worden sein, jedoch war wahrscheinlich das Verbrennen der Leichen in diesem Zeitraum nicht üblich.¹⁰⁷

3.2.1.1 Zusammenfassung und Kommentar

Die verschiedenen Intensitäten der Skelettfärbung, die Bestattungspraktiken und die Färbung von Beigaben weisen deutlich über die bloße Färbung aus festlichem Anlaß hinaus.¹⁰⁸ Die Ockerfärbung geschieht H. Müller-Karpe zufolge ohne eine magische Absicht. Die Toten wurden wie auf einem »festlichen Tuch« gebettet.¹⁰⁹ Der homo sapiens hat laut Müller-Karpe noch kein Denken entwickelt, welches eine Verbindung zwischen dem Leben und dem »Jenseits als einer selbständigen Daseinsform« knüpfen könnte.¹¹⁰ Er sieht somit noch keine Voraussetzung, die eine Verbindung zwischen Ocker und der Repräsentanz als Farbe des Lebens möglich macht. Damit wendet er sich gegen die Meinung einiger Autoren, die Ocker in der Bedeutung des Lebenskraft spendenden Farbmateriale sehen, durch welches das Leben dem Toten zurückgegeben werden soll.¹¹¹

106 Vgl. ebd.

107 Vgl. R. R. Schmidt, *Die diluviale Vorzeit Deutschlands*. Stuttgart 1912.

108 Vgl. H. Müller-Karpe. 1966, S. 235.

109 H. Müller-Karpe, ebd.

110 H. Müller-Karpe, ebd.

111 Vgl. A. Leroi-Gourhan. 1981, S. 76; Friedrich v. Duhn, Rot und Tot, in: *Archiv für Religionswissenschaften* 9, S. 1–24; Klaus Timm, Blut und rote Farbe im Totenkult, in: *Ethnographisch-Archäologische Zeitschrift* 5. 1964, S. 39–55; Herbert Kühn, *Das Erwachen der Menschheit*. Frankfurt 1958.

Meines Erachtens deutet die Vermutung über die Teilnahme des Leichnams am Leben auf eine Vorstellungswelt vom jenseitigen Dasein hin. Das Beisetzen in Gruben und die Beigabe von Gegenständen zeigt eine komplexe Form von Bestattungen. Da auch Mangan und Kalk in den Höhlen gefunden wurden, wäre eine Schwarz- oder Weißfärbung, zur farblichen Hervorhebung durchaus möglich gewesen. Die Ockerfärbung weist auf die besondere Bedeutung der Farbe Rot hin. Auch wenn die Kulturen des Neolithikums und der Antike Ocker als Farbe des Lebens ansahen, hält Müller-Karpe es für fraglich, daraus Rückschlüsse auf die Ockerverwendung im Paläolithikum zu ziehen.¹¹² Ebenso fraglich ist es jedoch, einen Vergleich mit neuzeitlichen religiösen Praktiken, wie zum Beispiel dem Betten des Leichnams auf einem festlichen (oft roten) Tuch, anzustellen.

Eine Färbung der blassen toten Haut könnte, durch die rote, lebendig wirkende Farbe, dem Tod seinen Schrecken genommen haben. Eine Körperbemalung ist nicht auszuschließen, wenn man davon ausgeht, daß die Lebenden ihre Körper bemalten, so sah der Tote nach der Einfärbung ganz »normal« aus.

Bei den sechs Schädeln der »Großen Ofnethöhle«, die in Asche und Ocker gebettet waren, ist ein Bestattungsritus zu vermuten. Vergleicht man die Affinität zu den in einem Ockerbett gefundenen Hasenknochen von Kostjenki oder das Mammutknochendepot von Tata¹¹³, dann kann man bei den Ockerbestattungen schon von einer komplexen religiös geprägten Vorstellungswelt sprechen.¹¹⁴ Vermutlich bedeutete der Tod für den Menschen des Jungpaläolithikums nicht das Ende der Existenz, sondern die Transformation in ein anderes Stadium, ohne daß dies genauer bezeichnet werden könnte.¹¹⁵ Ockerfärbung ist dabei Hilfsmittel, vielleicht sogar Medium, um diese Transformation zu unterstützen.

3.2.2 Fundstellen in Siedlungsschichten

An den Wohnplätzen aus jungpaläolithischer Zeit fanden sich Ockerspuren und Anhäufungen von Ockersanden sowie Werkzeuge und

112 Vgl. Kapitel 3.4.1 Bestattungen und Kapitel 3.6 Ockergrabkulturen.

113 Vgl. Kapitel 3.1.1 Mittelpaläolithikum.

114 Vgl. A. Leroi-Gourhan. 1981, S. 87.

115 Vgl. E. Wreschner in: *Current Anthropology* 1980, S. 642 Reply.

andere Gegenstände, die ockergefärbt waren. Die reinen Farbfunde reichten von Ockersteinen über verschiedene geriebene Ockersande bis zu bearbeiteten Ockerstücken. Zu den Wohnplätzen zählen Freilandlagerplätze, Höhlen und andere geschützte Orte, wie z.B. Felsüberhänge.¹¹⁶ Teilweise waren die Böden der Wohnplätze so reichlich mit Ocker bedeckt, daß angenommen werden muß, daß sich der Gebrauch des Ockers auf viele Lebensbereiche erstreckte.¹¹⁷ Die aufeinanderfolgenden Nutzungsphasen, vor allem der Wohnplätze in Höhlen, machen detaillierte Aussagen über den Ockergebrauch schwierig. In *Stetten* (D) im Lonetal wurden bearbeitete Ockerstücke mit Reibspuren entdeckt, die zur Farbherstellung benutzt worden sein können. Auf den maltechnischen Gebrauch deutet auch der Fund aus *Krems* in Niederösterreich hin, dort wurden »Rötelnkollen und zu Kreide gebrannte Mergelstücke« gefunden.¹¹⁸ Das Reiben von Farbstoffen, wie Ocker, Mergel und Rötel verweist auf eine Technik zur Farbherstellung. Hierzu gehört auch die Nachbarschaft von Feuerstellen und damit die Möglichkeit des Brennens solcher Farbstoffe zur Farbveränderung. J. Maringer spricht davon, daß die verschiedenen Farbsande wahrscheinlich mit »Wasser, Fett oder Gehirn« gemischt wurden.¹¹⁹ Mit Lehm vermischter Ocker ist auch aus den Bestattungsschichten bekannt.¹²⁰

Die oben beschriebenen Funde des Ockersandes werden ins Aurignacién (32 000–23 000 v. Chr.) datiert und sind auch in Verbindung mit der Anhäufung roten Ockers in der Höhle von *La Ferrassie* ca. 50 000–20 000 v. Chr. zu sehen.¹²¹ Die Verwendung von Ocker als Malfarbe ist an die zuverlässige Aufbereitung des Ockersandes geknüpft.

Der Ockersand könnte nach dem feinen Reiben in gehöhlten Knochen oder Tuben (Tuba: lat. Röhre) aufbewahrt worden sein. Ein Fund aus dem Aurignacien, aus *Les Cottés* (F) gibt einen Hinweis darauf. Ein ausgehöhlter *Rentierknochen* (K 18) enthielt noch pulverisierten Ocker.¹²²

116 Abri bedeutet im Französischen schutzbietende Felsüberhänge und Unterstände, etliche Fundstellen führen Abri im Namen.

117 Vgl. A. Leroi-Gourhan. 1981, S. 77.

118 H. Obermaier/J. Strobl, Die Aurignacienstation von Krems; in: *Jahrbuch für Altertumskunde* 3. Wien 1909, S. 137.

119 J. Maringer in: *Anthropos* 1976, S. 233.

120 Vgl. Kapitel 3.2.1 Bestattungsschichten.

121 Vgl. Katalog a. a. O. K 3 (Kapitel 3.3.1, S.29)

122 In *Berchevo II* (Osteuropa) hatte eine Meermuschel hellrote eisenhaltige, wahrscheinlich ockrige Füllung; vgl. dazu J. Maringer in: *Anthropos* 1976, S. 233.

Diese zum Teil mit Ornamenten versehenen Knochentuben fanden sich auch an anderen Grabungsstätten zum Beispiel *La Ferrassie*, jedoch hatten sie keine Ockerfüllung. Diese ausgehöhlten Knochen könnten zur Aufbewahrung oder zum Mitführen des Ockersandes gedient haben. Andere Verwendungsarten, als Behälter für Malfarbe beispielsweise, sind denkbar, doch sprechen die Ornamente einzelner Tuben eher für eine Verwendung im kultischen Zusammenhang.¹²³

Die mobilen Kunstgegenstände, sofern man sie schon als solche bezeichnen kann, sowie die Parietalkunst in den Höhlen und auf den Felsen, werden von maßgeblichen Wissenschaftlern unter anderen von A. Leroi-Gourhan als Ausdruck religiöser Intention oder im Zusammenhang mit kultischen Handlungen gesehen.¹²⁴ Das würde bedeuten, daß man eine Verbindung von den mobilen Kunstgegenständen und den Höhlenmalereien zur magischen und symbolischen Vorstellungswelt des Menschen des Jungpaläolithikums herstellen kann.¹²⁵ Aus diesem Grunde scheint mir ein separates Kapitel zu Kult und Kunst des Jungpaläolithikums angebracht (siehe Kapitel 3.2.3 Kult/Riten). Im Aurignacién bis zum Beginn des Magdalenién 15 000 v. Chr. wurden nur wenige bewegliche Kunstgegenstände gefunden, die mit Ocker bemalt waren (siehe Kapitel 3.2.3 Kult/Riten). Die mobile Kunst läßt sich nach A. Leroi-Gourhan in zwei Kategorien einteilen¹²⁶:

Gegenstände technischen Gebrauchs und Schmuck sowie

Plaketten und Statuetten.

Mit der zweiten Kategorie werde ich mich im nächsten Kapitel beschäftigen.

3.2.2.1 Färbung von Gegenständen

123 Zu Ornamenten und Punktreihen vgl. eine Knochenplatte aus *Abri-Blanchard* ca. 34 000–32 000 v. Chr., die Punktreihen interpretiert A. Marshack als Mondkalender, die Vertiefungen könnten, wie bei anderen Funden mit rotem Ocker gefüllt gewesen sein; vgl. Abb. der Knochenplatte und Skizze des zyklischen Verlaufs in: Barry Cunliffe, *Illustrierte Vor- und Frühgeschichte Europas*. Frankfurt 1996, S. 84.

124 Vgl. A. Leroi-Gourhan. 1981, S. 88; J. Maringer in: *Anthropos* 1976, S. 234.

125 Vgl. Germaine Haas, *Symbolik und Magie in der Urgeschichte*. Bern/Stuttgart 1992, S. 46f.

126 Vgl. A. Leroi-Gourhan. 1981, S. 131.

Für eine Verwendung des Ockers auch zur Färbung alltäglicher Gebrauchsgegenstände, spricht unter anderem ein Fund aus *Gargarino* (Rußland, GUS). Die eingetiefte *Wohnstelle* (K 19) war hier an einigen Stellen intensiv ockrig. A. Leroi-Gourhan vermutet allgemein eine Färbung von Werkzeugen, Häuten, Speeren etc., die durch das Abfärben auch die Wohnstellen ockrig machten. Wenn der homo sapiens sapiens seinen Körper bemalte, so ist meiner Meinung nach auch die Färbung seines Aufenthaltsortes wahrscheinlich.

Die Nutzungsdauer eines Lager- oder Wohnplatzes kann dabei in Abhängigkeit zu seiner Rotfärbung gesehen werden. Je länger ein Platz benutzt wurde, desto stärker war er mit Ocker eingefärbt.¹²⁷ Diese These trifft wahrscheinlich auch für die Wohnplätze von *Gargarino*, sowie *Kostjenki* (Rußland, GUS) und den dortigen *Lagerplatz I* und *Lagerplatz IV* zu (K 20/20.1). Der Fund einer Herdstelle in *Kostjenki* (Lagerplatz I), an der Brauneisenstein und Eisenspat verbrannt worden sein sollen, scheint mir besonders bemerkenswert. Die Lagerplätze dort waren über einen größeren Zeitraum besiedelt (ca. 20 000–15 000 v. Chr.). Funde auf dem Boden sollen verschiedene Ockertönungen gezeigt haben, die vermutlich durch das Brennen des Ocker entstanden sind.¹²⁸

A. Leroi-Gourhan führt die Rotfärbung in den Zeltbehausungen von *Pincevent* (F) als Beispiel an und vermutet, daß Ocker sowohl in der Alltagswelt des Homo sapiens sapiens, als auch in der Religion eine »beständige Rolle« spielte.¹²⁹

Weitere Hinweise auf maltechnische Verwendungen sowie Anknüpfungspunkte zu vermuteten religiösen Praktiken bieten folgende Funde: In *Aggsbach* (A) wurden Röteln, Ocker und Graphit gefunden, ebenso Rötelnknollen in der Republik Tschechien in *Ostrava-Petrkovice*. An diesem Fundplatz wurde auch eine aus Röteln geschnitzte Frauenfigur entdeckt.¹³⁰ In *Willendorf* (A) gab es am Lagerplatz II Ocker, Röteln und Graphit. Eine in

127 A. Leroi-Gourhan. 1981, S. 77.

128 Siehe Katalog a. a. O. und K 27/27.1 (Kapitel 3.2.3.1, S.48); vgl. dazu *Terra Amata* in Kapitel 3.1 Alt- und Mittelpaläolithikum.

129 A. Leroi-Gourhan. 1981, S. 77.

130 Siehe Katalog a. a. O. K 26 (Kapitel 3.2.3.1, S.48); vgl. Kapitel 3.2.3 Kult/Riten.

Willendorf gefundene Kalksteinfigur »Venusstatuette«¹³¹ trug noch Spuren einer roten Bemalung.¹³²

Funde von Ocker und Rötelstücken in Siedlungen stehen oft in Verbindung mit Funden von Reibesteinen, wie in *Stetten* (D) und der dortigen *Vogelherd-Höhle*.¹³³ In *Petersfels* (D) fand sich ein roter *Ockerstein* (K 21), der wahrscheinlich aus Haematit und Eisenoxyden besteht, er trägt Schabspuren. Das Reiben und Brennen des Ockers zur Farbveränderung ist durchaus als gebräuchliche Technik zu betrachten.

3.2.2.2 Schmuck und Schminke

In *Döbritz* (D) in der Kniegrotte fanden sich durchlochete Muscheln, die rötliche Färbung hatten und unbearbeitete Muscheln, die eine Rötelfüllung aufwiesen.¹³⁴ Die durchlocheten Muscheln dienten vermutlich als Schmuck und sind in Verbindung mit den gefundenen Schneckengehäusen zu sehen, die auch zu Schmuckzwecken dienten und schon als schmückende Grabbeigaben beschrieben wurden. Beides wurde wahrscheinlich an Ketten oder ähnlichem an Armen oder Beinen getragen.¹³⁵ Die Verzierung mit Ocker zeigt den Gebrauch als Malfarbe auf beweglichem Schmuck, hierzu kommt die Möglichkeit einer etwaigen Bemalung des Körpers. Das ebenfalls in *Döbritz* gefundene zugeschnittene Rötelstück kann als Malmittel betrachtet werden, da es in Größe und Form als Stift verwendet werden kann.¹³⁶ An dieser Stelle sei auf die Ausführungen von C. Streit hingewiesen, der vor allem eine Schmückung des Körpers durch Tätowierung oder Bemalung für möglich hält. Aufgrund von Vergleichen mit einigen Inselvölkern und deren Sitten hält er eine Körperbemalung beim paläolithischen Menschen für gegeben, wobei er das einfache Anhängen von Schmuckstücken als wahrscheinlich

131 Siehe Katalog a. a. O. K 25 (Kapitel 3.2.3.1, S.47).

132 Vgl. Kapitel 3.2.3 Kult/Riten.

133 In der Höhle, die eine reiche Ausstattung figürlicher Kunstobjekte hatte und deren Nutzung ins Aurignacien datiert wird, wurden »Eisenrahm, gelber Ocker und Rötelstücke« gefunden, die rund oder flach gerieben worden waren; vgl. C. Streit in: *Anthropos* 1935, S. 112, und Müller-Karpe. 1966, S. 307; in der Nähe, auf der schwäbischen Alb gibt es Vorkommen dieser Farbstoffe.

134 Ich beziehe mich auf ein Gespräch mit Herrn Gall, Museum für Ur- und Frühgeschichte in Weimar, 1997; Abbildungen sind zur Zeit keine greifbar.

135 Vgl. A. Leroi-Gourhan. 1981, S. 89.

136 Vgl. Lothar F. Zotz, *Altsteinzeitkunde*. Bonn 1951, S. 249f.

erste Form des Schmuckes annimmt.¹³⁷ Den Zweck der Körperbemalung sieht er zuerst in der Eitelkeit und kosmetischen Gestaltung des Körpers. Eventuelle zeremonielle oder geschlechtsspezifische Bemalungen entwickelten sich ihmzufolge aus diesen Anfängen.¹³⁸

In diesem Kontext kann die Aufbewahrung von verschiedenfarbigen Ockersanden auch als Reservoir für Schminke gesehen werden. Die Ockerstifte, wie zum Beispiel aus *Abri Blanchard* (F), die ca. 2cm lang waren, könnten als Malmittel und zur Körperbemalung gedient haben. Am gleichen Fundort wurden ca. 14 kg Ocker in allen Schattierungen geborgen, dabei könnte es sich um ein Farbdepot eines »Künstlers«, oder einen Vorrat zur Färbung alltäglicher Gegenstände gehandelt haben.¹³⁹ In *Laugerie Basse* (F) wurde ein ockerbedeckter Stichel entdeckt, der von C. Streit als Gerät zur Körperbemalung interpretiert wird.¹⁴⁰ Ob diese Gegenstände aus Knochen, die zum Teil reich verziert sind, als Werkzeug gedient haben, muß offen bleiben. Die Benennung »Spatel«, »Stichel«, »Kommandostab« etc. wird von verschiedenen Autoren unterschiedlich gewählt und sagt somit noch nicht unbedingt etwas über die Verwendung aus.

In der *Kastlhänghöhle* (D) waren Steinwerkzeuge mit Rötel gefärbt, in *Oelknitz* (D) fand sich eine rötelbedeckte Steinplatte.¹⁴¹ Ockergefärbte Fischwirbel und *ockerbemalte Kieselsteine* sind aus *Bagni di Tivoli* (I) aus der *Grotta de Polesini* bekannt (K 22). Aus der Schweiz sollen hier noch einige Ockerfunde erwähnt werden. In *Birseck* bei *Arlesheim* (CH) barg man in einer Freilandstation ein *durchlochstes Ockerstück* (K 23), es war bearbeitet und mit einem Loch versehen worden, so daß es als Schmuckgehänge benutzt werden konnte. Da es hier auch vergleichbare Gehänge aus anderen Materialien gibt, ist Ocker nicht als »Stift« zur Bemalung, sondern als Schmuckstück selbst zu betrachten. Weiterhin gab es dort Spuren gelben und überwiegend roten Ockers sowie *sechs Ockerstifte*, die als Malmittel benutzt worden sein könnten (K 23.1).

137 Vgl. C. Streit in: *Anthropos* 1935, S. 108f.

138 Vgl. ebd.

139 Vgl. Kapitel 3.2.4 Höhlenmalerei.

140 Vgl. Katalog K 29; Vgl. C. Streit in: *Anthropos* 1936, S. 114.

141 Vgl. Müller-Karpe. 1966, S. 303; nach Auskunft des Museums für Vor- und Frühgeschichte, Weimar, ist keine Abbildung vorhanden, eventuell wurde die Färbung erst beim Waschen entdeckt. Vgl. auch G. Bosinski, Die Kunst der Eiszeit in Deutschland und in der Schweiz, in: *Kat. vor- und frühgesch. Altertum* 20d. RGZM, Bonn 1982.

Betrachtet man zusätzlich den Fund von bearbeiteten Ocker- und Rötelstücken aus *Schweizersbild* (CH), so scheint mir im Zusammenhang mit der Ockerverwendung als Schmuck oder zur Schmuckfärbung bemerkenswert, daß in *Birseck* zwar rot bemalte Kiesel, aber keine Felsenmalereien entdeckt werden konnten. Wenn die Stifte Malmittel waren, so wurden anscheinend nur bewegliche Gegenstände damit eingefärbt.

3.2.2.3 Zusammenfassung

Die Tatsache, daß Ocker in den Siedlungsschichten in großer Farbenvielfalt und bei den angeführten Beispielen oft in großen Mengen gefunden wurde, deutet auf eine differenzierte und häufige Verwendung hin. Dies gilt jedoch nur für die ca. 130 Ockerfundstellen aus dem Jungpaläolithikum.¹⁴²

Die Verbindung von Ocker–Blut, oder von Blut und roter Farbstoff an sich, ist in den Funden aus Siedlungsschichten nicht uneingeschränkt zu ziehen. Die Verwendungsmöglichkeiten im alltäglichen Gebrauch, für die die meisten Belege gefunden wurden, sind:

- Ocker zu Schmuckzwecken, sei es als Bemalung von z. B. Muscheln oder als Schmuckgegenstand selbst. Hier ist die Zierde durch die Ockerfarbe wahrscheinlicher als die Verbindung zur Farbe des Blutes. Interessant ist die Einteilung der Schmuckstücke in solche männlichen und weiblichen Charakters. In *Mal'ta* in Sibirien (Rußland, GUS) wurden Schmuckgegenstände gefunden, die nach männlicher und weiblicher Form sortiert waren.¹⁴³, wobei von den Archäologen die länglichen, gestreckten Formen als männliche und die ovalen als weibliche Formen interpretiert wurden.¹⁴⁴ Eine geschlechtsspezifische Zuordnung der Farbe Ocker ist hier nicht signifikant.

¹⁴² Vgl. E. Wreschner. in: *Current Anthropology* 1980, Vol. 21, No.5, S. 632; er spricht von 123 Fundstellen. – Es gibt ca. 300 entdeckte Höhlen, davon 153 in Frankreich, ca. 120 in Spanien und weitere in Italien, dem Balkan, Portugal und den GUS-Staaten; Quelle: Jean Clottes, Meisterschaft aus dem Nichts, in: *Du, Die Zeitschrift der Kultur*. Aug. 1996, Nr.8, S. 66–71.

¹⁴³ Vgl. A. Leroi-Gourhan. 1981, S. 151.

¹⁴⁴ Vgl. ebd. S. 104ff. und Kapitel 3.2.4.6 Die Zeichen.

– Ocker zur Gerätefärbung, vornehmlich von Werkzeugen des alltäglichen Gebrauchs. Diese Gegenstände lassen keinen direkten Hinweis auf einen rituellen Gebrauch zu, dennoch ist eine solche Möglichkeit gegeben, wie beispielsweise bei den verzierten Lochstäben. Ferner ist es denkbar, daß die Ockerfärbung hier auch einen symbolischen Zweck erfüllt. Wenn die damaligen Jäger ihre Waffen rötlich färbten, so liegt ein Zusammenhang zwischen dem Blut des Tieres und den »blutigen« Waffen nahe. Der Ocker, das Blut symbolisierend, könnte als Lebenselixier gesehen worden sein, welches man dem Tier nimmt. Daraus abgeleiteten Spekulationen über die Beschwörung einer günstigen Jagd, wie anhand von Felsbildern vermutet, soll hier nicht weiter nachgegangen werden.¹⁴⁵

Die kultische Bedeutung des Ockers ist differenziert zu betrachten und bietet immer wieder Anknüpfungspunkte zu obigen Verwendungszwecken. Die Grenzen scheinen, besonders bei verzierten Gegenständen, fließend. Die Funde von überwiegend rotem Ocker in Bestattungsschichten scheinen sich auf die Farbnähe zum Blut zu beziehen. Die unterschiedlichen Tönungen der Siedlungsschichtfunde, von Gelb, Rot, Braun und Violett, lassen den symbolischen Stellenwert als Lebensfarbe oder Farbe des Blutes nur in Teilbereichen zu.

Interessanterweise taucht im Kommentar von Claude Masset zu Ernst Wreschners Ausführungen von 1980¹⁴⁶ die These über die Verwendung von Ocker zum Ledergerben wieder auf, die schon 1925 von Johann Jakob Bachofen in Betracht gezogen wurde.¹⁴⁷ Ob Erdfarben eine solche gerbende Wirkung haben ist fraglich.¹⁴⁸ Die Funktion des Körperschutzes sowie die medizinische Anwendung, aufgrund des hohen Eisenanteils ist nicht völlig auszuschließen. Die gefundenen Mischungen aus Lehm und Ocker weisen nach Johannes Maringer auf die Verwendung als »Körperschutz gegen Kälte und Mücken« hin.¹⁴⁹

3.2.3 Kult/ Riten

¹⁴⁵ Vgl. Kapitel 3.2.3.2 Deponierungen.

¹⁴⁶ E. Wreschner in: *Current Anthropology* 1980. S. 638f.

¹⁴⁷ Vgl. J. J. Bachofen, *Versuch über die Gräbersymbolik der Alten*. Basel 1925.

¹⁴⁸ Vgl. C. Streit in: *Anthropos* 1935, S. 113.

¹⁴⁹ J. Maringer in: *Anthropos* 1976, S. 234.

Die Verwendung der Farbe Ocker erstreckte sich auf unterschiedliche Lebensbereiche. Im Leben des homo sapiens (sapiens) scheinen religiösen Praktiken, wie z.B. die der Bestattung von Menschen, einen nicht unerheblichen Raum eingenommen zu haben. In Verbindung mit diesen Praktiken, die sich nicht an bestimmte Zeremonien knüpfen lassen, stehen rituelle oder kultische Handlungen. Wobei Kultus und Ritus die Verehrung von Dingen oder Personen, die Opferung sowie Zeremonien und Bräuche umfassen. Eine bestimmte kultische Bedeutung läßt sich nur einigen Funden mit großer Wahrscheinlichkeit zuschreiben. Die Statuettenfunde, wie auch rituelle Depots von Tierknochen gehören dazu.

Die religiös intendierte Kunst, wie schon erwähnt in Parietal und mobile Kunst eingeteilt, steht hier anknüpfend und begleitend zum Kapitel Kult. Künstlerische Äußerungen sind im Paläolithikum nicht als rein künstlerisch im heutigen Sinne mit rein ästhetischem Blick aufzufassen. Kunst hatte eine gesellschaftliche Funktion und ist in der gedanklichen Sphäre nicht vom Mythos zu trennen.¹⁵⁰ Mythen suchen die Existenz der Welt und des Menschen in der Welt, sowie Verbindungen zwischen Natur, Göttlichem und dem Menschen zu beschreiben und zu erklären, Mythen werden auf Basis von Erzählung weitergegeben.¹⁵¹ Der Kult ist dabei die Verehrung von Kräften, die außerhalb des Sichtbaren – aus heutiger Sicht würde man »rational erfaßbaren« anfügen – Bereichs liegen.

Die Kunst der prähistorischen Zeit sowie die Kulthandlungen als Riten dienen dem Zweck, unter anderem entweder die Heiligung des Lebens zu bekräftigen, die Existenz zu sichern, Gottheiten zu verehren, oder Schaden abzuwehren. Georg Picht benennt in kultischen, mythischen Zusammenhängen den Freiraum des Spieles und das Wissen um den Tod als wichtige, heute noch wirksame Grundphänomene.¹⁵² Kraft der ihnen zugebilligten Funktion in bezug auf bestimmte Inhalte, können alle Gegenstände Kultgegenstände werden. Künstlerische Äußerungen sind, wie die Höhlenmalereien generell in den Bereich der mythologischen Weltvorstellung einzuordnen. Aus der Sicht heutiger Forschung stellen sie sich als nicht eindeutig festgelegte oder darin erschöpfende Gegenstände dar. Nach Meinung von André Leroi-Gourhan ist es jedoch ein »religiös

150 Vgl. Georg Picht, *Kunst und Mythos*. Stuttgart 1987, S. 4f.

151 Vgl. ebd.; zur Mythenforschung und zum Mythosbegriff verweise ich auf Kapitel 6.3.1 Geistige Grundlagen »Mythische Potentiale« bei Joseph Beuys.

152 Vgl. Georg Picht. 1987, S. 6.

geprägtes Denken«¹⁵³, welches den Kontext der Kunstwerke des homo sapiens ab 30000 v. Chr. bildet. Indem Leroi-Gourhan keinen Unterschied zwischen Religion und Magie macht, beinhaltet dies sowohl kultische Verwendung, als auch mythische Welterklärung.

Mit den Funden von Malmitteln werden auch erste Anzeichen künstlerischer Betätigung nachgewiesen in deren Folge gerade Ocker und das schwarze Mangan immer wieder eine zentrale Rolle spielen. Vornehmlich die Höhlenmalereien bilden die Grundlage für einen Interpretationsansatz, der sich mit der rituellen Bedeutung der Malereien beschäftigt. Die bemalten Höhlen wurden nicht als Wohnplätze genutzt.

Die Höhlenmalereien zeigen Ocker als Malmittel in Nachbarschaft zu Farben aus Asche, Mergel, Kreide, Mangan. Ocker läßt sich nicht eindeutig bestimmten Zeichen oder Tiergruppen zuordnen und ist auch nicht eindeutig in Verbindung mit verwundeten Tieren, so etwa der Darstellung von Blut, zu bringen.¹⁵⁴

3.2.3.1 Mobile Kunstgegenstände, Frauendarstellungen

Zu den Bildern und Gegenständen, die kultische Bedeutung hatten, können die Reliefdarstellungen von Frauen und die Frauenstatuetten gezählt werden. Bei der »*Frau mit Horn*« (K 24) aus Laussel (F) ist diese Färbung noch gut erhalten. Die Reliefs weiterer Frauendarstellungen, wie beispielsweise *zwei Frauenreliefs* in Laussel (K 24.1) hatten zum Teil Rotfärbung. Ein Vergleich einiger Frauenstatuetten aus unterschiedlichen Ländern zeigt Gemeinsamkeiten im Hinblick auf die Formensprache. Die Rotfärbung ist bei den verglichenen Statuetten eine weitere Gemeinsamkeit.¹⁵⁵ Die Frauenstatuetten bilden in der Literatur eine sehr gut bearbeitete Gruppe der mobilen Kunst. Über gefärbte Tierstatuetten ist aus der Zeit des Aurignacién bis Magdalénien wenig bekannt.

In Zusammenhang mit den Statuetten, also kleinen Plastiken aus Ton oder Kalkstein, sind auch die Reliefdarstellungen von *Laussel* zu sehen. Wie ein Vergleich mit den Ergebnissen A. Leroi-Gourhans zeigt ist hier bei

¹⁵³ A. Leroi-Gourhan. 1981, S. 11.

¹⁵⁴ Vgl. A. Leroi-Gourhan. 1981, S. 77.

¹⁵⁵ Zum Statuettenvergleich: A. Leroi-Gourhan, *Paläolithische Kunst*. Freiburg 1973, S. 582.

der *Frau mit Horn* ein ähnlicher Formenkanon erkennbar, wie ihn zum Beispiel auch die teilweise rotgefärbte Frauenstatuette, die sogenannte *Venusstatuette von Willendorf* aufweist (K 25). Ebenso wie die Färbung der Willendorfer Statuette, wird das Horn des Frauenreliefs aus *Lausseau* in symbolischer Beziehung zur Weiblichkeit gesehen. Hans Peter Duerr sieht das Horn als Behälter für den Lebensstoff Blut und roten Ocker. Im Vergleich mit späteren Jägerkulturen, die das Blut der Tiere in Hörnern aufbewahrten, stellt er das Horn des Frauenrelief in die Nähe eines »Füllhorns«.¹⁵⁶ Er meint damit ein Horn aus dem durch die Blutfüllung die Kraft entsteht, das Leben des getöteten Tieres zu erneuern. Die Xambuschleute und Jäger der Kabylen aus unserem Jahrhundert führt H. P. Duerr hier als Vergleich mit den Jägern des Jungpaläolithikums an.¹⁵⁷ Der Bestand einer gejagten Tierart sollte bei den »Eskimos in Alaska und bei einigen Indianerstämmen«¹⁵⁸ durch die Anhäufung der Knochen der getöteten Tiere gewährleistet werden. Bei einigen Jägerkulturen in der Folgezeit des Paläolithikums scheint eine Verbindung des Menschen zum gejagten Tier zu bestehen, die eine Regenerierung der Tiere und damit den Fortbestand der Gejagten und der Jäger sichert. Ob sich die damit verbundenen Bräuche oder Verhaltensweisen auch auf Kulturen des Paläolithikums anwenden lassen, ist fraglich und bleibt zu erörtern.

Die Rotfärbung des Hornes könnte also das Blut symbolisieren, während die rötliche Färbung der Figur selbst, H. P. Duerr zufolge, auf die Darstellung des »Lebens par excellence« hindeutet.¹⁵⁹ Das Horn ist wahrscheinlich das eines Bisons, Germaine Haas spricht von einer Parallele der Weiblichkeit und der Bisdarstellungen in der Parietalkunst. A. Leroi-Gourhan formulierte das bezogen auf diese Funde aus *Lausseau* und weist darauf hin, daß das Horn »als ergänzendes Element des symbolischen Frau-Bison-Themas zu verstehen« sei.¹⁶⁰ Die Gleichsetzung von Bison und Frau und damit die Verstärkung der Weiblichkeit könnte das Potential der Zeugungsfähigkeit symbolisieren, Ocker kann dabei die symbolische Wirkung erhöht haben.¹⁶¹ In *Ostrava-Petkovice*

156 Hans Peter Duerr, *Sedna oder Die Liebe zum Leben*. Frankfurt 1990, S. 94.

157 Vgl. ebd.

158 Vgl. A. Leroi-Gourhan. 1981, S. 20.

159 H. P. Duerr. 1990, S. 94.

160 A. Leroi-Gourhan. 1973, S. 462.

161 Vgl. G. Haas. 1992, S. 59.

(Tschechoslowakei) fanden sich zwei aus rotem Material (Haematid) geschnitzte Frauenfiguren, darunter ein *Frauentorso* (K 26). In *Kostjenki* (Rußland, GUS) wurde bei den gefundenen *weiblichen Statuetten* einmal eine rote Bemalung in der Hüftregion und einmal in Brust- und Gürtelbereich festgestellt (K 27/27.1).

A. Leroi-Gourhan erläutert in seinem Vergleich von vier Figuren aus unterschiedlichen Teilen Europas eine konventionelle und stereotypisierte Menschendarstellung.¹⁶² In den verschiedenen Kulturen des Paläolithikums zeigt sich in bezug auf die künstlerische Darstellung ein »figurativer Kanon«.¹⁶³ Weil diese Frauendarstellungen Ockerfärbung aufweisen, liegt der Gedanke nicht fern, daß diese Färbung Teil dieses Kanons ist. Das urbildhafte in den Statuetten kann an die Rotfärbung mit Ocker geknüpft sein, wobei die Farbe Ocker in diese archetypische Form der Darstellung eingebunden scheint. Wenn diese Statuetten ein aus Stein gearbeitetes Sinnbild bieten, das für »Frau und Weiblichkeit« steht, so kann Ocker auch eine Farbe von symbolhaltiger Bedeutung sein, die für »Leben, Geburt und Zeugungsfähigkeit« steht. Da sich, wie Leroi-Gourhan beschreibt, die Kulturen des Jungpaläolithikums in künstlerischer Hinsicht noch nicht weit auseinanderentwickelt haben, kann Ocker bei den Frauendarstellungen in unterschiedlichen Ländern den gleichen Bedeutungsgehalt haben.¹⁶⁴ So ist es wahrscheinlich, daß das Hämatidgestein, aus dem die Frauenstatuetten aus Tschechien geschnitzt wurden, nicht wegen der Bearbeitbarkeit Verwendung fand, sondern vielmehr die rötliche Färbung des Steins ausschlaggebend war.

Die *Statuette von Mauern* (D), auch die »*Rote von Mauern*« genannt, wies Rotfärbung auf (K 28). H. Müller-Karpe sieht den Auftrag der roten Farbe auf der Frauendarstellung aus *Willendorf* als »Modellier- bzw. Graviergrund«.¹⁶⁵ Die fehlenden Extremitäten der Statuette aus Willendorf könnten, so Müller-Karpe, aus einem vergänglichen Material gewesen sein, das zerfallen ist. Gegen diese bloße maltechnische Verwendung des Ockers steht ein Fund aus *Laugerie-Basse* (F). Die gefundene »*Venus impudique*« (K 29) hatte ein rotes über den Rumpf verlaufendes Band und Rotfärbung in der Genitalregion, was auf eine Beziehung der Farbe zur

162 Vgl. A. Leroi-Gourhan. 1988, S. 462.

163 A. Leroi-Gourhan. 1988, S. 462.

164 Vgl. A. Leroi-Gourhan. 1988, S. 462.

165 H. Müller-Karpe. 1966, S. 218.

Fruchtbarkeit und Lebensentstehung hinweist.¹⁶⁶ Die kleinen tragbaren vielleicht als Fruchtbarkeitsidole verwendeten Statuetten haben eine deutliche stilistische Verbindung zur Frauendarstellung der Felsenmalerei.¹⁶⁷ Der Stileinteilung Gourhans folgend, zeigen die Frauendarstellungen des Gravettien und Solutreén kleine Köpfe und Extremitäten und einen großen Rumpf, ähnlich wie die Tierdarstellungen der gleichen Zeitperiode.

Wie oben schon erörtert, handelt es sich bei den Frauendarstellungen mit großem Gesäß- und Brustbereich nicht um eine naturgetreue Nachbildung paläolithischer Frauen mit hohem Fettanteil.¹⁶⁸ Daß sie aufgrund ihrer archetypischen Gestaltung und Ockerfärbung als Fruchtbarkeitssymbol anzusehen sind, ist wahrscheinlich. Es ist anzunehmen, daß die weiblichen Statuetten die Erschaffung des Lebens und die Fruchtbarkeit symbolisieren. Daß sie im Sinne einer ausgebildeten Religion als Göttinnen verehrt wurden, ist dagegen weniger wahrscheinlich. Differenzierte religiöse Vorstellungen sind erst aus den Agrarkulturen des Neolithikums bekannt.¹⁶⁹ Bestimmte immer wiederkehrende Riten, in die diese gefärbten Figuren eingebunden waren, lassen sich nicht näher eruieren. Ob es sich bei den Fundstätten um reine Kultstätten handelt, ist fraglich. Von *Laussel* nimmt man immerhin an, daß es eine Kultstätte gewesen ist.¹⁷⁰

166 Namensgebung nach A. Leroi-Gourhan. 1981; vgl. J. Maringer in: *Anthropos* 1976, S. 235.

167 Vgl. A. Leroi-Gourhan. 1981, S. 137.

168 Vgl. A. Leroi-Gourhan. 1981, S. 95 u. 138.

169 Vgl. G. Haas. 1992, S. 57.

170 Vgl. J. Maringer in: *Anthropos* 1976, S. 235 nach Lalanne et Boyssonie. 1946, S. 159.

3.2.3.2 Deponierungen

Daß es Orte mit bestimmten rituellen Deponierungen von Gegenständen gab, belegt der Fund von ca. 80 Muscheln und ockergefärbten Knochen in einer *eingetieften Feuerstelle* (K 30) von *Isturiz* (F). Eine absichtliche Deponierung von Knochen findet sich auch in *Mauern* (D). Zwei Mammutschädel waren hier mit Rötel gefärbt und in roter Erde gebettet worden, rote Perlen und Artefakte waren beigegeben. In *Kostjenki* (GUS)¹⁷¹ fand man auf einer Ockerunterlage deponierte Hasenknochen. In *Mezin* (GUS) lagen *verzierte rotgefärbte Mammutknochen* (K 31) nahe bei einem Haufen roter und gelber Ockerstücke. Zunächst ist festzustellen, daß Ocker in den Siedlungsschichten oder Bestattungsschichten der genannten Orte teilweise im Überfluß (*Kostjenki*) vorkam. Ferner ist die Entscheidung schwierig, ob es sich um eine absichtliche Deponierung oder um eine Abfallgrube von Tierknochen handelt. Wenn die Knochen nicht bald nach dem Fleischverzehr eingegraben wurden, ist ein Erhalt schwer möglich. Die Knochen waren schon vom Fleisch befreit worden, ehe man sie eingrub.¹⁷² Da die Knochen nicht ihrer anatomischen Lage entsprechen, ist der Umstand ihrer Deponierung unklar. In den genannten Fällen ist eine Legung der Knochen zu vermuten, die unter Umständen einem rituellen Zweck diene. In *Mezin* trugen die Mammutknochen, die im Wohnbereich gefunden wurden, rote Zickzack- und Mäandermuster. Dies kann auf ein verziertes Arbeitsgerät hinweisen, wobei zum Beispiel Mammutknochen eine ebene Fläche zur Bemalung bieten. Ebenso ist die Möglichkeit gegeben, daß es sich um rituelle Gegenstände oder »Trophäen«¹⁷³ handelt. Die Ockerfärbung oder Ockerbettung der gefundenen Knochen ist ein weiteres Indiz für die rituelle oder symbolische Bedeutung dieser Depots. Aus den Funden jedoch ein Knochenritual herzuleiten ist wegen der ungenügenden Dokumentation und der geringen Anzahl der in Frage kommenden Funde schwierig. Wenn der homo sapiens die Farbe Ocker als lebensspendend betrachtete, so kann mit der Deponierung von Knochen in Ocker das Weiterleben, die Rückgabe des Lebens und das Fortbestehen der Tierart in Verbindung gebracht werden.¹⁷⁴ Der Lebenserhalt ist gesichert, wenn sich die gejagten

171 Vgl. Katalog K 20/20.1 (Kapitel 3.2.2.1, S.40).

172 Vgl. A. Leroi-Gourhan. 1981, S. 21.

173 Vgl. A. Leroi-Gourhan. 1981, S. 31.

174 Vgl. A. Leroi-Gourhan. 1981, S. 20.

Tiere trotz ihrer Dezimierung durch den Jäger wieder vermehren. Die Erhaltung einer gejagten Tierart kann nur im Sinne des Jägers sein. Wenn sich der homo sapiens in beschriebener Weise um gejagte Tiere sorgte, könnte der Farbe Ocker analog zur Verwendung bei menschlichen Bestattungen eine Lebenskraft symbolisierende Bedeutung zugekommen sein. Der voreilige Schluß eines Knochenrituals des prähistorischen Jägers in Verknüpfung mit den Bestattungsriten ist verlockend, kann aber nicht verifiziert werden.

3.2.4 Höhlenmalerei und kunsttheoretische Betrachtung

Die Ursprünge der Kunst aufzufinden bedeutet hier im besonderen, die Entwicklung der Höhlenmalerei und damit die Entstehung von bildlichen Darstellungen darzulegen. Dies muß dort ansetzen, wo erstmals die Materialien, die zur Verfügung standen, zum Zweck der Malerei zusammengebracht wurden. Die Farbstoffe und Pinselhaare, die Kratzer und Schaber, die Flüssigkeiten zur Bindung sowie die Erhitzung von Farbstoffen sind dem homo sapiens des Solutréen und Magdalénien wohlbekannt. Speziell die Ockerverwendung zeigt, daß schon im Mousterien die Färbekraft dieses Stoffes genutzt wurde¹⁷⁵ und auch die anderen Färbematerialien, zu denen Mangan, Mergel oder Asche gehören, bekannt waren. Anhand der Ausführungen im Kapitel Kult läßt sich nachvollziehen, wie diese einzelnen Materialien im Jungpaläolithikum zu unterschiedlichen Techniken und damit zur Herstellung von Werkzeugen und kleinen mobilen Kunstwerken genutzt wurden. Die von A. Leroi-Gourhan aufgezeigte Verbindung zwischen der Geste, der Sprache und der rhythmischen Darstellung, wie sie zum Beispiel auf kleinen Plättchen¹⁷⁶ und Geräten zu finden ist, scheint in der Zeit des homo sapiens so weit gereift, daß das Sammeln von bearbeitbaren und kuriosen Materialien, das Gravieren und die Einfärbung zum Allgemeingut gehörten.¹⁷⁷ Nicht zu vergessen ist hier die Vermutung über Tänze, Spiele oder Gesänge. Für diese kulturellen Aktivitäten sind keine nachvollziehbaren Indizien erhalten. Aufgrund der nachweisbaren Totenbehandlung (Ritual) oder der zu vermutenden Entwicklung der

175 Vgl. Kapitel 3.1.1 Mousterien.

176 Vgl. Katalog Tata K4/4.1 (Kapitel 3.1.1, S.29).

177 Vgl. auch A. Leroi-Gourhan. 1988, S. 240ff., und ders. 1971, S. 44 »Kuriositäten«.

Sprachmöglichkeiten durch Gesten und Laute¹⁷⁸ sind auch solche anderen Ausdrucksformen außer Malerei und plastischer Gestaltung wahrscheinlich.

Die Suche nach rhythmischer Äußerung und die Versuche symmetrischer Darstellung in Form von Linien und Zeichen sowie die Hinwendung zu immer mehr figürlichen Darstellungen gehen einher mit der wachsenden Verwendung des Farbstoffes Ocker, der nicht nur im Bereich der Wohnstätten zu finden ist, sondern auch als Malmittel in den unbewohnten Bereichen der Höhlen auftaucht.

Das Interesse für auffällige und ungewöhnliche Gegenstände wie Muscheln, Schnecken, Knochen und die verzierende Bearbeitung derselben bilden die Grundlage und damit das künstlerische Potential des homo sapiens, aus dem heraus sich die figürliche Darstellungsweise entwickelte. Die oben besprochenen Statuetten zeigen figürliche Ansätze der mobilen Kunst, wie sie in den Wohnplätzen zu finden ist, diese bildet in Verbindung mit den grafischen Formen der gravierten und geritzten Knochenstücke den für uns erkennbaren Form- und Symbolfundus des paläolithischen Künstlers. Eine stringente und geradlinige Entwicklungshypothese der zweidimensionalen Malerei aus diesem »Fundus« abzuleiten, ist nicht möglich. Außerhalb der Höhlen und damit auch aus der Zeit vor der Höhlenmalerei sind aufgrund von Witterungseinflüssen wenige Felszeichnungen oder Malereien erhalten. Ab dem mittleren Aurignacien und vermehrt im Solutréen und Magdalénien ist die Hinwendung zu sich überlagernden und raumfüllenden (in bezug auf die Höhle) figürlichen Darstellungen festzustellen, die vor allem um 15 000 v. Chr. in *Lascaux*¹⁷⁹ zu einer Blütezeit der Höhlenmalerei führten.¹⁸⁰ Wie die 1991 entdeckte Höhle von *Chauvet* zeigt, sind jedoch auch schon um 30 000 v. Chr. größere Höhlenausstattungen möglich gewesen.¹⁸¹ Georges Bataille spricht bei *Lascaux* von der Entstehung der Kunst.¹⁸²

Gerade die Verwendung des Farbmateriale Ocker vor dem Magdalénien zeigt jedoch zumindest eine künstlerische Beschäftigung mit Farbe, Sand

178 Vgl. A. Leroi-Gourhan. 1988, S. 453.

179 Vgl. Katalog a. a. O. K 32 (Kapitel 3.2.4.2, S.58).

180 Vgl. A. Leroi-Gourhan. 1981, S. 96.

181 Vgl. Katalog a. a. O. K 33 (Kapitel 3.2.4.2, S.58).

182 G. Bataille, *Lascaux oder die Geburt der Kunst*. 1955/dtsch. Genf 1986, S. 7.

oder Stein; also auch einen auswählenden ästhetischen Blick auf die Materie.¹⁸³ Die gefundenen Steine oder Gegenstände, wie Muscheln zum Beispiel, zeigen die Suche nach besonderen oder ungewöhnlichen Formen in der den damaligen Menschen umgebende Natur. Hinzu kommt, und das macht schon A. Leroi-Gourhan deutlich, daß der Schlagrhythmus der Bearbeitung eines Faustkeils (Chopper) im Zusammenhang mit dem Rhythmus der Einkerbungen auf Knochen oder dem Lochrhythmus auf verschiedenen Knochentuben zu sehen ist und die Schläge oder Kerben in einer zeitlichen Abfolge frühe rhythmische Äußerungen zeigen.¹⁸⁴ Wenn auch noch keine expliziten Kunstwerke im Sinne der reichen Bilderausstattung der Höhlen zu finden sind, so ist doch schon der Anfang einer Entwicklung angezeigt. Tatsache ist, daß im Aurignacien schon künstlerisch geformte Gegenstände existierten, die ein ausgiebiges erkennbares Interesse an Farbe, Form, Rhythmus zeigen; und in diesem Sinn als (autonome) künstlerische Gestaltungselemente zu werten sind.¹⁸⁵ Die Bearbeitungen der Gegenstände und Äußerungen auf den Gegenständen können als erste universelle und allgemeine Darstellungen gesehen werden. Sieht man die Abstraktion als das Hervorheben bestimmter Merkmale und in dem Bestreben, das Wesentliche einer Erscheinung auszudrücken, so ist dies bereits auf die Anfänge der paläolithischen Kunst beziehbar. »Dem entsprechen die ersten Formen der prähistorischen Kunst aufs genaueste; sie greifen zunächst die expressiven Details heraus, den Phallus, die Vulva, den Kopf von Bison oder Pferd, und stellen sie zusammen, um so eine mythologische Ganzheit in Symbole umzusetzen und ein Mythogramm zu schaffen.«¹⁸⁶

3.2.4.1 Kunsttheoretische Betrachtung (Deutungsansätze)

Die Frage nach der Entstehung der »Eiszeitkunst« war und ist wegen der wenigen existierenden Fundstücke ein weites (Theorie- und) Spekulationsfeld. Eng verknüpft mit der Frage nach dem »Wann« der

¹⁸³ A. Leroi-Gourhan. 1988, S. 452: Das Interesse an ungewöhnlichen, nicht zum gewohnten Lebenszusammenhang gehörenden Gegenständen steht für A. Leroi-Gourhan am Anfang der wissenschaftlichen Auseinandersetzung und dem figurativen Interesse.

¹⁸⁴ Vgl. ebd., S. 455.

¹⁸⁵ Vgl. H. Müller-Beck, G. Albrecht, *Die Anfänge der Kunst vor 30000 Jahren*. Stuttgart 1987, S. 11f.

¹⁸⁶ A. Leroi-Gourhan. 1988, S. 458; Vgl. auch die Kleinplastiken der *Vogelherd-Höhle* um 27 000 v. Chr.

Entstehung, ist der Versuch ihrer Deutung. Einige Deutungsansätze und Theorien faßt Germaine Haas zusammen.¹⁸⁷ Da Deutungsversuche nicht nur von Ethnologen oder Archäologen unternommen wurden, scheint es mir sinnvoll, auch die soziologischen und philosophischen Ansätze hier zu beleuchten und zu diskutieren. Vor allem der vermutete mythische Gehalt der Höhlendarstellungen beschäftigte einige Autoren zu Anfang des Jahrhunderts und führte zur Vermutung über die Jagdmagie. Dabei sollten die Jäger die zu jagenden oder gejagten Tiere gemalt haben, um eine günstige Jagd zu erbitten.¹⁸⁸ Teilweise sollten diese Darstellungen von Tierfallen (den gemalten Zeichen) begleitet sein. Die Untersuchungen von A. Leroi-Gourhan belegen jedoch, daß gerade die bevorzugt gejagten Tiere äußerst selten in den Darstellungen vorkommen (das Rentier z. B.). Also muß es andere Gründe gegeben haben, weshalb so viele Pferde und Bisons auf den Höhlenwänden zu finden sind.

Tänze von Schamanen vor den Bildern sind zwar denkbar, aber als Beweggrund, riesige Höhlenmalereien zu erschaffen, höchst unwahrscheinlich, zumal sie, wie auch die Annahme über den Totemismus, auf einem ethnologischen Vergleich mit primitiven Kulturen gründen. Ein solcher Vergleich ist jedoch in bezug auf die unterschiedliche Entwicklung beider Kulturen nicht ohne weiteres zu ziehen.¹⁸⁹ Auch der unmittelbare Vergleich von paläolithischer mit heutiger Kunst, vor dem Hintergrund des L'art-pour-l'art-Gedankens, scheint mir problematisch und soll hier nicht näher erörtert werden.¹⁹⁰ Die ebenfalls zu Anfang des Jahrhunderts vertretenen Positionen zur Eidetik des paläolithischen »Künstlers« gehen davon aus, daß der paläolithische Mensch auf seiner Entwicklungsstufe nicht zwischen Bild und Wahrnehmung unterscheidet. Der optische Eindruck wurde nach dieser Vorstellung gespeichert und nachher naturgetreu wiedergegeben.¹⁹¹ Eine Weiterführung der Eidetikthese sieht Germaine Haas in den Ausführungen von Lewis und Dowson, nachdem Schamanen unter Drogeneinfluß oder in Trance über die Reizung der Netzhaut solche Bilder gesehen haben, wiederholten sie

187 Vgl. G. Haas. 1992, S. 17f.

188 Vgl. zur Jagd und zum Leben der Eiszeitmenschen: Abbé H. Breuil et R. Lantier, *Les hommes de la Pierre ancienne*. Paris 1951; H. Kühn, *Auf den Spuren des Eiszeitmenschen*. Wiesbaden 1950.

189 Vgl. A. Leroi-Gourhan. 1981, S. 161 und G. Haas. 1992, S. 18.

190 Vgl. A. Leroi-Gourhan. 1988, S. 160.

191 Vgl. E. R. Jaensch, *Über den Aufbau der Wahrnehmungswelt und die Grundlagen menschlicher Erkenntnis*, Bd.I/II. Leipzig 1931; H. Read, *The Crossroads of art*, aus d. Engl. v. F. Hundt. Berlin/Frankfurt 1963.

diese auf der Felswand.¹⁹² Gerade die im folgenden beschriebenen Untersuchungen A. Leroi-Gourhans zeigen das mangelnde Fundament der oben erwähnten Theorien im Hinblick auf die Höhlenmalerei. Künstlerisches Handeln zeichnet sich durch die Vermittlung und bewußte Unterscheidung zwischen Wahrgenommenem und Bild aus. Indem der Eidetiker diese Unterscheidungsmöglichkeit nicht hat, sind entweder Künstler generell Eidetiker, oder der eidetische Höhlenmaler ist kein Künstler im diesem Sinne, sondern nur noch ein ausführender »Nachahmer«. Eine Unterscheidung in Künstler und Nachahmer macht W. Worringer und spricht so dem paläolithischen Maler das Künstlerische ab.¹⁹³ Dabei läßt er die Leistung des Höhlenmalers außer acht, der ja, wie wir sehen werden, ein komplexes auf bestimmten, durchdachten Grundlagen aufbauendes System herstellt. Vor allem die offensichtlich symbolische Bedeutung einiger Darstellungen läßt eine solche These des Nachahmens als haltlos erscheinen.

S. Gideon verweist auf die geistige Leistung des paläolithischen Künstlers und stellt die symbolische Kunst in den Mittelpunkt seiner Betrachtungen.¹⁹⁴ In der Handlung des Höhlenmalers findet eine Äußerung zwischen den Ereignissen und dem subjektiv Erlebten statt. Die Basis dieser Kunst bildet der Austausch mit dem Leben und der Natur und gründet, so Gideon, auf den primitiven aber elementaren Existenzbedingungen, wie Leben, Tod, Nahrung, Paarung.¹⁹⁵

Erweiternd dazu ist auf das geistige Bezugssystem hinzuweisen und damit auch auf das, wie es A. Leroi-Gourhan nennt, »Wechselspiel der Gegensätze«.¹⁹⁶ Denn hier muß sich zumindest ansatzweise eine Vorstellung über das Universum herausgebildet haben. Hansjürgen Müller-Beck und Gerd Albrecht sehen, sich auf Leroi-Gourhan stützend, die prähistorische Kunst als »Manifeste religiöser Welterklärungen«.¹⁹⁷ Ob damit schon etwas erklärt ist, sei dahingestellt, jedenfalls kann, ohne das Material überzustrapazieren, von religiösen Praktiken gesprochen werden.¹⁹⁸

192 Vgl. G. Haas. 1992, S. 21; Lewis und Dawson. 1987

193 Vgl. W. Worringer, *Abstraktion und Einfühlung*. München 1908 (1958), Einleitung.

194 Vgl. S. Gideon, *Entstehung der Kunst*. Köln 1964, S. 75.

195 Vgl. ebd.

196 A. Leroi-Gourhan. 1988, S. 464.

197 H. Müller-Beck u. G. Albrecht. 1987, S. 21.

198 Vgl. Kapitel 3.2.3 Kult; vgl. A. Leroi-Gourhan. 1981, S. 168.

Zweifellos suchen paläolithische Künstler Beschreibungen und auch Erklärungen dessen, was sich in den nicht unmittelbar sichtbaren Bereichen des Lebens abspielt. Wie bereits gezeigt, gehören Vorstellungen über Tod und Fruchtbarkeit schon früh zum geistigen und sozialen Umfeld des paläolithischen Menschen. Deshalb scheint mir die Position Arnold Hausers unzutreffend, wenn er in »Sozialgeschichte der Kunst und Literatur« schreibt: »Der Dualismus des Sichtbaren und des Unsichtbaren, des Gesehenen und des Gewußten bleibt ihr [der paläolithischen Kunst] vollkommen fremd«. ¹⁹⁹ Diese Aussage, die auch Theodor W. Adorno in seiner ästhetischen Theorie diskutiert, richtet sich gegen die Annahme, daß Symbole verwendet wurden, da das Symbol selbst diesen Dualismus darstellt. ²⁰⁰ Dies trifft auf jeden Fall für das Jungpaläolithikum zu, denn die Höhlenmalereien zeigen ein System in dem das Symbol eingebettet ist, ferner wird die symbolische Funktion paläolithischer Kunst auch im Hinblick auf die Verwendung des Ocker deutlich.

Festzuhalten ist, daß die Vermittlung zwischen dem Gesehenen und dem Gedachten/Gewußten dem Symbol eigen ist, welches also die Gegensätze im Sinne A. Leroi-Gourhans verbindet. Indem Symbole einfache oder komplexe Zeichen sind, die für einen verabredeten Bedeutungsgehalt stehen, können Tierdarstellungen und abstrakte Zeichen durchaus als Symbolträger dienen. In diesem Sinn könnte die Farbe Ocker in der Höhlenmalerei Weiblichkeit symbolisiert haben und symbolisch für Fruchtbarkeit stehen. ²⁰¹ An dieser Stelle soll nicht näher darauf eingegangen werden, ob die symbolische- oder naturalistische Darstellung am Anfang stand. Die überzeugenden Ausführungen Adornos, der sich J. Herskovitz anschließt, gehen von einer Verbindung beider »Prinzipien« aus. »Einleuchtend das Résumé von Herskovits, demzufolge Entwicklungstheorien, welche die Kunst aus einem primär symbolischen oder realistischen ›Geltungsprinzip‹ herleiten, angesichts der widersprüchlichen Vielfalt der Erscheinungen von frühgeschichtlicher und primitiver Kunst nicht aufrecht zu erhalten seien.« ²⁰² Die Entwicklung der

¹⁹⁹ A. Hauser, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*. München 1967, S. 3.

²⁰⁰ Vgl. Th. W. Adorno, *Ästhetische Theorie*. Frankfurt 1973, S. 483, Kapitel »Ursprung der Kunst«.

²⁰¹ Vgl. Kapitel 3.2.3.1 Frauendarstellungen und 3.2.4.4 Monochrome Ockerfärbung.

²⁰² Th. W. Adorno. 1973, S. 486; bezugnehmend auf J. Herskovits, *Man and his Work*. New York 1948.

Kunst beinhaltet beides, ohne eine »... Vorherrschaft des einen oder anderen Prinzips ...« erkennen zu lassen.²⁰³

In der Entwicklung scheinen »mimetische Verhaltensweisen«, so Adorno, der Höhlenkunst vorausgegangen zu sein.²⁰⁴ Eine Eigengesetzlichkeit der Höhlenbilder und damit eine weitgehend eigenständige Ausbildung der Malereien wäre indes nicht möglich, wenn nicht eine Unterscheidung zwischen dem Selbst-Sein und dem »sich selbst einem Anderen Gleichmachen« stattgefunden hätte.²⁰⁵ Gerade der Sachverhalt, daß die Höhlenmalereien über das bloße Gleichmachen in der Darstellung hinausgehen und dies zu einer teilweisen Autonomie des Bildes führt, das sich als Bild auf andere bezieht, sagt etwas über die Wahrnehmung des damaligen Menschen aus. Das, was hier zum Bild wird, offenbart einen Blick hinter die Dinge der »rationalen« Wahrnehmung und kann damit Mittler zwischen Innen- und Außenwelt sein; dies heißt aber auch, daß hier ästhetische Verhaltenweisen zum Tragen kommen.

Die Unterscheidung zwischen oben beschriebenem Gleichmachen und Selbst-Sein ist die Erkenntnis, die der paläolithische Mensch gewonnen hat. Da sie einem Entwicklungsprozeß unterworfen ist, kann vermutet werden, daß die Höhlenmalerei eine höhere Entwicklungsstufe der paläolithischen Kunst darstellt und Vorläufer wahrscheinlich sind.²⁰⁶

Wie die Entwicklung und Verbreitung der Statuetten belegt, kann man innerhalb Europas von einem »kulturellen Zusammenhang«²⁰⁷ sprechen.²⁰⁸ Diese gemeinsame europäische Entwicklung läßt sich auch in der Höhlenmalerei, soweit sie vorhanden oder bisher entdeckt ist, wiederfinden. Die meisten und bedeutendsten Höhlenmalereien befinden sich in den Höhlen Frankreichs und Spaniens, jedoch sind auch Malereien aus Italien und Schweden und Felsritzungen aus Norwegen bekannt.²⁰⁹ Die Felszeichnungen und Malereien zeigen noch zu besprechende gemeinsame Entwicklungen auf. Das Hauptaugenmerk in bezug auf die Malfarbe Ocker gilt hier dem franko-kantabrischen Gebiet und vor allem

203 Vgl. Th. W. Adorno. ebd.

204 Th. W. Adorno. ebd., S. 487.

205 Th. W. Adorno. ebd.

206 Vgl. Th. W. Adorno. ebd., S. 487f.

207 A. Leroi-Gourhan. 1981, S. 95.

208 Vgl. Kapitel 3.2.3.1 Frauendarstellungen.

209 Vgl. H. Müller-Karpe. 1966, S. 198.

der Dordogne, wo viele umfangreiche Höhlenbemalungen entdeckt wurden.

3.2.4.2 Chronologie²¹⁰

Die von A. Leroi-Gourhan aufgestellte »Chronologie der Stile«²¹¹ verweist auf die kontinuierliche Entwicklung von Zeichnung und Malerei. Die Bilder auf Steinplatten aus Stil I und II 30 000 bis ca. 18 000 v. Chr., in denen die beschriebene Abstraktion nachvollziehbar ist, führten zu den ersten Felsbildern, wie zum Beispiel in der *Grotte de Chauvet*²¹² oder in *Gargas*, wo auch erstaunlich viel Ocker gefunden wurde.²¹³ Die noch nicht sehr elaborierten Darstellungen (Stil II) fallen in die Zeit der beschriebenen Statuetten (Steatopyg). Aus diesen, vor allem die mittlere Körperpartie herausstellenden, plastischen Figuren und zweidimensionalen Zeichnungen und Malereien auf Felsblöcken von Stil II, entwickelte sich eine technisch verfeinerte Darstellung von Figuren in Stil III 20 000–15 000 v. Chr., die oft mit Ocker auf die Felswände gemalt sind. Die Zeichen an den Fels- und Höhlenwänden, die fast immer die Malereien begleiten, tauchen in ausgearbeiteter und differenzierter Form auf. Den Übergang zu Stil IV ca. 15 000–11 000 v. Chr., A. Leroi-Gourhan bezeichnet ihn als »Klassische Periode«²¹⁴, bildet unter anderem die Höhle von *Lascaux* (F), für die die *Gesamtansicht des großen Saales* repräsentativ ist (K 32). Kennzeichnend für diese Periode ist eine realistische Darstellung der Figuren. Realistisch bezieht sich hier auf die Lebensnähe der Darstellung in Proportion und Bewegung. Die meisten Malereien stammen aus dieser Zeit des Magdalénien 15 000–9 000 v. Chr.

Diese Chronologie wird in einigen Punkten durch neue Entdeckungen und Untersuchungen korrigiert. Mit der Entdeckung der *Grotte de Chauvet* sind aus der frühesten Phase der Bemalungen um 30 000 v. Chr. Darstellungen bekannt, die deutliche Parallelen zu weit jüngeren Höhlenmalereien aufweisen, dies betrifft die schwarzen und roten Konturen, die Schraffuren und die Ausarbeitung einzelner Figuren in ockerroter Farbe, wie das

²¹⁰ In Grundzügen nach A. Leroi-Gourhan, jedoch modifiziert durch neue Erkenntnisse.

²¹¹ A. Leroi-Gourhan. 1981, S. 97.

²¹² Vgl. Katalog a. a. O. K 33.

²¹³ Vgl. Katalog a. a. O. K 38 (Kapitel 3.2.4.5, S.63), Handsilhouetten.

²¹⁴ A. Leroi-Gourhan. 1981, S. 99.

Panneau des Panthers (K 33). Die Chronologie trifft also nicht mehr uneingeschränkt für alle Höhlen zu. Eine weitere Einschränkung der Chronologie ist durch die Radiokarbondatierungen von ca. dreißig Höhlen zu machen; die Datierungen zeigen, daß der bisher vermutete enge Zeitraum der Nutzung nicht zutrifft. Etliche Höhlen, zum Beispiel *Niaux* (F)²¹⁵ oder *Gargas* (F)²¹⁶ sind mehrere Jahrhunderte oder Jahrtausende benutzt worden.²¹⁷ Für die Ockerverwendung bedeutet dies, daß neben der durchgängigen Verwendung des Farbstoffes, das »in Beziehung setzen« zur bereits vorhandenen Ausstattung mehr Gewicht zukommt. Im jüngeren Magdalénien ab 10 000 v. Chr. gibt es zunehmend mehr mobile Kunst, was in Beziehung zur Lebensweise und Umweltbedingungen des Menschen dieser Zeit zu sehen ist. Die Würm-Eiszeit ging um 8500 v. Chr. zu Ende und die eisfreien Territorien nahmen zu. In bisherigen Tundragebieten entstanden zunehmende Waldflächen, was auch die Jagdbedingungen änderte und sich negativ auf die Bevölkerungsdichte der franko-kantabrischen Region auswirkte.

3.2.4.3 Techniken (Malerei und Gravierungen)

Eine Untersuchung des Ocker als Malmittel in der Höhlenmalerei muß zunächst nach den Bedingungen fragen, die ein Malstoff erfüllen mußte, und damit nach den technischen Möglichkeiten der Höhlenmaler. Verwendet wurde Ocker in Tönungen von Gelb, Rot und Braun sowie als weitere Malmaterialien Manganschwarz aus Manganoxiden, welche in der chemischen Zusammensetzung den Ockerumbren verwandt sind und deren Hauptbestandteil Braueisenstein ist und die wenig Eisenoxyd enthalten.²¹⁸ Die Untersuchungen zur *Höhle von Lascaux* von Arlette Leroi-Gourhan und J. Allain zeigen die Verwendung von *Ockerfarbstiften* (K 34 und 34.1).²¹⁹ Die chemischen Analysen der Farbfunde ergaben, daß Haematit (brauner Ocker), Geothit (gelber Ocker), Mischungen mit rotem Ton oder roter Erde und Manganoxydschwarz sowie Kohle und heller Ocker mit hohem Weißanteil (Kalzit) Verwendung fand.²²⁰ Eine Darstellung

215 Vgl. Katalog a. a. O. K 48 (Kapitel 3.2.4.8, S.71).

216 Vgl. Katalog a. a. O. K 38.

217 Vgl. Jean Clottes in: *Du, Die Zeitschrift der Kultur*. Aug. 1996, Nr.8, S. 67.

218 Vgl. Georges Bataille. 1986, S. 139; und M. Doerner. 1989, S. 51.

219 Vgl. A. Leroi-Gourhan, J. Allain und andere, *Lascaux inconnu*. Paris 1979.

220 Vgl. ebd., S. 173

der gemahlene Pigmente als *Farbpulver* (K 34.2) und der zugehörigen *Farbsteine* (K 34.3) geben die Autoren in Tafel III.²²¹ Die Funde von Farbdepots in der Höhle²²² deuten darauf hin, daß Farbmaterialien an zentralen Stellen der Höhle aufbewahrt wurden. Der Auftrag der Farbe geschah durch Pinsel aus Tierhaaren, diverse Schaber aus Knochen sowie durch Geräte zum Tupfen oder Spritzen mit einem Blasrohr.²²³ Ocker konnte durch »trockenes« Verwenden des pulverisierten Farbstoffes und durch gleichfalls »trockenes« Reiben, mit z. B. kreideartigen Stiften, aufgetragen werden. Das Vermischen des Ockers mit »feuchten« Substanzen war jedoch bei den Malereien wahrscheinlich gebräuchlicher.²²⁴ Viele der heute noch bekannten oder schon wieder in Vergessenheit geratenen Binder könnten eingesetzt worden sein. Hierzu gehören: Eiweiß, Fett (Öl), Flüssigkeiten aus Pflanzen, Wasser, Blut und auch Urin ist denkbar. Zu dem Farbauftrag kamen Ritzungen in den Felswänden, die teilweise mit den Malereien korrespondieren und teilweise eigenständig zwischen Malereien auftreten.²²⁵ Die mehrmalige Benutzung der gleichen Felswand als Malgrund führt zu Übermalungen der alten Bilder und Zeichen, deshalb ist die Korrespondenz einzelner Teile auch von der Periode abhängig in der sie hergestellt wurden. Dennoch schließt die »Übermalung« ein »in Beziehung setzen« zum schon Vorhandenen nicht aus. Aus heutiger Sicht ist die Betrachtung der Malereien auch immer eine Betrachtung der gesamten Zeitspanne, in der eine Höhle benutzt wurde.

3.2.4.3.1 Material: technischer Aspekt

Da die Höhlenmaler oft Felsvorsprünge oder sonstige topographische Gegebenheiten der Höhle nutzten und die Darstellungsinhalte auf größere Gruppenzusammenhänge hindeuten, ist der Gesamttraum Höhle auch unter der Frage nach dem Materialcharakter relevant. Teilweise werden dick mit Ocker bemalte Flächen mit Gravierungen versehen. Neben der Verwendung des Ocker als Farbe mit ihrer farbsymbolischen Bedeutung ist er hier Bearbeitungsmaterial, aus dem reliefartig gravierte Figuren, oft

²²¹ Vgl. ebd.

²²² Vgl. Fig. 117, ebd.

²²³ Vgl. G. Bataille. 1986, S. 139; er vermutet Röhrenknochen oder Schilfrohr als Blasinstrumente.

²²⁴ Vgl. H. Müller-Karpe. 1966, S. 199.

²²⁵ H. Müller-Karpe. ebd., S. 199; er bezeichnet sie als »verwischte Malereien«.

innerhalb schon bestehender Darstellungen, herausgearbeitet werden.²²⁶ Der Ocker erhält, im Gegensatz zur aufgestrichenen Malfarbe, seinen sandigen Charakter. Durch Ritzungen und Kratzungen wurde vom Ocker wieder Material abgetragen, so daß die Felswand stellenweise sichtbar wird. Gravierungen finden sich unter anderem in *Lascaux*, im sogenannten »Schiff«, wo man solche Einarbeitungen in einem Bison und in zwei Pferden sieht (K 34.4), auf der Flanke des einen Pferdes ist ein zweites kleines Pferd eingeritzt. In *Gabillou* (F) gibt es Funde von Gravierungen, die teilweise mit Ocker versehen sind. Der von 13 000–8 500 v. Chr. bemalte Höhlenkorridor von *Gabillou* ist mit etlichen Gravierungen versehen, die zum Teil mit einer Schicht Ocker überdeckt waren.²²⁷ Diese Graviertechnik der Ockerfüllung von gravierten Linien taucht auch in *Lascaux* in der sogenannten »Höhle der Katzen«/»Apsis« auf, bei einem eingeritzten Hirsch mit gelbockriger Farbfüllung (K 34.5). Durch die Verbindung des Felsens mit dem aufgetragenen Ocker und etlichen hinzutretenden Einritzungen und Kratzungen in dieses Material, entsteht eine Homogenität von Material und Fels, die den Eindruck der Gesamtheit einer Höhle noch stärkt. Dies trifft auch auf die Reliefdarstellung zu, die direkt aus dem Fels gearbeitet wurde.

3.2.4.4 Monochrome Ockerfärbung

Die ältesten Felsbilder stammen aus der Periode von 32 000 v. Chr. bis etwa 20 000 v. Chr.²²⁸ Um die Bedeutung der Höhle für den damaligen Menschen zu analysieren, ist es notwendig, die Malereien, Ritzungen, Zeichen, Handsilhouetten und monochromen Ausmalungen bestimmter Höhlenteile nicht als Einzelphänomen zu betrachten, sondern in einen Kontext der gesamten Malerei einer Höhle einzubetten. Ocker kommt dabei als reiner Farbstoff, in monochromer Verwendung, als auch als Malmittel in Verbindung mit anderen Farbstoffen vor.

Funde von rotem Ocker auf Höhlenböden und Einfärbungen von Höhlen mit Ocker gab es unter anderem in *Commarque* (F) an einer dortigen *Ockerwand* (K 35) und in *Gargas* (F) sowie *Peche-Merle*.²²⁹ In den genannten Höhlen sind Wände, Decken oder kleine Nischen mit Ocker

²²⁶ Das Einschneiden und Ritzen in das Material wird in der Literatur als »gravieren« bezeichnet.

²²⁷ Vgl. ebd.; vgl. J. Gaussen, *La Grotte ornée de Gabillou*. Bordeaux 1964.

²²⁸ Vgl. A. Leroi-Gourhan. 1988, S. 242.

²²⁹ F, siehe Katalog a. a. O. K 38 und K 37/K 39 (S.62f).

gefärbt. Der symbolische Gehalt des Ockers in der Bedeutung als Lebenssaft, auch in Verbindung mit dem lebensspendenden Blut ist schon im Kapitel über mobile Kunst besprochen worden. Die lebensspendende Kraft des Farbstoffes hängt zusammen mit der Fruchtbarkeit und der Darstellung des Weiblichen.²³⁰ Die bemalte Höhle kann im Ganzen als Zeichen für Weiblichkeit gesehen werden. Zum einen zeigen die topografischen Gegebenheiten der Höhlen eine mögliche Affinität zur Vulva und zum weiblichen Uterus, zum anderen scheinen die Höhlenmaler ein besonderes Interesse für Verengungen, Nischen, Eingangs- oder Endregionen gehabt zu haben, was ebenfalls auf den Uterus hindeuten kann. In diesem Kontext ist die Färbung dieser Stellen mit rotem Ocker ein deutliches Indiz für diese Vermutung.²³¹

Die gefärbten Nischen tauchen besonders im Eingangsbereich der Höhlen auf, wie in der *mit Ocker bemalten Fläche* (K 36) in *Covalanas* bei *Santander* (E). Bestimmte markante Punkte der Höhlen (z. B. Verzweigungen) sind ebenfalls mit Ocker versehen. Diese Färbung geht jedoch über den Charakter des Wegweisers oder der Markierung hinaus, da Ocker gerade auch an markanten Höhlenteilen in versteckten oder nicht gleich einsehbaren Stellen verwendet wurde. Weitere Anhaltspunkte für die Auffassung der Höhle als Versinnbildlichung des Weiblichen sind die *Ockerfärbung der Felswand/Decke* (K 37) und die Bemalungen und Herausarbeitungen der Stalagmiten der Höhlen von *Peche-Merle*. Die von roten Punkten eingekreisten Stalagmiten sollen, so Buffie Johnson, Brüste darstellen.²³² Diese Interpretation der Stalagmiten als Brüste läßt sich durch Vergleiche der hängenden Brüste von Statuetten stützen. Da sich solche monochromen Ockerbemalungen, oder die Verwendung von vorgefundenen Höhlengegebenheiten, nicht in allen Höhlen entdecken lassen, ist eine generelle Aussage über die Höhle als »Sinnbild für Weiblichkeit«²³³ auf dieser Grundlage zwar wahrscheinlich, aber nicht ohne Vorbehalte zu treffen. Für einige Autoren liegt der Schluß nahe, die paläolithische Höhle als Mutter oder lebensspendenden Schoß zu bezeichnen.²³⁴ Helmut Uhlig sieht die ganze Höhle als Versinnbildlichung

230 Vgl. Kapitel 3.2.3.1 Mobile Kunstgegenstände.

231 Vgl. A. Leroi-Gourhan. 1973, S. 209f. u. G. Haas. 1992, S. 44.

232 Vgl. Buffie Johnson, *Die große Mutter in ihren Tieren*. Olten 1990. S. 59; und Hans Peter Duerr. 1984, S. 277.

233 G. Haas. 1992, S. 44.

234 Vgl. H. P. Duerr. 1984, S. 277f.; durch Vergleich mit anderen ethnischen Gruppen versucht Duerr diese Hypothese zu erhärten.

des Entstehens und Vergehens. Das Leben spendende und bewahrende Element ist die Mutter, deren Eigenschaften sich in der Urmutter vereinigen, die gedanklich, so Uhlig, zur »Großen Mutter« oder »Großen Göttin« wird.²³⁵ Die monochromen Ockerfärbungen zeigen somit die Höhle als Ort in dem sich der Lebensrhythmus auch in Form eines zyklischen Weltverständnisses wiederfindet.

Daß gerade die ockerbemalten Eingangsregionen oder Nischen im Bezug zur Weiblichkeit stehen, scheint die Korrespondenz dieser Bereiche zu männlichen Zeichen, abgeleitet von Phallussymbolen, deutlich zu machen. Wenn man davon ausgeht, daß Zeichen und Tierdarstellungen symbolhaft für bestimmte Geschlechter stehen, ist das Auftreten von männlichen Zeichen in Verbindung mit ockerfarbenen Nischen- oder Zeichen ein Hinweis auf den vervollständigenden Gegenpart. In den ockergefärbten Höhlenteilen spiegelt sich die gedankliche Verknüpfung zwischen Topografie (Stalagmiten, Gesamtform als Uterus), Farbe (roter Ocker) und Symbolisierung des Weiblichen wider.

3.2.4.5 Handsilhouetten

In der Höhle von *Gargas* (F) gibt es zur monochromen Ockerfärbung und den Felsbemalungen noch ca. 150 Handabdrücke, die zum überwiegenden Teil in Ocker ausgeführt sind, deren Bedeutung jedoch unklar ist, im Katalog sind mit Ocker gefärbte *rote Handsilhouetten* (K 38) abgebildet. Diese Handsilhouetten tauchen sowohl im Gravettien, als auch in den Perioden bis ins mittlere Magdalenien auf, ebenso gibt es auch positive Handabdrücke zum Beispiel in *La Pileta* (E).²³⁶ Die Handsilhouetten von Gargas scheinen verstümmelte Finger zu zeigen. In der Höhle von *Pech-Merle* hingegen kommen nur vollständige Hände vor, wie beispielsweise auf der *Flanke eines Pferdes* (K 39). Ob es sich in »Gargas« tatsächlich um Hände mit fehlenden Fingergliedern handelt ist fraglich, da sich einige Handsilhouetten in dieser Höhle auch in Felsmulden befinden, in denen die Hand mit der Innenfläche schlecht aufgelegt werden konnte. A. Leroi-Gourhan vermutet daher ein Auflegen mit dem Handrücken, wobei sich so bestimmte Finger gut abspreizen ließen, so daß beim Besprühen mit Ockerfarbe auch »verstümmelte«

²³⁵ H. Uhlig, *Die große Göttin lebt*. Bergisch Gladbach 1992, S. 59.

²³⁶ Vgl. A. Leroi-Gourhan. 1973, S. 223.

Hände entstanden sein könnten.²³⁷ Diese Silhouetten zeigen somit nicht tatsächlich verstümmelte Hände. Folgt man dieser Argumentation, so können die Handsilhouetten mit fehlenden Fingergliedern Zeichenhaftigkeit und symbolische Bedeutung gehabt haben.²³⁸ Die Vermutung, die Hände seien Jagdzeichen gewesen und gehörten zu einem Zeichensystem der Jäger, läßt sich nicht erhärten. Die Hände sind so klein, daß sie vermutlich von Kindern oder Frauen stammen könnten, was auf ein allgemeines, nicht nur für Jäger bedeutungsvolles Zeichen hindeutet. Durch diesen Umstand der kleinen Hände läßt sich auf eine Benutzung der Höhlen auch durch Kinder, Jugendliche und Frauen schließen. Vielleicht waren es Frauen, die die Malereien anfertigten? Vielleicht waren die kleinen Hände auch ein Zeichen für Weiblichkeit. Diese Hypothese zur symbolischen Bedeutung der in rotem Ocker oder vereinzelt in schwarzer Farbe (Manganerde z. B.) ausgeführten Hände wird gestärkt durch das Umfeld in dem diese Silhouetten auftreten. Sie sind nach A. Leroi-Gourhan in Kombination mit bestimmten Zeichen oder mit bestimmten Tieren zu finden, die den männlichen Zeichen zugeordnet werden.²³⁹

Die Höhlenmalereien, seien es Zeichen, Handabdrücke oder Tierbilder, sind Teil eines komplexen Systems, dessen gedanklicher Hintergrund im Ganzen verschlossen bleibt und nur in seiner groben Struktur aufgeheilt werden kann. So ist es durch die Ausführungen A. Leroi-Gourhans plausibel von einer bewußt eingesetzten Symbolik der Höhlenbenutzer zu sprechen, welche Weiblichkeit und Männlichkeit als existentielle Gegebenheit und Bedingtheit ihres Lebens erkannten. Basierend darauf scheinen die Malereien und Zeichen nicht auf bestimmte kultische Handlungen, zum Beispiel einen Fruchtbarkeitskult beziehbar, vielmehr ist die Parietalkunst Ausdruck und vielfältige Variation des paläolithischen Denkens, in welchem männliche und weibliche Symbole sowie der Tod und die Entstehung neuen Lebens als Grundkonstante der Existenz eingebunden sind.²⁴⁰ Die Kombinationen und die Vielfältigkeit der Zeichen und Malereien auch in Verbindung mit der Farbe machen ein Kommunikationssystem der Höhlenbenutzer wahrscheinlich, ohne dessen

237 Vgl. A. Leroi-Gourhan. 1981, S. 115.

238 H. P. Duerr. 1984, S. 292; erörtert andere Möglichkeiten, Jäger zum Beispiel, oder Indianer die sich Fingerglieder als Opfer für Gottheiten abschnitten.

239 Vgl. *Peche-Merle*; Katalog K 39 (S63).

240 A. Leroi-Gourhan. ebd., S. 209.

Kenntnis sich die Zusammenhänge der bearbeiteten Wände nicht erschließen lassen.

3.2.4.6 Die Zeichen (Form und Farbe)

In der Erforschung der Höhlenmalerei sind Zeichen an den Höhlenwänden schon in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts entdeckt worden. Daß jedoch die Zeichen bestimmte Gemeinsamkeiten aufweisen, hatte A. Leroi-Gourhan in Zusammenarbeit mit seiner Mitarbeiterin Laming-Emperaire entdeckt und beschrieben.²⁴¹ Sie haben bestimmte Varianten und immer wiederkehrende paarweise Anordnungen von Zeichen statistisch ausgewertet, die Auswertung der Zeichen läßt eine Einteilung in weibliche und männliche Zeichen zu. Aus Darstellungen der Vulva leitet sich der Großteil der weiblichen Zeichen ab, während männliche Zeichen sich größtenteils auf Phallussymbole zurückführen lassen. Der rote Ocker ist neben dem schwarzen Mangan die Hauptfarbe der Zeichen. Viele weiblichen Zeichen sind in Ocker ausgeführt, jedoch gibt es auch etliche, die zum Teil schwarze Farbe tragen. Bei männlichen Zeichen sind ebenfalls beide Farben zu finden.

Die vielfältigen weiblichen Zeichen werden nach A. Leroi-Gourhan eingeteilt in »dreieckige Zeichen, ovale Zeichen, rechteckige Zeichen« und aus den Darstellung gebückter Frauen abgeleitete »claviforme Zeichen«.²⁴² Unter den verschiedenen Abwandlungen der Vulvenzeichen finden sich die aus verschiedenen Teilelementen zusammengesetzten »tectiformen Zeichen«.²⁴³ Ovale Zeichen von *Abri Cellier*, die rechteckigen Zeichen und ein *rot gemaltes Zeichenfeld* von *El Castillo* (K 40) oder *Lascaux*²⁴⁴ sind als Abwandlungen und Weiterentwicklungen der Vulven-Darstellungen zu sehen. Mit der Vulven-Darstellung ist die Wunden- und Speer-Symbolik verbunden: die Wunde, so A. Leroi-Gourhan in Anlehnung an die Vulva und der Speer in Anlehnung an den Phallus.²⁴⁵ In

241 H. Abbé Breuil war einer der ersten Erforscher der Höhlen, Literatur dazu aus A. Leroi-Gourhan. 1973, S. 223: H. Abbé Breuil, *Quatre cents siècles d'art pariétal*, centre d'études et de documentation préhistoriques. Montignac 1952; neben den figurativen Darstellungen sind die Zeichen gleichwichtiger und mit Sorgfalt ausgeführter Part der Höhlenkunst.

242 Claviform = schlüsselförmig, Klavikula ist das Schlüsselbein; siehe Aufstellung A. Leroi-Gourhan. 1973, S. 575.

243 Tektonik, grch.: Zusammenfügen von Teilen.

244 Vgl. Katalog, erstes chinesisches Pferd a. a. O. K 48 (Kapitel 3.2.4.8, S. 71).

245 Vgl. ebd., S. 209.

El Castillo befinden sich an einer Wand *Hakenzeichen mit stilisierten Vulven* (K 40.1).²⁴⁶ Die gitterförmigen, zusammengesetzten und rechteckigen Zeichen sind vornehmlich in der Periode von 20 000 v. Chr. bis 10 000 v. Chr. vertreten. In dieser Periode sind auch claviforme Zeichen zu finden (*La Pasiega, Combarelle, Niaux, Trois-Freres*). Gegen Ende des jüngeren Paläolithikums sind wieder häufiger ovale Zeichen zu entdecken). Bis zum jüngeren Magdalenién hat sich die Form der Zeichen verändert, aber eine große Anzahl der älteren und jüngeren Zeichen sind farblich unverändert in Ocker ausgeführt. Unter anderen ist ein Zeichenfeld mit *rotrockrigen Punkten und schwarzen Strichzeichen* im Eingangsbereich von *Niaux* bekannt (K 41), es sind weibliche *claviforme Zeichen* aus *La Pasiega* (K 42) und Vulven-Zeichen aus *El Castillo* dokumentiert.²⁴⁷ Die Zeichen treten besonders in den Eingangs- und Endregionen, und zwar aufeinander beziehend auf. Strichzeichen oder Zeichenkombinationen bezeichnen oft den Eingang zum bemalten Höhlenteil.²⁴⁸

Da Ocker, wie wir in den vorangegangenen Kapiteln schon hörten, zur Verstärkung der Symbolkraft des Weiblichen eingesetzt worden ist, wäre es naheliegend, von einer allgemeinen Korrespondenz zwischen Ocker und weiblichen Zeichen zu sprechen. Der Sachverhalt ist jedoch insofern komplexer, als die meisten Zeichen zu Paaren kombiniert in den Höhlen auftreten und sich Ocker nicht ausschließlich als Farbe weiblicher Zeichen feststellen läßt. Die Bedeutung der Farbe Ocker richtet sich entweder nach dem Kontext, oder eine Bedeutung wird in diversen Kontexten verwendet.

Die männlichen Zeichen lassen, im Vergleich zu den weiblichen, ihre Herkunft nicht leicht erkennen.²⁴⁹ Drei Zeichengruppen lassen sich hier unterscheiden: die »Hakenzeichen« scheinen von Phallussymbolen abgeleitet (*La Madelaine, Lascaux* im »Katzenkabinett«), ebenso ist eine solche Ableitung bei den »Strichzeichen« wahrscheinlich (*Le Portel,*

246 Chronologisch eingeordnet stehen die einfachen ovalen und dreieckigen Symbole in der Anfangsperiode der Höhlenbmalungen, ca. 30 000 v. Chr. bis 20 000 v. Chr.

247 Vgl. Katalog a. a. O. K 40.1.

248 Vgl. A. Leroi-Gourhan. 1973, S. 406.

249 Vgl. A. Leroi-Gourhan. 1973, S. 576. Aufstellung der männlichen Zeichen und Zeichenpaare.

Lascaux). Zur dritten Gruppe gehören die Punkte, die aneinandergereiht einer imaginären Linie nachstreben und sich, wie auch die Haken- und Strichzeichen, linear ausbreiten.²⁵⁰ Schwarze männliche Zeichen gibt es zum Beispiel als Punktreihen in *Lascaux* am Eingang zum Divertikel und in Verbindung mit dem zweiten »chinesischen Pferd« (K 43) an der rechten Wand des Divertikels. Als schwarze Strichreihen durchziehen männliche Zeichen den Korridor von *La Gabillou* und sind in der Nähe der roten Bildtafel in *Niaux* zu finden.²⁵¹ In *El Castillo* (E) gibt es ein schwarzes Hakenzeichen im linken Gang gegenüber des großen Zeichenfeldes des Divertikels.²⁵²

Die Verteilung der Farben

Eine Farbverteilung bei den Zeichen im Sinne, daß weibliche Zeichen immer ockrig sind und männliche Zeichen immer Schwarz, läßt sich nicht signifikant für den Zeitraum der Parietalkunst festlegen.²⁵³ Die weiblichen Zeichen in Verbindung mit männlichen Zeichen sind in *El Castillo*, *La Pasiega* und *Peche-Merle* in Ocker ausgeführt, die dem Männlichen zugeordneten Zeichen sind in *El Castillo* und *La Pasiega* und *Pech-Merle* in schwarzer Farbe gemalt.²⁵⁴ In den gleichen Höhlen befinden sich jedoch auch männliche Zeichen in Ocker in Nachbarschaft zu weiblichen Zeichen. In *El Castillo* sind in einem Divertikel eingangs der rechten Galerie männliche Punktreihen und weibliche Gitterzeichen in rotem Ocker ausgeführt.²⁵⁵ In *Lascaux* gibt es im Divertikel²⁵⁶ ein schwarzes

250 Konform zu diesen anderen männlichen Zeichen lassen sich die »Punktlinien als männliche Symbole klassifizieren, wenn man auf die paarweise Anordnung mit weiblichen Zeichen zurückgreift. Wenn phallusähnliche Zeichen mit weiblichen Zeichen auftreten und Punktreihen mit den gleichen weiblichen Zeichen zu finden sind, können die Punktreihen aufgrund ihres Kontextes den männlichen Zeichen zugeordnet werden. Dieser Analogieschluß ist für Leroi-Gourhan aufgrund seiner Auswertungen gesichert; vgl. ebd. S. 175f.

251 Vgl. Katalog a. a. O. K 48 (Kapitel 3.2.4.8, S.71); vgl. A. Leroi-Gourhan. 1973, S. 406.

252 Siehe Katalog a. a. O. K 40 (Kapitel 3.2.4.6, S.65).

253 A. Leroi-Gourhan. 1981, S. 108, er zählte 125 bemalte Höhlen, die bekannteste Neuentdeckung seit 1981 ist die Grotte von Chauvet. Eine umfassende Aufstellung der Farbverteilung ist vor allem wegen der Zugänglichkeit der Höhlen schwierig, weiterhin ist die Intention der Autoren nicht primär auf die Farbe ausgerichtet, und oft gibt es nur Fotografien oder Nachzeichnungen. Vgl. ebd., S. 119.

254 Vgl. Katalog a. a. O. K 39 (Kapitel 3.2.4.5, S.63), Abb.216 in: G. Haas. 1992, S. 214.

255 Abb.217 in G. Haas. 1992, S. 214.

256 Rechte Wand, Abb. G. Bataille. 1986, Nr.46.

Gitterzeichen neben schwarzer Punktreihe. In weiteren Höhlenteilen gibt es jedoch auch rotockrige Gitterzeichen, ebenso sind in der fast gleichzeitig bemalten Höhle von *Le Gabillou* entlang des Korridors weibliche Zeichen in Schwarz und rotem Ocker und männliche Zeichen in ebenfalls beiden Farben zu finden.

Eine symbolische Verwendung von rotem Ocker in der Bedeutung von Weiblichkeit und Fruchtbarkeit ist jedoch nicht ausgeschlossen. Betrachtet man die semantische Ebene der Zeichen und hier das Designat, eben das, wovon mittelbar Notiz genommen wird, wenn ein Zeichen wahrgenommen wird, so ist aus heutiger Sicht unklar, ob eine einfache Verknüpfung von Farbe (Ocker) und Form (weibl. Zeichen) immer intendiert war, oder zum Verständnis nötig war. Die Farbe Ocker steht wohl, das belegen auch meine Ausführungen zur mobilen Kunst, nicht ausnahmslos für Weiblichkeit, dennoch heißt das nicht, daß sie bei männlichen Zeichen nicht auch weibliche Bedeutung, im Sinne eines komplexeren Verhältnisses von Männlichkeit und Weiblichkeit, gehabt hat.

Ockerfarbene Zeichen finden sich an Höhleneingängen und in Nischen nahe des Eingangsbereiches (z. B. *El Castillo*). Die Höhle insgesamt als Sinnbild für Weiblichkeit kann männliche und weibliche Elemente beinhalten, die durch die schwarze und rote Farbe wiederum in unterschiedlichen Anteilen verknüpft sein könnten. Da sich die Zeichen oft auf Höhlengegebenheiten beziehen, kann dies der Farbsymbolik übergeordnet sein. In *El Castillo* zum Beispiel beziehen sich die schwarzen Punktzeichen auf einen als weiblich interpretierbaren Felsspalt, im Katalog sind *schwarze Punktreihen neben einer Felsspalte* (K 44) zu sehen.²⁵⁷

Die syntaktische Ebene der männlichen und weiblichen Zeichen ist insofern aufschlußreich, als die Zeichen oft in Verbindung mit Tierdarstellungen zu sehen sind und teilweise zwischen Tierdarstellungen in einer Abfolge²⁵⁸ auftreten. Die Beziehung der Zeichen zu anderen Zeichenträgern, bringt uns zurück zum Gedanken des komplexen Systems einer Höhle, in der auch übergeordnete Zusammenhänge, z. B. eine Abfolge von roten Zeichen und schwarzen Tierfiguren denkbar sind. Rot und Schwarz haben dabei auch die Funktion, Teile abzugrenzen und damit »deutlich« zu machen.

²⁵⁷ Vgl. G. Haas. 1992, S. 214.

²⁵⁸ Z. B. in *Lascaux, Altamira, Niaux* siehe jeweils Katalog a. a. O.

So kann der Malgrund des hellen, dunklen, oder gelbockrigen Felsens ebenfalls für die Farbwahl bestimmend gewesen sein. Oder es könnte die Deutlichkeit der Zeichen (weibliche Zeichen = geschlossene Form, männliche Zeichen = offene Form) der Farbe übergeordnet gewesen sein.

Was der damalige Mensch außerdem daran abgelesen haben mag, bleibt spekulativ. Phallus und Vulva zum Beispiel sowie die warme Lebensfarbe des Ocker ist dem heutigen Interpreten noch geläufig. Wie beispielsweise in *El Castillo*²⁵⁹ können die in Ocker gemalten Zeichen auch neu gesehen werden. Das Nebeneinander der dortigen männlichen- und weiblichen Zeichen, entweder in einer oder in zwei Farben, kann auf ein komplexeres, ja vielleicht ikonisches Zeichen hindeuten. Ebenso läßt ein mit Schwarz und rotem Ocker gemaltes *tectiformes Zeichen* (K 45) im »Schiff« von Lascaux auf der linken Wand eine solche Interpretation zu.²⁶⁰ Beurteilt man die Form dieses Zeichens unter ästhetischen Gesichtspunkten, so kann das aus Einzelzeichen zusammengesetzte komplexe Zeichen als abstraktes Kunstwerk gesehen werden. In diesem Fall ein Werk über die Fruchtbarkeit, oder die Vereinigung von Lebewesen etwa.

Die paarweise Anordnung von Zeichen wirft auch ein Licht auf den übergeordneten Symbolgehalt der figurativen Malereien, die ebenfalls, so weist A. Leroi-Gourhan nach, in Gruppen angeordnet, Mann-Frau-Themen verkörpern. Die ockerfarbenen Zeichen sind in diesem System von aufeinander beziehenden schwarzen und roten figurativen Malereien in das Symbolfeld des Weiblichen eingebunden.

3.2.4.7 Figurative Malereien

Die figurativen Darstellungen wurden in der Betrachtung hintenan gestellt, um die Wichtigkeit der Zeichen auch im Zusammenhang und Zusammenspiel mit den Malereien zu betonen. Den Zeichen kommt eine nicht unerhebliche Bedeutung zu, da die Tierdarstellungen, die den größten Teil der figurativen Malereien darstellen, fast ausschließlich keine Geschlechtsmerkmale in Form der Darstellung von Geschlechtsteilen zeigen. Die Geschlechtszugehörigkeit ist in den meisten Fällen gar nicht und in wenigen Fällen durch die sehr detaillierte Darstellung von Haaren,

²⁵⁹ Vgl. Katalog a. a. O. K 40 (Kapitel 3.2.4.6, S.65); Divertikel.

²⁶⁰ Vgl. G. Bataille. 1986, Abb. S. 90 »Wappen«.

Geweihen oder diversen Kopfformen erkennbar.²⁶¹ Die anatomischen Einzelheiten der Geschlechtsorgane scheinen nicht das Hauptanliegen der Höhlenmaler gewesen zu sein, während das Geweih oder Gehörn deutlich ausgeprägt ist.²⁶² Die Tierdarstellungen sind mit verschiedenen Tönungen der Farbe Ocker, von Rot über Gelb bis Braun, überwiegend jedoch mit rotem Ocker und schwarzer Farbe gemalt, die aus Manganerde oder auch Asche besteht.²⁶³ Der Erhaltungszustand der Farben und Malereien richtet sich auch nach den klimatischen Verhältnissen im Höhlenbereich. Die Malereien der Periode von 20 000 v. Chr. bis ca. 10 000 v. Chr. sind, aufgrund ihrer Anbringung in tieferen Höhlenbereichen, gut erhalten. Sie entsprechen damit dem jüngeren Stil II, Stil III und IV nach A. Leroi-Gourhan.²⁶⁴

Die Tierdarstellungen folgen dem Prinzip der paarweisen Anordnung in unterschiedlicher Ausprägung; Germaine Haas spricht vom »Urprinzip des Paares«.²⁶⁵ Vor allem die quantitative Verteilung von Einzeltieren und Tiergruppen sowie die Beziehung von Gruppen untereinander zeigt ein System, nach welchem sich bestimmte Anordnungen von Tieren dem männlich-weiblichen Prinzip folgend, mit diversen Variationen in den Höhlen wiederholen. Nach A. Leroi-Gourhans Auswertung von ca. 2/3 der entdeckten Höhlen ergibt sich eine Häufung von bestimmten Tieren, die in fast jeder Höhle auftreten und andere, die zeitlich und räumlich begrenzt auftreten. Zu den häufig vertretenen Tieren gehören die Pferdedarstellungen, die A. Leroi-Gourhan zur ersten Gruppe zählt und die Bison- und Auerochsen-Darstellungen, die er der zweiten Gruppe zuordnet.²⁶⁶ Eine Höhle mit etlichen Bisonsdarstellungen in Verbindung mit »männlichen« Zeichen ist *Marsoulas* (F), hier befindet sich auch die

261 Das Renhirschgeweih von *Font-de-Gaume* macht eine solche Geschlechterunterscheidung möglich; vgl. A. Leroi-Gourhan. 1971, S. 584; Auflistung der Geweihdarstellungen.

262 A. Leroi-Gourhan. 1973, S. 209; A. Leroi-Gourhan spricht hier von Sekundärmerkmalen.

263 Vgl. H. Müller-Karpe. 1966, S. 198f.

264 Stileinteilung Gourhans und graphische Übersicht in A. Leroi-Gourhan. 1981, S. 96; von der Eingangszone in die Tiefe der Höhle dringt kein Tageslicht, das die Malereien schädigt. Außenliegende Malereien sind eher den Verwitterungsprozessen ausgeliefert; Müller-Karpe. 1966, S. 198.

265 G. Haas. 1992, S. 81.

266 A. Leroi-Gourhan. 1981, S. 109: 56% Pferde, 87% Bisons und 89% Auerochsen; die Darstellungen von Bisons fehlen jedoch in der Periode des Stil II und III; hier scheint der Auerochse seinen Platz einzunehmen. Erst im mittleren Magdalenien tauchen wieder Bisonsdarstellungen auf, und der Auerochse ist kaum zu finden

einzigartige Darstellung eines *mit roten Punkten gemalten Bisons*, der aus einem Gewebe aus roten Ockerpunkten besteht (K 46).

3.2.4.8 Farbe: symbolischer Aspekt bei Ocker und schwarzer Farbe

Es gibt Bereiche der Höhlen, in denen immer wiederkehrende Tierkombinationen auftreten. Die sich zu einem Paar ergänzende Kombination Pferd/Rind (Bison oder Auerochse²⁶⁷), bilden ein zentrales Thema. Das Pferd steht dabei in Verbindung zur Männlichkeit und Rind und Bison in Verbindung zur Weiblichkeit. Eine durchgängige Farbgebung, zum Beispiel jeweils schwarze Pferde und rote Rinder, ist nicht zu erkennen. Das Pferd verkörpert Zeugungskraft und Stärke, während das Rind sinnbildlich für Fruchtbarkeit oder auch Wiedergeburt steht.²⁶⁸ Durch ethnologische Vergleiche, wie sie unter anderem Germaine Haas darstellt, wird die Symbolik des Pferdes und des Rindes noch gestärkt. In verschiedenen Religionen ist die Pferdedarstellung mit der Sonne verbunden, während die Ochsen und Rinder dem Mond zugeordnet sind und den Mondwagen ziehen.²⁶⁹ Hier scheint mir die Pferdedarstellung und deren Symbolik in bezug zur Sonne interessant. Die Bewegung der Gestirne und ihre von uns paarweise und gegensätzlich gesehene Anordnung von Mond und Sonne zeigt ein Gesamtbild, das den Weltenlauf verkörpert und das zyklische Entstehen und Vergehen von Leben zur Grundlage hat. Ohne diese mythologischen Deutungen direkt auf das Jungpaläolithikum beziehen zu wollen, zeigt sich doch auch in der Parietalkunst die große Bedeutung der paarweisen Anordnung. Dies gilt auch für die Farben Rot und Schwarz in vielschichtiger Weise. Pferde- und Rinder-Darstellungen lassen aufgrund ihres Symbolgehaltes einen gedanklichen Zusammenhang von Zeugung, Geburt und auch Wiedergeburt und Tod vermuten. Die Tierdarstellungen sind überwiegend mit schwarzer Farbe und rotem Ocker ausgeführt, sie stehen offenbar in einem komplementären Verhältnis zueinander, obwohl sie sich nicht direkt an einer Zuordnung zu bestimmten Figuren orientieren.

Roter Ocker und Manganschwarz werden in der gesamten Zeit der bekannten Höhlenbemalungen verwendet, jedoch mit unterschiedlicher Gewichtung. A. Leroi-Gourhan stellt zwei Zyklen der Malereien auf, die

²⁶⁷ A. Leroi-Gourhan bezeichnet sie als Boviden; franz. bouvier = Ochsenhirt.

²⁶⁸ Vgl. G. Haas. 1992, S. 107.

²⁶⁹ Vgl. ebd., S. 96.

aber nach heutigem Forschungsstand nicht generell auf alle Höhlen beziehbar sind.²⁷⁰

Unter der Einschränkung einer langen Nutzungsdauer einer Höhle und damit mehrerer möglicher Malphasen läßt sich sagen, daß die einfarbigen schwarzen und roten Handabdrücke sowie die rot gemalten Tiere (*El Castillo*, E) und die Tierdarstellungen mit breiten Rand- und Konturzonen (*La Pasiega*, F) sowie die schwarzen Konturen (*Grotte de Chauvet*, F) zu den frühen Malphasen zählen. Dann folgen rote und gelbe Umrißzeichnungen, wie bei einem *roten Steinbock* (K 47) aus *Cougnac* (F), schwarze Linienzeichnungen und Umriss sowie braunrote ausgemalte Figuren und solche mit rotem Körper und schwarzem Kopf, wie beim *ersten chinesischen Pferd* () in *Lascaux* (F).

Im Magdalénien dominieren anfangs schwarze Umrißzeichnungen (*Le Portel*, F), wie dies auch in den älteren Malereien der Fall ist. Um 14 000 v. Chr. tauchen gebrochene schwarze Umriss und Schraffuren auf, wie beispielsweise in der Darstellung eines *Bison* (K 49) aus *Niaux* (F). Ab ca. 13 000 v. Chr. gibt es eine gleichsam »modellierende« Malerei in den Binnenformen (*Altamira*, E)²⁷¹ mit schwarzer und roter Farbe und wieder rote Umrißzeichnungen (*Pech-Merle*, F).²⁷²

Am differenziertesten wird Ocker in den Höhlen des Zeitraumes von 18 000–11 000 v. Chr. verwendet. Neben *Font de Gaume*, der Höhle mit der umfangreichsten Ausmalung, stellen *Lascaux* und *Altamira* bedeutende Beispiele dar.

Anhand der *bemalten Decke* (K 50) von *Altamira* (E), wird das komplexe Verhältnis von Zeichen, Tierdarstellungen und der Farbgebung deutlich. Im ersten bemalten Saal links des Eingangs verbinden sich die überwiegenden Bisonsdarstellungen in rot mit schwarzer Kontur mit roten männlichen und weiblichen Zeichen sowie mit ergänzenden, an der Peripherie liegenden Pferde-, Hirschkuh- und Wildschwein-Darstellungen. Die *Nachzeichnung der Decke* (K 50.1) zeigt die Nachbarschaft der zwei männlichen Hakenzeichen zu dem Feld der roten weiblichen claviformen Zeichen, dies entspricht den zwei »männlichen« Pferden zu dem Feld der

270 Vgl. A. Leroi-Gourhan. 1973, S. 223f.

271 Vgl. Katalog a. a. O. K 50 (S.72)

272 Vgl. Katalog a. a. O. K 39 (Kapitel 3.2.4.5, S.63); Handsilhouetten.

»weiblichen« Bisons.²⁷³ Die Bisongruppe von einem Pferd und einem Pferdekopf umgeben. Die Pferde sind in rotem Ocker gemalt und haben unterschiedlich starke schwarze Konturen.²⁷⁴ Wie *ein großer Bison* (K 50.2 Detail) in der Mitte und die *zwei Bisons* (K 50.3 Detail) im rechten Teil der Decke, sind die insgesamt 12 Bisons der Hauptgruppe, mit rotem und braunem Ocker gemalt und haben schwarze Konturen, die mehr oder weniger stark ausgeprägt sind. Eine Unterscheidung der Tiere mit Ockerbemalung und zarten Konturen und solchen mit dicker schwarzer Kontur ist deutlich sichtbar. Drei ausschließlich mit breiter schwarzer Kontur gemalte schwarze Bisons sind am Rande der Gruppe zu sehen. Die Malweise ist modellierend, das heißt, der ockrige Felsuntergrund wird unterschiedlich stark einbezogen. Die claviformen Zeichen bestehen ganz aus rotem Ocker. Ferner zeigen die Wildschweine deutlich dunklere Bemalung, indem Schwarz über die ockrige Grundfläche dominiert. Die *Hirschkuh* (K 50.4) in der Nähe der weiblichen Zeichen ist ganz in Ocker ausgeführt, zeigt aber eine dünne schwarze Konturlinie, die den Körper einrahmt.²⁷⁵

Eine Detailansicht eines Bisons der zentralen Gruppe²⁷⁶ bestätigt hier die ausschließliche Verwendung der Farben Ocker und Schwarz. Die gesamte Decke zeugt von einer Variationsbreite dieser zwei Farben, die auch eine Vielfalt der bildnerischen Möglichkeiten wiedergibt. Dies kann erstens kompositorische Gründe haben und zweitens als Indiz für unterschiedliche Malperioden (Stileinteilung) oder verschiedene Maler gesehen werden, sowie drittens die Einbindung der Farben in das System der paarweisen Anordnung bedeuten, indem die Tierdarstellungen im Rotbereich oder im Schwarzbereich moduliert werden. Mischfarben entstehen durch das Durchscheinen des Untergrundes. Die Benennung der stilistisch zusammengehörenden Malereien von *Altamira* als »Schwarze Bildfolge« ist ein weiteres Indiz für eine Einteilung der Höhlen in Schwarz dominierte und ockerfarbig dominierte Figurengruppen. Neben denn Hauptthemen der Höhlenmalereien des franko-kantabrischen Gebietes gibt es Nebenthemen oder begleitende Tierdarstellungen in den Randzonen der Höhlen, Darstellungen von Mammut, Hirsch, Wildkatzen und Wildschweinen etc. sind hier zu finden.

273 Vgl. Skizze nach A. Leroi-Gourhan. 1973, S. 373.

274 Vgl. Katalog a. a. O. K 50; vgl. Skizze aus ebd. Skizze 5. und 6.

275 Vgl. G. Haas. 1992, S. 220, Abb.223.

276 Vgl. Katalog a. a. O. K 50.2.

In *Sulgan Tas*, einem der wenigen Fundorte von Malereien in den Staaten der GUS, findet sich eine Mammutdarstellung, die in Ocker ausgeführt ist und die stilistisch Ähnlichkeit mit der Mammutdarstellung aus *El Pindal* hat. Dies ist ein Hinweis auf die Stilverwandtschaft und Farbverwendung bei den Tierdarstellungen, die über die französischen und spanischen Gebiete hinausgehen. Weitere rote Mammutdarstellungen sind aus *Rouffignac* und *El Castillo* bekannt.²⁷⁷ Das Mammut wird den Tieren mit männlicher Symbolik zugeordnet.²⁷⁸ Oft begleiten weibliche Zeichen diese Mammutdarstellungen, wie zum Beispiel das den weiblichen Zeichen zugeordnete »Herz«²⁷⁹, ein *roter Fleck innerhalb der Umrißzeichnung eines Mammut* von *El Pindal* (K 51). Auch in *Bernifal* gibt es tectiforme Zeichen, die in Verbindung mit der Mammutdarstellung zu sehen sind. Der rote Ocker als Konturlinie und auch als Ausmalung weiblicher Zeichen ist als Ergänzung zum männlich besetzten Bild des Mammut zu sehen. Die simple Verknüpfung von roter Farbe (Ocker) und weiblichem Tier sowie schwarzer Farbe (Mangan z. B.) und männlichem Tier trifft also nur in einigen Fällen zu. Vielmehr scheint ein gedanklich konstruiertes Gerüst die Grundlage für eine Verknüpfung symbolischer Darstellungen und Zeichen zu sein. Es entstehen somit komplexere Zusammenhänge, hier im besonderen die der männlichen Mammut mit »weiblicher« Ockerfarbe und weiblichen Zeichen. An dieser Stelle verweise ich noch einmal auf meine Ausführungen über die komplexen Zeichen (siehe

Kapitel 3.2.4.6 Zeichen). Führt man diesen Gedankengang weiter, so sind darauf aufbauend die Tiermalereien einer weiblichen Gruppe, die aber Tiere beiderlei Geschlechtes zeigen, als ein solcher, komplexer Zusammenhang zu sehen. Die Bisongruppe von *Altamira*, gehört als Gruppe von Rindern zu den weiblichen Elementen. Innerhalb dieser Gruppe finden sich jedoch Stiere und Kühe, also wieder männliche und weibliche Einteilungen. Ebenso gibt es in *Lascaux Paare von Paaren*.²⁸⁰ Der »große Saal«/»Rotunde« (K 52)²⁸¹ von *Lascaux* zeigt eine Reihe kleiner schwarzer Pferde, die einer roten Kuh und einer Kuh mit Kalb gegenüberstehen. Zwei große mit schwarzer Kontur gemalte Stiere stehen einem roten Pferd und einem roten Pferdekopf gegenüber. Wie die

277 Vgl. G. Haas. 1992, S. 140.

278 Vgl. A. Leroi-Gourhan. 1981, S. 108ff.

279 Vgl. G. Haas. 1992, S. 142.

280 A. Leroi-Gourhan. 1981, S. 119.

281 Begriff von A. Leroi-Gourhan, G. Bataille spricht von Großem Saal.

aneinandergereihte Darstellung der *Figurengruppe des großen Saales/Rotunde* verdeutlicht (K 52.1), befindet sich zwischen dem ersten und zweiten Stier eine Gruppe von drei roten und schwarzen Hirschen.

Die vorangegangene Untersuchung über Paarbildung in den Darstellungen läßt den Schluß zu, daß die Höhlenmalereien sich nicht in ihrem ästhetischen Gehalt erschöpfen, sondern sich erst über ihre symbolische Bedeutung erschließen lassen. Es bleibt festzuhalten, daß etliche Gestaltungselemente in den Darstellungen Verwendung finden, die einen ästhetischen Blick bezeugen. Wenn auch die Intention eine magisch-symbolische war, so sind kompositorische Zusammenhänge festzustellen, die die Malereien als durchaus künstlerische Äußerungen ausweisen.

3.2.4.9 mögliche Gestaltungsprinzipien

Betrachtet man die Gesamtkomposition einer Höhle, so lassen sich anknüpfend an die symbolischen Bezüge der Darstellungen etliche elementare Gestaltungsprinzipien erkennen. Auch außerhalb der symbolisch bedeutsamen Zusammenhänge stellen Ocker und Schwarz als Farbe und als Material (siehe Gravierungen) hierbei die wichtigsten Elemente dar.

Am Eingang zum *axialen Divertikel* in *Lascaux* befindet sich eine *rote Kuh mit schwarzem Kopf* (K 52.2), gefolgt von einem rot gemalten Pferd und zwei ockerfarbenen Kühen, wobei sich eine Kuh mit rotem Ocker gemalt mit einem mit gelbem Ocker gemalten Pferd überschneidet (K 52.1, *aneinandergereihte Figurengruppen des Divertikels*). Auf der gegenüberliegenden rechten Seite des axialen Divertikels ist ein »chinesisches Pferd« mit gelbem Ocker und schwarzer Kontur aufgetragen, es wird gefolgt von einer Kuh mit rotem Ocker und schwarz modelliertem Kopf.²⁸² Die Farbverteilung scheint individuell bei einzelnen Figuren oder Figurengruppen verwendet. Ferner geht aus den aneinandergereihten Fotografien²⁸³ hervor, daß die Höhlenmaler auch ein System der kontinuierlich wechselnden Farben verwendet haben könnten, die teils abwechselnd, teils aufeinander in größeren Gruppen

282 Vgl. Katalog a. a. O. K 43 (Kapitel 3.2.4.6, S.66); vgl. G. Bataille. 1986, S. 74.

283 Vgl. Katalog a. a. O. K 52.1 (Kapitel 3.2.4.9, S.74).

bezugnehmend benutzt wurden. Das ausgewogene Verhältnis zwischen zum Ocker tendierenden Bemalungen und zum Schwarz tendierenden Bemalungen ist auffallend und verweist auf die gesamte Komposition der Höhle und auf die eingangs erwähnte paarweise Anordnung auch der Farben.

Die Paarbildung in den Darstellungen der Tiere, wie zum Beispiel die der Hirschkuh und des Hirsches von *Fond-de-Gaume*, läßt sich mit dem Begriff der ›Opposition‹ zusammenfassen. Die *Köpfe von drei Kühen und einem Pferd* (K 52.3) an der Decke des Divertikels in *Lascaux* zeigen durch ihre Kopfstellung zueinander dieses Prinzip, wobei der eine Kopf als ergänzendes Teil zur Komposition oder Kleingruppe gesehen werden kann. Im Divertikel von *Lascaux* finden sich zwei gegenüberstehende Tiere, *ein gelbockriger und ein schwarzer Steinbock* (K 52.4), der eine ist in Ocker, der andere in Schwarz ausgeführt.²⁸⁴

Die ›Gruppenbildung‹ sieht man z. B. bei den kleinen schwarz gemalten Pferden *im großen Saal, auf der linken Wand*.²⁸⁵ Diese Pferdegruppe steht in Opposition zur Gruppe roter Hirsche an der gleichen Wand, die von zwei Stieren in schwarzer Kontur eingerahmt werden (K 52.5). Also sowohl eine Gegenüberstellung beider Gruppen, als auch beider Farben. Die Gruppe von Bisons an der großen Decke von »Altamira« ist zudem durch die wiederkehrenden Elemente, wie zum Beispiel ›Umrißlinie‹, ›monochrome oder polychrome Farbigkeit‹, ›Rhythmus‹ als zusammengehörig zu erkennen. Der dennoch flexible Umgang mit Umrißlinien und Ausmalungen verdeutlicht hier das Prinzip der ›Variation‹ der Darstellungen innerhalb dieser Gruppe. Durch ähnliche Proportion und Farbigkeit bleibt der Gruppencharakter der Bisons im Vergleich zu den Tieren, die die Gruppe umgeben, jedoch gewahrt.

Eine ›Isolierung‹ bestimmter Darstellungen ist hingegen bei den selteneren Motiven der Malereien festzustellen. Vor allem die Menschendarstellungen zeigen eine kompositorische Isolierung vom übrigen »Bezugssystem« der Malereien. Der Zauberer von *Trois Freres* (F) und der Mensch mit Bisonkopf von *Gabillou* stehen deutlich

284 Vgl. A. Leroi-Gourhan. 1973, S. 224.

285 Vgl. Katalog a. a. O. K 52.5.

abgegrenzt von anderen Figuren. Die 75 cm große Figur des »Zauberers« ist über Kopfhöhe in einer abgelegenen Felsspalte zu finden.²⁸⁶

Blickt man unter dem Gesichtspunkt der Gestaltungsprinzipien noch einmal auf die Zeichen, so läßt sich bei den Punkten und Strichreihen einen ›Parallelismus‹ feststellen. Die Punkt- und Strichreihen laufen in mehreren Reihen parallel den Gegebenheiten des Felsens folgend. Die Anordnung der Punkte und Striche der männlichen Zeichen deutet schon auf die mit der Parallelität in Verbindung stehende ›Symmetrie‹ hin. Bei fast allen weiblichen Zeichen außer den claviformen ist die geschlossene Form, die Symmetrie und damit auch die Zentrumsbildung auffallend. Die Zeichengruppe von *El Castillo* liefert ein Beispiel dafür.²⁸⁷

Das Prinzip der ›Überlagerung‹ und des Wechsels diverser Darstellungsebenen, oder der *farblichen Abfolge von gelben, roten und schwarzen Malereien* beispielsweise in *La Pileta* (K 53/53.1/53.2) oder im »großen Saal« von *Lascaux* ist überwiegend so, daß keine Figur die andere vollkommen überlagert und verdeckt. Wenn man von verschiedenen Malperioden, also einem zweiten und dritten Malprozeß ausgeht, hat der paläolithische Künstler nicht versucht das Vorgefundene zu entwerten beziehungsweise zu zerstören, sondern hat das Neue so eingefügt, daß ein Wechselspiel entsteht. Die ›Reihung‹ oder ›Serie‹ einiger Tierdarstellungen arbeitet mit dem Prinzip der ›Wiederholung‹. Unter anderem ist dies in den Friesen, auch definierbar als einem »Gewebe«, zu sehen.²⁸⁸

286 Vgl. G. Haas. 1992, S. 190.

287 Vgl. Katalog a. a. O. K 40/40.1 (Kapitel 3.2.4.6, S.65); und G. Haas. 1992, S. 214.

288 Beispiele solcher Wiederholungen sind der Mammutfries in *Rouffignac*, Darstellungen aus *El Pindal* und die Pferde-reliefs aus *Le Cap Blanc*, vgl. G. Haas. 1992, S. 140, Abb.124 u. S. 14, S. 138.

3.2.4.10 Zusammenfassung und Kommentar

Schon an diesen genannten möglichen Gestaltungsprinzipien, erkennt man die Leistungen paläolithischer Künstler. Die Höhlenmalereien sind keine Abbilder, sondern symbolische Bilder, ob sie im Zusammenhang mit der Jagd oder dem Überleben zu sehen sind, sei dahingestellt. Die derart komplexen Darstellungen gehen in jedem Fall über die für die Existenzsicherung notwendigen alltäglichen Verrichtungen weit hinaus. Grundelemente der Darstellung sind das männlich-weibliche Prinzip, welches im Denken auf einer dualistischen Weltanschauung fußt und in der paarweisen Anordnung und der Gegenüberstellung, der »Opposition« zum Ausdruck kommt und auf Tag und Nacht, Leben und Tod beziehbar ist. Dem Denken in solchen Polaritäten entspricht die Farbgebung Schwarz und Ocker. Prinzipiell ist die Polarität auch auf Ja und Nein beziehbar und ist, so zeigen die Ausführungen von G. D. Santilliana in *Hamletts Mill*, in einem einfachen Zusammenhang bis ins Computerzeitalter (0 und 1) zu finden.²⁸⁹

Zu dieser Polarität kommt ein zyklisches Weltverständnis, das sich auch in Abfolgen und Rhythmen äußert. Der Rhythmus und vor allem der Schlagrhythmus ist wichtiger Bestandteil der Werkzeugherstellung. Wie gezeigt, ist er schon im Gravettién das Grundelement der mobilen Kunst.

Aus heutiger Sicht stehen die Höhlenbilder in einer farblich rhythmischen Abfolge, die Darstellungen in denen Ockerrot, Ockerbraun und Ockergelb vorherrschen treten in der Komposition der Höhlenmalerei in Verbindung mit den schwarzen Darstellungen. In Lascaux gibt es aufeinanderfolgend schwarze, gelbe und rote Tiere und auch Gruppen von überwiegend schwarzen Tieren, die neben Gruppen von überwiegend rotrockrigen Tieren zu finden sind. Gerade weil die damaligen Höhlenmaler nur eine beschränkte Palette besaßen, weist die vielfältige und differenzierte farbliche Gestaltung der Opposition, Paar- und Gruppenbildungen und der farblichen Abfolge, so wie sie sich uns heute darstellt und wie sie aus heutiger Sichtweise bewertet werden kann, etliche Parallelen zur männlich-weiblichen Symbolik und deren abgestufter Umsetzung auf. Aus maltechnischer Sicht kommt die verschiedenartige Anwendung der Linie und das Herausarbeiten einer variierten Form hinzu. Dies offenbart ein

²⁸⁹ Vgl. G. D. Santilliana, *Hamletts Mill, An Essay on Myth and the Frame of Time*. Boston 1969; dtsh. Hertha v. Dechend. Berlin 1994.

Spektrum, welches im Rahmen der Materialien und technischen Möglichkeiten ein hohes geistiges Niveau und eine differenzierte (künstlerische) Äußerungsfähigkeit voraussetzt, sowie eine differenzierte Symbolik vermuten läßt.

Die Farbigkeit und Tönung des Ocker steht für das Blut und die Lebenskraft und wird zeichenhaft und symbolisch verwendet für Weiblichkeit und Fruchtbarkeit oder zyklische Erneuerung. Die Höhleneingänge, als Eingang zum Uterus, zur Mutter Erde verstanden, deuten darauf hin, daß der oft ockrige Fels der Höhle selbst als Zeichen der Weiblichkeit gesehen werden kann. Der Farbe des Felsens, bei schwarzen Konturlinien oft weißlich oder gelbockrig, kommt hier Bedeutung zu. So wie die roten, männlichen Punktreihen am Höhleneingang als vervollständigende Elemente der weiblichen Höhle anzusehen sind, so ist roter Ocker differenziert im semantischen Feld der figurativen Darstellungen zu sehen. Es gibt Bezüge von rotem Ocker und Schwarz bei Einzeltieren, bei Gruppen und in Abfolgen von Gruppen und Einzelfiguren. Es lassen sich somit syntaktische Bezüge von Figuren, Zeichen, schwarzen und roten Konturen und ebensolchen Ausmalungen knüpfen. Bei männlich zugeordneten Einzelfiguren kann Ocker als Supplement gesehen werden; bei »weiblichen« Tieren kann Ocker die Symbolik verstärken, oder aber bei komplett rotockrigen Figuren mit schwarzer Kontur eine neue symbolische Verbindung im Sinne eines Ideogramms eingehen.

Figurationen die von Ocker geprägt sind und weiblich interpretiert werden, stehen »männlichen« Zeichen gegenüber, die aber teilweise auch Ocker-elemente als weiblichen Teil oder weibliche Ausrichtung beinhalten. So kann Ocker beispielsweise für eine weibliche Komponente innerhalb des zeugenden, Kraft verkörpernden Zeichens oder Figurenkomplexes stehen.

Der vielfältige symbolische Gehalt der Höhlenmalerei und somit das System der Darstellungen und Zeichen in Verbindung mit der Malfarbe, fügt den bisherigen Theorien über prähistorische Kunst erkenntnisfördernde Aspekte hinzu. Dennoch bleibt uns die Höhlenmalerei letztlich unergründlich; sie bleibt aus heutiger Sicht eine Realität des Beschreibens und Aufzählens und damit »eine sprachlose Wirklichkeit«.²⁹⁰

3.3 Mesolithikum 8 000 bis ca. 5 000 v. Chr.

Die Übergangszeit zwischen dem Paläolithikum und dem Neolithikum stellt sich uns als eine Zeit des Wandels menschlicher Lebensformen dar. Ein auslösender Faktor waren die veränderten Umweltbedingungen, durch ansteigende Temperaturen gingen die großen Eisflächen zurück, und Wald breitete sich über ehemaligen Steppen- und Tundragebieten aus. Mit den veränderten Existenzbedingungen veränderten sich die Lebensformen und damit verknüpft die kulturellen Aktivitäten der damaligen Menschen. Der Begriff Mesolithikum bezeichnet eine Übergangsperiode zwischen nichtseßhaften- und seßhaften Kulturen, für die jedoch keine spezielle Kulturstufe oder homogene kulturelle Entwicklung in Europa charakteristisch ist. In Mittel- und Westeuropa hat man sich auf diese Definition geeinigt, in Osteuropa und Vorderasien scheint diese Zwischenstufe zum Neolithikum wenig sinnvoll.²⁹¹ Im östlichen Mittelmeerraum entwickelten sich schon um 8 000 bis 6 000 v. Chr. die Städte *Jericho* und *Catal Hüyük*.²⁹² Diese Ansiedlungen deuten die Ausbreitung von Ackerbau und Viehzucht an und gelten dadurch als neolithische Kulturen. Da innerhalb des Zeitraumes, den dieses Kapitels umfaßt, sowohl neolithische als auch mesolithische Perioden in unterschiedlichen Kulturen eine Rolle spielen, ist der Zeitraum 8 000–5 000 v. Chr. und weniger dessen begriffliche Definition ausschlaggebend.

Die Periode des Mesolithikums in Europa ist geprägt durch Tradition und Wandel. Zum einen gibt es bis zum Ende des Mesolithikums noch Jagdkulturen, so beispielsweise in Spanien; zum anderen sind aus dieser Zeit Kulturen bekannt, die Ackerbau betrieben und seßhaft wurden, beispielsweise in Catal Hüyük. Aus dieser Zeit gibt es nicht nur wenig Funde künstlerischer Äußerungen, sondern auch kaum Ockerfunde, E. Wreschner zählte 1980 sechzehn Ockerfundstellen im Europa des Mesolithikum.²⁹³

²⁹¹ H. Müller-Karpe diskutiert das in: ders. *Jungpaläolithikum*. 1968, Bd.II, S. 10, 13, 75, Neolithikum

²⁹² In Jericho in Israel gab es Besiedlung von ca. 8000 v. Chr. mit bis zu 2 000 Einwohnern und ab 7000 v. Chr. kontinuierliche Besiedlung; Vgl. J. Hawkes, *Bildatlas der frühen Kulturen*. München 1984, S. 40.

²⁹³ Vgl. E. Wreschner in: *Current Anthropology* 1980, S. 632.

3.3.1 Felszeichnungen (Malereien)

Höhlenmalereien sind im Mesolithikum nicht anzutreffen. Es handelt sich bei den Funden ausschließlich um Felsmalereien im Tageslichtbereich. Die Verwendung einer umfangreichen Farbpalette für Felsmalereien scheint in Mitteleuropa in dieser Zeit fast völlig zum Erliegen gekommen zu sein. Für meine Untersuchung von Bedeutung sind die Felszeichnungen in Skandinavien und Spanien. Darüber hinaus sind Funde aus Osteuropa dokumentiert. Aus den nordischen Ländern, im speziellen Schweden und Norwegen, sind einige Felsmalereien und Gravierungen vorhanden, die teilweise an die Tradition paläolithischer Höhlenmalereien anknüpfen und Einzeldarstellungen sowie gravierte und mit rotem Ocker gefüllte Tierfiguren zeigen. Wie auch bei den Felsgravierungen in der Finnmark im *Alta-Fjord* – wo es sich vornehmlich um Jagdszenen handelt – ist bei den skandinavischen Darstellungen wohl roter Ocker vorhanden, aber explizit keine weitere Bedeutung der Ockerverwendung festzustellen oder dokumentiert. Die *Felsbmalungen und Gravierungen aus Hjemmeluft* (K 54) bei *Alta* (N) zeigen rot gezeichnete Jagd- und Prozessionsszenen.²⁹⁴

Grundsätzlich ist zu sagen, daß es sich in skandinavischen Ländern vermehrt um Gravierungen handelt, in deren Vertiefungen teilweise Ocker zu finden war.²⁹⁵

An der Ostküste Spaniens finden sich Malereien gleicher Machart und ähnlichen Bildinhaltes, zum Beispiel die *Felsbilder von Menschen und Tieren* (K 55) in *Cogul* (E), ebenso sind der *große Figurenfries* (K 56) aus *Alpera* (E) und die *überwiegend roten Felsmalereien* (K 57) aus *Chiquita* (E) zu dieser stilistischen Periode zu rechnen.

Die Malereien sind in der Mehrzahl mit rotem Ocker ausgeführt, aber auch Schwarz und Braun (dunkler Ocker) ist zu finden. Eine *Malerei in rotem Ocker* (K 58) aus der *Valltorta-Schlucht* bei *Castellón* hat zwar noch Ähnlichkeiten mit den Höhlenmalereien, konzentriert sich in der Tierdarstellung aber nicht mehr auf die einzelne oder zu Paaren gruppierte Anordnung. Es handelt sich oft um einfarbige, stark schematisierte

²⁹⁴ Vgl. H. Uhlig. 1992, S. 86.

²⁹⁵ In *Kloftefoss* in Norwegen gibt es Gravierungen um 5000 v.Chr, die vereinfachte Figuren zeigen und noch als »stilistische« Anknüpfung an das Paläolithikum, hier speziell im Vergleich mit Rußland, gesehen werden müssen, vgl. J. Hawkes. 1984, S. 54f.

Darstellungen ganzer Szenen, die mit der Tierjagd zusammenhängen. Die Jagdszenen zeigen Menschen, die mit Pfeil und Bogen auf Rotwild, Steinböcke oder Rinder schießen. Die 20–30 cm großen roten Figuren folgen nur durch ihre Farbigkeit und maltechnischen Gebrauch des Ocker ihren Vorläufern aus dem Paläolithikum. Das Anbringen der kleinen Malereien und Zeichnungen in Nischen deutet für Hans Georg Bandi auf eine kultische Nutzung hin.²⁹⁶ Dies gründet hauptsächlich auf der Meinung, daß in den Malereien nicht die alltäglichen Szenen der Menschen dargestellt sind, sondern eine oft stilisierte Darstellung von Mensch und Tier in einem dynamischen »Mit- und Gegeneinander«.²⁹⁷

In bezug auf die Malerei auf Felsen oder in Höhlen kann man im Mesolithikum von einem Bruch der Darstellungen und Inhalte sprechen. Die Malereien sind wesentlich kleiner als die in den Höhlen und es werden etliche Menschen, meistens Männer, dargestellt. Die Farbigkeit der mesolithischen Malereien ist überwiegend Rot, selten Schwarz. Wobei dort, wo Malereien zu finden sind, das Malmaterial, nämlich der Ocker, hauptsächlich in Spanien zu finden ist. In den französischen Gebieten mit vielen paläolithischen Höhlenbildern tauchen im Mesolithikum keine Malereien mehr auf.

3.3.2 Tradition und Wandel in der Ockerverwendung

Der Ocker findet vor allem in Lebensbereichen, die an die Kultur der paläolithischen Jäger anknüpfen, Verwendung. Die Fortführung bereits bestehender Verwendungsarten des Ocker, wie zum Beispiel bei Bestattungen einerseits sowie der stilistische Bruch in den Malereien und eine gewisse »Verarmung« des gestalterischen Bereichs andererseits, gründen auf den veränderten Umwelt- und Existenzbedingungen der Menschen.

Durch die allmähliche Erwärmung des Klimas seit dem jüngeren Magdalénien, änderte sich das Wachstum der Pflanzen und damit die Nahrungsgrundlage vieler gejagter Tiere. Durch die zunehmende Vegetation und das Aussterben einiger Tiere, zum Beispiel des Nashorns,

²⁹⁶ H. G. Bandi, J. Maringer, *Kunst der Eiszeit, Levantekunst und arktische Kunst*. Basel 1955, Einleitung.

²⁹⁷ H. Uhlig. 1992, S. 84.

und der Wanderung der Rentiere nach Norden, war die Nahrungsgrundlage der Jäger gefährdet. Die damaligen Jäger und teilweise auch Fischer lebten wahrscheinlich in kleineren Gruppen zusammen und konnten sich dadurch auf die sich verändernden Lebensbedingungen einstellen, beziehungsweise neue Jagdgebiete aufsuchen. Vermutlich wurden die Jäger durch die klimatische Veränderung zu einer nomadisierenderen Lebensweise gezwungen oder hielten an ihr fest. In dieser nichtseßhaften Lebensweise kann ein Indiz dafür gesehen werden, daß die Höhlenmalerei ganz zurückging und andere (tragbare) Objekte zur künstlerischen/rituellen Bearbeitung gesucht wurden. Jedoch sind solche mobilen Kunst- oder Kultgegenstände aus dieser Zeit nur vereinzelt dokumentiert.

Kleine weibliche, rotgefärbte Figuren dürften, anknüpfend an die oft ockergefärbten Statuetten des Paläolithikums, kultischen Charakter besessen haben. Ebenso stehen die *mit rotem Ocker bemalten Kiesel* (K 59) in der mesolithischen Schicht von *Mas d'Azil* noch in der Tradition des Magdalenien, insofern sie geometrische Formen und einen roten Farbauftrag besitzen.²⁹⁸ Marie E. P. König sieht die Kieselbemalung mit rotem Kreis sowie auch das Symbol des roten Linienkreuzes als Formulierung für Weltordnungen und für Ideengebilde zur Raumvorstellung.²⁹⁹ Auch die Anzahl von sieben Strichen und Punkten auf den Kieseln deutet König als eine Anordnung in Sinnbildern, die Sonne und Mond symbolisieren.³⁰⁰

Es ist wahrscheinlich, daß in ganz Europa Werkzeuge und Gebrauchsgegenstände, zum Beispiel Körbe, mit Farben und Mustern verziert wurden.³⁰¹ Im Gegensatz zu den geringen Ockerfunden in Siedlungsbereichen und der sich offenbar wandelnden Entwicklung künstlerischer Ausdrucksformen, ist die Sitte der Grabbeigaben und der Grablegung in Ocker ungebrochen.

3.3.3 Bestattungen und Knochendepots

²⁹⁸ Vgl. Marie E. P. König, *Am Anfang der Kultur*. Berlin 1996, 1. Aufl. 1973, Tafel II, Abb. 1.2.

²⁹⁹ Vgl. ebd. S. 114.

³⁰⁰ Vgl. ebd. S. 246.

³⁰¹ Vgl. J. Hawkes. 1984, S. 54.

In *Bottendorf* bei *Halle* (D) fanden sich in der Nähe eines Wohnplatzes zwei Gräber, in denen ein Skelett in Hockerstellung in roten Sand gehüllt war, ebenso in einem zweiten Doppelgrab. In *Schmöckwitz* bei *Berlin* gab es ein Grab mit Rötelstreuung.³⁰² An zwei Fundorten der Bretagne, in *Teviec* (F) wurden *Skelette mit Ockerspuren* gefunden (K 60). Auf der Nachbarinsel *Hoedic* (F) wurde ebenfalls eine *ockergefärbte Bestattung* entdeckt, die Ockerstreuung in der Brustgegend der Skelette aufwies (K 61). Auch Beigaben und Schmuck waren gefärbt, eine besondere Färbung der bestatteten Kinder (*Teviec*, Dreiergrab) im Unterschied zu den Erwachsenen (*Hoedic*) ließen sich nicht ausmachen.³⁰³ Die Entdecker der Gräber sprechen von gleichmäßiger Ockerfärbung und Ockerstücken und -Klumpen als Beigaben.³⁰⁴

Eine Bestattung von Teilen des Skeletts in Ocker, und zwar speziell des Kopfes, liefert die *Schädelbestattung* (K 62) aus der *Hohlerstein Stadelhöhle* (D) im Lonetal. Drei Schädel (Mann, Frau, Kind) wurden in rotem Ocker gebettet gefunden. Der Schädel des Toten aus *Dürrenberg* (D) war gewaltsam geöffnet worden und mit einer Schicht roten Ockers überzogen.³⁰⁵

Diese Schädeldeponierungen in Ocker weisen auf die Weiterführung und die Kontinuität der Bestattungen hin, die schon im späten Magdalenién bekannt sind. In diesem Kontext soll auch auf die magdaleniézeitliche und mesolithische Schicht der *Ofnethöhle* hingewiesen werden.³⁰⁶ Dort waren einmal 27 Schädel und einmal 6 Schädel auf einer Ockerschicht deponiert und mit weiteren Grabbeigaben versehen worden. Die Ockerverwendung für die Schädel – und in anderen Bestattungen für die Brust – läßt darauf schließen, daß hier der Kopf und Oberkörper, als Sitz der lebenswichtigen Organe, als höherwertig herausgestellt wurde. Die Häufung derartiger Deponierungen in Deutschland und, wie im folgenden dargestellt, in der Türkei gehen im Mesolithikum über ein einfaches Bestattungsritual hinaus und haben kultischen Charakter. Wenn auch die

302 Vgl. J. Maringer in: *Anthropos* 1976, S. 236.

303 Vgl. Kapitel 3.3.4 Städtische Ansiedlungen; *Catal Hüyük*.

304 Vgl. M. und S.-J. Péquart, *Hoedic, deuxième station – nécropole Méolithique cotier Armoricain*. Auvers 1954, S. 33 u. 44, Vgl. H. Müller-Karpe. 1968, S. 525.

305 Vgl. J. Maringer in: *Anthropos* 1976, S. 238.

306 Vgl. Katalog K 17 (Kapitel 3.2.1, S.37); vgl. Kapitel 3.2.3 Kult/Riten.

genaue Datierung ins Magdalénien oder Mesolithikum nicht geklärt werden kann, so ist doch eine Fortführung der kultischen Schädelbestattungen mit Ocker festzustellen, die bis in das Neolithikum reicht.

3.3.4 Städtische Ansiedlungen

In *Catal Hüyük* in *Anatolien* entstand schon 7 000 bis 6 000 v. Chr. (Radiokarbondatierung um 6 385 v. Chr.; vgl. J. Hawkes. 1984, S. 41.) eine Siedlungsanlage, die ihre Ursprünge in der frühen sesshaften Lebensweise der Bewohner des östlichen Mittelmeerraumes hat. Im Gegensatz zu dem westlichen Mittelmeerbereich entwickelte sich hier eine Kultur, die deutlich neolithische Züge trägt, zum Beispiel in *Hacilar* (Türkei) und in *Chirokitia* (Zypern). Mit der sesshaften Lebensweise gehen die Domestizierung von Tieren und der Getreideanbau und -zucht einher. Aufgrund dieser Lebensform entstanden neue Wohnformen. Die komplexen Siedlungsanlagen mit *Häusergruppen* (K 63) wurden planmäßig angelegt und boten vielen Bewohnern Platz.³⁰⁷ Die Häuser waren deutlich in Wohn- und *Kulträume* (K 63.1) unterschieden. Wahrscheinlich wurde in den Kulturen die große Göttin verehrt, die Kultschreine und Kulthäuser sind oft mit Stiersymbolen versehen.³⁰⁸ Ähnliche Kultformen gibt es in der weiter westlich gelegenen Ansiedlung *Hacilar* (Türkei).

Farben, wie Grün, Schwarz oder Gelb wurden zur Wandbemalung in den Häusern benutzt. Eine *Wandmalerei* um 6 000 v. Chr. (K 63.2) aus *Chatal Hüyük* zeigt einen großen in rotem Ocker gemalten Stier, der von Jägern umgeben ist, solche und ähnliche Malereien, entweder in Verbindung mit der Jagdsymbolik oder der Fruchtbarkeitssymbolik, finden sich in den fest in das Häusersystem integrierten Kulträumen.³⁰⁹ Eisenoxydfarben dienten vor allem zur Gefäßbemalung. Dem Ocker kam hier, abgesehen von seiner materialtechnischen guten Eignung, keine bedeutende Rolle zu.³¹⁰

307 Vgl. H. Müller-Karpe. 1968, S. 438 und Zeichnung in: H. Uhlig. 1992, S. 123, Kultraum und Skizze in J. Hawkes. 1984, S. 53.

308 Vgl. J. Hawkes. 1984, S. 51, 53; Abb. ebd.; und Vgl. Kreta: Kapitel 3.8.3 Differenzierte Symbole.

309 Vgl. J. Hawkes. 1984, S. 53 und *Lexikon der Kunst*, Erlangen 1992, Abb. S. 265 und S. 272.

310 Vgl. I. E. Edwards u.a., *The Cambridge Ancient History*. Cambridge 1970, S. 314/319.

Ocker ist allerdings durchgängig zur Gefäßbemalung jeglicher Art verwendet worden, was auch ein Blick auf die Keramikulturen des Europäischen Neolithikums zeigt.

Trotz der veränderten Lebensweise blieb die Sitte der Grablegung in Ocker bestehen. Die Bestattungen in *Catal Hüyük* weisen Besonderheiten dieser Sitte in der Färbung der Skelette auf. Menschliche Schädel und Skelette wurden in fast allen Siedlungsschichten gefunden. In Schicht VII waren Frauen- und Männergräber unterschiedlich eingefärbt, wobei nicht alleine Ocker benutzt wurde. Die Bestattungspätze der Frauen waren zumeist (oder durchweg) ockergefärbt³¹¹, dabei war besonders der Schädel ockrig. Grüne und blaue Farbe, eventuell grüne Erde (Eisenoxydfarbe) und Lapislazuli, tauchte bei Männern und Frauen auf. Über Ockerfärbung nur der Frauen ist in zeitgleichen Siedlungen, wie der von *Hacilar* nichts bekannt, was auch die Vermutung von *Hacilar* als einem reinen Festungsbau bestätigt.

Die Bedeutung des Ockers innerhalb der Bestattungsbräuche als weibliches Fruchtbarkeitförderndes Symbol, scheint trotz des Gebrauchs weiterer Farbe erhalten geblieben zu sein. Die Anknüpfung an Aussagen über die paläolithischen Bestattungen in Kapitel 3.2.1 ist deutlich. Dies ist ein Indiz dafür, daß trotz der veränderten Lebensweisen und -bedingungen in größeren Ansiedlungen und Städten die Bestattungsriten in bezug auf die Verwendung von Ocker unverändert fortbestehen. Zu erwähnen sind hier auch die Grabbeigaben von wertvollen Steinen wie Alabaster, Obsidian, Apatit etc.³¹², die aber den Ocker als Grabbeigabe mit symbolischer Bedeutung nicht verdrängen.

3.4 Neolithikum 5 000–2 000 v. Chr.

In der Zeit des Neolithikums in Europa gibt es nur noch vereinzelt die Lebensformen der Jäger und Sammler. Vor allem in den skandinavischen Ländern sind nichtseßhafte Lebensformen bis 2 000 v. Chr. bekannt. Mischformen von seßhafter Lebensweise und Jägerkulturen (Getreideanbau und Fleischbeschaffung durch die Jagd) sind möglich.³¹³

311 Vgl. H. Müller-Karpe, 1968, Bd.II, S. 438.

312 Vgl. H. Müller-Karpe, 1968, S. 438f.

313 Vgl. J. Hawkes, 1984, S. 44f.

Wie schon im Mesolithikum erwähnt, entwickeln sich zwischen 4 000 v. Chr. und 2 000 v. Chr. ausgehend vom östlichen Mittelmeerraum und Vorderasien Ackerbaukulturen in ganz Europa und den angrenzenden Gebieten. Die wichtigsten Errungenschaften des Neolithikums sind Getreideherstellung, Nutztierdomestikation, sowie die Entwicklung der Töpfertechnik, deren Ursprünge in der mesolithischen Zeit zu finden sind.³¹⁴ In Bereichen mit expandierenden Ansiedlungen konnten sich diese neuen Nahrungsgrundlagen und damit auch neue Techniken schnell ausbilden, auch die kultisch intendierten Aktivitäten durchliefen eine umfangreichere Entwicklung. Es gab die Möglichkeit, die Kultstätten abseits der Wohnräume zu errichten (gebaute Höhlen) und Kultplätze in jedem Haus.³¹⁵

Eine Behausung ist nicht nur vom Nutzen geprägt, die Bequemlichkeit und die Ausstattung scheinen mehr Raum im Leben eingenommen zu haben. Auch die Ockerverwendung in Quantität und Qualität ist mit den neuen Lebensformen einem Wandel unterworfen. In einigen Regionen Europas waren Minen entstanden, die den Farbstoff Ocker förderten, so daß eine vielfältige Anwendung oder zumindest eine hohe Verbrauchsmenge anzunehmen ist. In *La Cornétie* (F, *commune d'Eyzerac*) Dordogne wurde Ocker gefördert, in Portugal wurden zusätzlich noch Zinnober und Hämatid abgebaut.³¹⁶ Der Bedarf an Farben allgemein muß groß gewesen sein, wenn man die Keramikbemalung auf dem europäischen Festland und die Wandmalereien im östlichen Mittelmeerraum betrachtet. Bedeutende, mit rotem Ocker bemalte Keramiken sind aus *Lipari* (Italien) und aus *Dimini* (Griechenland) bekannt.³¹⁷ Ebenfalls ist hier an die Wandmalereien, wie zum Beispiel in *Catal Hüyük* zu denken (siehe Kapitel 3.3.4 Städtische Ansiedlungen). Ocker als Grabbeigabe (Farbschüttung, Ockerbett oder als Farbstoffstück oder in Töpfchen, das dem Toten mitgegeben wurde) ist in ganz Europa anzutreffen. Es wurden jedoch allgemein, vergleicht man es mit den Funden Südrußlands, wenige Gräber gefunden. Die Grablegung in Ocker gibt es in Südrußland im Neolithikum. Die sich ähnelnden Funde, die zum Begriff der »Ockergrabkulturen«

314 Vgl. H. Uhlig. 1992, S. 88ff.

315 H. Uhlig. 1992, S. 118; verweist auf Hauskulte.

316 Vgl. G. Mezaros u. L. Vertes, A Paint Mine from the Early Upper Paleolithic Age Near Lovas in: *Acta Archaeologica Academiae Scientiarum Hungaricae*. 1954, No.5, S. 29f.; vgl. C. Streit in: *Anthropos* 1935, S. 463 und J. Dechelette, *Manuel d'archéologie préhistorique celtique et gallo romaine*. Paris 1924, S. 565f.

317 Vgl. J. Hawkes. 1984, S. 107ff.

Südrußlands führten, fallen jedoch in die »Bronzezeit« (siehe Kapitel 3.6 Ockergrabkulturen).

3.4.1 Bestattungen

In Südrußland zwischen Dnjepr und Donez wurden Bestattungsplätze entdeckt, die bis zu 150 Skelette in einem Massengrab bargen. Die Skelette waren oft übereinandergelegt und mit einer dicken Ockerschicht überzogen. Die Grabanlagen mit zahlreichen Beigaben (Beile, Tonfiguren, Keramik) lagen abseits der Wohnplätze.³¹⁸

Die Bestattungen in Ocker oder mit Ockerbeigaben in anderen Ländern lassen das Interesse des Menschen des Neolithikums für den Oberkörper und den Kopfbereich des Toten erkennen. Deutlich ist hier die Anknüpfung an Bestattungen vorangegangener Perioden zu sehen, die den Brust-Kopfbereich als Sitz der Lebenskräfte bevorzugt behandeln. Die Schädelfärbung mit Ocker findet man unter anderem in *Serra d'Alto* (I), dort wurden auch *Keramiken mit vornehmlich roter Bemalung* (K 64) gefunden. In *Balanesti* (ROM) war sowohl das unter dem Schädel liegende Gefäß, als auch der Schädel selbst ockrig. Eine »rot gefärbte Lehmschicht«³¹⁹ bedeckte den Kopf des Grabes aus *Zábrdovic* (UNG). Dort stand in einem zweiten Grab ein Gefäß mit rotem Farbstoff, *drei Gefäße aus diesem Grab* (K 65) sind dokumentiert.³²⁰ Die Beigabe von ockergefüllten Gefäßen deutet C. Streit als ein Zeichen für Körperbemalung auch der Lebenden, die so ihre Toten für eine jenseitige Existenz ausstatteten.³²¹

Die Leichenfärbung selbst wird im Neolithikum seltener, dafür finden sich mehr Grabbeigaben. Die Beigabe von Ocker, stellvertretend für den Lebenssaft, sieht C. Streit auch als unheilsabwehrende Maßnahme, die auf rituellen Gebrauch hindeutet und als Indiz dafür, daß Ocker, »...«, ebenso wie Speise, Trank und Waffen zum persönlichen Bedarfe des Menschen gehörte«.³²² Ockerstücke und Gefäße gab es auch in *Pulo di*

318 Vgl. H. Müller-Karpe. 1968, S. 166.

319 H. Müller-Karpe. 1968, S. 488.

320 Vgl. H. Müller-Karpe, ebd.

321 Vgl. C. Streit in: *Anthropos* 1935, S. 125f.; eine Zusammenstellung der Gräberfunde gibt C. Streit auch für Funde außerhalb Europas, vgl. ebd., S. 126ff.

322 C. Streit. ebd., S. 130f.

Molfetta (I). Hier wurde dem Toten ein ockergefülltes Töpfchen in die Hand gegeben. Die Vermutung Johannes Maringers, daß die Toten sich im Jenseits selbst bemalen sollen, so wie auch zu Lebzeiten, läßt sich schon aufgrund der wenigen Funden ockergefüllter Gefäße nicht erhärten.³²³

Aus Italien ist die Leichenfärbung mit Zinnober bekannt. Es wurden Gesichtsknochen der Leichen mit Zinnoberflecken gefunden.³²⁴ Aus *Bedinge* in Schweden ist ein Grab mit Funden von braunem und braunrotem Farbstoff bekannt. Vor dem Mund des Skelettes in *Grab 51* (K 66) lag ein 3cm langer lehmartiger brauner Klumpen.³²⁵ Diese vom Entdecker nicht näher bezeichneten Klumpen gehören wahrscheinlich zur Klasse der Ocker. In einem anderen Grab von *Bedinge* lag ebenfalls ein braunroter Erdklumpen zu Füßen einer Frau und ein weiterer unter einem Haufen von fünf einzelnen Schädeln. Die Interpretation des vor dem Mund befindlichen Farbkumpens des oben erwähnten ersten Skelettes als Atem oder Lebenshauch weist Parallelen zum paläolithischen Fund aus der *Grotte de Cavillon*³²⁶ auf. Hier wurde Ockersand auch vor dem Mund des Toten gefunden.³²⁷

Die Sitte der Grablegung veränderte sich insofern, als Ocker nicht mehr gestreut wurde, sondern in Gefäßen beigegeben wurde. Es ist wahrscheinlich, daß Ocker den Lebenssaft Blut, und/oder die Lebenskraft in Form des Ein- oder Ausatmens des Lebenshauchs symbolisiert. Die Beigabe von Ocker in Gefäßen deutet zudem darauf hin, daß Ocker als wertvoller Stoff galt, der besonders gut aufbewahrt wurde. Die zunehmende Verwendung von Ocker als Grabbeigabe läßt eine Weiterentwicklung und damit eine lebendige Tradition vermuten. Trotz des Auftretens von anderen Farben auch in den Gräbern und trotz der differenzierten und aufwendiger werdenden Grabbeigaben ist Ocker vermutlich vor allem aufgrund seiner symbolischen Bedeutung auch in den Gräbern des Neolithikums zu finden. Die Gefäße aus gebranntem Ton und die Beigaben von Bernstein, Alabaster, sonstigen Steinen und Geräten, verändern diese traditionelle Stellung und die zentrale Bedeutung des

323 Vgl. J. Maringer in: *Anthropos* 1976, S. 239.

324 Vgl. C. Streit in: *Anthropos* 1935, S. 128 Fund von Sgurgola

325 Vgl. Mats P. Malmer, Jungneolithische Studien, in: *Acta Archäologica Ludensia*, 2. Bonn/Lund 1962, S. 572, Abb.

326 Vgl. Katalog K 9.1 (Kapitel 3.2.1, S.34).

327 Vgl. Kapitel 3.2.1 Bestattungsschichten.

Ocker im Begräbnisritual nicht. Ocker kann als fester Bestandteil von Bestattungen im Neolithikum, soweit es die europäischen Funde betrifft, angesehen werden.

3.4.2 Siedlungsschichten, kultische Zusammenhänge

Außerhalb der Bestattung wurden ebenfalls Tongefäße mit Ockerfüllung gefunden. C. Streit vermutet die Verwendung des Ocker zu Schminkzwecken.³²⁸ Ferner existieren mit Ocker bemalte Gefäße sowie verzierte Waffen und Knochengefäße mit roter Bemalung. An den Siedlungsplätzen aus dem Neolithikum werden neben den Ockerfunden immer mehr andere Farbstoffe, wie zum Beispiel Zinnober und Mennige, gefunden.³²⁹ Zinnober ist ein natürlich vorhandenes Eisenoxid, es kommt in Mineralform vor, seine Farbigkeit ist leuchtendrot, im Gegensatz zu den gedeckteren Tönen der Ockerarten, wodurch eine Unterscheidung leicht möglich ist.³³⁰

Die Vorräte in Form von Ockerklumpen sind nicht nur zur schmückenden Färbung relevant. Eine Form der wahrscheinlich zu kultischen Zwecken dienenden Aufbewahrung von Ocker gab es in *Bondaricha* (GUS) und in *Dresden-Nickern* (D).³³¹ In *Dresden-Nickern* wurden in einem neolithischen Steingerätedepot *sieben Schuhleistenkeile und ein Rohstück mit roten Farbspuren* (Ocker) gefunden (K 67). Da Schuhleistenkeile als Ackerbaugeräte benutzt wurden, ist eine kultische Verbindung der roten Ockerfärbung zum Wachstum der Pflanzen und zur fruchtbaren Erde zu vermuten.³³² In *Wiesbaden-Bieberich* gab es ebenfalls als Grabbeigabe Schuhleistenkeile und Rötelstücke.

328 Vgl. C. Streit in: *Anthropos* 1935, S. 467

329 Mennige ist eine Bleiverbindung, rotes Bleioxid entsteht durch Erhitzen von gelbem Bleioxid, es verändert seine Farbe an der Luft bis hin zu Schwarz; siehe auch zur Verwendung bei Griechen und Römern Kapitel 3.11.2 Schriftliche Zeugnisse »minium secundarium« bei Plinius, vgl. *Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken*. 1984, S. 22.

330 Vgl. ebd. S. 20f.

331 Vgl. H. Müller-Karpe. 1968, Bd. II, S. 346 und J. Maringer in: *Anthropos* 1976, S. 241.

332 Als Schuhleistenkeil bezeichnet man ein Steingerät aus Schiefer, Basalt etc., das durch die Form an einen Leisten eines Schuhs erinnert. Die Schuhleistenkeile besitzen eine Schneide und wurden in gewölbteren und flacheren Formen gefunden. Man benutzte sie als Ackerbaugeräte; Pflugschar und Setzkeil haben sich daraus entwickelt. Der Schuhleistenkeil ist also in jedem Fall als typisches Gebrauchswerkzeug anzusehen. Vgl. *Max Ebert Reallexikon der Vorgeschichte*. Berlin 1926, S. 366f. u. Tafel 121.

Für eine vermutlich kultische Bedeutung des Ocker sprechen die folgenden Funde: Zu den Gefäßen zum Teil aus Tierknochen, die rote Bemalung aufweisen, gibt es auch bemalte Statuetten und kleine Idole. Sie sind für Johannes Maringer nur kleine Entsprechungen für große Figuren, aus Stroh zum Beispiel.³³³ Diese Strofiguren sollen auch rot gemalt gewesen und außerhalb der Häuser zu kultischen Zwecken benutzt worden sein. Die kleinen rotbemalten Idole könnten ebenfalls bei kultischen Handlungen im

Hause Verwendung gefunden haben. Erinnerung sei hier an die Idole aus *Kostjenki* oder *Laugerie Basse*.³³⁴ Wie C. Streit aufzeigt, gibt es ähnliche Funde auch in Malta und Kreta.³³⁵ Teilweise sind diese dort gefundenen kleinen, oft frauengestaltigen Gefäße mit Gravierungen versehen, die zusätzlich mit Ocker gefüllt waren oder vereinzelt auch mit Ocker bemalt wurden, zum Beispiel mit Zickzackmustern, Dreiecken und Strichzeichnungen. In *Kökénydomb* (Ung) wurden *weibliche Sitzfiguren* gefunden (K 68), die als Kultgefäße dienten und mit großer Wahrscheinlichkeit eine Fruchtbarkeitsgöttin verkörperten. Ebenso ist auch das mit Ocker versehene *Gefäß in Form eines weiblichen Körpers* (K 69) aus *Vidra* (Rom) einzustufen. Die Färbung mit dem das Leben symbolisierenden Ocker ist begleitend zu der Bedeutung des Gefäßes aufgebracht. Das Gefäß selbst könnte heilige Flüssigkeiten enthalten haben oder mit Ocker gefüllt gewesen sein. Auch ein Verwendung als Urne ist denkbar. H. Uhlig breitet diese Hypothese im Kapitel »Die Muttergöttin als Gefäß« aus (Vgl. H. Uhlig. 1992, S. 139ff.). Von besonderer Bedeutung scheint mir der Gedanke Helmut Uhligs, das fragile Gefäß als abstrahiertes Abbild der Fruchtbarkeitsgöttin und eines Lebenszyklus zu sehen: »Schön und zerbrechlich, wie das Leben selbst, war dieses sein abstrahierendes Abbild: das Gefäß«.³³⁶ Angewendet auf gefundene Tonscherben und auch einige zerbrochene Statuetten aus dem Paläolithikum, würde demnach das Zerbrechen das Ende ihrer Funktion als Kultgegenstand bedeuten. Vorausgesetzt die Gegenstände wurden von ihren Benutzern absichtlich zerbrochen, so könnte dies das Ende einer Kulthandlung oder eine mißlungene Beschwörung bedeutet haben, es kann aber auch Teil einer Handlung gewesen sein, in deren Verlauf

333 Vgl. J. Maringer in: *Anthropos* 1976, S. 241.

334 Vgl. Katalog K 29 (Kapitel 3.2.3.1, S.49).

335 Vgl. C. Streit in: *Anthropos* 1935, S. 687, 693 und H. Uhlig. 1992, Abb.16.

336 H. Uhlig. ebd., S. 141.

das bewußte Zerschneiden den Inhalt freisetzte, beispielsweise eine Ockerfüllung.

3.4.3 Ocker auf Gebrauchsgegenständen, Keramiken

Während dem Ockerauftrag auf Kultgefäße und -gegenstände aus Stein, Holz und Ton eine symbolische Funktion der Farbe naheliegt, steht beim Farbauftrag auf den keramischen Gebrauchsgefäßen deutlich der materialtechnische Aspekt des Ocker im Vordergrund. Zum einen ist es eine Farbe, die auf allen Tonwaren gut haftet, zum anderen hält Ocker Hitze gut stand. Auf eine Einteilung der verschiedenen Gefäße und Gefäßbemalungen beispielsweise in Band- oder Schnurkeramik verzichte ich hier, da die technische Handhabung der Ockerbemalung an sich relevant ist, die sich in allen Kulturen Europas und angrenzender Länder gleichermaßen findet. Allerdings wurden weiterentwickelte Formen der Keramikunst auf dem Balkan und in Griechenland entdeckt. Wie etliche neolithische Errungenschaften, so entwickelte sich der Umgang mit Keramiken von den östlichen Zentren aus, zunächst von Mesopotamien und Ägypten nach Griechenland und von dort über zwei Hauptwege nach Mitteleuropa.³³⁷ Zum einen breitete sich die Keramikunst über Ligurien und Kantabrien nach Spanien aus, zum anderen über die Donauländer nach Mitteldeutschland und in die Bretagne, von dort nach England und weiter in die skandinavischen Länder, weiterentwickelte Formen der Keramikunst sind auch auf dem Balkan entdeckt worden.³³⁸ Auf Zypern in *Khirokitia* finden sich mit rotem Ocker und weißer Kreide bemalte Keramiken, die oft poliert waren.³³⁹ In Bulgarien in *Zelenikovo* gibt es Gefäße mit braunschwarzer Farbe auf rotem Grund, teils ist der rote und braune Ocker pastos aufgetragen.³⁴⁰ In Rumänien in »Izvoare« fand sich bei den *Keramiken* (K 70) pastose Rotmalerei mit Ocker, die Farbe wurde

337 Die Zentren der Keramikunst waren im Neolithikum in Ägypten und Mesopotamien, auch im Fernen Osten gab es vor 3000 v. Chr. bemalte Keramik; Vgl. J. Hawkes. 1984, S. 80f.

338 Vgl. J. Hawkes. 1984, S. 80ff.

339 Vgl. H. Müller-Karpe. 1968, Bd.II S. 442f.

340 Vgl. H. Müller-Karpe. 1968, Bd.II, S. 463; »pastos« meint in bezug auf Keramik einen teigigen, dicken Farbauftrag, in den dann Ornamente eingeritzt oder geschabt wurden, vgl. *Kunst-Brockhaus*. Wiesbaden, 1983, S. 528, »Impasto-Keramik«

vor dem Brand aufgetragen, ebenso gibt es die Farben Schwarz und Weiß häufig.³⁴¹

Die technischen Eigenschaften des Materials Ocker und nicht seine symbolisch-kultische Bedeutung stehen bei der Gefäßbemalung an erster Stelle. Die Haltbarkeit und Hitzebeständigkeit des Naturstoffes Ocker dürften mit ausschlaggebend für seine Verwendung gewesen sein. Zur Gefäßbemalung wurden in gleichem Maße auch schwarze Manganfarben oder weiße Farben auf Kreidebasis verwendet sowie Rot-, Blau- und Grüntöne. Die Färbetechniken der Gefäße erforderten viel Farbstoff. Es bedurfte der Voratshaltung und Weiterverarbeitungstechnik, wie beispielsweise den Reibemöglichkeiten.³⁴² In *Diemarden* bei *Göttingen* wurde Ocker und eine rotgefärbte Palette gefunden. Reibepaletten und Farbstoffe fanden sich in etlichen Wohnbereichen, zum Beispiel auch in Wohngruben bei *Worms*.³⁴³ In der Pfahlbausiedlung *Meilen am Zürichsee* gab es Ockerstücke, die eventuell als Vorrat einzustufen sind.³⁴⁴ Im Gebiet von *Ligurien* gab es Ocker und Geräte zum Reiben, auf *Capri* wurden fünf teilweise ockrige Reibstößel gefunden.³⁴⁵

Allgemein ist zu sagen, daß viele Gegenstände gefärbt waren. Ob es bei Waffen intentionale Ockerfärbung gab, läßt sich schwer feststellen. In einigen Gräbern, zum Beispiel *Vigna Schiboni* in Italien, wurden rotgefärbte Pfeilspitzen entdeckt.³⁴⁶ Die Tatsache, daß oft Grabbeigaben unterschiedlicher Art ockrig waren, weist die Rotfärbung eher als ein Merkmal der Bestattung und weniger als bewußte Färbung von Waffen aus.

Eine weitere Form der Gerätefärbung zeigen die unter anderem in Österreich und Italien gefundenen Tonstempel. An der Ligurischen Küste in *arene candide* (I) wurden *Tonpintaderas* gefunden (K 71), in deren Linienornament noch rote Farbe haftete. Der Name »Pintaderas« kommt von der Verwendung solcher Stempel aus Mexico. Sie dienten nach

341 Vgl. H. Müller-Karpe. 1968, S. 470f. und Tafel 162.C *Traian* (pastoser Ocker). In Ungarn in *Vidra* findet sich weiße pastose Malerei mit Ockerüberzug, vgl. Katalog a. a. O. K 69 (Kapitel 3.4.2, S.90).

342 Vgl. die oben erwähnten Ockerminen in Europa in: Kapitel 3.4 Neolithikum.

343 Vgl. C. Streit in: *Anthropos* 1935, S. 464.

344 Vgl. J. Heierli, *Urgeschichte der Schweiz*, Zürich 1901, S. 163.

345 Vgl. C. Streit in: *Anthropos* 1935, S. 469.

346 Vgl. Friedrich von Duhn, *Italienische Gräberkunde I*. Heidelberg 1924, S. 30 und C. Streit in: *Anthropos* 1935, S. 469f.

C. Streit entweder zur Körperbestempelung oder zur Vorzeichnung durch Aufstempeln und anschließender Tätowierung.³⁴⁷

3.4.4 Zusammenfassung: kultische versus technische Verwendung

Mit der seßhaften Lebensweise ändern sich teilweise die Verwendungsarten des Ocker. In den Bestattungsriten des Neolithikums ist Ocker in dem beschriebenen Bedeutungszusammenhang als Symbol für Lebenskraft eingebettet. Die rituelle Ockerfärbung der Skelette oder Skeletteile geht jedoch zurück, und die Beigabe von Ocker als Erdklumpen oder in Gefäßen findet häufig Verwendung. Das Gefäß kann in den Bestattungen als Hülle für diesen wertvollen Stoff gesehen werden. Das Gefäß erlangt im Neolithikum durch seine Formung selbst neuen Rang. Gefäße in Form von Frauengestalten können als Fruchtbarkeitssymbole gesehen werden und haben eventuell »heilige« Materialien umschlossen. Die Hülle als Schutz und als magische Aufwertung des Inhaltes hat deutliche Verbindung zum Mutterschoß oder zum Ei. Ockerfärbung dieser Gefäße und eventuell Ocker als Gefäßinhalt sind mit dieser Symbolik eng verknüpft.

Gegenüber der Ockerverwendung im kultischen Zusammenhang gibt es zunehmende Ockerverwendung als farbigem Schmuck auf Gebrauchsgefäßen. Einerseits zeigen die entdeckten Minen einen hohen Ockerbedarf, andererseits weisen die Funde von Reibsteinen und Farbdepots auf einen Gebrauch für »Alltagsgegenstände« hin. Eisenoxyde sind technisch gut handhabbare Farbmaterialien die einer Hitzeeinwirkung gut standhalten, sie sind für die Färbung von Ton sehr gut geeignet. Die Färbung der neolithischen Keramik ist variationsreich und in den Funden in ganz Europa anzutreffen. Neben den Keramiken wurden auch gefärbte Tonpintaderas gefunden; sie dienten zum Aufstempeln von Ockerfarben, entweder zum Schmücken des Körpers oder zur Verzierung von Gegenständen.

3.5 Kupferzeit, Bronzezeit, Eisenzeit: Megalithkulturen 4 000–2 000 v. Chr.

347 Vgl. C. Streit, ebd. S. 475.

Die Epochen der Metallverarbeitung leiten einen Wandlungsprozeß in der Menschheitsgeschichte ein, der von einer langsameren Kulturentwicklung neolithischer Völker zu einer raschen Entwicklung expandierender Volksgruppen führt. Auch militärische Verwendungen trieben dabei die Entwicklung neuer Techniken immer wieder an.

A. Leroi-Gourhan stellt für diese Epochen zwei Gegebenheiten und Grundbedingungen menschlicher Zivilisation in den Vordergrund, auf denen dieser Wandel gründet. Zum einen der Umgang mit dem Feuer und zum anderen das Zusammenleben in Städten.³⁴⁸ Wie aus dem Paläolithikum bekannt, ist das Feuer Bestandteil des Lebens der damaligen Menschen (ca. 35 000 v. Chr.). Die Farbveränderung des Ocker durch Brennen³⁴⁹ ist ein Indiz für die frühe Anwendung einer Technik des Feuermachens, die sich auch im Paläolithikum weiterentwickelte. Der technisch verfeinerte Umgang mit dem Feuer in den Metallzeiten führte zu besseren Öfen, dadurch konnte ein höherer Hitzegrad erreicht werden. Dies wiederum ist die Grundlage, um festere (dichtere) Materialien zu schmelzen und zu bearbeiten. Wie auch die Fertigung von Terra Cotta (Terrakotta) ist die Bronzeherstellung bereits unter 1000°C möglich. Das Zusammenfügen von Zinn und Kupfer in einer bestimmten Mischung, aus welcher die Bronze entstand, wurde jedoch erst 2 500 bis 2 000 v. Chr. gebräuchlich.³⁵⁰ Den Rohstoff bildet zum Teil der Malachit (Kupferspan Mineral), dessen Kupferanteil leicht aus dem Mineral zu gewinnen ist.

Das Sammeln von metallhaltigen Stoffen zur Weiterverarbeitung beginnt schon gegen Ende des Neolithikums und dehnt sich auch als Grundstock für die Kupfer- und Bronzeverarbeitung allmählich von den Zentren im Osten (Ägypten, Mesopotamien) über Griechenland, Kreta, Malta nach Spanien und schließlich auf Mittel- und Nordeuropa aus.

Die Städte bilden dabei die wichtigsten Zentren für Experimente mit den neuen Verarbeitungstechniken und die Entstehung neuer Produkte. Der Handel, auch über See, ermöglicht es, die Errungenschaften zu exportieren.³⁵¹

348 Vgl. A. Leroi-Gourhan. 1981, S. 223ff.

349 Vgl. Kapitel 3.1 Acheuléen, Terra Amata.

350 Vgl. J. Hawkes. 1984, S. 98; Bronzemischungen bestehen zu ca. 5–25% Zinn + 75–95% Kupfer.

351 Fraglich ist jedoch, ob sich die Metallverarbeitung, wie etliche andere Techniken auch, von bestimmten Regionen ausbreiteten, oder ob es an unterschiedlichen Orten zeitgleich ähnliche Erfindungen oder Forschungen gab.

In West- und Mitteleuropa hält man noch bis in die Bronzezeit hinein an der Steinbearbeitung fest, was sich in den Funden der megalithischen Bauten und Grabanlagen zeigt. Aufgrund dieser schützenden Megalithmonumente, die oft der Grablegung dienten, ist auch hier eine Aussage über die Grabbeigaben und Anwesenheit von Farbstoffen im Grab möglich. Das Grab stellt sich in den Megalithkulturen als wichtiger spiritueller Ort dar. Es wird als Gemeinschaftsgrab über einen längeren Zeitraum verwendet. Den südlichen Teil der europäischen Megalithkulturen des Festlandes bildet die spanische Region um *Los Millares*, einer Siedlung mit Erzvorkommen und somit guten Voraussetzungen für die Metallherstellung und -verarbeitung; die Meereslage läßt auch ausgiebige Handelsbeziehungen vermuten.³⁵² Außer den städtischen Anlagen steht auch in *Los Millares* das *megalithische Kuppelgrab* (K 72) mit kleineren Gängen im Mittelpunkt der damaligen Kultur. Ocker ist in diesen, von der Stadt getrennten Anlagen, in einigen Gräbern zu finden, jedoch ist hier keine Ockerstreuung bemerkt worden, sondern eine Färbung der Wände. Auf einem Gipsgrund befindet sich in zwei Kuppelgräbern noch deutlich eine Rotfärbung der Wände, die teilweise in Zickzackmustern bemalt sind. Vor dem Eingang zum eigentlichen Grab wurden oft halbkreisförmige Vorhöfe, wie in der *Rekonstruktion* zu sehen, angelegt (K 72.1). In einigen dieser Vorhöfe fanden sich rot bemalte kleine Säulen.³⁵³ Diese Säulen könnten als Parallele der Idole angesehen werden, oder – und das ist wahrscheinlicher – als männliches Symbol.³⁵⁴ Vermutlich sind diese ca. 15–60 cm hohen Säulen in Beziehung zu den beigetzten männlichen Toten zu sehen.

In den spanischen Gräbern der Region *Almeria: El Argar, l'Oficio* und *Fuente Alamo* sollen in den *Pithosgräbern* die Schädel der Verstorbenen rotgemalte Stirnbänder getragen haben (K 73, unter *Almeria* zusammengefaßt). Die Färbung soll nach C. Streit mit Zinnober gemalt

352 Vgl. Katalog a. a. O. K 72; vgl. H. Müller-Karpe, *Handbuch der Vorgeschichte Kupferzeit*, Bd.III. München 1974, S. 965f.; vgl. Sibylle von Reden, *Die Megalith-Kulturen*. Köln 1989, u. Übersichtskarte vordere Umschlagklappe. Der Mittelmeerhandel ist schon im Neolithikum über weite Strecken geführt worden, vgl. ebd., S. 67ff.

353 Vgl. S. v. Reden. 1989, S. 251f.

354 Vgl. ebd., S. 252.

worden sein, was eine Verfärbung an der Luft zur Folge gehabt hätte, wahrscheinlich ist hier Ocker verwendet worden.³⁵⁵

Der Brauch der Grablegung in Ocker geht in West- und Mitteleuropa allgemein stark zurück. In den Ländern der Megalithkulturen gibt es noch vereinzelte Ockerfundstellen, die aber nicht unbedingt als repräsentativ angesehen werden können. Rote Farbe ist in wenigen Megalithgräbern auch als Wandfarbe zu finden. In *Göhlitsch-Leuna* (D) wurde aus großen Platten eine *Steinkistengrab* erbaut (K 74), die Wände waren graviert und teilweise rot gemalt. Die Bemalung mit Ocker läßt sich vermuten, da Ocker einer der gebräuchlichsten roten Farbstoffe war. Die Wandbemalungen mit Ocker treten im nördlichen Europa in den Hintergrund, Ocker ist dort, wie auch in anderen Teilen Europas als Grabbeigabe zu finden. In *Champigny-sur-Vesle* (F) enthielt eine Grabkammer mehrere Bestattungen und als Beigaben Keramiken und ein Ockerstück.³⁵⁶ Auf den *Oakney-Inseln* in Schottland wurden in einer Siedlungsschicht, die bis in die späte Bronzezeit bewohnt war, mehrere megalithische Grabanlagen und dort mehrere *Walknochengefäße* gefunden (K 75/75.1). »Unter dem Fundmaterial sind bemerkenswert: ... Steingefäße, Gefäße aus Walknochen, in denen Ockerreste haften.«³⁵⁷ Die Gefäßbeigabe mit Ocker begegnet uns auch in den nicht megalithischen Gräbern Rußlands (siehe Kapitel 3.6 Ockergrabkulturen). Die vereinzelten Ockerfundstellen reichen bis Finnland, in *Kolmhaara* fand man Einzelgräber mit reichlicher Ockerstreuung. Allgemein sind die Einzelbestattungen zeitlich früher als die kollektiven Bestattungsarten anzusetzen.

Weitere Grabstätten der Megalithkulturen befinden sich auf den Mittelmeerinseln Sardinien und Malta. In *Arzachena* auf Sardinien wurden in den *Gräbern aus Steinkreisen* (K 76) außer Keramiken, Obsidian, Perlen auch roter Ocker als Grabbeigabe gefunden.³⁵⁸ In *S. Michele* auf Sardinien gab es in einer Höhle, die aus Gängen und etlichen Kammern besteht, neben einigen Skeletten auch roten Ocker. Auf Malta und im speziellen der kleinen Nachbarinsel Gozo entstand 3600–3300 v. Chr. das Sanktuarium *Gigantija*, das aus *zwei nebeneinanderliegenden Tempeln* besteht (K 77). Außer der Wandfärbung wurde Ocker hier auch zur

355 Vgl. C. Streit in: *Anthropos* 1935, S. 128.

356 Vgl. H. Müller-Karpe. 1974, Bd.III S. 983.

357 H. Müller-Karpe. 1974, Bd.III, S. 1010.

358 Vgl. H. M.-Karpe. 1974, Bd.III, S. 184 u. Tafel 442 A; Obsidian ist natürliches vulkanisches Glas, es wurde verwendet für Pfeilspitzen und Schmuck.

Färbung des Inventars verwendet. Die in den Stein eingegrabenen *Musterverzierungen* wurden mit Ocker gefüllt (K 77.1). Im südlichen Tempel sind Altäre vorhanden und Feuerstellen, die auf ein Opferritual hindeuten.³⁵⁹ Der sakrale Bau besteht aus einer kuppelartigen Konstruktion mit Apsiden.³⁶⁰ Aufgrund der Ockerfärbung der Wände könnte auf eine Grabanlage geschlossen werden, da Ockerstreuung oder rote Wandbemalungen hier häufig anzutreffen sind. Es gibt Vermutungen, daß sich Katakombengänge unter dem Tempel befinden und alle Toten der Insel dort bestattet wurden. Das Heiligtum wäre somit nur der Eingang in ein unterirdisches Grab.³⁶¹

Die Inseln Sardinien, Malta und besonders Kreta (auf die ich später zurückkomme), stellen ein wichtiges Bindeglied zwischen anatolisch-ägäischer Kultur, westneolithischer und megalithischer Kultur dar. Die Malteser kannten zwar zu dieser Zeit kein Kupfer, obwohl es in den Nachbarländern vorhanden war, aber die Obsidianfunde zeugen von einer regen Handelstätigkeit zwischen dem Festland und den Inseln; und auch ein Handelsweg von Ost nach West ist denkbar.³⁶² Seeverkehr bestand seit dem 5. Jahrtausend v. Chr. mit Sizilien, Lipari, Pantelleria usw.³⁶³

Das fast völlige Verschwinden der Ockerverwendung während der Metallzeit in West- und Mitteleuropa betrifft – und das machen die spärlichen Funde deutlich – auch den traditionellen Bereich der Grablegung in Ocker. Ein Siedlungsgebiet des homo europäus in der Kaukasusregion und an der unteren Wolga hält dagegen in der Kupfer- und Bronzezeit ungebrochen an der Grabstreuung mit Ocker fest.

3.6 Kupferzeit, Bronzezeit, Eisenzeit: Ockergrabkulturen 3 000–2 000 v. Chr.

359 Quelle: *Die Gigantija Tempel, bebildeter Führer*, Tafel S. 5.

360 Vgl. Skizze in S. v. Reden. 1989, S. 81.

361 Vgl. S. v. Reden. 1989, S. 84 u. S. v. Reden, S. Neubert, *Die Tempel von Malta*, Bergisch-Gladbach 1988. Der Ocker mußte von Sizilien, der kleinen Insel Lipari, oder anderen Orten eingeführt werden, da auf Malta kein Ockervorkommen nachgewiesen ist, vgl. ebd., S. 72.

362 Vgl. S. v. Reden. 1989, S. 69.

363 Vgl. ebd. u. J. D. Evans, *Malta/Frühe Randkulturen des Mittelmeerraumes*, Baden Baden 1968.

Die unter dem Begriff der Ockergrabkulturen zusammengefaßten Völker zwischen Ural und Karpaten betrieben hauptsächlich Landwirtschaft und Viehhaltung. Sie sind für Alexander Häusler die »kontinuierliche Weiterentwicklung« der Fischer- und Jägerkulturen Südrußlands.³⁶⁴ Diese Kulturbezeichnung beruht auf der häufig gefundenen Ockerstreuung in den Gräbern oder der Grabbeigabe von Ockerstücken. Die häufigste Grabform ist das Hügelgrab (Kurgan, daher teilweise auch Kurgankultur genannt³⁶⁵). Bei der Bezeichnung Ockergräber handelt es sich um eine äußerliche Gemeinsamkeit der Grabkulturen eines großen Gebietes.³⁶⁶ In den Gräbern, die überwiegend einem *Typus* entsprechen (K 78; *Typus der Ockergräber*), sind mehrere, zeitlich in größeren Abständen aufeinanderfolgende, Einzelbestattungen vorgenommen worden, die nach Aufschüttung der unteren Schicht aufeinanderliegend in den gleichen Erdgruben beigesetzt wurden. Bis zu 30 Bestattungen und teilweise etliche mehr sind so vorgenommen worden.³⁶⁷ In der Ukraine bilden oft Steinplatten die Grabdecke, während am Donez Katakombengräber vertreten sind, die nicht aufgebaut, sondern in den gewachsenen Boden eingetieft wurden. Franz Hančar gibt eine Aufstellung der Grabfunde, wie zum Beispiel die der Kuban-Turek oder Kuban Gruppe, in denen Ocker in roten und braunen Tönen entdeckt wurde.³⁶⁸ Seltener treten violette Eisenoxyde auf. Für eine umfassende Aufstellung verweise ich auf die Literatur von Alexander Häusler und Marija Gimbutas.³⁶⁹

Auf einige besondere Fälle möchte ich hier eingehen: In *Elista*³⁷⁰ bedeckte eine 5 cm dicke Ockerschicht den Schädel eines Kindes, weitere Ockerspuren im Grab waren selten, ein *bearbeitetes rotes Ockerstück vor*

364 A. Häusler. Kommentar in: E. Wreschner, Red Ochre and Human Evolution, in: *Current Anthropology*, Okt. 1980, Vol.21, Nr.5, S. 636.

365 Vgl. H. Müller-Karpe. 1974, Bd.III. S. 352.

366 Vgl. A. Häusler, *Die Gräber der älteren Ockergrabkultur zwischen Ural und Dnepr*. Berlin 1974 und ders., *Die Gräber der älteren Ockergrabkulturen zwischen Dnepr und Karpaten*. Berlin 1976; A. Häusler als wichtigster Erforscher der Ockergrabkulturen gibt zu bedenken, daß es sich aufgrund der seltenen chemischen Untersuchungen teilweise auch um andere Eisenoxydpigmente gehandelt haben könnte.

367 Vgl. H. Müller-Karpe. 1974, Bd.III, S. 352.

368 Vgl. F. Hančar, *Urgeschichte Kaukasiens*. Wien/Leipzig 1937, Tab.XVII u. Tab.XVI.

369 A. Häusler, Ockergrabkultur und Schnurkeramik in: *Jahresschrift für mitteldeutsche Vorgeschichte*. 1963, Nr.47, S. 157–179 und ergänzend M. Gimbutas, *The Prehistory of Eastern Europe, Part I*. Cambridge 1956.

370 Vgl. F. Hančar, Kreuzförmige Räucherschalen aus dem Tal des Manyc. Ihre kulturelle Verbindung mit Ocker und ältester Schädeldeformation, in: *Strena Archeologica, Finska Fornminnesförninges Tidskrift* 45, 1945, S. 73f.

dem Schädel des Kinderskelettes hatte ca. 4 cm Durchmesser (K 79). Der Klumpen scheint die Nachformung eines Kopfes darzustellen, an dem Mund, Augen und Nase grob ausgeführt sind. Aufgrund des durchlochten Kopfes und der Aufsteckmöglichkeit auf einen Stock schließt Johannes Maringer auf eine Verwendung als Talisman.³⁷¹ Unter anderen Gegenständen fand sich in einem weiteren Grab in *Elista* eine Ockerkugel. Auf eiförmige Ockerstücke in den Gräbern der Ockergrabkulturen weist Alexander Häusler hin, der eine Verbindung zwischen diesen »Ockereiern« und oft gefundenen richtigen Eiern in den Gräbern vermutet. Der Wiedergeburtsgedanke und das Ei als Keimzelle des Lebens könnten darin ihren Ausdruck gefunden haben.³⁷² In den Kulturen Chinas und Trojas taucht das Eimotiv und die Verbindung von Vogel, Küken und Ei auf.³⁷³ Hančar sieht bei der Ockerbeigabe allgemein die Form einer »Sippenkennzeichnung« durch die gemeinsame Farbe gegeben, dabei stellt er die Schutzfunktion des Ocker in den Vordergrund.³⁷⁴

Vereinzelt sind die Ockerbestattungen der Kuban-Gruppe üppig mit anderen Beigaben wie Gold, Lapislazuli, Mörsern, Meißel, Pfeilspitzen usw. versehen, wie in einem *Grab mit drei Skeletten* (K 80), die ockergefärbt waren, in *Maikop* (GUS). In den *Steingräbern* (K 81/81.1) von *Novosbodnaja Carskaja* (GUS) lagen mehrere »Hockerskelette« auf einem Ockerbett und teilweise waren die Skelette mit reichlich Ocker überschüttet. Etliche goldene Gegenstände und Goldperlen waren beigegeben. In *Sofievka* (GUS), einem der zahlreichen Ocker-Fundorte in der Ukraine, gab es in den Gräbern mit Brandbestattungen Urnen und Behältnisse aus organischem Material. Die obenaufliegenden Schädel hatten teilweise Ockerfärbung. Im Gebiet des Mitteldnjepr (östliche Tripolje-Kultur) gab es außer der üblichen Ockerstreuung in einigen Gräbern lediglich die Färbung des Kopfes und der Beine, so zum Beispiel in *Tiszapolgár* und *Rúse*. In *Surkino* in *Grab III* (K 82) tritt bei dem männlichen Skelett auf dem Schädel eine Weißfärbung mit Kalk auf, der Schädel des Frauenskelettes war ockergefärbt, der Schädel eines Kindes im gleichen Grab wies weiße Färbung auf und lag auf einer Schicht aus Kalk und Ocker. Im Donez-Gebiet lagen männliche Skelette neben

371 Vgl. J. Maringer in: *Anthropos* 1976, S. 242.

372 Vgl. A. Häusler, Kommentar, in: E. Wreschner in: *Current Anthropology* 1980, S. 636; J. J. Bachofen beschreibt dies schon in seinem Buch: *Das Mutterrecht*. Basel 2. Aufl. 1897, Frankfurt 8. Aufl. 1993.

373 Vgl. Buffie Johnson. 1990, S. 105f.

374 F. Hančar, in: *Strena Archeologica* 1945, S. 75.

Schalen auf weißer Unterlage, weibliche Skelette hatten Schalen mit kreuzförmigem Fuß, die mit rotem Ocker gefüllt waren.³⁷⁵ Die geschlechtsspezifische Färbung bei Frauen und Männern läßt aufgrund der weiblichen Symbolik des Ocker vermuten, daß der weiße Kalk als männliches Symbol gesehen wird. Dieser Analogieschluß ist fraglich, weil auch Kalk in anderen Gräbern vorkommt und ebenfalls schwarze Asche zur Skelettfärbung ohne Geschlechtsspezifität verwendet wurde. Eine Identifikation der weißen Farbe mit dem männlichen Samen, wie dies bei australischen Ureinwohnern vereinzelt vorkommt, ist aufgrund der wenigen Funde dieser Art nicht verifizierbar. Es soll hier genügen, daß eine Unterscheidung in männlich und weiblich, mit welchem gedanklichen Hintergrund auch immer, gemacht wurde.

Ein interessanter Aspekt dazu ist auch die Entwicklung der ersten Farbnamen: Wörter für Schwarz und Weiß kommen in 98 untersuchten Sprachen als erste vor, und das Wort für Rot folgt immer an nächster Stelle.³⁷⁶ Es wurden zunächst einsilbige Begriffe des allgemeinen Gebrauchs berücksichtigt, die nicht in anderen Wörtern enthalten sind und die einen engen Bedeutungsspielraum haben (wie Schwarz, Gelb, Blau etc.). Danach gibt es universelle Kategorien, nach denen Farbnamen in unterschiedlichen Sprachen auftreten. Berlin und Kay stellten maximal Sieben, minimal zwei Kategorien fest. Zur ersten gehören Schwarz und Weiß zur zweiten Rot, zur dritten Grün und Gelb, zur vierten Gelb und Grün, also in vertauschter Reihenfolge, zur fünften Blau, zur sechsten Braun und zur siebten Pink, Purpur, Orange und Grau.³⁷⁷ Aufgrund dieser Forschungen läßt sich die These formulieren, nach der sich die ersten Farbnamen paarweise bilden, um eine deutliche Unterscheidung möglich zu machen.³⁷⁸ Nach dem Hell-Dunkel-Paar mit Schwarz und Weiß folgt die Farbe Rot, die das breiteste Spektrum hat (ca. 590–690 Nm) und mit Schwarz und Weiß eine qualitative Unterscheidung in Dunkelheit, Helligkeit und Wärme ermöglicht. Als Hautfarbe und als Farbe des Bodens sind häufig Rot und Schwarz vertreten.³⁷⁹ Schwarz wird nach den neurophysiologischen Untersuchungen von Paul Kay und Chad

375 Vgl. A. Häusler, *Jahresschrift Universität Halle*. 1964, Nr.48, S. 71.

376 Vgl. Ralph Bolton, Black and White and Red all over: The Riddle of Color Term Saliency, in: *Ethnology*, Jan. 1978, Vol. XVII, No.1, S. 287.

377 Vgl. ebd.

378 Vgl. ebd.

379 Vgl. ebd., S. 298ff.

K. McDaniel als kühl empfunden, Weiß wird dem leicht warmen und Rot dem warmen Bereich zugeordnet.³⁸⁰

3.7 Zusammenfassung und Kommentar

In den Megalithkulturen gibt es Ocker vor allem als Bemalung von Heiligtümern und Grabstätten. Als Grabbeigabe ist Ocker zwar über ganz Europa verteilt zu finden, jedoch läßt sich nicht von einem allgemeinen oder bestimmten Gebrauch in Bestattungen sprechen. Andere, seltene Materialien wie Obsidian, Gold, Perlen etc. sind häufige Grabbeigaben. Da es in den Megalithbauten auch Altäre gab, ist zu vermuten, daß für kultische Zwecke nicht Ocker, sondern Blut verwendet worden ist.

In den europäisch beeinflussten Ockergrabkulturen des Kaukasus und angrenzender Gebiete gibt es Gräberfunde, die reichlich Ockerstreuung aufweisen. Hier sind noch Verwendungen des Ockers zu finden, wie sie aus dem Jungpaläolithikum bekannt sind. Ocker steht innerhalb der osteuropäischen Ockergrabkulturen im Zusammenhang mit der Vorstellung eines Hinübergeleitens des Leichnams in ein Totenreich. Besonders Schädelgefärbungen und Färbungen im Brustbereich fallen auf und deuten auf den »Lebenshauch«, den Atem, hin. Neben der reinen Ockerstreuung finden sich vereinzelt bearbeitete Ockerstücke, teils als angedeuteter Kopf mit Talismancharakter, teils in Eiform, welche als Keimzelle und als Symbol für Fruchtbarkeit gesehen werden kann. Den Ockerfarben wurden in diesem Kontext möglicherweise magische Kräfte und eine schützende Wirkung zugeschrieben.

Exkurs: Blut und roter Ocker

In der mittleren Bronzezeit haben die Ockergrabkulturen ihren Zenit überschritten, aus der Eisenzeit sind aus Osteuropa nur noch wenige Ockergräber bekannt. Der Rückgang der Ockerstreuung in den kupfer- und bronzezeitlichen Gräbern des mitteleuropäischen Raumes dehnte sich auch auf den westlichen Teil und die Mittelmeergebiete aus. Vor allem in der Verbindung zu den häufig gefundenen Altären wird deutlich, daß das Blut immer mehr an die Stelle des symbolischen Stoffes Ocker

³⁸⁰ Vgl. Paul Kay and Chad K. McDaniel, The Linguistic Significance of the Meanings of Basic Color Terms, in: *Language, Journal of the Linguistic Society of America*, Sept. 1978, Vol. 54, No.3, S. 615, S. 637.

tritt. Wie viele Altäre unter anderem in Malta, Sizilien und dem mykenischen Raum belegen, war das rituelle Tieropfer und das Auffangen des Blutes durch entsprechende Kanäle an den Altären üblich, wie zum Beispiel im Tisch von *Dendra* auf dem griechischen Festland. Hier gab es an dem Opferaltar Blutgruben in den Ecken.³⁸¹ Ebenso wurden Opferschalen in *Cannatello* (I) gefunden, vermutlich wurde dort das Blut gesammelt.³⁸² Hans Georg Wunderlich zählt weitere Opferrinnen unter anderem im griechischen *Malthi* auf.³⁸³

Ein Opferwagen aus Kreta, der sogenannte *Kultwagen* (K 83), hat einen Kutscher, durch dessen Armhaltung eine gefäßartige Einfüllöffnung entsteht. Das dort eingefüllte Opferblut rinnt über zwei weitere Ebenen des Wagens auf den Boden.³⁸⁴ Die Verwendung dieses Terra-Cotta (Terrakotta)-Wagens als mehrstufiger beweglicher Altar ist denkbar. Da es keine Farbspuren gibt, ist eine vergängliche organische Substanz als Flüssigkeit zu vermuten. Auf dem *Steinsarkophag* (K 84/84.1) von *Hagia Triada* (Aja Triádha) auf Kreta ist das Darbringen eines Blutopfers gezeigt.³⁸⁵ Auf dem Sarkophag sind umlaufend auf den vier Seiten Opferhandlung mit und ohne Blut zu sehen. Die Darstellung der beiden Längsseiten zeigt, daß das Blut des geopfertem Stieres in Gefäßen zu einem Auffanggefäß vom Typus eines »Kraters« gebracht wurde.³⁸⁶ Das gehäufte Auftreten solcher Blutopferhandlungen und deren Überlieferung auf Plaketten und Bildern ist ein Indiz dafür, daß Ocker an symbolischer und kultischer Bedeutung verliert und teilweise Blut an seine Stelle tritt.

3.8 Ockergebrauch auf Kreta

Die einflußreiche und um 2 600–1 400 v. Chr. das östliche Mittelmeer beherrschende Insel Kreta stellt eine wichtige Station in der Entwicklung der Kulturen der Bronzezeit dar. Mit der kulturellen Entwicklung scheint ein Wandel in der Ockerverwendung verbunden. Trotz großer Tempelanlagen, die in der früh- und mittelminoischen Zeit erbaut wurden,

381 Vgl. J. Maringer in: *Anthropos* 1976, S. 243.

382 Vgl. ebd., 1976, S. 244.

383 Vgl. H. G. Wunderlich, *Wohin der Stier Europa trug*. Hamburg 1972, S. 225.

384 Vgl. B. Johnson. 1990, S. 294.

385 Vgl. Stylianos Alexiou, *Minoische Zivilisation*. Heraklion 1976, S. 125.

386 Vgl. Klaus Gallas, *Kreta*. Köln 1974, S. 16f., auch Abb. dort; vgl. dazu Kapitel 3.8.1 Kultische Verwendung.

und trotz gut erhaltener Zeugnisse der minoischen Kultur sind keine Funde von rotem Farbstoff in Grabanlagen vorhanden.³⁸⁷ Die Gräber Kretas sind, wie auch in anderen Teilen Europas, mehrmals benutzt worden. Wenn es Ocker in größeren Mengen in den Gräbern gegeben hätte, so wäre dieser wahrscheinlich gefunden worden. Ebenso ist die kultisch bedingte Färbung von Tonidolen, wie sie vereinzelt auf den Kykladen auftaucht, für Kreta nicht nachweisbar.³⁸⁸ Eine längst abgewaschene Bemalung bei den minoischen Idolen wäre möglich, ist aber unwahrscheinlich. In der minoischen Kultur, benannt nach der mythologischen Gestalt des König Minos, scheint man auf den Ocker als symbolisches Material im Mutterkult und im Totenritual verzichtet zu haben.

3.8.1 »Die große Göttin«

Die Funde von Frauenidolen und Abbildungen sowie die Sagenüberlieferungen der Minoer deuten auf die Verehrung einer Muttergottheit hin. In der Bemalung des Sarkophags von *Hagia Triada* und in Darstellungen auf Siegelringen ist die besondere Stellung von Frauen als Göttin oder Priesterin zu sehen. Vom Paläolithikum bis ins Mesolithikum war Ocker in Verbindung mit der Verehrung von Weiblichkeit zu finden. Beispielsweise ist dies im Zusammenhang mit der Höhle als Sinnbild für Weiblichkeit und der dortigen Färbung der Höhlenwände sowie der »weiblichen« Zeichen der Fall, oder die Verehrung der Weiblichkeit äußert sich in der Ockerfärbung von Frauenidolen im Rahmen einer Fruchtbarkeitssymbolik.³⁸⁹ Aufgrund dieses nachgewiesenen Zusammenhangs, als Symbol der Lebenskraft und stellvertretend oder zusätzlich zur Versinnbildlichung der Weiblichkeit, läßt sich auch eine Ockerverwendung bei den Minoern vermuten. Die »Große Mutter«, die von den Minoern als »Große Göttin«, als Erdgöttin und im Rahmen von Vegetationskulten verehrt wurde, ist in den ihr

387 1700 v. Chr. wurde die Insel von einem Erdbeben erschüttert, woraufhin neue Tempel und Kultanlagen gebaut wurden, die die Blütezeit der Mittelminoischen Kultur bilden, bis zum Vulkanausbruch der Nachbarinsel Thera (Santorin) um 1450 v. Chr.; vgl. J. A. Sakellarakis, *Heraklion Das Archeologische Museum*. Athen 1994, S. 8.

388 Vgl. C. Streit in: *Anthropos* 1935, S. 693 u. 471; St. Xanthoudides, *The vaulted tombs of Mesara*. London 1924.

389 Vgl. H. Uhlig. 1992, S. 163.

zugeschriebenen bildlichen Darstellungen nicht mit Ocker versehen. Ocker als Symbol der Zeugung und stellvertretend oder zusätzlich für Weiblichkeit verwendet, ist in diesem Kontext zumindest in einigen Fällen zu vermuten.

Die Verehrung der Großen Göttin als Mutter der Erde zielt auf die zyklische Erneuerung der Pflanzenwelt und der Tiere und damit des Lebens selbst.³⁹⁰ Ocker als Lebenssymbol im Kontext der Grabbeigabe versinnbildlichte noch bis in die Ockergrabkulturzeit ebenfalls eine Erneuerung des Lebens. Aufgrund der Ähnlichkeit des symbolischen Gehalts der Ockerverwendung im Bestattungsritual und des Mutterkultes in minoischer Zeit soll nun die Frage nach der Substitution des Ocker gestellt werden.

Wenn Ocker in dieser sich schnell entwickelnden Kultur im Mittelmeerraum nicht mehr in den bisher bekannten Zusammenhängen zu finden ist, könnte dies zwei Ursachen haben: Einerseits lösen Blutrurale, vor allem im Totenkult, teilweise im Fruchtbarkeitskult und zur Unheilsabwehr, den Ocker ab; andererseits gibt es differenziertere Symbole, die an die Stelle des Ocker treten.

3.8.2 Verwendung von Blut

Einen bedeutenden Platz in kultischen Handlungen, in dem symbolischen Kontext der Lebenskraft und der Erneuerung von Leben, nimmt das Blut ein.

Hans Georg Wunderlich setzt den Stellenwert des Totenkultes so hoch an, daß er im Palast von Knossos einen Totentempel sieht.³⁹¹ Die Abflußrinnen, von Evans und anderen als Kanalisation beschrieben, deutet Wunderlich als Rinnen zur Vorbereitung der Einbalsamierung und zum Abfließen des Opferblutes.³⁹² Solche Blutrinnen an Opferstätten gibt es unter anderem auch in Griechenland.³⁹³ Die Aussagen Wunderlichs zum Totenkult weisen auf viele Blutopferhandlungen auch in den

390 Vgl. H. Uhlig. 1992, S. 163ff. Zu dieser Vorstellung einer zyklischen Erneuerung gibt es etliche Überlieferungen; zu den Kulturen vgl. H. P. Duerr. 1990, Anmerkung 49, S. 401f.

391 H. G. Wunderlich. 1987, S. 232ff.

392 Vgl. ebd., S. 164.

393 Vgl. Exkurs Blut und roter Ocker; vgl. ebd. S. 224ff.

Nachbarländern hin. In diesem Zusammenhang soll noch einmal auf die Darstellungen des Altars von *Hagia Triada* aufmerksam gemacht werden, der ausführlich Blutopferhandlungen zeigt. Aus dem Tempel von *Anemóspilia* bei *Archánes* südlich von *Heraklion* auf Kreta ist eine Menschenopferung bekannt. Der wahrscheinlich erste minoische Tempel wurde beim Erdbeben um 1700 v. Chr. während des Vollzugs einer Opferhandlung zerstört.³⁹⁴ Ein jüngerer Mann wurde auf einem Altar liegend und zur Blutopferung aufgeschnitten gefunden, sein Blut sollte, so vermuten die Entdecker, von einem Priester mit einem Gefäß zu einer anderen Opferstelle im Heiligtum gebracht werden.³⁹⁵ Den Knochenfunden nach zu urteilen, wohnte auch eine Priesterin der Kulthandlung bei.³⁹⁶

Auch Symbole, die die Darstellungen der Göttin begleiten, sind unter anderem bei Darstellungen von Blutopferhandlungen zu sehen und begleiten die Blutsymbolik. Wie Funde aus den Palästen in mittelminoischer Zeit zeigen, haben Attribute der Göttin, zum Beispiel naturalistische Symbole wie Stierhorn, Doppelaxt und Schlange ebenfalls einen bedeutenden Platz in Kulthandlungen mit Blut (ca. 2000–1500 v. Chr.³⁹⁷). Die Doppelaxt beispielsweise wird auch für Opferhandlungen verwendet.³⁹⁸ Ferner rahmen Doppeläxte auf dem Sarkophag von *Hagia Triada* das Gefäß ein, in dem das Opferblut gesammelt wird.³⁹⁹ Stierhörner finden sich als Ornament auf Idolen oder als Sinnbild an Palästen, wie auf Kreta in der Palastanlage von *Knossos*, an dessen *Südeingang* (K 85) heute eine Nachbildung zu sehen ist.⁴⁰⁰ Die Schlangendarstellung beispielsweise findet sich oft auf Opfergefäßen und Schalen, die vermutlich für Blutopfer genutzt wurden.⁴⁰¹

Der komplexer (ausgeformter) werdende Zeugungs- und Fruchtbarkeitskult (Vegetationskult) auf Kreta scheint mit Blut als dem

394 Vgl. K. Gallas. 1983, S. 10.

395 Vgl. ebd. Entdecker waren Herr und Frau Sakellerakis; Herr Sakellerakis war Leiter des Museum Heraklion, vgl. Lit. dort.

396 Vgl. Renate Scheiper, Neue Spuren der Minoer, in: *art Das Kunstmagazin*, Nr.5/Mai 1986, S. 79.

397 Die Zeiteinteilung bezieht sich auf die Perioden nach A. Evans, vgl. Zeittafel in: J. A. Sakellarakis. 1994, S. 9.

398 Vgl. Kapitel 3.8.3 differenzierte Symbole.

399 Vgl. S. Alexiou. 1976, S. 123 u. J. A. Sakellerakis. 1994, S. 114.

400 Vgl. auch B. Johnson. 1990, S. 157.

401 Vgl. ebd., S. 159.

magischem Kultstoff verbunden, welches nun die Funktion des Ocker in bezug auf die lebensspendende Kraft übernommen hat.

3.8.3 differenzierte Symbole

In den Kultobjekten der »großen Göttin« wird eine feingliedrige Vernetzung von Tier- und Sternsymbolik deutlich. Die Statuette der Schlangengottheit aus dem Palast von *Knossos* kann als Vereinigung von Leben und Tod gesehen werden. Schlangen winden sich oberhalb und unterhalb der Körpermitte.⁴⁰² Die Schlange, als Schöpfungsmacht verehrt, kann an die Stelle des Haares treten. Nach Buffie Johnson nehmen die Kopfhare die geistigen Kräfte auf, die Schambehaarung nimmt die befruchtenden Kräfte an.⁴⁰³ Die Verbindung der Schlange mit den Kopfharen wird auch in späterer Zeit in den Darstellungen der Medusa offensichtlich.⁴⁰⁴

Die Doppelaxt ist das Symbol des Mondes, der in Form von zwei Sicheln verkörpert wird. Eine große bronzene *Doppelaxt*, die wahrscheinlich zu kultischen Zwecken benutzt wurde, ist in *Zakros* gefunden worden (K 86). Der Mond steht für das Wachstum, wahrscheinlich bedingt durch die Entdeckung, daß die Pflanzen nachts schneller wachsen. Der Mond verkörpert somit die Nachtkräfte und steht der Sonne, dem Tagesbereich gegenüber. Der Stier, als männliches Symbol, wird der Legende nach durch die Doppelaxt geopfert. Der Vergleich Buffie Johnsons von symmetrischen Darstellungen der Doppelaxt und dem Schmetterling als Fruchtbarkeitssymbol weisen in die gleiche Richtung als Sinnbild der Wachstumskräfte. Die Raupe spinnt sich ein und wird nach einem halben Jahr zum bunten Schmetterling. Die Analogien zur Auferstehung und Wiedergeburt liegen nahe, die beiden Flügel könnten Tod und Erneuerung symbolisieren. Die Axt mit zwei Schneiden fügt sich in dieses symbolische Bild ein.⁴⁰⁵ Das Wort »labrys«, das Doppelaxt bedeutet, kann auch mit

402 Eine Statuette der Schlangengöttin aus Fayence zeigt eine barbusige Frau, die zwei Schlangen in den Händen hält, auf dem Kopf befindet sich eine tierartige Gestalt; aufgrund des Fundes einer zweiten größeren Göttin mit Schlangen um den Hüften, wird die hier beschriebene als Tochter der Göttin bezeichnet; Abb. in: J. A. Sakellerakis. 1994, S. 37; vgl. ebd. S. 38.

403 B. Johnson. 1990, S. 164.

404 Die Darstellung der Medusa, Abb. 166, B. Johnson 1990.

405 Vgl. B. Johnson. 1990, S. 208ff.

Lippe und Schamlippe übersetzt werden und weist eine phänomenologische Verbindung zur Doppelaxt auf. Auch das im Wortstamm verwandte Labyrinth könnte symbolisch für den Uterus gesehen werden.⁴⁰⁶ Buffie Johnson formuliert: »Das Labyrinth, über das immer ein weibliches Wesen regiert, symbolisiert Tod und Wiedergeburt; es veranschaulicht eine Reise zum Mittelpunkt und wieder zurück«. ⁴⁰⁷ Eine Verbindung zum Blut ist sowohl im Opferbeil, als auch im Symbol für den Uterus gegeben.

Helmut Uhlig beschreibt trotz des Auftretens von männlichen Gottheiten⁴⁰⁸ noch den ganzheitlichen Anspruch (eventuell auch Weltsicht) den die »Große Göttin« verkörpert. Der Stier erscheint als Sexualpartner der »Großen Göttin« und symbolisiert die männliche Potenz. Der weiße Sonnenstier, den Poseidon dem Minos schickte, ist in der minoischen Sage für die Zeugung des Minotaurus, eines Menschen mit Stierkopf, verantwortlich. Die Frau des Minos konnte der Schönheit des weißen Stieres nicht widerstehen und gab sich ihm hin. Die kosmischen Kräfte des Stieres sind ebenso in den Mythen von Zeus wirksam. Zeus verwandelte sich in einen Stier und entführte Europa nach Kreta. Nachdem er sich dort in einen Adler verwandelt hatte, vergewaltigte er sie und zeugte Minos, Rhadamanthys und Sarpedon, die Brüder des Herrschergeschlechtes auf Kreta.⁴⁰⁹

Kraft und Macht des Stieres finden ihren Ausdruck in den Hörnern. Eine Parallele zur Hornsymbolik läßt sich bei der paläolithischen Venus von Laussel finden. In dem Relief hält die Frauengestalt ein Horn, das ockergefärbt war. Vermutlich stellt es hier ein Fruchtbarkeitssymbol dar. Das Thema der Fruchtbarkeit und Zeugung ist dort, wie auch in etlichen anderen Darstellungen der Steinzeit mit Ocker verbunden. Nicht die Farbe des Horns, sondern das Horn alleine bestimmt in Kreta die symbolische Kraft. Anstatt der Farbsymbolik tritt nun detaillierte und verkoppelte Tier- oder Dingsymbolik auf.

Wo noch im Neolithikum stilisiertere Figuren in Ocker gemalt oder als Tonidole mit Ocker versehen wurden, treten nun naturalistische Symbole ohne

406 Vgl. ebd., S. 308.

407 B. Johnson. 1990, S. 308.

408 Vgl. H. Uhlig. 1992, S. 264.

409 Vgl. K. Gallas. 1983, S. 21; die Mythen stammen von den Griechen, K. Gallas bemerkt, daß die Minoer nur den Götterglauben und keine Mythen kannten Vgl. ebd.

Ocker an deren Stelle. Eines der Symbole resultiert aus der Beschäftigung mit den Himmelskörpern, sie haben Entsprechungen in ihrer symbolischen Darstellung, so beispielsweise die Axt und die Mondsichel. Die Doppelaxt kann als Kultwerkzeug gesehen werden und wird einer weiblichen Gottheit zugeordnet, wie eine Gravierung in einem *Siegelring* zeigt (K 87). In dieser weiblichen Gottheit ist möglicherweise eine Ausprägung der angesprochenen »Großen Göttin« zu sehen. Sie steht für Fruchtbarkeit, und ihre Symbole könnten dies ebenfalls zum Ausdruck bringen.

Durch die Betonung des Zeichencharakters in den Darstellungen und zeichenhaften Vereinfachungen von zum Beispiel Horn und Doppelaxt wurde die Farbgebung in ihrem symbolischen Charakter in den Hintergrund gedrängt. Als weitere Beispiele für symbolische Darstellungen sind die Muster und Linien auf Tongefäßen zu sehen, die teilweise Schlangen versinnbildlichen. Die Darstellung der Göttin mit Schlangen als Skulptur und die Darstellung der Göttin auf einem Berg, beispielsweise auf einem weiteren Siegel, sowie eine Kanne, die mit heiligen Knoten und Äxten bemalt ist, sprechen für eine Differenzierung der Symbole.⁴¹⁰ Hinzu kommt die Kombination mehrerer Gegenstände symbolischen Gehalts und deren Ausführung in wertvollen Materialien wie Gold, Elfenbein, Bronze etc., wie es in dem Miniaturenschrein aus dem Palast von *Knossos* zu finden ist.⁴¹¹ In den Miniaturen des Hausschreins sind Stierhörner mit Einsteckloch wahrscheinlich für Doppeläxte zu sehen, sowie Schlangendarstellungen auf Tonidolen, die vermutlich die Göttin darstellen. Die Verbindung der Göttinnendarstellung auf Siegeln und Ringen zeigt sie mit symbolischen Darstellungen wie Wölfen, Jünglingen, Glocken, Schmetterlingen und den bereits oben erwähnten Symbolen. Dies deutet darauf hin, daß sich diese Symbole in ihrer Denotation nicht beliebig auslegen lassen, sondern ganz bestimmte Bedeutungen und eingegrenzte Sachverhalte beschreiben. Sie umfassen demnach nicht mehr ein ganzes symbolisches Feld, wie dies

410 Vgl. K. Gallas. 1983, S. 14; vgl. Abb. in: S. Alexiou. 1976, S. 83; vgl. ebd., S. 109. Aus der diktäischen Höhle ist ein Siegel mit der schlangenhaarigen Göttin zwischen zwei Greifen bekannt; vgl. ebd., S. 88. Zur Kanne vgl. Abb. in: J. A. Sakellerakis. 1994, S. 63.

411 In dem dreigliedrigen Miniaturenschrein befand sich zwischen den Hörnern auf dem dritten Altarteil eine Hülse, die wahrscheinlich für eine einsteckbare Doppelaxt Platz bot. Ferner gab es in diesem Teil Terrakottafiguren, von denen drei vermutlich Göttinnen darstellten. Im ersten untersten Teil des Schreins standen Gefäße für flüssige Opfergaben. Vgl. A. Evans, *The Palace of Minos*. London 1928; vgl. Abb. in: B. Johnson, 1990, S. 159; nach einer Skizze von A. Evans Abb. 160 und Abb. S. 72 in: M. A. Edey, *Die verlorene Welt der Ägäis, Time Life Netherland* 1975.

bei der Verwendung des Ocker der Fall war. Die Bild- und Farbsymbolik wandelt sich von den erzählenden, auslegungsfähigen Zeichen hin zu den begrifflich enger definierten Zeichen. A. Leroi-Gourhan bezeichnet ersteres als Mythogramm und letzteres als Ideogramm.⁴¹² Der jeweilige Kontext, in dem Ocker als Farbsymbol in den paläolithischen Felsbildern (Bison/Hirsch/Pferd) zu sehen ist, bedurfte einer sprachlichen Auslegung, innerhalb derer mehrere Bedeutungszusammenhänge möglich waren. Diese Form der Allgemeingültigkeit wird bei den definierteren Zeichen der Kreter geringer. Nicht der Stier, sondern das Horn des Stieres; nicht der Mond, sondern die Sichel des Mondes; nicht die Idolfigur, sondern die schlangenhaltende Göttin, die tanzende Göttin, die Göttin mit Löwen, Hörnern etc., also die speziellen Verknüpfungen und Umstände sind von Bedeutung.⁴¹³

Diese Entwicklung zu spezielleren Symbolen weist deutliche Gemeinsamkeiten zur zeitgleichen Entwicklung der Schrift auf. Sie ist ein weiteres Indiz für diese kulturelle Entwicklung und Ausdifferenzierung.⁴¹⁴ Der Bedeutungsspielraum eines Buchstabens muß gering sein, damit er in verschiedenen Kontexten, also auch universell einsetzbar wird. Die Schrift bildet sich ausgehend von dem auslegungsfähigen Bildersystem der Hieroglyphen zum Zeichensystem des griechischen Alphabetes aus. Ein Zeichen steht für eine einzige Bedeutung, erst im Verbund werden die Ausdrucksmöglichkeiten größer. Demgegenüber werden die Überlieferungen, Sagen und Mythen in mündlicher Form weitergegeben, sie sind von individueller Erzählweise und der Priorität des Erzählenden, also der Auslegung, geprägt. Der streng gefügte Kanon (Maßstab und Regel) der Schrift findet sich auch in den frühesten Verwendung wieder. So zeigen die ersten Schriften aus Kreta Berechnungen und Auflistungen, die mehr in einem mathematisch-technischen Zusammenhang stehen.⁴¹⁵

Die Farbe Ocker verliert mit der zunehmenden kulturellen Ausdifferenzierung ihre kultische Bedeutung und ist auch auf dem griechischen Festland nicht mehr in Gräbern oder in symbolischen Kontexten vertreten. Als Malfarbe hingegen findet sich Ocker in vielen

412 Vgl. A. Leroi-Gourhan. 1988, S. 265.

413 Vgl. Abb. in: B.Johnson. 1990, S. 122.

414 In mittel- und spätminoischer Zeit entwickelten sich die Schriften Linear A (noch nicht zu übersetzen) und Linear B (teilweise übersetzt).

415 Vgl. K. Gallas. 1983, S. 47f.

kretischen Wandmalereien sowie im letzten Jahrtausend v. Chr. in Fresken des griechischen Festlandes.

3.8.4 Wandmalereien, maltechnischer Aspekt

Neben der seit dem Neolithikum gebräuchlichen Malerei auf Tonwaren ist die Wandmalerei in der Kupferzeit schon in Ägypten und Babylonien bekannt.⁴¹⁶ In der Regel wurde dort, wie auch in der mittelminoischen Periode Kretas, die Wand als Bildträger benutzt. Tafelbilder sollen in Ägypten bekannt gewesen sein, Trägermaterial bei den Tafelbildern war meistens Holz, selten Leinwand.⁴¹⁷

Über die Technik der kretischen Wandmalereien ist eine Aussage wegen der spärlichen Überlieferungen und Analysen schwierig. Ein Einblick in den mit rotem Ocker versehenen *Raum der Doppeläxte* und die *Rekonstruktion* zeigen, daß der Palast von *Knossos* generell farblich geschmückt gewesen sein muß (K 87.1/87.2).

Das Aufbringen der mit Wasser verdünnten Farbe auf die trockene Wand schildert Alfred Neuburger als schon in Ägypten gebräuchliche Technik, dies ist zunächst auch für Kreta zu vermuten.⁴¹⁸ Für weitere Untersuchungen ziehe ich die Forschungsarbeit von Alexander Eibner zu Rate.⁴¹⁹ Da ägyptisch-kretischer Seehandel seit etwa 2 600 v. Chr. bekannt ist, wurde diese Maltechnik vermutlich aus Ägypten importiert.⁴²⁰ Die Schlußfirnis zum Schutze der Malereien gegen Verwischung kann aus Milch, Leim, Eiern etc. bestanden haben, jedoch wurden keinerlei Bindemittel im Farbauftrag gefunden. Aufgrund des Seeklimas auf Kreta ist auch eine haltbarere Art der Wandbemalung zu vermuten. Das Einfärben des feuchten Putzes, wie es im echten Fresko (*buono*) geschieht, hält der Witterung besser stand, indem der verwendete Kalk eine undurchdringliche Schutzschicht bildet.⁴²¹

⁴¹⁶ Vgl. Alfred Neuburger, *Die Technik des Altertums*. 1981, S. 199.

⁴¹⁷ Vgl. ebd. S. 201, Abb.253.

⁴¹⁸ Vgl. ebd., S. 201.

⁴¹⁹ A. Eibner, *Entwicklung und Werkstoffe der Wandmalerei vom Altertum bis zur Neuzeit*. München, o.A.

⁴²⁰ Vgl. R. Bichler, *Kreta*. München 1988, S. 320; Chronologische Übersicht der minoischen Kultur.

⁴²¹ Vgl. H. G. Wunderlich. 1972, S. 113f. Ockerfarben und Eisenoxidpigmente generell widerstehen der ätzenden Wirkung des Kalks gut, es gibt dadurch keine

Die in der Literatur als Fresken bezeichneten Wandmalereien des Palastes von *Knossos*, die auf Kalkputz ausgeführt sind, schließen eine Verwendung und Entwicklung dieser Freskotechnik nicht aus. Eine einfache Art des Freskos ist die Wandmalerei als Tünche auf trockener Wand (*Fresco secco*). Da in den jüngeren Publikationen eine Entwicklung des Freskos weit vor dem 6. Jahrhundert v. Chr. vermutet wird, verwende ich hier, im Bewußtsein der begrifflichen Schwierigkeiten das Wort *Fresco* auch für die kretischen Wandmalereien.⁴²²

Die wohl bekannteste Darstellung ist die eines Mannes, der über einen Stier springt. Das *Stierspringer-Fresko* (K 87.3) im Ostflügel des Palastes beinhaltet die vier zur Verfügung stehenden Farbmaterialien, Blau, Ocker (Gelb und Rot), Weiß und Schwarz.⁴²³ Dieses Fresko zeigt die wahrscheinlich in der Nähe des Palastes durchgeführten Stierspiele: Ein gelb-brauner Stier füllt den zentralen Bildteil. Vor und hinter ihm steht je ein junges Mädchen. Ein junger Mann springt in einer Art Salto über den Rücken des Stieres. Die Hautfarbe der Frauen, von denen eine den Stier an den Hörnern hält, die andere hinter dem Stier die Arme hebt, ist nicht ausschließlich weiß, sondern partiell mit gelbem Ocker gemalt. Der springende Mann ist in rotem Ocker ausgeführt. Das sparsam im umlaufenden Fries und in den Haaren eingesetzte Schwarz wurde aus Kalkschiefer gewonnen. Der Kalk des Maluntergrundes bildet gleichzeitig auch das Weiß des Bildes und des Frieses. Aus dem verwendeten Ägyptischblau, einer Mischung aus Kupfererz, Sand, Kalk und Soda in Verbindung mit Hitze, wurden in der Mischung mit Kupfernatriumsilikaten und mit Ocker verschiedene Grün- und Grünblautöne erzeugt, die im Fries zu sehen sind.⁴²⁴ Die Wandmalereien Kretas folgen dem ägyptischen System der Farbgebung, nach welchem Männer und die ägyptischen Gottheiten in rotem Ocker, Frauen in weißer Kalkfarbe dargestellt werden, sowie goldene Gegenstände vornehmlich in gelbem Ocker, silberne Gegenstände in Blau und Bronzene in rotbraunem Ocker ausgeführt sind.⁴²⁵ Zur Hautfarbe der Männer und Frauen in kretischen Darstellungen gibt es Hypothesen, nach denen der an der Luft arbeitende Mann rötlich

Farbveränderungen; vgl. Kapitel 4.2.2 Zur Technik der Katakombenmalereien.

422 Vgl. A. Eibner. München, S. 109.

423 Die Abbildungen sind farblich unterschiedlich und sind vom originalen Farbton teilweise sehr weit entfernt; gute Abbildungsqualität, allerdings leicht angeschnitten, gibt es in J. A. Sakellarakis. 1994.

424 Vgl. A. Neuburger. 1981, S. 200.

425 Vgl. J. A. Sakellarakis. 1994, S. 116.

gebräunte Haut und die in den Räumen befindliche Frau vornehme weiße Haut gehabt haben soll.⁴²⁶

Ein weiteres für diese Arbeit relevantes Fresko des Palastes von *Knossos* ist das der minoischen »*Damen in Blau*« (K 87.4). Die drei jungen Frauen, deren weiße Hautfarbe im Kontrast zur schwarzen, reich geschmückten Haartracht steht, scheinen einer Darbietung beizuwohnen. Ihre Kleidung ist in gelbem Ocker ausgeführt und mit blauem Zierband abgesetzt. Blau, roter Ocker und Schwarz finden auch im Freskofragment eines Mädchens mit großen Augen »*La Petite Parisienne*« Anwendung (K 87.5). Dieser kleine Ausschnitt aus einem großen nicht erhaltenen Fresko zeigt eine Frau im Profil. Der Mund, sowie die linienhaft gezeichnete Kleidung, sind in rotem Ocker ausgeführt. Die Umrißlinien sind Schwarz, und die Figur befindet sich vor blauem Hintergrund. Wie einige andere, ist das Fresko des Jünglings, das unter dem Namen »*Der Priesterkönig*« bekannt ist (K 87.6), reliefartig ausgeführt, so daß sich eine Wölbung bestimmter Figurenpartien aus der Wand ergibt. Die nur in wenigen Teilen erhaltene Figur zeigt ebenfalls die oben erwähnten Farben. Im Kopfschmuck (Krone mit Lilien) und in den Pupillen tritt roter Ocker auf und für die Darstellung der Kleidung wurde unter anderem roter und gelber Ocker benutzt. Die Hintergrundfärbung mit rotem bis rotbraunem Ocker findet sich auch in weiteren Fresken aus *Knossos*, so beispielsweise in den Miniaturfresken. Diese sehr differenzierten Fresken schmückten einige kleinere Räume in der oberen Wandzone, hier ist besonders auf den Farbklang von hellem Ägyptischblau und gelbem Ocker hinzuweisen.⁴²⁷

Die Analyse der Fresken aus *Knossos* zeigt, daß die Farbe Ocker als eine unter anderen verwandt wurde. Obwohl die Hautfarbe von Männern (rot) und Frauen (weißlich gelb) signifikant erscheint und sich in den ägyptischen Malereien und Wandgemälden Griechenlands um 700 v. Chr. wiederfindet, ist keine weitergehende belegbare Aussage über einen etwaigen symbolischen Gehalt zu treffen. Vermutlich war die Witterungsbeständigkeit und die unkomplizierte Beschaffungsmöglichkeit in Verbindung mit den einfachen Verarbeitungstechniken, wie Reiben, Auflösen etc. für die maltechnische Verwendung von Ocker ausschlaggebend. Wie auch aus der Zeit um 500 v. Chr. bekannt, waren gelbe und rote Farben ohne Ockeranteil schwieriger zu beschaffen, oder –

426 Vgl. H. G. Wunderlich. 1972, S. 80; zu Ägypten: A. Eibner. München, S. 36.

427 Vgl. J. A. Sakellarakis. 1994, S. 116ff., Abb.74.

denkt man an die organischen Farbstoffe – weniger haltbar und für die Wandmalerei ungeeignet.

Die künstlerische Tätigkeit auf Kreta nahm nach der jüngeren Palastzeit (nach 1 500 v. Chr.) ab. Nach einem Vulkanausbruch auf der Insel Thera um 1 450 v. Chr., der den Untergang der unter kretischem Einfluß stehenden Insel zur Folge hatte und auch das 100 km entfernte Kreta in Mitleidenschaft zog, nahm die Wehrhaftigkeit des Inselstaates Kreta gegenüber den Griechen des Festlandes ab. Ab dieser Zeit gab es griechische Beutezüge auf Kreta, die mit Zerstörungen und Vertreibungen einhergingen. Während der Zeit der dorischen Einwanderer ab ca. 1 100 v. Chr. setzte sich diese Okkupation fort. Etliche Künstler (Maler und Baumeister) wanderten in dieser Zeit in die Zentren des griechischen Festlandes aus.

3.9 Griechisches Festland, Vasenmalerei

Eisenoxyde und Ocker sind Grundstoffe der Vasenmalerei. Die attischen und korinthischen Vasen mit tonhaltigen roten, gelben und schwarzen Grundierungen tragen Bemalungen, die aus eisenoxydhaltigen Pigmenten bestehen und deren Rot- und Gelbtönungen in der Klassifizierung zu den Ockern zu rechnen sind. Aus Gräbern bei Athen und etrusischen Nekropolen sind etliche Vasen aus dem Zeitraum von 1000 v. Chr. bis Christi Geburt erhalten.⁴²⁸

Aufgrund der Annahme, daß die Vasenmalereien parallel zu der Entwicklung der Wandmalereien entstanden seien, sind die Vasenmalereien wichtige Zeugnisse für Inhalte und Darstellungsweisen der griechischen Malerei. Da der Brennprozeß des Tones jedoch nur wenige mögliche Materialkombinationen zuläßt, steht bei der Verwendung von ockerartigen Erden in der Vasenmalerei der technische Aspekt im Vordergrund.⁴²⁹ Erden mit hohem Eisenoxydanteil finden vorrangig Verwendung, denn je besser sich die Bemalung mit dem Ton des Gefäßes verträgt, desto dauerhafter ist das Ergebnis. Von der Farbgebung bei den Vasen auch auf die Malerei rückzuschließen ist daher problematisch, was auch Vergleiche mit den an die griechische Malerei angelehnten noch zu besprechenden etrusischen Grabmalereien zeigen.

Ungeachtet der Inhalte folgt die Vasenmalerei dem Gestaltungsprinzip des abwechselnden Helldunkel. Der Prägnanz und Ablesbarkeit einzelner Figuren trägt die Farbgebung Rechnung. Ornamente stehen neben mythischen Darstellungen einzelner Figuren oder korrespondierender Figurengruppen. Inhaltlich reichen die Szenen von Totenfeiern bis zur überwiegenden Darstellung von Göttern und Heroen. In der Darstellungsart, die sich ab dem 5. Jahrhundert v. Chr. an Theateraufführungen von Epen orientiert, scheint in einigen klassischen Sagenbildern die Inszenierung von Handlungen aufwendiger und wichtiger

428 Vgl. Erika Simon, *Die Griechischen Vasen*. München 1981, S. 8. Vor allem in Mykenai und Tiryns, den griechischen Zentren des Festlandes, in denen die kretische Kunst hoch geschätzt wurde, begann sich nach Kretas Eroberung die geometrisierende Kunst älterer Epochen wieder zu etablieren. Die geometrisierende Darstellung war schon vor den kretischen Einflüssen in den beiden Städten vorherrschendes Prinzip. Die Einwanderung der Dorer (ca 1100 v. Chr.) brachte Einheitsformen, die sich stark an Ornamenten orientierten. Vor allem die Keramiken belegen Zickzack-Muster, Dreiecke und mäanderartig wiederkehrende Motive.

429 Vgl. ebd. S. 12.

als die reine Bildabfolge von Taten mythologischer Gestalten. Nach Erika Simon ersetzt, wie im Theater, der Dialog oft die Handlung.⁴³⁰

Die frühe attische Vasenmalerei des 8. Jahrhunderts v. Chr. arbeitet mit einem einfachen, geometrisch ausgerichteten Formenrepertoire. Aus *Athen* sind Amphoren, ca. Ende 8. Jh. bis 7. Jh. v. Chr., mit Glanztonbemalung in roten und braunen Tönen erhalten. Glanzton ist eine Erdfarbe, die durch Ausschlämmen mit Wasser gewonnen wird. Die Farbe ist ursprünglich von leicht grauer, gelblicher oder grünlicher Farbtonung.⁴³¹ Beim Brennen wird durch das Feuer eine rasch oxydierende Wirkung hervorgerufen, durch den Eisengehalt wird die Glanztonschlämme rötlich oder bräunlich, schwarzer Brand entsteht durch Entzug von Luft (reduzierter Brand mit stark qualmendem Feuer).⁴³² Mit dem seit dem ausgehenden 7. Jahrhundert v. Chr. üblichen schwarzfigurigen Stil werden Erdfarben, unter anderen ein gelbes Terra di Siena und Kaolinweiß, verwendet. Diese Erdfarben werden auf den schwarzbrennenden Grundton aufgemalt, die stärkeren Farbtonunterschiede treten erst beim Brennen auf.⁴³³

Komplexe Formen, Reihungen und Gegenüberstellungen von Figuren sowie geometrische Ornamente findet man im kykladischen Vasentyp des 7. Jahrhunderts v. Chr. Diverse Figuren in unterschiedlichen Vasenzonen werden z. B. in einer *protoattischen Halshenkelamphora* in Braun, Rot und Schwarz dargestellt (K 88). Die Einflüsse orientalischer Malerei, vor allem durch Kolonien und regen Handelsverkehr bedingt, finden nur allmählich Eingang in die griechische Malerei. Größere Lebensnähe und variationsreichere Tierdarstellungen mit schwarzer Bemalung sind auf den chalkitischen, späten attischen und korinthischen Vasen zu sehen, wie zum Beispiel auf dem *mittelkorinthischen Kolonettenkrater* um 580 v. Chr. (K 89).⁴³⁴ Hier ist das Schwarz mit rotem Ocker gemischt, gelber und rotbräunlicher Ocker tritt in den Gewändern auf. Eine Umkehrung der schwarzen Figuren vor hellem Grund, der nicht mit Glanzton versehen ist, findet in dem rotfigurigen Stil ab 530/20 v. Chr. statt. Der *Glockenkrater* um 500 v. Chr. zeigt Europa und Zeus in Gestalt eines Stieres, die in

430 Vgl. ebd. S. 13.

431 Vgl. ebd. S. 10.

432 Vgl. *Lexikon der Kunst*, Bd.6. Erlangen 1994, S. 340f.

433 Vgl. E. Simon. 1981, S. 10f.

434 Vgl. ebd., S. 58.

rötlichgelbem Ocker mit feinen schwarzen Linienzeichnungen ausgeführt sind (K 90). Die dünn bemalten rötlichen Figuren werden ausgespart und mit einem schwarzen Umfeld aus Glanzton versehen.⁴³⁵ Die Überzüge und Malfarben bestehen aus Tonschlicker, der auf poröse Tonwaren (Irdenware) als sogenannte Engobe aufgebracht wird. Die Rohstoffe der Tonwaren sind je nach Eisenoxyd-, Quarz- oder Glimmeranteil farblich nach Gelb, Rot, Violett und Braun unterschieden.⁴³⁶ Ab dem 5. Jahrhundert v. Chr. werden in den griechischen Vasen aus Athener Produktion vermehrt orangerote Grundtönungen eingesetzt, während in den vorausgegangenen korinthischen Vasen ein heller, gelber Ockerton als Grundton vorherrscht.⁴³⁷ Das zarte Spiel von hellem gelbem Ocker und rotem Ocker sieht man in der *weißgrundigen Lekythos* aus Attika um 440 v. Chr. (K 91). Die Darstellung der kitharaspielenden Muse auf der einen Seite zeigt ein breites Repertoire der Ockerverwendung, die feinen braunockrige Linien, wahrscheinlich goldbrauner Glanzton, werden teilweise von den Flächen aus gelbem und rotem Ocker überschritten, Falten werden als Ritzungen wiedergegeben, es handelt sich nach Erika Simon, die sich auf die Inschrift und den hellen Grundton bezieht, um eine Totenklage der Musen.⁴³⁸

3.9.1 Schriftliche Zeugnisse

Hauptvertreter künstlerischen Schaffens, neben Malerei, Bildhauerei und Architektur waren ab dem 5. Jahrhundert v. Chr. immer mehr auch die Dichter. Malereien, die auf der Wand oder auf Holzplatten ausgeführt wurden, sind keine erhalten. Es läßt sich vermuten, daß ein Zusammenhang besteht zwischen einer zunehmend dekorativen Malerei, die mit einem mehr oder weniger beschränkten Formenschatz arbeitet, und einer an Bedeutung gewinnenden hochentwickelten Dichtkunst. Diese konnte erzählen und auslegen und bot größere und direktere Möglichkeiten des Ausdrucks und der Beschreibung.⁴³⁹

435 Vgl. ebd. S. 11.

436 Vgl. *Lexikon der Kunst*. Bd.6. 1994, S. 340.

437 Vgl. E. Simon. 1981, S. 66.

438 Vgl. E. Simon. ebd., S. 137f.

439 Aus der Kleinplastik entwickelten sich um 700 v. Chr. monumentale Plastiken, zeitgleich mit dem Bau der Tempelanlagen. Wahrscheinlich war dies eine große Konkurrenz für die Malerei.

Aus den überlieferten Schriften der Historiker, Künstler, Ingenieure und Baumeister aus der zweiten Hälfte des letzten Jahrtausends v. Chr. und der römischen Zeit nach Christi Geburt, sind einige Zeugnisse künstlerischer Tätigkeit und Aussagen über die Materialverwendung von Interesse. Zum Teil stütze ich mich auf die Schriften von Theophrastus⁴⁴⁰, der ein Schüler von Aristoteles war und eine Abhandlung über Steine, Erden und Pigmente schrieb, auf die sich Plinius beruft. Aus der Zeit um 45 n. Chr. bietet die Naturgeschichte des Plinius wertvolle Hinweise zur griechischen Kunst.⁴⁴¹

Bekannte und bedeutende Maler des 5. Jahrhunderts v. Chr. waren Polygnot und Mikon, später dann Zeugsis und Apelles. Plinius zufolge haben diese Maler das attische Ockergelb zum ersten Mal verwendet.⁴⁴² Leider ist keines ihrer Werke erhalten. Bei Plinius ist die Rede von Gold- und Silberminen, in denen auch Ocker gefunden wurde, dessen Adern man verfolgte und ihn dann wie Edelmetall gefördert hat.⁴⁴³ In manchen Minen, beispielsweise in *Kappedokien*, fanden sich reichlich Schattierungen des roten und gelben Ockers. Der beste Ocker kam aus Zeos und der bekannteste Ocker aus der Hafenstadt *Sinope*, die wahrscheinlich nur Umschlagplatz und nicht Herkunftsort des Ocker war.⁴⁴⁴ Das Brennen des gelben Ocker, um roten zu erhalten, war gebräuchlich. Allerdings wird auch von Zinnober aus *Colchis* bei *Ephesos* berichtet.⁴⁴⁵

Roter Ocker wird bei Theophrastus als ›miltos‹ bezeichnet. Die Übersetzer merken an, daß es sich hier wahrscheinlich um einen gängigen Terminus für rote Eisenoxyderden gehandelt hat.⁴⁴⁶ Aufgrund der Vasenfunde und der Aufbewahrung von geriebenem Ocker in solchen Vasen ist ein hoher Verbrauch der Pigmente zu vermuten. Ocker allgemein scheint mehr als

440 Theophrastus on Stones, übersetzt und mit Anmerkungen von E. R. Caley u. J. F. Richards. Ohio 1956

441 C. Plinius Secundus d.Ä. *Naturalis Historiae* Libri XXXVII, Liber XXXV, übersetzt und erläutert von R. König u. G. Winkler. München/Zürich 1973–1981.

442 Vgl. Plinius, XXXIII in: König u. Winkler. 1973–1981, S. 160, S. 197.

443 Theophrastus, 51 in: Caley u. Richards. 1956, S. 56 Vgl. ebd., S. 171.

444 Theophrastus, 52; in: ebd., S. 56; vgl. ebd., S. 172f. u. S. 177.

445 Theophrastus, 53; in: ebd.; Zinnober ist neben dem Ocker das meist verwendete rote Eisenoxydpigment und besteht aus Quecksilber und Schwefel. Es ist in der Farbe leuchtender, kann aber durch Witterungseinflüsse Braun oder Schwarz werden; vgl. *Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken*. 1984, S. 20f.

446 Vgl. Theophrastus, 51 in: Caley u. Richards. 1956, S. 172.

andere Farben benutzt worden zu sein.⁴⁴⁷ Gelber Ocker wurde mit ›ochra‹ benannt, Attika soll den besten gelben Ocker geliefert haben.⁴⁴⁸

Auch die ägäischen Inseln verfügte über gelben Ocker, der in geriebener Form das einzige gelbe Pigment im allgemeinen Gebrauch gewesen zu sein scheint. Plinius erwähnt die Ockervorkommen der Insel *Topazos*.⁴⁴⁹ Auripigment, das Plinius ebenfalls erwähnt, wird heute oftmals Orpiment (realgar) genannt und ist eine Arsensulfit-Verbindung mit orangeroter und gelber Färbekraft. Es wurde in asiatischen Minen gefunden, jedoch gab man anscheinend dem gelben Ocker den Vorzug.⁴⁵⁰ Der rote Ocker aus *Keos* war vermutlich wegen seiner Reinheit und Färbekraft wertvoll. Eine Handelsübereinkunft aus dem 4. Jh. v. Chr. zwischen *Athen* und *Keos* regelte den Export ausschließlich nach *Athen* in dafür vorgesehenen Gefäßen.⁴⁵¹ Die Konzentration von Eisenoxiden in den verschiedenen roten Malmaterialien ist so hoch, daß auch Hämatide in diese Kategorie fallen.

Einen Sonderfall stellt die Erde aus *Lemnos* dar. Theophrastus schildert sie als roten Ocker, Plinius stellt sie als einen der besten Ocker vor, nennt sie aber ›rubrica‹, das römische Wort auch für Rötel. Oft ist auch von medizinischer Verwendung der *Lemnos*-Erde die Rede. Ob es sich allerdings bei den Ausführungen des Theophrastus um heilende Erde handelt, ist fraglich, da auch gewöhnlicher Ocker in *Lemnos* vorkommt. Die medizinische Erde wurde versiegelt verkauft, wahrscheinlich ist sie vergleichbar mit dem, was wir heute als »Heilerde« kennen.⁴⁵²

Die überlieferten Aufzeichnungen des römischen Baumeisters Marcus Vitruvius Pollio, im folgenden Vitruv genannt, sind eine weitere wichtige Quelle damaliger Farbverarbeitung.⁴⁵³ Seine Aussagen bezüglich der Farbstoffe in den zehn Büchern über die Architektur, decken sich weitestgehend mit denen von Plinius. Differierende Anmerkungen und vor

447 Vgl. Theophrastus, 52; in: ebd., S. 173.

448 Theophrastus, 51; in: ebd., S. 176.

449 Vgl. Plinius XXXV, 13; Übersetzung von Isodorus aus Sevilla in: König u. Winkler. 1973–1981, S. 151.

450 Plinius XXXV, 30.49; in: ebd. S. 33; vgl. dazu Caley u. Richards. 1956, S. 171.

451 Vgl. Caley u. Richards. 1956, S. 177.

452 Vgl. Theophrastus 52; in: ebd., S. 177f.; Vgl. Plinius XXXV, 33; in: König u. Winkler. 1973–1981, S. 35.

453 Vgl. Marcus Vitruvius Pollio, *de architectura*, übersetzt und erläutert von J. Prestel. Straßburg 1913.

allein die Aussagen über die Freskotechnik erörtere ich in Kapitel 3.11
Pompejanische Wandmalerei.

3.9.2 Sprachverwandtschaften

In der heutigen Bezeichnung des dem Ocker verwandten Roteisensteins als Hämatit ist noch die sprachliche Verbindung zum griechischen Wort ›haema/haima‹ zu finden, welches Blut bedeutet. Auch die medizinische Bezeichnung des roten Blutfarbstoffes als Hämoglobin macht dies explizit. Nach R. A. Dart⁴⁵⁴ ist im Wort ›haema‹ der griechische Grundterminus ›ma‹ enthalten, der in Begriffen für Mutter und Mutterschoß auftritt. Im griechischen ›metra‹ und im lateinischen ›mater‹ und ›matrix‹, im englischen umgangssprachlichen ›ma‹ und im deutschen ›mama‹ sowie im französischen ›maternel‹ für mütterlich werden unter anderem diese Bezüge und Bedeutungszusammenhänge deutlich.⁴⁵⁵ Dabei umfaßt das hier bezeichnete Bedeutungsfeld (Ocker: Hämatit – haema: Blut – ma: Mutter) im übertragenen Sinne auch die dem Mütterlichen zugeordneten Fähigkeiten. Dazu gehören Schutz, Geborgenheit, Fruchtbarkeit und das Hervorbringen von Leben. Anknüpfend an den Erdfarbstoff in Verbindung zur Mütterlichkeit sei hier noch auf die deutschen Ausdrücke ›Erdmutter‹ oder ›Mutter Erde‹ hingewiesen.⁴⁵⁶

Ähnliche Zusammenhänge lassen sich aus dem lateinischen Wort ›rubrica‹ für roten Ocker und Rötel ableiten.⁴⁵⁷ Die Bezeichnung ›rubrica‹ für rote Erdfarben wird vermutlich verwendet, weil sie der blutroten Farbe sehr nahe stehen. ›Rubricare‹ kann auch rot malen mit Blut, oder als ob es mit Blut wäre, bedeuten.⁴⁵⁸ Umgangssprachlich bedeutet ›rubricare‹ im süditalienischen soviel wie begraben.⁴⁵⁹ ›to rubricate‹ (engl.) bedeutet rot bezeichnen. Das Bedeutungsfeld umfaßt hier also Ocker-Rötel-Blut-Bestattung.

Das griechische Wort ›miltos‹ für Ocker kann nach dem griechisch-englischen Lexikon von 1940 für Blut verwendet werden.⁴⁶⁰

Diese Ausführungen weisen auf Parallelen zwischen der sprachlichen Entwicklung von Begriffen und bisher bekannten Verwendungsarten des

454 Vgl. R. A. Dart, The birth of symbology, in: *Africa Studies*, 27. 1968, S. 24.

455 Vgl. ebd.

456 Vgl. E. Wreschner. 1980, S. 633.

457 Vgl. Plinius, XXXV, 4; in: König u. Winkler. München/Zürich, S. 146.

458 Vgl. M. Alinei, More on red Ochre: The Contribution of Diachronic Semantics; in: *Current Anthropology*, Aug. 1981, Vol. 22, No.4, S. 444.

459 Vgl. ebd.

460 Vgl. ebd.

Ocker hin. In den Bezeichnungen ist dies tradiert und aufgehoben, obwohl Ocker selbst in diesem symbolischen Kontext beispielsweise von Riten und Bräuchen nur noch selten oder gar nicht mehr zu finden ist.⁴⁶¹ Die roten Dionysosbilder und die Rotmalung des Priapus geben für C. Streit den Hinweis, daß alle Teilnehmer eines Kultes sich so bemalten, Priapus ist Symbol der zeugenden und befruchtenden Naturkräfte, Dionysos ist Gott der Berausung und der Fruchtbarkeit.⁴⁶²

3.9.3 Zu den Wandmalereien

Einige Künstler der griechischen Wand- und Tafelmalerei sind durch schriftliche Überlieferungen, wie die von Plinius oder Vitruv, bekannt geworden, ihre Werke sind jedoch zerstört.⁴⁶³ Deshalb stützt sich die Kenntnis der griechischen Wandmalerei hauptsächlich auf Gebiete, die von Griechenland beeinflußt waren. Unter anderen sind Wandmalereien der Zeit zwischen 700 und 400 v. Chr. aus *Lykien*, *Thrakien* und *Etrurien* erhalten. Die etruskischen Grabmalereien stellen den größten Komplex der vom griechischen »Stil« beeinflußten Malereien dar. Die nach Christi Geburt entstandenen römischen Wandmalereien, die oft nach griechischen Vorbildern gearbeitet sind, bilden ebenfalls einen Fundus von Sujets der griechischen Malerei. Da die römischen Kopien allerdings oft eine abgewandelte Form des Originals zeigen und die Techniken der römischen Wandmalerei sich stark von denen der Griechen unterscheidet, sind nur bedingt Vergleiche zur griechischen Malerei zu ziehen. Die Wandmalereien der Römer werden in einer eigenständigen Gruppe behandelt.

Bei den griechischen Wandmalereien waren die Innenwände mit Kalkmörtel verputzt und anschließend mit Kalk getüncht. Es handelt sich hier um Malereien der Technik des »fresco buono«. Haftgrund und Bindemittel ist der nasse Putz auf den die Farbstoffe möglichst unverdünnt

461 In den Körperbemalungen und Bemalungen von Kultbildern der Griechen ist eine rituelle Verwendung der Erdfarbe zu vermuten. In Sparta gab es Terra-Cotta-Masken, die rote Bemalung trugen. Wahrscheinlich wurden sie im 7. Jahrhundert v. Chr. zu kultischen Zwecken benutzt. Vgl. C. Streit in: *Anthropos* 1935, S. 696, S. 700.

462 Vgl. ebd.; vgl. K. E. Georges, *Kleines Lateinisch-Deutsches Handwörterbuch*. Leipzig 1890.

463 Vgl. Kapitel 3.9.1 Schriftliche Zeugnisse.

aufgetragen wurden. Die nasse Kalkschicht mit den aufgetragenen Pigmenten geht beim Trocknen in Kalziumkarbonat über und sorgt durch den Sauerstoff der Luft für eine dauerhafte Verbindung der Pigmente mit dem Untergrund. Die Farben ziehen in den Kalk ein, und eine abgetrocknete Schutzschicht verhindert das Ablösen der so entstandenen Malerei.⁴⁶⁴ Da der chemische Prozeß der Umwandlung des Kalks die Färbekraft der Pigmente beeinflussen kann, sind für das Fresko nur dauerhafte Materialien geeignet. Ocker in seinen unterschiedlichen Schattierungen ist für diese Technik besonders gut verwendbar. Ähnlich wie bei einem getränkten Papier könnten Farben beim Einziehen in den Kalk »auslaufen«, der leicht fettige Ocker, Asche oder Schiefer neigen nicht dazu.⁴⁶⁵

3.10 Etruskische Wandmalerei

Die Kenntnisse von der damaligen Freskotechnik und den Stilelementen der griechischen Wandmalereien stützen sich auf Vergleiche mit den Malereien Etruriens. Aus dem Zeitraum von 700–150 v. Chr. wurden in Etrurien Wandmalereien entdeckt. Auch hier sind die Hauptmerkmale griechischer Malerei wiederzufinden, zu denen die Verwendung von stark kontrastierenden Farben, die Ausführung von Umrißlinien und die roten Figuren gehört. Die Gräber von ›Tarquinia‹ in Italien bilden den größten Komplex der etruskischen Gräber. Man unterscheidet die drei Stilperioden 7.–5. Jh. v. Chr. (etruskisch-ionisch), 6. bis Mitte 4. Jh. v. Chr. (klassischer Stil) und 4. bis 1. Jh. v. Chr. (hellenistisch römisch).⁴⁶⁶

Die frühesten Wandmalereien zeigen in technischer Hinsicht bis in das 4. Jh. v. Chr. nur geringfügige Änderungen der Untergrundbehandlung, danach erst vollzieht sich ein Wandel zu einer ausgearbeiteten Freskotechnik. Die Entwicklung geht zu glatteren, polierteren Untergründen, die mit einem bis zu 2 cm dicken Putzauftrag für das

⁴⁶⁴ Vgl. M. Doerner. 1989, S. 163ff.

⁴⁶⁵ Hinsichtlich der Maltechnik und der Ockerverwendung ist die Bemalung des thrakischen Grabes von *Kamanlik* um 300 v. Chr. im heutigen Bulgarien der griechischen Malerei vergleichbar. Dies könnte auf eine Tradierung und kulturelle Verbreitung dieser Maltechnik mit Ocker hindeuten. Zur weiteren Erörterung griechischer Malerei verweise ich auf die Literatur von P. Phillipot, *Die Wandmalerei*. Wien 1972.

⁴⁶⁶ Vgl. Mario Moretti. *Etruskische Malerei in Tarquinia*. Köln 1974, S. 5.

Auftragen der Malerei vorbereitet wurden.

Eine Untergrundbehandlung durch Auftrag von Kalkputz, wie in den etruskischen Gräbern findet in verbesserter Form in den römischen Fresken beispielsweise den pompejanischen Malereien seine Fortsetzung. Ocker wurde in allen Perioden reichlich als Farbstoff verwendet. Zum einen erklärt sich dies durch die Haltbarkeit des anorganischen Pigments Ocker, besonders im Bezug auf den ätzenden Kalkgrund des Freskos, und zum anderen durch die gute Mischbarkeit mit anderen Farben. Die verwendeten Farbmaterialien der Etrusker, wie auch der griechischen Malereien aus *Lykien* in der heutigen Türkei, waren roter und gelber Ocker, schwarze Kohle oder Asche, Blau aus Lapislazuli oder Ägyptisches Blau, Weiß aus Kalk oder Kreide.⁴⁶⁷ Die oben erwähnten Farben werden in der jüngeren Periode durch Violett, Grün, Rosa und weitere Schattierungen durch Mischung oder transparenten Farbauftrag ergänzt.

Für die detaillierte Beschreibung und Bestimmung der Farbmaterialien sowie der Technik der etruskischen Wandmalereien beziehe ich mich des weiteren auf die Literatur von Hermann Leisinger und vor allem von Stefan Steingräber.⁴⁶⁸

In den älteren Gräbern Etruriens von 700–500 v. Chr. wurde zuerst die Grabwand behauen. Die Wand wurde durch Steinabtrag geglättet und mit einer dünnen Putzschicht versehen. Diese zeitaufwendige Bearbeitung des Tuffgesteins der älteren Gräber hat sich aus heutiger Sicht als nicht minder haltbar erwiesen.⁴⁶⁹ Eine glatte Wand, wie sie aus *Paestum* um 480 v. Chr. bekannt ist, wird jedoch damit nicht erreicht. Durch Ritzungen in den Untergrund und trockenes Auftragen von rotem und gelbem Ocker oder schwarzer Asche wurde grob vorgezeichnet. Diese Vorzeichnungen deuten oft nur Teile der Figuren an und sind häufig korrigiert. Die Vorzeichnung mit Ocker folgt dabei nicht immer der Ritzung im Untergrund.

467 Vgl. M. Moretti. 1974, S. 10; Ägyptisches Blau besteht aus Glaspulver bestehend aus Kupfer- und Calciumsilikat, vgl. P. Phillipot. 1972, S. 35; Phillipot sieht die Farbgebung als einen Grundzug griechischer Malerei des 6. Jh. v. Chr., vgl. ebd., S. 86.

468 Vgl. H. Leisinger, *Malerei der Etrusker*. Stuttgart 1953; S. Steingräber (Hrsg.), *Pittura Etrusca*. Stuttgart/Zürich 1985; weitere Informationen basieren auf den Untersuchungen von F. Weege, *Etruskische Malerei*. Halle 1921.

469 Vgl. M. Moretti. 1974, S. 9f.

Diese frühen Techniken der Vorzeichnung werden in den römischen Wandmalereien um den Beginn unserer Zeitrechnung weiterentwickelt, so daß eine feinere Art der Vorzeichnung römischer Fresken mit Ocker üblich wurde und in der Fortentwicklung die Vorzeichnung mit Erde aus *Sinope* in mittelalterlichen Fresken breite Verwendung fand.⁴⁷⁰ In etruskischen Gräbern sind auch Vorritzungen oder Einkerbungen durch Schnüre gefunden worden, so zum Beispiel im *Tomba delle Pantere* mit der Darstellung der *Panther der Rückwand* (K 92). In diesem wahrscheinlich ältesten Grab *Tarquinius* gibt es ornamentalen Farbauftrag, der durch farbgetränkte Schnüre entstanden ist.⁴⁷¹ Die Vorzeichnungsfarbe entspricht hier auch der Farbe, die zur Malerei verwendet wurde, in diesem Fall Ocker, Schwarz und Weiß. In den ältesten Gräbern Etruriens entstanden durch Vorzeichnen mit bearbeiteten Ockerstiften und anschließender Kolorierung Wandzeichnungen, die von der Technik her den paläolithischen Felszeichnungen ähnlich sind, wie im *Tomba della Capanna*.⁴⁷² Zum Teil weist die Untergrundbearbeitung einen einfachen Putz aus Lehm auf. Auf die Untergrundsicht aus Lehm und gemahlenem Stein wurde teilweise ein einfacher Kalkputz aufgetragen. In einigen Verputzschichten wurden Torf- und Pflanzenreste festgestellt. Im *Tomba delle Leonesse* (520–500 v. Chr.) rechts und links an den Seitenwänden sind Teilnehmer eines Totenbankettes auf Klinen dargestellt. Die linke Wand zeigt einen lagernden *blonden Jüngling*, der am ausgestreckten Arm ein helles Ei in der Hand hält und es jemandem zu übergeben scheint (K 92.1). Die ockerrote bis ockerbraune Hautfarbe ist in der Kopfpartie modellierend aufgetragen, im *Detail* (K 92.2) ist zu sehen, wie das Gesicht mit wenigen schwarzen Konturlinien herausgearbeitet ist. Die ebenfalls gemalten braun-roten Säulen und die Decke aus rot-weißen Quadraten bindet die Komposition in den Raum ein.

In den Malereien des ausgehenden 5. Jahrhunderts werden der Wandputz und die zu bearbeitenden Flächen in puncto Glätte und Durchlässigkeit chemischer Substanzen aufwendiger. Die Verputzschicht stellt meistens auch die Grundfarbe dar. Um den Grundton zu verbessern wurde der Verputzschicht Ocker beigemischt, so im *Tomba della Simmia* in *Chiusi*.⁴⁷³

470 Vgl. Kapitel 4.6.1.1 Zur Freskotechnik; Sinopia.

471 Vgl. M. Moretti. 1974, S. 10 u. 16.

472 Vgl. S. Steingräber. 1985, S. 91.

473 Vgl. R. Bianchi Bandinelli, *L'Arte Etrusca*, Rom 1982, S. 207.

Das Durchpausen von einzelnen Figurenschablonen als Vorzeichnung ist im oben genannten Grab wahrscheinlich, kann aber nicht generell angenommen werden. Änderungen und Ergänzungen dieser Schablonen sowie frei gesetzte Linien wurden in Ocker oder Schwarz ausgeführt.⁴⁷⁴

Aus der Phase um 520–500 v. Chr. gehe ich hier auf das *Tomba della Caccia e Pesca* ein. Vor allem in der hinteren der zwei Grabkammern in der *Szene der Vogel- und Fischjagd* wird Ocker für die Darstellung von Menschen und Tieren verwendet (K 92.3). Die mit Blau und Ocker gemalten Delphine erinnern an die Darstellung der gleichen Tiere aus *Knossos*. Das Motiv des Springers mit ockerroter Hautfarbe ähnelt dem des Springers vom Tauchergrab in *Paestum*. Während dieses Grab einem griechischen Meister zugeordnet wird, sieht Stefan Steingraber das Grab der Jagd und des Fischfangs als eine etruskische Komposition an.⁴⁷⁵ Die rotfigurigen Männer im Boot, wie im *Detail* zu sehen (K 92.4), scheinen im Einklang mit der sie umgebenden Tierwelt zu stehen. Dieser Eindruck eines gleichwertigen Nebeneinanders von Mensch und Natur wird verstärkt durch die Farbgebung der Vögel in Ockerrot und Blau sowie durch eine Komposition, die Überschneidungen vermeidet. Die eingangs erwähnte kontrastierende Malweise findet sich hier insbesondere bei den Vögeln und Delphinen wieder. Mit Hilfe des Komplementär- und Simultankontrastes wird auch mit wenigen Farben und wenigen Farbmischungen eine lebendige Malerei erzeugt.

Unter thematischen Gesichtspunkten betrachtet, werden die Tierdarstellungen weniger und es treten gegen Anfnag des 5. Jahrhunderts Bankettszenen auf, die Darstellungen werden allgemein lebhafter und bunter.

In den Wandbildern des *Tomba del Triclinio*, die dem klassischen strengen Stil 6.–4. Jh. v. Chr. zugeordnet werden, ist der griechische Einfluß deutlich erkennbar.⁴⁷⁶ Malereien in Blau, Ockerrot, Schwarz und Grün mit Zwischentönen bedecken die Wände reichlich. Die bewegten Darstellungen der rotfigurigen *Tänzer und Kitharasieler* (K 92.5/92.6) und weiß oder gelblich gemalten Tänzerinnen zeigen feine Gesten, und etliche Figuren überschneiden den Hintergrund aus Bäumen und Vögeln etc. Der

474 Vgl. S. Steingraber. 1985, S. 93; vgl. Kapitel 4.6.1 Die Fresken Giottos; die mittelalterlichen Paustechniken.

475 Vgl. S. Steingraber. 1985, S. 301.

476 Vgl. Mario Moretti, 1974, S. 148f.; vgl. dazu H. Leisinger. 1953, S. 59ff.

zur Vorzeichnung und als Umrißlinie der Figuren genutzte rote Ocker tritt durch das Zusammenspiel mit transparentem hellem Blau deutlich hervor. Vor allem die Seitenwände sind dieserart mit freieren Figuren gestaltet. Die starken Linien, wie sie für die älteren Gräber noch charakteristisch waren, treten zurück und Schattierungen innerhalb bestimmter Farbflächen verweisen auf einen Umgang auch mit verdünnter Farbe. Die Darstellung eines Banketts und Tanzszenen auf der Stirnwand der Grabkammer sind hier und auch überwiegend in den anderen tarquinischen Gräbern zu finden, so beispielsweise im *Tomba delle Leonesse*.⁴⁷⁷ Auffallend ist auch im *Tomba del Triclinio*, wie in anderen Gräbern Etruriens, die ausnahmslos rote Hautfarbe der Männer und die helle Hautfarbe der Frauen in den Bildern an den Seitenwänden. Diese Farbgebung ist schon aus Ägypten und Kreta bekannt und stellt die etruskische Malerei in eine Tradition des östlichen Mittelmeerraumes.⁴⁷⁸ Die dunkle, rote Hautfarbe der Männer und die helle gelb-weißliche Hautfarbe der Frauen wird auch in den römischen Malereien fortgeführt. Wie ursprünglich aus Ägypten bekannt, ist die rote Hautfarbe den Priestern oder Gottheiten vorbehalten gewesen.⁴⁷⁹ Der Sonnengott Ré war in den Darstellungen mit einem rotem Mantel bekleidet. H. G. Wunderlich vermutet bei den rotfigurigen kretischen und etruskischen Darstellungen rot geschminkte Trauernde.⁴⁸⁰ Die Rotfärbung könnte vielleicht zum Zeichen des Weiterlebens aufgetragen worden sein oder aber als Zeichen des Hinüberführens des Toten ins Totenreich eventuell in Verbindung mit einem Ritual.

Etwa ab 400 v. Chr. ändert sich die Technik der Wandmalerei in *Etrurien*. Der Putzuntergrund wird dicker und wird aus mehreren Verputzschichten gebildet. Die erste Schicht besteht aus Pozzuolanerde (hier als Ocker klassifiziert), die zweite ist ebenfalls eine Verputzschicht, und dann folgt ein Glattputz.⁴⁸¹

Die hellenistisch-römische Periode (4.–1. Jh. v. Chr.) beschäftigt sich mit anderen Themen und verwendet neue Maltechniken, wie beispielsweise das Mischen von Zwischentönen, um so einerseits eine größere

477 Vgl. H. Leisinger. 1953, S. 27.

478 Vgl. Kapitel 3.8.4 Wandmalerei.

479 Vgl. A. Eibner. München, S. 36.

480 Vgl. H. G. Wunderlich. 1987, S. 276.

481 Vgl. S. Steingräber. 1985, S. 95; vgl. Kapitel 3.11.2 Schriftliche Zeugnisse; Vitruv: intonaco, arriccio, intonachino.

Bandbreite der dunklen, »verwaschenen« Töne zu erzielen und andererseits eine allgemein hell, frisch wirkenden Farbigkeit hervorzurufen. Es gibt Schmuckelemente, wie umlaufende Wandfriese oder dekorative Pflanzenelemente, wie im *Tomba dei Festoni*. Der Grundriß der Gräber verändert sich, indem sie nicht mehr Hauscharakter haben, sondern vielmehr den großen gegliederten Aufbau einer Gruft. Die Darstellungen der Unterwelt und des Jenseits auf den Wänden umgeben den zentral stehenden Sarkophag, der auch bemalt sein konnte. Im *Tomba dei Caronti* taucht der etruskische Todesdämon Charun viermal in abgewandelter Form in den *Vier Charunen* auf (K 92.7/92.8). Neben den griechischen Helden sind Dämonen beliebte Themen der Gräber dieser Zeit. Die Darstellung der Charune als Kräfte der Unterwelt und als Todesdämonen zeigt sich in der dunklen Farbigkeit, die mit einem dunklen Blau, einem dunklen Braun (evtl. aus Ocker und Grün oder Blau plus Schwarz) und einem dunklen Rot gemalt sind. Ihre Attribute, wie Flügel und Tunika, tragen bei den vier Charunen diese Farben in unterschiedlicher Zuordnung. Die Marterinstrumente, wie Schwert oder Hammer, tragen auffallendere Farben, einen stahlblauen Farbton zum Beispiel.⁴⁸² Etliche Farbnuancen finden sich auch in den Ockertönen, die oft die Schattenpartien bezeichnen. Dies ist der Fall im *Tomba degli Scudi*, bei der *Frau mit ihrem Gatten* (K 92.9), sie nimmt in dieser Szene von ihrem Gatten Abschied. Im *Detail* ist deutlich zu sehen, wie der Gatte ein ockerfarbenes Ei in ihre Hand gleiten läßt (K 92.10). Das Ei wird als Hoffnungssymbol gesehen, wodurch vermutlich verdeutlicht werden soll, daß das Leben nach dem Tode weitergeht.⁴⁸³

3.10.1 Kommentar

Ocker tritt in den Wandmalereien Etruriens hauptsächlich im technischen Zusammenhang als für die Freskomalerei besonders gut geeignete Farbe auf. Grundsätzlich ist zu sagen, daß Ocker für alle Bildpartien der Malereien verwendet wird. Eine symbolische Verwendung der Farbe Ocker ist nur in wenigen Fällen zu vermuten. Die Tatsache, daß es sich um Grabmalereien handelt und Ocker bisher in diesem Kontext

⁴⁸² Vgl. M. Moretti. 1974, S. 132.

⁴⁸³ Vgl. M. Moretti. 1974, S. 122; zur Eisymbolik siehe Kapitel 3.6 Ockergrabkulturen.

symbolische Bedeutung hatte, läßt sich auf die Gesamtheit der etrusischen Malereien nicht beziehen. Die Bedeutung des Eies und die Farbgebung der Dämonen in den späten Gräbern können einen Hinweis geben auf den Ocker als Lebenssymbol oder auf seine apotrophäische Verwendung, jedoch ist die Stellung der Symbolfarbe Ocker innerhalb des geistigen Umfeldes der Grabstelle höchstens in solchen Einzelfällen zu vermuten. Außerhalb der Gräber sind aus dieser Zeit keine Ockerverwendungen zu etwaigen kultischen Zwecken dokumentiert. Ocker ist jedoch in diesem Zeitraum von 700–150 v. Chr. – und das zeigen die schriftlichen Zeugnisse – ein vielbenutzter Farbstoff gewesen.

3.11 Pompejanische Wandmalerei

Wie in den etrusischen Grabmalereien war die Technik der Freskomalerei auf nassem und trockenem Putz auch in der Region um *Pompeji* gebräuchlich. Vor dem 2. Jahrhundert v. Chr. waren Malereien in Gräbern und in Griechenland auch an öffentlichen Gebäuden bekannt. Von einer großbürgerlichen Gesellschaftsschicht in Auftrag gegeben, wurden solche Wanddekorationen ab 200 v. Chr. auch in Wohnhäusern üblich. In der Zeit von 150 v. Chr. bis 200 n. Chr. stellen die pompejanischen Wandmalereien den größten und besterhaltenen Komplex dar und zeigen, wie auch die Wandmalereien *Kampaniens* und *Roms*, ausgefeilte technische Varianten der Wandbearbeitung. Im folgenden beziehe ich mich exemplarisch auf Beispiele der pompejanischen Wandmalerei, die auch in der Fülle der Wanddekorationen, in Stileinteilung und Sujet, den aus *Rom* und *Kampanien* bekannten Arbeiten vergleichbar ist. Insbesondere gehe ich hierbei näher auf die Farbverwendung, vor allem in technischer Hinsicht in Kapitel 3.11.3, ein und beschränke mich in Kapitel 3.11.4 auf einen stilistischen Überblick anhand weniger Beispiele.

3.11.1 Farbstoffe

Ausschlaggebend für die Verwendung der Farbstoffe, speziell für die Freskomalerei, sind gute Haltbarkeit und Verarbeitbarkeit der jeweiligen Pigmente. Zu den gebräuchlichsten Farbstoffen gehören: rote, gelbe und braune Ocker, Terra di Siena, grüne Erden (vermutlich Eisenoxidfarben), Roteisenstein, Pozzuolanerde (ein rötlicher Ocker), künstlicher und natürlicher Zinnober, Kohle, Kalk und Lapislazuli.⁴⁸⁴ Einige gemischte Farbtöne, wie Ocker mit Malachitgrün oder das durch Erhitzen verschiedener Kupferverbindungen entstehende Ägyptischblau sind charakteristische Farben für die pompejanischen Malereien. Dabei wurden Ägyptischblau, Gold und Silber im Gegensatz zu den vorangegangenen Farben trocken aufgetragen.⁴⁸⁵ Für Fußbodenanstriche wurden Ockerpigmente mit Chromgelb versetzt, damit sie in den öligen

484 Bei Pozzuolanerde und diversen Ockersorten ist die Haftung auf der Wand besonders gut; vgl. F. Klemmers in: M. Doerner. 1987, S. 177.

485 Vgl. P. Philippot. 1972, S. 15 und M. Doerner. 1989, S. 48 u. 177.

Bindemitteln härter trocknen. Der Farbton wird satter, aber ihre Anfälligkeit für Alkalien steigt und macht sie aufgrund der daraus resultierenden chemischen Reaktion für die Wandverarbeitung weniger brauchbar.

3.11.2 Schriftliche Zeugnisse

Der Baumeister Marcus Vitruvius Pollio schrieb vor 31 v. Chr. zehn Bücher über die Architektur, die *de architectura* betitelt sind. Es handelt sich in diesen Schriften vornehmlich um Erläuterungen und Anweisungen zu einzelnen Baumaßnahmen und Ausführungen diverser Bauteile. Speziell im siebten Buch widmet er sich der Herstellung von Wandverputzen und der Wandmalerei seiner Zeit.⁴⁸⁶ Vitruv beschreibt die Technik des Wandbewurfs und berücksichtigt nur peripher die Figurenkompositionen und die eigentlichen Malereien auf den Wänden. Nach seinen Ausführungen gab es sieben Schichten der Bewurftechnik.⁴⁸⁷ Der Bewurf reichte von grobkörnigem Sand direkt auf der Steinlage bis zu feineren Mörtelschichten, die in mehreren Lagen aufgetragen werden sollten. Zur Festigung wurde dem Mörtel Marmor beigemischt, um Rissen in der jeweiligen Schicht vorzubeugen. Die einzelnen Schichten sollten poliert sein, um Glanz zu erzeugen und die Zwischenschichten zu verdichten.⁴⁸⁸ Wichtig für die feinen Marmormörtelbewürfe als Grundierung für die Malereien ist die Beimischung von Ocker, wie sie häufig in den pompejanischen Wandmalereien zu finden sind. Wegen seines Fettgehaltes und seiner Farbechtheit eignet sich Ocker besonders für diese Grundierungen, die vor allem in den großen Wandfeldern Anwendung findet.⁴⁸⁹ Der gelbe Ocker (sil) war so reichlich vorhanden, daß er zum Glätten, »politio«, benutzt wurde. A. Eibner stellte fest, daß die ockergelben Wände alle geglättet waren.⁴⁹⁰ Hingewiesen sei hier noch einmal auf die Unterscheidung »rubrica« = Rötel oder roter Ocker oder Sinopis-Erde im Gegensatz zu »sil«, dem gelben Ocker oder Terra di Siena.⁴⁹¹

486 Vgl. Marcus Vitruvius Pollio, *de architectura* übersetzt und erläutert von J. Prestel, Straßburg 1913 und E. Stürzenacker, *Marcus Vitruvius Pollio, Über die Baukunst*, Essen 1938.

487 Vgl. Buch VII, Kap.3/5–8 in: J. Prestel. 1913.

488 Vgl. J. Prestel. 1913, S. 355 und A. Eibner. München, S. 126f.

489 Vgl. Vitruv, VII, Kap.3/8 in: J. Prestel. 1913. Auf die Wichtigkeit der Glättung von Untergründen weist eine weitere Vitruvstelle hin; vgl. ebd., 2–12 in: ebd.

490 Vgl. A. Eibner. München, S. 190.

491 Vgl. Kapitel 3.9.1 Schriftliche Zeugnisse.

A. Eibner spricht davon, daß das Pompejanisch-Rot »gemeinhin Rubrica und nicht Zinnober« ist.⁴⁹² Dies hängt zum einen von der mangelnden Verfügbarkeit des natürlichen Zinnobers und zum anderen von der schlechten Lichtechtheit natürlichen und künstlichen Zinnobers ab. Die Äußerungen Vitruvs lassen sich auch als Hinweise auf die schlechte Farbstabilität des Zinnobers auslegen, wenn er empfiehlt, die Zinnoberwände zum Schutz mit Wachs zu versehen.⁴⁹³ Die mangelnde Lichtechtheit des Zinnobers führt zu schwarzen Flecken in der Farbe bis hin zur völligen Schwärzung. Die Zinnobermalerei wurde vorwiegend in klimatisch gleichbleibenden Gebäudeteilen, also in den Zimmern, angewandt. Der widerstandsfähigere Ocker wurde innen, in Säulenhallen und den im freien liegenden Teilen der Häuser als Malfarbe für die letzte Schicht benutzt.⁴⁹⁴ Die Unverträglichkeit von Zinnober und Kalk machen das Rot ohne weitere Zusätze für die Fresko-buono-Technik schwieriger anwendbar als Ocker.

Der obersten Zinnoberschicht liegt, bei den von E. Reahlmann untersuchten pompejanischen Wandmalereien, eine durchgefärbte Putzschicht aus gelbem Ocker zugrunde.⁴⁹⁵ Die Leuchtkraft des Rot wird dadurch erhöht. Um rote Flächen zu variieren, gibt es weitere Möglichkeiten der Färbung des Malgrundes, die von Rosa über Grau bis Schwarz reichen. Je nach Untergrundton bekommt das aufgetragene Rot, teils Zinnober, teils roter Ocker, eine andere Nuance. Rot über schwarzem Grund erzeugt zarte Schattenpartien und fast räumlich in die Tiefe wirkende Wandflächen. Rot und Gelb sind die am häufigsten verwendeten Wandfarben in Pompeji. Vitruv weist auf eine spezielle Form des gebrannten Ockers hin, die er als »Usta« bezeichnet. »Usta« wird durch Erhitzen des Ockers und Abschrecken mit Essig hergestellt. Es entsteht ein Purpurton, der in den Malereien auf Blenden und Gesimsen zu finden ist.⁴⁹⁶

3.11.3 Anwendung der Farbstoffe: einzelne Aspekte der Maltechnik

⁴⁹² Vgl. A. Eibner, ebd.

⁴⁹³ Vgl. Vitruv, VII, Kap.12.

⁴⁹⁴ Vgl. A. Eibner, ebd., S. 192.

⁴⁹⁵ Vgl. E. Reahlmann, *Maltechnik der Alten*. Berlin 1910, S. 59f.

⁴⁹⁶ Vgl. Vitruv, VII, Kap.12 in: J. Prestel. 1913.

Die angewandte Technik der Wandbearbeitung und des Farbauftrags der pompejanischen Wandmalereien war lange strittig. Bei Analysen und Forschungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts⁴⁹⁷ wurde Enkaustik vermutet.⁴⁹⁸ Teilweise wurde Kasein zur besseren Bindung beigemischt.⁴⁹⁹ Gerade bei der trockenen Fresko-secco-Bemalung wird dabei die Verbindung mit Kalk sehr hart.⁵⁰⁰ Als weiteres Hilfsmittel zum Binden gibt es die Beimischung von Bimsstein und organischen Bindemitteln (vermutlich Eiweiß), sowohl für den Untergrund, als auch für den Farbauftrag.⁵⁰¹

Zu der Möglichkeit der Farbstoffbindung mit Leimen, Kaseinen oder mit Wachs kommt die Fresko-buono-Technik, bei der eine Kalk-Calziumcarbonat-Verbindung für den Halt des Pigments in dem Putz sorgt. Die in allen Stilperioden verwendeten Ockersorten, die der ätzenden Wirkung des Kalkes sehr gut widerstehen, sind in unterschiedlichen Regionen des römischen Einflußbereiches zu finden. Ocker wurde als Grundierung und als Malfarbe verwendet. Die Farbe der Malschicht wurde mit dem Pinsel aufgetragen.

Auffallend bei den Fresken ist die glänzende, glatte Oberfläche. Es ist zu fragen, ob sich der Glanz einer bemalten Fläche lediglich durch Glättung, also ohne zusätzliche chemische Hilfsmittel, erzielen läßt. erinnert sei hier an die Arten der »Politur«, von der Vitruv spricht.⁵⁰² Unter Berücksichtigung der genannten Autoren sieht Robert Etienne aus diesem Grund eine spezielle Mischform des Farbauftrages, nämlich eine Bemalung auf trockenem Grund, wie beim Fresko secco. Die Besonderheit liegt an der Beimischung von Seife, sowohl für die letzte Schicht der Kalkgrundierung, als auch für den Farbauftrag, der dadurch langsamer abbindet und nach dem Glätten glänzend wird.⁵⁰³ Dies ist ähnlich dem Stuccolustro und kann als eine Sonderform der Temperamalerei angesehen werden. Die Autoren Brigitte Briesenick und

497 Vgl. E. Berger, *Beiträge zur Entwicklungsgeschichte der Maltechnik*, Teil I–IV, G. W. Callwey, München 1901–1904.

498 Das Malen mit heißen Wachsfarben, als Trägerstoff wurde Bienenwachs z.T. gebleicht benutzt. Vgl. M. Doerner. 1989, S. 74.

499 Kasein ist Milcheiweiß, es wird durch Erhitzen (ca. 50°C) und Mischen mit Kalk, Alkalien (Kali oder Natronlauge), Borax oder Ammoniak zu einem mehr oder weniger harten und wasseranfalligen Bindemittel.

500 Vgl. ebd., S. 81f.

501 Vgl. B. Briesenick, *Wandmalerei*; in: H. Hofstätter. 1965, S. 26.

502 Vgl. Vitruv, *de architectura*, Buch VII, Kap.2–12 in: J. Prestel, 1913.

503 Vgl. R. Etienne, *La Vie quotidienne á Pompéi*. (1952 frz.), dtsh: *Pompeji*, Frankfurt/Stuttgart 1972, S. 299.

Paul Philippot weisen auf ein Überwiegen der Freskotechnik auf feuchtem Putz hin, so wie Vitruv sie beschrieben hat.⁵⁰⁴

Die unterschiedlichen Techniken der einzelnen Wandbemalungen richten sich nach den Erfordernissen der jeweiligen Farbe. Bei den zinnoberroten und ockerroten Wandfeldern wird die feuchte Wand bemalt, ebenso bei weißen Untergründen. Blaue und schwarze Bemalung beispielsweise wurden als Untergrund, wie auch als letzter Farbauftrag, trocken verarbeitet. Ab ca. 20. n. Chr. gibt es auch nachträglich geputzte und in Fresko buono bemalte große Figurenbilder.⁵⁰⁵

3.11.4 Chronologie der Malereien: Pompejanische Stile I–IV⁵⁰⁶

Stil I

Im ersten pompejanischen Stil von ca. 150 v. Chr. bis 80 v. Chr. steht die Wirkung der Wand als raumbegrenzender Körper im Vordergrund. Trotz der Gesamtwirkung als Wand sollte der einzelne Stein erkennbar sein. Zur Verstärkung des Eindrucks imitierte man malerisch die Quadersteine der Wand und setzte sie durch kleine Stuckreliefs von der Trägerwand ab. Ein Beispiel für diese Art der Wandgestaltung und auch typisch für den ersten Stil ist die Wand im *Atrium* (K 93) des »Samnitischen Hauses« in *Herculaneum*.⁵⁰⁷ Roter und gelber Ocker bilden im Atrium des Hauses die Sockelzone. Im *Zugang zum Atrium* in den Quaderzonen ist Ocker jeweils flächenfüllend in Mischungen von Gelb bis Braun zu finden (K 93.1). Die Wand wird – und das weist auf griechische Vorbilder hin – in drei Zonen aufgeteilt. Eine Sockelzone, eine durch die verschiedenen Quader gegliederte großflächige zweite Zone und eine kleinteilige Abschlußzone mit aufgesetztem Architrav (Tragbalken). Die gemalten Steinquader und Marmorplatten und der architektonische Schmuck, wie Reliefs, Querbalken, Friese, Gesimse etc., waren unabhängig von einer architektonischen Funktion und konnten so gestalterischen Prinzipien

⁵⁰⁴ Vgl. B. Briesenick, *Wandmalerei*, in: H. H. Hofstätter. 1965, S. 23; und P. Philippot. 1972, S. 13f., 22f.; vgl. Kapitel 3.11.2 Schriftliche Zeugnisse.

⁵⁰⁵ Vgl. B. Briesenick, *Wandmalerei* in: H. H. Hofstätter. 1967, S. 25.

⁵⁰⁶ Diese Stileinteilung nach A. Mau hat den Charakter einer Übersicht und ist in dem Bewußtsein gewählt, daß es etliche Zwischenperioden gibt, die Zeitangaben sind ungefähre Datierungen und Vereinbarungswerte. Vgl. R. Etienne. 1974, S. 300ff.

⁵⁰⁷ Vgl. Karte Kampanien in R. Etienne. ebd., S. 2 und vgl. H. A. Stützer, *Kleine Geschichte der römischen Kunst*. Köln 1984, S. 23.

untergeordnet werden, zudem waren sie billiger als eine entsprechend gemauerte Architektur.⁵⁰⁸

Stil II

Die Wand als massive Grenze tritt im zweiten pompejanischen Stil ca. 80 v. Chr. bis 20 v. Chr. zurück. Durch illusionistisch gemalte Säulen, Durchgänge und Durchblicke wird, wie bei einer Theaterdekoration, die Raumbegrenzung der Wand aufgelöst (der Stellenwert des Theaters war in dieser Epoche sehr hoch und hatte die Funktion einer Bildungseinrichtung).⁵⁰⁹ Der um 50 v. Chr. entstandene Figurenfries der *Villa dei Misterii* in *Pompeji* ist ein Beispiel für diesen bühnenbildartigen Charakter der Wanddekoration im *großen Fries der Nordwand* (K 94). Die gemalten Figuren verstärken diese Raumillusion noch. Besonderheit des zweiten Stils ist die Verwendung von hauptsächlich ockerroter und ockergelber sowie schwarzer und weißer Grundierung.⁵¹⁰ Bezogen auf die nachfolgenden Beispiele wird durch die ockerrote und ockergelbe Grundierung unter einer Zinnoberschicht eine einheitliche und raumbildende Farbigkeit, im Sinne eines unbegrenzten Farbraums, erreicht. Im Figurenfries stehen die mit hellem, braunrotem bis gelbbraunem Ocker gemalten Figuren in einem imaginären aus rotem Ocker und Zinnober gemischten Farbraum (*Details* K 94.1–94.3). Die Farbverteilung ist bei den einzelnen Szenen, die beispielsweise Themen der Hochzeit, Geißelung und Initiation zum Inhalt haben, gleichermaßen zu sehen. Die Farbe, die in Form von Schichtungen auf den Grund aufgetragen wurde, fördert den Tiefeneindruck, der auch durch ein transparentes Durchscheinen des Untergrundes erreicht wird. Der rote und bräunlich-rote Ocker eignet sich wegen seines ruhigen, nicht pulsierenden Rottones für diese Art von Schichtung und Lasurtechnik besonders gut. Die feinen Abstufungen einzelner Ockertöne und die Möglichkeit des dünnen Farbauftrages kommen dieser Technik entgegen. Im Gegensatz dazu wird das damalige Zinnober von Plinius als unruhiger und lebhafter Ton bezeichnet.⁵¹¹ Die roten Farbfelder des unter der Bezeichnung Pompejanisch-Rot bekannten Farbtones, bestehen größtenteils aus Ockermischungen über denen Zinnober aufgetragen

508 Vgl. B. Andreae, *Pompeji*. Essen 1973, S. 150.

509 Vgl. hierzu das Kapitel Erziehung und Bildung in R. Etienne. 1974, S. 350.

510 Vgl. P. Philippot. 1972, S. 24.

511 Vgl. Plinius XXXIII, §117 in: R. König, G. Winkler. 1973–1981, S. 84f.

wurde.⁵¹² Zwischen den aufgemalten Architekturteilen sind die eingefügten Malereien zum Teil später eingeputzt. Gegen Ende des Jahrhunderts gibt es immer mehr Figurenbilder in zentralen Kompositionen, die vor ockerrotem und zinnoberrotem Grund stehen.

Am Beispiel der *Villa dei Misterii* sieht man heute noch deutlich die Gliederung der Wand in Sockelzone, einen aus großen bemalten Rechtecken bestehenden Mittelteil und durchlaufender Abschlußzone.⁵¹³ Dabei übernehmen nicht mehr die reliefartig angelegten Gesimse oder leichten Wandvorlagen die Wandeinteilung, sondern die farbliche Gestaltung gliedert die einheitlich glatte Fläche.⁵¹⁴ Die komplementäre Farbwirkung wird, gerade in den einfassenden Randstreifen, häufig benutzt. Rote Felder mit grünem Rahmen finden sich unter anderem in der Rahmung des Figurenfrieses der *Villa dei Misterii*. Die Farb- und Figurenfelder sind einheitlich poliert.⁵¹⁵ Die Politur hebt die Wand als einheitliche glatte Fläche hervor, die zugleich eine immateriell spiegelnde Fläche bildet, auf der sich bildlich erzählende Darstellungen befinden.⁵¹⁶ Die Freskotechnik der Glanzpolitur erhält somit ästhetische Bedeutung.⁵¹⁷ Wie in den Malereien der *Villa dei Misterii*, so haben auch in anderen Malereien des zweiten Stils, z. B. in *Herculaneum* die Frauen helle, rosige Hautfarbe und die Männer dunkle, braune Hautfarbe.⁵¹⁸

Stil III

Im dritten pompejanischen Stil ca. 30 v. Chr. bis 50 n. Chr. wird die Wand in bezug auf die Technik der Polituren ähnlich wie zuvor behandelt. Die figürlichen Darstellungen richten sich immer mehr zu einer zentralen großen Figurenkomposition aus. Am Beispiel der Wandmalereien im *Haus des Spurius Mensor* in *Pompeji* etwa 10 n. Chr. wird auch die Feinheit der umgebenden Blende und die Zierlichkeit der gemalten Architektur

⁵¹² Vgl. Kapitel 3.11.2 Schriftliche Zeugnisse.

⁵¹³ Vgl. Katalog a. a. O. K 94: Abb. aus H. A. Stützer. 1991, S. 193 (1).

⁵¹⁴ Für genauere Darstellung der Szenen und weitere Beschreibungen verweise ich auf B. Andreae. 1973.

⁵¹⁵ Vitruv beschreibt dies mit »expolitones«; vgl. Vitruv, Kap.VII in: E. Stürzenacker. 1938; vgl. Kapitel 3.11.2 Schriftliche Zeugnisse.

⁵¹⁶ Vgl. P. Philippot. 1972, S. 24.

⁵¹⁷ Vgl. ebd.

⁵¹⁸ Vgl. B. Andreae. 1973, S. 153; vgl. Kapitel 3.8.3 Wandmalereien.

deutlich.⁵¹⁹ Der Durchblick in die Landschaft, wie dies teilweise noch in Stil II der Fall war, wird jetzt durch eine große Figurenkomposition verstellt. Die illusionistische Malerei tritt zugunsten einer flächigen Wandauffassung zurück. Die Flächigkeit der gesamten Wanddekoration läßt die Figurenbilder innerhalb der Gesamtkomposition deutlich hervortreten. Im *Haus des Lucretius Fronto* um 35–45 n. Chr. an der *Südwand des Tabliniums* (K 94.4) wirken die wie in die Wand eingehängten »Bildtafeln« und die Architekturelemente der Mittelzone dem illusionistischen räumlichen Eindruck entgegen. Ocker wird in den Wandfeldern mit mythologischen Szenen oder Landschaften vornehmlich für Hauttöne benutzt, während in den Architekturelementen der oberen Wandzone der intensive Gelbton im Wechsel mit weißen, schwarzen und roten Feldern hervorstechend ist. Es ist zu vermuten, daß es sich um Mischungen mit gelbem Ocker handelt. Die Intensität des Farbtones ist als Indiz für die Beimischung von Orpiment zu werten. In den aufgemalten Säulen und Decken der oberen Zone wurde reiner, heller gelber Ocker in Verbindung mit weißgetöntem rotem Ocker verwendet. Die Bilder, »tabula«, die hier rotfarbigen Grund haben, vermitteln den Eindruck einzelner auf der Wand befindlicher Gemälde. Auf der umgebenden Wand tritt die malerische Bearbeitung, wie sie zum Beispiel in den changierenden Schattenpartien der Bilder zu finden ist, völlig zurück. Die flächigen Architekturelemente wirken gezeichnet, Herbert Alexander Stützer spricht von einer einfachen gegliederten Wand.⁵²⁰

Stil IV

Der vierte pompejanische Stil von ca 50 n. Chr. bis 79 n. Chr. ist von einer malerischen Auffassung der sich freier ausbreitenden Farbflächen gekennzeichnet. Von A. Mau als »Bühnenbildstil« bezeichnet, sind in der ersten Phase dieser Stileinteilung die freien Pinselschwünge und zarte, in den Hintergründen fast immateriell wirkende Farben zu finden.⁵²¹ Dargestellte Architektur und Figuren wirken unwirklich und nicht nach einer gemeinsamen Ordnung gefügt. Die Durchblicke in den Hintergrund sind oft verschwommen und lasierend in Mischungen mit rotem Ocker und Weiß gemalt. Gegen Ende des vierten Stils werden die Farben wieder

519 Vgl. H. A. Stützer. 1991, Abb. 46.

520 Vgl. H. A. Stützer. 1991, S. 84.

521 Vgl. R. Etienne. 1974, S. 302.

kräftiger, als Beispiel sollen hier die Malereien im *Haus der Vettier* in *Pompeji* genannt werden. Die Künstler fassen die Figurenkompositionen als Bilder und nicht mehr als öffnenden Durchblick zwischen der gemalten Architektur auf. Die einzelnen Wandfelder im *Haus der Vettier*, beispielsweise im *Ixion-Zimmer* (K 94.5), zeigen Architekturteile, wie Fenster und Giebelreihen, die nachvollziehbar geordnet sind und so eine Architektur nachbilden, die real so aussehen könnte. Die Wand ist nun mehrgliedrig gestaltet und die bisherige Dreiteilung aufgelöst. Neben den Architekturelementen zeigen auch die figuralen Wandfelder einen Farbauftrag, der sich innerhalb der Wandfelder nicht an einer streng symmetrischen Ordnung orientiert. Roter Ocker wird hauptsächlich in Hauttönen und Architekturteilen verwendet. Die Farbgebung tendiert generell zur Gegenüberstellung von hellen gelben beziehungsweise roten Bereichen und dunklen Farbbereichen, die Durchblicke sind Weiß gehöht, während Schattenpartien Dunkelbraun oder Schwarz angelegt sind und Gold in den reichlich verwendeten Ornamenten häufig auftritt.

Die Malereien des vierten Stils aus dem *Haus mit dem Menander* um 55 n. Chr. zeigen die freiere Wandaufteilung deutlich.⁵²² Im Perestyl taucht die *Darstellung des Menander* förmlich aus dem ockergelben Farbton der Wand auf (K 94.6). Der Sockel ist Ockerrot und die obere Zone ist leicht mit rötlichgelbem Ocker abgesetzt. Der sitzende Menander ist in hellem braunrotem Ocker, hellem gelbem Ocker, braunem Ocker und schwarzen Konturen gemalt. Durch die farbliche Nähe zur Umgebungsfarbe scheint er auf der Wand zu schweben. Auch in anderen Bereichen des Perestyls überwiegen die Zusammenstellungen von rotem und gelbem Ocker.

Die Untergründe der szenischen Darstellungen im vierten Stil sind überwiegend Weiß und die Figuren in Ockerrot oder Goldgelb ausgeführt. Weitere Farben der Gründe sind brauner Ocker, roter Ocker, Schwarz oder Grün. Die vier Farben Hellgrün, bläuliches Dunkelgrün, Rot und Gelb kommen häufig vor. K. Schefold weist darauf hin, daß die Mäntel von Nymphen und die Gestaltung von Heroen in diesen Farben auffallend ist.⁵²³ Die Zahl Vier bei der Farbverwendung erinnert an die vier Farben Weiß, Rot, Grün und Blau, die symbolisch für die vier Elemente oder die

522 Der griechische Dichter mit Namen Menander lebte um 340–290 v. Chr., er schrieb ca. 100 Komödien.

523 Vgl. K. Schefold, *Vergessenes Pompeji*. München 1962, S. 158.

vier Jahreszeiten stehen.⁵²⁴ Die Harmonie der vier Elemente hat, so die Auffassung der vorsokratischen Denker, die Welt entstehen lassen. Indem die Malerei dieser Epoche mit einem Vierfarbensystem arbeitet, läßt sich hier eine Parallele sehen: die Erschaffung der Welt durch die Malerei.

524 Vgl. V. Kranz. 1912 in: K. Schefold. ebd., S. 158.

4. Historische Übersicht II

(frühes Christentum bis Anfang 15. Jahrhundert)

In der Zeit um 50–150 spielt Ocker als Malmaterial in der römischen Wandmalerei eine zentrale Rolle. Der kultisch-symbolische Gebrauch des Ocker geht in der Antike und im frühen Christentum weiter zurück. Anstelle von rotem Ocker wird Blut, und hier vor allem Tierblut, bei Opferungen wichtig. Weitere rote Farbstoffe – vornehmlich der Purpur – spielen ebenfalls im frühen Christentum eine entscheidende Rolle. Während Ocker auch in den Katakombenmalereien Roms zur Wandbemalung benutzt wurde, ist der maltechnische Gebrauch der Ockerfarben ab dem 4. Jahrhundert rückläufig. Ein Grund dafür ist generell in der Bilderfeindlichkeit jener Zeit zu sehen, es gibt überhaupt weniger Bildwerke. Ein weiterer Grund liegt in den neuen Techniken und Farben, die in der Buchillustration Verwendung finden. So hat Ocker in maltechnischer Hinsicht in Teilbereichen Bedeutung, beispielsweise der Grundierung von Vergoldungen. Erst ab dem 13. Jahrhundert ist wieder eine regelrechte Neubelebung der Ockerverwendung in der Wandmalerei feststellbar.

4.1 Ocker und andere rote Farben in Riten und Bräuchen

Die Indizien für die Anwendung roter Farbe in Bräuchen und Riten in den ersten Jahrhunderten nach Christus sind fragmentarisch und erlauben aufgrund der Namensgebung der Farben nicht immer genaue Rückschlüsse. Die Namen für Ocker, Rötel, Zinnober und Purpur sind oft nicht differenzierend verwendet:

Minium, rubrica und Sinopis werden für Zinnober, Rötel und Ocker gebraucht, wobei eine genaue Trennung der Bezeichnungen auch hier nicht immer möglich ist.⁵²⁵

Purpurissum steht für Purpur.⁵²⁶

⁵²⁵ Vgl. Kapitel 1.2 wissenschaftlicher Gegenstand.

⁵²⁶ Vgl. Plinius IX 135; in: R. König, G. Winkler. 1973–1981, S. 314f.

Purpureus wird für diverse Rottöne verwendet. Zur Bedeutung und vielfältigen Verwendung des Wortes purpureus, nicht einzig für Purpur, sondern auch für andere rote Farbtöne verweise ich auf den Aufsatz von Hugo Blümner in Alexander Dedekind.⁵²⁷ Die Verwendung des Wortes purpureus tritt in abgewandelter Form in unterschiedlichen Zusammenhängen auf. Der Begriff kann unter anderem rote Farbe bedeuten und auch für Farbenspiel oder Erregung sowie Atem und Dunkelheit stehen.⁵²⁸ Da nachfolgende wissenschaftliche Publikationen zum Thema immer wieder auf A. Dedekinds *Ein Beitrag zur Purpurkunde* zurückgreifen, beziehe ich mich hier direkt auf diese Quelle. Als weitere wichtige Färbemittel sind Krapprot, Kermes/Karmin und Lackmus zu nennen, die weitaus billigeren Farbstoffe der Schildlaus (Kermes) und der Färberröte (Krappwurzel) finden in der Streckung des Purpurs Verwendung und werden bis ins Mittelalter häufig benutzt. Die Purpurblume, bei Plinius als »hyacinthus« bezeichnet, wurde als unechter Purpur verwendet.⁵²⁹ Eine umfangreiche Erörterung zur Bedeutung der roten Farbe bei Griechen und Römern bietet die Dissertation von Eva Wunderlich von 1925, auf die ich mich teilweise beziehe.⁵³⁰

4.1.1 Zur Bedeutung der Rotfärbung

Die Bedeutung der Rotfärbung in Riten und Gebräuchen verlagert sich signifikant von der Färbung der Gegenstände und des Körpers, wie diese verstärkt aus primitiven Kulturen bekannt sind, zur Färbung von Kleidungsstücken oder Teilen derselben. Dabei scheint mir die Unterscheidung vom Rot des Ockers beziehungsweise ockerverwandter Stoffe und dem roten bis rotvioletten Farbstoff der Purpurschnecke wichtig, da dieser Farbstoff im frühen Christentum hohen Rang erreicht.⁵³¹ Die Bedeutung der Rotfärbung ist auch in den ersten Jahrhunderten nach Christus im Kontext einer Schutzwirkung und im Zusammenhang von Tod und Geburt zu finden. Besonders tritt Rotfärbung an hervorgehobenen

527 A. Dedekind, *Ein Beitrag zur Purpurkunde*. Berlin 1889, S. 196ff.

528 Vgl. A. Dedekind, ebd., S. 135.

529 Vgl. M. Doerner. 1981, S. 44ff.

530 E. Wunderlich, *Die Bedeutung der roten Farbe im Kultus der Griechen und Römer*. Gießen 1925.

531 Der Purpur wird aus der Drüse der Purpurschnecken gewonnen, bekannteste Art ist »murex brandaris«, der ursprünglich gelbe Saft wird an der Luft und in Kalkverbindungen rotviolett und wasserunlöslich; Vgl. M. Doerner. 1989, S. 43f.

Stellen der Kleidung auf. Im Gegensatz zu anderen roten Farben hat der echte Purpur als Farbstoff zur Rotfärbung eine herausragende Stellung, beispielsweise als Herrschaftszeichen. Beschreibungen der Färbetechniken mit Purpur und Angaben der Purpurpreise belegen den materiellen und ideellen Wert des Farbstoffes.⁵³²

4.1.2 Ocker

Außer im maltechnischen Bereich ist Ocker in Heilpraktiken bekannt. Die Heilerde aus *Lemnos* bietet ein Beispiel dafür; Rötel wird auf dem Acker, so beschreibt es Plinius, zur Schädlingsbekämpfung angewendet.⁵³³ Die Verwendung von Ocker als Heil- und Schutzmittel ist aus späterer Zeit auch aus primitiven Kulturen bekannt, in Australien zum Beispiel findet Ocker bei der Geburt und bei der Initiation Verwendung.⁵³⁴ Bei einigen Indianerstämmen ist das Einreiben der Kranken mit Ocker gebräuchlich.⁵³⁵ Bei den Schwarzfußindianern wird das Kind nach der Geburt »geockert«, das heißt mit Ocker bestreut, um es zu schützen und in das beginnende Leben einzuführen.⁵³⁶ Die dem Ocker zugesprochene Heilwirkung geht zum Teil auf das Eisenoxyd selbst zurück, hängt aber auch (unmittelbar) mit der an die rote Farbe geknüpften symbolischen Kraft zusammen. Die der roten Farbe zuerkannte stärkende oder unheilsabwehrende Wirkung vermischt sich in der Vorstellungswelt mit der direkten chemischen Wirkung der eisenoxydhaltigen Erde, zum Beispiel einem blutstillenden Effekt.⁵³⁷

Die symbolischen Aspekte, die den konkreten Materialien Ocker und Blut anhaften, werden transformiert und ab der Antike und dem frühen Christentum der Farbe Rot zugeschrieben, so daß nun rote Farbstoffe, die unterschiedlicher Natur sein können, an diese Stelle treten. In dieser Wandlung scheint die Ursache dafür zu liegen, daß Riten und Bräuche nicht mehr mit dem direkten Erdmaterial, auch nicht mit Blut, sondern mit

532 Vgl. A. Neuburger. 1981, S. 190ff.

533 Vgl. Plinius XVIII; in: R. König, G. Winkler. 1972–1981, S. 266.

534 Vgl. K. Timm in: *Ethnographisch-Archeologische Zeitschrift* 5. 1964, S. 39ff.

535 Vgl. Berkusky, *Zur Symbolik der Farben*, 1913 ZVV XXIII, S. 257/59 nach E. Wunderlich. 1925, S. 6f.

536 Vgl. ebd.

537 Vgl. Kapitel 1.2 Wissenschaftlicher Gegenstand.

roten gefärbten Gegenständen durchgeführt werden.⁵³⁸ Auffällig ist dabei, daß in der Antike und der vom Christentum geprägten ersten Jahrhunderte nach Christus der teure Purpur immer häufiger Anwendung findet.

4.1.3 Purpur

Der zwischen rot und violett changierende Farbstoff eignet sich gut zur Färbung von Textilien, wie dies in Ägypten bereits um 1400 v. Chr. praktiziert wurde.⁵³⁹ Ein Grund der Purpurfärbung der Bekleidung liegt meines Erachtens in der Funktion der Bekleidung als Ausdruck von hohem Rang und Würde. Mit der Bedeutung der Kleidung für den sozialen Status, beziehungsweise um den gesellschaftlichen Stellenwert seines Besitzers zu zeigen, steigt der Bedarf an eingefärbten Stoffen. Der aus der Purpurschnecke gewonnenen Farbstoff war rar, aus ca. 12 000 Schnecken erhielt man 1,5 g des Farbstoffes.⁵⁴⁰ Purpur galt als Symbol für Reichtum, die unterschiedlich breiten Purpurstreifen der römischen Senatoren und der weniger angesehenen Ritter mit schmaleren Streifen belegen die Funktion, sie zeigen Purpur als Zeichen für den Rang einer Person. Unter Kaiser Theodosius, der von 379–395 regierte, bestimmte ein Gesetz, daß ausschließlich der Kaiser ein ganz purpurgefärbtes Gewand tragen durfte.⁵⁴¹ Die Hinwendung zum Purpur als hochwertigem, teurem Färbemittel bedeutet auch, daß sich nur reiche und des Farbstoffes »würdige« Personen den Purpur leisten sollten und durften. Mit dem aufkommenden Christentum kann man in der Rotverwendung für die Färbung von Kleidungsstücken von einer Hinwendung zu edleren Farbstoffen sprechen. Zu vermuten ist, daß diesem Gebrauch von Purpur eine Verwendung des Erdmaterials bei heidnisch geprägten Kulturen gegenübergestellt werden kann, im folgenden soll dies erörtert werden.

4.1.4 Ocker und Purpur

538 Vgl. E. Wunderlich. 1925, S. 16.

539 In einem ägyptischen Gedicht von 1400 v. Chr. werden »die Purpurfärber« beschrieben, was auf eine hohe Gebräuchlichkeit des Stoffes hinweist; vgl. A. Neuburger. 1981, S. 192.

540 Vgl. ebd.

541 Vgl. A. Neuburger. 1981, S. 190.

Für die häufige Purpurfärbung der Kleidung sind zwei Vorbedingungen ausschlaggebend. Einerseits die verstärkte Verwendung von roter Kleidung bei kultischen Handlungen und als soziale Auszeichnung. Andererseits die Übertragung der dem Blut und dem Ocker zugeschriebenen Bedeutung. Während der Purpur als flüssiger Farbstoff dauerhafte Stofffärbungen ermöglicht, eignet sich Ocker aufgrund seiner Pigmentkonsistenz nicht zur Stoffeinfärbung.

Die Körperfärbung wie auch die Teilfärbung des Körpers, zum Beispiel des Gesichtes und der Haare, sind mit Ocker möglich, und es sind vornehmlich heidnische Kulturen, die die Körperfärbung praktizieren. Plinius berichtet von Kriegern, die ihr Haar ockrig einfärbten.⁵⁴² Gallier und Germanen röteten ihr Haar, was vermutlich auf die Körperfärbung zur Vorbereitung auf einen Kampf zurückgeht.⁵⁴³ Der psychologische Aspekt der Farbe Rot als Warnzeichen und Zeichen erhöhter Aufmerksamkeit sowie als Zeichen der Erregung, beispielsweise die blutdurchströmte rote Haut, oder der rote Kopf sind der Grund für diese Körperfärbung. Noch heute spielt dieser symbolische Aspekt bei der Lippenfärbung mit meist rotem Lippenstift eine Rolle.

In Triumphzügen römischer Herrscher nach der Schlacht weist deren rotgefärbtes Gesicht noch auf die Körperfärbung als Kulthandlung hin.⁵⁴⁴ Der Triumphator hat das Töten vieler Menschen befohlen und zu verantworten, es wäre möglich, eine Abwehr ihrer Totengeister in der Rotfärbung zu sehen.⁵⁴⁵ Wenn auch der Gebrauch von Ocker aus Riten und Bräuchen in der Antike nahezu verschwindet, gibt es doch ursprünglich gemeinsame gedankliche Wurzeln der Ocker- und Purpurfärbung. Ein Grundlage ist die schützende Wirkung der roten Farbe, hieraus entwickelt sich auch die Anwendung der Purpurkleidung.

Neben der obengenannten besonderen Auszeichnung, die die Rotfärbung darstellt, ist hier vor allem der Beisetzungsakt von Toten zu nennen, aus dem heraus das Tragen von Purpurkleidung ebenfalls erklärbar ist. Der Priester, welcher in der Beisetzungszeremonie den Toten in das Totenreich »überführt« und so in Kontakt mit dem Jenseits kommt, gilt als

542 Vgl. Plinius XXV III; in: R. König, G. Winkler. 1973–1981, S. 191.

543 Vgl. ebd.

544 Vgl. Plinius, XXXIII,11; in: ebd.; Vgl. E. Wunderlich. 1925, S. 84f.

545 Vgl. O. Kern, *Krieg und Kult bei den Hellenen (Rede bei Antritt des Rektorats)* Halle 1915, S. 17.

schutzbedürftig und schutzbietend zugleich. Das purpurfarbene Gewand der Priester zur Beisetzung der Toten ist Ausdruck dieses Aktes und schützt ihn. Nicht der Priester allgemein, sondern er in seiner Funktion des Bestatters scheint schützenswert.

Bei den Griechen gab es Beisetzungen in roten Stoffdecken (Sparta), und in *Athen* wurden die Gebeine von Rhesos in einer roten Decke beige­setzt.⁵⁴⁶ Nach Eva Wunderlichs Hypothese war das ursprüngliche Motiv des Totenkultes die Angst vor einem Totendämon, der durch die rote Farbe gebannt werden sollte, die rote Farbe auch an Trauernden ist eine »räumliche Verrückung dieser Schutzwirkung«.⁵⁴⁷ Denkt man hierbei an die Beisetzung in roter Erde und in ockerbestreuten Gräbern, oder allgemein an das Bedecken des Toten mit Erde, kann man die rote Erde als Isolierung sehen. Die dem in der Beisetzung verwendeten roten Tuch zugesprochene magische Kraft geht demnach auf die Erdscholle als isolierende Schicht zurück, eine magische Isolierung des Toten. Diese Schutzwirkung der vermutlich roten Erde fließt in die roten Kleidungsstücke ein. Rot als unheilabwehrende und schützende Farbe findet sich noch in den Haarsträhnen der Opferdiener auf griechischen Vasenbildern, also direkt am Körper.⁵⁴⁸ Hinsichtlich der Färbung der Bekleidung lassen sich auch die Purpurstreifen an der Tunica von Aposteln in christlichen Gemälden auf diese Schutzwirkung zurückführen.

Eine derartige Farbverwendung läßt sich als für diese Epoche typisch feststellen und ist nicht auf die christliche Glaubensgemeinschaft reduziert. Christliche sowie heidnische Priester trugen in dieser Zeit Purpur. Die Priester als Mittler zwischen Gott und den Menschen und im heidnischen Kult zwischen Dämonen und Menschen galten als schutzwürdig und hochrangig.⁵⁴⁹

Zentrale Bedeutungen roter Farben in christlichen Kulturen waren die Versinnbildlichung königlicher Würde und des himmlischen Königtums, Rot und Scharlach wurden hier auch als Ersatz für Purpur verwendet. Rot tritt

546 Vgl. E. Wunderlich. 1925, S. 47.

547 Ebd., S. 58.

548 Vgl. *Vasen­katalog der Staatlichen Museen preußischer Kulturbesitz, Corpus Vasorum Antiquorum*. Berlin-Charlottenburg, Staatliche Museen Antikenabteilung. Nr.2534, Vgl. auch E. Simon. 1981, Tafel XLIX; die Bemalung auf der weiß­gründierten Lekythos um 410 zeigt einen Gefallenen und einen Diener, beide mit rotem Haar.

549 Vgl. zu den »primitiven« Kulturen auch James Georg Frazer, *Der goldene Zweig* (The golden Bough). Leipzig 1928, S. 247ff.

als Zeichen der Inkarnation, als Zeichen der Sünde und als Farbe des Teufels sowie als Farbe des Feuers auf.⁵⁵⁰ Die Wurzeln der Mysterienkulte liegen überwiegend in den Fruchtbarkeitskulten, die Leben und Tod in zyklischer Aufeinanderfolge zum Inhalt hatten.⁵⁵¹ Rote Farben wurden hier vor allem in der Verbindung zum Blut gesehen, das einerseits als Lebenssaft ausfließt, wenn getötet wird, andererseits aber auch als lebensspendend angesehen wurde, indem beispielsweise Mithras durch Töten des Himmelsstieres über die irdische Lebenskraft herrscht und sie vermittelt.⁵⁵² In den Geheimkulten der Mysterien wird die rote Farbe im gleichen symbolischen Kontext verwendet. Auch die Einweihung in die Mysterien stellt eine Verbindung zwischen Mensch (dem einzuweihenden Mysteren) und Gott dar. Bei der Mysterenweihe waren die einführenden Riten oft Waschungen, Opferhandlungen mit Blut etc., in den kultischen Handlungen spielen Symbole teils aus dem Vegetationskult, teils sexuelle Elemente eine Rolle.⁵⁵³ Bei den Geheimkulten der Mysterien, an denen nur Eingeweihte teilnehmen durften, wurde auch Purpur verwendet. Die rot gefärbte Binde des Mysteren hatte die Funktion, den Vorgang positiv zu beeinflussen und den Träger und den Akt zu schützen.⁵⁵⁴

Ein Unterschied in der Farbverwendung in römischen und christlichen Riten ist nicht sichtbar. Die Entwicklung der christlichen Riten direkt aus den Mysterien ist zumindest in den zentralen Inhalten umstritten.⁵⁵⁵ In der Zeit von ca. 500 v. Chr. bis ca. 500 n. Chr. haben die unterschiedlichen Kultformen der Römer gemeinsame Merkmale in der Verwendung von purpurnen Kleidungsstücken. Geht man davon aus, daß christliche Riten teilweise aus diesen Kultformen schöpfen, kann man sagen, daß in der

⁵⁵⁰ Vgl. LCI Bd.2. Freiburg 1994. S.9ff.

551 Vgl. J. Höfer (Hrsg.), *Lexikon für Theologie und Kirche* Bd.7. Freiburg 1962. S.717f. Zu den wichtigsten Beispielen für die zyklische Erneuerung sind die Personifizierungen der „allgebärenden Naturkraft“ (S.718) in den Muttergöttinnen Demeter, Kybele und Isis zu zählen.

⁵⁵² Vgl. ebd.

553 Vgl. ebd. S.719.

554 Vgl. A. Dieterich, *Eine Mithraslithurgie*. Leipzig 1903 S. 166f.

555 Die Reinigungsbäder sind in den Mysterienkulten in das gedankliche System von Tod und Wiedergeburt eingebettet, jedoch an Naturzyklen orientiert und nicht an einen Zeitpunkt gebunden. Bei der Taufe in den christlichen Riten hat der Christ Anteil an der einmaligen Auferstehung Christi. Heidnische Bräuche außerhalb der Mysterienkulte in gleicher Zeit haben ebenso viele Anknüpfungspunkte zur christlichen Religion, was z. B. das eucharistische Mahl oder das Reinigungsbad etc. betrifft.

Antike und mit Christi Geburt der edle Farbstoff in Verbindung mit den Kleidern den weniger edlen Ocker in den Riten verdrängt.

4.1.4.1 Symbolische Aspekte von Ocker und Purpur

Ein gemeinsamer symbolischer Ursprung der Ocker- und Purpurfärbung liegt in der Symbolik der Lebenskraft und der Bluts substitution.⁵⁵⁶ Dies wird deutlich, wenn man die Intention der Grabbeigaben im Mesolithikum und die Rotfärbung in den Funden im Neolithikum heranzieht. Der dort verwendete rote Ocker ist als Träger der Lebensenergie zu sehen. Ocker begleitet den Bestatteten beim Wechsel von einem Stadium in das andere, in diesem Kontext wird auch Purpur im frühen Christentum verwendet. Der Wechsel eines Zustandes läßt sich auch auf das Material selbst beziehen, was dazu beigetragen haben kann, daß gerade diese Materialien in diesem symbolischen Kontext verwendet wurden. Ocker wechselt seine Farbe durch Brennen und kann sich vom gelben Ocker zum roten bis rotbraunen Ocker wandeln. Dieses Potential der Veränderung steckt auch in der Purpurfarbe.

Der Drüsensaft der Purpurschnecke ist zunächst eine milchige weißgelbe Substanz, in Reaktion mit dem Sauerstoff der Luft wird sie zu einem dauerhaften roten bis rotvioletten Farbstoff. Die rotviolette Farbigkeit (das Rotviolett wird durch diverse Färbetechniken verfeinert) beinhaltet Blau als überwiegend kalter Farbigkeit und Rot als überwiegend warmer Farbigkeit. Eine interessante Parallele zu diesem wechselhaften Wesenszug bietet der etymologische Blick auf die Farbe Purpur und deren Benennung bei den Römern. Der Charakter des Wechsels und die unruhige Farbigkeit des Purpurs haftet allen sprachlichen Verwendungen des Wortes *Purpureus* und letztlich der mit Purpur benannten Farbe an. Die Wurzel für Purpur bietet »bharbhur« aus dem Indogermanischen, was soviel wie »zappeln, sich rasch hin- und herbewegen« bedeutet.⁵⁵⁷ Vermutlich drückt diese Farbe also Beweglichkeit und Dynamik aus. Wenn der Purpur symbolisch in den gleichen Zusammenhängen wie vormals der Ocker

556 Das Blut im Kultus spielt in der Antike die Rolle eines kraftspendenden Elementes, Homer vergleicht Seele und Leben mit dem Blut; Homer, *Hymn. in Ap.* 362, nach: E. Wunderlich. 1925, S. 21, ein aus der Steinzeit in bezug auf Ocker bekannter Gedanke.

557 A. Dedekind. 1889, S. 43.

benutzt wird, deutet der sprachliche Ursprung und die Bedeutung des Purpur bei den Römern auf eine Bewegung hin, die den Wechsel und den Fluß des Lebens symbolisieren könnte. Die Verbindung zum Ein- und Ausatmen sowie zum Übergang vom Leben zum Tod hängen damit zusammen.⁵⁵⁸ Zur Vorrangstellung des Purpurs vor dem Ocker kann folgende These formuliert werden: da der Ocker seine Farbe durch Brennen, also durch menschliches Zutun ändert, ist es denkbar, daß der Purpur, der seine Farbe nach der Entnahme aus der Schnecke ohne menschliches Zutun an der Luft ändert, als viel stärkere symbolische Kraft (Stärkung und Schutz) gesehen wurde, die von etwas höherem (göttlichem) herrührt. Purpur ist im Vergleich zum Material Ocker ein ranghöherer abstrakter Stoff und kann als „göttlicher“ Stoff gesehen werden. Dies würde dann eine Entmaterialisierung - von der Erde weg zum himmlischen hin – bedeuten.

4.1.5 Purpur in der frühchristlichen weströmischen Kirche

Die zunehmende Purpurverwendung hängt direkt mit der Kleidungsfärbung und dem Rang der Kleidung zusammen, da sich Purpur einerseits besonders zur Kleidungsfärbung eignet und da andererseits der Kleidung allgemein höherer Rang als Zeichen von Herrschaft, Macht und Würde zukam. Die Vorstellung, daß die Rotfärbung von Kleidung den Träger stärken und ihn vor Unheil schützen solle, liegt der »Toga praetexta« zugrunde. Beispielsweise wurde der rote Umhang von römischen Kindern getragen.⁵⁵⁹ Zuerst nur den Kindern wohlhabender Eltern vorbehalten, gilt diese Kleidungsart bald für alle Kinder, die erst mit der Geschlechtsreife dieses Kleidungsstück ablegen. Bei höheren Staatsbeamten war die »toga praetexta« umsäumt mit einem Purpurband.⁵⁶⁰

Die katholischen Priester trugen ebenfalls Purpur. Der vermutlich purpurfarbene Brautschleier diente im römischen Hochzeitsritual zur Verhüllung der Braut. Schutzfunktion und Bekräftigung der dauerhaften Bindung kommen auch hier zusammen. Im Zeremoniell der römisch-katholischen

⁵⁵⁸ Vgl. ebd., S. 134 f.

⁵⁵⁹ Vgl. J. Marquardt, *Privatleben der Römer I*. Leipzig 1886, S. 124 f.

⁵⁶⁰ Vgl. A. Neuburger. 1981, S. 190.

Kirche taucht dies ebenfalls in dem roten Brautschleier, »flammeum« genannt, wieder auf.⁵⁶¹

Purpurne Streifen und Haarnetze tragen auch die Jungfrauen Gottes, die Bräute Christi.⁵⁶² Die vier Kardinaltugenden tauchen in der katholischen Kirche in Purpurkleidern auf, und der Kardinal zeigt durch den Purpur Stellung und Würde.

Rot – hier auch in der verallgemeinerten Bedeutung des Purpur – ist Symbol für die Kirche des Erlösers, der sein Blut vergießt.⁵⁶³ In der katholischen Kirche ist Purpurrot und Rot allgemein auf die Geburt Christi als Heilsbringer bezogen, Seele und Leben durch das Blut Christi tritt hier dominant hervor.⁵⁶⁴

561 Vgl. Plinius XXI,46; Vgl. Ambrosius in: E. Wunderlich. 1925, S. 37.

562 Vgl. J. Wilpert, *Die Katakomben Roms*. Freiburg 1906, S. 204.

563 Vgl. Anselm Schott, *Missala Romanum Das Meßbuch der heiligen Kirche*. Einsiedeln; Köln; Freiburg; Basel; Regensburg, 8.Aufl. 1941; 31.Aufl. 1975–76, S. XVI.

564 Zur vergleichenden Entwicklung der Farbe Rot allgemein in den Riten und im Zusammenhang mit religiösen Vorstellungen und Praktiken verweise ich auf Friedrich von Duhn in: *Archiv für Religionswissenschaften* 9. 1906, S. 1 ff.

4.1.5.1 Purpur als Rangindex

Die Purpurverwendung läßt ab dem 5. Jahrhundert n. Chr. deutlich nach. Bei den Römern gab es von Purpurstreifen an der tunica bis hin zur goldverzierten »toga purpurea palmata« der vornehmen Römer, reichliche Purpurverwendung.⁵⁶⁵ Etliche Kaiser versuchten das Tragen von Purpurkleidung zu regeln, unter anderem Nero und Theodosius, was auch entscheidend zum Rückgang der Purpurverwendung im 5. Jahrhundert beitrug. Der Purpur war bei den Christen so beliebt, daß Asterius, der Bischof von Amasia, die sich in ihrer Kleidung äußernde Prunksucht der Christen anprangerte. Die Purpurgewänder sollten abgelegt werden, und die heilige Schrift sollte mehr durch das Leben als durch die Kleidung befolgt werden.⁵⁶⁶ Tertullian und Cyprian wehren sich gegen das Tragen bunter und purpurner Frauenkleider. Männer sollten ebenfalls keine roten Kleider anziehen, und unter Theodosius wurde für das Volk das Tragen von Purpur verboten und sogar bei Zuwiderhandlung mit dem Tode bestraft.⁵⁶⁷

Die Purpurfärbung christlicher Kleidungssymbole ist bis heute in liturgischen Handlungen zu finden, so beispielsweise in den liturgischen Farben seit 1570 (festgelegt von Pius V.), Rot wird zu Pfingsten (Sendung des Heiligen Geistes) getragen⁵⁶⁸, Purpurviolett zu Fastenzeiten vor Weihnachten und Ostern (Erinnerung an den Tod und das Blutvergießen Jesu/ Auferstehung Jesu).

Ab dem 6. Jahrhundert wird der Purpurfarbstoff auch zur Färbung bedeutender Bücher und Schriften verwendet. Das Schreiben auf purpurgefärbten Seiten oder mit Purpurtinte ist bis ins Mittelalter auch für wichtige Teile von Manuskripten gebräuchlich. Purpurfärbung der Seiten sowie des Umschlages finden sich unter anderem in den angelsächsischen Evangelien.⁵⁶⁹ Ebenso, wie andere Evangelien wurde auch die gotische Bibelversion auf purpurgefärbte Seiten geschrieben.⁵⁷⁰

⁵⁶⁵ Martial VII,2, X,93; vgl. W. Gilbert, Leipzig 1989, S. 150.

⁵⁶⁶ Vgl. *Graeco – lat. patrum bibl. nov. auctarium*, édition Combetis, Paris 1648. p.6.

⁵⁶⁷ Vgl. Th. Klauser, *Reallexikon für Antike und Christentum*. Stuttgart 1969, Bd.VII, S. 427. und vgl. Justitian. ebd., S. 428

⁵⁶⁸ Vgl. LCI 1994, Bd.3, S.416ff. In den meisten Pfingstdarstellungen wird der Heilige Geist durch rote Feuerzungen oder kleine rote Flämmchen dargestellt.

⁵⁶⁹ Vgl. K. Faymonville, *Die Purpurfärberei*, Heidelberg 1900, S. 70.

⁵⁷⁰ Vgl. ebd. S. 71 f. Die älteste Bibel befindet sich in der Universitätsbibliothek in

4.1.6 Kommentar

Der Gebrauch und die Bedeutung roter Farben sind verknüpft mit der wachsenden Bedeutung der Kleidung. Die schützende Hülle des Stoffes ersetzt die schützende Hülle des Erdpimentes auch im Zusammenhang mit der Beisetzung von Toten.

Transformationen symbolischer Gehalte sind in der Zeit des frühen Christentums verstärkt festzustellen. So zum Beispiel werden vormals der roten Erde zugeschriebene Symbolgehalte nun auf rote Farben übertragen, von denen Purpur die ranghöchste ist. Bisher durch Blut Symbolisiertes wird durch das Einfärben mit roten Farben ausgedrückt, Purpur ist hier als Blutsstitut anzusehen.

Die Möglichkeit, Kleidung mit Purpur zu färben, macht diese Farbe zu einem komplexen Symbol innerhalb des oben beschriebenen Bedeutungsrahmens von Schutz und Kraft. Die weströmische Kirche und ab dem 3. Jahrhundert die weströmische katholische Kirche bedient sich dieser Symboliken und bezieht sich in den Kirchentrachten und der Purpurverwendung auf Zusammenhänge zwischen Göttlichem, im Sinne des heiligen Geistes, und der irdischen Erscheinung Christi. Das Erlöserblut, dargestellt durch die rote Purpurfarbe, ist ein Aspekt. Die heilbringende Kraft als weiterer Aspekt wird unter anderem auch in der Kleidung deutlich und wird auch Thema in den Christusdarstellungen folgender Jahrhunderte. Der Purpurfarbstoff besitzt, gemessen an der Bedeutung von Ocker, einen weit höheren und differenzierteren Stellenwert in dieser Zeit.

4.2 Malerei der römischen Katakomben

Auf den Begräbnisplätzen von Heiden und Christen im 1. Jahrhundert wurden die Toten verbrannt beigesetzt. Ab dem 2. Jahrhundert gab es verstärkt die Beisetzung des ganzen Leichnams. Die Christen wie auch die Juden hatten Begräbnisplätze, die sowohl ober- als auch unterirdisch lagen. Das Begräbnis in unterirdischen Gängen fand auch aufgrund des Platzmangels weite Verbreitung. In den Gängen, die als Kamm- oder

Upsala. Vgl. zu codex argenteus P. Friedländer, Über antiken Purpur in: *Zeitschr. f. Angew. Chemie*, Heft 48, 1909, S. 2322.

Zweigsystem ausgeführt waren, gab es seitlich eingeschlagene Vertiefungen (loculi), die die übereinanderliegenden Leichen aufnehmen konnten.⁵⁷¹

Die Grabstätte (»Schlafgemach«) der Toten wurde von den Angehörigen innerhalb der ganzen Katakombenanlage mit Medaillen und kleinen Bildern geschmückt und gekennzeichnet. Ocker ist eine Hauptfarbe der Wandgemälde in den Katakomben. In größerem Ausmaß wurden die ganzen Katakomben und zwar die Gänge und aus sich kreuzenden Gängen entstehende Kammern (Cubicula) erst im 3. Jahrhundert mit Malereien versehen.⁵⁷² Inhalt und Technik der Malereien richtet sich nach den Werken außerhalb der Katakomben. In der Intensität der Ausführung nur bedingt vergleichbar, lehnen sich die Katakombengemälde an den vierten pompejanischen Stil an, was in dem Ornament und der Dominanz der Linie sichtbar wird. Die Maler der Katakomben waren dieselben, die auch außerhalb tätig waren.⁵⁷³ Oft waren sie Heiden, was auch die teilweise heidnischen Motive in christlichen Katakomben erklärt, Joseph Wilpert spricht von Freigelassenen und Sklaven, die die Gemälde herstellten.⁵⁷⁴ Die überwiegend christlichen Katakomben bilden so auch den größten Teil der Wandmalereien unterirdischer Gräber.

4.2.1 Chronologische Übersicht

Die ersten Katakombengemälde werden dem antoninischen Stil (140–220) zugeordnet, der von rot-grünen Liniendekorationen und eingeteilten Wandfeldern mit figürlichen Darstellungen geprägt ist. Die Hautfarbe und die Gewandfarbe der Apostel, Hirten und Oranten (Betende) ist mit rotbraunem Ocker gemalt. Innerhalb der Figuren wird der Farbton durch skizzenhafte Schraffuren und durch die Beimischung von blaugrüner Farbe abgewandelt. Eine früh bemalte Katakombe war die *Lucinagruff* um

⁵⁷¹ Vgl. Herbert Alexander Stützer, *Die Kunst der römischen Katakomben*. Köln 1983, S. 16. Coemeterium bedeutet Friedhof und wurde auch für Katakomben verwendet, vgl. ebd., S. 9; zum Teil gab es auch Bodengräber (Forma).

⁵⁷² Einzelwerke sind zeitlich früher eingeordnet, und die Datierungen werden kontrovers diskutiert Vgl. H. A. Stützer. 1983, S. 28.

⁵⁷³ Vgl. zu den Wandmalereien außerhalb der Gräber: Fritz Wirth, *Römische Wandmalerei, vom Untergang Pompejis bis ans Ende des dritten Jahrhunderts*. Darmstadt 1968.

⁵⁷⁴ J. Wilpert. 1906, S. 14.

220.⁵⁷⁵ Zum Überblick verweise ich auf den Lageplan christlicher und jüdischer sowie synkretischer Katakomben von Herbert Alexander Stützer.⁵⁷⁶ Die Deckenmalerei des *Doppelcubiculum XY der Lucinagruff* (K 95) zeigt eine aus roten und grünen Linien und Kreiselementen bestehende Einteilung der Decke in einer kreuzförmigen Komposition. Die Linien werden von Schmuckleisten derselben Farbigkeit begleitet, zwischen den Linieneinteilungen befinden sich Köpfe, Masken, Eroten und zwei Schafräger. Die Köpfe sind in braunrotem Ocker und die Kleidung in gelbem Ocker ausgeführt. Die Darstellung des Schafrägers könnte Christus als guten Hirten darstellen, H. A. Stützer plädiert bei den Darstellungen des Schafrägers für ein christlich umgedeutetes heidnisches Motiv.⁵⁷⁷ Dies ist nicht unumstritten und steht hier als Möglichkeit für die Entwicklung der speziellen christlichen Darstellungen aus heidnischen Motiven. Ein Beispiel dafür sind die Darstellungen der Betenden (Oranten), die sich auf die Gestalt der Pietas bei den heidnischen Römern zurückführen lassen. Ebenso läßt sich hier eine Parallele zu kretischen Gottheiten ziehen, die auch in dieser Haltung dargestellt wurden.⁵⁷⁸ Im 3. Jahrhundert setzt sich die lineare Einteilung der Wand durch, die Figuren treten zurück. Aufgrund dieses Linienornamentes wurde der Begriff ›rot-grüner Linearstil‹ geprägt.⁵⁷⁹

Die christlichen Katakomben wurden vermehrt ab dem 3. Jahrhundert bemalt.⁵⁸⁰ Thema war zunächst die Darstellung Christi, jedoch nicht als Portrait, sondern in symbolischer Weise, zum Beispiel als guter Hirte (siehe oben). In einer weiteren Deckenmalerei um 240 aus der *Lucinagruff* wird ein guter Hirte in ockerbrauner Farbe im Zentrum dargestellt. Aufgrund dieser Zentrierung sieht H. A. Stützer eine Symboldarstellung Christi.⁵⁸¹

Die christlichen Gemälde in den Katakomben beschäftigen sich im 4. und 5. Jahrhundert unter anderem mit Taufszenen, Verkündigung,

575 Später mit S. *Callisto* zusammengefaßt.

576 H. A. Stützer. 1983, S. 30/31.

577 Vgl. H. A. Stützer. 1983, S. 34.

578 Vgl. Kapitel 3.8.3 Differenzierte Symbole; Vgl. H. A. Stützer. 1983, S. 62; in diesem Zusammenhang soll auf das Kapitel Orantin in Jutta Ströter-Bender, *Die Muttergottes*. Köln 1992 hingewiesen werden.

579 Vgl. Brigitte Briesenick, *Wandmalerei*; in: Hans H. Hofstätter. 1965, S. 28.

580 Die Christen lehnten in den ersten zwei Jahrhunderten bildliche Darstellungen ab, es wird vermutet, daß aufgrund der Konversion der Heiden zum Christentum bildliche Darstellungen gebräuchlich wurden.

581 Vgl. H. A. Stützer. 1983, S. 35.

eucharistischen Szenen und weiteren Bibeldarstellungen. Die Malweise wird freier und die Vorzeichnung, die mit Ocker ausgeführt wurde, fällt oft ganz weg. Teilweise wirken die Figuren wie flüchtig skizziert und beschränken sich auf das Wesentliche. Die Bilderausstattung der christlichen Katakomben ist geprägt von einer wiederkehrenden Farbigkeit des roten und gelben Ockers, eines intensiven Grüntones und einem ägyptischblauen Farbton. Auch in den jüdischen und synkretischen Katakomben ist die Farbgebung und Maltechnik ähnlich.

4.2.2 Zur Technik der Katakombenmalereien

Aufgrund der klimatischen Bedingungen in den Katakomben – unter der Erde und damit abgeschlossen von regelmäßiger Durchlüftung – herrschte in den Gängen eine hohe Luftfeuchtigkeit. Wenn eine Malerei auf Stein oder Kalkputz diesen Bedingungen standhält, so ist es das *Fresco buono*, die Arbeit auf nassem Putz, wie sie auch Vitruv beschreibt.⁵⁸² Die Katakomben sind in Tuffgestein eingegraben, also nicht aufgemauert. Da Tuff nicht imstande ist, dicke Putzschichten dauerhaft zu tragen wurde der Putz dünn (ca. 1–2 cm) aufgebracht.⁵⁸³ Vereinzelt wird der Putz durch Stahlstifte gehalten. Die Putzschicht des einlagigen und seltener zweilagigen Bewurfes besteht aus einer Zusammensetzung aus Kalk und Puzzolanerde, einer Erde die in der Klassifizierung den Ockern zuzurechnen ist. Auf die Putzlage wurden die Malereien aufgetragen. Wie auch schon aus anderen Freskobearbeitungen bekannt, wird mit Ritzzeichnungen, Schnurabdrücken und mit hellem gelbem Ocker vorgezeichnet. Das Linienornament stellt eine Einteilung und Vorgliederung der Decke dar. Die Vorzeichnung der Figuren und Teile der Vorritzungen sind zum Beispiel noch in dem *Cubiculum III* der *Priscilla-Katakombe* zu sehen. Malspuren und Reste der Vorarbeiten sind noch deutlich in der *Personifikation des Sommers* (K 95.1) aus *Pietro e Marcellino* (Mitte des 4. Jahrhunderts) sichtbar. Aufgrund nachträglicher Korrekturen durfte die Vorarbeit nicht dominant sein, die Vorzeichnung mit gelbem Ocker eignete sich besonders gut hierfür.⁵⁸⁴ Ab dem

582 Vgl. Marcus Vitruvius Pollio, *Über die Baukunst*, VII, Kap.3f., bearb. u. hrsg. von Erich Stürzenacker. 1938.

583 Vgl. J. Wilpert. 1906, S. 3 ff.

584 Vgl. J. Wilpert. 1906, S. 7.

3. Jahrhundert wurde vermehrt mit dem Pinsel vorgezeichnet. Die Lichtverhältnisse zur Zeit der Katakombenbemalungen waren schlecht, sie wurden mit einfachen Lampen oder Fackeln beleuchtet, so ist auch erklärlich, daß die Vorzeichnungen oft stehenblieben, da man sie sowieso kaum oder nach Fertigstellung gar nicht sah. Vermutlich sind die Lichtverhältnisse auch ein Grund dafür, daß auffallende Farbkontraste eingesetzt wurden.

Zur Malerei fanden die widerstandsfähigen Mineral- und Erdfarben Verwendung, hierzu gehören: roter, brauner und gelber Ocker, Kalkweiß (Weiß des Grundes), Grün (wahrscheinlich Malachit), Blau, selten Minium und Zinnober, ein dunkler Farbton, der bei geringer Beleuchtung wie Schwarz aussieht, wurde aus Blau und Rot gemischt. Grundsätzlich setzte der Maler die Farben nach Kontrastwirkung ein: Blau in Nachbarschaft zu gelbem Ocker und roter Ocker zu Grün. Eine weitere Richtlinie der Farbgebung ist die Ausgewogenheit der Komposition im Hinblick auf die Verteilung der Figuren und der Farbflächen, was vor allem in den Cubicula (vgl. *Lucinagruff*) zu sehen ist. Interessant ist auch die Farbsymmetrie, gleich einer Waage wird die zur Verfügung stehende Fläche mit gleichmäßigen Farbanteilen austariert. Dabei kommt der Verteilung des rotbraunen Ockers oft besondere Bedeutung in puncto Gesamtsymmetrie der Darstellung zu. Die Figurenszene in *Pietro é Marcellino* zeigt dies: hier wird der *Sonnengott zwischen zwei Jonasdarstellungen* mit rotbraunem Ocker eingefasst (K 95.2). Ebenso die dortige Darstellung von *Noah in der Arche* zwischen der Darstellung von Moses einerseits und des Sündenfalls andererseits (K 95.3). Die angestrebte Gesamtwirkung durch die Farbgebung in etlichen Katakomben geht einher mit inhaltlichen Gemeinsamkeiten, wie beispielsweise die gemeinsame Handlung der in rotem Ocker gemalten Personen in der *eucharistischen Darstellung* (K 95.4), einem Vorläufer der Abendmahlsdarstellungen in *S. Callisto*.⁵⁸⁵ Das eucharistische Mahl in S. Callisto hat eine einheitliche rot-gelbe Farbgebung der Figuren und der Brotkörbe; Fische und Brote sind Rot und Braun; die Schale und der Tisch sind Grünblau gemalt. Die Verwendung verschiedener Ockerfarben als Symbol für Lebenskraft oder bereits erwähnte Bedeutungen läßt sich nach Prüfung der mir vorliegenden Abbildungen und Schriften nicht feststellen.⁵⁸⁶

585 Vgl. J. Wilpert. 1906, S. 61.

586 Die Abbildungen in J. Wilpert. 1906, sind Aquarelle, die nach S/W-Fotografien angefertigt wurden, auf die sich etliche Autoren berufen. In Stützer sind

Bei einigen Darstellungen handelt es sich um Modifikationen bereits vorhandener Szenen, die dann durch Austausch bestimmter Figuren einen neuen Zusammenhang bilden; dazu gehören Christus-Szenen und eucharistische Szenen. Dies veranlaßte Joseph Wilpert zu der Annahme, daß es Musterblätter gegeben hat.⁵⁸⁷ In diesen Musterblättern hätten dann auch die Farben zugeordnet sein können.

4.2.3 Besonderheit: Gewand-Darstellungen

Allgemein läßt sich an den Darstellungen und der technischen Ausarbeitung des Gewandes der Rang seines Trägers ablesen. Die Farben sind bei den männlichen Figuren typisch für bestimmte Gewänder verwendet. Von der Tunika, bis zur Dalmatika lassen sich diverse Gewandtypen unterscheiden. Joseph Wilpert unterscheidet Tunika, Toga, Pallium, Paenula, Chlamys, Lacerna, Byrrus und Palla.⁵⁸⁸ Die übliche Tunika-Farbe ist Dunkelgelb, die Chlamys (Schultermantel) und Paenula (Übergewand mit rundem Kopfausschnitt) sind fast immer mit rotem, gelbem oder braunem Ocker gemalt. Es gibt weiße Gewänder des Typus der Tunika und des Pallium. Für diese weißen Bildpartien wurde der weiße Kalkgrund belassen, und um die Flächen zu strukturieren wurden Umrißzeichnungen mit rotem und gelbem Ocker ausgeführt. Obwohl die Kleidung so teilweise ockergefärbt erscheint, ist die weiße Farbe ausschlaggebend und steht in ihrer symbolischen Bedeutung für Licht, Reinheit und Erlösung.⁵⁸⁹ Der Mantel des Guten Hirten hat in den Darstellungen diese weiße Farbigkeit, auch in den daraus entwickelten Christusdarstellungen des Guten Hirten ändert sich diese Farbigkeit nicht. Ausnahmen von dieser Tradition bestehen beispielsweise in der Darstellung des Guten Hirten im scharlachroten Mantel bei der Auferweckung des Lazarus, oder in der Darstellung von Christus mit der Samariterin in *Praetextat*. Im 4.–5. Jahrhundert gibt es nach Joseph Wilpert eine Christusdarstellung in purpurnen Kleidern. Es handelt sich um ein Brustbild Christi, einem *Detail aus einer Szene mit Petrus, Paulus und vier Märtyrern* (K 95.5) aus der Katakomben *Pietro é Marcellino*.⁵⁹⁰ Da die

die Abbildungen überwiegend aus dem Bildarchiv Rom.

587 Vgl. J. Wilpert. 1906, S. 57.

588 Vgl. J. Wilpert. 1906, S. 96 ff.

589 Vgl. J. Wilpert. 1906, S. 96.

590 Vgl. Abb. Tafel 253 in: J. Wilpert. 1906 und Abb.32 in: H. A. Stützer. 1983.

Purpurfarbe als Farbstoff der Purpurschnecke der Ätzwirkung des Kalkes nicht gut widersteht und so für das Fresko schlecht geeignet ist, muß diese Farbbezeichnung mit einem Fragezeichen versehen werden. Ein mit Blau gemischter roter Ocker, oder ein gemischtes Zinnoberrot sind hier wahrscheinlicher.⁵⁹¹ Es gab Gesetze über das Tragen von purpurgefärbter Kleidung, wie im letzten Kapitel erwähnt, blieb dem Kaiser das Tragen von vollständig purpurgefärbten Kleidern vorbehalten. Diese Gesetze betrafen die Katakombenmalerei nicht, da hier nur göttliche oder jenseitige Wesen mit Purpurkleidung dargestellt wurden. Die rote Kleiderfarbe kann als Zeichen für Herrschaft angesehen werden und somit als Farbe der Macht. Sie kann symbolisch für ein Leben nach dem Tod stehen und Macht, zum Teil auch in Verbindung mit übernatürlichen Kräften verkörpern.⁵⁹² Einen Purpurfarbton könnte auch für die Gewänder der Oranten in *Pietro é Marcellino* Mitte des 4. Jahrhunderts verwandt worden sein, bei denen es sich um betende Verstorbene handelt.⁵⁹³ Hingewiesen sei hier nochmals auf die Möglichkeit, einen purpurähnlichen Farbton aus beständigen Farben zu mischen und somit eine Freskoverarbeitung möglich zu machen.

Die weiblichen Gewänder haben in den Malereien des 3. und 4. Jahrhunderts unterschiedliche Farben, die keine Einordnung des Ockers in einen etwaigen Farbkanon zulassen. Unterscheidungen in männliche (Rot) und weibliche (weißlich Gelb) Haut, wie dies in der pompejanischen Wandmalerei und in der Zeit davor üblich ist, sind nur bedingt zu treffen. Dies ist unter wenigen anderen gegen Ende des 3. Jahrhunderts bei der Darstellung von *Adam und Eva* in *Pietro e Marcellino* (K 95.6) und in der Frauendarstellung im *Hypogäum der Vibia* im 4. Jahrhundert der Fall (synkretische Katakombe). Bei Psyche und Eros aus *S. Domitilla* und etlichen anderen Frauen- und Männerdarstellungen ist eine spezielle Unterscheidung nach Hautfarbe nicht auffällig.

4.2.4 Zusammenfassung und Kommentar

⁵⁹¹ Vgl. Tafel 19 und 253 in: J. Wilpert. 1906.

⁵⁹² Vgl. J. Ströter-Bender. 1992, S. 44.

⁵⁹³ Vgl. Tafel 185,1 und 233 in: J. Wilpert. 1906.

Vom Malstil her sind die Katakombenfresken freier in der Flächengliederung und der Darstellung der Figuren als die Werke in *Pompeji*. Die gegliederte Räumlichkeit der pompejanischen Wandmalerei durch Architekturelemente ist in den Katakomben nicht mehr zu finden. Die Bildräume der Katakombengemälde geben kaum Anhaltspunkte über ihre räumliche Ausdehnung. Daraus spricht die Konzentration auf das Wesentliche. Es wurden einfache und ausdrucksstarke Gesten und Kompositionen gewählt, so zum Beispiel Gruppenbildung beim eucharistischen Mahl, erhobene Hände der Oranten. Dieser einfachen, an der Prägnanz orientierten Aussage folgt auch die Farbgebung.

Speziell in den christlichen Katakomben werden die ockerroten und ocker-gelben Farben nicht anders verwendet als in anderen Katakomben. Der roten Farbe wird weder an Kleidungsstücken noch in den Hauttönen eine spezielle/besondere Bedeutung beigemessen. Aufgrund der Freskotechnik waren nicht beliebig viele Farben möglich, es handelt sich also um eine eingeschränkte Farbpalette. Im Gegensatz zum oft skizzenhaften Charakter der Malereien steht die mit großer Sorgfalt ausgeführte Färbung der Gewänder. Wichtige Figuren, die herausgestellt werden und teilweise als bildbeherrschend anzusehen sind, werden mit weißer Farbe oder, allerdings seltener, durch einen roten purpurartigen Farbton hervorgehoben. Herakles in weißem Gewand in der Katakombe *Via Latina* und die dortige Abraham-Darstellung sowie die Darstellung Christi in rotem Gewand in *Pietro é Marcellino* geben ein Beispiel dafür. Das Weiß wird symbolisch als Farbe des Lichtes und der Reinheit (Unschuld) verwendet. Wenn auch Ocker hier zur Mischung des Purpurtönen Verwendung fand, so steht doch die Symbolfunktion von Purpur, als Zeichen von Rang und Macht im Vordergrund. Ockerrot und Ockerbraun sowie dunkleres Ockergelb, gab es auch in den entsprechenden Kleidungsstücken des alltäglichen Lebens, von einer bestimmten symbolischen Funktion kann hier jedoch nicht gesprochen werden.

Bei den christlichen Motiven gibt es noch keine genauen Vorgaben für die Darstellung von bestimmten Figuren, wie dies zum Beispiel im ausgehenden Mittelalter durch schriftliche Anweisungen vorgeschrieben wird. Die Ungewißheit der Maler über das Aussehen einiger Figuren läßt sich auch an der Entwicklung christlicher Motive aus schon bekannten und

bereits oft gemalten heidnischen Motiven ersehen. Durch die Anlehnung an die vorhandene Bilderwelt kommt es in der christlichen Katakombenmalerei noch nicht zur Entwicklung eigener, christlicher, Bildertypen. Eine ausgereifte Farbsymbolik, wie sie in den Darstellungen nach dem 8. Jahrhundert zum Beispiel in den Marienbildern üblich ist, gibt es in den christlichen Katakomben nicht. Die alten Symbolformen, wie die Darstellung der Lebenskraft oder der Fruchtbarkeit durch Ockerfärbung, sind in den Katakomben nicht mehr zu vermuten. Als gute Freskofarbe wird der Ocker häufig benutzt, er hat aber seine symbolische Funktion verloren. Andere Farben, wie Blau und Weiß, beispielsweise in den Fresken, oder das Gold in der Tafel- und Buchmalerei treten in den folgenden Jahrhunderten weiter in den Vordergrund.

4.3 Entwicklung der Malerei im frühen Christentum (3.–9. Jahrhundert)

Die Wandmalereien aus Pompeji, Herculaneum und den Katakomben Roms bilden einen großen Fundus der Malereien des 3. Jahrhunderts, welche Rückschlüsse auf Bildinhalte und Werkstoffverarbeitungen anderer Wandbemalungen dieser Zeit zulassen. Die Fresken und vereinzelt Tafelmalereien von *S. Maria Antiqua* in Rom im 6. und 9. Jahrhundert zeigen unter anderem auch in der Ockerverwendung die Nähe zu den erwähnten römischen Vorläufern. Aus der Zeit des 3.–4. Jahrhunderts sind keine Malereien auf beweglichen Trägern wie Holztafeln, Leinwänden oder Papyrus erhalten. Die Tafelmalerei der folgenden Jahrhunderte, sowohl im Einzelbild, als auch in Gruppierungen mehrerer Bilder, weist eine Form und Farbsprache auf, die an antike Vorbilder angelehnt ist. Auch durch östlichen byzantinischen Einfluß haben die Malereien Elemente idealisierender und realistischer Darstellung, indem das Erscheinungsbild zunehmend zum Bedeutungsbild wird.⁵⁹⁴ Ägyptische Klöster, wie zum Beispiel das Katharinenkloster auf dem Sinai, entwickeln bei den sogenannten »Mumienportraits«, ausgehend von einer persönlichen Darstellung des Toten, eine Abstraktionsform, die sich in den frühen christlichen Ikonen des 5. und 6. Jahrhunderts wiederfindet. Hans H. Hofstätter nennt hier die zeichenhaften Gesichtszüge, die beim späteren Kopieren nicht verändert werden durften.⁵⁹⁵

Frühe Ikonen

Neben dem Abbildhaften ist die versinnbildlichende Qualität der Ikone wichtig, sie sollte im liturgischen Gebrauch als „Heilige Tafel“ den Heiligen vergegenwärtigen. Die Autorität des Bildes ist an dem authentische Aussehen der Heiligen und der „richtige Umschreibung“ des Ereignisses ausgerichtet. Die Heiligen sollten durch das Bild vergegenwärtigt werden, wobei formgeschichtlich betrachtet die Gesichtszüge der dargestellten heiligen Personen (Marienbilder, Christusbilder auch in der Literatur unter Lukasbilder genannt etc.) bei den frühen Ikonen noch keinem festgefügtem Erscheinungsbild folgen, sie werden aber im Mittelalter

⁵⁹⁴ Vgl. Hans. H. Hofstätter. *Tafelmalerei*, in: ders., 1965, S. 73.

⁵⁹⁵ Vgl. ebd., S. 73 f.

zunehmend festeren Ordnungsvorstellungen unterworfen⁵⁹⁶. Die Technik der im 5. und 6. Jahrhundert entstandenen Ikonen (eikon = griech: Bild) war Enkaustik und teilweise Temperamalerei, als Trägermaterial wurde vornehmlich Holz verwendet.⁵⁹⁷

In den Ikonen in ihrer historischen Entwicklung, anfangs mit Einflüssen aus dem spätantiken Tafelbild und verschiedener Bildtypen läßt sich im Erscheinungsbild keine durchgängig verbindliche Farbverwendung erkennen⁵⁹⁸. Allgemeinverbindliche Farbverwendungen und Symbolwerte sind vor allem nach dem 9. Jahrhundert bei den Ikonen der Ostkirche feststellbar. Untersuchungen zu diesem Gebiet, speziell zur Farbanwendung der frühen Ikonen sind spärlich. Rot steht symbolisch für Leben und Blut, der symbolische Gehalt auch des roten Ockers bleibt damit im bekannten Rahmen. Einzig die Blutfarbe für die Erlösung Christi und als Symbol für das Märtyreropfer scheint im Vergleich zu Kaiserbildern und Totenportraits eine neue Facette zu bieten.⁵⁹⁹ Wie die rote Farbe folgt vor allem auch der verwendete Purpur der erwähnten Herrschersymbolik, die sich ab dem 7. Jahrhundert immer mehr in der Kleidung der Heiligen-Darstellungen wiederfindet und auch für die Christus-Darstellungen mehr und mehr übernommen wird.

Das Braun im Komplement zu Blau, der Farbe des Immateriellen, stellt die Erdschwere und den dichten Körper dar. Roter und brauner oder gebrannter Ocker werden für diese Farbgebungen benutzt. In diesem Sinne irdisch-braun sind teilweise die Gewänder des Christus und der Maria, die oft in Mischungen mit einem Purpurfarbton auftreten können. Als Farbe der Askese gibt es Ockerbraun in der Darstellung von Mönchskleidern auch in der Buchmalerei. In der Ostkirche entwickelte sich ab dem 6. Jahrhundert eine Tradition der Ikonenmalerei, die in Rußland bis ins 19. Jahrhundert anhält. Ikonen treten im Westen Europas zeitlich sehr begrenzt auf.

Die *Marienikone aus »S. Maria Antiqua«* aus dem 7. Jahrhundert (K 96/96.1) weist eine Hintergrundbemalung auf, die zu einem großen Teil aus gelbem Ocker besteht. Um die Nimben von Maria und Kind scheinen,

596 Vgl. H. Belting, *Bild und Kult*. München 1990, S.39

597 Enkaustik ist die Malerei mit Bienenwachs als Bindemittel; zur Temperatechnik vgl. Kapitel 4.5 Schriftliche Zeugnisse über den Gebrauch von Farben.

598 Vgl. H. Belting 1990, S.38 und speziell Kap.5 und 6.

599 Vgl. H. Fischer, *Die Ikone, Ursprung, Sinn, Gehalt*. Freiburg 1989.

soweit die mir vorliegende Abbildung eine Aussage zuläßt, auf goldfarbener Unterlage mit gelbem Ocker Lichtstreifen gezogen. Das Original ist eine Wachsmalerei, die im 13. Jahrhundert mit Tempera übermalt wurde.⁶⁰⁰ Diese Verwendung von Ocker als Lichtstreifen oder in lichterfüllter Wirkung auch ohne Gold, findet sich sowohl in der ottonischen Buchmalerei des 11. Jh.s, als auch in den Giottofresken des trecento, hier jedoch wesentlich entwickelter wieder.⁶⁰¹ Die Verbindung von Gold und Ocker und der teilweise Ersatz von Gold durch Ocker, vor allem auch die Verwendung des Ocker zur Erhöhung des Goldglanzes und Lichteffektes, tritt in den Ikonen sehr früh auf.⁶⁰²

Die *Madonna della Clemenza aus »S. Maria in Trastevere«* in Rom (K 96.2) ist vom Bildaufbau östlichen Ikonen ähnlich.⁶⁰³ In der frontalen Darstellung der Maria mit Kind in der Bildmitte ist dunkler roter Ocker in Mischung mit Purpur an der Kleidung verwendet; gelber Ocker und Malachitgrün findet sich in den Schmuckelementen (Perlmuttschnüren).⁶⁰⁴ Die rechts und links hinter der Marienfigur schwebenden Engel haben hellblaue Tuniken mit gelbockrigen Überwürfen. Die Hauttöne sind aus gelbem Ocker und Blautönen modelliert. Das Blau des Hintergrundes nimmt Verbindung auf zu der Kleidung der Engel, die die bewegungslos wirkende Maria einrahmen. Die Helle Umgebungsfarbigkeit, die Streckung der Marienfigur und die Kopf- und Augenhöhe der Engel unter der Höhe des Marienkopfes unterstützen deren leicht aufschwebenden entrückten Charakter.⁶⁰⁵

4.3.1 Auswirkungen des Bilderstreits

⁶⁰⁰ Vgl. die Untersuchungen zur Marienikone von: Ernst Kitzinger, On some icons of the seventh century in: *Late Classical and Medieval Studies in Honor of A. M. Friend*. Princeton 1955, S. 132ff.; vgl. auch Carlo Bertelli, Icone di Roma in: *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes, Akten des 21. Kunsthistoriker Kongresses*. Bonn 1967, S. 100 ff.

⁶⁰¹ Vgl. Kapitel 4.4.5.1 Verwendung von Gold.

⁶⁰² Vgl. H. Belting. 1990, S. 142. Frühchristliche Malereien auf Holz und Goldgrund aus dem 6./7. Jahrhundert befinden sich im Vatikan Museum, vgl. Rolf E. Straub, Tafel- und Tüchleinmalerei in: *Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken*. 1984, S. 181.

⁶⁰³ Vgl. H. Belting. 1990, S. 143 f.

⁶⁰⁴ Vgl. zur purpurfarbenen Kleidung der "Madonna della Clemenza" J. Wilpert und W.N. Schumacher: Die römischen Mosaiken der kirchlichen Bauten vom IV.-VIII. Jahrhundert. Freiburg 1976, 67ff., Taf. 111, 112. Vgl. auch H. Belting 1990, S. 144.

⁶⁰⁵ Vgl. zur Beschreibung C. Bertelli, *La Madonna di S. Maria di Trastevere*. Rom 1961, S. 49 f.

Die Tafelmalerei und die Wandmalerei verbreiteten sich im Osten und im Westen mit unterschiedlicher Intensität und Ausprägung. Die Bedeutung und Verbreitung der Ikonen ist eng verknüpft mit dem Bilderstreit des 8. und 9. Jahrhunderts, der zu heftigen, teilweise kriegerischen Auseinandersetzungen und großangelegten Bilderzerstörungen führte. Das Kultbild, so führt Hans Belting aus, war im Christentum schon vorher umstritten.⁶⁰⁶ Ein Großteil der Kirchenvertreter wehrte sich zum einen gegen den heidnischen Götzendienst, der durch Kultbilder nicht gefördert werden sollte. Zum anderen wurde das Verbot der bildlichen Darstellung von Gott in den Büchern Mose als Argument gegen die Abbildungen gesehen: »Du sollst dir kein Bildnis machen in irgend einer Gestalt, weder von dem, was oben im Himmel, noch von dem, was unten auf Erden, noch von dem, was im Wasser unter der Erde ist.«⁶⁰⁷ Die Uneinigkeit unter den Kirchenvertretern selbst und auch anderer christlichen Gruppierungen führte zu Auseinandersetzungen, die im Verbot christlicher Bilder gipfelten. In Kleinasien und Syrien wurde von Teilen des Klerus die Bilderverehrung mit dem Argument, der rein geistige Charakter der christlichen Religion widerspräche dem Bild, abgelehnt. In Konstantinopel und in einigen griechischen Provinzen regte sich Widerstand gegen Kaiser Leon III., der Christus durch die Darstellung des Kreuzes ersetzen ließ. 730 gab es durch Leon ein Edikt gegen Bilder, und Konstantin V. ordnete 754 die Vernichtung aller Kultbilder an. In der Folge gab es vor allem auch im byzantinischen Einflußbereich den Bildersturm (Ikonoklasmus).⁶⁰⁸

Auch noch unter Karl dem Großen von 768–814 gab es die Ablehnung des kultischen Umgangs mit Bildern. Die verbreitete Meinung war, daß die von Menschen hergestellten Bilder menschlichen Irrtümern unterliegen und sie somit der Deutung durch die Schrift bedürfen. Für Bilder wurde in der heiligen Schrift keinerlei Legitimation gesehen, da die Bibel zeige, daß die Schrift weit höher bewertet wurde als die Bildsprache. Die Gestaltung der Bücher ist die Verehrung der Schrift.⁶⁰⁹ Dem langen Ringen um

606 Vgl. H. Belting. 1990, S. 165 ff.

607 5. Buch Mose Vers 8, hier aus: *Die Bibel, Altes Testament*. Dtsch. Bibelgesellschaft Stuttgart 1970/82.

608 Vgl. H. H. Hofstätter, Tafelmalerei in: ders., 1965., S.75f.; vgl. auch Andreas Thiel, Der Bilderstreit in Byzanz; in: *794, Karl der Große in Frankfurt am Main*, Sigmaringen 1994, S. 64 f.

609 Vgl. Lieselotte Saurma-Jeltsch, Zur karolingischen Haltung gegenüber dem Bilderstreit, in: *794, Karl der Große in Frankfurt am Main*, Sigmaringen 1994, S. 69.

Bedeutung und Verbot des Bildes machte Kaiserin Eirene in *Nicea* ein Ende und unter Theophilus setzte sich ab 842 die Bilderverehrung im Christentum durch.

Die Zerstörung großer Teile der damaligen Tafelmalerei, die ja vornehmlich christlichen Inhalts war und die Aufwertung der Schrift in den Schulen Karls des Großen haben mich veranlaßt, den Buchillustrationen als größtem, in der Zeit ab dem 7. Jahrhundert stetig anwachsenden, Bilderfundus nachzugehen und die Verwendung der Farbe Ocker hier zu untersuchen.

4.4 Die Buchmalerei/Miniaturmalerei

Die Beschäftigung mit papierenen Trägerstoffen und die Verbindung von Schrift und Malereien gibt es erstmals in der Miniaturenmalerei Ägyptens ca. 2000 v. Chr. Die erhaltenen Papyrusrollen zeigen, daß roter und gelber Ocker für die Bemalung beziehungsweise Beschriftung benutzt wurde.⁶¹⁰ Der Name Miniatur ist abgeleitet vom lateinischen »minium«, das als Wort für rote Farben benutzt wurde. Der Wortstamm findet sich auch in *miniare*, was soviel wie »mit roter Farbe schreiben« bedeutet.⁶¹¹

In der Spätantike und im Mittelalter hatte die rote Farbe die Funktion, die einfassenden Ränder des Textes zu kennzeichnen und die ersten Buchstaben, die Initialen, rot zu malen.⁶¹² Die Farbe Rot kann, und das zeigt sich besonders in christlich intendierten Illustrationen, den Anfang, das Leben, die Kraft, die Macht, die Stärke symbolisieren. Parallelen zum bisher kennengelernten Symbolgehalt der Farben Rot und Ocker sind deutlich. Die Funktion der roten Farbe in diesem Kontext ist es, in eine »neue Welt« einzuführen und für diesen Anfang ein Zeichen zu setzen.

Die schriftliche Formulierung zur Verbreitung und Auslegung christlicher Texte war neu, und nur wenige waren des Lesens und Schreibens mächtig.⁶¹³ Die Illustration der Schrift mit Bildergeschichten und

⁶¹⁰ Vgl. Regine Dölling; *Miniaturmalerei*, in: H. H. Hofstätter. 1965, S. 126.

⁶¹¹ Minium wird für Mennige und Zinnober verwendet; siehe Kapitel 3.11.2 schriftliche Zeugnisse »Theophrastus«, vgl. ebd.

⁶¹² Initialen, lat.: *initialis* »am Anfang stehend«; vgl. *Meyers Großes Taschen-Lexikon*, Bd.10. 1992, S. 191.

⁶¹³ Die Schreiber und Illustratoren des Abendlandes waren Mönche, die die vorhandenen Schriften der christlichen Lehre kopierten und weiterentwickelten. Vgl.

ornamentalen Ausschmückungen bot aufgrund der komprimierten Form der Blattsammlung bis hin zum Buch eine neue Möglichkeit der zugleich abstrakten und anschaulichen Darstellung. Neben der Frage nach den Farbmaterialien scheint mir die Stellung der Farben des roten, rotbraunen und gelben Bereiches in den frühen Miniaturen wichtig. Zum einen ist die Wirkung des Rot als starke, anregende Farbe ausschlaggebend für die roten Initialen, zum anderen ist, abgeleitet von der symbolischen Bedeutung ein neues Leben/Weiterleben, ein neuer Abschnitt/Lebensabschnitt als Hintergrund zu vermuten. Dieser in der kulturellen Bedeutung der roten Farbe verhaftete Wert weist Parallelen zu den Riten der Urvölker auf, die sich zum Beispiel in den Initiationsriten mit Ocker der australischen Ureinwohner wiederfinden.⁶¹⁴ Meines Erachtens wohnt diese Bedeutung des Ockers in den Riten teilweise der Farbe Rot im frühmittelalterlichen Gebrauch inne, tritt jedoch in der Entwicklung der Buchillustrationen bis ins 12. Jahrhundert mehr und mehr zurück.

Nicht nur die Materialien wandeln sich, sondern auch die Darstellungsweise in den Büchern wandelt sich ausgehend von der Spätantike bis ins 14. Jahrhundert grundlegend. Dies reicht von der fast reinen Illustration des geschriebenen Wortes, wie in der Wiener Genesis, bis hin zu eigenständigeren malerischen Mitteln, wie malerische Flächenwerte und kompositorische Farbgefüge in der ottonischen Buchmalerei.⁶¹⁵

4.4.1 Zur Technik

Eine grundlegende Neuerung stellt die Pergamentverwendung dar, während die Tafel- und Wandmalerei widerstandsfähige Farbmaterialien erfordert, die mit unterschiedlichen Bindern oder chemischen Reaktionen auf dem Träger kleben, benötigt hingegen die Buchmalerei Farbstoffe in möglichst feiner Auflösung, die teilweise durch den Träger aufgesogen werden können. Das relativ grobe Ockerpigment steht hier in der ganzseitigen Anwendung hinter feineren Stoffen, wie dem Purpur zurück.

Fritz Baumgart, *Geschichte der abendländischen Malerei*, Stuttgart 1954, S. 18.

614 Siehe Kapitel 6.4 Nikolaus Lang.

615 Ergiebig und bis heute im Umfang einzigartig ist die Untersuchung zur Farbgebung in der mittelalterlichen Buchmalerei von J.J. Tikkanen. Vgl. J. J. Tikkanen, *Untersuchung zur Farbgebung in der mittelalterlichen Buchmalerei*. Helsingfors 1933; vgl. auch Otto Pächt, *Buchmalerei des Mittelalters*. München 1984.

Der verwendete Ocker mußte sehr fein gerieben sein. Der Ausdruck Tusche vom franz. »toucher« (berühren) verweist auf den lasierenden und seltener deckenden Auftrag der angeriebenen Rußpartikel und anderer Farbstoffe, die mit Gummiarabicum und anderen wasserlöslichen Bindemitteln versetzt sind. Die Tinte als zweiter wichtiger Farbträgerstoff wurde mit abgekochten Eisensalzen und Galläpfeln hergestellt und ist in der Konsistenz sehr fein.⁶¹⁶ Von seiner Materialeigenschaft her gesehen als Erdpigment mit gröberer Konsistenz, bietet der Ocker für die Malerei auf Pergament also weit weniger gute Voraussetzungen als für die Wandmalerei.

4.4.2 Verwendung des Purpurfarbtönen für Purpur

Während in den Wandgemälden die Purpuranwendung in vielen Fällen aus oben diskutierten Gründen wenig wahrscheinlich ist, tritt diese Farbe in der Buchmalerei häufig auf. Teils sind es Farbstoffe aus der Purpurschnecke, teils jedoch auch gemischte Farbtöne aus Zinnober, Mennige und Kermesrot.⁶¹⁷ Die Purpurfarbe wird in der Bedeutung als Herrschaftszeichen verwendet und kann das Blut Christi repräsentieren. Reines Kermesrot und reiner Zinnober als rote leuchtende Farben nehmen im ausgehenden Mittelalter den Rang des Purpurfarbtönen ein und führen die Purpursymbolik fort.⁶¹⁸ In der Nähe der roten Farben und der Blutsymbolik steht auch die Scharlachfarbe, die aus der Scharlachbeere, einer Himbeerart, gewonnen wird.⁶¹⁹ Sowohl das Blut Christi als auch das Feuer als brennende christliche Liebe wird hierdurch symbolisiert.⁶²⁰ Die Färbung des ganzen Blattes mit Purpur als Purpurgrund ist unter anderem aus der *Wiener Genesis* (siehe unten) dem *Codex Sinopensis* (Syrien 6. Jahrhundert) und *Codex Rossanensis*

⁶¹⁶ Vgl. Regine Dölling, *Miniaturmalerei*, in: H. H. Hofstätter. 1965, S. 126 f.

⁶¹⁷ Das Kermesrot, gewonnen aus der Kermeslaus, wird im ausgehenden 15. Jahrhundert durch das Rot der Cochenillenlaus, das besser färbende Karmin, ersetzt; in den Schriften vermischen sich diese beiden Begriffe häufig.

⁶¹⁸ Vgl. Gottfried Haupt, *Die Farbsymbolik in der sakralen Kunst des abendländischen Mittelalters*, Dresden 1941, S. 90 u. 94 f.

⁶¹⁹ Scharlachfarbe kann auch aus Lausarten ähnlich der Kermes- und Cochenillenlaus gewonnen werden.

⁶²⁰ Vgl. zur Scharlachfärbung und zur doppelten Liebe zu Gott und zu den Menschen siehe die Darstellungen von Franz von Assisi und Bernhard von Clairvaux in: G. Haupt. 1941, S. 91.

bekannt (Das Evangelium von Rossano entstand im 6. Jahrhundert, der Entstehungsort ist unklar.⁶²¹

J. J. Tikkanen beschreibt den halbdunklen, violetten Purpurton als passivste und ernsteste Malerfarbe und benennt sie auch aufgrund ihrer mangelnden stimulierenden Wirkung als melancholische Farbe, er sieht sie als Symbol der Entsagung.⁶²² Diese Implikation (bzw. Feststellung) kann auch in Zusammenhang mit der nachweisbar geringen stimulierenden Wirkung des gedämpften Rotviolett gesehen werden. Dieser ruhige, eher »lauwarm« zu nennende Farbton ist weit weniger aktiv als ein Zinnoberton oder ein gelbroter Ockerton.⁶²³ Purpur in rötlicher Tönung ist schon als Herrscherfarbe bekannt und wird auch zunehmend für die Darstellung der Gewänder Christi verwendet. Ferner gibt es – und das kann auch auf seine ruhige schwermütige Farbwirkung zurückzuführen sein – Purpurfärbungen von Gewändern zum Zeichen der Enthaltbarkeit und der Armut, zum Beispiel in der Nonnen- oder Mönchskleidung.⁶²⁴ Die Purpurverwendung tritt im frühen Christentum auch in Verbindung mit Tönungen der Ockerfarbe auf, und zwar als Grundierungen und bräunliche Mischfarbe. Diese Farbverwendung gibt es in der *Rabbula Handschrift* und der *Wiener Genesis* (siehe unten) in den Mönchsgewändern und dem Jakobsmantel.

4.4.3 Anfänge der Buchmalerei 6. und 7. Jahrhundert

Die Buchillustrationen des 6. und 7. Jahrhunderts, darunter der *Wiener Dioskurides* und die *Wiener Genesis*⁶²⁵, gehen auf antike Vorbilder zurück und sind teilweise Kopien antiker Illustrationen.⁶²⁶ Die Buchmalereien des 3.–6. Jh. beschreibt Regine Dölling als verkleinerte Malereien.⁶²⁷ Dies

⁶²¹ Vgl. E. G. Grimme, *Die Geschichte der abendländischen Buchmalerei*. Köln 1980, S. 22.

⁶²² Vgl. J. J. Tikkanen. 1933, S. 71.

⁶²³ Vgl. Rot als Stimulanzfarbe in: P. Kay; Chad K. McDaniel, The Linguistic Significance Of The Meanings Of Basic Color Terms, in: *Language, Journal Of The Linguistic Society Of America*, Vol. 54, No.3, Jan.1979, S. 614 ff.

⁶²⁴ Vgl. J. J. Tikkanen. 1933, S. 71.

⁶²⁵ Vgl. Katalog a. a. O. K 97 (S.160).

⁶²⁶ Dem *Wiener Dioskurides* des 6. Jh. liegen Vorlagen aus dem 1. Jh. zugrunde; Dioskurides = griech. Arzt und Pharmakologe des 1. Jh. aus Kilikien; aus: *Meyers Großes Taschen-Lexikon*, Bd.5. 1992, S. 235.

⁶²⁷ Vgl. R. Dölling, Miniaturmalerei, in: H. H. Hofstätter. 1965, S. 127.

zeigt, wie eng die Handschriften mit den verbreiteten Tafel- oder Wandmalereien verbunden waren.⁶²⁸ Die Untersuchung der Buchillustrationen zu der Materialverwendung des Ocker läßt sich in dem weiten Feld der Codices im Mittelalter nur an einigen ausgewählten Beispielen erörtern.

Einflüsse in Schmuck und Ornamentformen aus dem Byzantinischen Bereich sind nachweisbar. Ikonografische Gemeinsamkeiten mit der Kunst Mesopotamiens (Dura Europos) finden sich in der *Wiener Genesis*.⁶²⁹ Zu den Bibelübersetzungen und Auslegungen kamen die Pflanzensammlungen (Herbarien) und die Tierdarstellungen sowie Arzneimittelanwendungen z. B. im *Wiener Dioskurides*.

Von besonderer Wichtigkeit scheint hier die Hautfarbe. Die Hautfarbe der Männer ist Rotbraun, die der Frauen ist gelblich-weiß gehalten. Derartige Körperfarbgebungen mit gelbem und rotbraunem Ocker befinden sich auch im *Wiener Dioskurides*. In der *Wiener Genesis* ist diese Farbgebung bei *Adam und Eva* zu finden⁶³⁰ und in der Darstellung von *Rebekka und Eliezer*.⁶³¹ Daß die ersten großen Codices in der Tradition der Antike stehen, darauf weist meines Erachtens die nach Geschlechtern unterschiedene Farbgebung der Hautpartien hin.⁶³²

In der Wiener Genesis und auch in zeitlich dicht folgenden Codices (*Codex Rossanensis* und *Codex Sinopensis*) dominiert der häufig purpurne Bildgrund die Farbigkeit. Der recht teure Purpur kann auf die Anfertigung des Codex für einen Herrscher hindeuten (Kaiserzeichen) und nicht auf die Verwendung in Klosterschulen.⁶³³ In der *Wiener Genesis* sind die Kleider von Jakob, in dem Blatt *Jakob führt seine Familie über den Fluß, Jakob kämpft mit dem Gottesmann und erhält den Namen ›Israel‹* mit gelbem oder gelbbraunem Ocker gemalt (K 97). Parallelen zur asketischen Mönchstracht sind in den Mehrfachdarstellungen Jakobs

628 Erste eigenständige Buchillustrationen sind aus den Benediktinerorden zu Anfang des 6. Jh. bekannt, aber hier in Hinblick auf die Verwendung von Ocker nicht relevant.

629 Vgl. K. Clausberg, *Die Wiener Genesis*. Frankfurt 1984, und hier die Anmerkung 2, S. 77.

630 Vgl. K. Clausberg. 1984, Abb.1. Sündenfall, Wiener Genesis, S.1.

631 Wiener Genesis Seite 31, Bild 13; vgl. Genesis 24; 27; 49; vgl. *LCI*. Freiburg 1994, Bd. 3, S. 503; Vgl. E. G. Grimme. 1980, Farbabb.1.

632 Vgl. Kapitel 3.8.4 Wandmalereien.

633 Vgl. O. Mazal, *Kommentar zur Wiener Genesis*, in: K. Clausberg. 1984 IV, S. 189 ff.

deutlich.⁶³⁴ Die Kleider haben nach der Beschreibung J. J. Tikkanens einen der Terra di Siena ähnlichen Ton, was auch auf die Modulation von Ockertönen hinweist.⁶³⁵ Vergoldung tritt in der *Wiener Genesis* nicht auf.

Der *Rabbula Codex*, benannt nach einem mesopotamischen Mönch und Ende des 6. Jahrhunderts in syrischer Sprache geschrieben, enthält im Gegensatz zu den Schriften antiker Prägung viele ornamentale Formen und Tierdarstellungen. In der spanischen Buchmalerei finden sich solche Ansätze im mozarabischen Stil wieder.⁶³⁶ Hingewiesen sei hier auf das islamische Darstellungsverbot von Gott und die daraus resultierenden Bevorzugung von Ornamentformen auch in der Architektur.

Die Farbpalette der Mönchskleider reicht im *Rabbula Codex* von braunem über roten Ocker hin zu gelbem bis orangegelbem Ocker, der aus Mischungen von gelbem und rotem Ocker besteht. Das Büssergewand hat oft gelbliche Schattierungen oder Faltenwürfe. Grün und Schwarz sind ebenfalls als Kleiderfarben zu finden.⁶³⁷

Die getrübe Farbigkeit der Büssergewänder und das Interesse am Faltenwurf läßt sich beispielsweise im *Ashburn Pentateuch* des 7. Jahrhunderts am Übergang zur karolingischen Buchmalerei feststellen. In dem von der Darstellungsweise und der Farbigkeit nicht in das 7. Jahrhundert einzuordnenden *Ashburn Pentateuch* tritt das Interesse an der Einzelfarbigkeit zugunsten der Beschäftigung mit der Gesamtkomposition zurück. Die perspektivische Mehransichtigkeit und die reiche Farbverwendung sind außergewöhnlich. Ocker, vor allem rotbrauner Tönung, wird hier häufig verwendet; unter anderem in Gewändern, im Mantel Abels, in Hintergründen (Böden) und in Tierdarstellungen.⁶³⁸ Ocker scheint hier aufgrund seiner Bandbreite an Farbtönen und seiner vielfältigen Möglichkeiten der Mischung verwendet worden zu sein. Im *Ashburn Pentateuch* deutet sich schon das Interesse an Mischungen und Abtönungen an, die nicht dem reinbunten Bereich angehören.

634 Vgl. K. Clausberg. 1984, S. 23.

635 Vgl. J. J. Tikkanen. 1933, S. 59.

636 Vgl. hier speziell die Pfauendarstellung bei der heiligen Jungfrau unter dem Baldachin, Abb. in H. H. Hofstätter. 1965, S. 129, und die *Beatus-Handschrift* des 10. Jh.s »Kampf des Vogels mit der Schlange«, Abb. in: *Kunstabbrückhaus*. Wiesbaden, 1983, Bd.II, S. 162.

637 Vgl. J. J. Tikkanen. 1933, S. 60.

638 Vgl. J. J. Tikkanen. 1933, S. 245.

4.4.4 Buchmalerei der Britischen Inseln 7. bis 9. Jahrhundert

In den Zentren der Buchmalerei auf den Britischen Inseln, in den Klöstern von *Durrow*, *Lindisfarne*, *Kells* und in der von dort beeinflussten *Schule von Echternach* wurde Ocker wenig verwendet. Aufgrund der mir vorliegenden Beispiele könnte es auch sein, daß roter und gelber Ocker hier gar nicht zur Anwendung kamen.⁶³⁹ Dafür können zwei Gründe ausschlaggebend sein; einerseits die Verwendung der reinen Buntfarben Rot, Grün und Gelb in Verbindung mit Schwarz und andererseits die Vermeidung größerer malerisch modulierend gestalteter Farbflächen.

Die Initialen des *Book of Kells* und die roten Einfassungen des *Willibrord Evangeliiars* sind vermutlich mit Kermesrot oder Zinnober gemalt. Das Augenmerk der insularen Buchkunst liegt vom 7.–9. Jahrhundert auf der Einbindung ornamentaler Formen, wie auch in den Initialen des *Book of Lindisfarne*, wie dem *Chi Rho* (K 98). Kreuze und keltische Wirbelformen werden in das formale Gerüst der Initiale oder des schmückenden Rahmens eingebettet. Da der ornamentale Charakter der Rahmenformen, Tiere und Buchstaben, hervorgehoben ist, sind hohe Farbkontraste wichtig, die die einzelnen Verflechtungen und Verschränkungen deutlich machen. Vor allem die Farben Rot, Grün, Gelb und Schwarz gliedern die Ornamentformen und füllen die Zwischenräume der flächenumschließenden Buchstaben, wie zum Beispiel R, O, A und B. Für die Ausmalung der in der Gold- und Silberschmiedetradition stehenden Ornamente wurde oft Gold, Gelb und Kermesrot verwendet. Vermutlich ist der gelbe Farbstoff Orpiment, der auch in der karolingischen Buchmalerei des Festlandes Anwendung gefunden hat.⁶⁴⁰ Durch die Kleinteiligkeit der Ornamentformen wird kein malerischer Tiefenraum erzeugt, es treten in der insularen Buchmalerei daher auch keine größeren malerisch modulierten Farbflächen auf, die eine Abtönung einer Farbe innerhalb einer Fläche, wie beispielsweise die Falten der Kleidung oder die Modulation der Hautfarbe, nötig machen würde.

⁶³⁹ Vgl. A. P. Laurie, *The technique of the great painters*. London 1945, S. 53 ff.

⁶⁴⁰ Orpiment, auch Operment, könnte evtl. Auripigment sein, welches in Ägypten und in antiken Darstellungen vermehrt als Malmittel benutzt wurde, und dessen Farbton zwischen Zitronengelb und Orangelb changiert. Die natürliche Schwefelarsenverbindung wurde im ausgehenden Mittelalter chemisch hergestellt. Vgl. M. Doerner. 1989, S. 38.

4.4.5 Karolingische Buchmalerei 8. und 9. Jahrhundert

Im wesentlichen entwickelt sich in den karolingischen Miniaturen und Illustrationen unter dem Einfluß Karls des Großen die antike römische und byzantinische Farb- und Formensprache weiter. Die von Karl dem Großen eingerichteten Schulen belebten die Tradition römischer Wandbilder neu, und es gab ein verstärktes Interesse an der Schrift und damit an Büchern und in der Folge an Buchillustrationen. In den Skriptorien arbeiteten Mönche an Codices, die eine reiche Farbpalette aufwiesen.

Unter den Schriften für den liturgischen Dienst, die als kopierbare »Exempla« für Klöster und den Bischofsitz dienten, soll hier der *Godescalc Evangelistar* erwähnt werden.⁶⁴¹ Der *Godescalc Evangelistar* aus dem ausgehenden 8. Jahrhundert entstand auf Purpurpergament und verwendet die mit Gold- und Silbertinte geschriebene karolingische Minuskel.⁶⁴²

Ocker wird in den karolingischen Illustrationen und Schriften vergleichsweise häufig benutzt. Die karolingischen Versuche zur teilweise räumlich anmutenden Darstellung und damit der Abkehr von einem bisher eher nicht die Raumausdehnung suchenden Farbauftrag, erfordert nun eine differenzierte Anwendung des Farbmaterials, das bedeutet sowohl deckend, als auch lasierend und unter Verwendung vielfältiger Abtönungsmöglichkeiten. Es lassen sich gelber und roter Ocker sowie gebrannter Ocker finden. Ocker hat hier den Status einer vielseitigen Mischfarbe, die teilweise in lasierendem Auftrag die räumliche Wirkung unterstützt.

In den ersten Blättern des *Godescalc Evangelistar*, mit dem Blatt der *Evangelisten und dem thronenden Christus* (K 99) sind verschiedenen Ockertöne erkennbar. Lasierenden Auftrag von gelbem und bräunlichem Ocker gibt es im Hintergrund der Evangelisten und braunroten Ocker und vermutlich gebrannten Ocker in der Architektur links und rechts des thronenden Christus. Gelber und gelbbrauner Ocker wird für die Haar-

⁶⁴¹ Zu den weiteren Schriften verweise ich auf E. G. Grimme. 1980, karolingische Renaissance, S. 34f., zur Datierung S. 26. Ein *Evangelistar* enthält »nur« die Abschnitte der Evangelien, die in der Messe vorgelesen werden.

⁶⁴² Unter der karolingischen Minuskel versteht man die auf vier Linien geschriebenen Buchstaben mit einer Ober- und Unterlänge.

Darstellung verwendet.⁶⁴³ Mit gelbem, orangegelbem und rotem Ocker sind in deckender Bemalung der Thron sowie der Hintergrund des rahmenden Flechtwerkes ausgeführt.

Vergleichbare Ockerverwendung findet sich im *Lorscher Evangeliar* um 810 und in dem *Ada-Schriftenkomplex*, bei dem ich mich hier auf den jüngeren Teil mit den Evangelistenbildern der um 800 datierten Handschrift beziehe.⁶⁴⁴

Zur Gruppe der Schriften aus diesem Zeitraum gehört das *Evangeliar von St. Médard in Soissons*. Am Anfang der Handschrift steht die *Darstellung des Lebensbrunnens*, der den Quell des Lebens in den Evangelien symbolisieren soll (K 100). Im Bezug auf das Sujet und den Bildaufbau mit Tempel, Bogenfries und Himmelszone sind östliche byzantinische Vorbilder zu vermuten. Einige den Quell umgebende und trinkende Tiere sind vor einen gelbockrigen Hintergrund gestellt, der den Brunnen umgibt. Hirsch und Hirschkuh sind mit rotbraunem Ocker gemalt. Bis auf die gelbockrige Fläche, dominieren ein mit Ocker gemischtes Grün, und Blau sowie Purpur den Hintergrund. Die Hintergrundarchitektur ist teilweise auch mit Ockerabtönungen versehen. Im *Evangeliar aus Soissons* ist im Hintergrund eine gebaute Architektur zu sehen, die in Ansätzen einen illusionistischen Raum vortäuscht. Die Darstellung des Lebensbrunnens des *Godescalc Evangelistars* aus dem 8. Jahrhundert ist deutlich flach, die Tiere sind frei, fast schwebend auf die purpurne Fläche gesetzt.⁶⁴⁵ Eine besondere symbolische Bedeutung von Ocker im Zusammenhang mit Lebenskraft oder einer lebensspendenden Wirkung ist in den Brunnendarstellungen nicht zu erkennen. Ocker ist in den karolingischen Handschriften eine Farbe unter anderen und scheint so eingesetzt, daß sie die anderen Farben, wie Kermes, Purpur, Gold, Blau etc. unterstützt oder wenig beeinträchtigt. Als Farbe für Kleidung findet der rotbraune und braune Ocker weiterhin Verwendung. Ocker findet sich als Gewandfarbe im Mantel Karls des Kahlen in der *Viviansbibel* (845/46.) und dort auch in den Darstellungen der Evangelisten und den Engelsgewändern, ebenfalls

643 Vgl. Haare und Bärte in Kapitel 4.5 Schriftliche Zeugnisse über den Gebrauch von Farben, und speziell 4.5.3 Theophilus »schedula diversarium artium«.

644 Als Auftraggeberin wird Ada Ancilla Dei genannt, die in einem Mitte des 9. Jh. hinzugefügten Gedicht erwähnt wird; die Schriftensammlung besteht aus einem alten und einem neuen Teil. Vgl. Lieselotte E. Saurma-Jeltsch, Zur karolingischen Haltung gegenüber dem Bilderstreit, in: 794. 1994, S. 97; Abb. ebd.

645 Vgl. Abb. in: 794. 1994, S. 94, Godescalc Evangelistar IV/21 fol. 3v/4r.

ist nach J.J.Tikkanen die Bekleidung des Weltenherrschers im *Sigilaus-Evangeliar* (um 851) aus der *Tour-Schule* mit rötlichem Ocker gemalt.⁶⁴⁶

In dem von der *Corbie-Schule* beeinflussten *Codex Aureus* aus *St. Emmeran* (um 870) speziell im *Thronbild Karls des Kahlen und der Anbetung des Lammes* (K 101) sieht man eine farbenprächtig ausgestattete Handschrift, die eine Verarbeitung unterschiedlicher Elemente zeigt, z.B. Bogenform, Ornament, Fries, Architektur und Möbelemente und in dieses Umfeld eingeordnete Personendarstellungen aufweist. Purpur und Gold sind hier reichlich verwendet, Ocker ist nur noch spärlich etwa im Hintergrund zu sehen. Die aufgemalten Goldlichter auf dem rötlichen Gewand machen den Faltenwurf deutlich und überdecken die ursprünglich purpurne Gewandfarbe an etlichen Stellen. Das Gold als besonderer Farbton, der nur unzureichend nachgeahmt werden kann und sich nicht auf der gleichen Stufe mit den anderen Farben befindet, erfreut sich zunehmender Beliebtheit. Andere Farbtöne, darunter auch die Ockerverwendung treten fast völlig zurück. Die Goldschrift und Goldverwendung in allen Bildteilen sind im *Codex Aureus* besonders deutlich. Dies deutet vermutlich darauf hin, daß diesen Codices und den Darstellungen besonderer Wert beigemessen wurde und so der heiligen Schrift mehr Gewicht verliehen werden sollte.

4.4.5.1 Verwendung von Gold

Die Goldverwendung nimmt in den karolingischen Miniaturen stetig zu. Gold wird nicht als Hintergrundfarbe verwendet, man findet jedoch oft goldene Zeichnung auf Gewändern, größtenteils sind die Kleider mit Gold bearbeitet.⁶⁴⁷ Im *Codex Aureus* ist der Erlöser in goldenen Kleidern dargestellt. In den zum Teil mehrfarbigen Nimben dominiert das Gold. Einheitliche Goldflächen sind in den Nimben und in deren Umrahmung seltener festzustellen. Die Blatteinfassungen und die Architekturbögen sind teilweise mit Gold gemalt, dies gipfelt in den einheitlichen Goldflächen, wie beispielsweise im *Evangeliar Ottos III.* gegen Ende des 10. Jahrhunderts.⁶⁴⁸ Allgemein ist das Gold als Akzent auf Farbe

⁶⁴⁶ Vgl. J. J. Tikkanen. 1933, S. 302 ff.

⁶⁴⁷ Zu Ausnahmen vgl. J. J. Tikkanen. 1933, S. 311.

⁶⁴⁸ Vgl. hierzu die Goldsilhouettentechnik, beschrieben von J. J. Tikkanen, ebd.,

eingesetzt, wobei Gold vereinzelt auf unterschiedlich farbigen Ockern und oft im Kontrast Blau/Gold vorkommt. Tierhäute, Federn, Haare und Bärte sind von der Goldfärbung nicht ausgenommen.⁶⁴⁹

Als Untergrund von Vergoldungen wird in der Buchmalerei fetter roter Ocker verwendet. Ähnlich wie in der Malerei auf Holz trägt Ocker in den Illustrationen die Goldauflagen. Durch die weiche und gut klebende Konsistenz des Ockers wird das Glätten des Goldes unterstützt.⁶⁵⁰

Wie in der *Schule von Reims*, so wird unter anderem auch in der *Corbie-Schule* Gold für die Schrift verwendet, zum Beispiel im Blatt mit der Initiale zum Weihnachtsfest im *Drogo-Sakramentar* aus Metz.⁶⁵¹ Sowohl die Kostbarkeit der Materialfarbe als auch der damit verbundene symbolisch hohe Rang spielen bei der Goldverwendung in der Buchmalerei eine herausragende Rolle.⁶⁵² Gold wird symbolisch als Vereinigung geistlicher und sittlicher Werte gesehen.⁶⁵³ Die Tugenden Glaube und Liebe sowie die Weisheit, und hier in der Darstellung des heiligen Geistes also göttliche Weisheit, sieht G. Haupt durch das Gold repräsentiert.⁶⁵⁴ Ein Grund für die auffällige Zunahme der Goldverwendung in der Buchmalerei der karolingischen Zeit mag darin zu sehen sein, daß Karl der Große sein Kaisertum als die Fortführung des christlich-antiken Imperiums verstand, welches die Kirche dem Kaisertum untergeordnet hatte. Er ließ zahlreiche Schulen einrichten und Bücher abschreiben, um seine künftige Führungsschicht zu bilden. In diesem Zusammenhang ist die üppige Goldverwendung auch als Zeichen der Machtvollkommenheit Karls des Großen zu deuten. Anknüpfend daran läßt sich die Bedeutung von Gold folgendermaßen formulieren: die verschiedenen Gegenständen und Wesen zugeschriebene göttliche Allmächtigkeit wird durch die Verwendung des Goldes symbolisiert. Die goldenen Nimben können somit als Teil und Zeichen für die von Gott gegebene Kraft verstanden werden.

S. 312.

649 Vgl. ebd.

650 Vgl. Kapitel 4.5.2 Heraclius Schrift.

651 Vgl. O. Pächt. 1984, Tafel XII.

652 Zur Bedeutung des Azur verweise ich auf F. Haerberlein, Zur Farbenikonographie des Mittelalters, in: *Annales Institutorum quae provehendis humanoribus*, Bd.V. Rom 1932/33; vgl. dazu ders., Grundzüge einer Nachantiken Farbenikonographie, in: *Römischen Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, Bd.3. 1939, S. 78 f.

653 Vgl. G. Haupt. 1941, S. 67.

654 Vgl. ebd., S. 71.

Ocker tritt in der karolingischen Buchmalerei noch häufig im Zusammenhang mit Gold auf. Offen muß hier meines Erachtens jedoch bleiben, ob der symbolische Gehalt des Goldes auf eine goldähnliche Farbe übergeht – diese Bedeutungen könnte ebenfalls für Safran und Orpiment als Goldersatz zutreffen –, oder ob hier bei den »Ersatzstoffen« die Verfügbarkeit und der Preis den Ausschlag gaben. Denkbar ist, daß die Goldersatzfarben nur in der maltechnischen Verwendung den Platz des edleren Metalls einnehmen, der Symbolgehalt ist weiterhin der des Goldes und geht vermutlich nur in dieser speziellen Verwendung auf »Ersatzstoffe« über.

4.4.6 Ottonische Buchmalerei 10. und 11. Jahrhundert

Unter den drei Kaisern Otto I., Otto II. und Otto III. entwickelte sich die Buchmalerei mit neuer Ausprägung. Die Schriften der *Schulen von Aachen, Köln* und *Echternach* sowie die der herausragenden Schule der *Insel Reichenau* vermitteln auch durch den Erhaltungszustand ihrer Schriften einen guten Überblick über die ottonische Buchmalerei.⁶⁵⁵

Hans Jantzen spricht von einem entscheidenden Anteil der Farbe in der künstlerischen Wirkung der ottonischen Handschriften.⁶⁵⁶ Die Farbverwendung stellt eine Neuerung in der mittelalterlichen Illustration dar. In der Aufgliederung Jantzens in »Darstellungswert der Farbe« und »Eigenwert der Farbe« mißt er dem Darstellungswert in der ottonischen Kunst geringe Bedeutung bei. Darstellungswert meint hier die den farbtragenden Gegenstand bezeichnende Farbe, definiert in Stofflichkeit, Körperhaftigkeit, Raum, Licht etc.; die Farbe zeigt die Natur des Dinges. Der Eigenwert ist das Elementare der Farbe, ihre Buntheit, Wechselwirkungen etc. Die Beziehungen der Farben untereinander sieht Hans Jantzen als stellvertretend für eine Welt geistiger Beziehungen in der ottonischen Kunst.⁶⁵⁷ Ocker spielt in den Farbzusammenstellungen eine nicht unerhebliche Rolle.

⁶⁵⁵ Im folgenden beziehe ich mich exemplarisch auf einige für diese Untersuchung bedeutsamen Beispiele.

⁶⁵⁶ H. Jantzen, *Ottonische Kunst*. München 1959, S. 104. Vgl. zu den Wechselwirkungen der Farben Josef Albers, *Interaction of Color*. Köln 1997, S. 23 ff

⁶⁵⁷ Vgl. H. Jantzen. 1959, S. 104.

Die häufige Ockerverwendung hängt vermutlich in erster Linie mit byzantinischen Einflüssen zusammen. Wie oben erwähnt, wurde Ocker in den byzantinischen Malereien oft verwendet. Des weiteren dürfte die Heirat von Otto II. mit Prinzessin Theophanu aus Byzanz (972) zur Auseinandersetzung mit byzantinischen Miniaturen beigetragen haben. In den byzantinischen Malereien des 10. Jahrhunderts werden diverse gelbe und rote Ockermischungen bis hin zu einem, dem gebrannten Siena ähnlichen Ton verwendet. Ockertöne (Ockerfarben) finden sich unter anderem in den Möbeldarstellungen, Hintergülden und in der Farbe des Inkarnates zum Beispiel im *Chludowpsalter* und im Vatikanischen Oktateuch.⁶⁵⁸

Die Mantelfarben im *Egbert-Codex* (Codex Egberti 977–993)⁶⁵⁹, zeigen rotbraune Töne sowie mit Zinnober, Purpur und rotem Ocker vermischte Tönungen beispielsweise des Mönchsgewandes.⁶⁶⁰ Weitere braunrote Färbungen auf Ockerbasis finden sich in den Handschriften einer bayrischen Provinzschule in den Evangelistendarstellungen, und hier speziell die Matthäus- und Lukasdarstellungen, die sich in Fulda befinden.⁶⁶¹ Anknüpfend an die Ausführungen zum Eigenwert der Farbe treten im *Egbert Codex* einige farbkompositorische Mittel auf, die in der Farbverwendung des Perikopenbuchs von Heinrich II. eine Fortführung und Erweiterung erfahren. Ocker wird hier zur Gliederung der Fläche eingesetzt.

In der Darstellung *Christus und der Hauptmann von Kapharnaum* (K 102) des *Egbert-Codex* ist eine horizontale Gliederung des Blattes zu sehen. Die beiden Personengruppen mit Christus in der Mitte – links die Jünger, rechts der Hauptmann mit seinem Gefolge – sind durch eine Aneinanderreihung der Gewänder als Formulierung für Gruppe zu verstehen und lediglich durch ihre farbigen Gewänder als Einzelperson in der Gruppe definiert. Die Gewandfarben bilden einen Klang, der links mit gedämpftem Ägyptisch-, Pariser- und Königsblau beginnt und durch ein gelb bis orange ockriges Gewand von dem rötlich violetten Purpurton getrennt ist. Christus im Purpurgewand ist durch seine Vereinzelung und seine Körpergröße herausgehoben und hat einen goldenen Nimbus. In der

658 Vgl. J. J. Tikkanen. 1933, S. 416 f.

659 Für Erzbischof Egbert von Trier von den Mönchen Kerald und Heribert in Reichenau geschrieben.

660 Vgl. ebd., S. 410.

661 Vgl. ebd.

rechten Gruppe reiht sich in den drei Mänteln der vorderen Figuren von links nach rechts der zinnober-, kermes- und mennigfarbene Mantel an einen mit Schwarz und gelbem Ocker gedämpften Grünton und rechts ein dunkler rötlichblauer Purpurton. Der Hintergrund hat einen hellen rosastichigen, mit Ocker vermischten Purpurton, die weißen Untergewänder sind mit wenigen Schattenandeutungen aus rotem Ocker und gebranntem Siena versehen. Das Inkarnat besteht aus einer Rotockermischung, und der Boden ist mit hellem Grünton, wahrscheinlich Malachitgrün, ähnlich dem heutigen Zinkgrün, gemalt. Ohne daß sich reiner roter oder gelber Ocker direkt findet, sind diese Ockermischungen über das ganze Blatt verteilt vorhanden, wie die *digital bearbeitete Farbabbildung* zu verdeutlichen sucht (K 102.1). In der modifizierten Farbabbildung des Kataloges sind die nicht mit Ocker gemischten Flächen weiß gelassen, dies zeigt, daß die Ockermischungen das ganze Blatt gliedern und sozusagen den Zwischenraum für die intensiven Grün-, Blau- und Rottöne bilden.

Im Kölner *Codex der Äbtissin Hitda von Meschede* am Anfang des 11. Jahrhunderts (eingesehen in der Landesbibliothek Darmstadt) tritt Ocker ebenfalls in verschiedenen Zusammenstellungen und Mischungen auf, beispielsweise in der Architektur. Der *Sturm auf dem Meere* (K 103) zeigt zusätzlich zur reichlichen Goldverwendung in den Nimben roten Ocker in dem Segel und in den Rudern. Ocker gelblicher Tönung erscheint im Schiffsrumpf und als Zeichnung auf den Gewändern. Im Hintergrund ist gelber Ocker auf ägyptischblauer Lasur wellenförmig aufgestrichen. Interessant ist hier, daß die Farben zeichnerisch verwendet werden. Der Pinselstrich folgt den Umrißlinien und der Ausdehnung des Schiffsrumpfes sowie den Falten des Segels als Binnenstruktur, als ob sich diese Gegenstände organisch aus den Farbbahnen entwickelt hätten. Schwarz und Ocker in den Gewandfalten strukturieren die von den goldenen Nimben zusammengehaltene Gruppe.

Gelber Ocker und Mischungen aus rotem Ocker finden sich auch in der Markusdarstellung aus Echternach.⁶⁶² An dieser Stelle verzichte ich auf weitere Beispiele und untersuche im folgenden die Farbkompositionen der

662 Etliche weitere Beispiele für Ockerfarben unter anderm in Gewändern bietet J. J. Tikkanen. 1933, S. 419. Vgl. Evangeliar für den Dom zu Speyer (Speyerer Codex).

ottonischen Buchmalerei, sowohl was die Farbverwendung allgemein betrifft, als auch die Anwendung von Ockerfarben im besonderen.

Die führende Schule der Buchmalerei des 10. und 11. Jahrhunderts war die der *Insel Reichenau*. Zur weiteren Analyse in bezug auf die dort viel verwendete Farbe Ocker ziehe ich Illustrationen dieses Klosters heran. Wie oben schon angedeutet, erreicht hier die ottonische Buchmalerei einen Grad der Flächigkeit der Darstellung, die sowohl die dargestellten Personen als auch die Bodenzone, den Horizont und den gesamten Hintergrundbereich in die Fläche zu drücken scheinen. Das Fehlen von Tiefengradienten und damit zeichnerischer illusionistischer Tiefenausdehnung unterstützen die Wirkung der Farbflächen. Häufig treten eigenständige Goldflächen auf.⁶⁶³ Faltenlinien auf farbigen Gewändern und bestimmte in etlichen Blättern wiederkehrende Farbklänge bestimmen die Malereien der Reichenauer Schule. Jantzen spricht von den kalten Tönen des Farbkreises, wobei ich den Farbklang eher als weich, zurückhaltend und gedämpft, oft weißgehört bezeichnen würde. Die Farben sind durchaus auch im »warmen Bereich« anzusiedeln.

Die *Huldigenden Nationen* (K 104) aus dem *Evangeliar Ottos III.* um 1000, *Die Hirtenverkündigung* aus dem *Perikopenbuch von Heinrich II.* um 1010 und *Der Herr mit der Sichel* aus der *Apokalypse des heiligen Johannes von Heinrich II.* um 1020 verdeutlichen die differenzierte und reiche Ockerverwendung. Eine Auswertung mit Hilfe des Farbkreises zeigt, daß die Reichenauer Maler vornehmlich die Sekundärfarben und Zwischentöne suchten. Selten stehen primäre Farben wie Rot, Gelb, Blau nebeneinander, und wenn, dann nur in gedämpfter Form.

Der Farbklang umfaßt das gesamte Spektrum des Farbkreises, jedoch in gemilderten gemischten Tönen und oft mit Weiß gehöhten oder Schwarz gedämpften Farben. Die »Huldigenden Nationen«⁶⁶⁴ folgen in den Gewandfarben und deren Abfolge farblich sehr klar definiert den gleichen Gesetzmäßigkeiten, wie sie bereits im *Egbert-Codex* feststellbar waren. Von links nach rechts steht Hellblau und Purpur, ein ockergemischtes Zinkgrün und dunkles Blau auf Basis des Ägyptischblau oder Indigo, Hellblau und rötlicher Purpur, weißliches Ockergelb und leicht dunkles

⁶⁶³ Nach Jantzen steht hier nicht mehr Gold auf Farbe, wie in den karolingischen Miniaturen, sondern Farbe auf der gleichmäßigen Goldfläche; vgl. dazu H. Jantzen. 1959, S. 106.

⁶⁶⁴ Vgl. Katalog a. a. O. K 104 (S.169).

Blau und am rechten Rand das zinnober- oder mennigfarbene Tuch unter der Schale. Wie die *digital modifizierte Farbabbildung* zeigt (K 104.1), steht Ocker vermittelnd und trennend zwischen den benannten Flächen, sowohl in den Hautfarben als auch in den Schatten der Gewandzeichnung. Goldstreifen und kleinere Goldbänder grenzen die Gewänder und Figuren ab und gliedern das Blatt. Roter und gelber Ocker unterstützen die *vertikale und horizontale Flächengliederung* und korrespondieren mit ihr (K 104.2). Roter und gelber Ocker wechseln sich in den Hautfarben ab (links mit rotem Ocker beginnend), ebenso ist dies bei dem abwechselnden dunkel- und hellblauen Farben der Untergewänder feststellbar.

Der Goldgrund im Perikopenbuch Heinrichs II von 1007 oder 1012. und in der Apokalypse des heiligen Johannes Heinrichs II von 1020 .erhöht die Flächigkeit der Darstellungen die Eigenständigkeit der vor dem Grund liegenden Farben.

Das Engelsingewand in der *Hirtenverkündigung*, mit gelbem Ocker, geringem Zinnober- oder Purpuranteil und viel Weiß, unterstützt durch den leicht wirkenden Eindruck die schwebende Erscheinung. Hier scheinen die Farben in ihrer Schichtung und als Folienfarbe frei vor dem goldenen Grund und in ihrem Farbumfeld zu klingen. Stärker ist dies noch in dem *Herr mit der Sichel* der Fall (K 105). Dort unterstützt der in Reichenau selten angewandte Komplementärkontrast mit ockrigem Gelb in der Wolke, auf der Christus sitzt und Purpurviolett im Gewand den Eindruck des frei im nicht definierten Raum schwebenden Christus.⁶⁶⁵

Allgemein entsteht eine milde Gesamtstimmung in den Blättern. Zusätzlich zu dem gedämpften Violett und Grün bilden die Ockervariationen die Gruppe von tertiären Farbtönen, die oft auch mit Weißhöhlungen beruhigende und luftige Zonen zwischen den kontrastierenden Farbflächen bilden. Bemerkenswert scheint mir hier eine kompositorische Parallele zu dem Prinzip der Fuge, wie sie Johann Sebastian Bach im 17. Jahrhundert entwickelte. Die schematische Darstellung der einfachen Fuge mit Thema und antwortenden Stimmen (Dominante und Subdominante) zeigt einen ähnlichen Aufbau wie die aufeinander beziehenden Darstellungen aus Reichenau.⁶⁶⁶ Zwischen den

⁶⁶⁵ Vgl. jeweilige Abb. mit: *Deutsche Buchmalerei des Mittelalters, der silberne Quell*, Bd.51. Baden-Baden 1956.

⁶⁶⁶ Schema aus: *Meyers Großes Taschen-Lexikon*, Bd.7. 1992, S. 269.

thematischen Stimmen und Gegenstimmen sind freie Gegenstimmen, sogenannte Kontrapunkte, gesetzt. Dieses Prinzip läßt sich in seiner Grundgestalt auf die Reichenauer Malereien anwenden und zeigt, daß Ocker hier als Zwischenfarbe kontrapunktisch verwendet wird. Die Funktion des Ocker und der Ockermischungen unter farbkompositorischen Gesichtspunkten als vermittelnde und dem tertiären Bereich zugeordnete Farbe ist neu. Der Ocker hat trotz seiner Beliebtheit nur noch die Stellung einer in einem System verwendeten Farbe. Die Wichtigkeit der Farbtöne des Ocker für eine kontrastierende und auf einzelne Farbwirkungen ausgerichtete Komposition durchzieht die Buchmalerei der Reichenauer Schule und ist in der mittelalterlichen Buchmalerei ab dem 12. Jahrhundert weiterhin zu finden.

4.5 Schriftliche Zeugnisse über den Gebrauch von Farben

Die mittelalterlichen Anleitungen zur Herstellung und Verwendung von Farbstoffen und Farbpigmenten sind teilweise fragmentarisch und in diversen Übersetzungen vorhanden. Grundsätzlich handelt es sich bei den heute noch erhaltenen und übersetzten Anleitungen um Abschriften; die Originale sind nur ungefähr datierbar. Diese Abschriften wurden größtenteils in Klöstern hergestellt, zum Teil wurden sie ergänzt. Vermischungen unterschiedlicher Quellen und Erweiterungen der einen Schrift durch andere Schriften sind möglich. Die heute bekannten und eindeutig zuzuordnenden Abschriften von Originalhandschriften und auch Handschriftensammlungen stammen frühestens aus dem 13. und 14. Jahrhundert. Vergleiche mit Malereien in Büchern oder an der Wand sind nur bedingt zu ziehen, zum Beispiel in Farbvergleichen mit den Reichenauer Malereien. Die Verbreitung durch länderübergreifende Kontakte und durch Abschriften machen die Handschriften neben den Malereien selbst zum wichtigen Hilfsmittel der Betrachtung der Farbe im Mittelalter. Italien, Griechenland und Deutschland bilden Zentren, die durch die wichtigsten in chronologischer Folge untersuchten Manuskripte repräsentiert werden.

4.5.1 Mappae Clavicula (Lucca-Manuskript 8./9. Jahrhundert)

Vorbild für die gut überlieferte und in mehreren Abschriften erhaltene *Mappae Clavicula* ist das in der Nähe der toskanischen Stadt *Lucca* entstandene Original-Manuskript. Das *Lucca-Manuskript* aus dem 8. Jahrhundert ist die älteste Handschrift des Mittelalters zur Herstellung und Verwendung von Farben. Unter dem Gesichtspunkt der Ockerverwendung ist diese Handschrift, auch aufgrund der fragmentarischen Erhaltung nicht ergiebig. Im folgenden beziehe ich mich auf die englische Übersetzung der *Mappae Clavicula* von Cyril Stanley Smith u. John G. Hawthorne.⁶⁶⁷ Der früheste Teil der *Mappae Clavicula* wird in das 9. Jahrhundert datiert.⁶⁶⁸ Das erste Erscheinen des Manuskriptes wird im Reichenauer Katalog mit 821–822 angegeben.⁶⁶⁹ Neben dem frühen Fragment gibt es einen Teil aus dem 10. Jahrhundert und den Hauptteil aus dem 12. Jahrhundert. Sinopia, hier vermutlich synonym mit rotem Ocker, wird allgemein als roter, teils bräunlicher Ton beschrieben und findet sich durchgängig als Mischfarbe zur Herstellung eines reinen Goldtons (unterstützend)⁶⁷⁰, beziehungsweise einer goldähnlichen Farbe.⁶⁷¹ Auf der letzten Seite des Manuskriptes in Kap. 294 wird Sinopia mit dem Begriff Magnes oder auch armenischer Bolus in Verbindung gebracht.⁶⁷² Der Name Pandius, in Kap.107-A erwähnt, meint eine ockrige Erde, mit der man alles (d.h. alle Träger) bemalen kann und die mit allem mischbar ist.⁶⁷³ An verschiedenen Stellen taucht Pandius als Bezeichnung unterschiedlicher Farbtöne auf, unter anderem von Ockermischungen in Kap.176-G, 176-H, 182, 183.⁶⁷⁴ Ocker wird hier als stabilisierende und Farbmasse gebende Mischung dargestellt. Vermutlich sind etliche Farben nicht lichtecht genug oder liefern aufgrund des sehr feinen Farbstoffanteiles nicht genügend Farbmasse zum deckenden Auftrag. Die gebräuchliche Ockererde, so merken C. S. Smith und J. G. Hawthorne in ihrer Einleitung an, wird häufig in Mischungen verwendet und als »glücklich« für das Fresko beschrieben, wie dies auch

667 C. S. Smith; J. G. Hawthorne, *Mappae Clavicula*. Philadelphia 1974.

668 Vgl. J. G. Hawthorne. 1974, S. 4.

669 *Mappae Clavicula de Efficiendano*, Vol. I, Vgl. ebd.

670 Vgl. Kap.3 in: C. S. Smith; J. G. Hawthorne. 1974, S. 29 f.

671 Kap.24 in: ebd., S. 33, Smith und Hawthorne sprechen von Probe im Sinne von Farbprobe.

672 Vgl. ebd., S. 76.

673 Vgl. Kap.192-D, in: ebd., S. 55.

674 Vgl. ebd., S. 53.

in den folgenden Manuskripten der Fall ist. Als eigenständige Farbe wird Ocker selten erwähnt.

Die für die Buchmalerei wichtige gelbe Farbe, das Orpiment, ist in einigen Rezepten der *Mappae Clavicula* beschrieben. Beispielsweise als Hilfsmittel zur Verflüssigung des Goldes in Kap. 38 und zur Silberherstellung in Kap.83.⁶⁷⁵ Im Rezept für Orpiment (in Kap. 217), gemischt mit Gold und Quecksilber, wird es auch als Pandius bezeichnet.⁶⁷⁶ Orpiment als gelber Farbstoff ersetzt in der Buchmalerei vielfach den gelben Ocker.⁶⁷⁷

4.5.2 Heraclius-Schrift (10. Jahrhundert)

Die *Heraclius-Schrift* (Eraclius, de Coloribus et Artibus Romanorum), die mir in der Übersetzung von Albert Ilg⁶⁷⁸ vorliegt, befaßt sich überwiegend mit den Farben für die Miniaturenmalerei. Als Indizien dafür stehen das oft erwähnte Pergament- oder Leimbindemittel; weiterhin werden etliche Farbrezepte aus Pflanzenextrakten empfohlen, die sich an der Luft nicht unbedingt lichtecht verhalten, aber für »geschützte« Buchseiten geeignet sind.⁶⁷⁹ Die älteste erhaltene Abschrift des dreiteiligen Manuskriptes ist aus dem 13. Jahrhundert. Der Verfasser des Originales ist wahrscheinlich Heraclius, der ca. im 8.–10. Jahrhundert in Rom gelebt hat.⁶⁸⁰

Ocker wird in den Rezepten in Kap. XL zum Verbessern von Auripigment (Orpiment) empfohlen.⁶⁸¹ Das Grundieren von Pergament zur Vergoldung wird in Kap. XLI beschrieben: der getrocknete Ocker soll mit Leim und Eikläre gemischt auf das Pergament aufgebracht und das Gold unverzüglich aufgelegt werden.⁶⁸² Vor allem bei größeren Blattvergoldungen, wie sie sich zum Beispiel in der Reichenauer

⁶⁷⁵ Vgl. ebd., S. 34/39.

⁶⁷⁶ Vgl. ebd., S. 60.

⁶⁷⁷ Vgl. Kapitel 4.4.4 Buchmalerei der Britischen Inseln und 4.4.5 Karolingische Buchmalerei.

⁶⁷⁸ Heraclius, Von den Farben und Künsten der Römer, Originaltext und Übersetzung A. Ilg. Wien 1888.

⁶⁷⁹ Vgl. A. Ilg. 1988, S. 99.

⁶⁸⁰ Vgl. ebd., Kap.VIII zur Datierung auch S. 107.

⁶⁸¹ Vgl. ebd., S. 80.

⁶⁸² Vgl. ebd.

Miniaturmalerei findet, ist die Grundierung mit klebendem und weichem Ocker erforderlich, der für das Glätten und Polieren vorteilhaft ist.

Das Aufsetzen und Schattieren von Farben, also der abwechselnde Farbauftrag einer Grundfarbe in Schattenpartien und in helle Partien wird in Kap. LVI beschrieben.⁶⁸³ Aufgrund der guten Verträglichkeit sind Ockermischungen mit etlichen anderen Farbpigmenten und Farbstoffen erwähnt.⁶⁸⁴

4.5.3 *Schedula Diversarium Artium* (11./12. Jahrhundert)

Die *Schedula Diversarium Artium*, das Handbuch des Mönches Theophillus Presbyter Ende des 11. oder Anfang des 12. Jahrhunderts in Deutschland entstanden, ist die umfangreichste und für die Untersuchung zu Malweise und Farbauftrag ergiebigste Quelle. Die anwendungsorientierten Zusammenstellungen zur Farbverwendung, weniger zu einzelnen Farbrezepturen, basieren auf mündlichen Überlieferungen und vorhandenen schriftlichen Quellen. Text und Übersetzung benutze ich hier von A. Ilg.⁶⁸⁵ Theophillus trug Rezepte zusammen und reichernte diese mit praktischem Wissen an. Ocker wird bei Theophillus in verschiedenen Kapiteln erwähnt. Als Variation der Hautfarbe und speziell als Farbe für die Schattenpartien um Nase und Augen benennt er den »Posch«, der mit gebranntem Ocker gemischt ist und die Inkarnatfarbe auf Bleiweiß- und Zinnoberbasis abtönt.⁶⁸⁶ Die Haare und Bärte finden besondere Beachtung, interessanterweise ist die Haarfarbe der Knaben mit hohem Ockeranteil und die Farbe der Heranwachsenden und jungen Männer mit zunehmendem Schwarzanteil zur Mischung empfohlen.⁶⁸⁷ Die Farbe Rot, oft auch Rotorange oder roter Ocker, steht in den volkstümlichen Kleiderfarben im deutschen Mittelalter für die Jugend mit kräftiger und lebendiger Ausstrahlung.⁶⁸⁸ Bärte

⁶⁸³ Vgl. ebd., S. 92.

⁶⁸⁴ Vgl. dazu Kapitel 4.4.6 Ottonische Buchmalerei.

⁶⁸⁵ A. Ilg, *Schedula Diversarium Artium*, Wien 1874. Eventuell ist Theophillus der Mönch Rykerus, der im 12. Jahrhundert im Benediktinerkloster Helmarshausen gearbeitet hat, vgl. E. G. Grimme. 1980, S. 101.

⁶⁸⁶ Vgl. Cap. III, A. Ilg. 1884, S. 14.

⁶⁸⁷ Vgl. Cap. X, ebd., S. 22.

⁶⁸⁸ Vgl. Otto Lauffer, *Farbensymbolik im deutschen Volksbrauch*. Hamburg 1948, S. 10 f.

heranwachsender sollen mit Ocker, gebranntem Ocker (rubrum) und Grünanteilen (prasinius) gemischt werden.⁶⁸⁹

Den Farben der Gewänder widmet sich Theophillus in Cap.XIV. Hier finden sich Mischungen aus Grün und einem größeren Anteil Ocker für die Gewandfarbe, Gewandzeichnungen, wie zum Beispiel Faltenlinien, sollen unter anderem mit Ocker auf Purpur, Violett oder Weiß gezogen werden.⁶⁹⁰ Es wird »eine bedeutende Menge Ocker« als Untermalung für rote und grün-weiße Gewänder empfohlen.⁶⁹¹ Eine Unterscheidung in Wandmalerei und Tafel- oder Miniaturmalerei wird hier nicht direkt vorgenommen. Bei der nicht empfohlenen Verwendung von Auripigmentmischungen beim Wandauftrag wird eine Differenzierung deutlich. Explizit wird nichts Nachteiliges in bezug auf die Verwendbarkeit von Ocker ausgesagt. Ockerrot auf der Mauer, als Inkarnatton und dunkles Ockerrot als Gewandfarbe beschreibt Theophillus in gesonderten Kapiteln⁶⁹², in denen auch von Eidotter und Wasser als Bindemittel die Rede ist.⁶⁹³

Der Regenbogen, unter anderem auch in der Lebensbrunnen-Darstellung des Ada-Komplexes im 9. Jahrhundert zu finden, soll nachgeahmt werden mit Mischungen auf überwiegend Zinnober- und Ockerbasis. Die sieben Streifen werden aus Zinnober mit Grün, Zinnober mit Menesch (ein umbraartiger Farbton), Zinnober mit Folium (ein gedämpfter Rotton), Ocker mit Grün, Ocker mit Folium, Ocker mit Menesch und Grün mit Folium ermischt.⁶⁹⁴ Zur Herausarbeitung von Türmen oder Säulen, also zur Modellierung zylindrischer Formen sollen verschiedene Ockerabstufungen verwendet werden.⁶⁹⁵

In der Blattgoldherstellung ist ebenfalls Ocker in seiner gebrannten Form von Bedeutung. Das griechische Pergament soll beidseitig mit rotem gebranntem Ocker eingerieben werden, bis nach etlichen Glättungen die Farbe, wahrscheinlich ist hier fetter tonhaltiger Ocker gemeint, haftet. Das

689 Vgl. Cap.XI, A. Ilg. 1884, u. Cap.II, ebd., S. 14.

690 Vgl. ebd., S. 27 ff.

691 Vgl. ebd.

692 Vgl. Cap.XV, ebd., S. 32.

693 Vgl. Anonymus Bernensis, *Bindemittel und das Coloriren von Initialen*, übersetzt v. H. Hagen, im Theophillus-Anhang in: A. Ilg. 1874, S. 394 ff.

694 Vgl. Cap.XVI, A. Ilg. 1884, S. 34; und vgl. A. Ilg. 1874, S. 99.

695 Vgl. Cap.XVI, A. Ilg. 1874, S. 36.

Gold soll zwischen die Ockerpergamentlagen gebracht werden und vorsichtig zu dünnem Blattgold gehämmert werden.⁶⁹⁶

4.5.4 Das Handbuch der Malerei vom Berge Athos (15. Jahrhundert)

Der griechische Klosterberg Athos beherbergte im Mittelalter bis zu 20 Klöster, in denen u.a. *Das Handbuch der Malerei vom Berge Athos* gefertigt wurde (auch genannt unter: Hermenia des Dionysos). Das Malerhandbuch hat etliche Parallelen zur Schrift des Theophillus Presbyter.⁶⁹⁷ Gespeist wurde dieses Schreibzentrum von byzantinischer Literatur, die durch Pilger zum Athos getragen wurde.⁶⁹⁸ Vermutet wird die Entstehung des Handbuches frühestens im 15. Jahrhundert, aber etliche der darin beschriebenen Malverfahren stammen aus dem 11. Jahrhundert.⁶⁹⁹ Den neugriechischen Text übersetzte Aodeh Schäfer⁷⁰⁰, auf den ich im folgenden zurückgreife.

Ampoli ist Golduntergrund, zu dessen Ansatz das Handbuch Bolus zu nehmen empfiehlt. Hinzu kommen roter »städtischer« Ocker, die Bezeichnung für einen constantineopolitanischen Ocker⁷⁰¹, und weitere Inkredienzien zur Verbindung der Masse, so bildet sich eine tragfähige Golduntergrundsicht.⁷⁰² Die Hautfarbe wird in §19 als eine Mischung aus Weiß, Ocker und Zinnober beschrieben. Dies deckt sich mit den entsprechenden Textstellen bei Theophillus Presbyter. Auch in der Schilderung diverser Arbeitsweisen gibt es Hinweise auf Ockerverwendung für die Hautfarbe und hier vor allem Angaben zur Grundierung mit Ocker, die mit einer Mischung aus wenig Schwarz und sehr wenig Weiß ausgeführt werden soll.⁷⁰³

⁶⁹⁶ Vgl. Cap.XXIII, ebd., S. 50 ff.

⁶⁹⁷ Nach den Klostergründungen im 10. Jahrhundert wuchs die dortige Bibliothek, größtes Kloster war das *Megiste-Lavra-Kloster*, auf über 1500 Handschriften an.

⁶⁹⁸ Vgl. K. Weitzmann, *Aus den Bibliotheken des Athos*, Hamburg 1963, und H. Belting. 1990, S. 29 f.

⁶⁹⁹ Vgl. A. P. Laurie. 1945, S. 41.

⁷⁰⁰ A. Schäfer, *Handbuch der Malerei vom Berge Athos*. Trier 1855.

⁷⁰¹ Vgl. A. Schäfer. 1855, S.61.

⁷⁰² Vgl. § 10, in: ebd., S. 62.

⁷⁰³ Vgl. Kap. 51, §81, in: ebd., S. 81.

In den Paragraphen 57ff. beschreibt der Text des Malerhandbuches weitere Wandbearbeitungen und insbesondere in §59 die Ockerskizzierung auf der Wand sowie die differenzierten Bezeichnungen für Ocker als dunklen, reinen, roten, gebrannten, städtischen Ocker und auch die nach dem Herkunftsort benannten Ockersorten, z. B. den aus Thasos.⁷⁰⁴ Wie auch bei Theophyllus Presbyter wird Ocker im Handbuch des *Athos* für Haare und Bärte empfohlen. Der dunkle gebrannte Ocker wird in Schwarzmischungen zur Modellierung gebraucht, während für die Lichthöhungen später unter anderem auch reiner Ocker aufgesetzt wird.⁷⁰⁵

4.5.5 Hinweise aus dem *Trattato della Pittura* des Cennino Cennini (13./14. Jahrhundert)

Das *Trattato della Pittura* des Cennino di (An)Drea Cennini beschreibt die Malerei und Freskobearbeitung des 13. und 14. Jahrhunderts.⁷⁰⁶ Cennini ist in *Colle di Valdelsa* geboren, einer Region unweit von *Siena*, und lebte in *Florenz* und *Padua*. P. Willibrord Verkade, auf den ich mich beziehe, übersetzte die im Jahre 1859 erschienene Ausgabe von G. und C. Milanesi. Er setzt das Entstehungsdatum des Originals an den Anfang des 15. Jahrhunderts.⁷⁰⁷

Als rotes Naturpigment gibt Cennini Sinopia (roter bis rotbräunlicher Ocker) an, das durch vermehrtes Reiben immer intensiver wird.⁷⁰⁸ Cinabrese, eine Inkarnatfarbe, mischte er mit Sinopia und Sankt-Johannes-Weiß, einer speziellen Kreidenart.⁷⁰⁹ In Kap. 45 beschreibt er die Fundstelle einer Ockerader in der Nähe von *Colle di Valdelsa* und den dortigen benachbarten blauen (eventuell violette Eisenoxide) und weißen »Erdadern«. ⁷¹⁰ Sowohl der helle als auch der dunkle Ocker werden in Wasser gerieben, ähnlich der roten Sinopia werden sie durch längeres Reiben reiner. Über den allgemeinen Gebrauch sagt er: »Wisse, daß

704 Vgl. §63, in: ebd., S. 89.

705 Vgl. §24, in: ebd., S. 67.

706 Cennini war Schüler von Agnolo di Taddeo, der wiederum Schüler bei seinem Vater Taddeo, welcher bei Giotto in die Lehre ging. Vgl. Kap.67. P. W. Verkade, *Des Cennino Cennini Handbüchlein der Kunst*. Straßburg 1916, S. 59.

707 P. W. Verkade. 1916, Einleitung.

708 Vgl. Kap.38, in: P. W. Verkade. 1916, S. 31.

709 Vgl. Kap.39, in: ebd.

710 Kap.45, in: ebd., S. 36.

Ocker eine Hauptfarbe ist, besonders bei Freskoarbeiten ...«.711 Ocker empfiehlt er unter anderem für Figuren und Teile der Landschaft sowie Kleidung⁷¹², aber als Hautfarbe von Toten, gemischt mit hellem Ocker und Bleiweiß, gibt Cennini das Erdpigment an.⁷¹³ Im dritten Teil des Traktates geht Cennini auf die Freskoarbeit ein. Dies ist hier insofern von Belang, da sich Giotto di Bondones Freskotechnik hier wiederfindet. Damit geht auch eine neue maltechnische Verwendung von Ocker einher.

Nachdem auf den frischen Putz Hilfslinien und Hilfspunkte mit Schnur und Zirkel markiert wurden, wurde mit wäßrigem Ocker ohne Bindemittel vor-skizziert. Die vorläufige Umrißzeichnung erfolgte mit bindemittelfreier Sinopia, besonders für Teile des Kopfes.⁷¹⁴ Die Farbe für Hauttöne, die aus dunklem Ocker mit Schwarz und Weiß sowie »Cinabrese« gemischt ist, wurde in Florenz »Verdaccio« und in Siena »Bazzeo« genannt.⁷¹⁵ Diese Farben wurden für jugendliche Köpfe benutzt. Auf diese Grundfarbe wurden Schattenpartien mit grüner Erde (terra verde) und Lichtpartien mit Sankt-Johannes-Weiß gemalt. Danach wurde mit einer oder mehreren Ockerlasuren eine Einheitlichkeit der Oberfläche hergestellt. Durch das Aufsetzen weißer Lichthöhungen wurde die Gesichtsbearbeitung abgeschlossen. Vor allem für die Haare wurde gelber Ocker, dunkler Ocker, weißgemischter Ocker und Sinopia benötigt. Das Modellieren der Haare hat wichtigen Einfluß auf die gesamte plastische Wirkung des Kopfes. Die verwendeten Farben wurden Schicht um Schicht lasierend aufgetragen. Die flüssig gemachten Ocker eignen sich von der Farbigkeit besonders gut für Lasurtöne auf der Wand.

Als weitere Anwendung von fetten tonreichen Ockern wird die Vergoldung von Tafelbildern mittels vierschichtigem Bolus und die Bindung des Grundes mit Eiklar (Eiweiß) detailliert beschrieben.⁷¹⁶

4.5.6 Verwendung von Pflanzensäften

711 Kap.45, in: ebd. S. 36.

712 Vgl. Kap.82, in: ebd., S. 72.

713 Vgl. Kap.148, in: ebd., S. 126.

714 Vgl. dazu auch die Ockerverwendung im gleichen Kapitel, in: ebd., S. 57.

715 Kap.67, in: ebd., S. 58; Cinabrese ist eine Hauttonfarbe aus Sinopia und Sankt Johannis Weiß, vgl. ebd., S. 31.

716 Vgl. Kap.131, in: ebd., S. 106; vgl. Kapitel 1.2.2 Klassifizierung der Ockerfarben.

Über die Anwendung von Pflanzensäften in der mittelalterlichen Malerei geben die obigen Schriften nur vereinzelt Hinweise. Zur der Miniaturmalerei speziell äußert sich Heraclius in seiner Schrift *de coloribus et artibus*.⁷¹⁷ Die sich verflüchtigenden Pflanzensäfte und Farbstoffe aus Tieren, wie zum Beispiel der Extrakt der Koschenillenlaus oder der Holunderbeere, werden zwar in etlichen Rezepten beschrieben, finden sich aber nicht häufig in den Malereien, es sei denn im »geschützten Buch«. Zu den Pflanzenfarben gehören die Rottöne der Krappwurzel (Krapplack), des Brasilholzes, der Lackmusflechte, und dem Extrakt aus Sonnenblumen (Folium). Die Gelbtöne aus Safran und Bocksdom und die Blautöne aus dem Waid und der Kornblume sind die bekanntesten.⁷¹⁸ Grüntöne werden aus Blättern und Sträuchern, wie der Raute, der Iris, einigen Nachtschattengewächsen und der Petersilie gewonnen. Als Grund für den hohen Anteil von Pflanzenfarben in den Rezepten vermutet A. P. Laurie den geringen Preis und die gute Verfügbarkeit dieser Farbstoffe. Er vermutet die Verwendung der billigen Pflanzenfarbstoffe auch zu Übungszwecken auf Pergament.⁷¹⁹ A. P. Lauries mikrochemische Untersuchung von Miniaturen des 8.–18. Jahrhunderts, sowohl byzantinischer Einflußgebiete als auch irischer, deutscher und flämischer Buchmalerei, gibt Aufschluß über eine Großteil der verwendeten Pigmente. Zu den durchgängig verwendeten gehörten Zinnober, Mennige, Orpiment, ebenso Malachit und bis ins 16. Jahrhundert das Kupfergrün. Ultramarin in verschiedenen Feinheitsstufen ist durchgängig zu finden sowie verschiedene Lackarten.⁷²⁰ Lauries Auswahl sagt nichts über die Ockerarten, noch über Gold oder Purpur mit Ausnahme desjenigen aus Tyrus. Allerdings betont Laurie die Zuverlässigkeit und jederzeit gebräuchliche Verwendung des Ocker »Verde Terra ... like the ochres ..., ... always has and always will be used.«⁷²¹

4.5.7 Kommentar

Ein epochaler Vergleich der schriftlichen Zeugnisse und Malereien ist oft schwierig, die Quantität der Kapitel, die von einer Farbe handeln, ist mit

717 Vgl. A. Ilg. 1888, S. 99, und vgl. A. P. Laurie. 1945, S. 49 ff.

718 Vgl. A. Ilg. 1888, S. 101.

719 Vgl. A. P. Laurie. 1945, S. 50.

720 Vgl. A. P. Laurie. 1945, Fig.1, S. 62.

721 A. P. Laurie. ebd., S. 69.

der Quantität des Auftauchens dieser Farbe in Malereien teilweise nicht kongruent. Aufgrund der komplizierten Rezepturen nimmt die Vergoldung in den Schriften größeren Raum ein, als dies in dem Anteil nach in der Buchmalerei der Fall ist. Dennoch weisen die Schriften in zunehmender Komplexität und Differenzierung auf die Bandbreite und Rangfolge der benutzten Farben hin, die in der Zusammenstellung der wichtigsten Schriften eine Gesamtpalette aufzeigen, in welcher die Farbe Ocker für die Miniaturen einen mittleren Rang einnimmt. Bei der Verwendung auf der Wand wird sie höher bewertet. Die Mischungen mit Ocker sind vielseitig anwendbar, wobei der Bedarf an Ocker jedoch allgemein zurückgeht. Dies hängt vornehmlich mit der stabilen Handhabung anderer Farbstoffe und temperaartiger Bindemittel zusammen sowie der Möglichkeit zur chemischen Herstellung von Farben, wie beispielsweise dem Auripigment/Orpiment.

Bis in das 15. Jahrhundert werden die handschriftlichen Rezeptsammlungen immer detaillierter und auch in den Variationen bestimmter Farbanwendungen reichhaltiger, Pergamentbearbeitung nehmen einen festen Platz in den Schriften ein, und die Farbenvielfalt nimmt zu. Für diese Untersuchung ist die Gewichtung einzelner Farben von Bedeutung. Es gibt eine rückläufige Ockerverwendung speziell in der Buch- und Tafelmalerei. Eine Verschiebung der Farbvorlieben hin zu feineren Materialien, wie Ultramarin, Orpiment, Lackmus, Zinnober, Malachitgrün und zum wertvollen Gold ist festzustellen.

Die oft knappe Erwähnung des Ockers hängt aber auch mit seinem in etlichen Manuskripten beschriebenen selbstverständlichen Gebrauch zusammen. Aus den schriftlichen Anleitungen und aus der Betrachtung der Buchmalerei und des Freskos ergibt sich, daß der Ocker in den Rezepturen als Mischfarbe durchgängig für alle Techniken vertreten ist, er kommt aber – außer in der Freskobearbeitung – selten noch als einzeln verwendete Farbe vor. Heller, gelber Ocker als Gelbton ist selten, das goldähnliche und leuchtende Orpiment wird in der Buchmalerei häufiger angewendet. Dunkler, roter Ocker wird durch leuchtende Rottöne wie Zinnober, Mennige, Purpur und später Karmin abgelöst. Die beschriebenen Töne wie auch das Ultramarin sind in der Skala der ungemischt verwendeten Farben ranghöher.

Das Traktat Cennino Cenninis gibt Hinweise zur Freskotechnik, in der Ocker weiterhin eine große Rolle als haltbare und universelle Farbe spielt. Aufgrund der dort beschriebenen relativ großen Farbpalette und wahrscheinlich auch unterstützt durch das gestiegene farbtechnische Können der Künstler ist festzustellen, daß Ocker unter anderen Vorzeichen verwendet wird. Einsatzgebiete von Farbstoffen allgemein und auch feinerer Ockersorten sind vermehrt Lasuren. Vom maltechnischen Blickpunkt ist dies eine Entwicklung, die mit dem Pergament und dem Aufkommen des Papiers und seiner Bearbeitung zusammenhängt und festzumachen ist an den unterschiedlichen Grundierungen und Modellierungen und dem dünnen tränkenden Farbauftrag, für den generell Essenzen besser geeignet sind, als mineralhaltige Farben.

Als Bildelement, nämlich in der Bedeutung einer Zwischenfarbe ist die Ockerverwendung in der Pergamentbearbeitung und der Wandbearbeitung durchaus vergleichbar. Am Beispiel der Reichenauer Schule habe ich den Einsatz des Ockerfarbtones als verbindendes und auch Farbtöne trennendes Bildmittel zu skizzieren versucht. Ocker als Zwischenfarbe mildert Kontraste, erhöht oder dämpft einzelne Farbwirkungen. Meines Erachtens können in den Schriften die angegebenen Farbmischungen mit Ocker – oft angegeben zur Stabilisierung und besseren Verarbeitbarkeit – auch in diese gedankliche Richtung zielen. Ocker wird verwendet, um die Farbtöne einerseits zu vereinheitlichen und andererseits eine bessere Farbtontrennung zu erzielen. So läßt sich Ocker als Bindeglied mehrerer Farben auch in der Freskobearbeitung Cennino Cenninis finden. Die Modellierungen und Weißhöhungen werden durch Ockerlasuren miteinander verwoben und insgesamt eingebettet. Durch diverse transparente Schichten werden beispielsweise Köpfe mit grünlichen Schatten, roten Wangen, weißen Spitzlichtern zu einer Einheit modelliert. Die Farbtöne der Ockererden eignen sich sehr gut dazu. Auf die Trennung von Farbflächen, zum Beispiel die in den Giotto-Fresken oft zu findenden Ockermischungen zwischen Ultramarin und Grün, gehe ich hier nicht näher ein. Ebenso verweise ich zu Ausführungen der oft aus der Lasur resultierenden Tiefenwirkung auf das folgende Kapitel.

In der Pergamentbearbeitung stehen die Ockerfarben zwischen anderen Farbflächen⁷²², flächig gemalte Ockertöne trennen und verbinden andere Farben. Bei der Wandbemalung gibt es Ockerfarben in überlagernder Anordnung, dabei folgt Farbschicht auf Farbschicht. Obwohl technisch unterschiedlich verwendet, wird Ocker als Bildmittel, im Sinne einer verbindenden und trennenden Zwischenfarbe, in den Malereien des frühen Christentums bis ins 15. Jahrhundert eingesetzt.

4.6 Ockerverwendung bei Giotto di Bondone

Der Wandel in der Malerei der Neuzeit ist in zunehmendem Maße mit einzelnen Künstlerpersönlichkeiten und den ihnen oder ihren Werkstätten zugeschriebenen Werken verknüpft. Die Tafelbilder und Fresken Giotto di Bondones markieren einen Wendepunkt in der Malerei des 13. und 14. Jahr

722 Vgl. Kapitel 4.4.6 Ottonische Buchmalerei.

hunderts, indem sich hier erstmals eine Entwicklung zur Eigenständigkeit in Idee und Bildkomposition der einzelnen Bilder erkennen läßt. Nach den Lebensbeschreibungen durch Giorgio Vasari war der um 1267 geborene Giotto di Bondone der Sohn des Bondone aus Colle bei Vespignano.⁷²³ Wegen seiner vortrefflichen zeichnerischen Studien bezüglich der Menschendarstellung wird Giotto schon seit seinem Kindesalter gerühmt und aufgrund dessen von Cimabue als Schüler angenommen.⁷²⁴ Die künstlerischen Tätigkeiten Giottos beschränken sich nicht nur auf toskanisches Gebiet, er arbeitete neben Florenz, Assisi und Padua auch in Mailand und Rom.⁷²⁵

Die Darstellungen Giottos, vor allem in den Fresken, sind auf wesentliche Handlungen und Handlungsabläufe bezogen, die einer bestimmten bildmäßigen Ordnung zu gehorchen scheinen. Diese Entwicklungen sind auch ansatzweise bei Vorläufern ablesbar, wie beispielsweise Cimabue.⁷²⁶ Die Ockerverwendung in den Arbeiten Giottos sind jedoch nicht losgelöst von anderen Aspekten in Giottos Arbeiten zu betrachten. Daher gehe ich im folgenden auf jene Zeugnisse und Forschungsliteratur ein, die sich im engen, wie im weiteren Sinne mit der Farbverwendung bei Giotto befassen.

Zur Forschungsliteratur/Überblick

Zu den Hauptautoren der Forschung gehört Friedrich Rintelen.⁷²⁷ Hier findet sich auch zu Beginn der Anmerkungen eine Würdigung der zeitlich vorangegangenen Schriften. Kritisch setzt sich Theodor Hetzer mit der Arbeit Rintelens und der fast parallel erschienenen italienischen Literatur von Pietro Toesca auseinander.⁷²⁸ Exemplarisch widmen sich Autoren, wie

723 Vgl. G. Vasari, *Die Lebensbeschreibungen der berühmtesten Architekten Bildhauer und Maler*. Hrsg. A. Gottschewski und G. Gronau, übers. v. M. Wackernagel, Straßburg 1916, vgl. Kap.VII, zum Geburtsjahr siehe u. a. R. Salvini, *Giotto*. Frankfurt 1981, S. 3.

724 Cimabue, eigtl. Cenni di Peppo gilt als bedeutender florentinischer Maler, zu Lit. vgl. *Der Kunstbrockhaus*, Bd.I. 1983, S. 232, vgl. auch G. Vasari, hrsg. A. Gottschewski. 1916, S. 158 f.

725 Vgl. Bellosi. 1981, S. 3.

726 Vgl. B. Briesenick, Tafelmalerei, in: H. H. Hofstätter, 1965, S. 87. Gegenstand dieser Untersuchung sollen hier nicht das Gesamtwerk Giottos und die unterschiedlichen Deutungsansätze sein.

727 F. Rintelen, *Giotto und die Giotto-Apokryphen*, München, Leipzig 1912.

728 P. Toesca, *Giotto*. Turin 1941; Th. Hetzer, *Giotto seine Stellung in der europäischen Kunst*. Frankfurt 1940; 2. Aufl. 1960 (hier bezogen).

Roberto Salvini und Otto von Simson noch einmal den Zuschreibungen einiger Werke Giotto's und der Betrachtung von Einzelaspekten seines Werkes, wie Figur und Gruppe, oder wie in den Beiträgen von Martin Gosebruch der Architektur.⁷²⁹ Max Imdahl diskutiert diverse Standpunkte und stellt Ikonografie und Ikonologie Giotto's anhand von Feldliniensystemen und einer Strukturanalyse dar.⁷³⁰ Ebenfalls bietet das Buch von Luciano Bellosi, das in den neunziger Jahren erschienen ist, einen umfangreich bebilderten Überblick über die Fresken und speziell der im September 1997 stark beschädigten Fresken der Oberkirche von Assisi.⁷³¹

4.6.1 Die Fresken Giotto's

Obwohl zwischen der Wand- und Tafelmalerei Unterschiede in der technischen Handhabung des Farbmaterials bestehen, nähern sich die künstlerischen Ausführungen trotz der technischen Differenzen an. Die Farbe Ocker scheint in der Wandmalerei aufgrund der Materialeigenschaften einen höheren Rang zu haben. Obwohl Giotto's Betätigungsfeld zunächst die Tafelmalerei war, bieten die Bilderzyklen an der Wand in bezug auf die Ockerverwendung einen breiteren Überblick.

Mit dem wachsenden Interesse naturnaher Darstellung und der Einbettung menschlicher Figuren in einen sie umgebenden und formal gesehen ordnenden Raum, wird auch die Farbigkeit einzelner Figuren und Gruppen bedeutender. Deutlich ist dies in den Fresken der *Oberkirche von Assisi*, die zu den frühen Arbeiten Giotto's und seiner Werkstatt zählen. Die Darstellung des heiligen Franz von Assisi zeigt ihn als aus der jeweiligen Gruppe herausragende Figur, die nicht religiös vergeistigt und nicht bis zur Selbstaufgabe asketisch dargestellt wird. Nach Luciano Bellosi ist der Franziskanerorden für seine Weltoffenheit, Bescheidenheit und Bodenständigkeit bekannt, Giotto fühlte sich diesem Denken verbunden, dies findet in der »verweltlichten« Darstellung des heiligen Franz Ausdruck.⁷³² Die Tendenz zur nüchternen Darstellung und die

⁷²⁹ M. Gosebruch und andere, *Giotto di Bondone*, Konstanz 1970.

⁷³⁰ M. Imdahl, *Giotto Arenefresken*, München 1988.

⁷³¹ L. Bellosi, *Giotto*. Langewiesche-Verlag, Königstein aus dem Ital. 1981.

⁷³² Vgl. Bellosi. 1981, S. 25; Giotto fühlte sich demnach als dem Bürgertum zugehörig.

geistige Nähe zu der Einstellung der Franziskaner spiegelt sich auch in der bescheidenen Anzahl der von Giotto verwendeten Pigmente wieder. Die Ausgangspigmente und damit bestimmend für die grundlegende Farbigkeit Giottos, sind folgende Farbmaterialien: Kalkweiß und Kreide, roter und gelber Ocker, grüne Erde (terra verde), Terra di Siena, Schwarz oder eine Farbe, die dem Schwarz nahe kommt (evtl. Eisenoxydschwarz oder Manganschwarz-mischungen) und Blau (Ultramarin oder Azzurit), sowie ein spezielles Malachitgrün.⁷³³

4.6.1.1 Zur Freskotechnik

Die Einteilung in Tagwerke und die Führung eines Werkstattbetriebes, ähnlich einer gotischen Bauhütte, mit aufgeteilten Arbeitsgängen, macht eine neue Technik der Malereiausführung möglich, die auf bedächtiges, langsames Arbeiten abzielt. Durch die Aufteilung der Arbeitsgänge in Vorzeichnung (Idee, Entwurf) und malerische Ausführung war es nicht mehr nötig, alles in großer Eile festzulegen, um den frischen, nassen Putz für beides zu nutzen.⁷³⁴

Entwurf

Vor der eigentlichen Ausführung der Malerei war eine Zeichnung auf der ersten Putzlage, dem Rauhputz (ariccio oder ariccato, ital.: Bewurf) notwendig.⁷³⁵ Die sorgfältige detaillierte Entwurfsskizze, wie sie Robert Oertel beschreibt⁷³⁶, ist heute unter den Malereien verborgen. Sie wurde mit Kohle, wäßrigem Ocker oder Sinopiserde ausgeführt. Der 1:1-Entwurf auf der Wand erhielt später den Namen »Sinopia« und fand zum Beispiel bei Leonardo da Vinci und Michelangelo Verwendung. Für Giotto waren diese von ihm selbst gezeichneten Entwürfe von weit größerer Bedeutung als die spätere Ausführung, die er oft an seine Mitarbeiter delegierte.

Die sorgfältige Entwurfsarbeit, in der florentinischen Malerei bekannt als »Disegno«, was soviel wie Gesamtentwurf oder auch Konzeption

733 Vgl. Th. Hetzer. 1960, S. 185, und Anmerkung 40.

734 Vgl. Kap. Disegno et Colore, in: John CAGE, *Kulturgeschichte der Farbe*. Ravensburg 1994, S. 117 ff.

735 Es gab keine Entwürfe auf Pergament o.ä.

736 R. Oertel, *Die Frühzeit der italienischen Malerei*. Stuttgart 1966, S. 76.

bedeutet, bezeichnet vor allem das hinter jedem Bild stehende künstlerische Prinzip.

Übertragung des Entwurfs

Nach diesem grundlegenden Arbeitsprozeß kam eine Skizze, die in Anhaltspunkten diesen Entwurf auf die nun zum Bemalen aufgelegte »Feinputzschicht« (intonaco) übertrug. Hilfsmittel waren dabei bestimmte Raster- und Liniensysteme, teilweise sind »wichtige« Teile eines Freskos getrennt ausgeführt, wie beispielsweise einige Köpfe.⁷³⁷ Das Gesamtbild (pontate) ist den Tagwerken gemäß in Einzelfelder (giornate) unterteilt, deren Ansatzstellen heute noch an den Originalen sichtbar sind (z. B. in der Kreuzigung Christi in Padua). Die Zeichnung in rotem und hellem gelbem Ocker auf der für diesen Arbeitstag aufgelegten Putzschicht ist vor der Trocknung des Putzes zu bemalen. Da es keinen Entwurf auf kleinformatigem Pergament oder ähnlichem gab und noch kein Karton zur Proportionsübertragung üblich war, mußte der Entwurf mit gut haftender und leicht korrigierbarer Farbe übertragen werden.⁷³⁸

Ausführung der Malerei

An einigen Wandtafeln ist aufgrund der heute abgebröckelten Farbe die sehr detaillierte Vorzeichnung aus mit Weiß gemischtem rotem Ocker zu sehen. Besonders ist dies bei der teilweise abgefallenen blauen Farbe der Fall, wie bei der *Flucht nach Ägypten* in der *Arenakapelle von Padua*.⁷³⁹ Die blaue Farbe wurde a secco, das heißt mit Eibindemittel und nicht auf den feuchten Putz aufgetragen.⁷⁴⁰ Aufgrund der geringeren klimatischen Beanspruchbarkeit in bezug auf Luftfeuchtigkeit und Änderung des Raumklimas der a secco-Technik sind blaue Bildpartien oft fragmentarisch erhalten. Cennini beschreibt sowohl das Azurit als auch das Ultramarin, welches sich mit anderen Farben nicht gut verträgt, aber mit einem Ockergrund versehen werden soll.⁷⁴¹ Die Feinputzzeichnung auf der Basis des roten und gelben Ockers könnte aus technischer Sicht auch zur größeren Haltbarkeit, unter anderem der schwer zu verarbeitenden blauen

737 Vgl. auch B. Briesenick, *Tafelmalerei*. in: H. H. Hofstätter. 1965, S. 34.

738 Vgl. B. Briesenick. ebd., S. 26.

739 Vgl. Katalog a. a. O. K 106.3 (Kapitel 4.6.1.2, S.187).

740 Vgl. R. Oertel. 1966, S. 77, Anmerkung 30.

741 Vgl. C. Cennini, Kap.83, in: P. W. Verkade. 1916, S. 72.

Farbe angewendet worden sein. Die Ockerskizze scheint zum Teil bei hellem, lasierendem Farbauftrag, vor allem der Gewänder, durch. Die Ockeruntermalung könnte hier ebenfalls angewendet worden sein, um die Plastizität der darüberliegenden Bemalung zu erhöhen, beispielsweise bei den Gewandfalten, bei denen der Grund durch das Blau durchscheint und so Schattenpartien erzeugt werden.⁷⁴²

Das vorsichtige Kolorieren, ausgehend von den hellen Farben und unter Einbeziehung der Lasuren, macht eine Nutzung der Ockerskizze für Falten und Schattenpartien möglich, also das Herausarbeiten aus einem dunklen Grund. Zu vergleichen ist dies mit Cenninis *verdaccio* und *bazzeo*.⁷⁴³

4.6.1.2 Bildraum – Farbraum

Giottos Gliederung des Bildraumes ist, im Gegensatz zu der additiven Aneinanderreihung einzelner Figuren und Architekturelemente des frühen Mittelalters mit seiner flächigen Raumauffassung, nicht an einem unbestimmbaren Raum orientiert. Die möglichen Grundrißzeichnungen der einzelnen Wandfelder machen die hergestellten Raumsituationen deutlich.⁷⁴⁴ Personen sind im Raum lokalisierbar und in die Komposition und dreidimensionale Staffelung eingebettet. Diese Aufgliederung und die individuelle Ausgestaltung entlang des zu erzählenden Inhaltes machen das Innovative der Freskenzyklen Giottos aus.⁷⁴⁵ Zu den von Max Imdahl aufgestellten Feldliniensystemen, nach denen die einzelne Bildtafel komponiert wurde, sind neben der Binnen- und Umrißzeichnung die Farbbeziehungen und korrespondierenden und kontrastierenden Farbtöne wichtig. Die Farbe begleitet und unterstützt die zeichnerische Lösung. Bei der Untersuchung zur Farbe bei Giotto sind künstlerische und technische

⁷⁴² Theodor Hetzer diskutiert das, kann aber ein generelles Mitwirken des Grundes nicht feststellen, vgl. Th. Hetzer. 1960, S. 188f.; Cennini beschreibt die »Blauverwendung« besonders für das Kleid der »lieben Frau«, vgl. P. W. Verkade. 1916, S. 72; vgl. Katalog a. a. O. K 106.3 »Flucht nach Ägypten«.

⁷⁴³ Vgl. Kapitel 4.5.5 Hinweise aus dem *Tratato della Pittura* des Cennino Cennini.

⁷⁴⁴ Vgl. M. Gosebruch. 1970, Anhang.

⁷⁴⁵ Vgl. Textreferenz und Gegenstandsreferenz, in: M. Imdahl. 1988, S. 52 ff.

Aspekte der Farbverwendung teilweise miteinander verknüpft. Ocker wird vornehmlich für Lasurtöne und als Mischfarbe verwendet.⁷⁴⁶

Die Fresken der *Arenakapelle in Padua*⁷⁴⁷ ermöglichen aufgrund ihres Erhaltungszustandes und der originalgetreuen Restaurierung einen guten Einblick in die Farbgestaltung und damit in die wiederkehrenden Grundstrukturen der Einzelbilder Giotto's. Am Beispiel der Arenafresken in einer *Gesamtansicht* (K 106) wird das Zusammenspiel der Farben der Einzelwände zu einer Gesamtheit der ganzen Kapellenbemalung deutlich.⁷⁴⁸ Die Rotverwendung mit höherer Quantität im unteren Bereich der Kapellenbemalung verzahnt sich mit der im oberen Teil überwiegenden blauen Farbigkeit. Die blaue Farbe der Himmelszonen in den einzelnen Tafeln, wahrscheinlich überwiegend Azurit, kehrt in dem Gewölbe wieder.

In den rötlichen Bereichen der einzelnen Fresken spielt Ocker eine große Rolle. Unabhängig von der hinreichend erwähnten Materialeigenschaft als »gute Freskofarbe« ist Ocker in unterschiedlichen Mischungen formal betrachtet als verbindendes Element eingesetzt. Wie auch schon Cennini in seinen Anweisungen ausführt, wird Ocker sowohl für Hauttöne als auch bei der Gewanddarstellung entweder als Mischton oder zur teilweise später durchscheinenden Grundierung benutzt.⁷⁴⁹ Die für Giotto typische raumbildende Architektur in den einzelnen Wandfeldern hat aufgrund von Ockerbeimischungen einen zum Himmel kontrastierenden warmen Charakter. Zu erkennen ist das im Weiß, gemischt mit Terra di Siena, oder in Mischungen mit grüner Erde und gelbem Ocker sowie einem rötlichen Ton auf Basis von Sinopiserde. Solche Farbmischungen finden sich unter anderen in den Christusgeschichten in der *Vertreibung der Händler aus dem Tempel* (K 106.2) und der »Vertreibung Joachims aus dem Tempel«.

Für diese Untersuchung von Bedeutung ist insbesondere die Darstellung von Bergen in den Fresken. Steine und Felsen sind als ein verbindendes Glied zwischen Himmel- und Bodenzone zu betrachten, wie dies

746 Hauptsächlich stütze ich mich bei der formalen und inhaltlichen Farbbetrachtung besonders in Raumauffassung und Komposition auf die Literatur von Theodor Hetzers Kapitel zur Farbe, vgl. Th. Hetzer. 1960, S. 172 ff.

747 In den Schriften auch erwähnt unter dem Auftraggeber Enrico Scrovegni als *Scrovegni-Kapelle*, vgl. L. Bellosi. 1981, S. 31.

748 Vgl. Th. Hetzer. 1960, S. 173.

749 Vgl. Kapitel 4.5.5 Hinweise aus dem *Trattato della Pittura* des Gennino Cennini.

beispielsweise in der *Flucht nach Ägypten* (K 106.3) und dem *Traum Joachims* der Fall ist (K 106.4). Diese Landschaftspartien sind, mit einem aufgehellten und damit stark zurückgenommenen ockrig gelbem Grau oder Graugrün gemalt und zart mit Weiß modelliertem Ocker versehen. Bedingt durch die Positionierung der Felszonen in der Bildebene entsteht ein »Aktionsfeld«, vor dem sich Farbbeziehungen auch in Anlehnung an die Beziehungen der Figuren untereinander aufstellen lassen. Der braunockrige Fels in der *Flucht nach Ägypten* rahmt die Maria ein und läßt das ursprünglich blaue Gewand hervortreten. Der graue Esel tritt in Farbton und Helligkeit zurück und verbindet sich optisch mit der Berglandschaft. Das mit gelbem und rotem Ocker gemischte Graubraun des Felses bestimmt entschieden die Gesamtwirkung mit. Im *Traum Joachims* ist das Wandfeld zunächst horizontal in zwei etwa gleich große Teile gegliedert.

Die untere Zone ist von braunem, rötlichem Ocker und einer Mischung aus rotem Ocker und Weiß bestimmt. Oben dominiert fast einheitliches Azuritblau. Der Engel in hellvioletterem Gewand korrespondiert vor diesem »Aktionsraum«, in einer Diagonalen von links oben nach rechts unten, mit dem kauernenden Joachim, dessen Gewand in einem intensiveren Violetton gemalt ist.

Ocker kommt in der überwiegenden Anzahl der Gewänder als Mischton vor, insbesondere zur Schattierung oder zur Modellierung der Falten.⁷⁵⁰ Die Hautfarben werden vornehmlich mit unterschiedlichen Ockermischungen erzielt und bauen auf lasierendem, aquarellartigem Farbauftrag und der Modellierung einzelner Farbtöne in Nachbartöne auf. Die Abtönungen der einzelnen Haut- und Gewandfarben sind insbesondere deutlich in den Darstellungen von Menschengruppen zu erkennen.⁷⁵¹

Die Farbigkeit steht parallel zu dem von Theodor Hetzer beschriebenen mathematisch planimetrischen System, mit dem Giotto die Figuren, Blick- und Bewegungsrichtungen sowie die Handlungen in dem Bildfeld in ein imaginiertes Koordinatensystem einbettet. Die Koordinaten sind durch wichtige Handlungen und Figuren mit zentraler Bedeutung bestimmt. Die formalen Prinzipien, wie die Reihung, Paarbildung und die übergeordneten

750 Ausführungen Cenninis zur Lasurtechnik, Kap.77, Fleischöne beinhalten Ocker, und Kap.80ff. in P. W. Verkade. 1916, S. 70 ff.

751 Z. B. in der *Verhöhnung Christi*; vgl. L. Bellosi. 1981, Farbtafel Nr.88.

diagonalen Bezüge, sind auch in den Farbflächen und Farbbeziehungen zu finden. Einerseits unterstützt die Farbe die Form- und Zahlenbezüge, andererseits steht die Farbigkeit selbständig als eigene ordnende Kraft auf der Wand. *Die Begegnung am goldenen Tor* (K 106.5) zeigt Joachim in rötlich weißem Gewand, das vermutlich mit rotem Ocker gemischt ist. Dessen Farbgebung steht in Verbindung mit dem rötlichen Gewand einer der Begleiterinnen Annas unter dem Tor. Dieses Gewand kontrastiert mit dem leicht weißlichen malachitgrünen Umhang der Frau dahinter, was den Blick über die ganze Gruppe von links nach rechts zu diesem Kontrastpaar anregt. Der goldfarbige Besatz am rötlichen Gewand nimmt Verbindung auf zum goldenen Bogen des die Gruppe überspannenden Tores, der den Blick zurück über die zusammengefügte goldenen Nimben zu Anna und Joachim führt. Formal gesehen bilden Joachim und Anna eine Einheit, die als Gesamtform einem gotischen Spitzbogen ähnelt. Das blaue Untergewand Joachims kontrastiert mit dem Orangerotton des Gewandes der Anna, der mit Terra di Siena und gelbem Ocker gemischt ist. Die formale Einheit von Anna– Joachim wird durch die Verwendung der grundlegenden Farben Giottos in leichten Abwandlungen unterstützt; dunkles Blau, Gelborangerot und Weißrot in Verbindung mit Gold zeigen ein breites Farbspektrum, das im Vergleich mit den Hauptfarben des Farbkreises (nach Phillip Otto Runge, Johann Wolfgang Goethe) auch der kompositionellen Einheit im Sinne von kompletter abgeschlossener Gruppe entspricht. Die Ocker- und Weißmischungen mildern die Intensitäten der Farben und führen sie zusammen. Zu den kontrastierenden Farben kommt das Hell-Dunkel der beiden Begleiterinnen rechts neben der Joachim-Anna-Gruppe, das Schwarz des Frauengewandes trennt die Gruppe der Begleiterinnen von den Hauptpersonen Joachim und Anna. Terra di Siena und Weißmischungen in der Architektur bilden den nuancenreichen aber farblich zurückhaltenden Rahmen der Handlung.

4.6.1.3 Weiß bei Giotto

In Giottos Maltechnik ist die Weißhöhung und der häufige Gebrauch von Weiß als Mischfarbe auffällig. Weiß ist in der Modellierung fast aller Gewänder zu finden. In der Malweise, wie sie Cennini von Giottos Schule

beschreibt, nimmt der lasierende Ockerauftrag sowie die Weißmischung und das Auftragen von weißen Spitzlichtern den größten Raum ein.⁷⁵²

In der *Bardikapelle* der Kirche *Santa Croce* in *Florenz* wird durch Weißmischungen die Zusammengehörigkeit ganzer Personengruppen ausgedrückt. Weiß in Mischungen mit Ocker, Schwarz und Grün bilden die nuancierte Farbigkeit der Gruppe von Mönchen in Teilen der Franziskusgeschichten. Ein Beispiel dafür ist *Die Erscheinung in Arles* (K 106.6). Diese feinen Farbunterscheidungen, unterstützt durch das verwendete Weiß, führt zur Konzentration auf einige starke Farben und Farbkontraste an bestimmten Bildstellen. Terra di Siena, umgeben von grünem Grau und Gelbocker-Mischungen kontrastiert mit hellem Blau in der Hintergrundarchitektur, die den heiligen Franz umrahmt. Wie in der Vordergrundarchitektur tritt Weiß auch an weiteren Wänden dieses Zyklus als eigenständige Farbe, beispielsweise der Gewänder auf. In Giotto's Maltechnik sind intensive Farben und Kontraste nur an einigen Bildstellen eingesetzt, sind aber in die Farbkomposition des gesamten Wandfeldes eingebettet. Die Weißverwendung wie die Ockerverwendung spielen dabei eine gleichermaßen bedeutende Rolle. Sie bilden das Umfeld, das die Farben zur Wirkung kommen läßt.

Hinzu kommt die Verwendung von Weiß als Mischfarbe zur Darstellung von Bewegungen. Giotto hellt die in Bewegung scheinenden Figuren in den dunklen Farben stark auf und dämpft die hellen Partien mit Blau oder Ocker ab.⁷⁵³ In *Noli me Tangere* (K 106.7) streckt die kniende Magdalena ihre Arme auf Christus zu. Magdalenas Arme scheinen durch den aufgehellten rotvioletten Farbton, der in der Helligkeit dem braunockrigen Fels im Hintergrund ähnlich ist, eine Bewegung zu Christus auszuführen. Das weiße, leicht mit bräunlichem Ocker abgetönte Gewand Christi unterstützt die durch den gedrehten Körper angedeutete abwendende Bewegung.

Interessant in bezug auf Helligkeit und lichte Farbgebung ist der von Thomas von Aquin verwendete Begriff der »Claritas«, die mit der Vollkommenheit und dem Ebenmaß sein Wesen der Schönheit

752 Vgl. Cennini Kap.67, in: P. W. Verkade. 1916, S. 54ff.; vgl. auch Th. Hetzer. 1960, S. 179: »von Kalk wird jedes Pigment aufgehellt . . . Daher denn seit Giotto Farbe und weißer Putz sich in allen Florentiner Kirchen gut miteinander vertragen.«

753 Vgl. Th. Hetzer. 1960, S. 182, 187; vgl. auch R. Oertel zu den schwebenden Farbtönen, Stuttgart, S. 109.

ausmachen.⁷⁵⁴ Robert Oertel sieht hier allgemein, ohne dies jedoch direkt auf Beispiele beziehen zu wollen, eine Verbindung zur Helligkeit in den Malereien Giottos, die durch den hohen Weißanteil entstehen.⁷⁵⁵ Für den überwiegenden Teil der Schattenpartien in den Fresken der Arenakapelle in Padua verwendet Giotto gelben, roten oder braunen Ocker. Weiß und Ocker korrespondieren nicht unmittelbar, aufgrund der Fresken der Arenakapelle läßt sich jedoch die These formulieren, daß Ocker zu einem großen Teil in den Gewändern und Gebäudeelementen zur Herausarbeitung von Dunkelheiten und Weiß zur Erzeugung von Helligkeiten eingesetzt wird und so beide Farben als Pole gesehen werden können, die eine der Erde und dem Schatten zugehörend, die andere dem Himmel und dem Licht zugehörend.

754 Vgl. Th von Aquin, *Summa Theologica*, 1270, hier nach R. Oertel. 1966, S. 92.

755 Vgl. R. Oertel. ebd.

4.6.2 Ockerverwendung in den Tafelbildern

Die *Madonna*, die Giotto für die Kirche *Ognissanti* herstellte, zählt zu den bekanntesten Beispielen seiner Tafelmalerei und soll hier exemplarisch untersucht werden (K 106.8). Datiert wird dieses Altarbild, bei dem es sich um eine Eitemperamalerei auf Holz handelt, um 1310. Die Eitempera hält aufgrund des Ölanteiles des Eigelbs der Bewegung des Holzuntergrundes besser stand als die vorher gebräuchliche Wasserfarbe. Da die Temperafarbe zur Aufnahme von Öl geeignet ist, kann hier zusätzlich Öl beigemischt worden sein, da nachgewiesen wurde, daß solche Mischungen bekannt waren.⁷⁵⁶ Die Farbigkeit ist im Vergleich zu den Fresken kräftiger, was auch in dem möglichen Gebrauch anderer Farbmaterialien begründet ist. Das Malen mit Tempera läßt die Benutzung von Auripigment (Orpiment), Zinnober, Ultramarin und Azuritverbindungen und eventuell Indigo, Grünspan, verschiedenen Lackarten und vor allem des leuchtenden Bleiweiß zu.⁷⁵⁷ Giottos Maltechnik hat im farbigen Bildaufbau Parallelen zu byzantinischen Malereien.⁷⁵⁸ Giottos Tafeln sind gekennzeichnet durch das Spiel zwischen dunkler, grüner Grundierung und aufgetragenen Weißhöhungen in Verbindung mit rötlichen Farbtönen. Ocker ist in der Grundierung mit Schwarz und Grün (evtl. Grünspan oder terra verde) gemischt und in den Aufhellungen mit Weiß gemischt vorhanden. Ocker als Mischfarbe ist geeignet, den Farbton dezent und gut abstimmbare zu beeinflussen. Als dominierende Farben treten roter oder gelber Ocker in Haaren und Bärten und teilweise im Inkarnat auf.

Auf den sorgfältig bereiteten Kreidegrund wurde die ockerhaltige Unterma- lung aufgetragen, die bei der eigentlichen Bemalung in den Schattenpartien durchscheint und die räumliche Tiefenwirkung unterstützt. In der *Madonna Ognissanti* ist dies in ihrem blauen bis blaugrünen Gewand und den beiden grüngewandeten Engeln rechts und links des Thrones zu sehen. Azuritblau, wie in dem Gewand der Madonna, kann mit zunehmender Alterung grünlich werden, eine genaue Bestimmung in durchscheinenden Unterma- lton und aufgetragenen Farben ist daher nicht einwandfrei möglich.⁷⁵⁹ Nach Cenninis Angaben wird mit dem intensivsten

756 Die Erprobung von Ölfarben wird Giotto nachgesagt; vgl. M. Doerner. 1989, S. 212.

757 Vgl. P. Phillipot. 1972, S. 98.

758 Vgl. B. Briesenick, *Tafelmalerei*. in: H. H. Hofstätter. 1965, S. 86.

759 Vgl. dazu: Cennini, Kap.83, in P. W. Verkade. 1916, S. 72 f.

Farbton begonnen, an dem sich alle anderen Tönungen messen lassen.⁷⁶⁰ Trotz der reichlichen Goldverwendung tritt das Gold als sehr wertvolles glänzendes Material nicht stark in den Vordergrund, es durchzieht gliedernd im Thron, den Nimben und im Hintergrund das ganze Bildfeld. Der Kontrast des Goldes zu der scharf konturierten überwiegend blauen Gesamtform »Madonna mit Kind« steigert die Wertigkeit der blauen Farbe. Zu den ikonografischen und ikonologischen Gegebenheiten der Maesta-Darstellung verweise ich auf Hans Belting, *Bild und Kult*.⁷⁶¹

Das Hemd des Kindes setzt sich durch Zinnoberrot und transparent aufgetragenem Weiß mit Orpiment oder Weiß mit Ocker von dem blauen Umfeld ab. Die Weißhöhungen haben auch in anderen Teilen des Bildes einen leicht rötlichen Ton, der von rotem Ocker herrührt. Dadurch erscheinen die hellen Bildpartien warm und wie von diffusem Tageslicht beschienen. Die Schattenpartien sind zum einen durch die erwähnte grünliche Untermalung und zum anderen durch schwarzgrünen, graugrünen oder graublauen Farbauftrag geprägt.

Der starke Kontrast von Zinnoberrot zu Grünspan oder Malachitgrün, ausgeprägt in der umrahmenden Personengruppe, wird nuancenreich in den Licht- und Schattenpartien im gesamten Bild wiederholt. Die rötlich-hellen Bildpartien kontrastieren mit den grünbläulichen Schatten. Dieses Wechselspiel prägt die Räumlichkeit der Komposition sowie die Plastizität der Figuren und hat entscheidenden Einfluß auf die lebendig wirkende Darstellung. Im Inkarnatton der Gesichter wird die grünlich-rötliche Modellierung besonders deutlich, Ocker, der in Mischungen mit Schwarzer Farbe grünlich werden kann, nimmt dann allgemein einen kühlen Charakter an. In den Mischungen mit Weiß bilden Ockermischungen ein helles Braunrot oder Gelb, das lichtdurchflutet und warm wirkt.

4.6.3 Zusammenfassung und Kommentar

Giottos künstlerisches Interesse an der Farbe bezieht Ocker in hohem Maße in die Farbkomposition mit ein. Bei dem Entwurf der Fresken ist Ocker aus technischer Sicht eine dienliche Farbe, die ihren besonderen Rang dadurch erlangt, daß sie gut verarbeitbar ist, aber auch nuancenreich aufgetragen werden kann. Die Ockervorzeichnung

⁷⁶⁰ Vgl. ebd.

⁷⁶¹ H. Belting. 1990, S. 451 ff.

ermöglicht einen guten Blick auf das geplante Wandgemälde. Sowohl für den Gesamtentwurf als auch zur Feinputzarbeitsskizze ist die überarbeitbare und unaufdringliche, von mildem Klang geprägte Farbe von Nutzen. In der farbigen Ausführung bei Giotto unterstützen Ocker und Weiß in unterschiedlicher Ausrichtung die Gesamtkomposition. Der Ockerfarbton wird entweder zur Beigabe von kontrastierenden Farben eingesetzt oder zur Angleichung durch Nuancierungen sowie zur Variation eines Farbkomplexes, wie beispielsweise in den Gewändern oder Felsen. Weiß findet zur Milderung kontraststarker Farben Verwendung. Durch Aufhellung wird die optische Grenzauflösung unterstützt und ein visueller Bewegungseindruck erzeugt. Allgemein ist eine helle, transparente, dem Tageslicht zuzuordnende Farbigkeit vorhanden. Weiß kann als dem leichten, schwebenden Farbbereich zugehörig angesehen werden, Ocker als Grundierung, als Schatten oder Gewand und Inkarnatfarbe verwendet, hat einen eher körperhaften erdverbundenen Charakter. Die durch die Grundierung und Feinputzschicht wirkenden Farben, Weiß im Kalkweiß und Ocker in der Entwurfzeichnung und Skizze, finden sich im endgültigen Farbauftrag wieder. Indem Weiß und Ocker als Farbelemente das Bild zusammenfügen bzw. ordnen und so den Bildraum konstruieren, stehen sie meines Erachtens, von dem Bildaufbau her betrachtet, als wichtigste Farben in Giottos Fresken.

Die Ockerverwendung in der Tafelmalerei, in den räumlich orientierten rötlichen und grünlichen Bereichen und den damit verbundenen wärmeren und kühleren Bildpartien, ist dem genannten kompositorischen Prinzip, der Herausstellung der plastischen Werte durch helle und dunkle Bildpartien und kontrastierenden Farbtönen, verwandt. Zwar kann man diese farbkompositorischen Merkmale durchgängig feststellen, in Anbetracht der Farbvielfalt und dem differenzierten Bildaufbau der Tafelmalerei würde jedoch eine Reduzierung auf helle, rote Bereiche und dunkle, grüne Bereiche Giotto nicht gerecht werden.

Ocker wird als Mischfarbe oft angewendet, tritt aber nicht sofort sichtbar in Erscheinung. Starke Farbkontraste sind in der Tafelmalerei dominant und häufiger zu finden als auf der Wand.

Trotz der wenig offensichtlichen Verwendung ist der Stellenwert des Ockers für die Ausführung der Malerei innerhalb des geschilderten Kompositionsprinzips immer noch hoch. Ocker als warmer Farbton in Weißverbindungen und als Mischton in der kühleren Schwarz-Grün-Verbindung dient zur künstlerischen Umsetzung der auf Kontraste aufgebauten Komposition Giotto's. Hätte es dafür in der Temperamalerei eine besser geeignete Farbe gegeben, wäre sie sicherlich von Giotto verwendet worden. Der Bildaufbau durch Hell-Dunkel, komplementäre Farbkomplexe und wärmere und kältere Zonen ist jedoch übergeordnetes Prinzip. In obigem Abschnitt liegt das Augenmerk auf der mit Ocker gestalteten Malerei. Die vorangestellten Betrachtungen zeigen jedoch, daß die Wertschätzung des Ockers auf den maltechnischen Bereich beschränkt bleibt, sondern auch farbkompositorische Gründe hat. Grundsätzlich ist die Tafelmalerei bei diesen Farbtönen nicht mehr allein auf Erdpigmente angewiesen, so daß zum Beispiel Lacksorten oder Orpiment die Stelle der Ockerfarben einnehmen können.

5. Historische Übersicht III (15.–19. Jahrhundert)

Im Rahmen dieser Untersuchung sind für den Zeitraum vom 15. bis zum 19. Jahrhundert zwei Aspekte von zentraler Bedeutung, die grundlegend für das Verständnis der Farbverwendung bis ins 20. Jahrhundert sind:

a). - *Ocker in der natur- und geisteswissenschaftlichen Farbbetrachtung.*

Mit dem Interesse der naturwissenschaftlichen Forschung an Farbbeziehungen und Farberscheinungen und deren Beschreibung wird die ab dem Ende des 16. Jahrhunderts stärker werdende Tendenz zur **theoretischen Analyse** und zur **Systematisierung der Farben** eingeleitet (5.1).

b). - *Ockerverwendung in der Tafelmalerei des 15.–19. Jahrhunderts*

Die rasche Entwicklung der **Tafelmalerei** ist verbunden mit neuen **malerischen Techniken und Farbmaterialien**. In den Werken etlicher Künstler zählt Ocker zu den bevorzugten Gestaltungsmitteln als Grundierfarbe und Mischfarbton (5.2).

Ocker ist als Palettenfarbe unverzichtbar, hat jedoch als Grundfarbe eine geringe Bedeutung. Reine Farben, wie Rot, Gelb oder Blau spielen in den Farbphilosophien einzelner Künstler eine übergeordnete Rolle. Mit der Neuzeit taucht eine andere Empirie und Naturforschung auf, die die Betrachtung des Farbstoffes als Malsubstanz in den Hintergrund drängt. In bezug auf die Farbbetrachtung greift eine allgemeine Verwissenschaftlichung auch zunehmend in die Malerei ein, deshalb soll zunächst ein Blick auf die farbtheoretischen Aspekte geworfen werden.

zu a).

Nicht zuletzt aufgrund der Rezeption der Antike sind seit der Renaissance vermehrt neue Forschungen zu Farbgesetzmäßigkeiten unternommen worden. Die Erforschung des Lichtes durch **Leonardo da Vinci** als Künstler und Wissenschaftler basiert auf der Beobachtung des Regenbogens und anderer Naturerscheinungen. Als einer der ersten stellt der Physiker **Isaac Newton** fest, daß Licht aus farbigen Anteilen zusammengesetzt ist. Versuchsaufbauten zu den Spektralfarben bilden die Grundlage für seine frühe Farbanordnung in Kreisform. Bei **Johann**

Wolfgang Goethe hingegen, einem Kritiker Newtons, steht nicht die physikalische Lichtzerlegung, sondern die psychologische Wirkungsbeschreibung der Farben, geprägt von einer ganzheitlichen Sicht, im Vordergrund. **Philipp Otto Runge** entwickelt in seinen theoretischen Schriften erstmals ein bis heute verwendetes dreidimensionales Farbmodell, basierend auf den Malfarben, das die Möglichkeit bietet, besonders die getrübten und unbunten Farben einzubeziehen. **Michel Eugène Chevreul** geht in seiner Forschung über simultane Farbwirkungen von den Kontrasten als wichtigste Grundbedingung des Farbensehens aus und weist mit den simultanen und sukzessiven Phänomenen auf eine malerisch-praktische Umsetzung hin.

zu b).

Ocker wird in der Tafelmalerei für Grundierungen und als Mischfarbton vielfältig verwendet. Ockerfarbtöne waren auf der Palette der Maler durchgängig vertreten. Unter den Künstlern, die Ocker signifikant häufig verwenden ist bei der Auswahl der Beispiele nicht die Repräsentanz bestimmter Künstler für eine Zeitepoche oder eine Höherbewertung eines Künstlers ausschlaggebend, sondern eine bestimmte Verwendungsart der Ockerfarben. So steht in Kapitel 5.2. besonders die Spannweite im Vordergrund. Unter anderem soll das Spektrum der Ockerverwendung in der Malerei dieser Zeit an sechs Malern erkennbar werden, die repräsentativ für die unterschiedlichen Verwendungsarten des Ockers sind.

Ocker ist wichtiger Grundstoff der **Öl- und Temperamalerei** bei **Johann van Eyck**. Bei der **Grundierung** und dem Aufbau in **Malschichten** findet Ocker unter anderen bei **Tizian** Verwendung. Von **Peter Paul Rubens** ist bekannt, daß er Ocker für die **Skizzierungen** seiner Bildentwürfe nutzte. Ocker ist für die **Grundierungen** und die sogenannte **Tonmalerei** wichtiges Gestaltungsmittel bei **Harmenz Rembrandt van Rijn**. Während in den Bildern von **Eugène Delacroix** Ockerfarben für die Verbindung **kontrastierender Farbkomplexe** sorgen und der Farbton selbst als erdverbunden Bedeutung gewinnt. Eine weiterreichende **Bedeutung der Farbe Ocker** ist in den Werken **Gustave Courbets** aufzufinden und schließlich erhält dieser Bezug des Ockers zur Erde dort eine eindeutig gesellschaftskritische Komponente.

5.1 Die Rolle der Farbe Ocker in der natur- und geisteswissenschaftlichen Farbbetrachtung

Rezeption der Antike

Die Beobachtung von Naturphänomenen und prismatischer Lichtzerlegung bilden die Grundlage für die optischen Forschungen ab dem 16. Jahrhundert. Gedanklich läßt sich dieser Ansatz auf die Regenbogenbeobachtung des Aristoteles im 4. Jahrhundert v. Chr. zurückführen. Aristoteles spricht von unteilbaren Farben des Lichtes, deren Reinheit von Malern schwer herstellbar ist.⁷⁶²

Hier ist bereits eine Andeutung der beiden nicht vereinbaren Systeme der Farbmischung des Lichtes und der Mischung der pigmentierten Farben und Farbstoffe enthalten. Im 5. Jahrhundert v. Chr. besteht im Weltbild des Empedokles noch eine Verbindung zu den Farbmaterialien. Die Farben seiner vier Elemente, Wasser, Feuer, Luft und Erde verbindet er mit den Farben Schwarz, Rot, Weiß und Ockergelb, das er mit »ochron« bezeichnet.⁷⁶³ Der Begriff »ochron« für Ocker spielt in der griechischen Naturbeschreibung auch stellvertretend für gelbe Farbtöne eine Rolle.⁷⁶⁴ Die Wiederentdeckung der Antike in Wissenschaft und Kunst in Italien betraf zunächst am deutlichsten die Architektur und die Sprache Latein, sowie die epische Erzählform.⁷⁶⁵ Im Zuge dieser Wiederbelebung wurden lateinische Quellentexte neu übersetzt und neue Quellen wurden entdeckt. Vor dem Hintergrund, auf der einen Seite der humanistischen Bildung und Hinwendung zur Antike und auf der anderen Seite aber auch der neuen sozialen und politischen Entwicklungen ist das Interesse an Farbforschungen und der Analyse von Naturerscheinungen zu sehen. In Bezug auf Leonardo da Vinci bedeutet das in der Renaissance neu

⁷⁶² Vgl. John Gage. 1994, S. 108; vgl. auch Theophrastus in Kapitel 3.9.2 Schriftliche Zeugnisse.

⁷⁶³ Vgl. Empedokles A 92, VS 1, 307,10, zitiert in: Th. Klauser, *Reallexikon für Antike und Christentum*, Bd.VII. Stuttgart 1969, S. 384; vgl. Thomas Lersch in: *Reallexikon der deutschen Kunstgeschichte*. München 1981, Bd.7, Spalte 157–274; zu den Farbnamen vgl. W. Schultz, *Das Farbempfindungssystem der Hellenen*. Leipzig 1904.

⁷⁶⁴ Vgl. M. Doerner. 1989, S. 39; vgl. H. P. Schramm, *Historische Malmaterialien*. Dresden 1980. Im Gegensatz zu den Ausführungen von John Gage, der sich auf Aistos beruft, scheint im Begriff »ochron« nicht die fahle Farbigkeit, sondern der Farbton Gelb im Vordergrund zu stehen; vgl. J. Gage. 1994, S. 12; Aetios Placita (Aistos Placitus) 15.3, in: H. Diehls (Hrsg.), *Doxographi Graeci*. Berolini 1958, S. 313.

⁷⁶⁵ Vgl. Peter Burke, *Die Renaissance*. Frankfurt 1996, S. 19 ff.

erwachte geistige Leben die Beschäftigung mit unterschiedlichen Wissensgebieten. Einerseits ist er der dem humanistischen Ideal nahestehende Universalgelehrte, andererseits leitet er mit seinen empirischen Forschungen und Experimenten, die nicht auf eine abgeschlossene Theorie abzielen, eine neuzeitliche Methodik der Naturwissenschaften ein.⁷⁶⁶

5.1.1 Leonardo da Vinci

Aus der Fülle der Schriften von **Leonardo da Vinci** (geb. 1452) ist das *Trattato della Pittura* am meisten auf künstlerische Techniken und den Gebrauch von Farben ausgerichtet, es enthält Aufzeichnungen und Skizzen aus den Jahren 1489–90, wurde aber erst 1651 veröffentlicht.⁷⁶⁷ Leonardo widmet sich auch in seinen Forschungen zur Optik und Mechanik speziell dem Naturphänomen des Regenbogens. Die Farbübergänge des Regenbogens, in dem eine Farbe ohne erkennbare Trennungslinie in die andere übergeht interessierten ihn besonders.⁷⁶⁸ Seine Experimente zu Farbmischungen mit farbigen Gläsern führten ihn zu Ausgangsfarben für seine Mischungen, die er »natürliche Farben« oder »einfache Farben« nannte.⁷⁶⁹ Im Vergleich zu den »einfachen Farben« aus den farbigen Gläsern – er benennt hier Schwarz, Weiß, Blau, Gelb, Rot und Grün – bilden für ihn folgende Farben die Grundlage der Malerei: »Nach Schwarz und Weiß folgen Blau und Gelb, darauf das Grün und das Löwenfarben, oder Lohfarben, oder Ocker, wie man's nennt; dann das Brombeerfarben und das Rot.«⁷⁷⁰ Die Umschreibung der Farbtöne zwischen Gelb, Rot und Braun, unter anderem mit der Bezeichnung Ocker, meint nicht nur das Ockerpigment sondern allgemeiner die Farbskala der Ockertöne. Das rotbraune und gelbliche Fell der Löwen ist

⁷⁶⁶ Vgl. P. Burke. ebd.. S. 27 f.

⁷⁶⁷ Vgl. André Chastel, »Il Trattato della Pittura« in: Ladislao Reti (Hrsg.), *Leonardo Künstler Forscher Magier*, Köln 1996, S. 217 f.

⁷⁶⁸ Die weichen Farbübergänge und die Licht- und Schatten-Modulationen in seinen Malereien weisen ebenfalls darauf hin.

⁷⁶⁹ Marie Herzfeld, *Leonardo da Vinci, Traktat von der Malerei*, Jena 1909, Kap.160ff.; vgl. Lothar Gericke; Klaus Schöne, *Das Phänomen Farbe*. Berlin 1970, S. 18.

⁷⁷⁰ Leonardo, *Trattato della Pittura*, Abschnitt E, Kap.163, in: L. Gericke; K. Schöne. 1970, S.21. Für Leonardo setzt sich die Malerei grundsätzlich aus Helldunkel, aus Schwarz und Weiß, zusammen, dies gilt auch für die Helldunkelwerte in den Farben.

ebenso in der Umschreibung enthalten, wie die rötlichbraune Farbe der Lohe, einer Rinde, deren Farbstoff zum Gerben benutzt wird. Die (Loh) Rinde von Eichen oder Fichten wurde in speziellen Mühlen (Lohmühlen) gemahlen, unter anderem bezieht sich der Name Lohmiller auf diesen Erwerbszweig.⁷⁷¹ Bei Leonardo gehören die Ockerfarbtöne zu den Grundfarben der Malerei. Für die Bezeichnung der Lichtfarben, beispielsweise derjenigen des Regenbogens, wie auch in der naturwissenschaftlichen Darlegung des 16/17. Jahrhunderts, ist die Farbbezeichnung Ocker nicht relevant.

5.1.2 Isaac Newton

Isaac Newton (1643–1727) einer der bedeutendsten Erforscher optischer Gesetze, veröffentlichte 1704 seine Schrift *Optik*, die eine Zusammenstellung zum Teil schon früher erarbeiteter Forschungsergebnisse ist.⁷⁷² Bei Isaac Newton steht zu Beginn des 17. Jahrhunderts die Erforschung des Lichtes im Vordergrund.⁷⁷³ Die von Newton herausgearbeiteten Gesetzmäßigkeiten der Lichtfarben lassen sich jedoch nicht auf die Materiefarben, also die pigmentierten oder gelösten Malfarben übertragen.⁷⁷⁴ Wie John Gage in seiner *Kulturgeschichte der Farbe* zum Ausdruck bringt, ist die naturwissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Lichtzerlegung und die Kategorisierung der primären Farben des Lichtes zwar für einzelne Maler interessant, hat aber erst mit den pointillistischen Experimenten und Arbeiten Seurats wirksamen Eingang in die Malerei gefunden.⁷⁷⁵

Das durch eine schmale Fensteröffnung einfallende Licht, welches durch ein Prisma zerteilt wird, bildet die Grundlage für die Forschungen von Isaac Newton. Die Kategorisierung der Farben in hellere, dunklere, warme und kalte Bereiche und die Versuche der Bestimmung von Quantitäten führen zu der Festlegung des Spektralfarbenbereiches in Violett, Indigo,

⁷⁷¹ Vgl. *Der Brockhaus*, Bd.3. Leipzig 1928, S. 99.

⁷⁷² Sir Isaac Newton, 1643–1727, *Optik*. 1704, übers. und hrsg. v. William Abendroth. Leipzig 1898.

⁷⁷³ Vgl. Hans Gekeler, *Taschenbuch der Farbe*. Köln 1991, S. 82. Newton trifft explizit keine Unterscheidung in additive und subtraktive Farbmischung, wie sie aus der Mitte des 19. Jahrhunderts gebräuchlich ist.

⁷⁷⁴ Vgl. J. Gage. 1994, S. 168 f.

⁷⁷⁵ Vgl. J. Gage. 1994, Kapitel: Die Farbe im Griff der Naturwissenschaft, S. 153 ff.

Blau, Grün, Gelb, Orange und Rot, die Newton in seinem *Farbkreis* festlegt (K 107).⁷⁷⁶ Ockerartige Farbtönungen finden innerhalb des Systems der Lichtfarben keine Erwähnung in Form einer eigenständigen Bezeichnung oder Klassifizierung. Isaac Newton gibt eine der ersten differenzierten wissenschaftlichen Farbbeschreibungen mit Hilfe der Interferenz des Lichtes. Er analysiert Öl zwischen zwei Glasplatten und stellt die gefundenen Farben in einer Grafik in Form eines Spektralbandes dar, die die *Farben der Newtonschen Ringe* zeigen (K 107.1). Farbtönungen der Ockerskala werden von Isaac Newton hier nicht benannt, wobei Orange den kleinsten Bereich in der Newtonschen Einteilung einnimmt.⁷⁷⁷ Newton war der erste, der die Farben zu einem auf dem Spektralband beruhenden Kreis anordnete, er bildete damit die Grundlage für das bis heute gebräuchliche Modell des Farbkreises auch für aus Pigmenten bestehende Farben bzw. Materiefarben.

5.1.3 Johann Wolfgang Goethe

Johann Wolfgang Goethe (1749–1832) entwickelt in seiner Untersuchung zu Farbgesetzmäßigkeiten eine qualitative Beschreibung von Farbphänomenen.⁷⁷⁸ Ihn interessiert bei der prismatischen Lichtzerlegung vor allem der Blick durch das Glasprisma auf die ihn umgebende Welt. Neben Formzusammenhängen beobachtete Goethe Helldunkelkontraste und Farbgrenzen. Im Gegensatz zu Newton betrieb er also eine phänomenologische Analyse. Insbesondere beschreibt er die sinnlich-sittliche Wirkung und die psychologische Wirkung der Farben.⁷⁷⁹

In den drei Teilen der Abhandlung *Zur Farbenlehre* von 1810 ist im Rahmen dieser Untersuchung der erste Teil und dabei die erste bis fünfte Abteilung interessant. Hier schildert Goethe unter anderem den Übergangsbereich von den physischen Farben zu den chemischen Farben, den er als die epoptischen Farben bezeichnet.⁷⁸⁰ Bei den chemischen Farben behandelt Goethe die Steigerung von Farben durch

⁷⁷⁶ Vgl. I. Newton in: W. Abendroth. 1898, S. 100.

⁷⁷⁷ Vgl. J. Gage. 1994, S. 232.

⁷⁷⁸ Vgl. Johann Wolfgang Goethe, *Zur Farbenlehre*. Hrsg. von Hans Wohlbold. Stuttgart 1953.

⁷⁷⁹ Vgl. Johannes Pawlik, *Goethe Farbenlehre*. Köln 1988, S. 11; vgl. auch L. Gericke; K. Schöne. 1970, S. 33 ff.

⁷⁸⁰ Vgl. J. W. Goethe, *Zur Farbenlehre*. Tübingen 1810, Kap. XXXII ff., S. 425 ff.

Sättigung oder Beschattung (Trübung).⁷⁸¹ Er spricht von gelbem Eisenocker, der sich u. a. durch Feuer zur Röte steigert.⁷⁸² Dieser chemische Prozeß der »Erregung« einer Farbe kann auch durch Säuren hervorgerufen werden. Elementar stellt er das Anlaufen von Eisen durch chemische »Erregung« heraus, wobei gelber Ocker der erste Zustand dieses Prozesses ist.⁷⁸³ Die Oxydation zu einem rostroten Ockerton würde eine Weiterführung dieser These bedeuten. Mit der Steigerung von gelbem Ocker durch Brennen ist Ocker als Farbmateriale in einer schon in der Steinzeit angewendeten Bedeutung in Goethes Farbenlehre zu finden. Bezugnehmend auf den Farbenwechsel durch Erhitzen oder andere chemische Einwirkung steht Ocker in Goethes Schriften also nicht primär als Farbbezeichnung für Malfarben, sondern wird als Naturstoff und in seiner Veränderung als Naturphänomen beschrieben.⁷⁸⁴

Johann Wolfgang Goethe geht in seinem *sechsteiligen Farbkreis* (K 108) von den Grundfarben Gelbrot, Purpur, Rotblau, Blau, Grün und Gelb aus. Ocker als Farbbezeichnung findet sich in seinem System nicht.⁷⁸⁵

Die sinnlich-sittlichen Wirkungen der Farben, wie Goethe sie beschreibt, bewirken farbspezifische Zustände, die Auswirkungen auf Gemütszustände haben. In einer *Vorstudie Goethes* (K 108.1) ist die Vernunft und der Verstand dem gelbroten Farbbereich zugeordnet. Er trennt in »Plus« und »Minus«, wobei Gelb, Rotgelb (Orange), Gelbrot (Mennige, Zinnober) zur Plusseite gehören und »regsam, lebhaft und strebend« wirken sollen.⁷⁸⁶ Von der Farbtemperatur könnte man den gelben und roten Ocker auf der Plusseite in der Nähe von Rotgelb einordnen, das bei Goethe für Wärme und »Wonne« steht.⁷⁸⁷ In der *Temperamentrose* von Friedrich Schiller und Johann Wolfgang Goethe können diese Farben dem cholerischen und sanguinischen Bereich zugeordnet werden (K 108.2).

Goethe sieht Ocker in seinen Studien zur Farbe im Zusammenhang mit Naturprozessen, die die Möglichkeit der Farbveränderung (Steigerung) in

781 Vgl. Kap. XXXVIII, §517 ff.

782 Vgl. ebd. §520.

783 Vgl. ebd., §514.

784 Vgl. dazu die Malfarbenkategorien in J. Pawlik, *Theorie der Farbe*. Köln 1976, Anmerkung 6, S. 108 f.

785 Vgl. J. Pawlik. 1988, S. 125 f.

786 Vgl. J. W. Goethe, *Zur Farbenlehre*, hrsg. von Hans Wohlbold. 1953, S. 404ff., §761 u. 764.

787 Vgl. ebd. §772 f.

sich tragen. Indem er die Steigerung einer Farbe durch Hitze anspricht, weist dies in Relation zu seinen Wirkungsbeschreibungen der Farben auf den warmen, aktiven und tendenziell unruhigen Charakter des Ockers hin.

5.1.4 Philipp Otto Runge

Philipp Otto Runge (1777–1810) greift in seinen 1810 veröffentlichten theoretischen Schriften auf seinen eigenen Umgang mit Malfarben zurück.⁷⁸⁸ In seinem dreidimensionalen Farbmodell ordnet er die Grundfarben Rot, Gelb, Blau in Verbindung mit Orange, Violett und Grün an der Oberfläche einer *Farbenkugel* an (K 109/109.1). Durch Darstellung von Schwarz und Weiß als Polfarben seiner Farbkugel und die äquatorial angeordneten Grundfarben gelingt es ihm, die trüben oder getrübten (mit Schwarz oder Weiß gemischten Farben) im Inneren der Kugel anzuordnen. Ocker ist im Inneren der Kugel, wie in einem äquatorial angelegten *zwölfteligen Farbkreis* (K 109.2), im Segment zwischen Rotorange und Grün zu finden. Ockertöne von Rotbraun bis Gelbbraun, im mittleren Helligkeitsbereich, stehen zwischen Gelb und dem an der Mittelachse zwischen Schwarz und Weiß zu findenden Grau.⁷⁸⁹ In einem *Längenkreis aus der Farbenkugel* (K 109.3) liegen im äußeren Bereich gelbe, rötliche und braune Ockertöne in der Nähe des »schwarzen Poles« als Dunkeltrübung von Orange.⁷⁹⁰ Ein grünlich gebrochener Gelbockerton entsteht aus Mischungen von Orange und Grün, ebenso gibt es Ockertöne im rotbraunen Farbbereich beispielsweise aus Mischungen von Rot und Grün.⁷⁹¹ Hinsichtlich des unbunten Farbbereichs ist Ocker in Verbindung zu Grau zu betrachten. Mit der Einbindung von Schwarz und Weiß in ein Modell hat der Graubereich als Milderung der Buntfarben und als reine Schwarzweißmischung an Rang und Differenzierungen gewonnen. Das Grau wird dem kalten Bereich zugeordnet werden und steht dem Braun, als dem warmen Bereich zugehörend, gegenüber.

788 Philipp Otto Runge, *Farbenkugel*. Vollständige Ausgabe mit der Abhandlung über die Bedeutung der Farbe in der Natur von Henrik Steffens, mit einem Nachwort von Heinz Matile. Mittenwald 1978.

789 Vgl. J. Pawlik. 1976, Tafel 1.

790 Vgl. J. Pawlik. 1976, Tafel 12.

791 Vgl. J. Pawlik. 1976, Tafel 13.

Ockerfarbtöne werden bei Philipp Otto Runge nicht explizit besprochen. Ein Grund dafür kann in Runges Abneigung gegen die, wie er sie nennt, »Tonmalerei« gesehen werden, in der die Vereinheitlichung der Farbtöne durch Trübung oder Verminderung ihres Buntwertes gesucht wird.⁷⁹² Ockerfarben eignen sich für eine solche Malerei besonders.

Für die eigene künstlerische Arbeit Runges ist die Gegenüberstellung von »Realem« und idealisierten Motiven wichtig. Neben den reinen Farben, häufig in kontrastierenden und komplementären Farbzusammenstellungen und den Variationen des Helldunkelgehaltes benutzt er auch hellen gelben und roten Ocker nicht zur Angleichung von Farben, sondern zur Variation der gelben oder roten Bereiche im Bild, wie zum Beispiel in »*der kleine Morgen*« (K 109.4) von 1808.⁷⁹³ In der unteren Himmelszone ist heller gelber Ocker im Kontrast zu Hellblau zu sehen, ebenso in den Wolken der umlaufenden Rahmung. Die Hauttöne sind partiell mit rotem Ocker versehen.

5.1.5 Michel Eugène Chevreul

Michel Eugène Chevreul (1786–1889) versteht die Seherfahrung als zentralen Punkt in seiner Farbenlehre *De la loi du contraste simultané des couleurs*.⁷⁹⁴ Für ihn sind die Kontraste der Farben untereinander wichtiges Kriterium der Farbgestaltung. Er geht davon aus, daß keine Farbe isoliert betrachtet werden kann und in der Wahrnehmung ständig mit anderen Umgebungsfarben interagiert.

Der *zweiundsiebzigteilige Farbkreis* Chevreuls (K 110) basiert auf den Hauptfarben Rot, Blau, Gelb und deren Mischungen Violett, Grün, Orange; mit weiteren Zwischentönen erhält er jeweils elf Farbmischungen zwischen diesen sechs Farben. M. E. Chevreul, Chemiker und Leiter einer Teppichmanufaktur, war mit den Malfarben und deren Wirkungsweisen bestens vertraut. Er unterscheidet Farben der Maler und Farben des Sonnenstrahlenbildes.⁷⁹⁵

792 Vgl. Ph. O. Runge, *Schriften I.* Hamburg 1978, S. 14; und vgl. Birgit Rehfus-Dechéne, *Farbgebung und Farbenlehre in der deutschen Malerei um 1800.* München 1982, S. 119.

793 Vgl. Ph. O. Runge »*der kleine Morgen*« 1808 (Kunsthalle Hamburg).

794 M. E. Chevreul, *De la loi du contraste simultané des couleurs.* Paris 1839, hier in der deutschen Übersetzung von »einem deutschen Techniker«, Stuttgart 1847

795 Vgl. M. E. Chevreul. 1839, dtsh. 1847, S. 63, Nr.155.

Im folgenden beziehe ich mich auf Chevreuls Aussagen über die Materiefarben. Neben den unterschiedlichen Mischungskriterien von Helligkeit und Dunkelheit sowie Farbmischungen mit dem Ziel der Wesensänderung einer Farbe bis zur Neutralisierung von Farben ist die simultane Wirkung Forschungsgegenstand Chevreuls. Bis heute besitzen diese Gesetzmäßigkeiten Gültigkeit und boten zahlreichen Malern Anregung und Maßstab, wie unter anderen Vincent van Gogh, Robert Delaunay und George Seurat.

Wenn zwei Farben nebeneinandergesetzt werden, mischt sich in unserer Wahrnehmung jeder Farbe jeweils die Komplementärfarbe bei. Befindet sich also ein Grünblau neben einem Rotviolett, so mischt sich dem Grünblau optisch ein Grünanteil und dem Rotviolett ein Rotorangeanteil hinzu. In einem Farbkreis lassen sich die Zusammenhänge der sich gegenüberstehenden und für Chevreul ergänzenden Farben verdeutlichen. Diese ergänzende Wirkung basiert auf dem Prinzip des Nachbildeffektes beim Betrachten einer Farbe. Schaut man längere Zeit eine Farbe an, so entsteht beim anschließenden Blick auf eine neutrale Fläche eine Farbe des im Farbmodell gegensätzlichen Bereiches. Ist die Fläche nicht neutral, so mischt sich die Nachbildfarbe optisch mit der Flächenfarbe.⁷⁹⁶ Wird nun dieser isoliert betrachtete Prozeß in die malerische Gestaltung einbezogen, so ist durch die Vorwegnahme dieser Wahrnehmung, indem man z. B. um ein Violett einen Gelben Lichtsaum setzt, eine Intensivierung oder Charakteränderung der Farben möglich. Auf die Anwendung in der Malerei übertragen formuliert Chevreul programmatisch in seinem ersten Grundsatz §335: »Eine Farbe auf eine Leinwand bringen, heißt nicht bloß den Theil der Leinwand, auf welchem der Pinsel gearbeitet hat, mit dieser Farbe färben, sondern es heißt auch noch den Raum, der daran grenzt, mit der Ergänzungsfarbe dieser nämlichen Farbe färben«. ⁷⁹⁷

Für die Farbe Ocker bedeutet dies zunächst einen besonderen Zusammenhang mit Blau. Da etliche rotbräunliche und gelbe Ockerfarben in Abtönungen des Orangebereiches zu finden sind, sind Abtönungen des Ultramarinblaus, Kobaltblaus und hellen Indigoblaus als komplementärer Bereich eng mit den Ockerfarben verknüpft. In diesem Bereich des

⁷⁹⁶ Vgl. H. Gekeler. 1991, S. 26f.; 70f.; vgl. Harald Küppers, *Das Grundgesetz der Farbenlehre*. Köln 1978/91.

⁷⁹⁷ M. E. Chevreul. 1839, in: dtsh. 1847, S. 147.

größten Helligkeitsunterschiedes reinbunter Farben, dem *Farbgang zwischen Orange und Ultramarinblau* (K 111), finden sich besonders viele Ockerfarbtöne in den Mischungen zwischen Orange und Grauschwarz.⁷⁹⁸ Der *Schnitt durch den Farbkörper* von Wilhelm Ostwald zeigt die Mischungen der Ockerfarbtöne zwischen Gelb über Orange und von Grau zu Blau deutlich (K 112). Unter anderen benutzt Eugène Delacroix, der Interesse an den Forschungen Chevreuls zeigte, die Farbgegenüberstellung von Ocker und Blau.⁷⁹⁹

In weiteren Grundsätzen erläutert Chevreul die Beeinflussung von Farben durch Zusammenstellung mit Schwarz, Weiß, Grau, sowie Auswirkungen durch direktes Aufhellen und Abdunkeln einer Farbe. Ein grünlicher Ockerfarbton entsteht durch Mischungen aus Schwarz und Gelb. Chevreul beschreibt auch die gute Verträglichkeit von Schwarz, Orangerot und Gelbgrün.⁸⁰⁰

Die Komplexität des nach simultanen Farbbeziehungen vorgehenden Prinzips bedeutet für die Malerei höhere Anforderungen in bezug auf die Bildorganisation und die Gewichtung einzelner Bildteile.⁸⁰¹ Chevreul schildert die nicht sorgfältige Farbverteilung bei Malern seiner Generation und benennt jene Teile von Bildern, in denen es für den Betrachter verwirrende Farbbereiche gibt, mit dem Wort Flecken.⁸⁰² Die Auswirkungen der Erkenntnisse über Gesetzmäßigkeiten der geschilderten Simultanwirkungen sind vielfältig in der Malerei des 19. und 20. Jahrhunderts zu finden.⁸⁰³

5.1.6 Aufschlußreiches Sonderproblem: Klassifizierung von Braun und Ocker

798 Vgl. J. Pawlik. 1976, Tafel 9; Ausmischungen von Orange zu Ultramarinblau über Grauschwarz; vgl. auch Längskreis durch die Farbkugel Runges.

799 Vgl. Kapitel 5.2.6 Eugène Delacroix.

800 Vgl. M. E. Chevreul. 1839, Kap.V, §212, in: dtsh. 1847, S. 94, vgl. dazu Katalog a. a.O. K 109.2 (Kap. 5.1.5, S.204 u. K 112 (Kap. 5.1.4, S.202); vgl. J. Pawlik. 1976, Tafel 13.

801 Vgl. M. E. Chevreul. 1839, §356, in: dtsh. 1847, S. 154.

802 Vgl. ebd. §365, S. 158.

803 Exemplarisch verweise ich zur weiteren Erläuterung der simultanen Farbwirkung auf die Malerei von Eugène Delacroix; vgl. Kapitel 5.2.5.

Wie erst ab dem 19. Jahrhundert erforscht, so doch aber schon in den vorausgegangenen Farbtheorien wirksam, steht die Farbbezeichnung Braun in besonderer Beziehung zu der Farbskala der Ocker. Zum einen beinhaltet die Farbklassifizierung Ocker, wie ich sie verwende, etliche Brauntönungen, zum anderen kann nach Bewertung der Schriften angenommen werden, daß in den Theorien bis ins 19. und 20. Jahrhundert die Farbbezeichnung Braun einen Großteil der Ockerfarben umfaßt. Unbunte Farben werden unter dem Begriff Braun subsumiert. Bis in den heutigen Sprachgebrauch hinein steht Braun deskriptiv für den unbunten Farbbereich.⁸⁰⁴ Dabei wird Braun in den Theorien des 19. Jahrhunderts als eine nicht im Sonnenspektrum vertretene Farbe als Verdunklung eines Grundfarbtones gesehen.⁸⁰⁵ Darauf aufbauend charakterisiert Max Lüscher in seiner psychologischen Betrachtung des 20. Jahrhunderts Braun als nicht eigenständige Mischfarbe.⁸⁰⁶

Eckart Heimendahl beschäftigt sich in seinem Buch *Licht und Farbe* mit grundlegenden Betrachtungen zu Farbenlehren und Farbdefinitionen des 19. und 20. Jahrhunderts.⁸⁰⁷ Für ihn steht das Braun für »feste materielle Realität«, die aus Erden gewonnenen Brauntöne benennt er mit Ocker, Umbra, Sepia und Siena.⁸⁰⁸ Er stellt Braun zwischen Rot und Gelb als Lebensfarben und Schwarz als Farbe des Sterbens.⁸⁰⁹ Zu den unbunten Farben haben Rot und Orange als aktivste Farben die größte Distanz. Aufgrund der Mischung von Braun und Blau zu Grau (Aufhebung) sieht E. Heimendahl Braun komplementär zu Blau.⁸¹⁰ Den Umfang des Bereiches, in dem Braun die bunten mit den unbunten Farben ausgleicht, versucht er in seiner Grafik *Umfang des Braunbereichs* festzulegen (K 113).⁸¹¹ Grundsätzlich stellt er jedoch fest, daß Braun aufgrund seiner

804 Vgl. Eva Heller, *Wie Farben wirken*. Reinbek 1989, Kapitel: Die heimliche Geliebte der Nationalsozialisten und die Dummheit, S. 201–218.

805 Vgl. Hermann von Helmholtz, *Handbuch der Physiologisches Optik*, Bd.2. Hamburg 1860/1896, S. 110 f.

806 Vgl. Max Lüscher, *Die Farbe als psychologisches Untersuchungsmittel*. Basel 1949, S. 69 f.

807 E. Heimendahl, *Licht und Farbe*, Berlin 1961.

808 Vgl. ebd., S. 199.

809 Weitere Vergleiche sind die mit der Farbe des Herbstlaubes, des Moores, des Holzes und der Braunkohle, stellvertretend für erdhafte Schwere; vgl. E. Heimendahl, ebd., S. 199.

810 Vgl. ebd., S. 69.

811 Vgl. ebd., S. 144; Braun liegt hier im Dreieck zwischen Rot, Orange und Schwarz und zwischen Gelb, Purpur und Grau.

Funktion an verschiedenen Orten in Farbmodellen stehen kann, z. B. vermittelnd zwischen Rot und Grün, Blau und Orange etc.⁸¹²

Der Physiker Hermann von Helmholtz (1821–1894) entwickelte die Theorie des Physikers Thomas Young weiter, der vier verschiedene Rezeptoren der Netzhaut unterschied, er stellte fest, daß die Zapfen für das Schwarzweiß-Sehen und die sogenannten Stäbchen in drei Arten jeweils für die Farben Rot, Grün und Blau verantwortlich sind. Für Helmholtz steht Braun als Verdunklungsstufe von Gelb, ebenso sah dies der Physiologe Ewald Hering (1834–1918) der den Code-Mechanismus zwischen Rezeptoren und Gehirn durch Einwirkung und direkte Verknüpfung der komplementären Farben Rot–Grün, Blau–Gelb und Schwarz–Weiß erklärte.⁸¹³

Nach Heinrich Frieling entsteht Braun durch Verdunklung des Orange und ist somit zwischen Gelb und Rot mit unterschiedlichen Schwärzungen eingeordnet.⁸¹⁴ Es handelt sich bei Braun in den genannten Ausführungen um einen Farbton, der stark variiert werden kann, seinen Charakter aber kaum verliert. Als eigene Farbklasse und nicht bloß als Mischton aus Gelb, Rot und Schwarz betrachtet Wolfgang Schöne das Braun als Mittler zwischen buntem und unbuntem Bereich.⁸¹⁵ Diese These läßt sich durch die malerische Verwendung brauner Farben stützen. E. Heimendahl bezieht sich in seinem *Farbenaustauschkreis* (K 113.1) auch auf die vermittelnde Funktion des Brauns, speziell zwischen Rot und Grün, Rot und Grau und Gelb und Schwarz.⁸¹⁶ Die Veränderung vom Bunten zum Unbunten, und damit die Verwandlung der Gegenstandsfarbe im Licht zur Gegenstandsfarbe im Dunkel, wird in der Malerei durch die breite Farbigkeit der Ockertönungen möglich. Der Zwischenbereich – teilweise charakterisiert durch »gebrochene Farben«, wie z. B. Grün mit Ocker oder Blau mit Ocker – ist in der Malerei, vor allem auch bei den im vorangegangenen Kapitel beschriebenen Künstlern, besonders wichtig.

Durch Mischung mit Ocker wird nicht die Farbe entzogen, wie dies bei Zugabe von Weiß oder Schwarz oder Grauwerten erfolgt. Ocker fügt zunächst der Mischfarbe einen warmen Ton hinzu, die Mischung

812 Vgl. ebd., S. 159.

813 Vgl. Hermann von Helmholtz. 1860/1896, S. 110.

814 H. Frieling; Xaver Auer, *Mensch, Farbe, Raum*. München 1956, S. 23.

815 Vgl. W. Schöne, *Über das Licht in der Malerei*. Berlin 1954, S. 129, Abs.2.

816 Vgl. E. Heimendahl. 1961, S. 160.

verdunkelt sich insgesamt, wird aber im Grundcharakter gemildert, so daß benachbarte Farben nicht übertönt werden.

Während auf den individuellen Paletten der Künstler des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts Ocker und gebranntes Siena zum Beispiel als differenzierende Farbbezeichnungen gebräuchlich waren, findet die Bezeichnung Braun bis heute entweder als »unselbständige Mischfarbe« in den Farbsystemen oder als eigene Farbe im Alltagssprachgebrauch Verwendung. Gerade die Bezeichnung »Braun« als Konglomerat von Farbtönen weist auch auf das Potential dieses Farbbereiches hin, der sich zwischen anderen Farben befindet und sich nicht uneingeschränkt systematisieren läßt. Die braunen Farben lassen sich bei sinnlicher Beurteilung nach H. Frieling als erdschwer, festigend, trocken und als kräftiger warmer Farbton bezeichnen.⁸¹⁷ Braun findet sich unter anderem verknüpft mit den genannten Eigenschaften und Inhalten in den Arbeiten von Joseph Beuys wieder, der Braun als Farbe der Erde und Verdichtung der Urfarbe Rot verwendet.⁸¹⁸

817 Vgl. H. Frieling; Xaver Auer. 1956, S. 438.

818 Vgl. Kapitel 6.3.6 Die Farbe Braun als Verdichtung.

5.2 Ockerverwendung in der Tafelmalerei des 15.–19. Jahrhunderts

Der Begriff Tafelmalerei bezieht sich zunächst allgemein auf den transportablen, flächigen Bildträger. In der Kategorie werden unterschiedliche malerische Techniken zusammengefaßt und im Hinblick auf inhaltliche Gesichtspunkte finden sich z.B. Altarbilder, Genre- oder Landschaftsmalereien unter diesem Oberbegriff.⁸¹⁹

Wichtig für die Betrachtung der Ockerverwendung ist die materialtechnische Behandlung der Tafelbilder. Der technische Aspekt stand bei den Malern des ausgehenden 15. und des 16. Jahrhunderts nicht immer im Vordergrund, was unter anderem zu Rissen in der Malschicht und abblättrender Farbe führte.⁸²⁰ Ocker erlangt als Malmaterial für Grundierungen und Bildaufbau besonderen Rang, vergleichbar ist dies mit der Wichtigkeit des Ocker für die Grundierungen und Skizzierungen in der Freskotechnik, in der Ocker als widerstandsfähige »nützliche« Farbe oft verwendet wird.

Ockergrundierungen

Seit dem 15. Jahrhundert werden farbige Gründe in der Tafelmalerei verwendet. Die anfänglichen weißen Grundierungen werden im 15. und 16. Jahrhundert in Italien durch leicht bis stark rote oder braunrote Grundierungen abgelöst. Als Grundierungsfarben wurden bei **Tizian** und **Tintoretto** unter anderem hauptsächlich Ocker- oder Sienaerden eingesetzt. Die guten Handelsbeziehungen Venedigs lassen den Schluß zu, daß die italienischen Maler Zugang zu vielen erhältlichen Farben, darunter auch zahlreiche Ockersorten, hatten.⁸²¹ Die Lichtführung und die Schattenpartien in den Gemälden von **Carravaggio** werden schon von der Grundierung her von dem warmen Erdfarbenton geprägt. **El Greco** gehörte zu den Nachfolgern in der Verwendung der Rembrandt-Technik. Er spachtelte rote und gelbliche Ockerfarben als Grundierung auf seine Leinwände ebenso, wie **Diego Velasquez** etliche Bilder mit Ockergründen

819 Vgl. Hans H. Hofstätter, *Tafelmalerei*, in: ders. 1965, S. 55.

820 Vgl. ebd., S. 55 f.

821 Vgl. Manfred Koller, Das Staffeleibild der Neuzeit, in: *Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken*. Bd.I, 1984, S. 304ff. u. 350 ff.

versah.⁸²² Auch bei den französischen Malern **Nicolas Poussin** und **Claude Lorrain** ist die Ocker- und Graugrundierung häufig zu finden.⁸²³ In Deutschland wurden Ockergrundierungen unter anderen von **Franz Anton Maulbertsch** im 17. Jahrhundert verwendet⁸²⁴, und in der Englischen Landschaftsmalerei beispielsweise bei **Thomas Gainsborough** und **Joseph Mallord William Turner** sind Ockergrundierungen und Ockerlasuren über weißem Kreidegrund üblich.⁸²⁵

Bei einem statistischen Überblick zur Grundierung allgemein und zur Leinwandgrundierung im speziellen läßt sich feststellen, daß vom 16. Jahrhundert bis in das 18. Jahrhundert die Grundierung von zunächst einfarbigen, zu mehrfarbigen Grundierungen wechselte.⁸²⁶ Die im 16. Jahrhundert verwendeten einfarbigen Ockertönungen und verschiedenen Grauwerte treten in der niederländischen und italienischen Malerei des 17. Jahrhunderts zugunsten der mehrfarbigen brauntonigen und dunkelgrauen auch partiellen Grundierungen zurück. In Deutschland ist erst im 17. Jahrhundert ein Zurückgehen der traditionellen Rotockergründe festzustellen, während teilweise in Osteuropa der rote Ocker gemischt mit Zinnober oder gelbem Ocker als Grundierung weiterhin Verwendung findet.⁸²⁷

Ocker als Palettenfarbe

Ocker wird in der Tafelmalerei auf unterschiedlichen Materialien wie Papier, Stoff oder Holz verwendet und existiert in Verbindung mit unterschiedlichen Bindemitteln, wie Eitempera oder Öl. Ockergrundierung und Ockervorzeichnung, sowohl zur Skizzierung als auch für die später durchscheinende Lasur, finden sich durchgängig in den Malereien dieser Zeitspanne. **Johann van Eycks** Öl-Temperatechnik im allgemeinen, wie

822 Vgl. W. Januszczak. 1983, S. 44ff. u. S. 48 ff.

823 Vgl. M. Koller in: *Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken. Bd.I.* 1984, S. 351f.; vgl. auch Katalogbuch: *Der Louvre/Die Europäische Malerei.* Paris 1993, S. 48/49.

824 Vgl. M. Koller. ebd., S. 351.

825 Vgl. William Hogarth, John Constable und die sogenannten Präraffaeliten u.a. in der Tate Gallery London; Vgl. dazu Tate Gallery *An Illustrated Companion.* Simon Wilson (Hrsg.), Tate Gallery Publishing London 1997. S.21ff, S.45ff, S.79ff.

826 Vgl. M. Koller in: *Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken. Bd.I.* 1984, S. 350ff.; vgl. auch E. Berger. 1897, S. 230 f.

827 Vgl. M. Koller, ebd., S. 353.

auch seine Untermalung und Schattierung mit Ocker im besonderen, gaben Impulse zur Farbverwendung und Maltechnik, die sich bei Malern unterschiedlicher Regionen Europas wiederentdecken lassen. Das gleiche gilt für die venezianischen Maler in der Folge von **Tizian**. **Caravaggio** verwendet Ocker bis in die obersten Malschichten, um seine dramatischen Helldunkeleffekte zu inszenieren, und unterstützt seine Lichtführung vermehrt in den Gemälden ab 1600 besonders auch durch den Kontrast von unbunten braun- und rotstockrigen Bildbereichen zu bunteren intensiveren Bildzonen, in denen oft komplementäre Farbsetzungen eine Rolle spielen. Bei **Caravaggio** nehmen Dunkelheiten und Schattenpartien, oft in braungrauer und schwarzbrauner Farbigkeit, einen Großteil der Bildfläche ein. Einerseits entstehen dunkle Bildbereiche durch Mischungen komplementärer Farben unter Zugabe von braunem Ocker und Schwarz, andererseits werden plastische Werte der Figuren, des Inventars und angedeutete Architekturteile, vor allem mittlerer Helligkeit, mit Hilfe von Ockermischungen herausgearbeitet.⁸²⁸ Zu den frühen Nachahmern der besonderen Helldunkelkonzeption und der entsprechenden Ockerverwendung in den Gemälden Caravaggios gehörten etliche Maler aus Italien, Spanien, Frankreich und den Niederlanden, die als die sogenannten »Caravaggisten« bezeichnet werden, neben **Artemisia Gentileschi** und **Jusepe de Ribera** gehörte auch **Georges de LaTour** zu diesen »Nachfolgern«.⁸²⁹

Für die bedeutenden niederländischen Maler des 17. Jahrhunderts war die Bildgestaltung Caravaggios besonders anregend. Die niederländischen Tenebristen, als Hauptvertreter nenne ich hier **Peter Paul Rubens** und **Harmenz Rembrandt van Rijn**, beschäftigten sich mit der Darstellung von Licht und der Beeinflussung durch Lichterscheinungen. Die bildliche Realisierung mit unterschiedlichen Beleuchtungen und die feine Lichtführung werden durch genaue Vorarbeiten und transparente Farbschichten erreicht. In der niederländischen Portraitmalerei des 17. Jahrhunderts fand Ocker breite Verwendung von der Grundierungsschicht, bis zur letzten Malschicht. Neben **Jan Vermeer van Delft** sei hier **Frans**

828 Vgl. zur Maltechnik und zur Farbmischung auf der Palette: J.Graeves u. M. Johnson, Technical studies relating to the attribution of Caravaggio's *The Conversion of the Magdalene* in the Detroit Institute of Arts in: Bulletin of the American Institute for Conservation, XIV,2, 1974, S.20f.

829 Eine Auflistung der wichtigen Nachfolger Caravaggios findet sich im Lexikon der Kunst, Erlangen 1994, Bd.3, S.103

Hals genannt, dessen Gemälde nach den technischen Untersuchungen von Katrin Groen und Ella Hendriks

Ockermischungen von Gelb bis Rotbraun in allen Malschichten enthielten⁸³⁰

Vor allem werden in der venezianischen Malerei und von niederländischen Malern im 18. Jahrhundert bereits vorhandene Ansätze der Ockerverwendung weiterentwickelt. Zurückgehend auf das Studium dieser »Meister« wird unter anderem bei französischen und englischen Malern des 18. und 19. Jahrhunderts Ocker in eigener Ausprägung verwendet. Für die Maler dieser Zeit war die Farbe Ocker auf der Palette ebenso selbstverständlich wie das immer häufiger verwendete Lapislazuliblaue, das Karminrot oder das Neapelgelb.

Eine Sonderstellung im 16. und 17. Jahrhundert nehmen die allgemein angewendeten Lasurverfahren ein, die die Farbe Ocker in den gesamten Bildaufbau einbeziehen.

Die umfangreichen Schriftensammlungen zu den Maltechniken dieser Zeitepoche und diverse Künstlerbeschreibungen, wie die von Giorgio Vasari, belegen, daß die Maler in dieser Zeit etliche neue Techniken erprobten oder vorhandene weiterentwickelten.⁸³¹ Stellvertretend für verschiedenste Gestaltungsansätze sollen hier der Ockergebrauch exemplarisch an sechs Beispielen kunstgeschichtlich bedeutender Maler untersucht werden.

5.2.1 Ocker in der Öl- und Temperamalerei Johann van Eyck

Die Maltechnik, die **Johann van Eyck** (1390–1441) gemeinsam mit und in der Folge seines Bruders **Hubert van Eyck** (1379–1426) entwickelte, verbindet die Temperamalerei und die Ölfarbenmalerei. Sowohl das

⁸³⁰ Vgl. Katrin Groen und Ella Hendriks, Frans Hals: Eine technische Untersuchung in: Seymour Slive mit Beiträgen von ..., *Frans Hals: [anlässlich der Ausstellung <Frans Hals> in der National Gallery of Art, Washington D.C., vom 1. Oktober bis 31. Dezember 1989, in der Royal Academy of Art, London, vom 13. Januar bis 8. April 1990, und im Frans Hals Museum, Haarlem, vom 11. März bis 22. Juli 1990]* Übers. aus dem Niederländ.: Gerard Janssen; Anette De Wachter. Übers. aus d. Engl.: Hugo Beyer...]. München, 1989, S. 114ff.

⁸³¹ Vgl. Giorgio Vasari, *Die Lebensbeschreibungen der berühmtesten Architekten, Bildhauer und Maler*, dtsh. A. Gottschewski; G. Gronau. Straßburg 1906; M. Doerner. 1989, S. 214; Kurt Wehlte. 1967, S. 759; E. Reahmann. Berlin; Leipzig, 1910, S. 64ff; und allgemein zur Maltechnik: Ernst Berger, *Beiträge zur Entwicklungs-Geschichte der Maltechniken*. Stuttgart 1897.

schnelle Trocknen der Tempera, aber auch die Resistenz des Öls gegenüber Wasser werden hier genutzt.⁸³² Dabei ist zunächst das Absperren des Gipsgrundes notwendig, was mittels einer zarten Ockerimprimatur geschieht⁸³³, oder aber mit Ölen, Harzfarben⁸³⁴ oder einer wasserlöslichen Tempera, die dann mit Terpentin oder Harzen gefirnist wurde. Das Auflösen des Gipsgrundes durch die anschließend aufgetragene Temperafarbe wird so verhindert. Ocker ist für diese Überzugsschicht über dem leuchtend weißen Grund in mehrfacher Hinsicht gut geeignet: Ocker löst sich in allen Bindemitteln gut, bildet eine harte, gut tragfähige Schicht und ist vom Farbton, ob gelblich oder rötlich, dünn oder dick aufzutragen.⁸³⁵

Die Leuchtkraft der später im schichtenweisen Öl- und Temperaauftrag gesetzten Farben ist stark von der Helligkeit oder Dunkelheit der Grundierung und ihrer Imprimatur abhängig. Weiß wurde als Lichthöhung auf diese Imprimaturen aufgetragen, und somit werden die Lichter und damit auch die Schattenpartien verstärkt. Die Malereien von Eycks weisen durch den reinen Farbauftrag über den weißen Untermalungen eine besondere Farbbrillanz auf. Das Gegenüberstellen von starken, reinen Farben wie Ultramarin, Purpur oder Grün und Karminrot wie z. B. in dem Gewand der Braut von Giovanni Arnolfini in dem Ölbild *Das Verlöbniß der Arnolfini* von 1434 (K 114), unterstützen dieses prägnante Leuchten. Zu vermuten ist, daß Ocker im partiellen Untermalungston oder auch als Zwischenfirnis in den Schattenpartien angewendet wurde.⁸³⁶ Ockerfarbe in den oberen Malschichten findet sich z. B. an der Ausstattung des Interieurs und fungiert als rahmende Farbe für die leuchtenden Farbtöne von Stoffen, Kleidern und Hauttönen. In einer *Detailansicht* des Spiegels (K 114.1) ist die durchscheinende Imprimatur aus hellem, gelbem Ocker unter der grünlichen Wandfarbe und aus dunklem, brauem Ocker im Rahmen des Spiegels zu erkennen.

832 Vgl. E. Berger. 1897, S. 229 ff.

833 Zum Begriff Imprimatur verweise ich auf eine Darstellung der Imprimatur bei Malern des 16. und 17. Jahrhunderts in: *Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken*. 1984. S. 303 ff.

834 Vgl. M. Doerner. 1989, S. 215.

835 Die Mischtechnik aus Tempera- und Ölbindemitteln ermöglicht es, sehr scharfe Konturen mit wässriger Tempera auf einer dünnen Öllasur aufzubringen; vgl. M. Doerner. ebd., S. 215.

836 Vgl. M. Doerner. 1989, S. 215.

5.2.2 Ockergrundierungen/Schichtenmalerei Tizian

Im Hinblick auf die Ockerverwendung ist bei **Tizian** (Tiziano Vecellio, um 1477/88–1576), dessen Arbeiten auch in der Folge prägend für die venezianische Malerei waren, vor allem die neue Grundierung der Tafelbilder von maßgeblicher Bedeutung. Der bis dahin in der italienischen Malerei gebräuchliche hell grundierte Kreidegrund tritt zurück, und an seine Stelle treten vor allem die dunklen Grundtönungen, die mit rotem oder gebranntem Ocker und diversen Schwarzweiß-Graumischungen ausgeführt wurden. Sie bilden den warmen tiefen Grundklang der Tafelbilder Tizians. Bei den dicken Untermalungen wird Harzöl als Bindemittel über dem Gipsgrund verwendet.⁸³⁷ Die gedämpfte Grundfarbe und die in etlichen Einzellasuren aufgetragenen gebrochenen Farbtöne modellieren die hellen Bildpartien aus dem dunklen braun- oder grauockrigen Grund heraus, wie dies in der unvollendeten *Dornenkrönung* von 1570/71 in dem mittleren Bildteil zu sehen ist (K 115). Diese Art der Grundierung ist in den Schriften zu Malmaterialien auch unter dem Namen Bolusgrund zu finden. Mit dem Namen Bolus bezeichnet man die tonreiche fettige Erde (Bolus = griech. Erdklumpen).⁸³⁸ Eine fetthaltige dicke Grundierungsschicht war als Absperrung des groben Körperstoffes nützlich.⁸³⁹ Der Name Bolus ist nicht grundsätzlich für alle Arten dieser Grundierung anzuwenden, ob es sich um magereren Ocker oder fettigen Bolus handelt, ist nicht immer genau bestimmbar.⁸⁴⁰

Mit Hilfe der partiellen Lasuren über diesen Ockergrundierungen werden hier farbräumlich unterschiedliche Ebenen erzeugt. In dem Altarbild der *Madonna mit Heiligen und Mitgliedern der Familie Pesaro* von 1516–1526 (K 115.1) sind komplemetärfarbige Lasuren über Ockergrundierungen unter anderem in der Architekturdarstellung auszumachen.⁸⁴¹ Ocker ist als Kontrastfarbe zur Hervorhebung der Madonna und des heiligen Petrus eingesetzt. Durch nebeneinandergesetzte Farbtöne, wie grünlich-gelben

837 Vgl. M. Doerner. 1989, S. 221.

838 Vgl. Kapitel 1.2.2 Klassifizierung der Ockerfarben.

839 Vgl. Waldemar Januszczak, *Die Maltechnik der Großen Meister*, dtsh. 2.Aufl. 1983, S. 34 ff.

840 Vgl. auch Kapitel 5.2.4 Harmenz Rembrandt van Rijn; chemische Untersuchung.

841 Vgl. E. H. Gombrich, *Die Geschichte der Kunst*. Frankfurt 1996, S. 331ff., Abb.210.

Ocker in der Säulenarchitektur im Mittelgrund und weiße Farbe im Kopftuch der Madonna, wird die Helligkeit und Reinheit der Kopfbedeckung erhöht. Die Gewänder der Madonna und des heiligen Petrus scheinen auch aufgrund ihres Farbumfeldes, das vielfach aus gedämpften Ockertönen besteht, in besonderem Licht zu leuchten. Komplementäre Farbbereiche, wie grünliche Farbtöne neben Rottönen und Gelb neben Indigoblau, unterstützen diese Wirkung.

Durch die vielfach übereinandergelegten Lasuren einzelner Bildpartien werden die differenzierten »gebrochenen« Farbtöne erreicht. Der Braunbereich beispielsweise der Gewänder und der gelbe Ocker, zum Beispiel in der Architektur, bilden die Grundlage, auf der die oft komplementären Lasuren aufgetragen werden.⁸⁴² Die Gewänder des heiligen Franz von Assisi (rechts der Madonna) und des Jacopo Pesaro (links unten kniend) zeigen die Skala des Braunbereiches von einem grünlich-gelben Terra di Siena bis zu einem dunklen Umbraton. Im Bereich der Architekturdarstellung bilden grünliche und bläuliche Lasuren über gelbem Ocker den Rahmen der Handlung. Die Farbe der roten bis rotbraunen Grundierung scheint im gesamten Altarbild in den dunklen Partien stark durch, verbindet sich mit Aufhellungen im Mittelton und wird in den Lichtern ganz von weißer Farbe überdeckt.⁸⁴³ Die Abstimmung der Farben auf diese Helligkeitsebenen bindet auch den gelben Ocker in besonderer Weise ein: die Inkarnattöne sind oft in den Lichtpartien mit Ocker lasiert. Durch die milde, warme Farbigkeit in den hellen Bildpartien wird die teilweise Verschmelzung der Farben untereinander unterstützt. Benachbarte Farbtöne sowie in diversen Bildpartien wiederkehrende Farben und Helligkeiten, Lorenz Dittmann nennt es »Farbwiederholung als Prinzip«⁸⁴⁴, werden schon im Bildaufbau mit der Ockeruntermalung und den gelblichen Lichtpartien initiiert und gestützt. In Tizians Malereien ab 1546⁸⁴⁵ überwiegen die dunklen Farbtönungen, wie sie in den braunockrigen Schattenpartien oft zu finden sind. Die Farbigkeit des gebrannten Siena ist hier nicht nur auf vergilbende Firnis zurückzuführen, wird aber dadurch noch unterstützt, wie beispielsweise in dem

842 Vgl. M. Doerner. 1989, S. 222.

843 Vgl. M. Doerner. ebd., S. 221 ff.

844 L. Dittmann, *Farbgestaltung und Farbtheorie in der abendländischen Malerei*. Darmstadt 1987, S. 176.

845 Vgl. sechste Periode Tizians nach: Theodor Hetzer, *Tizian und seine Farbe*. Stuttgart 1992.

unvollendeten Portrait von »Papst Paul III. mit Alessandro und Ottavio Farnese«. ⁸⁴⁶

846 Vgl. E. H. Gombrich. 1996, S. 334, Abb.214.

5.2.3. Skizzierungen mit Ocker

Peter Paul Rubens

Die Malerei des Flamen **Peter Paul Rubens** (1577–1640) ist auf Gipsgrundierungen aufgebaut. Nach M. Doerner, der sich auf den Briefwechsel Rubens' mit dem befreundeten Arzt Mayerne beruft, wird über weißem Gipsgrund zuerst eine hellgraue oder bräunliche, streifige Imprimitur gelegt.⁸⁴⁷ Auf diesen Grund wurden dann mit gelbem oder rotem Ocker Umrisse und Figuren skizziert. Ähnlich einer Sinope auf der Wand wurde hier auf dem unregelmäßig gestrichenen Grund mit Ocker vorgezeichnet. In der Vorzeichnung wurden helle Stellen mit Weiß überlegt, und Schatten wurden leicht mit rotem Ocker verstärkt.

Wie eine von Max Doerner angefertigte *Skizze nach Rubens* (K 116) wurden vor allem die Figuren partiell mit Temperaweiß gehöht. Die Art des Figurenaufbaus läßt die Figuren von Grund auf plastisch hervortreten. Die Hauttöne werden mit Weiß, das mit gelblichem Ocker gemischt ist, verstärkt. Durch die später durchscheinenden Weißhöhungen erscheinen die Inkarnattöne hell und warm. In dem Entwurf *Madonna und Kind thronend mit Heiligen* um 1627/28 (K 116.1) ist die Ockervorzeichnung gut erkennbar.⁸⁴⁸ Durch eine in solcher Weise vorbereitende Skizze ist es möglich, mit einfachen Farben, die direkt aufgesetzt werden, zu arbeiten, also wird keine umfangreiche Lasurtechnik benötigt.⁸⁴⁹ In dem Entwurf zu *Die Verlobung der heiligen Katharina* um 1627/28 (K 116.2) legte Rubens die Ockervorzeichnung in gleicher Weise an, für die Schattenpartien verwendete er Ockerbraun oder eine Mischung aus gebranntem Siena und Schwarz, was einem Ton ähnlich dem selten verwendeten Kasseler Braun entspricht.⁸⁵⁰ Die braunockrigen Schattenzonen sind mit kühlen Farbtönen teilweise überlasert, so daß ein Wechselspiel zwischen lasierten Schattenpartien und deckend aufgetragenen Lichtpartien entsteht. Auch aufgrund der eingangs erwähnten grauen Imprimitur gibt es keine undurchdringliche Dunkelheit, vielmehr scheint ein schwaches Licht diese Dunkelpartien zu durchleuchten.

847 Vgl. M. Doerner. 1989, S. 226f. Zur Imprimitur vgl. auch Kapitel 5.2. Ockergrundierungen.

848 Vgl. E. H. Gombrich. 1996, S. 398.

849 Vgl. Die Ausführungen zur Primamalerei in H. H. Hofstätter. München 1965, S. 60.

850 Vgl. K. Wehlte. 1967, S. 130.

Sowohl in den Gewändern und Inkarnaten als auch in den Landschaften sind die Grundfarben Rot, Gelb, Blau prägnant. Zum Beispiel in der »*Allegorie auf die Segnungen des Friedens*« von 1619–1630 (K 116.3). Lorenz Dittmann sieht die Grundfarbentrias speziell in den Inkarnaten in Hellblau, Rosa und zarte Gelbtöne gemildert.⁸⁵¹ Durch die Einbindung der Grundfarben in die Hauttönungen, die wärmeren in die helleren, die kälteren in die dunkleren Bereiche, kann man das Inkarnat als regulierend zwischen bunten und unbunten Bildbereichen betrachten. Den unbunten Bereich sieht Dittmann in Grau und Ocker, dabei sind die Blaubereiche für ihn »erwachtes« Grau und Gelb und Rot »erwärmter« Ocker.⁸⁵² Zwei deutliche Bildzonen sind in der allegorischen Darstellung des Friedens mit hellen, warmen Inkarnattönen im Gegensatz zu der Allegorie des Krieges mit gelbgrauen und graubraunen Hauttönen zu sehen.

Die Verwendung des Ockers folgt neben der bekannten Formulierung für Hell-Dunkel vor allem der Entwicklung von warmen und kalten Bildbereichen. Peter Paul Rubens bezieht den roten Ocker in die dünnen durchscheinenden dunklen Schichten und den gelben Ocker in die deckenden hellen lichterfüllten Malschichten ein.

5.2.4. Ockergrundierungen/Tonmalerei Harmenz Rembrandt van Rijn

Harmenz Rembrandt van Rijn (1606–1669) entwickelte unter den Malern des Barock eine eigene vielfältige Technik der Materialbearbeitung, die von den dicht gefügten, komplexen Schichten nebeneinandergelegter, sich verzahnender Farben bis zu pastosem Malauftrag reicht. Die dunklen, roten bis rotbraunen Grundiertöne Rembrandts, ähnlich wie sie von Tizian verwendet werden, erfordern ein Herausarbeiten des Bildes ausgehend von den dunkleren Partien in die helleren Partien hinein. Rote und gelbe Ocker gehören mit zu den meistverwendeten Farben seiner Palette, dies ergab eine Untersuchung von Hermann Kühn zu Pigmenten und Malgründen Rembrandts an Bildern der Kunstsammlungen Kassel und Dresden.⁸⁵³ Dabei wurde festgestellt, daß in den untersuchten 33 Werken

851 Vgl. L. Dittmann. 1987, S. 220 f.

852 L. Dittmann, ebd., S. 222.

853 Vgl. Hermann Kühn, Untersuchungen zu den Pigmenten und Malgründen Rembrandts durchgeführt an den Gemälden der Staatlichen Kunstsammlung Kassel, in: *Maltechnik/Restauro* 1, Jg.82/Jan.1976, S. 25; und ders., Untersuchungen zu den

gelbe, rote und braune Ocker hinter Weiß am zweithäufigsten als Malpigment Verwendung fanden.⁸⁵⁴ Wesentlich verwendete Rembrandt Ocker für die Schattenpartien und die »stumpfen« Rot- und Gelbtöne.⁸⁵⁵ In 18 Gemälden war Ocker nachgewiesener Bestandteil der Grundierung, wie auch in *Rembrandt und Saskia in der Szene vom verlorenen Sohn im Bordell* von 1635/36 (K 117). Im Braunbereich im unteren rechten Teil des Bildes gibt es roten Ocker in der Grundierungsschicht und roten und gelben Ocker in der schwarzbraunen Malschicht.⁸⁵⁶ Ebenfalls sind in dem Weiß des Schwertgriffes roter Ocker und im Schwerthalter roter und gelber Ocker nachgewiesen.⁸⁵⁷ Sofern mit rotem oder gelbem Ocker nochmals auf der Grundierung gemalt oder skizziert wurde, scheint der Farbton der Untermalungsskizze an einigen Stellen z. B. der Inkarnattöne noch durch. Generell kann man jedoch nicht von der überwiegenden Anwendung von Lasurverfahren sprechen.⁸⁵⁸

Die Verwendung von Zinnober und Farblacken, die über Ockerbemalungen liegend Tiefenlicht geben, ist selten und wenn, dann in den Lichthöhungen festzustellen.⁸⁵⁹ Ihre gute Verarbeitbarkeit, sowohl im dicken Farbauftrag als auch zur dünnen Grundierung, sowie ihre gute Verträglichkeit in der Reaktion mit unterschiedlichen Mischungen, z. B. mit blei- oder zinnhaltigen Pigmenten, macht die Ockerpigmente zu einem wichtigen Malmaterial in allen Malschichten der Werke Rembrandts.

Die Möglichkeiten, verschiedenfarbige Ocker als Bildmittel neben allen anderen Farben einzusetzen, kommt der Figur-Grund-Bearbeitung Rembrandts entgegen. Max Doerner spricht von »befreundeten Farben« zwischen Umgebung und Figur.⁸⁶⁰

Pigmenten und Malgründen Rembrandts durchgeführt an den Gemälden der Staatlichen Kunstsammlung Dresden, in: *Maltechnik/Restauro IV*, Jg.83, Okt.1977, S. 223; die Ermittlung der Pigmente erfolgte mittels mikroskopischer Bestimmung und mikrochemischer Reaktion.

854 Vgl. ebd., 1976, S. 27; Auflistung ebd., 1976, S. 25 u. ebd. 1977, S. 224.

855 Vgl. ebd., 1976, S. 27.

856 Vgl. ebd., 1977, S. 228.

857 Vgl. ebd.

858 Vgl. W. Janusczyk. 1983, S. 58.

859 Vgl. H. Kühn. in: *Maltechnik/Restauro IV*. Jg.83, Okt. 1977, S. 225.

860 Vgl. M. Doerner. 1989, S. 234 nach dem Rembrandtschüler Hoogstraeten; vgl. Samuel van Hoogstraeten, *Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst: anders de Zichtbaere Werelt . . .* Rotterdam 1678, nach Bob Haak, *Das goldene Zeitalter der holländischen Malerei*. Köln 1984/96, S. 63 ff.

Die Inkarnattöne entstehen durch Schichtungen aus teilweise lasiert aufgetragenem Ocker und Weißhöhlungen. Ein solcher Schichtenaufbau scheint die Helligkeiten aus der Tiefe aufleuchten zu lassen. Die roten und gelben Ocker bilden in Weißmischungen die Grundlage des Inkarnates, das jedoch in den einzelnen Bildpartien individuell gestaltet wird. Verschiedene Techniken des Farbauftrages von strichelnd bis flächig sowie die nuancierte Verwendung von Ocker und Weiß-Ockermischungen machen die tonwertreichen Hauttöne aus.⁸⁶¹ Hubert von Sonnenburg hebt die Verwendung von gelbem und rotem Ocker in Kombination hervor.⁸⁶² In den Bildpartien mit Halbschatten stellt er eine gegenseitige Intensivierung dieser Farben fest und damit eine verhältnismäßig große Leuchtkraft dieser Zonen. Dies ist besonders in einigen Portraits Rembrandts, zum Beispiel dem *Selbstbildnis* von 1655/58, zu finden (K 117.1). Der spezielle Aufbau von Inkarnattönen mit teilweise dicht nebeneinandergesetzten Farben, also nicht lasierend aufgetragen, in Verbindung mit den pastosen Farbschichten macht die Maltechnik Rembrandts aus.

5.2.5 Ocker und kontrastierende Farbkomplexe Eugène Delacroix

Eugène Delacroix (1798–1863) ordnete im 18. Jahrhundert, ähnlich wie zeitgenössische naturwissenschaftliche Forscher, seine Malfarben in einem eigenen System. Delacroix gehört damit zu den Malern, die eine systematische Farbmethodik entwickelten, die sich an den Bedürfnissen der Farbverwendung in seiner Malerei orientierte. Obwohl von den wissenschaftlichen Forschungen über die Farben inspiriert, ist kein persönlicher Kontakt zu Forschern dieser Zeit, wie beispielsweise Eugène Chevreul, nachweisbar, wohl aber sein Interesse für die Forschungen Chevreuls.⁸⁶³ Im Ansatz ausschließlich auf die Malerei ausgerichtet, ist Delacroix bemüht, die Farbwirkung durch modellhafte Hilfsmittel überschaubar und steuerbar zu machen.⁸⁶⁴ In den Modellen von Delacroix sind Gesetzmäßigkeiten und Farbfolgen folgendermaßen erfaßt:

861 Zur Inkarnatbehandlung vgl. Hubert von Sonnenburg, Maltechnische Gesichtspunkte zur Rembrandtforschung, in: *Maltechnik/Restauro*, Jg.82, Jan. 1976, S.16.

862 Vgl. ebd. S. 17.

863 Vgl. John Gage. 1994, S. 173.

864 Vgl. L. Gericke; K. Schöne. 1970, S. 73f.

Das *Farbendreieck* von Delacroix (K 118) zeigt die Grundfarben Rot, Gelb und Blau und deren Mischöne Orange, Grün und Violett. Die komplementären Paare lassen sich durch Linien verdeutlichen, die senkrecht auf den Schenkeln des Dreiecks stehen und jeweils eine Spitze schneiden.⁸⁶⁵

Mit einer Scheibe aus Pappe stellte Delacroix die Farben mit ihren Zwischentonwerten dar und zerlegte sie bis in kleinste Abstufungen.⁸⁶⁶

Einfarbige Musterkartons, die kurzfristig auf dem Bild befestigt werden können, halfen Delacroix, Farbtöne einzukreisen und zu ermitteln.⁸⁶⁷

Zu jedem Bild gehört eine akribisch erstellte Palette, die die Farben des geplanten Bildes schon vorgemischt enthält und die er ohne große nachträgliche Änderungen verwendete. Das Tagebuch von Delacroix gibt wichtige Hinweise zur Zusammenstellung der Palette.⁸⁶⁸ Zu Beginn des 18. Jahrhunderts gehörten gelber Ocker, Terra di Siena, roter Ocker sowie Umbratöne in großer Zahl zu diesen individuellen Paletten.

In einigen Arbeiten um 1820 sind Ockerfarben vorherrschend, so zum Beispiel in dem 1821 gemalten Ölbild *Die Jungfrau vom Heiligen Herzen oder Triumph der Religion*.⁸⁶⁹ Terra di Siena in bräunlicher Tönung und mit weiß aufgehelltem rotem Ocker findet sich in den Hauttönen und im Himmelsbereich, roter und bräunlicher Ocker ist in Graumischungen in den Wolkenpartien zu finden. Delacroix führte dieses Gemälde im Stile seines Malerkollegen Théodore Géricault aus, der ihm diesen Auftrag zukommen ließ.⁸⁷⁰ Géricault verwendete zu dieser Zeit ebenfalls eine Palette mit vielen Ockertönen.⁸⁷¹

Vom Motiv her steht die 1822 entstandene Arbeit *Ein Hufschmied* (K 118.1) von Eugène Delacroix in der Nähe von Géricaults Darstellung arbeitender Menschen. Delacroix verwendet in *Ein Hufschmied* roten und gelben

865 Vgl. Abb. des Farbendreiecks aus: *Notizbuch Feder- und Tuschzeichnung*. Paris, Musée Chantilly; Abb. u. a. in J. Gage. 1994, Tafel 136.

866 Vgl. Fritz Gysin, *Eugène Delacroix – Studien zu seiner künstlerische Entwicklung*. Straßburg 1929, S. 67.

867 Vgl. ebd.

868 Vgl. E. Delacroix, *Mein Tagebuch*. 2.Aufl. Berlin 1909, S. 17 ff.

869 Vgl. Eugène Delacroix, *Ausstellungskatalog Kunsthaus Zürich, Städtische Galerie im Städelschen Kunstinstitut Frankfurt, 24. September 1987 bis 10. Januar 1988*. Köln 1987, S. 70 f.

870 Vgl. ebd., S. 70.

871 Vgl. *Das Floß der Medusa* von 1818–1819, Abb. u. a. in: *Lexikon der Kunst*, Bd. 5. 1994, S. 53.

Ocker sowohl als skizzenhafte Bemalung der zwei Arbeiter und ihres Arbeitsraumes als auch zur Grundierung der Malfläche. Dadurch entsteht ein von warmer Atmosphäre geprägter Einblick in die Werkstatt. Dunkelbrauner Ocker bildet das diffuse Umfeld der zwei Arbeiter, während die vom Licht des Feuers und der glühenden Eisenstücke erhellten Bildteile in einem hellen gelben Ockerton in Mischungen mit Kadmium- und Zitronengelb gemalt sind.⁸⁷²

Ab 1822 verwendete Delacroix jedoch weniger Ocker, zugunsten einer rein additiven Zusammenstellung von Farben. Dabei stehen reine Farben in kleinen Pinselstrichen direkt nebeneinander auf dem Träger. Aus der Distanz verschmelzen diese Farben zu einem Gesamtklang oder Gesamtton. Der Zusammenklang vieler Farben, die als ein Farbton erscheinen, ist ein Charakteristikum dieser Bilder. Alain Daguerre de Hureaux sieht in der Zusammenstellung reiner Farben, wie zum Beispiel in den Wassertropfen auf den Körpern der Verdammten im Detail des Ölbildes *Die Dantebärke* von 1822 (K 118.2/118.3) auch ein Indiz »einer Suche nach rationaler Zerlegung und Analyse der Form durch Farbe«.⁸⁷³

Wie Paul Signac berichtet, verzichtete Delacroix mit dem Austritt aus dem Atelier seines Lehrers Guérin auf unnötige Ocker- und Erdfarbtöne: »Kaum war er 1818 aus dem Atelier von Guérin ausgetreten, fühlte Delacroix das Ungenügen der mit dumpfen und erdigen Farben überladenen Palette, die er bisher verwendet hatte. Um das Gemetzel von Chios zu malen, wagte er es, die unnötigen Ocker- und erdigen Töne zu verbannen und sie durch jene schönen intensiven und reinen Farben zu ersetzen«.⁸⁷⁴

Im Bild *Das Massaker von Chios* von 1823/24 sind komplementäre Farbigkeiten im Gelb-Blau-Bereich vorherrschend. Der Kontrastumfang reicht von starken Dunkelheiten und einer fast schattenrißartigen Zone in der Bildmitte und dem dahinterliegenden helleren Kampfgeschehen in der Landschaft, bis hin zu weiß leuchtenden Gewändern und gelblich aufgehellten Hauttönen. Rote, gelbe und braune Ockertöne wurden hier nicht verwendet bzw. durch diverse Gelb-Weißmischungen und ins

872 Vgl. Eugène Delacroix, *Ausstellungskatalog Zürich/Frankfurt*. 1987, S. 78.

873 Alaine Daguerre de Hureaux, *Delacroix Das Gesamtwerk*. Stuttgart 1994, S. 44f.

874 Paul Signac, *D'Eugène Delacroix au néoimpressionisme*. Berlin 1908, S. 31–48, übers. des franz. Originals v. 1899; hier aus: Luigina Rossi Bortolatto, *Delacroix*. Mailand 1972, S. 13.

grünliche spielende Hauttöne ersetzt. Das Licht und der Glanz orientalischer Farbigkeit faszinierten Delacroix seit seiner Marokkoreise 1832. In den Arbeiten dieser Zeit benutzt Delacroix partiell wieder Ockerfarbtöne, jedoch nun in Verknüpfung mit intensiven und leuchtenden Farben. In seinen Aquarellstudien aus Tanger, wie *Zwei Frauen am Brunnen* von 1832 (K 118.4), verwendet Delacroix gelblichen Ocker in Verbindung mit einem Sepiafarbton zur skizzenhaften Erfassung einer Szene. In diesen Aquarellen wird roter und gelber Ocker für Hauttöne und Kleidungsfarben verwendet.⁸⁷⁵ Mit den *Frauen von Algier* von 1834 (K 118.5) und einer an Alexandre Gabriel Decamps angelehnten »orientalischen Farbigkeit«⁸⁷⁶ wird auch den Erdtönen wieder eine neue Stellung zuerkannt. Im gesamten Bildhintergrund sind Anteile roten und gelben Ockers zu erkennen. Durch die Ockertöne werden die leuchtenden Farben oft noch verstärkt. Dies zeigt sich auch in den Mischungen mit gelbem Ocker, als zurücktretende und doch lichttragende Farbe, in der nicht stark beleuchteten Bildpartie mit der lehrenden Frau links im Bild.

Die zunehmende Autonomie der Farbe und die Wichtigkeit der Farbrelationen sowie die Bedeutung des Ornamentes sind charakteristisch für zahlreiche Bilder Delacroix in den vierziger und fünfziger Jahren des 19. Jahrhunderts. Wie ein Detail aus *Die Frauen von Algier* zeigt (K 118.6), wurden im Vorder- und Mittelgrund reine und kontraststark nebeneinandergestellte Farben verwendet.⁸⁷⁷ Dieses Prinzip zeigt sich sogar noch in der vom Licht abgewandten Partie des Rockes der Dienerin rechts im Bild. Die dunklen Farben im Hintergrund sind deutlich gedämpfter und warm im Grundton, was den flächigen Eindruck durch das Zusammenrücken der Bildebenen noch unterstützt. In den Bildnissen und Selbstbildnissen späterer Jahre wird die Farbigkeit der Bilder Delacroix' zum einen von gedämpften »stumpfen« Tönen und zum anderen von der Zusammenstellung von reinem Rot, Gelb, Purpur, Blau, Gelbgrün etc. bestimmt.⁸⁷⁸

875 Vgl. Blätter aus dem Reisetagebuch von 1832 in: *Ingres und Delacroix, Zeichnungen und Aquarelle, Kunsthalle Tübingen, 12. September bis 28. Oktober 1986*. Ausstellungskatalog, Köln 1986, Tafel 110 ff.

876 Vgl. Julius Meier-Graefe, *Delacroix*. Frankfurt 1989, S. 103 f.

877 Vgl. 2. Kontrastierende Farbkomplexe (unten).

878 Vgl. P. Signac, 1899 in: L. R. Bortolatto. 1972, S. 13.

Folgt man P. Signacs Beschreibung der Malerei Delacroix', so lassen sich in den Arbeiten von Delacroix zwei elementare Farbverwendungen bestimmen:

1. Romantische Farbpalette

Die gedämpften Farbtöne des Hintergrundes bilden eine Palette wie sie auch bei anderen Malern der Romantik, zum Beispiel Caspar David Friedrich, Théodore Géricault oder John Mallord William Turner sichtbar ist. Die Hinwendung zur Natur und die symbolischen Bezüge in den Landschaftsdarstellungen romantischer Maler verbinden sich mit einer zurückhaltenden Farbigkeit; es treten häufig Hell-Dunkel-Kontraste auf, während Kontraste starker Farben zueinander selten sind.⁸⁷⁹ Bei Delacroix werden ganze Bildpartien von dem dunklen, warmen Grundton, der vornehmlich von Ockermischungen herrührt, eingenommen. Dies ist nicht nur im Hintergrund der Fall, wie die Bildnisse der dreißiger Jahre des 19. Jahrhunderts zeigen.

Die abgeschatteten Partien des Revolutionsbildes *Die Freiheit führt das Volk an* von 1830 (K 118.7) weisen meines Erachtens in den Kleidern und Hauttönen der Menschen zahlreiche Mischungen heller gelber und brauner Ocker auf.⁸⁸⁰ Die Farbigkeit dieses Bildes, nicht unbedingt kennzeichnend für die Zeit um 1830, steht aber in Verbindung mit Werken der fünfziger Jahre.⁸⁸¹ Durch die diversen Ockertöne scheint man die Erde, den Qualm und den Staub zu spüren, dies unterstützt die Bedeutung eines Aufstandes der Arbeiter und des Volkes. Mit einer nicht auf prächtige Farbentfaltung ausgerichteten Malweise verbindet sich auch eine »Energie« der Erdverbundenheit, die der Bewußtseinslage der Menschen als vorwärtsdrängende zusammengehörige »Masse« im Bild starken Ausdruck verleiht. Der ockergelbe Farbton des Hintergrundes läßt die Farben der »Tricolore« hervortreten.⁸⁸²

879 Vgl. dazu z.B. Caspar David Friedrich, *Klosterruine Eldena*, um 1808, oder John Constable, *die Kathedrale von Salisbury*, um 1820.

880 Da mir keine Pigmentuntersuchungen bekannt sind, lege ich den Erhaltungszustand des Bildes im Louvre 1995 zugrunde, mit der Einschränkung, daß die wahrscheinliche Nachdunklung eine Farbverschiebung verursachte, im Gegensatz zum sehr guten Erhaltungszustand der *Jüdischen Hochzeit in Marokko*.

881 Vgl. Hans Platschek, Essay über Eugène Delacroix, in: *Art/Das Kunstmagazin*, 9/92, S. 67 und Julius Meier-Graefe. 1989, S. 104 f.

882 Die Farben Bleu, Blanc, Rouge der »Tricolore« nehmen Beziehung auf zu der Kleidung der sich im Vordergrund aufstützenden Person, die zur »Freiheit«

2. Kontrastierende Farbkomplexe

Eugène Delacroix erreicht eine größere Wirkung seiner Farben, indem er sie zu kontrastierenden Komplexen zusammenstellt. Die Wirkung einer Farbe wird durch die beigeordneten Farben beeinflusst. Diese Simultanwirkung steigert die Kontraste und die Farbkraft, wobei der Effekt der gegenseitigen Verstärkung bei den komplementären Farben besonders stark zur Geltung kommt, wie ein

Detail aus *Die Frauen von Algier* zeigt.⁸⁸³ Auch neben dem speziellen Fall der sich im Farbmodell gegenüberstehenden Farben spielen simultane Farbwirkungen in Delacroix' Malerei eine große Rolle. Nach den Prinzipien des komplementären Kontrastes nimmt jede Farbe etwas von der Gegenfarbe des sie umgebenden Grundes an. Diese verstärkende Farbwirkung und gleichzeitige Abschwächung durch Nachbilder, hervorgerufen durch beigeordnete Farben, macht sich Delacroix variationsreich zunutze. Zum einen ist dies bei Verstärkungen einer Farbe durch direkte Nähe einer Farbmischung aus dem komplementären Bereich zu erkennen, wie z. B. Zinnoberrot und dunkles Blaugrün oder aufgehelltes ockriges Gelb und dunkles Blauviolett in der Kleidung der dunkelhäutigen Dienerin in *Die Frauen von Algier*. Zum anderen gibt es komplexe Farbbereiche, die sich eng beieinander befinden, wie bei der in der Mitte sitzenden Frau in dem dunklen Indigoblau der Hose neben einem aufgehellten, gelben und rötlichen Ocker des Beines, über einem Teppichstück in reinem Karminrot, Kobaltblau, Neapelgelb und Chromoxydgrün.⁸⁸⁴

Im Entwurf zu *Der Sultan von Marokko Mulay-Abd-Er-Rahman empfängt den Botschafter Frankreichs, Comte de Mornay* von 1845 (K 118.8) sind überwiegend Ockerfarbtöne verwendet. Die warme, rötlichbraune Grundfarbigkeit versieht Delacroix in den Lichtpartien mit weißer Farbe und in den Dunkelheiten mit einem Umbraton. Der schnelle Pinselgestus und die erwähnte sonnige und zugleich staubige Grundfarbe fassen die Figurengruppen vor dem Palast zusammen und erzeugen den atmosphärischen Eindruck von Wüste und Hitze. In der Ausführung des großen Ölbildes im Jahre 1845 ist, trotz der reichen Farbigkeit und der Leuchtkraft der Farbtöne und simultanen Farbwirkungen, dieser auf gelben Ockerfarbtönen basierende harmonische Grundklang noch zu finden.

Vor allem in den Arbeiten zur Thematik des Orients treten Intensitäts- und Helligkeitssteigerungen deutlich zutage. Die Kleinteiligkeit des Farbauftrages, der mit feinen Pinselstrichen unvermischt aneinandergesetzten Farben, läßt nur bei geringer Betrachterdistanz eine

883 Vgl. Katalog a. a. O. K 118.6 (S.221); vgl. Eugène Chevreul, »contraste simultane«, in Kapitel 5.1.5 und weiterführend zum Simultankontrast Johannes Pawlik. 1976, S. 52u.88.

884 Die Farbigkeit ist an die Farben des Regenbogens angelehnt; Beschreibung nach dem Original im Louvre (Paris) 1995.

Zerteilung in Einzelfarben sichtbar werden. Der farbige Gesamtkomplex kann bei zunehmender Distanz

Zwischentonwerte oder Grautrübungen hervorrufen. Neben dem reinen, flächigen Farbauftrag steht bei Delacroix die Pinselschraffur, mit der eine Farbe über die andere gelegt wird, wodurch eine Art Netz oder Farbgeflecht entsteht.

Durch oben beschriebene Vorgehensweise entstehen Halbtöne direkt gemischter oder sich optisch mischender Farben. Das Nebeneinanderstehen gegenüberliegender Farben erhöht die Aktivität einzelner Farbkomplexe und unterstützt damit Bildbewegungen. Nicht nur bei den Werken von Schlachten, z. B. *Die Schlacht bei Nancy* von 1831, sondern vor allem auch bei den späteren Jagdszenen sind die furiosen Bewegungen der Akteure und die ganze, in Bewegung geratene Bildfläche auffallend. Eine der Haupt-Bewegungsenergien in den Jagddarstellungen geht von den Kleidern und Umhängen der Jäger aus, so beispielsweise in *Reiter von einem Löwen angegriffen* um 1850. Hier wird die spiralförmige Bewegung des Jägers von rechts oben nach links unten durch ein teilweise abgedunkeltes Zinnoberrot unterstützt, das in einem mit Gelb, Terra di Siena und Schwarz gemischten Chromoxydgrün eingebettet ist.

Zu den Szenen des Kampfes und der Jagd, die inhaltlich schon Bewegung enthalten, kommen mythologische Themen, wie *Andromeda* von 1852 (K 118.9). Die wie durch Glut erhitzte rötliche Konturlinie von *Andromeda* scheint hier den gelbockrigen Körper zu bewegen. Mischungen mit gelbem Ocker rechts oben und Mischungen mit bräunlich-rottem Ocker links oben, sowie die rechte Seite mit Kadmiumgelb und Karmin- oder Zinnoberrot über gelben und roten Ockertönen und die Bodenzone mit rotbrauner Ockerfarbe, verschmelzen den nackten Frauenkörper mit dem Umfeld. Die Frauengestalt der Andromeda wird in die sie umgebenden, von heftigen Pinselstrichen durchwühlten Farbflächen eingebettet. Die Frau und der Fels, an den sie der Sage nach geschmiedet ist, bilden so eine bewegte Einheit.⁸⁸⁵ Unter dem blauen Farbauftrag an der linken Seite scheint die Grundierung mit rötlichem und gelbem Ocker durch.

Mit der das Licht repräsentierenden Farbigkeit, wie z. B. in *Jüdische Hochzeit in Marokko* von 1839, findet Ocker nur noch selten als exponierte Farbe Verwendung, was sich in den Arbeiten nach 1850 in dem oben beschriebenen System der Hintergrundbearbeitung und der »romantischen Palette« wieder ändert. Der Glanz, die hohen

885 Vgl. Eugène Delacroix, *Ausstellungskatalog*. Zürich/Frankfurt 1987, S. 216.

Lichtkontraste sowie die farblich aktiven Dunkelzonen bestimmen die Werke von Eugène Delacroix, die sich mit dem Orient auseinandersetzen. Ocker spielt dabei in seiner Palette zwar eine Rolle in der gleichzeitig gedämpften und tobenden Farbigkeit, ist aber deutlich dem beherrschenden System der simultanen Farbzusammenstellung untergeordnet.

In den Arbeiten Delacroix' ist Ocker einerseits in einer atmosphärisch wirkenden gedämpften erdigen Farbpalette zu finden und wird andererseits zur Verstärkung und im Zusammenspiel mit kontrastreichen Farben eingesetzt. Ocker ist so in das System der sich gegenseitig beeinflussenden Farben eingebunden. Vor allem in den Arbeiten der Jahre um 1830 bedeutet Ocker die Verbindung zur Erde, zum Staub und wird in *Die Freiheit führt das Volk an* als Hauptfarbe der aufständischen Arbeiter verwendet. Die Ausdruckskraft seiner Werke ab den 30er Jahren des 18. Jahrhunderts ist durch die Interaktionen der Farben gekennzeichnet. Ockerfarbtöne sind im unbunten Farbbereich und in diffusen Lichtpartien konstanter Bestandteil seiner Farbsystematik.

5.2.6. Bedeutung der Farbe Ocker

Gustave Courbet

In der Malerei von **Gustave Courbet** (1819–1877) finden sich Ockerfarben sowohl zur Grundierung (vor allem größerer Leinwände) als auch im pastosen, teilweise gespachtelten Farbauftrag. Der braune bis rote Ockerton ist in Portraits, Landschafts- und Interieurdarstellungen gleichermaßen vorhanden.⁸⁸⁶ In den Schriften ist oft vom braunen Atelierton Courbets die Rede, der in der späteren Schaffensphase zurücktritt. G. Boulboulé spricht mit obiger Einschränkung von einer relativ einheitlichen Malweise Courbets seit 1848, dem Datum der Februarrevolution in Frankreich.⁸⁸⁷ Der teilweise durchscheinende Grund auf grober Leinwand und der Auftrag der Ölfarbe naß in naß sowie die unterschiedlichen Oberflächenbehandlungen verweisen auf eine

⁸⁸⁶ Zu den einzelnen Gattungen bei Courbet vgl. Werner Hofmann, Courbets Wirklichkeiten, unter anderem in: ders., *Anhaltspunkte*. Frankfurt 1989, S. 231.

⁸⁸⁷ Vgl. Guido Boulboulé, *Zur Interpretation einer antikapitalistischen Kunst im Frankreich des Second Empire*, Diss. Bochum 1972, S. 1, und Lutz Tittel, Chronik von 1848–1878 in: *Courbet und Deutschland*. Köln 1978, S. 8 f.

Vielfältigkeit der Materialhandhabung. Die Farbigekeit weist etliche Brauntönungen und teilweise dunkelgraue Bildpartien auf.

Die von den damaligen Kritikern als »schmutzig« bezeichnete Farbigekeit bezieht sich auf die eher kontrastarme Malweise und die Verwendung von Schwarzweiß- und Graumischungen und diverser Ockertönungen vor allem in der Darstellung von Haut.⁸⁸⁸ Die Inkarnattöne als Konglomerat verschiedener, sich erst auf der Leinwand mischender Farben sind geprägt von weißlich ockergelben Helligkeiten und modellierenden rotockerigen bis braunen Schattenpartien. Der Farbauftrag der Hauttöne wirkt durch die Trübung der Farben flächig und läßt durch die Verschmelzung auf dem Träger die Konturen zurücktreten, beispielsweise in den Bildern der *Steinklopfer* von 1949 und 1950 und in *Mädchen an der Seine* von 1856 (K 119).⁸⁸⁹ Das Bild *Mädchen an der Seine* ist eine Vorstudie zu der Person mit dem Blumenstrauß in *Die Mädchen am Ufer der Seine*. Die entspannt liegende Frau im roten Kleid scheint durch die oben beschriebene Malweise mit der braunockerigen Erde zu verschmelzen, im Schoß hält sie einen Blumenstrauß mit rotweißen Blüten und grünbräunlichen Blättern. Stefanie Poley und Werner Hofmann sehen hier die Fruchtbarkeitsthematik veranschaulicht.⁸⁹⁰

Die Tendenz zur Zurücknahme der Formgrenzen in den Landschaftsausschnitten drückt sich auch in dem auf der Leinwand gleichsam ineinander übergehenden Farbmaterial aus. Solche an der Oberfläche sichtbaren Strukturen werden durch den Spachtel oder durch Verwischen mit dem Lappen hervorgerufen. In *Bonjour, Monsieur Courbet* von 1854 (K 119.1) wird der Auftrag verschiedener Ockerfarben mit dem Spachtel besonders an dem dargestellten Feldweg deutlich, der Weg und die Figurendarstellung liegen im Bereich von Umbra, unterschiedlichen Grüntönen, Schwarz, gedämpftem Blau und dunklem Rot und einer reichen Ockerpalette.⁸⁹¹ Courbet selbst stellt sich als im Licht stehend dar.

888 Zu zeitgenössischen Äußerungen über Courbet vgl. K. Herding, »Les Lutteurs détestables« – Stil- und Gesellschaftskritik in Courbets Ringerbild, in: *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen*, Bd.22, Hamburg 1977, S. 146 und S. 163 ff.

889 Vgl. auch die Steinklopferbilder und Studien von 1849 und 1850, vgl. dazu Michael Nungesser, Die Steinklopfer, in: *Courbet und Deutschland*. 1978, S. 560 ff.

890 Vgl. S. Poley; W. Hofmann, Courbet, Gemälde, in: *Courbet und Deutschland*. Köln 1978, S.231f.

891 *Bonjour Monsieur Courbet* ist im Umgang mit der Materialität der Farbe typisch für diese Zeit, nicht aber in der hellen Gesamt Farbgebung auch im Himmel, was mit dem südlichen Licht des in Montpellier entstandenen Werkes zu tun haben kann.

Ein Schatten, als ob außerhalb des Bildes ein Baum oder Busch stünde, verdunkelt teilweise den Mäzen Alfred Bruyas und seinen Diener mit Hund. Courbet zeigt sich als heimkehrenden Wanderer/Reisenden, der mit erhobenem Kopf und selbstsicherer Geste Bruyas und seinen Diener begrüßt. Sein Wanderstab vermittelt als Bildelement zwischen dem hellen gelben Ocker des Weges und dem weißlichen Blau des Himmels. Meines Erachtens symbolisiert der fast aufrecht stehende Stab einerseits die Verbindung zur Erde und damit die Bodenständigkeit Courbets und andererseits die Orientierung auf den Himmel und damit das Sendungsbewußtsein des Künstlers. Die Zuneigung und Zugehörigkeit zur Landbevölkerung und deren revolutionärem Potential der Obrigkeit gegenüber spricht daraus ebenso wie der messianische Geist, mit dem Courbet für seine »realistische« Malerei wirbt.⁸⁹² Für diesen weltoffenen Geist stehen auch der erhobene Kopf und die fahrende Kutsche.

In den Bildern der fünfziger Jahre des 18. Jahrhunderts ist die Leuchtkraft der hellen Bildpartien zurückgenommen. Das Licht ist eher als diffus einzustufen, was eine Gleichmäßigkeit und Gleichwertigkeit der Ausleuchtung bedeutet. Die gebrochenen Farbtöne – auch durch Mischung mit komplementären Farben entstanden – beherrschen die Gesamtstruktur der Bilder und grenzen die reinen Farben ein. In der Arbeit *Die Kornsieberinnen* (»*Les cribleuses de blé*«) von 1855 (K 119.2) wurde gelber Ocker als vermittelnde Farbe für die Wände und das Tuch, auf dem die Kornsieberinnen sitzen und knien, verwendet. Das Korn im Sieb, in den Schalen und auf dem Boden hat einen ockerroten Farbton. Die zwei Kornsieberinnen können nach Werner Hofmann als Verkörperung der Fruchtbarkeit gesehen werden.⁸⁹³ Die kniende Frau mit »auseinandergestemten Beinen« schüttet sich das Korn in den Schoß. Einerseits kommt dem Schoß der Frau Bedeutung in Fruchtbarkeitsmythen zu, andererseits kann das Korn selbst solche Bedeutung tragen.⁸⁹⁴ Die rotlockige Farbe des Kornes unterstützt diese Metapher der Fruchtbarkeit. Die an die Säcke gelehnte Frau beschreibt Hofmann als in sich ruhend, in diesem Kontext deutet er das Becken, das die Frau hält, als embryonale Urform.⁸⁹⁵ Und weiter führt er aus: »... andererseits deutet das Spiel der Finger Selbstbefriedigung an – eine Tätigkeit, aus der sich

892 Vgl. S. Poley; W. Hofmann, in: *Courbet und Deutschland*. Köln 1978, S. 209.

893 Vgl. W. Hofmann, in: ders., *Anhaltspunkte*. 1989, S. 233.

894 Vgl. ebd.

895 Vgl. ebd., S. 234.

die Mischung von Trägheit, Ermattung und Halbschlaf erklärt, die vom Umriß dieser Gestalt ausgeht.⁸⁹⁶ Folgt man dieser Interpretation, so ist die rotockrige Farbe des geschütteten und auf dem Boden verteilten Kornes als Symbol für Erde und Wachstum zu sehen und steht in Verbindung mit der Symbolik des Blutes, speziell des Menstruationsblutes, das für eine zyklische Erneuerung stehen kann.

Die späteren Arbeiten tendieren in der Farbigkeit zu kühleren Tönen, als Beispiel seien hier die Landschaftsdarstellungen und die Meerstücke, wie *die Welle* von 1870 erwähnt. Ocker wird hier zwar noch auf der Palette, vor allem im Kontrast der rotbraunen Partien zu Indigo oder weiteren Blautönen des Meeres verwendet, die warme erdschwere Farbigkeit der früheren Arbeiten tritt jedoch zurück.⁸⁹⁷ Die tonige Farbigkeit des Bildes *Blick auf Frankfurt am Main* von 1858 (K 119.3) ist von der Farbgebung fast monochrom in rotem Ocker, gelbem Ocker und Grüntönen gemalt. Die Stimmung des distanzierten Blickes auf Frankfurt bei tiefstehender Sonne hüllt die gesamte Szenerie in einen warmen weichen Grundton. Klaus Herding bringt die Farbigkeit mit dem roten Sandstein in Verbindung, der in Frankfurt und Umgebung vorkommt und als Baumaterial häufig verwendet wird.⁸⁹⁸ In der kühlen Farbigkeit, die Herding in dem Bild *Pierre-Joseph Proudhon im Jahr 1853* feststellt, sieht er – aufgrund des nach dem Tode von Proudhon entstandenen Bildes – in der Farbe den »Charakter des Totengedenkens« verstärkt. Folgt man dem Gedanken der Verknüpfung von Farbe und Stimmung bei Courbet, so ist in *Blick auf Frankfurt am Main* auch die Empfindung der freudigen, warmen Atmosphäre des damaligen Frankfurt enthalten, die wohl auch entscheidend von der Akzeptanz des Malers Courbet in dieser Stadt und von der Zuneigung von Freunden und Förderern geprägt war.⁸⁹⁹

Eine **gesellschaftliche Dimension in Courbets Werk** ist in seinem künstlerischen Protest gegen den Akademismus in der Malerei und in seiner dem Volk zugewandten Haltung erkennbar. Die kritische Haltung

⁸⁹⁶ W. Hofmann, ebd., S. 234.

⁸⁹⁷ Vgl. Städtische Galerie im Städelschen Kunstinstitut Frankfurt, Kat.Nr.288, in: *Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie Verzeichnis der Gemälde*. Frankfurt 1987, Tafel 82. In der Literatur wird das Atelierbild Courbets als Wendepunkt angesehen, vgl. dazu K. Herding, *Farbe und Weltbild*. in: *Courbet und Deutschland*. 1978, S. 482.

⁸⁹⁸ Vgl. K. Herding, in: *Courbet und Deutschland*. 1978, S. 4.

⁸⁹⁹ Vgl. *Courbet und seine Zeit*, Peter Klaus Schuster, Courbets Leben, in: *Courbet und Deutschland*. 1978, S. 27.

gegenüber dem traditionellen, starren Akademiedenken und der Bearbeitung geläufiger Bildsujets hatte ebenso Auswirkungen auf Courbets Arbeiten wie das Interesse an Szenen und Tätigkeiten einfacher Bauern und Arbeiter. Zum einen drückt sich dies in den das Gesamtwerk durchziehenden, oft autobiografischen, Themen aus, zum anderen ist die Farbgebung entscheidend für die Umsetzung von Thema und Haltung des Künstlers.⁹⁰⁰ In Courbets Schaffen trägt die Farbe, so Klaus Herding, die Protesthaltung und den Willen zu Innovationen in sich: »Schmutzige und reine Farbe, flüchtiger Farbauftrag und altmeisterliche Handwerklichkeit sind bei Courbet notwendige Widersprüche in einer vorgegebenen Konkurrenzsituation, in der die Selbstbehauptung als Maler Opposition und Innovation in steigendem Maße erreichte.«⁹⁰¹ Die Bedeutung der Erdfarbe Ocker für Courbets Malerei ist unmittelbar mit seiner gesellschaftskritischen Haltung und mit seiner Auffassung von realistischer Darstellung verknüpft.

Gustave Courbets Widerstand gegen die Überbewertung von Lichtreflexen und gegen die Exponierung bestimmter sujetbedingter Bildelemente macht Ocker zusammen mit Schwarz und Grau zur aussagekräftigsten Farbe in den Bildern bis in die frühen 60er Jahre des 19. Jahrhunderts. Klaus Herding zufolge beschreiben die Alltagsszenen das »Gewöhnliche und Gewohnte«, der nicht akademische Blick Courbets richtet sich gegen eine idealisierende Darstellung.⁹⁰² Die Auflehnung gegen die zu Courbets Zeit übliche Farbgebung bedeutet eine Abkehr von der in den Salonausstellungen bevorzugten Malerei.⁹⁰³ Die Hinwendung zu Ockerfarben und anderen Erdfarben bis hin zum Umbra können neben der Abgrenzung zu anderen Malern vornehmlich als sozialkritische Komponente interpretiert werden.⁹⁰⁴ Diese Farbgebung ist Ausdruck der Solidarität des Malers mit den unterprivilegierten Arbeitern und Bauern und zeigt seine Nähe zu demokratisch-republikanischen Ideen mit dem Ziel einer gesellschaftlichen Erneuerung.

900 Vgl. K. Herding, in: *Courbet und Deutschland*. 1978, S. 487.

901 Klaus Herding, ebd., S. 482.

902 K. Herding, ebd., S. 481.

903 Courbet stellte seit 1844 im Salon aus. Daß seine Werke zur Weltausstellung 1855 nicht zugelassen wurden, veranlaßte Courbet, eine eigene Ausstellung in seinem »Pavillon du Réalisme« durchzuführen.

904 Vgl. K. Herding, ebd., S. 478; vgl. auch Courbets Brief an F. Wey in: Pierre Courthion, *Courbet raconté par lui-même et par ses amis*, Bd.II. Genf 1950, S. 76.

Courbets realistische Auffassung als »Freund der wirklichen Wahrheit« kommt in der malerischen Umsetzung nicht nur als bis dahin »bildunwürdiger« Themen zum Tragen, sondern auch in Courbets nicht beschönigender erdnaheer Farbigkeit.⁹⁰⁵

905 Vgl. Courbet an das »Journal des faits« 1851 in: *Les amis de Gustave Courbet, Bulletin* 52, Paris 1972, S.12.

5.3 Zusammenfassung:

Individualisten und Systematiker

Jedes Bild des Individualisten Eugène Delacroix ist das Ergebnis einer jeweils eigens überprüften und neu zusammengestellten Palette. Delacroix' Farbzusammenstellungen, unter Einbezug simultaner Farbprinzipien, haben nachhaltigen Einfluß auf Nachfolger und Zeitgenossen, wie beispielsweise Gustave Courbet, gehabt. Der Aufbau von Delacroix' Farbflächen durch Übereinanderlegen von Einzelfarben, die sich zu einem Flechtwerk mischen sowie das Zusammenspiel von hellen gelblichen Lichtpartien und dunklen bläulichvioletten Schatten, erregten starkes Interesse bei impressionistischen Malern und mündeten in die Systematik des farblichen Bildaufbaus bei den sogenannten „Neoimpressionisten“.

Bei George Seurat und Paul Signac ist das Bestreben charakteristisch, eine systematische Farbauffassung auf teilweise naturwissenschaftlicher Grundlage in die Malerei einzubeziehen. Sie beschäftigte die Zerlegung des Lichtes in naturwissenschaftlichen Studien und die Umsetzung dieses Systems mit Hilfe von pigmentierten Farben. Einzelne nebeneinanderstehende Farbtupfen addieren sich, so ihre Vorstellung, im Auge des Betrachters. In diesem von den Spektralfarben geprägten System ist interessanterweise in einigen Arbeiten nicht ganz auf Ocker verzichtet worden. So sind in der pointillistischen Bildorganisation von Paul Signac, die von naturwissenschaftlichen Forschungen, vor allem von den Theorien von H. v. Helmholtz und E. Chevreul geprägt ist, trotz der Theorie der optischen Farbmischung noch Ockergelb und Ockerbraun als eigenständige Töne in den Arbeiten zu finden.⁹⁰⁶

Künstler, die mit individuell organisierten Paletten arbeiteten, verwendeten Ockerfarben in unterschiedlichen Anteilen. Ocker ist auf fast allen Paletten des 17. und 18. Jahrhunderts vertreten, und auch die »Individualisten« im ausgehenden 19. Jahrhundert verwendeten Ocker häufig.⁹⁰⁷ Unter anderen ist hier neben Paul Gauguin auch Vincent van Gogh zu nennen. Auf van Goghs Palette sind ocre jaune, ocre rouge und ocre bruléé,

906 Vgl. Kapitel 5.1.5 Michel Eugène Chevreul; vgl. J. Gage. 1994, Anmerkung 77, S. 294.

907 Vgl. J. Gage. 1994, Kap. Die Palette, Mutter der Farben.

ebenso wie gebrannte Sienaerde vertreten.⁹⁰⁸ Paul Cezanne hat Ockertöne auf Basis des gelben und roten Ockers in seine Realisationen der Montagne-Saint-Victoire-Bilder eingebunden. Dabei ist Ocker nicht als Bezeichnung für Erde oder Berg verwendet, sondern steht, wie auch in dem Bild *Die großen Badenden* (1906) im flächigen Farbverband in unterschiedlichen Bildteilen. Auch in den späten Werken von Claude Monet ist gelber Ocker ein fester Bestandteil der Palette.⁹⁰⁹

Bei der zunehmenden Systematisierung der Farben und der Einordnung in Modelle wird deutlich, daß etliche Maler eine reinfarbige Zusammenstellung bevorzugen. Die Grundfarben Rot, Gelb, Blau und die komplementären Töne Grün, Orange, Violett erhalten hier hohen Rang. Zum Teil von den Naturwissenschaften inspiriert, lassen sich in der Kunst gegen Ende des 19. Jahrhunderts und den ersten 30 Jahren des 20. Jahrhunderts Ausprägungen von systematisierter Farbanwendung feststellen. Dies reicht von den „Neoimpressionisten“ bis zu den strengen Formungen und Farbbeziehungen einiger am Bauhaus lehrender Künstler (z. B. Wassily Kandinsky, Johannes Itten) und ist in der konsequentesten Ausprägung bis zu den konkreten Arbeiten der holländischen de-Stijl-Gruppe um Theo van Doesburg nachvollziehbar. Die de-Stijl-Bewegung propagierte das objektiv Meßbare und versuchte die Wesenseigenschaften der Dinge und damit ihre Gestaltungsstrukturen sichtbar zu machen. Die konsequente Anwendung des rechten Winkels und die klare Farbformulierung gelten als deren oberste Prinzipien. Die formale Beschränkung auf die Elementarfarben Rot, Gelb, Blau sowie Schwarz und Weiß bilden das Vokabular mit dem Piet Mondrian die »universellen Gesetzmäßigkeiten« auszudrücken suchte. Mischfarben und Ockertöne sind in diesem System nicht mehr vertreten.⁹¹⁰ Die Künstler, die mit einer strengen Systematik und dem Versuch der Objektivierung der Farbspannung arbeiten, verzichten auf die Verwendung des Farbmaterials Ocker, das in diesen abstrakten Kategorien nicht faßbar scheint. Abstraktion bedeutet hier die Suche nach überindividuell gültigen Farbsystemen.

Diesem aus den Naturwissenschaften abgeleiteten rationalen und systematischen künstlerischen Ansatz steht die Weiterentwicklung

908 Vgl. Abbildung der Palette in: ebd., S. 189.

909 Vgl. ebd., Anmerkung 79, S. 294.

910 Vgl. Werner Hofmann, *Grundlagen der modernen Kunst*. Stuttgart 1978, S. 321. Zu dem Verhältnis von Kunst und Naturauffassung und den geistigen Wurzeln der de-Stijl-Bewegung verweise ich auf ebd., S. 372.

malerischer Traditionen und die Entwicklung individueller Paletten, die das Spektrum der Erdfarben in unterschiedlicher Ausprägung beinhalten, diametral gegenüber.

6. Historische Übersicht IV

(20. Jahrhundert/Moderne)

Ocker wird in den künstlerischen Arbeiten des 20. Jahrhunderts, insbesondere in der Malerei, häufig verwendet. Dort gibt es ein breites Spektrum der Verwendung, das von der Malfarbe bis zum erdigen Malmaterial reicht. In einigen Einzelwerken hat Ocker einen herausragenden Stellenwert, so zum Beispiel bei **Ernst Ludwig Kirchners** *Frau vor dem Spiegel* von 1912⁹¹¹ oder in **Ernst Wilhelm Nays** *dunkler Klang* von 1956.⁹¹² Ocker ist in der informellen Malerei, beispielsweise in den Arbeiten **Emil Schumachers**, von den 60er Jahren bis in die 90er Jahre als exponiertes Farbmateriale zu finden.⁹¹³ Auch in einzelnen Arbeiten **Mark Rothkos**, wie dem color field painting *Ocker und Rot* von 1954⁹¹⁴, und in Landartprojekten von **Michael Heizer**, unter anderen *Primitive Dye Painting 1* von 1969, treten Ockerfarbtöne besonders hervor.⁹¹⁵

Meine hier darzulegenden Untersuchungen zur Ockerverwendung im 20. Jahrhundert konzentrieren sich exemplarisch auf die Werke von vier Künstlern. Ihre unterschiedlichen, die Kunst dieses Jahrhunderts maßgeblich prägenden Ansätze und kunstgeschichtlich bedeutenden Werke stehen im Zentrum dieser historischen Übersicht, weil die Bedeutung der Farbe und des Materials Ocker für die Moderne Kunst an ihren Werken abzulesen ist.

Ocker gehörte für **Pablo Picasso** zum festen Bestandteil seiner Palette. Eine bevorzugte Ockerverwendung bis hin zur Dominanz dieser Erdfarbe läßt sich während der kurzen Zeitspanne seines Aufenthaltes in dem spanischen Dorf Gósol, im Sommer 1906, feststellen. Ocker wird in den

911 Vgl. *Musée National Paris*. Abb. in: *Lexikon der Kunst*, Bd.6. 1994, S. 372.

912 Vgl. Museum Ludwig Köln, Abb. in: *Handbuch Museum Ludwig, Kunst des 20. Jahrhunderts*. Köln 1979, S. 560.

913 Vgl. *Großes braunes Bild*, 1958/59, *Sprengel Museum Hannover*; und *Salangan* 1989, *Städelsches Kunstinstitut Frankfurt*, Abb. in: *Emil Schumacher, Malerei/Painting 1936–1991*. K. Gallwitz (Hrsg.), *Ausstellungskatalog Frankfurt/Stuttgart* 1992, Tafel 8 u. 53.

914 Vgl. *Washington Phillips Collection*, Abb. in: *Lexikon der Kunst*, Bd.10. ebd., S. 188.

915 Vgl. Gilles A. Tiberghien, *Landart*. Paris 1995, S. 243, Tafel 3.

dort entstandenen Bildern mit dem Archetypus des Weiblichen in Verbindung gebracht.

Die Materialität des Ockers als Erde oder Sand nimmt im Werk von **Antoni Tàpies** über einen Zeitraum von ca. 40 Jahren einen bedeutenden Platz ein. In den Erörterungen der Arbeiten von Tàpies werden vor allem die Verbin

dungen von Malmaterial und Bildmaterie nachvollzogen. Bei Antoni Tàpies ist Ocker archetypische Materie und ein Äquivalent für Spiritualität im Sinne eines Urgrundes.

Auf archetypische Zusammenhänge bezieht sich auch **Joseph Beuys** in der Verwendung seiner »Substanzen«. Untersuchungsgegenstand ist neben dem braunen Ockerfarbton vor allem die Verwendung des Ockers und seiner substantiellen Bestandteile als kulturell aufgeladenem Grundstoff in den Arbeiten von Joseph Beuys.

Nikolaus Lang verwendet Ocker als »kulturelles Inventar« menschlicher Gesellschaften. Besonderheit der Arbeit mit Ocker ist bei Lang die Verbindung zwischen Europa und Australien. Nikolaus Lang sieht dabei Ocker als Metapher für die Beziehung der Ureinwohner Australiens zu ihrem Land.

6.1 Pablo Picasso 1901–1906

Das Werk von Pablo Picasso (1881–1973), der als Maler, Grafiker und Plastiker wegweisend für die Kunst des 20. Jahrhunderts war, ist außerordentlich umfangreich und vielfältig. Die Systematisierung des Schaffens von Picasso beschäftigt die Kunsthistoriker bis heute. Begriffliche Einordnungen und Kategorisierungen der Werke Picassos in »Blaue Periode«, »Rosa Periode« und »Kubismus« bilden, neben dem Schaffen nach 1917 und den teilweise als uneinheitlich bezeichneten Arbeiten, den Rahmen und die Gliederungskriterien kunstwissenschaftlicher Betrachtung der Jahre von 1901–1906.⁹¹⁶ Die künstlerischen Entwicklungen innerhalb dieser Werkphasen sind sehr differenziert, und Ansatzpunkte überschneiden sich teilweise.⁹¹⁷ Farben spielen im Werk von 1901–1906 im Hinblick auf das Auftreten gedämpfter und vitaler Farbigkeit eine besondere Rolle. Neben der Auseinandersetzung mit Zeitströmungen, wie z.B. dem Jugendstil und dem katalanischen Modernismo sind auch Verbindungen zur Stegreifkomödie der *Commedia dell'Arte* zu ziehen. Das Wiederaufleben des seit dem 16. Jahrhundert immer wieder inszenierten Theaters mit traditionellem Handlungsablauf erinnert durch die Typen der

916 Vgl. M. Teresa Ocana, Vom Blau zum Rosa, in: *Picasso 1905–1906*. Barcelona; Bern 1992, S. 15.

917 Vgl. ebd., S. 15 ff.

Darsteller, zum Beispiel des Arlecchino (Harlekin), an bühnenartige Kompositionen in den Bildern Picassos.⁹¹⁸ Werke anderer Künstler, wie André Derain, Toulouse Lautrec, Paul Cezanne oder Henri Matisse geben Picasso ebenfalls wichtige Anregungen. Bei der Kennzeichnung der Werke Picassos gehe ich nach der Numerierung des aktuellen Gesamtkataloges dieser Zeit von J. Palau i Fabre vor.⁹¹⁹

Der 20–26jährige Picasso integriert in seine Arbeiten neben autobiografischen Bezügen und Motiven auch Bildelemente anderer Kulturen, vor allem sind hier Zitate der klassischen Kunst im Hinblick auf seine Vorstellung von Kraft und Jugend sowie Elemente archaischer Kulturen, die das Verhältnis Mensch und Natur thematisieren, von Bedeutung. Der Tod seines Freundes Casagemas 1901 in Paris ist ausschlaggebend für einen thematischen Bezugs- und Wendepunkt, mit dem sich die Verwendung der Farbe Blau verknüpfen läßt.⁹²⁰ Die Liebesbeziehungen zu Madelaine und später zu Fernande Olivier, haben Widerhall in etlichen Arbeiten gefunden. Das Auftreten eines bestimmten Frauentypus veranlaßt Pierre Daix, eine Verbindung von Madelaine zu den Frauendarstellungen in dieser Zeit zu sehen.⁹²¹ Den Übergang von der »Blauen Periode« bis zur »Rosa Periode«, die Alfred H. Barr jr. als »Circus Period« charakterisiert, bezeichnete Picasso als »sentimentale Malerei«.⁹²² Gegen Ende des Jahres 1904 sind die Arbeiten von einer warmen Farbigkeit bestimmt, Ocker verbindet sich mit Blautönen. Diese Bilder, z. B. *Die beiden Freundinnen* (K 120) oder *schlafender Akt* (Palau 1001) stehen zeitlich zwischen der »blauen« und der als »rosa« bezeichneten Periode, sind aber thematisch eigenständig. J. Palau i Fabre nennt diese Zwischenepisode »Ocker- oder herbstliche Epoche«.⁹²³ Die

918 Vgl. ebd., S. 25.

919 Vgl. zu den Einflüssen: W. Haftmann, *Malerei im 20. Jahrhundert*. München 1979, S. 119ff. Eine ausführliche Beschreibung von Leben und Werk befindet sich in C.-P. Warncke, *Pablo Picasso, 1881–1973*, Köln 1993, Anhang. J. Palau i Fabre. 1981. Der Katalog von Christian Zervos, *Pablo Picasso, Vol. 1, Œuvres de 1895–1906*. Paris Cahier d'Art 1932, ist ebenfalls gebräuchlich.

920 Vgl. Pierre Daix, Die Jahre der großen Veränderung, in: *Picasso 1905–1906*. 1992, S. 30 ff.

921 Vgl. Pierre Daix, *La vie de peintre de Pablo Picasso*. Paris 1977, S. 61.

922 Vgl. Alfred H. Barr jr., *Picasso. Fifty years of his art*. New York 1946; veränderte Neuauflage 1990, S. 34, vgl. Fernande Olivier, *Souvenires intimes écrits pour Picasso*. Paris 1988.

923 J. Palau i Fabre, *Picasso, Kindheit und Jugend eines Genies*. München 1981, S. 389.

Ockerfarben der Körper sind intensiv und den bis dahin vorherrschenden und auch hier verwendeten Blautönen ebenbürtig.

In dem Bild *Die beiden Freundinnen* vom Herbst 1904 thematisiert Picasso die homosexuelle Liebe von Frauen. Die Sinnlichkeit der Szenerie wird auch durch die Farbe Ocker zum Ausdruck gebracht. Zarter gelber Ocker ist hier in den Hautfarben lasierend über dem Weiß des Blattes aufgetragen, roter Ocker bildet zusammen mit Blautönen den Hintergrund und das Umfeld des Bettes. Besonders im Vergleich zur ersten Fassung von *Die beiden Freundinnen* von 1904 (Palau 976), in der eine noch vom Blau getragene melancholische Grundstimmung vorherrscht, wird die Wirkung der Ockerfarben deutlich, die dem Bild eine vitalere Ausstrahlung geben. Vermutlich geht die stehende Frauenfigur der späteren Version auf ein Portrait Madelaines zurück.⁹²⁴ Picassos Hinwendung zu einer wärmeren Farbigkeit scheint mit Frauen- und Familiendarstellungen verbunden. Der Ausdruck von Sinnlichkeit in den Arbeiten, der teilweise auch als Reaktion auf Madeleine betrachtet werden kann, äußert sich in der Farbgebung, die in den feinen Hauttönen von Ocker geprägt ist. Madelaine soll von Picasso ein Kind erwartet haben, das sie aber verlor.⁹²⁵ Picassos Interesse an lesbischer Liebe könnte auch durch die Bekanntschaft mit Fernande gestärkt worden sein. Fernande, die nach Madelaine die Geliebte Picassos wird und damit um die Entstehungszeit dieser Bilder in Picassos Leben tritt, beschreibt in ihren *Souvenires intimes* mehrmals ihre Zuneigung zu Frauen.⁹²⁶

Die zahlreichen Ortswechsel in der Zeit von 1901–1906, wie Paris, Barcelona, Holland u.a. sind weitere Faktoren, die Picassos Motivauswahl beeinflussen. Die in dieser Zeit entstandenen Arbeiten bezeugen sowohl die Sensibilität Picassos in bezug auf seine unmittelbare Umgebung, als auch seine Fähigkeit, Teile anderer künstlerischer Äußerungen in seine Bildvorstellungen einfließen zu lassen. Dieser Reichtum an Facetten, die im Werk teilweise zeitgleich nebeneinanderstehen, wird ab 1907 mehr und mehr in die kubistischen Bildelemente integriert und inhaltlich als

924 Vgl. dazu das Frauenprofil *Madelaine* (Palau 999). Abb. in: J. Palau i Fabre. 1981.

925 Vgl. Hans Christoph von Tavel, Mann und Frau im Schaffen Picassos 1905 und 1906 in: *Picasso 1905–1906*. 1992, S. 91f.; vgl. J. Palau i Fabre in: ebd., S. 388f.

926 Vgl. ebd., S. 92, Anm.13, und Fernande Olivier, *Souvenires intimes*. Paris 1988, S. 176.

selbständiges Repertoire in den Portraits, Stilleben und den Landschaften formuliert.

6.1.1 Gósol

Der Aufenthalt von Pablo Picasso im spanischen Pyrenäendorf Gósol von Juni bis Mitte August 1906 ist bis dahin seine einzige Reise in Zweisamkeit mit einer Frau. Fernande Olivier begleitet ihn zunächst nach Barcelona, von wo sie auf Anraten gemeinsamer Freunde nach Gósol aufbrechen.⁹²⁷ Schenkt man Josep Palau i Fabre Glauben in der Interpretation der Monate vor Gósol und der Analyse des Fotos aus dem »El Guyaba« am Vortag der Abreise, so war Picassos Gesundheitszustand schlecht.⁹²⁸

Die Fahrt in das 1500 Meter hoch gelegene *Gósol* (K 120.1) ist beschwerlich und auf dem letzten Stück nur mit Mauleseln zu bewältigen.⁹²⁹ Die Landschaft um Gósol und das ca. 900 Einwohner zählende Dorf bilden den Fundus, aus dem Picasso in seinen dortigen Arbeiten immer wieder subtil schöpft. Josep Palau i Fabre beschreibt Ocker in seinem Aufsatz von 1991 als »Das Gold von Gósol«, er benennt damit Ocker als charakteristische Farbe der Arbeiten, die während des fast zweimonatigen Aufenthaltes entstanden sind.⁹³⁰ Die Dominanz von Ocker ist zunächst geprägt durch das Umfeld des einsamen Dorfes, die Farbigkeit der Landschaft und die Farbtöne der Ziegeldächer sowie die Auswirkungen des Sonnenlichtes auf Häuser und Landschaft.

Der Umgang mit den naturbezogen lebenden Menschen am Ort und die Liebesbeziehung zu Fernande sind Einflußfaktoren für eine bedeutungsvolle Verwendung der Ockerfarbe, die weit über das Interesse an den Farbtönen der Landschaft hinausgeht. Die in Gósol entstandenen Arbeiten sind gekennzeichnet durch eine Erdfarbenpalette, die von braunen, fast schwarzen, über rostrote bis gelbe Ockertönen reicht. Die Dominanz dieser Ockertöne in den Arbeiten ist bildthemenübergreifend zu finden.

Eine Chronologie der entstandenen Werke aufzustellen ist hier nur

927 Vgl. Josep Palau i Fabre. 1981, S. 438f. Siehe auch dort zu den Einflüssen der katalanischen Freiheitsbewegung. Gósol liegt in der Provinz Lérida; vgl. Karte ebd. S. 15.

928 Vgl. J. Palau i Fabre, ebd., S. 438 und Fernande Olivier. 1988, S. 212.

929 Vgl. J. Palau i Fabre. ebd.

930 Vgl. Josep Palau i Fabre, Das Gold von Gósol, in: *Picasso 1905–1906*. 1992, S. 75 ff.

insofern von Bedeutung, als es sich um mit Sicherheit in Gósol entstandene Arbeiten handelt. Hilfreich für die Rekonstruktion und Entwicklung von Motiven sind Skizzen und Anmerkungen im »Carnet Catalan«, dem bekanntesten der beiden dort erarbeiteten Skizzenbücher.⁹³¹ Im »Carnet Catalan« werden auf den Seiten 9 und 15 Farben erwähnt. Neben der Bezeichnung »Gold Ocker«, im Zusammenhang mit »Zinnoberrot« und »Grün« gibt es einen Hinweis auf Farbanwendungen: »ein Siena-braunes Pferd. Ockerfarbener Weizen«.⁹³²

Ocker gibt es vornehmlich in Ölgemälden und Gouachen, aber auch in Skizzen und Aquarellen. In Gósol sind während der kurzen Zeit des Aufenthaltes eine große Anzahl von Arbeiten, besonders größere Ölbilder, entstanden.⁹³³ Die Begründung für die Ockeranwendung in der Erde um das Dorf Gósol alleine zu suchen, ob nun der graue Stein überwiegt, oder ob die Erde durch viele Ocker und Eisenoxyde charakterisiert ist, wird der Intention von Picasso nur zum Teil gerecht.⁹³⁴ Gerade das Grau des steinigen rauhen Pyrenäengebirges bringt die Ockertöne der Landschaft und der gelben bis roten Ziegeldächer zur Geltung. Picassos Interesse hinsichtlich des Farbklangs von Grau und Ocker liegt deutlich auf den Ockerfarben der Landschaft, die eine Inspirationquelle für seine Ockerpalette bilden.

Die Verwendung von Ocker in den Arbeiten bedeutet zunächst einmal warme Farbigkeit sowie leuchtende und sonnenerfüllte Bildräume. Eine Beschränkung der Ockerpalette auf bestimmte Bildbereiche gibt es nicht. Näher betrachtet wird Ocker jedoch gemäß den einzelnen Bildthemen unter anderem für Hauttöne, Kleidung oder Gegenstände in Nuancen von Gelb bis Rot sehr differenziert verwendet.

Zu den Landschaftsdarstellungen kommen Stilleben, nackte Knaben und nackte Körper, Portraits von Gósol-Bewohnern, Portraits von Fernande und Frauentorsi hinzu. Neben den Skizzen, die eine solche

931 In A. und M. Glimcher, *Je suis le Cahier, Die Skizzenbücher Picassos*. Reinbek 1986, sind die beiden Bücher aus Gósol geschildert, Anhang; das »Carnet Catalan« wurde 1958 im Faksimiledruck von Douglas Cooper in Zusammenarbeit mit Picasso veröffentlicht, das Skizzenbuch MPP 1857 enthält z.B. Zeichnungen zu Josep Fontdevila, vgl. Portraits Palau 1311 und 1302.

932 Vgl. Douglas Cooper, *Picasso, Carnet Catalan*, Paris 1958.

933 Vgl. John Richardson, *Picasso, Leben und Werk 1, 1881–1906*. München 1991, S. 453.

934 Vgl. ebd.

Kategorisierung ermöglichen, sind unter dem Aspekt der Ockerverwendung die Gouachen und Ölbilder auf Karton oder Leinwand unter Einbezug der Farbe Ocker in die Komposition und in der Interaktion mit anderen Farben interessant. Die Nähe zu der erdverbundenen, bäuerlichen Bevölkerung Gósols und die ruhige stille Atmosphäre dieses Ortes ist bei Picasso im Kontrast zu der vorangegangenen Pariser Zeit und dem dortigen komprimierten, schnellen und abwechslungsreichen Leben zu sehen. Die Einsamkeit des Ortes Gósol und die Zweisamkeit mit Fernande sind wichtige Faktoren, die mit Ockerfarbtönen zum Ausdruck gebracht werden. In den Arbeiten von Gósol gibt es ein Zusammenspiel mehrerer Einflüsse, so daß von einer komplexen Situation zu sprechen ist.

6.1.1.1 Landschaft und Einwohner

Die drei Landschaftsgemälde von Gósol zeigen einen kargen, aber durch die Erdfarben lieblich wirkenden Ort. Durch die Hanglage auch des mittelalterlichen Teiles von Gósol werden immer wieder Aufsichten auf die Dächer und Straßen möglich.⁹³⁵ Der Farbeindruck in der Gouache *Landschaft* (K 120.2) ist eher von mediterranem Licht durchflutet, wie es oft auf Meereshöhe zu beobachten ist, als vom rauhen Bergklima in 1500 Metern Höhe geprägt. Die Verbindung zu dem Ort äußert sich auch in der Darstellung seiner Einwohner. In vielen Zeichnungen ist Josep Fontdevila, der Wirt und Freund Picassos und Fernandes, zu sehen. Die Arbeit *Junger Gósolaner* (mit phrygischer Mütze) hat zu dem stark ockerroten Gesicht einen durchgängigen, gedämpft ockrigen Farbton, der auch vom rosastichigen Papier herrührt (K 120.3). Die Plastizität des Gesichtes und die Bewertung der Kontur verweist auf ein bildhauerisches Interesse und hat, mit aller Vorsicht formuliert, etwas typisierend Maskenhaftes; darauf werde ich später noch eingehen. Die phrygische Mütze deutet auf Accessoires hin, die antiker Herkunft sein könnten und sich auch in anderen Arbeiten als Element/Requisite finden lassen. Picassos Gouachen zu den Gósol-Bewohnern bestätigen die Hinwendung zur reduzierten Zeichnung. Die Farben sind hier füllendes und begleitendes Element. Zu unterscheiden sind Studien, die im kleinen, tragbaren Carnet

⁹³⁵ J. Palau i Fabre weist auf Picassos Interesse an Strukturen und Reduktionen hin Abb.1290. Für Palau sind dies Vorboten des sich entwickelnden kubistischen Gefüges, J. Palau i Fabre. 1981, S. 458.

entstanden sind und Bildern, die aufgrund dieser Studien ausgeführt wurden. In diesen hat Ocker ein größeres Gewicht und wird, vermutlich auch aufgrund der Möglichkeiten der Ölfarbe facettenreicher verwendet.

6.1.1.2 Die nackten Knaben

Die Ölgemälde mit nackten Knaben bilden eine vermutlich zu Beginn des Gósol-Aufenthaltes entstandene Werkgruppe. Das Thema nackter Knaben tritt schon vorher in der Pariser Zeit auf z. B. im *Akt eines Knaben aufgestützt*.⁹³⁶ Einige Bildmittel der Gósol-Arbeiten, wie z. B. Komposition des Bildraumes, die Konturlinie, ästhetisierte Körperhaltungen und die Ockerverwendung stellen diese in die Folge der Pariser Knabenbilder. Die Gouache aus Gósol *Die zwei Brüder* (K 120.4), zeigt einen Knaben in Schrittstellung, der einen wesentlich jüngeren Knaben auf dem Rücken trägt. Der Hautton der Knaben ist mit Ocker und Weißhöhungen sowie mit Grau und Grüngrau gemischt. Die beiden Jungen, obwohl in der Bewegung dargestellt, wirken statisch und scheinen sich mehr am Typus des schreitenden Menschen zu orientieren. Die Konturlinie ist stark hervorgehoben und unterstützt die »plastische« Ausformung der Knabenkörper. Unterschiedliche Elemente sind an die klassische griechische Kunst angelehnt. Hierzu gehört der schlanke hochgewachsene Körperbau, der unterstützt wird durch den Kontrast von weiß und graugemischtem hellem rotem Ocker in den Körpern zu dem warmen sandig dunkelrötlichen Wandton.⁹³⁷ Die in der Bewegung verharrende Figur des Schreitenden hat skulpturalen Charakter. Sie wird zwar nicht auf einem Sockel, aber doch in einem freieren bühnenartigen Raum präsentiert. Die lediglich durch das Aneinanderstoßen zweier Flächen – die Bodenfläche in warmem Grau mit Ocker und die beschriebene Wandfläche– definierte Wand-Boden-Linie gibt es als Kompositionsmerkmal auch in weiteren Studien und Bildern. Auf dem Boden finden sich Accessoires wie Krug, Schale, Blumen und Trommel, die am linken Bildrand als Zutat, Hinweis oder Zitat gedeutet werden können. Amphoren, Krüge, antike Vasen sind als Merkmale klassisch griechischen Gedankengutes auch oft in den Zeichnungen vertreten. Zur Bedeutung der Marschtrommel in den Gauklerbildern verweise ich auf die Ausführungen von J. Palau i Fabre.⁹³⁸ Krüge und Amphoren gibt es auch im Bild der *Zwei Jünglinge*.⁹³⁹ Sowohl die Sitzhaltung, die angewinkelten

936 Palau 1196, Abb. S. 293 vgl. dazu *Picasso, 1905–1906*. 1992, S. 300 f.

937 Die meisten Abbildungen tendieren zum grünlichen Hautton, der im Original nicht vorhanden ist; vgl. Abb. in: *Picasso, Welt der Kinder*, Werner Spies (Hrsg.). Ausstellungskatalog der Kunsthalle Stuttgart 1996, Tafel 54 f.

938 Vgl. J. Palau i Fabre. 1981, S. 444.

939 Palau 1241, Abb. dort.

Beine, die leicht hängenden Schultern, als auch die Stehhaltung des anderen Jünglings mit dem entlasteten leicht angewinkelten Bein und dem belasteten stehenden Bein sind an antiken klassischen Körperhaltungen orientiert, ohne diese jedoch direkt zu kopieren.⁹⁴⁰

Ocker dient bei den Knabenbildern zur Modellierung des Körperhaften aus einer fast monochromen Farbigkeit. Die Figuren stehen aufgrund des bläulich grauen Hauttones der Farbigkeit von Stein näher als der menschlichen Haut. Sie sind in einen warmen ockerroten Umgebungston eingebettet, der den Bildraum abschließt und einen naturnahen Eindruck vermittelt. Roter Ocker steht hier als ursprüngliches, direkt dem Land und der Erde verbundenes Element. Die Nacktheit und vor allem die Darstellung der Geschlechtlichkeit der Knaben stützt diese Aussage. Auffallend ist, daß verglichen mit den androgynen Harlekin- und Gauklerdarstellungen des Jahres 1905, z.B. *Zwei Gaukler mit Hund* (Palau 1035)⁹⁴¹ oder *Die Gauklerfamilie*, beide 1905 (Palau 1151)⁹⁴², bei den Knaben von Gósol eine häufigere und intensivere Verwendung roten Ockers sichtbar ist. Mit der Nacktheit und der Formulierung geschlechtlicher Präsenz – zunächst männlich mit graugemischtem Ocker bei den Knaben, später weiblich mit rotem Ocker bei den Fernandebildern – wird Ocker in unterschiedlichen Mischungen bildbestimmend. Mit zunehmender Darstellung von Nacktheit und Geschlechtlichkeit generell und mit der Darstellung weiblicher Geschlechtlichkeit wächst die intensive Ockerverwendung.

Bei den Knaben bildet Ocker die abschließende Fläche des Bildraumes und umgibt die Figuren. Die Körperdarstellung selbst bleibt aber noch distanziert und ist als klassisch-zeitlos einzustufen.⁹⁴³ Pierre Daix spricht sogar von Austauschbarkeit der Geschlechter: »Die Austauschbarkeit der Geschlechter bzw. die Geschlechtslosigkeit, hallt nach in einem der Bilder mit zwei Jünglingen, deren einer, mit einem Körper, der fast ebensogut weiblich wie männlich sein könnte, in der Art eines Mädchens einen Krug auf dem Kopf trägt.«⁹⁴⁴ Die klassischen Elemente in Picassos Arbeiten, vor allem in bezug auf die Darstellung von Nacktheit und

940 Vgl. J. Palau i Fabre. ebd., S. 447.

941 Abb. in: *Picasso 1905–1906*. 1992, S. 175.

942 Abb. in: C. P. Warncke. 1993, S. 129.

943 Vgl. Hans Christoph von Tavel, in: *Picasso 1905–1906*. 1992, S. 89.

944 Pierre Daix; Georges Boudaille, *Picasso Blaue und Rosa Periode*. München 1966, XV 11, vgl. ebd., S. 95.

Körperproportionierung, werden teilweise dem Einfluß von Jean Auguste Dominique Ingres zugeschrieben, von dessen Arbeiten Picasso kleine Reproduktionen in Gósol gehabt haben soll.⁹⁴⁵

Bei dem Ölgemälde *Junges Paar*⁹⁴⁶ kann der Krug auf dem Kopf der Frau als griechisches Element gewertet werden, während die nackten Körper der beiden stämmig und gedrungen wirken und nicht der klassischen Formensprache entsprechen. Es zeichnen sich Fett und Muskeln in der Konturlinie ab, Palau vergleicht sie mit dem Körperbau der in den Pyrenäen lebenden Menschen und konstatiert eine realistische Auffassung.⁹⁴⁷ Die ockerfarbene Haut scheint gebräunt und die Staturen sind bäuerlich und haben nichts mehr mit den hochgewachsenen Knaben gemein. Neben den klassischen jungen Körpern gibt es in der Menschendarstellung, zu der auch die Portraits der Gósol-Bewohner gehören, eine zweite Linie, J. Palau i Fabre hat sie als »pyrenäisches Element« im Vergleich zum »klassischen Element« bezeichnet.⁹⁴⁸

6.1.1.3 Stilleben (weiblich-männliche Symbolik)

In den in Gósol entstandenen Stilleben befaßt sich Picasso mit Krügen, Vasen, Glasflaschen und dem Porrón, dem Weintrinkgefäß aus Spanien und Katalonien. In dem Ölbild *Stilleben mit Porrón* (K 120.5) ist der bauchige Tontopf und in *Napf und Milchkanne* (Palau 1259) der Krug mit rotem Ocker angelegt. Ferner ist im *Stilleben mit Gemälde* (K 120.6) eine Teekanne in dunklem, rotem Ocker gemalt. Die Zusammenstellung der Gegenstände ist in zweifacher Sicht bedeutungsvoll. J. Palau i Fabre sieht eine Verbindung der klassischen Elemente, beispielsweise der Krüge, mit Gegenständen des täglichen Lebens, wie dem Porrón.⁹⁴⁹ Diese Gegenüberstellung verbindet für J. Palau i Fabre die antiken Bezüge im Werk mit den Bezügen zum täglichen Leben und der Situation in Gósol. Einen zweiten Blickwinkel enthalten die Ausführungen Richardsons über die Stilleben als Metaphern für sexuelle Ideen.⁹⁵⁰ Er interpretiert die

945 Vgl. Pierre Daix, in: *Picasso 1905–1906*. 1992, S.30f. u. 42f.; zu den Reproduktionen vgl. J. Richardson. 1991, S. 459.

946 Palau 1241, Abb. in: J. Palau i Fabre. 1981.

947 Vgl. J. Palau i Fabre. ebd., S. 447.

948 Vgl. ebd.

949 Vgl. Palau i Fabre. 1981, S. 450.

950 Vgl. J. Richardson. 1991, S. 433.

Porrón-Darstellung als der männlichen Symbolik zugehörend, die in Beziehung zu den als weiblich interpretierbaren Tonschalen und bauchigen Krügen steht.⁹⁵¹ Mitunter sind beide je einer Bildhälfte zugeordnet (Kanne links, Porrón rechts) oder verweisen aufeinander. Bei dem *Stilleben mit Gemälde* wird das in Ockerrot und Schwarz dargestellte Gemälde – ein Druck der Maja mit Rose – als weiblich interpretiert, der Stil des Porrón weist auf das gemalte Bild hin. Geht man von einem symbolischen Gehalt der Gefäße der Stilleben aus, so sind die rotrockrigen, bauchigen Gefäße im Zusammenhang mit dem gläsernen Porrón zu sehen, dieser Gegensatz unterstützt die weiblich-männliche Symbolik.

Die oben beschriebene Symbolik ist auch in dem für die *Demoiselle D'Avignon* des Jahres 1907 programmatischen Bild *Der Harem* (K 120.7) subtil vertreten. Der einzige Krug – ähnlich einer griechischen Amphore – in dem von Ockertönen beherrschten Ölbild *Der Harem* ist im linken Teil des Bildes in der Nähe der sich waschenden und kämmenden Frauen zu finden. Der mit wenigen dunklen rotrockrigen Linien skizzierte Krug ist direkt auf den rötlich-gelben Bildgrund gezeichnet. Die Beziehung des Kruges zu den Frauen, die – wie Pierre Daix feststellt – aus Studien und Zeichnungen Fernandes entstanden sind, wird deutlicher, wenn man die rechte Bildhälfte betrachtet.⁹⁵² Der sitzende, kräftige Mann, teilweise als Koloß bezeichnet, umgreift mit seiner Hand den gläsernen Porrón, der mit weißlichem Grau gemalt ist und dessen Inhalt rötlich dargestellt ist. Betrachtet man das Bild *Der Harem* als ebenfalls der männlich-weiblichen Symbolik folgend, so steht Ocker durch den mit Ocker gemalten Krug noch in Verbindung zur Weiblichkeit, löst sich aber im gesamten Bild, das von Ocker dominiert ist, auf. Der helle weißlich-graue Porrón folgt in Formung und Farbe einer archaischen Symbolsprache von Phallussymbolen. Einerseits hält der Athlet den Porrón wie einen Penis in der Hand, andererseits kann die aufstrebende Ausgießöffnung als phallisches Symbol gesehen werden. Die Gegenüberstellung von Ocker und weißlichem Grau läßt sich anhand der Gegenstände Krug und Porrón auf eine Frau-Mann-Symbolik beziehen.

Der Bildraum, von dem die Szenerie umgeben ist, ist gleichzeitig dicht und erdbezogen, er wird durch die Farbe Ocker zusammengeschoben und

951 Vgl. ebd.

952 Vgl. Pierre Daix, *Picasso créateur, la vie intime et l'œuvre*. Paris 1987, S. 72.

lediglich durch wenige Linien gegliedert, was dem Bildgrund einen immateriellen Charakter verleiht. Ocker eignet sich als Farbe, die den Bildraum zusammenfügt, sehr gut, da hier das Zwischenstadium zwischen materieller Präsenz und immateriellem Bildraum fließend durchschritten (ermalt) wird.

6.1.1.4 Fernande

Das Bild *La toilette* (K 120.8) leitet die Beschäftigung mit Fernande als Modell in Gósol ein. Es gibt etliche Studien zu Aktdarstellungen von Frauen bei der Toilette, in denen Fernande als Modell erkennbar ist. In dem 52×31 cm großen Ölbild steht eine sich kämmende nackte Frau, für die Fernande als Vorbild gilt, einer bekleideten Frau, die einen Spiegel hält gegenüber. Der dunkelbraune bis grauschwarze Umgebungston, in oben beschriebener Raumeinteilung, läßt den sanft wirkenden aufgehellten Ocker der nackten Haut hervortreten. Die bekleidete Frau ist durch die Dunkelheit von Kleidung und Spiegel dem fast schwarzen Hintergrundton angenähert. Vergleicht man die unterschiedlichen Fassungen von *La Toilette* und die bezugnehmenden Skizzen, so wird die bedeutungsvolle Verbindung von Ocker und nackter Haut deutlich. Ocker betont die Weiblichkeit des Körpers und wird m.E. als Ausdruck der Vitalität Fernandes verwendet und ist in diesen Bildern als die »Portraitfarbe« Picassos zu bezeichnen. Die Gemälde, die dominant Ocker aufweisen, beschäftigen sich mit Fernande, der zu dieser Zeit Picassos ganze Liebe galt. Fernande ist sowohl als Akt, als Kopfportrait, als auch in Verbindung mit gósolischer Landschaft zu sehen.

In *Fernande auf einem Maulesel* (K 120.9) zeigt die Ockerfarbe in Verbindung mit Karminrot Wesenszüge erdigen Materials. Sowohl die Geste des Farbauftrages ist sichtbar, als auch die sandige Oberfläche und die Kratzspuren im Farbauftrag. Sie lassen Fernande mit dem Berg im Hintergrund, der vermutlich das Pedraforcamassiv südöstlich des Dorfes darstellt, verschmelzen. Unterstützt wird die Intensität des Ocker durch den Kontrast zum kobaltblauen Rock. Diese Verschmelzung des Fernande-Portraits mit der dahinterliegenden Landschaft ist in *Fernande mit weißer Mantilla* (Palau 1271)⁹⁵³ noch stärker. Hier scheint der Kopf

Fernandes die Spitze des erdigen, braunroten Berges im Hintergrund zu bilden.⁹⁵⁴ Kaum ein anderes Bild aus Gósol spiegelt die Unmittelbarkeit des Landschaftseindrucks mit der warmen, sonnigen Grundstimmung und gleichzeitig Picassos empfindsame Sicht auf Fernande so eindrucksvoll wider.

Neben den Portraits von Fernande ist *liegender Akt (Fernande)* (K 120.10) ein Beispiel für Picassos Differenzierung der Ockertöne. Der nackte Körper ist mit Hilfe von Weißhöhlungen über rotem Ocker herausmodelliert, roter bis rotbrauner Ocker bildet in seiner vollen Intensität die Schattenpartien des Körpers. Der Körper hat weichen Charakter und ist ohne Grautrübungen gemalt. Der von einem blauen Kopftuch – wahrscheinlich Ultramarin mit etwas Pariser Blau – umgebene Kopf wirkt zunächst nicht dem Körper zugehörig, die Kopfdrehung gegen die Richtung der Beine bewirkt eine Gesamtbewegung des Aktes, der sich dadurch in den Bildraum verspannt. Das Blau (siehe oben) der unterliegenden Decke kontrastiert mit dem zarten hellroten Ocker, so daß sich die Intensität der Aktdarstellung noch steigert. Das Kopftuch isoliert den Kopf, der, wie William Rubin betont, maskenhaft dargestellt ist. Stilistisch hebt sich der Kopf auch durch den braunen Sienaton vom Rumpf ab.⁹⁵⁵ Der braune, rote und teilweise rötlich-gelbe Ocker bettet die Gesamtkomposition in einen Fond ein, der keine weitere räumliche Assoziation zuläßt. Der Umgebungston, der nicht stark beeinflussend auf die Hautfarbe wirkt, erhöht die Plastizität und Weichheit des Aktes. Der Körper scheint im Bild zu schweben. Ähnliches findet sich in *Großer Rosa Akt (Fernande)* (Palau 1287). Hier verschmilzt die Figur teilweise mit der Farbe des Umfeldes. Die Trennungslinie zwischen Boden und Wand ist schwach vorhanden. Die Umhüllung des Körpers durch ein Ockerumfeld gleicht einem Beschützen und Bewahren und damit einer Aura um Fernande. Die Frauenfigur ist in den Hintergrund so eingebettet, daß J. Palau i Fabre in *Großer rosa Akt* von einem als Aureole wirkenden Umfeld spricht.⁹⁵⁶ Ocker erfüllt die Funktion, die auch die klassischen Torbögen in einigen Zeichnungen des *Carnet Catalan* einnehmen, eine Herausstellung und Rahmung der Figur.⁹⁵⁷

954 Vgl. J. Palau i Fabre. 1981, S. 454.

955 Vgl. William Rubin in: B. Leal, *Les Demoiselles D'Avignon*. Paris 1988, S. 398.

956 Palau 1287, vgl. J. Palau i Fabre. 1981, S. 456.

957 Vgl. Zeichnungen Palau 1241 und 1284 sowie J. Palau i Fabre, ebd., S. 456.

6.1.2 Primitivistische Tendenzen

Picasso besuchte regelmäßig die Abteilung für iberische Kunst im Louvre. Sein besonderes Interesse fand die Ausstellung mit Skulpturen und Flachreliefs, die bei Osuna (Prov. Sevilla) 1903 gefunden wurden. Die Ausstellung fand vermutlich im Frühjahr 1906, eventuell auch schon im Herbst 1905 statt.⁹⁵⁸ Die Beschäftigung mit »primitiven« Skulpturen war prägend für Picassos Schaffen in den Jahren ab 1907. Diese in der Zeit um 1906 auch von anderen Künstlern gesuchte Auseinandersetzung mit archaischen Zeichen und Bildformen war für Picasso u. a. durch Paul Gauguin inspiriert, der solche Elemente in seine Arbeiten zu Beginn des Jahrhunderts einfließen ließ. Picasso kannte diese Werke und persiflierte oder paraphrasierte sie teilweise, wie in seinen mit rotem Ocker gemalten *Zwei sitzenden Frauen* von 1906–1907 (K 120.11).⁹⁵⁹ William Rubin interpretiert Picassos Nähe zum Primitivismus als Negation des vorherrschenden Kunstverständnisses von »hoher« und »niederer« Kunst.⁹⁶⁰ Die radikalen und fremden Ideen bewegen sich gegen die traditionellen, für die Zeit um 1906/07 akademischen, künstlerischen Konzeptionen. Der künstlerisch eher als Außenseiter zu bezeichnende Picasso befaßt sich mit dieser gegenkulturellen Kraft der exotischen Masken, Figuren und Bilder.⁹⁶¹ Picasso, dessen Parteinahme für die Schwachen in der Gesellschaft partiell in den ersten Jahren dieses Jahrhunderts in den Arbeiten spürbar ist, interessiert sich gerade nach Gosol für die iberischen Skulpturen. Er kehrt mit einer gestärkten Persönlichkeit aus Gosol zurück und widmet sich neuen malerischen Mitteln.

Die Suche nach Ursprünglichkeit, Zeichenhaftem und Symbolischem in der Darstellung führte Picasso von der Wahrnehmung zu einem konzeptuellen Ansatz der Vereinfachung, Stilisierung und Vitalisierung. Die Maske als Verdeckung des Gesichtes bedeutet eine Reduktion der

958 Vgl. W. Rubin, *Primitivismus in der Kunst des 20. Jahrhunderts*. München 1984, S. 254, und J. Richardson. 1991, Anmerkung 44.

959 Vgl. P. Gauguins Aquarell *Zwei Figuren zu Seiten einer Statue* und Picassos *Zwei sitzende Frauen*, in: William Rubin. 1984, S. 252 f.

960 William Rubin, ebd., S. 249.

961 Vgl. William Rubin ebd., S. 10 und die Äußerungen zum Begriff des »Primitiven«.

Gesichtszüge und einfache Modellierung, wie sie in den maskenhaften Köpfen u. a. auch von Fernande zu finden ist. Diese Strukturierung des Gesichtes verleiht ihm einen Charakter von Dauerhaftigkeit und steht damit den iberischen Plastiken nahe. Ocker, als Hautfarbe und Farbe dieser maskenhaften Gesichter, läßt sich in diesem Zusammenhang als weiteres archaisches Element deuten. In Picassos Anwendung unterstützt Ocker die von W. Haftmann beschriebene magische Einheit von Mensch und Umwelt.⁹⁶² Wenn auch nur Tendenzen primitiver Kunst in den Gósol-Arbeiten zu finden sind, so kündigen sie doch, aus heutiger Sicht einen Wendepunkt in Picassos Schaffen an, der auf die »Demoiselles d'Avignon« und die kubistische Bildorganisation hinweist. Die Bilder *Der Harem* und *Drei Nackte* (Palau 1309) bilden in dieser Hinsicht Zwischenstadien.⁹⁶³ Ein weiterer Aspekt, der Ocker an diesem Wendepunkt so wichtig erscheinen läßt, ist der Gedanke, der die primitiven Skulpturen beseelt, nämlich ihrer Intention, die Kräfte der Außenwelt zu bannen.⁹⁶⁴ Picassos Umsetzung skulpturaler Formen und Inhalte in Bilder, die von Ocker dominiert sind, offenbaren eine dem Ocker seit der Steinzeit zugesprochene Kraft des Bannens und Heilens. Sein bildhauerisches Interesse stützt diese malerischen Ansätze. Die Buchsbaumfigur *Bois de Gósol* (Musée Picasso Paris) weist Reste von schwarzer Farbe und Ocker als Bemalung auf.⁹⁶⁵ Die Ausformulierung dieser primitivistischen Ansätze werden von Ocker begleitet, der sich in den Arbeiten nach Gósol immer mehr zu einem Rotton wandelt.

6.1.3 Zusammenfassung und Kommentar

Ocker steht in Picassos Arbeiten aus Gósol als Farbe für Körperlichkeit und Geschlechtlichkeit. Zunächst ist Ocker in Verbindung mit grauen und graugetrübten Farben in der Hautfarbe der Knaben, dann in der rotockerigen Farbigekeit der weiblichen Körper und hier insbesondere dem von Fernande zu finden. Ocker unterstützt Picassos Imagination von Wärme und Weiblichkeit und ist im besonderen Ausdruck der

962 Vgl. W. Haftmann. 1979, S. 191.

963 Vgl. J. Palau i Fabre. 1981, S. 461 und W. Rubin. 1984, S. 258 f.

964 Vgl. Palau i Fabre. 1981, S. 469.

965 Besichtigung des Originals im Musée Paris; vgl. hier auch die Beschäftigung mit gotischen und romanischen Skulpturen, z. B. der Madonna von Gósol, siehe J. Richardson. 1991, S. 464.

Liebesbeziehung zu Fernande. Roter und gelber Ocker in unterschiedlichen Farbnuancen bedeutet Lebensvitalität, die Fernande für Picasso verkörpert. Hinzu kommt die Naturerfahrung und das naturnahe Leben in dem Bergdorf, das hier nicht überbewertet werden soll, das aber doch im scharfen Kontrast zum Leben in Paris steht. Picasso erlangte in Gósol seine eigene Vitalität zurück.

Während des Aufenthaltes in Gósol, der Verarbeitung geschilderter Erfahrungen sowie der Auseinandersetzung mit dem Modell Fernande intensiviert sich die Verwendung von Ocker. Von dieser Intensität her gesehen ist es m.E. gerechtfertigt, von der Ockerverwendung als einer Reaktion auf Fernande als Modell und Geliebte zu sprechen. Picasso reagiert mit der Farbe Ocker auf diese Periode der emotionalen Bindung und sexuellen Beziehung. Die Zeit in Gósol ist verbunden mit der Hinwendung zu Natürlichkeit, Ursprünglichkeit, dem erdverbundenen Leben, der Sexualität und Sinnlichkeit. Für Pablo Picasso stellt der Gósol-Aufenthalt eine Rückkehr zu den Wurzeln menschlichen Daseins dar. Durch die Auseinandersetzung mit Erzeugnissen sogenannter primitiver Kulturen erhält die Farbe Ocker symbolische Bedeutung und steht für elementare Bedingungen menschlicher Existenz, die im weitesten Sinn mit Weiblichkeit assoziiert werden: Lebenskraft, Schutz, Fruchtbarkeit, die Fähigkeit zu heilen und zu lieben. Insofern ist Ocker mit Bedeutung aufgeladenes Ausdrucksmittel, das die Charakterisierung dieser Zeit als Ocker-Periode rechtfertigt. Picassos Wochen in Gósol, die man auch als »Quellenforschung« bezeichnen könnte, bilden Grundlage und Ausgangspunkt für die Jahre ab 1907.

6.2 Antoni Tàpies

Antoni Tàpies ist einer der bedeutendsten katalanischen Künstler nach dem Zweiten Weltkrieg. Sein malerisches Werk wird als hermetisch, dunkel und mystisch charakterisiert. Insbesondere trifft dies auf die Arbeiten ab den fünfziger Jahren zu, in denen sich Tàpies dem Materialcharakter der Bildelemente zuwendet. Bei Tàpies gründen die Bildfindung und der Bildaufbau zunächst auf der Zwiesprache mit den Materialien, die einen hohen Stellenwert besitzen und die den Rang von Materie in seinen Arbeiten einnehmen können. Neben anderen, immer

wiederkehrenden Grundstoffen bildet Ocker in hohem Maße diese Bildmaterie. Die Materie als Bedeutungsträger selbst und die Einarbeitungen in diese Materie sind Kernpunkte für die Verwendung von Ocker.

Ein weiterer wichtiger Ausgangspunkt zum Verständnis der Arbeiten von Antoni Tàpies ist die der Materie zuerkannte Energie. Im Umgang mit der Bildmaterie spiegelt sich die geistige Haltung von Tàpies wider. Die Bildmaterie wird als Gegenüber mit eigenem Kraftpotential gesehen, mit dem er im Arbeitsprozeß in einen Dialog tritt. Das Hervortreten dieser von ihm zuerkannten inhärenten Energien in Verbindung mit seiner nach außen gerichteten Wahrnehmung der Umwelt münden in Gedanken, die dem Okkulten und Mystischen nahestehen. Ocker ist ein Grundstoff, an dem sich diese mystische Grundhaltung konkretisiert. Die Materie Ocker stellt ein sinnbildliches Äquivalent dieser Gedankenwelt dar, die Arbeiten sind in diesem Bedeutungsfeld oft als interpretationsoffen zu kennzeichnen.

Die Auseinandersetzung mit Zeitströmungen der bildenden Kunst nach 1945 ist Tàpies Ansatzpunkt zur Weiterentwicklung seiner künstlerischen Arbeit, ebenso ist sein Nationalbewußtsein – ausgeprägt in den siebziger und achziger Jahren – in seinen Arbeiten ablesbar.⁹⁶⁶

Auf die Biografie von Antoni Tàpies soll hier nur soweit wie notwendig eingegangen werden.⁹⁶⁷ Die traditionelle Form der Werkmonografie mit der Splittung in biografischen Teil und kritischen Teil bietet Verknüpfungen, die zum Verständnis des Werkes beitragen, dies ist vor allem in der Jugendzeit von Belang. Der Fragestellung nach der Verwendung von Ocker soll ein individueller Ansatz der Werkbetrachtung mit wenigen ausgewählten Arbeiten gerecht werden, dabei scheint mir eine zunächst übergeordnete Betrachtung mit detaillierten Beschreibungen einzelner Ausprägungen sinnvoll.

6.2.1 Biografische Hinweise (Jugend und Krankheit)

⁹⁶⁶ Vgl. Pere Gimferrer, *Antoni Tàpies und der Geist Kataloniens*, Barcelona 1974; Frankfurt 1976.

⁹⁶⁷ Biografische Daten sind u. a. in den wichtigen Monografien erwähnt: Juan-Eduardo Cirlot, *Tàpies*. Barcelona 1960; Werner Schmalenbach, *Antoni Tàpies. Zeichen und Strukturen*, Berlin 1974; Roland Penrose, *Tàpies*. Barcelona 1977; Biografie mit Ausstellungen in: Barbara Catoir, *Gespräche mit Antoni Tàpies*, München 1987.

Der 1923 in Barcelona geborene Antoni Tàpies verbrachte seine von Krankheit geprägte Jugend in dieser Stadt und den nahegelegenen Pyrenäen. Durch Herz- und Lungenprobleme veranlaßt mußte er oft dem Schulunterricht fernbleiben und sich außerhalb Barcelonas zu Kurzwecken auf dem Lande aufhalten. Antoni Tàpies beschreibt seine Jugend und Krankheit ausführlich in seinem »Fragment einer Autobiographie«. ⁹⁶⁸ Mit dem sechzehnten Lebensjahr vermehrten sich diese Zwangspausen von der Schule und seiner gewohnten städtischen Umgebung, während derer sich die Mutter mit den vier Kindern in Puigcerda auf dem Lande aufhielt. ⁹⁶⁹ Die ausgebrochene Tuberkulose zwang Tàpies 1942 zu einem Sanatoriumsaufenthalt in Puig d'Olena. Die Kraftlosigkeit ließ nur langsame Tätigkeiten oder vollkommene Ruhe zu, Tàpies war weitestgehend an den Aufenthalt im Zimmer gebunden. ⁹⁷⁰ Die schon zu früherer Zeit erlebten wahnhaften Zustände während des Fiebers und der Atemnot beschreibt Antoni Tàpies bei aller Lebensbedrohung auch als interessant und vergeistigt. ⁹⁷¹ Die Beschäftigung mit sich selbst, einigen wenigen Zimmernachbarn und der von den Eltern geschickten Literatur prägen diese Zeit.

Die Krankheit erforderte besondere Lebensumstände, die Erfahrungen mit sich bringen, die m.E. Tàpies Weltsicht und künstlerische Arbeitsweise prägten. Das Zurückgeworfensein auf sich selbst stellt einen wichtigen Impuls dar, um sich mit Zuständen auseinanderzusetzen, die zwischen Wahnsinn, Vergeistigung und transzendenter Weltsicht liegen. In der Beschreibung seiner Atemnot während solcher Zustände stellt Antoni Tàpies eine Verbindung zu Atemtechniken her, wie sie in fernöstlichen Religionen zum Zweck der Meditation verwendet werden. ⁹⁷² Des weiteren scheint diese Sanatoriumszeit die intensive Bekanntschaft mit Menschen ermöglicht zu haben, die sich in Todesnähe wähnten und teilweise starben. Für Tàpies bedeutet dies die Konfrontation mit dem Tod, der damals mit der Krankheit verbunden war. Der etwas rauhe Erzählton seiner autobiografischen Fragmente – als ob ihn der Tod weniger

968 Vgl. Antoni Tàpies, *Erinnerungen, Fragment einer Autobiographie*, Barcelona 1977, dtsh. St. Gallen 1988.

969 Vgl. A. Tàpies, ebd., S. 46.

970 Vgl. ebd., S. 74 f.

971 Vgl. ebd., S. 165f. u. 74.

972 Vgl. ebd., S. 176.

geschreckt hätte – deutet aus psychologischer Sicht auf das Spannungsfeld zwischen Angst und Bewältigung hin.

6.2.2 Frühe Arbeiten

In seinen frühen eigenständigen Arbeiten beschäftigt sich Tàpies mit Figuren, die einer visionären Traumwelt anzugehören scheinen. Die Malerei ist zurückhaltend und zeichenhaft, teilweise orientieren sich die gestischen Pinselspuren und die bestimmend kräftige Konturlinie noch an den Vorbildern Vincent van Gogh und Pablo Picasso, mit denen sich Tàpies schon 1943 in seinen Portraitzeichnungen auseinandersetzte.⁹⁷³ Der Farbauftrag dieser Arbeiten ist zum Teil pastos, Fundstücke und ärmliche Materialien werden in die Kompositionen eingebunden.⁹⁷⁴ Die Bildelemente dieser Zeit haben insbesondere vom Materialcharakter her deutliche Bezüge zu den Arbeiten nach 1953, dazu gehören Zeitung, Sand, pastose Farbe, Stoff, Faden etc.

Bis die Materialauseinandersetzung für seine Malerei bestimmend wurde, galt Tàpies' Interesse dem Surrealismus in Literatur und Malerei. Durch den Krieg und die isolierte Stellung Barcelonas wurden surrealistische Tendenzen erst ab ca. 1947 in Katalonien verstärkt rezipiert. Eingehende Beschäftigung mit surrealistischer Literatur bot auch die aktive Teilnahme an der Kunst- und Kulturzeitschrift »*Dau al Set*« (Würfel mit Sieben), für die Tàpies unter anderem 1949 und 1950 Titelblätter entwarf. Das Interesse für magische Dinge und Okkultes verbindet sich bei Tàpies mit der Vorliebe für die katalanischen Dichter Joan Brossa, selbst Initiator von »*Dau al Set*« und J. V. Foix, den Tàpies 1951 kennenlernte.⁹⁷⁵

Der einjährige Stipendiumsaufenthalt in Paris 1950 verstärkte die fruchtbaren Auseinandersetzungen mit Zeitströmungen der bildenden Kunst. Vor allem die Vertreter der formlosen materialbezogenen Malweise wie Jean Fautrier, Wols und Jean Dubuffet, ein Teil der Avantgarde der Nachkriegszeit, die nicht durch die Tradition der Vorkriegszeit beherrscht waren, stehen dem Denken von Tàpies in den ab 1953 entwickelten

973 Vgl. Andreas Franzke, Michael Schwarz, *Antoni Tàpies, Werk und Zeit*, Stuttgart 1978, S. 10.

974 Vgl. *Figur*, 1946 und *Figur* aus Zeitungspapier und Fäden, 1946/47, in: ebd., S. 10/11.

975 Vgl. B. Catoir. 1987, S. 108 f.

Arbeiten nahe. Vermutlich war Tàpies die Gruppe, die damals noch mit dem Schlagwort ›Ecole de Paris‹ benannt wurde, bekannt, ebenso wie die Ausstellung »Signifiants de l'informel I«, die im November 1951 zum Tode von Wols im Studio Fachetti in Paris stattfand und von Michel Tapié organisiert wurde.⁹⁷⁶

Erste Kontakte zur gestisch-informellen Malerei verfestigten sich 1954 mit der Freundschaft zu Michel Tapié, der Kunstkritiker, Schriftsteller und Namensstifter für die »art informel« war. Über Ländergrenzen hinweg bildeten sich in Italien mit Emilo Vedova, in Deutschland mit Emil Schumacher und in Amerika mit Jackson Pollock ähnliche Tendenzen heraus, die als abstrakt expressive Malweise bezeichnet werden. Antoni Tàpies traf Jackson Pollock anlässlich seiner Ausstellung in New York im Jahr 1953.⁹⁷⁷ Vor dem Hintergrund dieser Zeitströmungen gibt es durchaus etliche Gemeinsamkeiten. Die reine amorphe, wie Tàpies selbst sagt, »blinde Materie«, hier in Abgrenzung zur zeichenhaften Bildwelt gesehen, hat nie allein seine Bilder ausgemacht.⁹⁷⁸ Bei Tàpies finden sich aber immer ordnende Faktoren, wie Zeichen, Formungen und Markierungen, unter anderem als geometrisches Gebilde oder als Linie, Winkel oder Senkrechte. Diese zeichenhafte Bildwelt wird teilweise durch Materie konstituiert oder in Materie eingeritzt.

6.2.3 Ocker als Materie und Urgrund

Antoni Tàpies benutzt in seinen eigenen Schriften und im Gespräch häufig den Begriff »Materie« und benennt damit Ausgangselemente seiner Malereien. Die Bedeutung erstreckt sich vor allem auf geistige Kräfte in den auf dem Bild versammelten Dingen, die über das reine Material eines Bildes hinausgehen. »Bildmaterial und Bildmaterie, das eine steht am Anfang, das andere am Ende« so umschreibt Emil Schumacher die Materie in seinen Bildern.⁹⁷⁹ In dieser Sicht auf das vom Künstler durchgearbeitete Material gibt es Parallelen zu Antoni Tàpies. Die Materie

⁹⁷⁶ Vgl. Katalog zur Ausstellung: *Paris, Kunst der 50er Jahre*, Saarland Museum, Saarbrücken 1989, S. 20.

⁹⁷⁷ Vgl. B. Catoir. 1987, S. 148 und Katalog: *Antoni Tàpies. Eine Retrospektive*, Thomas Messer/Christoph Vitali, Kunsthalle Schirn Frankfurt. Frankfurt/M. 1993, S. 16.

⁹⁷⁸ Antoni Tàpies. 1977/88, Bd.II, S. 199 f.

⁹⁷⁹ Emil Schumacher, *Ein Buch mit sieben Siegeln*, Heidelberg 1972, o.S.

entsteht durch das Zusammenstellen von Materialien und deren Be- und Verarbeitung und Anreicherung mit Energie, die einerseits die des Künstlers, andererseits die den Materialien selbst innewohnende Kraft ist.⁹⁸⁰ Die bildnerische Umsetzung von Materialien schildert Tàpies als durchgängiges künstlerisches Prinzip: »Ich habe unermüdlich und wie wahnsinnig versucht, Materialien umzusetzen«.⁹⁸¹ Zu den Materialien der Bilder ab Mitte der fünfziger Jahre zählen unter vielen anderen Stoffreste, Zeitungen, Fäden, Seile, Draht, Karton, Löcher, Schlamm, Erde, Ocker, Fußspuren, Haare und weitere Materialien, die in Verbindung zu amorphen, ärmlichen und alltäglichen Dingen stehen.⁹⁸² Die Materie steht nicht erst am Ende des Arbeitsprozesses, sie kann auch als Stoff bereits eingebracht werden.

Ocker, Sand und Erde, sowie Lehm und Asche sind zwar Ausgangsmaterialien, tragen aber den Materiecharakter in sich im Sinne eines Urgrundes, der bei Tàpies für Entwicklungs- und Lebensprozesse steht, wie in *Espiral de la matèria* (Materie-Spirale) von 1991.⁹⁸³ Nicht nur die Häufigkeit der Verwendung allgemein, sondern auch die Verbindung von Materie im Bildtitel und der Ockerverwendung in diesen Werken deutet auf einen Zusammenhang hin. Ocker gibt es in den mir bekannten Arbeiten signifikant häufig zwischen 1953 und 1991. In über dreißig Bildtiteln taucht das Wort Ocker auf. Überaus häufig ist Ocker als farbiges Element eingesetzt. Zusammen mit der Bedeutung in den Titeln kann man von Ocker als einem der zentralen Grundelemente in der Malerei von Antoni Tàpies sprechen.

Bei der Reflexion über die mauerartige Oberflächenstruktur und Textur, die viele seiner Bilder kennzeichnet, äußert sich Tàpies folgendermaßen: »Der Gebrauch von solchen erdähnlichen Stoffen war schon in meinen ersten Werken zu bemerken. Mit dieser Technik und diesem Material wollte ich die verschiedensten Ideen ausdrücken. Welche Ideen waren es? Wie nie zuvor interessierte mich die Vorstellung von der Welt«.⁹⁸⁴ In diesem Material sieht er den Ausdruck unterschiedlicher Ideen unter

980 Vgl. A. Tàpies, *Praxis der Kunst*, Barcelona 1973, dtsh. St. Gallen 1976, S. 42.

981 A. Tàpies in: B. Catoir. 1987, S. 82.

982 Weitere Aufzählung in: A. Tàpies, *Praxis der Kunst*, dtsh. 1976, S. 181.

983 Vgl. Abb.60 in: *Antoni Tàpies Eine Retrospektive*. Thomas Messer/Christoph Vitali (Hrsg.), Ausstellungskatalog der Kunsthalle Schirn Frankfurt. Frankfurt 1993.

984 A. Tàpies, *Kunst kontra Ästhetik*. Paris 1978; dtsh. St. Gallen 1983, S. 320.

anderem auf naturwissenschaftlichem, philosophischem und politischem Gebiet. Mauerartige Strukturen können für ihn nicht nur molekulare Zustände repräsentieren. Durch die Materialbearbeitung sieht er die geisteswissenschaftliche mit der naturwissenschaftlichen Welt verknüpft. Die durch diese Verknüpfung entstandenen »meditativen Impulse« beschreibt Tàpies folgendermaßen: »Zum Beispiel der Symbolismus des Sandkorns, in dem die Zerbrechlichkeit und die Unwichtigkeit unseres Lebens ausgedrückt wird, dazu der Staub, die Asche, die Erde, der Lehm, aus dem wir kommen und zu dem wir zurückkehren«. ⁹⁸⁵ Tàpies verwendet wenig Erde und Lehm, Sand und Ocker dagegen häufig. Die Bedeutung des Ockers ist, ohne daß er hier explizit genannt wird, mit der Bedeutung dieser beschriebenen Materialien verknüpfbar oder gleichzusetzen. Die Empfindungen, die das Bild der Mauer auslösen kann, sieht Tàpies zum großen Teil von der Textur der Materialien bestimmt, die für ihn diese »komplexe Vielfalt« ermöglicht. ⁹⁸⁶ Ocker gehört zu dieser Art Materie, durch die Tàpies zufolge kosmische Zusammenhänge sichtbar werden.

Neben der im physikalischen Sinne die Dinge der Welt konstituierenden Materie als dem Grundelement steht die philosophische Betrachtung.

985 A. Tàpies, ebd., S. 320f. Die Symbolik des Staubes wird im Tao te King von Lao Tse beschrieben, vgl. *Lao tsu, Tao-te-ching, Das Buch vom rechten Weg und von der rechten Gesinnung*, übers. v. Jan Ulenbrock, dtsh. Frankfurt/Berlin/Wien 1980, S. 165.

986 Antoni Tàpies, *Erinnerungen, Fragment einer Autobiographie*, dtsh. 1988, S. 176.

Die Materie ist im ursprünglichen philosophischen Sinn als Stoff oder Urstoff zu verstehen, der nicht im Gegensatz zum Leben, der Seele oder dem Geist steht. Der Materiebegriff bei Tàpies bezeichnet nicht den »toten Stoff«. Antoni Tàpies begreift sich als einen Materialisten auf der Suche nach, wie er es nennt, der »Struktur der Materie, die Grund und Substanz der Wirklichkeit ist«. ⁹⁸⁷ Letztlich liegt hier der Gedanke zugrunde, daß es stoffliche Bausteine des Lebens, des Körpers und der Dinge gibt, die Urprinzip für die verschiedenen Naturerscheinungen sind. Das Denken der Vorsokratiker, unter anderen Empedokles, der von vier Grundelementen Feuer, Wasser, Luft und Erde ausgeht, spiegelt sich ebenso darin wie das Denken von Heraklit: Was die Dinge auch sind, sie sind in ihrer Stofflichkeit und Formung vom Werden als einem Prozeß bestimmt, es ist ein Entstehungs- und Wandlungsprozeß, ohne Gott als Schöpfer. ⁹⁸⁸ Das Sein der Dinge wird durch das Werden, die fließende Bewegung des Lebens und vom Logos als einem gemeinsamen Sinn und Gesetz bestimmt. Tàpies lehnt zwar die griechische und römische Antike ab, sieht sich jedoch in der Nähe von »Philosophen, die sich den Kosmos eher als ein Ganzes vorstellen«. ⁹⁸⁹

Betrachtet man oben beschriebene strukturelle Naturprinzipien als Kräfte, die in der Materie enthalten sind, so hat dies Parallelen zum Begriff der Materie im Denken der Franziskaner, die bereits (strukturell) Keimkräfte einschließt. Die Seele ist in dieser Vorstellung auch Materie. Mit dem Begriff der geistigen Materie suchen die Franziskaner Seelisches gegenüber dem Leiblichen zu beschreiben. ⁹⁹⁰ Das Armutsideal wird in der Mystik des Raimundus Lullus im folgenden Kapitel noch eine Rolle spielen. Unabhängig davon, was im Arbeitsprozeß als Bildmaterie entwickelt wird, bringt Tàpies unter anderem Ocker, Erde und Sand als oben beschriebenen Grundstoff in die Arbeiten ein, der zum einen materiell sein kann und zum anderen geistiger Stoff und damit Energie von Entwicklungs- und Entstehungsprozessen trägt.

987 A. Tàpies, *Praxis der Kunst*, dtsh. 1976, S. 42.

988 Vgl. zu Empedokles Kapitel 5.1 Die Rolle der Farbe Ocker in der natur- und geisteswissenschaftlichen Farbbetrachtung.

989 A. Tàpies in: B. Catoir. 1987, S. 99.

990 Vgl. *Bonaventura*, in: Johannes Hirschberger, *Kleine Philosophie Geschichte*. Freiburg 1961, S. 83.

6.2.4 Ockerbilder

Wichtiges Merkmal des Entstehungsprozesses der Bilder von Tàpies ist die Formung, Zerstörung und Offenlegung der Materie. Der Dialog mit Material und Bildmaterie äußert sich in einem Zerstören und Gewinnen. Auf der »Veranstaltung«, wie Tàpies seine Bildentstehung nennt, versammeln sich Dinge, Lavamassen, Dämonen, Luftlöcher und Magnetfelder auf dem Träger.⁹⁹¹ Diese Haltung, in der Materie, Gegenstände und Lebewesen gleichberechtigt nebeneinanderstehen, offenbart ein zutiefst egalitäres und moralisches Verständnis.⁹⁹² Der Umgang mit der Materie im Bild äußert sich nicht in einer das Material durchwühlenden Aktion, das Material wird nicht zu Materie umgearbeitet. Bei Tàpies steht Materie als Grundstoff, sie wird nicht im Sinne von Schürfungen oder einer Schatzsuche durchwühlt und aufgegraben, insofern stimme ich mit Werner Schmalenbach überein, der sagt: »Tàpies paktiert mit jenen Kräften, die die Formen zerstören; aber gerade dabei entdeckt er die Konturen von Formen, die die Zerstörung überdauert haben. So geht es in seinen Werken hin zur Form und nicht weg von ihr«. ⁹⁹³ Soweit es Ocker betrifft, hat die Materie von Tàpies nichts Vordergründiges oder Oberflächliches, sie steht als Faktum, das in hohem Maße Bedeutung trägt und selbst Zeichen ist und zeichenhaft symbolische Spuren in Form von Einritzungen in sich tragen kann.⁹⁹⁴ In den Arbeiten, in denen Ocker maßgeblich erscheint, bildet Tàpies etliche Facetten der Verwendung aus, die Ausdruck eines andauernden Entwicklungsprozesses sind.

An den Anfang der Betrachtung der Ockerarbeiten stelle ich *Ocre – Gris* von 1953 (K 121). Auf der Bildfläche stehen mehrere Elemente in Beziehung zueinander. Die rot-gelbockrige Fläche überspannt zwei Drittel des Bildes, die Oberfläche besteht aus feinen Übermalungen und Lasuren, sie ist ohne pastosen Farbauftrag gemalt. Auf der diffus begrenzten Ockerfläche schwebt eine schärfer begrenzte graue Form als keilartig verschobenes Rechteck. Zwei helle weißlich-gelbe kleinere

⁹⁹¹ A. Tàpies, *Praxis der Kunst*. dtsh. 1976, S. 183.

⁹⁹² Vgl. Pere Gimferrer. 1974, dtsh. 1976, Einleitung; vgl. dazu die Aussagen von Jürgen Claus über gesellschaftliche Haltung und Werkstattkunst der informellen Maler, in: J. Claus, *Theorien zeitgenössischer Malerei*. Hamburg 1963, S. 9 f.

⁹⁹³ W. Schmalenbach, *Drei Reden über Antoni Tàpies*. St. Gallen 1977, S. 14.

⁹⁹⁴ Vgl. W. Schmalenbach, ebd., S. 14.

Elemente – eines in einer dünnen gebogenen Farbbahn, eines in einer scheibenartigen Farbform – bilden eine Konzentrationszone im Bild. Die Gesamtkomposition wirkt großzügig; fast schwebend scheinen sich die gelben Elemente aus der dunklen rechten Zone in die freie immateriell wirkende Ockerzone zu schieben. Die farbigen Setzungen zeigen wenig Farbmaterialität und haben flächigen Charakter, die Feinstofflichkeit und immaterielle Wirkung des Farbstoffes Ocker zeigt wenig von der Materialität des Erdsandes Ocker. Ocker hat in *Ocre-Gris* im Gegensatz zu den späteren Arbeiten den Charakter einer Farbe, die sich frei auf der Bildfläche verteilt und Räumlichkeit evoziert. Die feine Stofflichkeit des ausgebreiteten Farbfeldes tritt in den späteren pastoserer Arbeiten zurück. Zeichenhafte Setzungen, wie oben an den begleitenden Motiven beschrieben, sind Eigenschaften, die sich in den sgraffitoartig eingritzten Zeichen der späteren Arbeiten, in denen Ocker als Materie steht, wiederfinden. Scharf begrenzte Flächen und Formen in Verbindung mit fließendem Farbauftrag und damit einem Ereignisfeld für malerische Prozesse, sind auch Merkmale, die in den materieorientierten Arbeiten wiederkehren. Während hier Ocker als farbiges Ereignisfeld für Malerei steht, ist in den 60er Jahren Ocker als präsente Materie und Form zu finden.

Die Formung und Setzung einer Ockerfläche als einem wichtigen Bildelement ist in *forma ocre sobre marró* von 1962 (K 121.1) bildbestimmend. Die schrägliegende, nach rechts unten geneigte Ockerform überspannt das Zentrum des Bildes. Die kantige, dem rechten Winkel verwandte Form endet rechts mit einer verschobenen spitzgiebeligen Form. Die Form aus gelbem Ocker grenzt sich scharf gegen das braungraue Umfeld ab. Eine grobe schwarze Farbbahn ist über Form und Grund gezogen und verbindet oder vernäht beides, wodurch die Flächigkeit und die gemeinsamen Grundbezüge erhöht werden. Die bearbeitete gelbockrige Form weist Einschlüsse und Ritzungen z. B. das Zeichen X auf, die bearbeitete Materie steht auf braunem, flächig gemaltem Grund. Zur Beschreibung der Zeichen und Symbole verweise ich auf das folgende Kapitel.

Der Materiecharakter des Bildstoffes Ocker ist weiterentwickelt in *Relleu ocre i rosa* von 1965 (K 121.2). Hier ist nahezu die gesamte Fläche mit rotem Ocker überzogen. Ähnlich einer lebensspendenden Ursubstanz,

einem Urgrund gleich, befinden sich Einarbeitungsspuren auf dieser erdähnlichen schrundigen Landschaft. Der Eindruck von Landschaft vermittelt sich auch durch die Abgeschlossenheit der Bildfläche, in der sich Ockermaterie eher flächig und weniger farbräumlich auf einen in die Tiefe sich erstreckenden Bildraum ausbreitet. Die oberen zwei Drittel des Reliefs umläuft ein Band aus angehäufter Materie, das schmale Band ist durch Ritzungen seilartig gegliedert. Dieses »Seil« ist aus der Gesamtmasse herausgearbeitet und grenzt eine glattere, durch wenige Ritzungen gegliederte Fläche ein. Mit diesem Feld verbindet sich eine mit regelmäßigen Furchen durchzogene untere Bildzone. Das Gesamtreief mit durchgängigem rötlichem Farbton ist auf Basis des roten Ockers mit Rosatönen gemischt. Die Homogenität der Materie hält die unterschiedlichen Elemente zusammen. Segmentierungen und rhythmische Abfolgen sowie figurative Elemente in der unteren Zone finden sich in dem umspannenden Band oder »Seil« mit kleineren Abfolgen von Linien und begleitenden Piktationen wieder. Eine Verwendung archaischer bildsprachlicher Elemente z.B. Lineatur und Piktation, wie sie auch in der Höhlenmalerei zu finden sind, führt zur Interpretationsmöglichkeit der Ockerverwendung als einem die Lebensenergie symbolisierenden Stoff.

Die Materie als gesamter das Bild durchziehender Stoff ist an zentraler Stelle geglättet und nicht aufgebrochen, sie zeigt hier einen eher feinstofflichen Charakter.⁹⁹⁵ Die Assoziationsmöglichkeiten sind vielfältig, Materie steht für sich selbst, sinnlich fein, leer und in dieser Leere allen Möglichkeiten offen. Eine Verbindung zu einer zerklüfteteren Landschaft stellt die an geologische Prozesse erinnernde untere Zone her. Zum Teil wie aus großer Höhe, zum Teil aber auch wie unter einer Lupe scheint man sich bildende und selbst strukturierende Materie zu sehen. Diese »neue Geographie«, wie Tàpies es nennt, beinhaltet den Kosmos und den Mikrokosmos mit aller Kraft, die die Materiemasse hervorbringt, und die er aus der Materiemasse hervorzubringen vermag.⁹⁹⁶ Das Wort Masse beschreibt diese Verdichtung, die Merkmal nicht nur der Materiearbeiten ist. Den Ocker, die Erde, das Sandkorn und den Staub wählt er als diese Masse konstituierende Elemente. Neben der philosophischen Bedeutung ist diese intensive Materieverdichtung auch in der Mauer zu finden, die

995 Vgl. dazu auch Katalog: *Ocre – Gris* a. a. O. K 121 (S.254).

996 A. Tàpies, Betrachtungen zur Mauer in: *Die Praxis der Kunst*. dtsh. St. Gallen 1976, S. 133.

Tàpies mit etlichen Bildern und Bildkonzeptionen verknüpft und eine weitere Verbindung zu seinem Namen hat: tàpies als Plural von tàpia, bedeutet im katalanischen Mauer aus Lehm.⁹⁹⁷ Die Bedeutungen der Mauer sieht Tàpies vielfältig und weist neben der Bedeutung als Grenze oder Zelle auch auf eine Trägerschicht für Spuren von Lebensprozessen hin; die Mauer kann Gefühle auslösen und ist für ihn Träger von »Formen, an denen die Rhythmen der Natur, die ursprüngliche Bewegung der Materie ablesbar sind.«⁹⁹⁸ Die östliche Philosophie, vor allem die Geisteshaltung des Zen setzt sich intensiv mit der Mauerbetrachtung auseinander. In der Zen-Meditation spielen unter anderem Sand, Erde und verbrannte Materie eine Rolle. »Wie groß war zum Beispiel meine Überraschung als ich später erfuhr, ... daß die Zen-Tempel Sandgärten haben, ... daß in der buddhistischen Meditation gleichfalls die Hilfe von »Kasinas« gesucht wird; diese bestehen manchmal aus Erde, die bald in einen Rahmen gefaßt, bald in ein Loch geschüttet, an eine Wand geworfen wird, manchmal aus verkohlter Materie.«⁹⁹⁹ Tàpies zieht von dem Materialumgang in diesen Meditationstechniken Parallelen zu der Materiebearbeitung in seinen Bildern.¹⁰⁰⁰ Generell sieht Tàpies seine Bilder als »Resonanzräume«, die nur ein assoziatives Sprungbrett darstellen für neue Erfahrungsräume: »sie (diese Bilder) sind vielmehr als eine Art Trampolin zu betrachten, als ein Mittel, um weiter entferntere Ziele zu erreichen«.¹⁰⁰¹

6.2.5 Mystische Gedankenwelt

Antoni Tàpies versteht seine Kunst, »als eine Kommunikation mit den Dingen.«¹⁰⁰², dies impliziert zunächst ein besonderes Verhältnis zu den Dingen. Tàpies spricht in seiner Mauerbetrachtung von der ursprünglichen Einheit aller Dinge¹⁰⁰³, die gedankliche Nähe einer Unterscheidungsaufhebung in der Wertigkeit zwischen Lebewesen und Dingwelt ist evident. In der Mystik, verankert im traditionellen mystischen

⁹⁹⁷ Vgl. A. Tàpies, ebd., dtsh. 1976, S. 134.

⁹⁹⁸ A. Tàpies in: ebd., S. 135.

⁹⁹⁹ A. Tàpies in: ders., *Praxis der Kunst*. dtsh. 1976, S. 135.

¹⁰⁰⁰ Vgl. ebd., S. 135.

¹⁰⁰¹ A. Tàpies in: ebd., S. 131.

¹⁰⁰² A. Tàpies in: ebd., dtsh. 1976, S. 33.

¹⁰⁰³ Vgl. ebd., S. 135.

Denken von Raimundus Lullus, findet sich ein solcher Ansatz. Die bereits angesprochene Nähe zur Zen-Religion stelle ich hinten an und gehe zunächst auf den mittelalterlichen Universalgelehrten Raimundus Lullus (Raimon Llull im katalanischen) ein. Tàpies beschäftigt sich mit den Schriften von Raimundus Lullus, besonders seinen Ausführungen zur »ars magna«. In dieser werden in einem Kommunikationssystem von Buchstaben bestimmte Grundbedingungen des Seins bezeichnet z. B. Weisheit, Tugendhaftigkeit, Güte etc., wie die *Skizzen aus der ars magna* verdeutlichen (K 121.3). Diverse Buchstaben stehen in kreisförmiger Anordnung auf drehbaren Scheiben, die in drei Ebenen übereinander eine Fülle von Buchstabenkombinationen aufzeigen.¹⁰⁰⁴ Neben diesem Denkmodell gibt es bei Raimundus Lullus in seiner Elementenlehre Buchstaben, die aufgrund von verschiedenen geometrischen Figuren Wirkzusammenhänge in Form zusammengesetzter Begriffe und deren Kombinationsfiguren aufzeigen.¹⁰⁰⁵ Barbara Catoir, die sich auf Erhard Wolfram Platzeck beruft, bezieht vor allem die Kombinationsmöglichkeiten der hochbedeutsamen Buchstaben auf die Arbeiten von Tàpies. Die Visualisierung von gedanklichen Modellen in Verbindung mit den bedeutenden Buchstaben ist in einem Großteil der ab Mitte der fünfziger Jahre entstandenen Arbeiten zu sehen. Der in den Arbeiten oft auftauchende Buchstabe M, in vielen Fällen aus Ocker gebildet, steht im Lullischen System für Wille, z. B. in *M-Komposition mit Ocker 1960*.¹⁰⁰⁶ In den Figurentafeln der »ars maior« von Raimundus Lullus steht M in Konjunktion mit anderen bedeutungsvollen Buchstaben für Tugend, Laster und u. a. dem Oppositionszeichen X. Das X steht bei Tàpies auch symbolisch für den Widerstand und die Katalanische Freiheitsbewegung, das große X aus gelbem Ocker in *Ocre-Gris sobre Marró* von 1962 (K 121.4) kann in diesem symbolischen Kontext gesehen werden.¹⁰⁰⁷

Die Mystik des Raimundus Lullus, wie auch die diesem System innewohnende Logik findet sich im künstlerischen Denken bei Tàpies wieder. Nicht nur Tàpies' Aussage über die Kommunikation mit den

¹⁰⁰⁴ Vgl. Barbara Catoir, Die Ars combinandi des Raimundus Lullus in der Kunst von Antoni Tàpies, in: *Gegenwart/Ewigkeit*. Berlin 1990, S. 72

¹⁰⁰⁵ Vgl. Erhard Wolfram Platzeck, *Raimund Lull*. Düsseldorf 1962, S. 314.

¹⁰⁰⁶ Vgl. Abb.2 in: Ausstellungskatalog, *Gegenwart Ewigkeit Spuren des Transzendenten in der Kunst unserer Zeit*. 27. April bis 24. Juni, Berlin; Stuttgart 1990, S. 73.

¹⁰⁰⁷ Vgl. B. Catoir, Die ars combinandi des Raimundus Lullus in der Kunst von Antoni Tàpies, in: *Gegenwart Ewigkeit*. 1990, S. 73/76.

Dingen, oder auch die Aussage »der Weg entsteht im Gehen«¹⁰⁰⁸ sind den Sätzen von Lullus, der die Malerei als Akt versteht, über das Leben nachzudenken, geistesverwandt.¹⁰⁰⁹ Tàpies beschreibt das Malen als den Willen, sich in die Wirklichkeit zu vertiefen.¹⁰¹⁰ Auf die Materie und den Ocker bezogen äußert sich Tàpies folgendermaßen: »denn durch die Kenntnis der Materie können andere Bewußtseinsebenen erreicht werden«.¹⁰¹¹ Die Versenkung, von der Tàpies hier spricht, ist wichtiger Faktor seiner Arbeitsweise, und die Meditation als Praxis religiöser Mystik ist ein weiterer Anknüpfungspunkt in der Auseinandersetzung mit dem Denken von Lullus. Das Bekenntnis zur Armutsvorstellung des Franziskanerordens sieht Barbara Catoir in Tàpies Verwendung von ärmlichen, erdbezogenen Materialien, zu denen auch Ocker gehört.¹⁰¹²

Das Ideal mystischer Vorstellungswelt ist die Einswerdung mit Gott, in dieser Einswerdung findet sich die eigentliche Mitte. Ein Vorzug des Menschen ist es, aus der Welt des Seins herauszutreten, das Selbstsein aufzugeben und in die »unio mystica« einzutreten. In der ostasiatischen mystischen Vorstellung des Zen steht das Einswerden mit der Natur im Vordergrund. Der Mensch ist aus der Mitte getreten, während der Rest der Natur in dieser Mitte lebt. Die Idee des absichtslosen Lebens ist gerichtet auf die Einswerdung mit der Natur und damit dem Herstellen eines ursprünglichen Zustandes. Eugen Herrigel beschreibt es als methodische Abkehr von der Ichsucht.¹⁰¹³ Im Zen sind die Dinge den Lebewesen gleichrangig, Leere und Raum werden als Ursprung der Gestaltung gesehen. Das Gestaltete wird in die Gestaltlosigkeit zurückgenommen, der Raum wird nicht in einer meßbaren materiellen Ausdehnung oder einer Hülle begriffen. Die Bedeutung des Raumes ist im Zen-Verständnis die eines allumfassenden Urgrundes, in dem Gegensätzlichkeiten wie Bewegtes oder Unbewegtes aufgehoben sind. Die Leere erhält dadurch ihre Bedeutung als Ausgespartes und Unausgesprochenes, in dem sich die Gleichwertigkeit der Dinge und der gemeinsame Bezugsgrund offenbaren.¹⁰¹⁴

1008 A. Tàpies, in: *Praxis der Kunst*. dtsh. 1976, S. 33.

1009 Vgl. B. Catoir, in: *Gegenwart Ewigkeit*. 1990, S. 76.

1010 Vgl. A. Tàpies, in: A. Franske; M. Schwarz. 1978, S. 131.

1011 A. Tàpies, zitiert nach ebd., S. 131.

1012 Vgl. B. Catoir, in: *Gegenwart Ewigkeit*. 1990, S. 76.

1013 Vgl. Eugen Herrigel, *Der Zen Weg*. München 1958/92, S. 15 ff.

1014 Vgl. E. Herrigel. 1958/92, S. 46.

In den schwebenden Zuständen dieses Raumempfindens sind die Dinge nicht im »Hier und Jetzt« verankert. Unter anderem findet dies Ausdruck in der Tuschmalerei als Leere und Raum bildendes bedeutungsvolles entwickeltes Zeichen. In den Arbeiten von Antoni Tàpies gibt es den Gedanken der Leere immer wieder in seinen Materiearbeiten. Wie oben geschildert, ist Ocker oft das Bildmittel, um diese urgrundähnlichen Zustände zu evozieren. Die Energie der Leere ist häufig mit dem Farbstoff Ocker verknüpft.

6.2.6 Zusammenfassung und Kommentar

Das mystische Denken von Antoni Tàpies findet sich in der synkretistischen Materialbesetzung und Materialvermischung, in der Aussagekraft der Materie und in der Versenkung des Künstlers in diese Materie wieder. Dabei ist die Kombinatorik von Raimundus Lullus ebenso in den Arbeiten ablesbar, wie auch die Bedeutung der alles in sich vereinenden Leere des Zen. Im Zen und in der europäischen Mystik haben elementare Stoffe große Bedeutung. Ocker wird als mit diesen Bedeutungen besetzte Materie verwendet, sie kann einen Mikro- und/oder Makrokosmos evozieren. Ocker ist in den Arbeiten Farbstoff und geformter und formender Urstoff. Tàpies verwendet Ocker als Archetypus, als Ausgangselement, das Lebensprozesse symbolisieren kann. In philosophischer Sicht der Urform oder des Urbildes ist Ocker bis in die Arbeiten der 90er Jahre vertreten. Am deutlichsten tritt diese Bedeutungsebene in den Reliefbildern auf, in denen Alterungsprozesse, geistige und materielle Bewegung und Wandlung stattfinden.

In der europäischen Mystik steht der Schauende zunächst den Dingen gegenüber, Dinglichkeit und Materialität wird dem menschlichen Leben gegenübergestellt. Die Gedanken der europäischen Mystik, speziell die von Raimundus Lullus, sehe ich stärker auf Materielles und zeichenhaft Symbolisches bezogen, während im Zen die Naturverbindung und die Unbestimmtheit der Leere des Seins im Vordergrund stehen. Beide Elemente finden sich m.E. in den Arbeiten von Tàpies mit dem Ocker verknüpft: einerseits die evozierte Leere, das Realisieren von Lebenszusammenhängen durch die in ihrer Schweigsamkeit beredete Materie – andererseits die Materie als stofflicher Träger, die Ritzung, Zeichenbildung und Formung trägt, die für ein symbolisch-logisches System von Bedeutungszusammenhängen stehen. Beide Gedanken, die der Meditation im Betrachten des Sandkorns, wie die dingliche Malschicht als künstlerische Behauptung, sind bei Tàpies mit der Materie Ocker verbunden.

Tàpies' Arbeiten enthalten ein Plädoyer für Nonkonformismus bezogen auf Ideologien und Klasseneinteilungen, einen vitalen Impuls gegen die Ohnmacht reaktionären Anschauungen gegenüber und die Aufforderung zur Meditation. Folgt man Tàpies' Aussagen über die Kunstsoziologie wird

die durchgängige Thematik klar. Themen, die unmittelbar mit unserer Existenz verbunden sind, erfordern Rückbezüge zu den ursprünglichen Impulsen, zu der Magie, der Mystik und damit zu den Dingen, die solche ursprünglichen Kräfte auslösen können; Ocker und im weiteren auch Fetische oder Amulette gehören für Tàpies dazu. Diese Urkräfte, die durch den vitalen Impuls des Künstlers ausgelöst werden, sollen in alle Lebensformen hinein wirken, dies weist soziologisch betrachtet auf den Stellenwert von Kunst in der Gesellschaft hin.¹⁰¹⁵ Antoni Tàpies spricht davon, daß die Kunst Bewußtseinsschranken durchbrechen kann. Er sieht die Wichtigkeit der Kunst als erkenntnisförderndes Medium in alle Lebensformen hinein wirksam, er sieht die Kunst als in die Gesellschaft eingreifend, »als Aktion« und als meditationsfördernd, »als Kontemplation«.¹⁰¹⁶ Kunst hilft mit, das Gewissen der Welt in der Welt wachzurufen. Bedeutendster Punkt, und aus psychologischer Sicht die Schnittstelle, ist das Zwiegespräch des Betrachters mit den Arbeiten und den verwendeten Stoffen, es bedeutet Kommunikation und Kontemplation zugleich. Der Betrachter partizipiert an den durch das Bildmaterial Ocker getragenen Inhalten.

6.3 Joseph Beuys

Joseph Beuys in die Untersuchung zur Farbe Ocker einzubeziehen ist nicht unbedingt naheliegend. Wenn man jedoch die Zeichnungen, Ölbilder und Wasserfarbmalereien betrachtet, werden Verbindungen zur Ockerverwendung in archaischen Kulturen deutlich.

In den Arbeiten auf Papier von 1948–1972¹⁰¹⁷ geht es überwiegend um mythologische Themen. Beuys beruft sich dabei auf mythische Denkformen und die Wiederentdeckung archaischer Kräfte, wie sie unter anderem in Riten und Bräuchen aufgehoben sind. Dabei geht es ihm um die Evokation von Bewußtseinslagen, die er mit dem Schamanischen in seinem Werk zum Ausdruck bringt. Der Schamane übernimmt die Vermittlungsfunktion zwischen den geistig-spirituellen und den materiellen

¹⁰¹⁵ Vgl. Antoni Tàpies, dtsch. 1983, S. 137 ff.

¹⁰¹⁶ A. Tàpies in: ebd., S. 138.

¹⁰¹⁷ Vgl. Ariane Grigoteit, *Joseph Beuys, Wasserfarbe auf Papier (1936–1984/85)*. Frankfurt 1993.

Zusammenhängen.¹⁰¹⁸ Ocker ist in dem Beuyschen Zusammenhang von Riten und kultischen Handlungen kulturgeschichtlich häufig vertreten und findet sich in seinen Arbeiten als Farbstoff, jedoch nicht als sandiges, erdiges Material. Beuys verwendet gelben Ocker und gebrannte Siena-, Umbra-, Grünerden. Vor allem finden sich diese Erdfarbtöne in dem braunroten Farbbereich, der bei Beuys oft unter dem Begriff »Braunkreuz« subsumiert wird, stellvertretend verweise ich hier auf die Arbeit *Braunkreuz* von 1964 (K 122).¹⁰¹⁹ Es werden in den Arbeiten Themen, wie zum Beispiel Prinzipien des Weiblichen, Fruchtbarkeit, Geburt sowie Tod und Wiedergeburt neu aufgegriffen, die mit dem rituellen Gebrauch des Ocker verknüpft sind.

Für diese Untersuchung ist die Frage, ob Joseph Beuys Ocker verwendete oder nicht insofern erkenntnisfördernd, als zu fragen ist, inwieweit und auf welche Weise sich Beuys in seiner Verwendung von Erdfarben und vergleichbaren Stoffen auf eine archaische Gedankenwelt und deren Potentiale beruft und ob die dem Ocker zugeschriebenen Bedeutungen in den Arbeiten von Joseph Beuys auf andere Stoffe/Materialien übergehen.

Im folgenden gehe ich zunächst auf die Grundbedingungen der Beuyschen Arbeiten ein.

6.3.1 Mythische Potentiale

Bestimmend für den Mythosbegriff bei Joseph Beuys ist, daß er auf das mythologische Denken der Vergangenheit zurückgreift. Inge Lorenz bezeichnet dies als Remythologisierung der Kunst.¹⁰²⁰ Meines Erachtens ist der Beuysche Rückbezug auf Mythen nicht an spezielle, historisch definierte Mythen gebunden, sondern auf deren verschüttete Potentiale

1018 Vgl. J. Beuys in: Gespräch zwischen Joseph Beuys, Heiner Bastian, Jeannot Simmen in Düsseldorf, 8. August 1979, in: *Joseph Beuys, Zeichnungen*, Berlin 1979, S. 30f. und Joseph Beuys, in: Erika Billeter, Interview, in: *Mythos und Ritual*, Zürich 1981, S. 89.

1019 Vgl. zu »Beuysbraun«: Franz Joseph und Hans van der Grinten, *Joseph Beuys Ölfarben 1936–1965*, München 1981, S. 15 und Ariane Grigoteit, *Joseph Beuys Wasserfarbe auf Papier (1936–1984/85.)* Bd.I, Frankfurt 1993, S. 35.

1020 Vgl. Inge Lorenz, *Joseph Beuys und das Wesen der Kunst*, Saarbrücken/Münster 1995. S.52ff.

gerichtet. In Anlehnung an die Philosophen Mircea Eliade und Ernst Cassirer möchte ich näher auf diese Potentiale eingehen.¹⁰²¹

Mythen beschäftigen sich mit kulturellen Gegebenheiten und Erinnerungen. Die Überlieferungsform des Mythos in Wort, Rede, Erzählung ist zunächst eine literarische Form. Auf die Beuysche Auseinandersetzung mit Mythen bezogen, ist die sich aus dem Wort entwickelnde geistige Vorstellungskraft von besonderer Bedeutung, in der Bewußtseinszusammenhänge der Vergangenheit aufgegriffen und mit neuen Sinnzusammenhängen kombiniert werden.¹⁰²² Karin von Maur, die sich auf Friedhelm Mennekes bezieht, stellt bei Beuys das sich aus dem Wort entwickelnde »innere Bild« als eine »Denkform« heraus, »die sich sowohl sprachlich wie bildnerisch äußern kann«.¹⁰²³

Tod/Weiterleben

Im mythologischen Denken herrscht eine einheitliche Anschauung, nach welcher Sein (Dasein) und Welt nicht voneinander zu trennen sind. Nach Mircea Eliade bildeten im Denken des archaischen Menschen Welt, Mensch und Tier vermutlich eine Einheit.¹⁰²⁴ Der Tod und das, was nach dem Tod folgt, sowie Geburt und Fruchtbarkeit sind Themen, die in Mythen chiffriert werden. Hans Peter Duerr spricht in Anlehnung an Eliade in bezug auf ein mythisches Weltverständnis von einer großen Synthese, von »Zusammengesetztem ... aus Geistigem und Stofflichem, aus Formen, Farben, Tönen«.¹⁰²⁵ Duerr verweist in diesem Zusammenhang auf eine synästhetische Sinneswahrnehmung. Wenn Beuys auf Mythisches zurückgreift, bedeutet dies Verweis auf diese Einheit von Welt und Sein und in dieser ist Werden ein permanenter Prozeß. Das künstlerische Denken birgt mit seiner Fähigkeit zur Intuition, zur Synthese und zur synästhetischen Wahrnehmung Elemente jenes, den Mythen

1021 Mircea Eliade, *Mythos und Wirklichkeit*. Frankfurt 1988; Ernst Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen*. Darmstadt 1953.

1022 Vgl. *Mythos und Ritual*, Erika Billeter (Hrsg.). Zürich 1981. J. Beuys im Interview mit E. Billeter; vgl. Joseph Beuys, *Œuvreverzeichnis, Multiples I*. München 1974. Fragen an Joseph Beuys, ohne Seitenangabe.

1023 Karin von Maur, Joseph Beuys und der »Christusimpuls«, in: Joseph Beuys, *Skulpturen und Objekte*, Bd.I, Heiner Bastian (Hrsg.). Martin-Gropius-Bau Berlin 1988. München 1988, S. 45.

1024 M. Eliade, *Die Sehnsucht nach dem Ursprung*. Frankfurt 1989, S.118f.; vgl. zum Mythosbegriff ebd. S.105ff.

1025 H. P. Duerr, *Traumzeit*. Frankfurt 1984, S. 194.

zugrundeliegenden archaischen Denkens. Joseph Beuys bringt seine auf Einheit und ganzheitliche Erkenntnis ausgerichtete Anschauung unter anderem durch die bedeutungsvolle Verknüpfung von Materie, Substanzen und geistigen Elementen, sowie durch die Wiederbelebung schamanischer Techniken, wie Trance und Beschwörung zum Ausdruck. Beuys' Affinität zu einem naturreligiösen Weltverständnis zeigt sich auch in den für seine Arbeiten zentralen Themen Tod und Schöpfung.

Nach Mircea Eliade beschwören die in den Mythen offenbarten Geschichten uranfängliche Ereignisse herauf.¹⁰²⁶ Durch das Blutopfer, die Wiederholung des Blutopfers gibt es Wachstum und neues Leben (Imitatio dei). Dabei liegt der Gedanke zugrunde, daß neues Wachstum und Leben aus dem geopfertem »göttlichen« Leben entstehen. Der Kampf um Nahrung und der Tod gehen hier eine Verbindung ein.¹⁰²⁷ Mircea Eliade bezeichnet Sexualität, Tod und Arbeit als grundlegende Bestandteile der Mythen der frühen Ackerbauvölker. Er weist ferner auf die von A. E. Jensen geschilderte Verbindung zur daraus entstandenen Vorstellung des Totenreiches hin.¹⁰²⁸

Schöpfung/Der Schamane als Mittler

Mythologisch gesehen ist die Schöpfung die Strukturierung des Chaotischen. Die Schöpfung ist übernatürliches Werk; die Erde und die Verbindung Erde–Himmel stehen für die schöpferische Kraft. Diese Vorstellung findet sich in den Gedanken von Beuys zur Bewegung wieder.¹⁰²⁹ Der Schamane agiert als Mittler zwischen Himmel und Erde, indem er sich beispielsweise in andere Bewußtseinslagen versetzt und sich in schwebende Zustände begibt oder, wie bei archaischen Völkern, auf Pfählen zwischen Himmel und Erde verweilt.¹⁰³⁰ Die mit dieser Mittlerrolle verbundenen Muster im assoziativen Umgang mit Bildern und Materialien tragen dieses mythologische Verständnis in sich.¹⁰³¹

Frau/Terra Mater

1026 Vgl. Mircea Eliade, *Das Heilige und das Profane*, Frankfurt 1990, S. 90 f.

1027 Vgl. ebd.

1028 Vgl. A. E. Jensen, *Das religiöse Weltbild der frühen Kultur*. Stuttgart 1948.

1029 Siehe Kapitel 6.3.4 Bewegung, Aktivität, Kreativität.

1030 Vgl. zur Vermittlerrolle des Baumes, H. P. Duerr, *Traumzeit*. Frankfurt 1984, S. 57.

1031 Vgl. Gespräch zwischen Joseph Beuys, Heiner Bastian, Jeannot Simmen, in: *Joseph Beuys, Zeichnungen*. Berlin 1980, S. 30.

In zahlreichen Mythologien ist die Frau als Schöpferin mit der Erde verknüpft. Die Heiligkeit der Frau als Trägerin der Fruchtbarkeit ist der Heiligkeit der Erde oft gleichgesetzt. »Die weibliche Fruchtbarkeit hat ein kosmisches Modell: die Fruchtbarkeit der Terra Mater, der Allgebärrerin.«¹⁰³² Dieses »kosmische Prinzip«, wie es Mircea Eliade nennt, taucht in den Schöpfungsmythen und den Initiationsmythen als Übergangsmythos von einem Zustand in den anderen auf. Die Zustandsänderung, das Wachstum und die Entwicklung haben ein dynamisches Prinzip zur Grundlage. Das Prinzip der Transformation und die Metamorphose, zum Beispiel als Entwicklung vom Menschen zum Tier in den Mensch-Tierwesen, finden sich als Grundgedanken in den Arbeiten von Beuys wieder.

6.3.2 Archetypisches

Mit dem, was ich als mythische Potentiale bezeichnet habe, gehen archetypische Bedeutungsträger des Ursprungs und der Vergänglichkeit (Werden und Vergehen) einher. Die von Joseph Beuys verwendeten Materialien bilden die Grundlage für die Auseinandersetzung mit der Entstehung des Lebens, Vergänglichkeit und Tod. Blut als fundamentale Substanz steht hier an erster Stelle. Auch mit dem Wissen um den Stellenwert eines solchen Grundstoffes in den Mythologien bezieht sich Beuys auf uranfängliche Ereignisse. Es geht hierbei nicht um die Wiederholung eines Mythos und auch nicht um die Wiederholung einer Materialzusammenstellung. Beuys wählt Materialien, die potentiell fähig sind, grundlegende Gedanken, die die Basis der Mythen bilden, auszudrücken. Blut als Grundstoff menschlichen Lebens ist daher bedeutsam. Wenn Beuys Frauengestalten mit Blut auf Papier malt, wie beispielsweise in *Ohne Titel (Salamander I)* von 1958 (K 122.1), so ist dies nicht als Imitation archaischer Malereien, etwa der Höhlenmalerei zu verstehen.¹⁰³³ Der »Röntgenstil« der Höhlenmaler, die inneres Wesen und äußere Hülle gleichzeitig darzustellen versuchten, ist eine Möglichkeit einer mythisch beladenen Bildererzählung. Bei Beuys gibt es Parallelen, jedoch keine »Stil«-Verwendung. Die Nähe seiner Frauendarstellungen,

¹⁰³² Mircea Eliade, *Das Heilige und das Profane*, ebd., S. 127.

¹⁰³³ Vgl. Armin Zweite, *Joseph Beuys – Natur, Materie, Form*. München, Paris, London 1991, S. 26.

beispielsweise zur Darstellung der »Venus von Lespugue«, ist die Nähe zum weiblichen Prinzip und nicht zum Bild des Prinzips.

In den Arbeiten von Beuys ist die Stellung des Ockers nicht auf dessen Verwendung als Malfarbe geschrumpft. Beuys Zusammenstellung von Mal Farben, die dem gelbbraunen und rotbraunen Farbbereich angehören, bewegen sich in dem Spektrum der Ockerfarbtöne. Durch diese »Farbfamilie« gibt es bei Beuys neue Inhalte, die mit dem Begriff der »Stauung« und »Substanz«, charakterisiert sind. Sie tragen auch die uranfängliche Kraft der verdichteten Masse in sich, dazu verweise ich auf das Kapitel »Substanzen«.

6.3.3 Transformation, Mehrdimensionalität im Denken

Das Bild dient nach Ernst Cassirer magischen Zwecken, wobei der Glaube an die Bildwelt auch die Wahrheit und die Wirksamkeit des Bildes bedeuten, das mythische Material kann sich zur Herstellung von etwas Neuem auch verschleifen, also umwandeln.¹⁰³⁴ Gottfried Boehm formuliert den Mythos als bildnerischen Prozeß, als eine Erneuerung verdrängter Erfahrung mit der Natur, einen Reflex auf eine Vorwelt sozusagen. Über das Bild hinaus ist für Boehm das Denken verblichene Mythologie.¹⁰³⁵ Ein solches Mythosverständnis beinhaltet die Möglichkeit zur Entwicklung und stetiger Veränderung in Form von Umwandlungen.

Der Mensch erschafft Dinge, indem er sie denkt, das ist ein Prinzip des Idealismus. Beuys steht, und hierin folge ich der Auffassung von Otfried Schütz, dem Hegelschen Ansatz nahe, daß alles Seiende nur ein Moment der eigenen Bewegung ist, wenn Beuys sagt: »Alles Gegenwärtige muß transformiert werden, sonst gibt es keine Zukunft, und die Modelle der Transformation müssen diskutiert werden«. ¹⁰³⁶ Neben der Umsetzung von Energie ist hier auch die Mehrdimensionalität des Denkens in den Beuys'schen Arbeiten und Handlungen bedeutend. Die Mehrschichtigkeit, wie sie in den Papierarbeiten auftritt, wird durch die benutzten Materialien, wie zum Beispiel Blut, ermöglicht. Blut ist ein »Medium« für Beuys, das auf Lebensvorgänge hinweist und mit Verwundung und Schmerz, auch mit Opferung, in Zusammenhang steht. Vielschichtig in ihrer Bedeutung und wandlungsfähig sind für Beuys außerdem Eisen, Honig und Fett.

Materialien, denen eine festgelegte eindeutige Verweisfunktion innerhalb von Riten und Gebräuchen zukommt, sind zunächst eindimensional und zur Erzeugung und Veranschaulichung von Umwandlungsprozessen weniger geeignet. Ocker, oft in der direkten Bedeutung stellvertretend für die Lebenskraft und insbesondere in Verbindung mit Todesriten verwendet, hat in diesem Zusammenhang eindimensionalen und statischen Charakter. Ocker verändert sich an der Luft nicht, dringt nicht

1034 Vgl. Hans Jürg Braun in: *Über Ernst Cassirers Philosophie der symbolischen Formen*. Frankfurt 1988, S. 216 f.

1035 Vgl. Gottfried Boehm, Die Wiederkehr der Bilder, in: *Was ist ein Bild*. München 1994, S. 27.

1036 Joseph Beuys, Gespräch ..., in: *Zeichnungen*. Berlin 1979, S. 37; vgl. zu Hegel und Beuys: Otfried Schütz, Das Ärgernis Joseph Beuys, in: *Forschung Frankfurt* 1/1993, S. 6.

leicht in Materialien, wie Papier, ein und ist keine fließfähige Substanz. Im Gegensatz zu Wachs oder Fett ändert Ocker seine Konsistenz nicht und seine Farbe nur unter größerer Hitzeeinwirkung.

Die Beuys'sche Auseinandersetzung mit diesen Umwandlungen in seinen Papierarbeiten ist weniger durch die Gestaltung, als vielmehr durch den Umgang mit Materialien, die für Ereignisse und Prozesse stehen, gekennzeichnet. Die künstlerische Äußerung in den Papierarbeiten ist bestimmt durch die Zusammenführung von Substanzen, die in Verbindung zu bedeutungsvollen grundlegenden Lebensprinzipien stehen oder fähig sind, sie zu repräsentieren. Inhalte sind die Nähe zur Erde als Ursprung allen Lebens, die Wärme als Kraft, die am Beginn der Evolution entscheidenden Einfluß hat, und das Fließende im Sinne der Beweglichkeit und der Veränderung. In den späteren Aktionen und Installationen treten die Inhalte der Papierarbeiten wieder auf. Beuys benennt seine Zeichnungen als Fundus, aus dem er immer wieder gedanklich schöpft.¹⁰³⁷

Die Zeichnungen können als ein Stadium aus den oben beschriebenen »Wandlungen« verstanden werden. Die transformatorische Kraft steckt in der Verbindung der Materialien und bedeutet für Beuys auch die Wandlung von Begriffen und Inhalten. Seine »Therapeutisch gemeinte Transformation«¹⁰³⁸ soll den Menschen zum selbständig denkenden geistigen Wesen machen. Beuys setzt diese Umwandlung in Beziehung zur Wandlungsfähigkeit von Substanzen, zu Geburtsprozessen und alchimistischen Prozessen.¹⁰³⁹

6.3.4 Bewegung/Aktivität/Kreativität

Oberstes Prinzip ist nach Beuys »plastischer Theorie« die Bewegung; sie verwandelt das energetisch Ungerichtete, das unbestimmte des Chaos in Form. Die Form kann vielschichtig und speziell sein, sie wird aus dem Ursprünglichen durch Aktivität – vergleichbar dem Durchkneten einer Masse – geformt.¹⁰⁴⁰ Als Aktivität ist die Bewegung des Menschen als handelndes

1037 Vgl. Joseph Beuys, Gespräch . . ., in: *Zeichnungen*, Berlin 1979, S. 32.

1038 Dieter Koeplin, in: *Plastische Bilder 1947–1970*, 1990, S. 28.

1039 Vgl. zu den Transformationen auch: Joseph Beuys, Gespräch . . ., in: *Zeichnungen*. Berlin 1979, S. 37.

1040 Vgl. Volker Harlan, Rainer Rappmann, Peter Schata, *Soziale Plastik*. Achberg 1984, S. 22; vgl. auch die Begriffsaufzählung in: *Joseph Beuys Symposium*. Kranenburg 1995, S. 179, Anm.19.

Wesen, aber auch die Denkbewegung in Form von Kombinatorik oder Analyse gemeint. Hauptbewegungsenergie ist die Kreativität. Beuys Hauptanliegen bei der Verwendung von Malmaterialien und Substanzen ist die in die Materialien eingebrachte und schon latent vorhandene Energie, die teilweise sichtbar als chemische Reaktion und inhaltlich den Gedanken der Wärme verkörpern kann.

Hierzu gehören das Blut, der Blutfluß, das Metall in Zusammenwirkung mit der Luft, ebenso zyklische Verläufe und Geburtsvorgänge im Sinne von Werden und Vergehen als Wiederkehr. Diese Grundkräfte, wie sie sich auch im mythischen Denken finden lassen, stehen in der von Beuys aufgestellten Polarität von Warm und Kalt dem Gefühlsorientierten nahe und besitzen eine Wärmequalität, die dem Kältepol im Sinne von begriffsbildender Klarheit des Denkens gegenüberstehen.¹⁰⁴¹ Solche Polaritäten sind vor allem auch in seinen späteren Aktionen bedeutsam. Die Energie der Wärme ist außer in Blut z. B. auch in Filz, Fett, Honig, Akkumulatoren und dem Herz enthalten. Wärmequalität besitzt Ocker in diesem Sinne nicht. Ocker ist ein bereits transformiertes Produkt, das farblich aus Wärmeeinflüssen entstanden ist und die Farbe, nicht aber die Stofflichkeit ändern kann.

6.3.5 Substanzen

»Rot ist eine Urfarbe, eine Urkraft«, sagt Joseph Beuys im Zusammenhang mit den Stofflichkeiten, die dieses Rot überlagern. Rot »fungiert« bei Beuys »als eine plastische Substanz«. ¹⁰⁴² Beuys beruft sich dabei auf eine der wichtigsten Farben der menschlichen Kultur und spricht dem Rot magische Substanzkraft zu. Rot als Substanzbezeichnung steht bei Beuys zunächst im Zusammenhang mit Braun.¹⁰⁴³

Als Farbbezeichnung und Farbwert tritt leuchtendes Rot ebenfalls in einigen Papierarbeiten auf, zum Beispiel als Rot zu blau aquarellierter Fläche in der Arbeit *Der mächtige Geist der Mongolen* von 1954.¹⁰⁴⁴ Die rote durch unterschiedliche Farbdichte gegliederte Fläche zeigt in der

¹⁰⁴¹ Vgl. ebd., S. 22 f.

¹⁰⁴² J. Beuys in: *Zeichnungen*. Berlin 1979, S. 33.

¹⁰⁴³ Die Bedeutung der Farbe Rot im Zusammenhang mit Ocker ist diskutiert in Kapitel 4.1 Ocker und andere rote Farben in Riten und Bräuchen.

¹⁰⁴⁴ Abb.18 in: *Eine innere Mongolei*. Ausstellung Hannover, München 1990.

Bildmitte ein kopfartiges Gebilde. An die Farbbahn stößt eine dunkelblaue Fläche, die einen Horizont andeutet und sich mit der roten Farbe im Bildzentrum mischt. Rot als Farbe befindet sich vor allem in den Arbeiten vor 1957 in dem Kontext der Gegenüberstellung von Farbwerten, zu dem auch der Ockerfarbton des oft vergilbten gelb- bis braunfarbenen Papiers gehört. Die aquarellierten Farbwerte haben meines Erachtens jedoch nicht diese Verbindung zu dem von Beuys später benutzten Substanzbegriff.

Das Rot in seiner Substantialität begriffen, steht für Blut oder aber der Lebenssubstanz Blut nahe. Das Blut verbindet Beuys unter anderem mit dem Hirsch, dem Herz und dem Hasen, welcher der Erde verbunden ist, sich in sie eingräbt¹⁰⁴⁵, wobei der Hase sich an der Erde als Materie reiben kann und sich (mit dem Kaninchen gleichgesetzt) einen Bau gräbt. Der Hase steht darum für Beuys in Beziehung zur Geburt und zur Inkarnation, indem er direkt das tut, »was der Mensch nur mit seinem Denken radikal durchführt«. ¹⁰⁴⁶

Zum Bedeutungsfeld des Blutes und Blutkreislaufes gehört auch die Monatsblutung der Frauen. Darin zeigt sich eine auch in den Papierarbeiten aufzufindende Verbindung von Blut – oft Hasenblut – als Malsubstanz und dem prinzipiell Weiblichen. In diesem Zusammenhang ist auch die Arbeit *Ohne Titel* —? von 1957 zu sehen, die unter anderem mit verdünntem Blut gemalt ist (K 122.2); auf einem weißen Schreibpapier sind drei weibliche Unterkörper mit gespreizten Beinen zu sehen, zwei dieser Unterkörper scheinen aus den Geschlechtsteilen zu bluten.

Zu der Verbindung von »Weiblichkeit«, Blut und Erde gehören auch die »Aktrizen« als weibliche Schamaninnen sowie auch das Heroische und Kämpferische das Beuys ebenso in diesem »weiblichen Prinzip« verkörpert sieht wie Verwundbarkeit und Leid. Die Arbeit mit dem Titel *Actrice* von 1961 (K 122.3) ist mit Ölfarbe auf Karton gemalt und zeigt ein weibliches Wesen, das einerseits mit deckender dichter sienabrauner Farbe gemalt ist und dennoch einen bewegten Eindruck vermittelt. Im Bereich der Haare und der Fuß- und Bodenzone scheinen braunrote Flammen zu lodern und die ganze Darstellung scheint mit Energie geladen.¹⁰⁴⁷ »An diesen Bereich von der Vorstellung Substantialität

1045 Vgl. Joseph Beuys, *Zeichnungen I*. Köln 1972, Gespräch mit H. Lieberknecht, S. 10.

1046 Joseph Beuys, in: ebd.

1047 Joseph Beuys. Keto von Waberer. Interview mit Joseph Beuys, in: Carl

versuche ich mit dem Braun anzuknüpfen, also nicht als Maler, sondern eher als Former, als Fühler in die Substanzen.« Joseph Beuys zieht damit eine gedankliche Verbindung von der erdnahen Farbsubstanz Braun und dem roten Farbstoff als Blutersatz, zum Blut als Substanz.¹⁰⁴⁸

6.3.6 Die Farbe Braun als Verdichtung

»Auch Braun ist Erde und gestaute Urfarbe Rot, erdige Wärme und eingetrocknetes Blut«, so Joseph Beuys.¹⁰⁴⁹ Das Braun, wie es in den Ölfarbenbildern auftaucht, ist unter der Bezeichnung ›Braunkreuz‹ häufig auch in die Bildtitel übernommen worden.¹⁰⁵⁰ »Braunkreuz« bezeichnet ein Terra-di-Siena-Farbtone der zuweilen in Rotbraun oder Englischrot wechseln kann.¹⁰⁵¹ Das Braunrot der Ölbilder steht vom Farbtone her dem gebrannten Ocker nahe, erhält aber durch die Kombination mit dem Wort Kreuz eine weitere Bedeutung. Das Kreuz steht bei Beuys symbolisch als Erd- und Materiezeichen, in diesem Bedeutungszusammenhang stehen auch die weniger oft verwendeten Kreisel, Kreise und Schneckenformen. Braun als »gestaute« Farbe verbindet sich durch die Bezeichnung »Braunkreuz« mit der christlichen und der prähistorischen Symbolik des Kreuzes. Es ist der Naturenergie der Erde verbunden, besitzt aber auch die raumordnende Kraft von Koordinatensystemen.¹⁰⁵²

Neben dem Braunrot gibt es auch gelben Ocker als Malsubstanz zum Beispiel in der Ölfarbenarbeit von 1957 *Zu den Wurzeln herabgestiegen* (K 122.4).¹⁰⁵³ Pastos aufgetragen durchziehen gelber Ocker, diverse Brauntöne und gedämpfte Rottöne den Bildraum. Auf der linken Bildseite befindet sich eine zylindrisch geschlossene Form, sie korrespondiert durch die Farbtöne gelber Ocker und Braun mit der erdigen Farbigekeit der teilweise mit Rot angereicherten Farbbahnen der rechten Bildseite.

Haenlein. *Eine Innere Mongolei*, München 1990, S. 203. Zum weiblichen Prinzip siehe Ariane Grigoteit. Kap.8, und Inge Lorenz. 1995, S. 69 ff.

1048 Joseph Beuys in: *Zeichnungen*. Berlin 1979, S. 33.

1049 1976 in: Caroline Tisdall, *Joseph Beuys, Coyote*. München 1976, S. 14.

1050 Vgl. Katalog a. a. O. (K 122)

1051 Vgl. Franz Joseph van der Grinten, Joseph Beuys als Maler, in: Franz Joseph und Hans van der Grinten, *Ölfarben, 1936–1965*. München 1981, S. 15.

1052 Vgl. Wouter Kotte, Ursula Mildner, *Das Kreuz als Universalzeichen bei Joseph Beuys*. Stuttgart 1986, S. 39; vgl. auch: Marie E. P. König, »Am Anfang der Kultur«. Berlin, 1973, 4. Aufl. 1996, S. 41 f.

1053 Vgl. Kat.Nr.174 Kleve 1961, *Ölfarben* Nr.12.

In *Strahlenfuß* von 1959 (K 122.5), ebenfalls zu den Ölfarbenarbeiten zählend, liegt ein weiß umrandeter ockerfarbener Block, der im Katalog als »Eisensohle« benannt ist, über einer langgestreckten Bahn aus Eisen (wahrscheinlich Eisenchlorid).¹⁰⁵⁴ Weitere den Block umgebende Eisensohlen nehmen auch durch zeichenhafte Kürzel Verbindung zum Ockerblock auf; mögliche Fließkräfte und Entladungsenergien weisen dem Block Masse- oder Polcharakter zu.

Wie in *Zu den Wurzeln herabgestiegen* besteht in Arbeiten mit unterschiedlichen Malsubstanzen häufig eine Grundfarbigkeit von Erdtönen, Ocker, Braun und Grau. An dieser Stelle sei noch einmal an die Ockerfarben der Papiere erinnert, die diesen gemeinsamen Grundcharakter unterstützen. In bezug auf diese braune Grundfarbigkeit weist Beuys auf den »Gegenbildprozeß« und den Begriff der »Stauung« hin, dadurch »werden die Lichtfarben oder Spektralfarben als Gegenbilder geradezu hervorgetrieben«.¹⁰⁵⁵

Für Beuys steckt in dem braunen Farbbereich ein Transformationspotential, das die Welt der Lichtfarben evozieren kann. Damit ist auch die Transformation im positiven Sinne eines Entwicklungsprozesses gemeint. In der Aktion »*Manresa*« im Thorwaldsen-Museum gab es Räume mit »tiefbraunen Wandbehängen«, die ebenfalls auf die Grundfarbigkeit und den Gegenbildprozeß hinweisen und eine Wiederaufnahme von Elementen der Zeichnungen in den Aktionen zeigen.¹⁰⁵⁶ Ockerfarben gehören einerseits zu diesem Farbbereich, der Prozesse auslösen kann; andererseits wird das Eisen als wichtiger Inhaltsstoff des Ockers bei Beuys als eigenes Material angesehen.

6.3.7 Eisen, Fließfähigkeit und Oxydation

Das Blut sieht Beuys als lebendiges Organ, das in Verbindung mit dem Herzen Lebensprozesse auszudrücken vermag. In den Papierarbeiten wird ein wichtiger Inhaltsstoff des Blutes, das Eisen in unterschiedlichen

¹⁰⁵⁴ Abb. *Ölfarben* Nr.39.

¹⁰⁵⁵ Joseph Beuys in: Caroline Tisdall, *Joseph Beuys, Coyote*. München 1976/78, S. 14.

¹⁰⁵⁶ Friedhelm Mennekes, *Joseph Beuys. Manresa*. Frankfurt 1992, S. 122.

chemischen Verbindungen benutzt. Das Eisenchlorid verwendet Beuys am häufigsten. Die mineralische Herkunft des Ocker ist durch Eisenverbindungen bestimmt, und das Eisen hat am Färbeprozess in Form des Eisenoxydes Anteil.¹⁰⁵⁷ Eisen sieht Beuys als wesentliches Synonym für Erde.¹⁰⁵⁸ Das Eisenchlorid als Grundstoff der »Beize« unter anderem für »Actricen« oder allgemein für weibliche Körper verwendet er zum Beispiel in den Arbeiten zu *The secret block for a secret person in Ireland*.¹⁰⁵⁹ Eisenchlorid wird in der Arbeit *ohne Titel* von 1952 für die Darstellung einer Frau verwendet und Beize (Eisenlösung) in *Vier Mädchen* von 1953 (K 122.6). Die vier Frauenkörper nehmen hier durch Körperdrehung zweier sich transparent überlagernder Ansichten verschiedene Orte im Bildraum des hellen weiß-gelblichen Papiers ein.

Die von Beuys benutzte Beize enthält als wichtigen Bestandteil Eisen, das aufgrund seiner Herkunft der Erde nahesteht, aber auch für den Magnetismus und die Schwerkraft stehen kann.¹⁰⁶⁰ Eisenchlorid enthält in flüssigen Stoffen lösliche gelbe Kristalle. Als Eisenchloridlösung wird es in stärkenden Eisenpräparaten und in Verbindung mit schwacher Salzsäure zu leichten Ätzungen verwendet. Die »Beize« besteht aus Eisen, das mit Salpeter- und Essigsäuren versetzt ist, sie kann dadurch in den Träger – bei Beuys oft Papiere – eindringen und damit durch lavierten Auftrag eine homogene Verbindung eingehen und so optisch schwebende Zustände erzeugen.¹⁰⁶¹

Die Lebensprinzipien, die sich jenseits des Retinalen vollziehen, werden durch die Transformationfähigkeit, die dem Material innewohnt, zum Beispiel die Aktivität der Beize als schwacher Säure oder die Oxydation des Eisens in Verbindung mit der Luft, ausgedrückt. Bevorzugte Materialien sind solche, die für Beuys Entstehen und Vergänglichkeit, Geburt und Alterung qua Material in sich tragen und verkörpern können.¹⁰⁶² Chemische Reaktionen, galvanische Prozesse sind weitere

1057 Siehe Kapitel 1.2.1 Chemische Bestimmung von Naturerden.

1058 Vgl. Dieter Koeplin, *The secret block for a secret person in Ireland*, in: Katalog, *Joseph Beuys, The secret block for a secret person in Ireland*. Kunstmuseum Basel 1977, S. 24.

1059 In den Arbeitstiteln verwendet Joseph Beuys »Beize« und Ferrum »FE«; vgl. Dieter Koeplin, ebd., 1977, S. 36.

1060 Vgl. ebd., S. 24.

1061 Vgl. ebd., S. 25.

1062 Vgl. Karin von Maur, *Joseph Beuys und der »Christusimpuls«*, in: *Joseph Beuys, Skulpturen und Objekte*, Bd.I, Heiner Bastian (Hrsg.). Martin-Gropius-Bau Berlin 1988. München 1988, S. 45.

von Beuys eingesetzte Verfahren, zu denen die Oxydation gehört. Bei der Oxydation als chemischem Prozeß ist die Reaktion ausschlaggebend, bei der der Sauerstoff Elektronen aufnimmt und reduziert und sich unter Wärmeentwicklung Oxyde bilden. Positive Ladungen werden aufgenommen, negative abgegeben, so daß eine Polarität entsteht. Oxydation kann so für die Entstehung von neuen Elementen zum Beispiel des Sulfürs zum Sulfid zuständig sein. Anhand des Grundstoffes Eisen läßt sich ein Modell entwickeln, das von der Aufspaltung einer Einheit in zwei gegensätzliche Pole ausgeht, die den Rang einer höheren Einheit einnehmen. Diese Vorstellung läßt sich auf physikalische Beobachtungen von Johann Wilhelm Ritter im 18. Jahrhundert zurückführen, der zum Kreis der ostdeutschen Romantiker zählte.¹⁰⁶³

Für Beuys beginnt die Polarisierung bei dem Ausgangselement Eisen, welches als eines der wichtigen Vorkommen in der Erdkruste an Minerale, Erze, darunter Hämatid (Bluteisenstein) und Brauneisenstein gebunden ist. Eine Verbindung zu der Aktion »*Manresa*« stellt der Gedanke von kommunizierenden Grundelementen dar, deren Energieströme sich treffen. Zu dem verbindenden Halbkreuz in der Ausstellung zur Aktion »*Manresa*« im Thorwaldsen-Museum kommen die Elementesammlungen I, II und III, bei denen unter anderem Eisen, Fett und elektrische Entladungen eine erhebliche Rolle spielen.¹⁰⁶⁴

6.3.8 Zusammenfassung und Kommentar

In Ritualen, Mythen und religiösen Formen menschlicher Existenz ist Ocker ein kulturgeschichtlich bedeutender Stoff und wird in komplexeren Zusammenhängen symbolisch verwendet.¹⁰⁶⁵ In den Arbeiten von Joseph Beuys, die sich in einem Konglomerat rationaler, irrationaler und intuitiver Herangehensweisen mit diesem Bedeutungsfeld auseinandersetzen, tritt Ocker als Malfarbe auf. Die Lebensenergie für die der Materialcharakter und die Farbe des Ockers symbolisch stehen, wird von Beuys auf ursprüngliche Wesenszusammenhänge von Erde, Eisen und Blut

¹⁰⁶³ Vgl. ebd., S. 52; Karin von Maur zieht weitere Verbindungen zu romantischem Gedankengut unter anderem zu Novalis.

¹⁰⁶⁴ Vgl. Friedhelm Mennekes, *Manresa*. Frankfurt 1992, S. 102 ff.

¹⁰⁶⁵ Vgl. Emile Durkheim, *Die elementaren Formen religiösen Lebens*. Frankfurt 1994.

bezogen. Diese Grundelemente besitzen Beuys zufolge Energien und Potentiale, die direkter und unmittelbarer wirken und Bewegungsenergie und Provokation in sich tragen können.

Ocker als Material wird entstehungsgeschichtlich zwar durch Sonneneinwirkung verfärbt, z. B. von Gelb nach Rotbraun, besitzt in seiner erdigen Substanz jedoch keine Vitalität, keine Energie zur Veränderung. Die farbliche Umwandlung des Eisenoxydes im Ockersand, die Substanzentwicklung des Sandes plus den färbenden Inhaltsstoffen hat stattgefunden. Ocker ist ein inaktives Endprodukt ohne Transformations- oder Fließfähigkeit. Ocker besitzt zwar die farbliche Nähe zu Wärmeprodukten, hat aber keine Wärmeleit- oder Speicherfähigkeit. Das von Beuys gesuchte Prozessuale steckt in Substanzen wie Blut und Eisen unmittelbarer. Ocker wurde kulturgeschichtlich als Zeichen für Lebensvorgänge gewählt, was zum großen Teil mit seiner Farbigkeit verknüpft war. Beuys sucht diesen Verweischarakter eher durch die Materialität, in der transformatorische Kraft steckt, als durch die Farbe, die in anderem Zusammenhang als evozierende Kraft im Braun wiederkehrt. Ocker ist im Beuys'schen Denkmodell ein eindimensionales Material, die Wärmequalität ist lediglich über die Farbe vorhanden, die substantielle Aktivität ist gering.

Ocker hat in der kultischen Verwendung archaischer Völker und in den Riten und Bräuchen der Ureinwohner zum Beispiel von Australien oder Afrika heute noch einen hohen Rang.

Mit wissenschaftlicher Analyse, und damit aus dem heutigen Wissen heraus, verwendete Beuys Basismaterialien, die teilweise an der Kraft, die dem Ocker zugesprochen wurde, beteiligt waren, zum Beispiel das Blut (Ocker stand oft als Ersatz für Blut) oder die Verfärbungsmöglichkeit des Eisens (Eisenoxyde sind Färbestoffe im Ocker). Im Gegensatz zur symbolisch-spirituellen Bedeutung von Ocker und dem zeichenhaften Verweischarakter in kultischen Handlungen arbeitete Beuys mit Materialien, deren Potentiale in der tatsächlichen Reaktions- und Wandlungsfähigkeit liegen. Er orientierte sich an greifbaren, in der Natur ablaufenden Prozessen. Joseph Beuys reformuliert in seiner Arbeit durch den Gedanken des Prozesses, der Schöpfung und der fließenden Bewegung ein auf grundlegenden Lebensprinzipien basierendes System. Durch diesen in den Materialien ausgedrückten Bestand bleibt es offen

und flexibel in den Verknüpfungsmöglichkeiten und ist imstande, eine ständige Entwicklung zu repräsentieren.

Bewegung und Wärme sind ausschlaggebende Faktoren für die modellhafte Vorstellung von Lebensenergie. Der zerstörende Charakter wissenschaftlichen Denkens mit dem Bestreben zu quantifizieren sieht Beuys als Kältepol, den er oft mit dem Kristallinen, Unbewegten in Verbindung bringt. In seinem Energiemodell bilden die verformbaren plastischen Elemente wie Fett und Honig oder fließende Substanzen wie Blut die energetische Grundlage des Lebens. Mit dem Evolutionsbeginn verbindet Beuys das Prinzip der Wärme, zunächst als physische Wärme und in fortschreitender Entwicklung des Menschen auch als geistige Wärme; diese wird in archetypischen Materialien gespeichert, zum Beispiel im Blut oder Eisen.

Der reflektierte Rückbezug auf ein archaisches kulturelles Erbe und auf mythologische Denkweisen bleibt bei Joseph Beuys nicht im Stadium des bloßen Wiederauftauchens bekannter Rituale, Materialverwendungen oder Verhaltensweisen haften, sondern greift in der Verwendung solcher ursprünglicher Denkmateriale und Materialien mit kultur- und entwicklungsgeschichtlicher Relevanz über die Erinnerung hinaus und versucht mit der Neuorientierung, Neuzusammenstellung und Neuevozierung von Prozessen, Denkmodelle und Möglichkeiten für die Zukunft zu entwickeln.

6.4 Nikolaus Lang

Ähnlich wie der Begriff »Informel« verschiedene Künstler auch diverser Länder zusammenfaßt, so charakterisiert die Bezeichnung »Spurensicherung« nicht eine feste Gruppe von Künstlern, sondern kennzeichnet deren gemeinsame Arbeitsweisen. Unter dem Titel »Spurensicherung« veröffentlichte Günter Metken 1977 eine Textsammlung, in der Nikolaus Lang als einer der Hauptvertreter dieser neuen Position in der Kunst vorgestellt wird.¹⁰⁶⁶

1066 Günter Metken, *Spurensicherung, Kunst als Anthropologie und Selbsterforschung*. Köln 1977. »Spurensicherung« war ein Ausstellungstitel im Hamburger Kunstverein und im Lehnbachhaus München 1974.

Nikolaus Lang, der am 12.2.1941 in Oberammergau geboren wurde, beschäftigt sich seit 1970 mit dem Auffinden, Sammeln und Bewahren von Gegenständen. Ihn interessieren die vergessenen, »verschütteten« Inventare menschlicher Gesellschaften und der Natur. Im Sammeln von Dingen dieser ihm anfänglich fremden menschlichen Gemeinschaften richtet Lang seinen Blick auf die Kontinuität und den Wandel sozialer Verhältnisse. Zu der Suche nach kulturellen Inventaren, beispielsweise Fotografien, Zeitungen, Knöpfen usw. kommt das Sammeln von Naturmaterialien, wie Schnecken oder Bienenwaben. Nikolaus Lang stellt dem kulturellen Mobiliar das Mobiliar des Naturraumes gegenüber. Wie ein Archäologe und Botaniker oder Ethnologe spürt Lang sein Ausgangsmaterial auf, das er für seine persönlichen Kollektionen von Werkzeugen, Steinen, Farben und teilweise auch zur Nachahmung alter Techniken benutzt.

Mit Ocker hat sich Nikolaus Lang seit 1976 immer wieder intensiv beschäftigt, in seinen Bearbeitungen natürlicher Ockervorkommen in der Toskana und in Südaustralien zeigt Lang die kulturgeschichtliche Bedeutung dieses (elementaren) Stoffes auf. Er arbeitet mit Ocker auf dem europäischen Kontinent (Italien) und in Australien (Flinders Ranges). Insbesondere durch den im Vergleich der Verwendung von Ocker in verschiedenen Erdteilen weist Lang auf die oben geschilderten sozialen und kulturellen Kontexte menschlicher Daseinsformen hin. Dabei ist seine Intention zunächst das Zusammentragen und Präsentieren, ohne Wertung oder Kategorisierung. Sowohl aufgrund der Farbigkeit, deren stoffliche Qualitäten ihn besonders interessieren, als auch aufgrund seines rituellen Gebrauchs und der mythischen Bedeutung wegen, ist Ocker zentrales Symbol und Metapher in Langs Arbeiten. Ocker ist damit wichtiges Medium in den Arbeiten Langs, mit dem er anthropologischen Fragestellungen, beispielsweise nach Kulturtechniken und soziokulturellem Verhalten nachgeht. Ähnliche Ansätze bestimmen auch seine frühen Arbeiten.

6.4.1 Spurensicherung (frühe Arbeiten und Arbeitsmethode)

Die ersten Spurensicherungen Langs tragen gemeinsame Züge, die sein Interesse und seine Arbeitsmethode zeigen.¹⁰⁶⁷ Neben dem *Short Walk* von 1970 in Wimbledon Common, einer Aktion in dem dortigen öffentlichen Park, bei der Lang Fundstücke und Präparationen zeigte, ist die (Korn)Truhe *Für die Geschwister Götte* von 1973/74 exemplarisch für Nikolaus Langs Sammlungen und seine Ordnung der ausgewählten Teile. Dies vor allem auch, weil es sich bei der Arbeit für die Geschwister Götte um eine persönliche Forschung auch in bezug auf die eigene Vergangenheit handelt. Nikolaus Lang lebt auf dem »Grundbauernhof« in Bayersoien (Oberammergau), der den Geschwistern Götte gehörte, die dort ihr Leben verbrachten.¹⁰⁶⁸

Die Arbeit *Für die Geschwister Götte* ist ein gutes Beispiel für diese zugleich systematische und subjektive Arbeitsweise Langs. Er trägt in der Kiste Teile des Hausrates zusammen, der in dem verfallenden Haus der Familie Götte nach dem Ableben des letzten der Geschwister Götte zu finden war.¹⁰⁶⁹ Zu den Fundstücken gehören unter anderem: Zeitungsausschnitte, Werkzeuge, aber auch Tierknochen und Schneckengehäuse aus der näheren Umgebung. Lang präsentiert diese Gegenstände in einer Kiste, deren einzelne Holzeinsätze jeweils Themengruppen aufnehmen. Einer Vitrineneinrichtung eines geologischen Institutes gleich blickt man auf Schaukästen, die sorgfältig gegliedert die aufgereihten Gegenstände des täglichen Gebrauchs und des persönlichen Umfeldes und Lebensraumes der Göttes zeigen.

Bei der Auseinandersetzung mit dem Besitz der Göttes und der Umgebung der »Grundbauernwiesen« gibt es für Lang immer wieder persönliche Bezugspunkte. Diese Forschertätigkeit für sich alleine, sozusagen eins zu eins mit sich und den Fundstücken, birgt auch das Potential einer Suche nach sich selbst und der eigenen Vergangenheit. Langs Rekonstruktion von Lebensumständen, Lebensbedingungen und Lebensäußerungen bedingt eine eigene Wertung und persönliche Anknüpfungen, sie erfordert eigene Positionen und in dieser Subjektivität auch eine eigene Ordnung, die sich in Langs Präferenzen zeigt. Mit der

1067 Vgl. Kapitel 6.4.3 Ockerprojekt I (Toscana), Farben, Zeichen, Steine.

1068 Vgl. Nikolaus Lang, *Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst*. München 1996, S. 3.

1069 Die Kiste *Für die Geschwister Götte* wurde in der Ausstellung »Spurensuche« im Kunstverein Hamburg erstmals ausgestellt; vgl. *Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst*. ebd., S. 105 ff.

Suche nach Äußerlichem, das für sehr komplexe Inhalte stehen kann, ist die Suche nach Wesentlichem und der Versuch einer Selbstdefinition verknüpft.¹⁰⁷⁰

Wissenschaftliche Mimikry

Im Vordergrund von Langs Vorgehensweise steht die Besinnung und das Einlassen und die schon fast triebhafte Suche nach kleinen, vermeintlich wertlosen und nutzlosen Gegenständen, nach Alltäglichkeiten, die aber kulturelle Signifikanz tragen. Lang intendiert durch das Sammeln, Aufbereiten und Nacharbeiten von Gegenständen eine persönliche museale Zusammenstellung. Die Arbeiten werden nach naturwissenschaftlicher Methodik präsentiert, dies betrifft auch die Aufreihung und die Beigabe von Tagebuchnotizen und Fotos. Es sind jedoch Dinge zusammengestellt, die keinem objektiven Maßstab unterliegen und durch intuitives, spontanes Vorgehen entdeckt und aufgehoben wurden. Günter Metken bezeichnet Langs Vorgehen daher als »Wissenschaftliche Mimikry«.¹⁰⁷¹

Die **subjektive Selektion** geschieht vor der objektivierten, wissenschaftlichen Materialausbreitung. Ein gewählter Gegenstand kann stellvertretend für sehr unterschiedliche Dinge und Sachverhalte stehen. In diesem Sinne des »Pars pro toto« reicht Langs Arbeitsfeld von der Kollektion persönlicher Habseligkeiten der Einwohner in seinem Wohnort Bayersoien, bis zur Auseinandersetzung mit den Ureinwohnern Australiens. Gemeinsame Bezüge und strukturelle Ähnlichkeiten über Länder- und Zeitgrenzen hinweg sind sein besonderes Thema.

Ein zentraler Aspekt der Arbeiten Nikolaus Langs ist sein Interesse an anthropologischen Fragestellungen im Hinblick auf kulturelle Lebenszusammenhänge und soziales Verhalten. Lang dokumentiert und protokolliert Lebensäußerungen durch Gegenstände und durch den Nachvollzug von rituellen Handlungen. Diese orientieren sich in Langs Arbeiten der achtziger Jahre vor allem an den Riten und dem mythischen Denken australischer Ureinwohner.

1070 Vgl. Günter Metken, Für die Geschwister Götte, in: Nikolaus Lang, *Katalog 8/1975 der Kestner Gesellschaft Hannover*. 31. Oktober bis 30. November 1975. S. 12.

1071 Vgl. ebd., S. 12.

Indem Lang jene Spuren, die er gefunden hat, dokumentiert, rekonstruiert er Zusammenhänge und macht sie für andere anschaulich und nachvollziehbar. Die Auswahl ist nicht von einer Objektivität beanspruchenden Blick, wie zum Beispiel in der traditionellen Ethnologie oder Archäologie, geleitet, sondern sucht bewußt ein begrenztes Feld und eine subjektive Auswahl, die aber intensiviert und an einer Vertiefung orientiert ist. Dieser künstlerischen Arbeitsweise liegt der strukturalistische Gedanke zugrunde, daß es gemeinsame Strukturen gibt, die sich im mythischen Denken und im Verhältnis des Menschen zur Natur äußern und auf andere menschliche Gesellschaften und Kulturerscheinungen anderer Erdteile und historischer Epochen übertragbar sind. Im Arbeitsprozeß von Nikolaus Lang sind Parallelen zum Denken von Claude Lévi-Strauss hervorzuheben.

6.4.2 Mythen und Riten; Exkurs zu Claude Lévi-Strauss

Mythen und Riten nehmen für Lévi-Strauss die ereignishaften, komplexen Gesamtheiten von Beziehungen der Natur zu den Menschen in Form von Naturerscheinungen, Geburt und Tod etc. in Fragmente auseinander und setzen sie wieder zu einem strukturierten Gesamtkomplex zusammen. Dabei sucht mythisches Denken immer eine Gleichwertigkeit der Beteiligten, wie zum Beispiel zwischen Mensch und Natur als Partner. Indem sich der Künstler mit diesen Dingen auseinandersetzt und in einem Kunstwerk modellhaft verkleinert diese Zusammenhänge zu repräsentieren sucht, macht er die Totalität der Erscheinung handhabbar, das Sinnliche der Gesamterscheinung tritt zugunsten einer intellektuellen Dimension zurück.¹⁰⁷²

Im Denken von Claude Lévi-Strauss spielen die Sinne und die sinnliche Wahrnehmung eine große Rolle. Traditionell basiert die Methodik und Theorienbildung der Wissenschaften darauf, die Wahrnehmung zu objektivieren, zu kategorisieren und zu abstrahieren, bzw. in Komponenten aufzuteilen. Dabei wird das rational begründete Wissen und die methodologisch fortschreitende Formulierung gesucht. Claude Lévi-Strauss stellt diesem Wissenschaftsverständnis eine Erkenntnismöglichkeit an die Seite, die auf sinnlicher Wahrnehmung

¹⁰⁷² Vgl. Günter Metken in: E. Billeter (Hrsg.), *Mythos und Ritual*. Ausstellungskatalog Zürich 1981, S. 36.

unmittelbar beruht. Er plädiert für eine Forschung, die nicht horizontal im Sinne einer Ausbreitung des gesamten Spektrums, sondern vertikal im Sinne einer Intensivierung des einzelnen Forschungsgegenstandes vorgeht. In seinen Ausführungen zum »primitiven« und »zivilisierten« Denken, charakterisiert er das »primitive« Denken mit dem Bestreben, auf dem kürzesten Wege zu einem allgemeinen Weltverständnis zu kommen, während das wissenschaftliche Denken das Problem in viele Teile zerlegt und immer nur begrenzt Erklärungen gibt.¹⁰⁷³ Vor allem für französische Künstler, die sich mit dem Sichern von Spuren beschäftigen, bilden die Ansätze zu einer neuen Sicht ethnologischer Forschung, wie sie Claude Lévi-Strauss in seinen Büchern *Traurige Tropen* und *Das wilde Denken* darlegt, eine wichtige Grundlage für ihre künstlerische Arbeit.¹⁰⁷⁴

Im folgenden beziehe ich mich unter anderem auf fünf Vorträge von Lévi-Strauss, die zu einer Rundfunkreihe der CBC (Columbia Broadcasting Corporation) im Dezember 1977 zusammengestellt wurden und Mythen, sowie deren Bedeutung für das menschliche Denken, zum Thema haben; erstmals erschienenen sie als erweitertes Manuskript 1980.¹⁰⁷⁵ In den Aussagen zum »wilden Denken« spricht Lévi-Strauss davon, daß der Mensch in Mythen und mythischem Denken die Welt zu verstehen sucht; im Vergleich zum »zivilisierten Denken« ist das »uneigennützig« Denken in Mythen auf das Verständnis von Welt, wenn dies auch oft illusionär ist, ausgerichtet, und nicht auf deren Beherrschbarkeit.¹⁰⁷⁶ Mit den vorhandenen Möglichkeiten des menschlichen Geistes, einerseits der Wahrnehmung von Natur und andererseits der Entwicklung unserer geistigen Möglichkeiten gibt es nach Lévi-Strauss verschiedene Fähigkeiten, die je nach Kultur unterschiedlich ausgeprägt sind, aber strukturell in uns ähnlich präformiert sind und heute noch bestehen. Der menschliche Geist ist, so die These Lévi-Strauss', trotz aller Kulturunterschiede überall gleich.¹⁰⁷⁷ Die Identität und Differenzierung einer Kultur ist zunächst durch die Isolation von anderen Kulturen bestimmt. Kulturelle Unterschiede sind wichtig und bedeuten für ihn eine

1073 Vgl. Claude Lévi-Strauss, *Mythos und Bedeutung*. Frankfurt 1995, erstmals ebd., 1980, S. 28 f.

1074 Vgl. G. Metken, *Spurensicherung*. Köln 1977, S. 11ff. Vgl. Claude Lévi-Strauss, *Traurige Tropen*. 1955, Frankfurt 1996; ders., *Das wilde Denken*. 1962, Frankfurt 1994.

1075 Vgl. Claude Lévi-Strauss, *Mythos und Bedeutung*. Frankfurt 1995.

1076 Vgl. ebd. S. 28 f.

1077 Vgl. ebd. S. 32.

»innere Mannigfaltigkeit« von Kulturgruppen, die aber übergeordnete verwandte Strukturen aufweisen. Ein Vergleich von Gesellschaften ist somit jenseits der historischen Betrachtung möglich.

»Bricolage«

Vor diesem Hintergrund gesehen ist die künstlerische Beschäftigung mit Funden und Spuren anderer Kulturen und deren Äußerungsformen auch charakterisiert durch die Affinität zur eigenen kulturellen Identität. Die Spuren anderer können eine Reflexion eigenen Verhaltens und Bewußtseins veranlassen. Für Künstler, die sich so mit menschlichen Gesellschaften befassen, ist der von Lévi-Strauss geprägte Begriff der »Bricolage« bedeutungsvoll. Mit der Herstellung einer »Bastelei« bezeichnet Lévi-Strauss ein projektorientiertes Denken, das nicht auf einem einzigen Weg zum Erreichen eines Zieles hinarbeitet.¹⁰⁷⁸ In der Handhabung von nicht perfekt dafür zugeschnittenen Werkzeugen und der kreativen Anwendung von begrenzten Materialien entwickelt sich der »gebastelte« Gegenstand – ein figuratives Gebilde ebenso wie eine sprachliche Äußerungen – in der Zwiesprache mit den Dingen, aber auch mittels der vorhandenen Dinge. Er gesteht dem Unvollendeten etwas Poetisches zu und stellt in der »Bricolage« eine Verschobenheit gegenüber der ursprünglichen Absicht fest.¹⁰⁷⁹ Die mythische Reflexion sieht er als intellektuelle Form der »Bastelei« und stellt diesem Denken, das aus Bruchstücken strukturierte Gesamtheiten erarbeitet, das wissenschaftliche Denken in Begriffen, mit zunächst hergestellten wissenschaftlichen Strukturen in Hypothesen und Theorien, gegenüber.

Den Künstler sieht er zwischen beiden Möglichkeiten, zur Unterscheidung nennt er verkürzt das Schaffen von Ereignissen durch Strukturen (wissenschaftlich) gegenüber dem Schaffen von Strukturen mittels der Ereignisse (bastelnd).¹⁰⁸⁰ Insofern ist der Künstler Wissenschaftler und Bastler gleichermaßen.¹⁰⁸¹

1078 Vgl. Claude Lévi-Strauss, *Das wilde Denken*. Frankfurt 1994, S. 30 f.

1079 Vgl. ebd., S. 34.

1080 Vgl. ebd., S. 35.

1081 Zur Kunstgesinnung von Lévi-Strauss bemerkt G. Metken eine reaktionäre Haltung, indem Lévi-Strauss romantische Maler und solche mit einer feinen Wiedergabe der Natur vor den ungegenständlichen Malern lobte; Lévi-Strauss lehnte die modernen Tendenzen der 60er und 70er Jahre ab; vgl. G. Metken, *Das fruchtbare Mißverständnis*. u. a. in: *Mythos und Ritual*. Zürich 1981, S. 39.

Nikolaus Lang beschäftigt sich einerseits mit den wissenschaftlichen Strukturen und Präsentationsformen und andererseits mit der kreativen Anwendung subjektiv ausgewählter Materialien. Die auch in der symbolischen Bedeutung aus Bruchstücken und begrenzten Ausgangsmaterialien zusammengefügte Objekte bilden eine metaphorische Gesamtheit. Bezieht man dies auf die Ockerarbeiten von Nikolaus Lang, so stellen die Auslegungen von Ockersanden in Italien und später in Australien solche strukturierten Gesamtheiten dar. Damit projiziert Lang den Komplex um Erzählungen und Riten zur Erdfarbe und die sinnlich wahrnehmbare Erscheinung der Farbe in der Landschaft auf ein kleines Modell. In dieser modellhaften Vorstellung ist jedoch die unendliche Anzahl der Varianten enthalten, die in ihrer strukturellen Anordnung auf den Ocker als Baustein zurückgreifen.

6.4.3 Ockerprojekt I (Toskana) Farben, Zeichen, Steine

Während eines Aufenthaltes in Florenz 1976, im Rahmen eines Villa-Romana-Stipendiums, erkundete Nikolaus Lang die toskanische Umgebung um Florenz. Auf den Ausflügen interessierte sich Lang für prähistorische Felszeichnungen und Ritzungen der Bergregion Monte Begio in den ligurischen Alpen und für Graffiti und Kritzeleien an und in teilweise verlassenen Häusern am Straßenrand. Neben der Sammlung von Steinwerkzeugen aus dem Moustérien in dem Ort Pesa fertigte Lang eine *Kollektion von Ockerfarben* in dem Ort Palágio in der Nähe von Volterra an (K 123). Die Arbeiten wurden zusammen mit Fotos und Texten, teilweise auch Tagebuchnotizen 1977 zur Documenta 6 im Fridericianum ausgestellt.¹⁰⁸²

Bei den Etruskern, die im 6./7. Jahrhundert v. Chr. die Stadt »Velathri« (Volterra) gründeten, wurden Ocker und andere Erdfarben vornehmlich für Wandmalereien verwendet.¹⁰⁸³ Ockerfarben, wie sie in den nahegelegenen

¹⁰⁸² Vgl. Ausstellungskatalog documenta 6, Kassel, *malerei, plastik, performance, 24. Juni 1977 bis 2. Oktober 1977*; vgl. dazu auch die Ausstellungslisten in: *Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst*, Ausgabe 33, und in: Nikolaus Lang, *Nunga und Goonya*. München 1991. Neben der Ausstellung in der Villa Romana Florenz 1976, siehe dazu Ausstellungskatalog, waren die Arbeiten 1977 in der Kunsthalle Baden-Baden zu sehen, unter anderen war der Westfälische Kunstverein Münster 1978 Station der Wanderausstellung mit dem Titel: *Farben, Zeichen, Steine*; siehe auch dortigen Katalog unter gleichem Titel.

¹⁰⁸³ Vgl. Malereien der Gräber von Tarquinia, Kapitel 3.10.

kleinen Gruben zu finden sind, gibt es oft als Verputz toskanischer Häuserwände. Ebenso wurde Ocker als gute Freskofarbe zum Beispiel für die Franziskuslegende von Giotto in St. Croce zu Florenz¹⁰⁸⁴ und 1652–1664 für ein dortiges Kuppelfresko von Volterrano (Baldessare Franceschini) einem Freskomaler aus Volterra verwendet. Die verschiedenen Ockersorten, die traditionell in der italienischen Freskomalerei Verwendung finden, sind mit der toskanischen Stadt Siena (Terra di Siena) und der ebenfalls namensstiftenden Region Pozzuoli (Terra di Pozzuoli) verknüpft.¹⁰⁸⁵

Nikolaus Lang beschäftigt sich mit dem in der gesamten Toskana zu findenden Ocker an dem kleinen unbekannteren Ort Palágio.¹⁰⁸⁶ Der Ocker kommt dort teilweise an Tonerden gebunden, in Klumpen oder in ganzen Schichten vor. Lang sammelte innerhalb der roten, gelben, braunen Ockerfarbpalette 60 verschiedene Farbwerte.¹⁰⁸⁷ Farbvariationen erreichte Lang auch durch das Brennen der Ockersande. Auf dem Installationsfoto aus der Villa-Romana-Installation ist eine Ordnung nach Farbgruppen zu sehen, die auch etliche weiße Ocker, vermutlich auch mit Kalk- oder Kreidespuren zeigen, dazu kommen Verbindungen mit anderen Farbmineralien.¹⁰⁸⁸

Lang präsentiert die Erdfarbenproben auszugsweise in drei Konsistenzen: in großen Brocken, sowie als gesiebte und gemahlene Sande. Insgesamt sind es 320 Proben. Die farbigen Sandhaufen, von denen der Großteil Eisenoxyde der geschilderten Ockerfarben sind, liegen jeweils auf einem hellbraun verfärbten leicht welligen Papier in DIN-A4-Größe. Die in Palágio installierte Arbeit enthielt Farbabdrücke, bestehend aus einem Farblecks und Verlaufsspuren von Ocker an der Wand.¹⁰⁸⁹

1084 Vgl. Kapitel 4.6 Ockerverwendung bei Giotto di Bondone.

1085 Vgl. Kapitel 1.2.2 Klassifizierung der Ockerfarben.

1086 Zwölf Kilometer nordöstlich von Volterra an der Straße nach Florenz liegt Palágio, ein kleines Dorf in dessen Umgebung Erdgruben mit Ockersanden existieren. Die alte Handelsstraße verband Florenz über die hügelige Region Volterra mit dem Mittelmeerhafen Cécina.

1087 Vgl. Ausstellungskatalog documenta 6, Kassel, *malerei, plastik, performance*, 24. Juni 1977 bis 2. Oktober 1977, S. 266.

1088 Siehe Katalog a.a.O. K 123.1; vgl. ebd., Installationsfoto abgedruckt in documenta 6. Ausstellungskatalog 1977. S. 267.

1089 Vgl. ebd., und dazu auch Abbildung in: Günter Metken, *Spurensicherung, Eine Revision*. Amsterdam 1996, S. 114.

Die auf dem Boden ausgebreiteten Ockererden korrespondieren in weiteren Installationen mit zwei an der Wand aufgestellten Erdplatten. Zwei *abgenommene Erdflächen* von jeweils 210×310 cm Größe zeigen eingelagerte Ockerspuren (K 123.1). Wie bei archäologischen Grabungen lassen sich auf den Platten Ockerschichten und Flöze entdecken. Wie die *Detailaufnahme* zeigt, besteht eine der Platten aus Farbtönungen des roten, gelben und braunen Farbbereiches, die andere aus vornehmlich grauen, weißen, violetten und gelblichen Farbtönen (K 123.2). Die Technik der Abnahme der Erdplatten entlehnte Nikolaus Lang der Freskorestaurierung, dort unter dem Begriff »distacco a strappo« geläufig.¹⁰⁹⁰ Nach diesem Verfahren wird der abzunehmende Teil mit Salmiakgeist fettfrei gemacht. Anschließend wird mit einem elastischen Leim »colletta« ein Baumwoll- oder Hanfgewebe aufgeklebt. Um die Haftung des Leimes zu verbessern, muß die Feuchtigkeit minimiert werden, das bedeutet, daß das Umfeld warm und trocken sein sollte. Langs zeltartige Umbauung mit Plastikplanen zum Schutz der Abnahmestelle erklärt sich aus dieser Notwendigkeit.

Anders als in der Freskoabnahme, bei der ein Lattengerüst um die Gewebe herum angebracht wird, bringt Lang eine Lattung aus Eschestäben direkt auf das Gewebe auf.¹⁰⁹¹ Zwischen die Oberflächenschicht und die darunterliegende tiefere Schicht – bei Lang die tieferliegende Erdschicht – werden Metallstäbe getrieben, um den Gesamtkomplex abzulösen. Danach bleiben die Holzstäbe zur Versteifung und bilden sozusagen das Gerüst, auf dem sich die Erdplatte befindet. Was wir sehen, ist der innere Teil der Oberflächenschicht, also nicht wie bei der Freskoabnahme die äußere (bemalte) Schicht. Die innere Erdschicht wurde von Lang bis zu einer Minimaldicke abgeschabt und getrocknet.

Wie bei Nikolaus Langs Rindenabnahmen mit Insektenfraßspuren von 1988 und der Arbeit mit Torfziegeln von 1987, wird hier das Innere nach Außen gekehrt.¹⁰⁹² Das verborgene Innenleben dessen, was unter der Oberfläche zu finden ist, wird thematisiert, um erdgeschichtliche Entwicklung sichtbar zu machen.

1090 Abnahme der Freskohaut vgl. Max Doerner. 1989, S. 274.

1091 Vgl. Günter Metken in: *Katalog documenta 6*, Kassel 1977, S. 266.

1092 Vgl. Günter Metken. Amsterdam 1996, S. 116 f.

6.4.4 Ockerprojekt II (Australien, Flinders Ranges, 1979)

Teilweise sind die von Nikolaus Lang bei Erkundungsgängen aufgesuchten Orte des Jahres 1979, mit denen seines Australienaufenthaltes von 1986 bis 1989 identisch oder verknüpft. Lang besuchte beide Male mehrere Orte, vornehmlich im Gebiet *Flinders Ranges* (K 123.3).

Die Faszination für Farbmaterialien und die Bedeutung der diversen Ockersorten für die Australischen Ureinwohner ist Anlaß für Nikolaus Langs Aktion »Farben transportieren«. Zur Biennale in Sydney nahm Lang 1979 Farbproben aus der Toskana in Stücken und als gemahlenes Pulver mit nach Australien. In seiner Arbeit, die sich im Museum von Canberra befindet, hat Lang Ockersande aus der Toskana und abgenommene Erdfarbflächen aus einem Ockerfundort (Ochre-Point) nahe Adelaide zusammengestellt.¹⁰⁹³ Die Erdfflächen aus Adelaide sind mit ähnlicher Technik wie die Abnahmen aus der Toskana hergestellt.

Da Ocker in den Riten australischer Ureinwohner von besonderer Bedeutung ist, hat das Transportieren von Ockerfarben über Kontinente hinweg auch kulturvergleichenden Charakter. Jürgen Hohmeyer spricht von einer Botschaft zwischen Europa und Australien.¹⁰⁹⁴ In Europa ist neben der einstigen rituellen Ockerverwendung, etwa bei Bestattungen im Neolithikum, die artifizielle Verwendung des Farbstoffes unter anderem zur Freskomalerei in der Antike und im Mittelalter von zentraler Bedeutung, während in Australien neben dem Ocker als Malmaterial der rituelle Gebrauch des Ockers bis in dieses Jahrhundert einen hohen Stellenwert besitzt. So wird der Ocker in den Mythen der Aborigines als magischer Stoff beschrieben, durch den sich die Naturgewalten beeinflussen lassen und auch in den Erzählungen (Überlieferungen, engl.: Dreamings) der Aborigines, die sich mit der Entstehung des Landes beschäftigen, ist Ocker fundamentaler Bestandteil. Angeregt durch die Forschungsliteratur vor allem der deutschen Einwanderer hat sich Nikolaus Lang mit australischen Riten und Bräuchen auseinandergesetzt. Eine Verbindung von Europa und Australien besteht durch das gleiche Medium, den Ocker, und die gleiche Technik der Behandlung und

¹⁰⁹³ Vgl. ebd.; und vgl. Kapitel 6.4.4.4 Ockerprojekt III.

¹⁰⁹⁴ Vgl. Jürgen Hohmeyer, Auf der Suche nach dem magischen Stoff, in: *Art/Das Kunstmagazin* 1/1981, S. 97.

Bearbeitung des Ockers, nämlich das Sammeln von Erden und Abtragen von Erdschichten.

In der ethnologischen Forschung nimmt Australien eine Sonderstellung ein, weil die australischen Ureinwohner zur Zeit der Einwanderung von Europäern im 18. Jahrhundert im ganzen Land ansässig waren und daher unter unterschiedlichen Naturbedingungen und klimatischen Verhältnissen lebten. Trotz der rund 200 heute bekannten Sprachen, deren großer Differenziertheit und der sehr unterschiedlichen Lebensformen, ließen sich einheitliche Grundelemente, gemeinsame Denkformen, wie zum Beispiel der rituelle Umgang mit Ocker, in fast allen australischen Gebieten finden. Gleiche Wirtschaftsbedingungen und ständiger Kontakt der Gruppen untereinander förderten diese kulturellen Gemeinsamkeiten. Wichtig ist dabei das allen gemeinsame Verhältnis zur Natur, in welchem Ocker eine tragende Rolle im Austausch zwischen Mensch und Natur spielt.¹⁰⁹⁵ Die soziale Struktur und Weltanschauung der Aborigines wurde in der Forschung herangezogen, um auf Strukturen der frühen Menschheitsgeschichte, zum Beispiel die Ockerbestattungsriten rückzuschließen.¹⁰⁹⁶ Unter den europäischen Einwanderern waren Forscher, die sich für ethnologische Gegebenheiten interessierten und auf deren Reiseberichte und frühe Dokumentationen der Riten und Bräuche heute zurückgegriffen werden kann.

6.4.4.1 Ockertransporte der Aborigines

Mit dem Transport von Ocker und dem Einfärben von Felsen und Wasser greift Lang zurück auf traditionelle Bräuche, die auf die Mythologie der australischen Ureinwohner fußen, welche solche Orte wie Bookatoo einmal jährlich aufsuchten. Hinweise auf das rituelle Ockertransportieren speziell von dem Ort Bookatoo entnehme ich Philip Jones, Peter Sutton, »Art and Land«. Weiterhin beziehe ich mich, bezüglich der Mythen und speziell der Ockermine von »Vukartu Ithapi«, auf Dorothy Tunbridge, »Flinders Ranges Dreaming«.¹⁰⁹⁷

¹⁰⁹⁵ Vgl. Klaus Timm, Blut und rote Farbe im Totenkult, in: *Ethnographisch-Archäologische Zeitschrift*. Berlin 1964, Jg.5, S. 42.

¹⁰⁹⁶ Vgl. dazu Kapitel 3.6 Ockergrabkulturen.

¹⁰⁹⁷ Philip Jones; Peter Sutton, *Art and Land, Aboriginal Sculptures of the Lake Eyre Region*. Adelaide 1986, auszugsweise abgedruckt in: Nikolaus Lang, *Nonga und Goonya*. München 1991, S. 69; Dorothy Tunbridge, *Flinders Ranges Dreaming*.

Die Zeremonie des Ockertransportes wurde ausschließlich von Männern durchgeführt. Die Aborigines stellten eine kleine Expedition zusammen, die dann zu den Ockervorkommen aufbrach. Samuel Gason benennt in seinem Bericht beispielsweise ein Vorkommen bei Burrutchunna Creek.¹⁰⁹⁸ Die Gefahren, die die Teilnehmer auf sich nahmen, unter anderem bei Zusammenstößen mit feindlichen Stämmen, zeugen von der Bedeutung des rituellen Sammelns von Ocker. Teilweise erst nach langen Märschen mehrerer Wochen kamen sie an der Fundstelle an und gruben Ocker ab, den sie mit Wasser vermischten und zu Laiben formten. Der getrocknete Ocker wurde in Mengen bis zu 35 Kilogramm pro Mann auf dem Kopf nach Hause transportiert. Aufgrund dieser Ockertransporte kam es immer wieder zu Konflikten mit feindlichen Stämmen und weißen Siedlern, die ihre »Weiden« schützen wollten und die Ockertransporte mit Waffengewalt verhinderten. So ließen die Ockertransporte zu Beginn des 20. Jahrhunderts nach und sind seit 1920 nicht mehr beobachtet worden.¹⁰⁹⁹ Die Ockertransporte sind Bestandteil der mythologischen Erzählungen. Besonders im Hinblick auf die Bedeutung des Ockers in Verbindung mit dem Blut, der Erde, komme ich auf einige Beispiele zurück.

Murragirta-Ritus

Ocker, der in der Sprache der Adnyamethanha People **Murragirta**¹¹⁰⁰ genannt wird – im Wortstamm Murrakurli verwandt – ist Auslöser für rituelle Ockertransporte, bei dem Männer auf den Spuren des Emuheroen wandern. Auf dem Weg zur Ockerfundstelle in der Höhle von Yerkinna reiben sie sich mit Fett ein. An der Höhle angekommen, bleiben die Jungen vor der Höhle zurück, und die Älteren sammeln das Blut des Ahnen, den Ockerstaub in der Höhle, ein kostbares Material, das nicht verschwendet werden darf. Nachdem sie mit dem Ocker zu den jüngeren zurückgekehrt sind, reiben sich alle mit Ocker ein. Das Stammesoberhaupt, der »König«, läßt sich nach der rituellen Färbung von

Canberra 1988.

1098 Vgl. Samuel Gason, *The Dieyerie Tribe of Australien Aborigines*. Adelaide 1874, auszugsweise in Nikolaus Lang, *Nonga und Goonya*. München 1991, S. 75.

1099 Vgl. ebd.

1100 Vgl. Dorothy Tunbridge, *Flinders Ranges Dreaming*. Canberra 1988, S. 8f., S. 65.

den Jüngeren jagen, vor dem Eingang der Höhle läßt er sich fangen und führt sie in den Murragirra-Ritus ein. Dazu gehört, daß sich die Jungen die Körperhaare bis auf die Kopfhaare abschneiden und zur Symbolisierung des Emufederkleides die Haare auf dem Boden ausstreuen.¹¹⁰¹

6.4.4.2 Bookatoo

Der Farbtransport von Ocker ist vor allem im südlichen Teil des Kontinents in der Kultur der Aborigines fest verwurzelt. Lang nimmt mit einer Aktion (Ockerexpedition) darauf Bezug. In seinen Tagebuchnotizen vom 16. März bis 30. März 1979 beschreibt er einen für die Aborigines wichtigen Ockerfundort, der einem heiligen Ort gleichkommt und zu dem die Ureinwohner pilgerten und von dort Ocker über größere Entfernungen in ihre Behausungen holten.¹¹⁰²

Bei Langs erstem Australienaufenthalt steht der Nachvollzug dieser Wanderung mit Ocker im Vordergrund, Jürgen Hohmeyer bringt sie in Verbindung mit einem Pilgerweg, der mit Demut und Buße zu tun hat und auf den sich Lang auch in Erinnerung an die Taten der europäischen »Eroberer« begibt.¹¹⁰³

Nikolaus Lang schildert in seinem Tagebuch die Suche nach dem Ort Bookatoo (im australischen Englisch auch Bukatu geschrieben) in den »Flinders Ranges«, den er erst nach etlichen Märschen findet. Dieser Ort in der Nähe von Parachilna besitzt eine für die australischen Ureinwohner bedeutende Ockermine.¹¹⁰⁴ Solche heiligen Orte, an denen Ocker vorkommt, sind häufig in der australischen Mythologie zu finden.¹¹⁰⁵ Lang nimmt an der Ockermine von Bookatoo mit Hacke und Spaten Farbproben, feuchtet sie auf abgebrochenen Rindenstücken an und knetet diese Masse zu einem *Farblaib*, der nach dem Trocknen in Rindenstücke verpackt wird (K 123.4). Lang trägt diesen Farblaib auf Erkundungen mit

1101 Vgl. *Nunga und Goonya*. ebd. S. 81.

1102 Vgl. Nikolaus Lang, *Australisches Tagebuch*. Aargauer Kunstverein, Aarau 1980; auszugsweise in: *Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst*. München 1996, Ausgabe 33, Heft 5, 1. Quart.

1103 Jürgen Hohmeyer, Die Suche nach dem magischen Stoff, in: *Art* 1/1981, S. 101/103.

1104 Siehe Katalog a. a. O., Karte der Flinders Ranges.

1105 Vgl. Klaus Timm, *Die Bedeutung von Blut und rotem Ocker in der Vorstellungswelt der Australier*. Jena 1962; hier bezogen aus: *Ethnografisch-Archäologische Zeitschrift*. Berlin 1964, JG.5, S. 68.

sich, er besucht damit weitere Orte: eine *Wasserstelle in der Brachina-Schlucht*, die er mit dem Ockersand rot einfärbt (K 123.5), und drei Höhlen, in denen sich Malereien, Kritzeleien und Zeichnungen mit Ockerfarbe befinden, die zum Teil neueren Datums sind.

Nikolaus Lang bricht ebenfalls mit seinem Farblaib zu einer *mit Zeichnungen und Ritzungen versehenen Felswand* auf, die schon für die australischen Ureinwohner von Bedeutung war (K 123.6). Vor der Annäherung legt Lang sein Ockerpaket ab. An den Felsen, die teilweise selbst mit Ocker durchzogen sind, gibt es Strichzeichnungen, Linienbündelungen und Figurationen mit Ocker und weißer Farbe, die vereinzelt die natürlichen Bedingungen des Felses mit einbeziehen, »Malerei ist Resultat von vielen Übermalungen verschiedener Rotbrauntöne, Bookatoorot ...«, schreibt Lang in sein Tagebuch.¹¹⁰⁶ Ausführlich schildert Lang in seinem Tagebuch diese Bemalungen mit rotem Ocker, die mit weißen Strichzeichnungen versehen sind.¹¹⁰⁷ Zu Langs Farbtransport gehört auch das Sammeln von Steinwerkzeugen und Knochenteilen, die er mit dem Farblaib zusammenlegt.

6.4.4.3 Zur Bedeutung des Ockers in der Mythologie der australischen Ureinwohner

Die Literatur zu den Mythen des Aborigines ist so zahlreich, daß ich hier nur einige Standardwerke nennen kann, die überwiegend von den weißen Einwanderern verfaßt wurden. Etliche der neueren Schriften fußen auf der Beschreibung der Stammesrituale von Samuel Gason aus dem Jahr 1874. In den deutschen Schriften nimmt sich Klaus Timm 1962 dieses Themas an. Dort findet sich eine gute Literaturübersicht zu den einzelnen Stämmen und Regionen. Neben Forschern wie Carl Strehlow zu Beginn unseres Jahrhunderts, gehört auch die Sammlung des Missionars Oskar Liebler zu Grundbausteinen der Forschung, sie wurde 1985 von Gerhard Schlatter bearbeitet.¹¹⁰⁸

¹¹⁰⁶ Vgl. Jürgen Hohmeyer, Auf der Suche nach dem magischen Stoff, in: *Art* 1/1981, S. 102f.; vgl. dazu R. Hoppe-Sailer, *Nikolaus Lang, Richard Long, Wolfgang Mally* in: *Natur – Landschaft – Kunst*. Kat. Kunsthalle Bremen 1982, S. 23f.; vgl. Nikolaus Lang, *Australisches Tagebuch*. Aarau 1980.

¹¹⁰⁷ Vgl. J. Hohmeyer in: *Art* 1/1981, S.104.

¹¹⁰⁸ Samuel Gason, *The Dieyerie Tribe of Australien Aborigines*. Adelaide 1874; Klaus Timm, *Blut und rote Farbe im Totenkult*, und ders., Die Bedeutung von Blut und

Die Bedeutung des Ockers für die australischen Ureinwohner ist deshalb so hoch, weil er für viele Anwendungen und Zeremonien im symbolischen Kontext des Heilens und Bannens Verwendung findet. Ocker dient als medizinisches Heilmittel bei Wunden und Prellungen. Ocker wird, wie etliche Erzählungen schildern, als Zaubermittel gebraucht, um zum Beispiel Naturkräfte wie den Wind zu zähmen, oder den »Regenmacher« zu unterstützen.¹¹⁰⁹ Philip Jones stellt, indem er sich auf den Pastor Johannes Reuther beruft, den transzendenten Charakter des Ockers in den Riten heraus. Der von 1861–1914 in Australien lebende Reuther gründete ein Museum für Eingeborenenkultur, auf das sich Nikolaus Lang in seiner Arbeit bezieht.¹¹¹⁰

Der Übergang von den Menstruationsphase der Frauen zur Empfänglichkeit wird mit Ockereinreibungen begleitet. Ebenfalls dient Ocker zur Körperbemalung bei der Initiation vom Jugendlichen zum Mann. Auch zur Bekräftigung der Eheschließung wird das Paar mit dieser Farbe geschmückt.¹¹¹¹ Gegenstände, wie die Tjurungas werden mit Ocker gefärbt. Tjurunga sind Sakralgegenstände, die den verwandelten, nicht sterblichen Körper der Ahnen (Totemvorfahren) symbolisieren.¹¹¹² Zum Zeichen der Beendigung der Trauerzeit bemalt sich die Witwe mit rotem Ocker. In den traditionellen Riten und Gebräuchen der Aborigines ist Ocker mit Leben und Freude verknüpft.¹¹¹³

Stellvertretend für Blut läßt sich Ocker bei vielen Völkern vor allem auch im europäischen Kulturraum finden. Die Ureinwohner verwenden roten Ocker symbolisch für Blut in seiner Bedeutung als Lebenssaft in ihren Zeremonien.¹¹¹⁴ In der Mythologie wird die Substituierung von Blut durch

rotem Ocker in der Vorstellungswelt der Australier, in: *Ethnografisch-Archäologische Zeitschrift*. Berlin, 5/1964, S. 39–55 und S. 65–69; Carl Strehlow, *Die Aranda- und Loritja-Stämme*. Frankfurt 1913; Gerhard Schlatter, *Bumerang und Schwirrholtz*. Berlin 1985; weitere Literatur zu Australien siehe Nikolaus Lang, *Nonga und Goonya*. München 1991, Bibliografie, S. 136 f.

1109 Vgl. Philip Jones, Peter Sutton, *Art and Land, Aboriginal Sculptures of the Lake Eyre Region*. Adelaide 1986, auszugsweise abgedruckt in: Nikolaus Lang, *Nonga und Goonya*. München 1991, S. 69 f.

1110 Reuther übersetzte das neue Testament in die Dieri-Sprache, Nikolaus Lang bezieht sich darauf, indem er Fotokopien der Übersetzung durch den Reißwolf zu Schnipseln verarbeitete und damit eine abgegossene Hirnschale eines Eingeborenen füllt, vgl. *Nonga und Goonya*. 1991, S. 53.

1111 Vgl. C. Strehlow. ebd., 1913, S. 734.

1112 Vgl. Gerhard Schlatter, ebd., 1985, S. 123 ff.

1113 Vgl. ebd., S. 227 f.

1114 Vgl. Wright. 1979, S. 374 und Boshier. 1981, S. 16; Strehlow. 1964, S. 733 f.

roten Ocker überliefert, Blut und roter Ocker bilden einen Gedankenkomplex.¹¹¹⁵

Verbindung Blut und Erde

Dorothy Tunbridge spricht von der Bedeutung und der Farb- und Materialqualität des Ockers in der Mine von Vukartu Ithapi in der Nähe der Brachina-Schlucht.¹¹¹⁶ In einer mythischen Erzählung wird die Entstehung dieser Ockermine auf vier hundeähnliche Säugetiere, die verschiedenfarbige Felle haben und von einigen Aborigines Marrakurli genannt werden, zurückgeführt.¹¹¹⁷ Neben Weiß, Schwarzweiß und Schwarz gibt es ein Säugetier mit rotem Fell, das Yaldhatyinha genannt wird. Der Erzählung nach kommen sie nachts und verbreiten Angst und Schrecken, töten Erwachsene und Kinder. Zwei Eidechsen, eine glatthäutige und eine behaarte (barking: in der Übersetzung auch bellend) jagten die Marrakurli und töteten sie nacheinander. Das Blut der Marrakurli bildete den roten Ocker der Marrakurli Hills.¹¹¹⁸

In der Erzählung wird weiterhin die Entstehung von Tag und Nacht tradiert. Adnu, die behaarte Echse tötete den schwarzen Marrakurli, und es wurde Nacht. Adnu warf einen Bumerang zunächst nach Norden, dann nach Westen und nach Süden; nachdem keine Änderung eintrat, schleudert Adnu den Bumerang Richtung Osten und die Sonne ging auf.¹¹¹⁹ Im Denken der Aborigines ist Ocker das Blut der Ahnen. Die über das ganze Land verteilten Ockervorkommen bilden die Landmarken, die an die Verbindung zwischen den Menschen und den Urahnen in Tiergestalt erinnern. Das Land ist für die Aborigines allgemeines kulturelles Erbe, das nicht in persönlichen, privaten Besitz übergehen kann.

Nikolaus Lang weist mit seiner Arbeit *Terra nullius* (Niemandland) von 1979 auf den irrigen europäischen Blick hin, der von einem Land ausgeht, das niemandem gehört und zu dem demnach die Menschen auch keine

¹¹¹⁵ Vgl. Klaus Timm, *Die Bedeutung von Blut und rotem Ocker in der Vorstellungswelt der Australier*. Jena 1962, hier Berlin 1964, S.69.

¹¹¹⁶ Siehe Katalog a. a. O. K 123.5 (Kapitel 6.4.4.3, S.288), S.; vgl. Karte der Flinders Ranges K 123.3 (Kapitel 6.4.4, S.284); (Varatyinha).

¹¹¹⁷ Vgl. D. Tunbridge. 1988, S. 65 f.

¹¹¹⁸ Vgl. Karte, Katalog a. a. O. K 123.3.

¹¹¹⁹ Vgl. D. Tunbridge. 1988, S.65.

Verbindung haben. Fast alle landschaftlichen Besonderheiten, sowohl Berge als auch Wasserlöcher, haben bei den Aborigines ihre Mythen. »So wird zum Beispiel ein Fels erklärt durch den Mythos. Der Mythos aber wird erinnert durch den Felsen.«¹¹²⁰ Die Aborigines personifizieren in ihren Mythen Naturvorgänge und machen sie dadurch erklärbar. Ockervorkommen sind den Erzählungen nach eine Mahnung für die Menschen, die sie an Gefahren erinnern sollen und immer wieder die Einheit des Blutes der Ahnen mit dem Erdboden bekräftigen. Auf eine solche Verknüpfung von Blut und Erde weist auch eine der Erzählungen über den Emu hin, der den Mythen zufolge ein Urahn der Aborigines ist und dessen Blut in die Erde fließt und zu rotem Ocker wird. Der Erzählung nach führte die Emujagd durch Teile der Flinders Ranges.¹¹²¹ Zwei Hunde jagten diesen Emu, der an bestimmten Landmarken wie Wasserstellen und Felsen anhielt oder seine Laufrichtung änderte. Auf einer Anhöhe an der Höhle von Yerkinna stellte ein Mann mit seiner Hundemeute den Emu, und sie töteten ihn. Der Mann versteinerte daraufhin zu einem Berg, die Hunde wurden zu Felsbrocken, und das Emublut floß in den Boden und wurde zu rotem Ocker in der seither heiligen Höhle von Yerkinna.

6.4.4.4 Ockerprojekt III (Australien, Flinders Ranges, 1986–1989)

Bei seinem zweiten Australienaufenthalt sind für Lang die oben geschilderte Mythologie der Aborigines und damit verknüpfte direkte Handlungen mit Ocker wichtig. Langs Arbeiten, die unter dem Thema Nonga und Goonya (schwarze Person, weiße Person) zusammengefaßt sind, beschäftigen sich mit der Begegnung zweier Kulturen und den auftretenden Konflikten. Die weißen Eroberer und die dunkelhäutigen Ureinwohner berufen sich in unterschiedlicher Weise auf das Land, in dem sie leben. Lang bezieht sich mit seinen Arbeiten in Australien auf die Kolonialisierung und Okkupation des Landes durch die Europäer.¹¹²² Freie Siedler ließen sich ab 1834/35 in dem heutigen Bundestaat Victoria

¹¹²⁰ Gerhard Schlatter, *Mythos-Streifzüge durch Tradition und Gegenwart*. München 1989, S. 179; zit. in: *Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst*. S. 11.

¹¹²¹ Vgl. T. D. Mc Carthy in: *Oceania*. Bd.10, Nr.1; auszugsweise und hier bezogen aus: *Nunga und Goonya*. München 1991, S. 79 f.

¹¹²² Die systematische Kolonialisierung durch die Engländer begann mit den Strafkolonien ab 1788. Matthew Flinders erforschte 1795–1803 unter anderem große Teile der südlichen Region und schlug den Namen Australien (engl. austral. = südlich) vor; vgl. *Meyers Großes Taschenlexikon*, Bd.7. 1992, S. 125.

nieder. Die Aborigines wurden durch die Einwanderer verfolgt, gefoltert und unzählige wurden getötet. Bernice Murphy spricht von Verlusten von zwei Dritteln der einheimischen Bevölkerung, die auch durch eingeschleppte »fremde« Krankheiten dezimiert wurde.¹¹²³ Deutschsprachige Einwanderer kamen um 1838 in das Land. Zu diesen wegen ihrer Bibelauslegung im eigenen Land verfolgten Protestanten kamen gegen Ende des Jahrhunderts zunehmend kirchliche Organisationen, die die Aborigines missionieren wollten.¹¹²⁴

Die europäische Einflußnahme zielt ab auf die Unterordnung der Ureinwohner und die Aneignung ganzer Landesteile. Dies bedeutet eine Einordnung der Ureinwohner in ein europäisches System von Parzellierung und persönlichem Besitz sowie der Höherbewertung der weißen Rasse in einer totalitären/eurozentristischen Sichtweise.¹¹²⁵

In der Kultur der Aborigines ist durch die mythischen Erzählungen eine Identifikation der Ureinwohner mit ihrem Land gewachsen. Die Vorstellung, daß das Blut der Urahnen rote Erde bildete und die Urahnen selbst sich in Felsen, Hügel etc. verwandelten, zeigt eine familiäre Verbindung zu den Vorfahren, die in Form des Bodens, der Erde und der geographischen Gegebenheiten präsent sind. Die Aborigines sind durch ihr Verständnis von der mythischen Urzeit, in der Mensch- und Tierwesen die Umwelt mitgeschaffen haben, direkt mit der Erde und den Landmarken verbunden. Dieses Wissen um das Land ist Teil des kollektiven Bewußtseins und der Lebensabläufe, und insofern kann das Land niemandem persönlich gehören. Die Naturbetrachtung, aber auch die Verehrung der Ausdrucksformen der Natur, sind wichtiges Kulturgut der Aborigines, auf das sich Nikolaus Lang auch in seinen Erdflächenabnahmen bezieht.

Ockerflächen, Sandflächen

¹¹²³ Vgl. *Nonga und Goonya*. 1991, S. 93.

¹¹²⁴ Vgl. ebd., S. 95.

¹¹²⁵ Auch in der für die künstlerische Auseinandersetzung mit anderen Kulturen wegweisenden Ausstellung »les magiciens de la terre« im Centre Pompidou (Paris) 1988, kreisten die künstlerisch beantworteten Fragestellungen um die Kolonialisierung und generell die westliche Sicht gegenüber anderen Denkart und Sichtweisen.

Nikolaus Langs Ockersammlungen und Erdflächenabnahmen in Australien¹¹²⁶ gehen direkt auf diese Naturbeziehung der Ureinwohner und die entwicklungsgeschichtlichen Vorgänge der Erdkruste ein.¹¹²⁷ Es handelt sich hierbei um Ocker aus »Moana« und des »Maslin Beach« und »Sand Quarry«. Die Sammlungen zeigt Lang als *Farbfeld* aus verschiedenen fetten und sandigen Ockersorten, die auf Papieren angehäuft sind (K 123.7). Die Ockerflächen der Erdflächenabnahme aus den gleichen Gebieten, beispielsweise *The Time before Dreaming* (K 123.8), changieren in Braun, Rot und Grautönen, einige Erdflächen beinhalten farbige Sande, die die Gesamtpalette um graue, weiße und hellbraune Töne erweitern. Indem er sie als räumliche Objekte herstellt, macht er die geologischen Formationen aus unterschiedlichen Zeiten sichtbar, die in der Erdflächenabnahme eine Einheit bilden. Unterschiedliche Erdschichten, Verschiebungen und Einlagerungen von Ocker verweisen auf eine Zeitebene, in der wie in der Weltanschauung der Ureinwohner Vergangenheit und Gegenwart zusammentreffen. In der mythischen Gedankenwelt der Aborigines bildet Vergangenes, Gegenwärtiges und Zukünftiges eine Einheit, die nicht von Hierarchien durchdrungen ist. Wie die Erzählungen das Land beschreiben, so beschreiben die Erdockerreliefs ihre Entstehung selbst und bilden die Grundlage für Assoziationen, die von den mythischen Urahnen bis zu künstlerischen Äußerungen reichen. Die Reliefs aus Ocker nehmen bezug auf bestimmte Orte, an denen in der Vorstellung der Aborigines Wesen der mythischen Urzeit (Dreamtime) lebten und die heute noch in den oben geschilderten Erzählungen (Dreamings) wiederkehren. Die Arbeiten stellen damit auch einen Bezug zu den Stammestotems her. Auf diese Totems beziehen sich die jeweiligen Stammes- oder Clanriten. Jeder Clan hat sein eigenes Totem, das Ausdruck der Verbindung der Aborigines zu den jeweiligen Urzeitwesen ist.

Lang benennt die Erdabnahmen mit Titeln, die teilweise in Assoziation zur Erdfläche als Bildobjekt stehen, wie *The Time before Dreaming*¹¹²⁸ oder *Weeping Rainbow at Moana*, hier zeichnet sich durch die verschiedenen Farbsorten ein regenbogenartiges Gebilde ab. Oder aber Lang gibt den Erdflächen Titel, die auf Begebenheiten hinweisen, wie *Mother and Child*

1126 Siehe Katalog; vgl. Kapitel 6.4.3 Ockerprojekt I.

1127 Vgl. *Nunga und Goonya*. München 1991, Abb. S. 72/73 und S. 77/78.

1128 Siehe Katalog a. a. O K 123.8.

Lie Broken on Deserted Camp Site (K 123.9). Die Erdflächen folgen in der Begrenzung den Formungen des Geländes und bilden vereinzelt den Abtragungsort reliefartig ab.

Peter's Story

In der Fotoarbeit *Peter's Story* beruft sich Lang auf Ereignisse, die sich nach Berichten von Australienforschern ca. 1856 zugetragen haben. Die Geschichte handelt von einem australischen Ureinwohner, der von Weißen unschuldig verdächtigt wurde, einen Mord begangen zu haben. Man sperrte ihn ins Gefängnis und versagte ihm jede Hilfe. Der Gefangene, dem Weiße den Namen Peter gaben, starb daraufhin in der Gefangenschaft.¹¹²⁹ Die Geschichte zu Peters Tod ist der Anlaß für Aktionen von Nikolaus Lang, die sich mit dem Denken, den Riten und der Mythologie der Aborigines auseinandersetzen. Lang dokumentiert diese Aktionen in zweiunddreißig 55×55 cm großen Fotografien. Hinsichtlich der Betrachtung und Analyse der Fotografien beziehe ich mich ausschließlich auf die für den Gebrauch des Ockers relevanten Elemente.

In den *Fotografien zu Peter's Story* sieht man Nikolaus Lang in *Foto Nr. 10* mit einem Emufell bekleidet, wie er geriebenen, mit Wasser vermischten Ocker in den Mund nimmt und auf seinen Arm spuckt, der an eine Betonwand gelehnt ist (K 123.10). Er erzeugt auf diese Art Negativabdrücke seines Unterarmes und seiner Hände, die einen Hammerstein und eine Sichel halten, auf der Betonwand eines Kohlebunkers und eines leeren Wassertanks, wie in *Foto Nr. 11* zu sehen (K 123.11). Der Kohlebunker steht in der Arbeit als Zeichen für die »Kolonialherren« und der Hammerstein und die Sichel (als von den Weißen adaptiertes Werkzeug) für die Kultur der Ureinwohner, wie auch für den Sozialismus. Lang bezieht sich mit der Technik des Farbauftrages auf traditionelle Färbetechniken der Aborigines, die Felsvorsprünge und andere Orte durch das Besprühen mit unterschiedlichen Ockerfarben mit Negativabdrücken versehen und bemalten.¹¹³⁰

In *Foto Nr. 18* ockert Lang Pfoten und Schnauze eines Dingos, einer ausgewilderten Art des Haushundes der Aborigines, der gejagt und fast völlig ausgerottet wurde (K 123.12). Die Ureinwohner domestizierten teilweise die Dingos, deren Fell rötlich bis gelbbraun ist, und setzten sie zur Känguruhjagd ein. Ein weiteres für Australien und das Leben der Aborigines wichtiges Tier ist das Känguruh; ein erschossenes Känguruh, dessen Einschußwunde von Fliegen besetzt ist, versieht Lang, wie in *Foto*

1129 Vgl. die ausführliche Fassung der Erzählung mit Quellenangaben von Celia und Nikolaus Lang in: *Nonga und Goonya*. 1981, S. 15 f.

1130 Eine Felsmalerei mit Ocker ist in *Foto Nr. 4* (Arkaroo) zu sehen.

Nr. 19 zu sehen, mit einem Kreuz aus rotem Ocker (K 123.13). Ocker kann bei dem Dingo und auf dem Leib des toten Känguruhs als Hinweis auf das Blut, die Verwundung und das Ausbluten eines Tieres gesehen werden. Aus dem Blut von Tieren, insbesondere des Emus, der von Hunden gebissen wurde, entstanden den Erzählungen nach Landmarken und Ockerplätze, wie oben geschildert.¹¹³¹ So ist beispielsweise in dem *Foto Nr. 20* ein Lagerplatz – Lang benennt ihn als prähistorischen Lagerplatz – zu sehen: um einen Stuhl gruppiert befinden sich dort ein Emubein, ein Känguruhkopf, ein kleiner Fuchs mit zwei Köpfen und zwei Eidechsen, sowie ein Teekessel. Alle Teile des Ensembles sind mit Ocker versehen und bilden so eine neue Einheit. In den Fotografien steht Ocker symbolisch für das Material und die Farbe des Landes der Ureinwohner. Lang bringt Ocker auf Gegenstände und Tiere auf, die in den Erzählungen bedeutungsvoll sind und fügt so auch Fragmente der Mythologie zu neuen Komplexen zusammen.

Jagen und gejagt werden

In der Arbeit *Jagen und gejagt werden – eine Allegorie Australiens* (K 123.14) sind geockerte mumifizierte Tiere und Tierhäute zu sehen. Die environmentartige Anordnung – hier beziehe ich mich auf die Ausstellung 1991 in Stuttgart – zeigt Känguruhs und Dingos und Abgüsse ihrer Häute.¹¹³² Die Arbeit besteht aus zwei Teilen, einem Bodenteil mit fünf auf Stöcke aufgespießten Tieren, die über dem Boden schweben, und einem Wandteil mit abgossenen halben Tierhäuten, die von links nach rechts ansteigend an der Wand zu acht Teilen angeordnet sind. Am Boden befinden sich drei mumifizierte Känguruhs, die mit verschiedenen Wollarten ausgestopft sind. Günter Metken stellt dies in den Kontext der von den Einwanderern eingeführten Schafzucht, die die einheimischen Arten verdrängt hat.¹¹³³ Die völlig mit rotem Ocker versehenen Känguruhs scheinen – folgt man dem Titel – zwei Dingomumien hinterherzujagen. Die Dingos sind mit Ausrichtung zur Wand installiert, mit Emufedern versehen und an einigen Stellen mit Ocker gefärbt. Die Stöcke der aufgespießten Dingos stehen auf diversen Utensilien, die der weißen Gesellschaft

1131 Vgl. dazu Kapitel 6.4.4.3 Verbindung Blut und Erde.

1132 Vgl. *Nonga und Goonya*. 1991, S. 46 ff.

1133 Vgl. Günter Metken, Ein Bumerang in die Gegenwart, in: ebd., S. 49.

zugehören, z.B. ein goldener Teller, ein Blechflugzeug oder eine Maurerkelle. Die Känguruhs stehen mit den Stöcken auf Reibesteinen, Bergbauwerkzeugen und auf landwirtschaftlichen Werkzeugen, die für die Kultur der Ureinwohner charakteristisch sind.

Die an der Wand installierten Häute bestehen aus Leim, Hanf und Ocker als färbendem Stoff. Die Häute sind gefaltet und die jeweils halben Dingohäute sind übereinandergelegt. In der Anordnung scheinen die Dingos nun die Känguruhs gewissermaßen zu jagen. In der allegorischen Darstellung projiziert Nikolaus Lang den Konflikt zwischen schwarzen und weißen Einwohnern Australiens auf jagende und gejagte Tiere, die beigegebenen Utensilien sowie der rote Ocker auf den Känguruhs in Gegenüberstellung zum grauen Emufederkleid der Dingos zeigt diese Polarität. Die Jagd wendet sich, so daß Gejagte zu Jagenden werden. Die unterschiedlichen Ebenen der Installation und die gegensätzliche Polarität der toten Tiere und ihrer Häute läßt sich auf verschiedene Zeitebenen und damit auch auf die zyklische Vorstellung von Gegenwart, Zukunft und Vergangenheit in der Gedankenwelt der Aborigines beziehen. Einerseits sind sie durch ihre Hüllenform körperlich entrückt, andererseits sind sie aufgebahrt, als ob sie fleischlich präsent wären. Obwohl beide Wesen (Känguruhs und Dingos) zu Jagenden und Gejagten zählen, können sich die Bedingungen der Jagd ändern.

Die Werkzeuge der Aborigines bestanden größtenteils aus Steinen, die in Verbindung mit einer Ockerfärbung in vielen Installationen und Fotografien des Nonga- und Goonya-Zyklus vertreten sind. In dem *Kulturhaufen*, in dem Werkzeuge und Utensilien der europäischen und australischen Ureinwohner-Kultur zusammengestellt sind, ist ein Großteil der Gegenstände mit Ocker besprüht. Neben der Färbung allgemein befindet sich ein *Farbkuchen* (K 123.15), fünf Mineralfarben: rotbraunes Eisenoxyd mit Glimmereinschlüssen, weißes Kaolin, Manganschwarz und roter und gelber Ocker in dem Kulturhaufen. Diese Palette von mineralischen Farben durchzieht die Arbeiten von Nikolaus Lang in Australien.

6.4.5 Zusammenfassung und Kommentar

Mit den Ockertransporten und den Erdflächenabnahmen in Australien bezieht sich Nikolaus Lang auf die Mythologie der Aborigines, in denen

eine untrennbare Verbindung zwischen den Lebewesen und der Erde besteht. Die rituellen Handlungen der Ureinwohner sind als Erneuerung und Auffrischung dieser elementaren Verbindung zu sehen. In der Weltanschauung der Aborigines stellen verschiedene historische und mythische Zeiten eine Einheit dar. Die Farbe Ocker repräsentiert diese mythische Zeitvorstellung, die nach Wilhelm Warning in einem zyklischen Zusammenhang von erdgeschichtlicher Zeit, Erinnerungszeit – im Sinne der dreamings der Aborigines – und der Zeit des Betrachtens wiederkehrt.¹¹³⁴ Langs Rekurs auf diese Mythologie im reflektierten Nachvollzug 1979 und 1986–1989 kulminiert in der Farbe, die für das Land und seine Bewohner steht. Die Farbfelder gesammelter Erdfarben und vornehmlich Ockersande, die er 1986–1989 erarbeitet hat, sind gleichsam geologisch-ethnologische Karten des Landes und seiner Mythen. Langs Arbeit ist Erinnerungsarbeit, die nicht direkt die Riten nachvollzieht, aber darauf durch die Landmarken und die Vielfalt der Erdtöne Bezug nimmt und damit an die Vielfalt der Dreamings – der Erzählungen zur Traumzeit – erinnert. Ocker als das Medium der australischen Ureinwohner wird von Lang gleich einer verwissenschaftlichten Seelen- und Geisteslandschaft zusammengestellt. »Farbe ist das Material, mit dem der Mensch seine Träume und Visionen, seine Visualisierungen schon immer festgemacht hat. Die Farbe ist ein Angebot der Natur.«¹¹³⁵ Ocker wird von Nikolaus Lang in den Arbeiten der Australienaufenthalte als Metapher der Beziehung der Menschen zu ihrem Land benutzt. Ocker versinnbildlicht für die Aborigines die Lebenskraft und den Leib der Urahnen, aus dem er sich ihren Mythen zufolge gebildet hat und so als Landmarke und im rituellen Gebrauch an diese Ahnen erinnert. Indem Ocker das Blut substituiert oder als verwandeltes Blut gesehen wird, kommt dieser Erdfarbe ein außerordentlicher Stellenwert in der Kultur der Aborigines zu. Diesen Wert erkennt Nikolaus Lang und überliefert ihn in seiner künstlerischen Arbeit. Dadurch gelingt es ihm, eine Brücke zwischen zwei einander fremden Kulturen zu schlagen, indem er sie in seinen Arbeiten aufeinander bezieht und miteinander konfrontiert. Ocker verweist in der künstlerischen Auseinandersetzung auf die Kultur der Aborigines. Trotz aller Polarisierung in seinen Arbeiten ist der

1134 Vgl. W. Warning. *Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst*. 1996, S. 11.

1135 Nikolaus Lang in einem Interview mit Wilhelm Warning und Udo Liebelt, 1995; zit. nach: Wilhelm Warning; Nikolaus Lang in: *Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst*. 1996, S. 11.

gemeinsame Bezugsrahmen die Natur, das verbindende Element ist der Ocker.

Nikolaus Lang schlüpft als Weißer in die »Haut« der Ureinwohner. Dieses Verständnis für die andere, aus europäischer Sicht fremde Welt birgt mit der Verwendung des Ocker auch die Möglichkeit zur Versöhnung.

6.5 Ockerprojekte zeitgenössischer Künstler

In etlichen einzelnen Arbeiten unterschiedlicher Künstler der 80er und 90er Jahre spielt Ocker eine große Rolle als Farbe und als symbolisches Material. Unter anderen greift Rainer Wittenborn in seinem Mailänder Zyklus (1991) *De Finibus Terrae* auf die Verbindung roter Ockererde und dem von Menschen besetzten Land zurück.¹¹³⁶ Gerhard Hoehme setzt sich in seiner Arbeit *in ein ander über – oder Anstieg und Ende der Hoffnung* von 1984/85 mit der Symbolik des Blutes und der Energie der Schöpfung auseinander. Die kadmium- bis ockerrote Mitteltafel des Tryptichons ist verbindender Teil zwischen zwei Polen, einer dunklen schwarzbraunen hängenden Tafel und einer stehenden dreieckigen weißlich-grauen Tafel.¹¹³⁷ Mit Erden und Sedimentgesteinen beschäftigt sich Helmut Dirnaichner unter anderem in seinen Wandskulpturen *Atla* von 1985, die er mit mexikanische Ockererden durchfärbt.¹¹³⁸ Till Neu setzt sich als Maler und Handelnder in den Ockerfelsen von Rustrel mit dem Naturstoff auseinander und verknüpft mit dem Erdmaterial die Vorgänge im Menschen selbst und die Verortung des Menschen innerhalb des Kosmos und zeigt den Menschen und die Welt in einem untrennbaren gemeinsamen Bezugssystem.¹¹³⁹

Im folgenden Kapitel möchte ich auf zwei zeitgenössische künstlerische Projekte eingehen, in denen sich Künstler mit der Farbe Ocker auseinandersetzen beziehungsweise rote Erde einen besonderen Rang einnimmt. Hier sind es vor allem die Werkphasen oder Werkgruppen von Ulrike Arnold und Charles Simonds, die Ocker an exponierter Stelle zeigen.

Ulrike Arnold

Für Ulrike Arnold ist die Qualität der Ockerfarben als »Urmaterial« und »Energieträger« ausschlaggebend.¹¹⁴⁰ Das selbstgewonnene rote

¹¹³⁶ Vgl. dazu die Arbeit *La Legge e Le Terre*, Abb. in: R. Wittenborn, *De Finibus Terrae*. Ausstellungskatalog Milano 1991, S. 48ff.

¹¹³⁷ Vgl. Abb. in: *Gerhard Hoehme, in ein ander über*, Peter Weiermair (Hrsg.), Ausstellung im Frankfurter Kunstverein 14.6.–28.7.1985.

¹¹³⁸ Vgl. Abb. in: *Art/Das Kunstmagazin*, 4/1998, S. 100.

¹¹³⁹ Vgl. Till Neu, *Ocker-Bilder*. Saarbrücken 1987.

¹¹⁴⁰ Vgl. Luitgard Koch, *Bilder aus dem Land des schlafenden Regenbogens*, in:

Erdmaterial aus dem südfranzösischen Ort Roussillon bei Apt benutzte die Musik- und Kunstpädagogin anfänglich für Malereien auf Leinwand.¹¹⁴¹ Ab 1986 begibt sie sich in verschiedene Regionen der Welt, die vom Ockerfarbstoff geprägt sind, wie zum Beispiel New Mexico oder Australien, West-Afrika (Togo), Brasilien (Itaberita) und Nordjemen.¹¹⁴² Ulrike Arnold malt an den jeweiligen Orten vornehmlich mit den Händen auf Leinwänden oder auf die Felsen selbst. Die gesammelten Erden sind ebenfalls Grundlage für die in ihrem Wuppertaler Atelier entstandenen Arbeiten. In der Arbeit aus *Lindhurst* in Südaustralien von 1988 (K 124) bilden vornehmlich roter und gelber Ocker das Ausgangsmaterial, das im Bild zur »Erdmaterie« wird, die einer komprimierten plastischen Masse vergleichbar ist. Trotz der Zweidimensionalität der Leinwand scheint die rote Erde wie ein mit den Händen geformtes Gebilde im weißlich gelben und roten Umfeld zu wachsen. Ulrike Arnold stellt hier nicht geologische Formationen dar und sucht keine figürlichen Assoziationen, vielmehr beschreibt ihre Arbeit einen Zustand, in dem die Energie des Erdmaterials und der arbeitenden Hand ihren Ausdruck finden. Sie reagiert mit ihren Arbeiten auf Vegetation, Klima und Farbeindruck, gleichsam auf die Atmosphäre der Orte, die sie erwandert. Dabei hält sie sich oft mehrere Wochen in bestimmten Gebieten auf und sucht, ähnlich wie dies Richard Long in seinen Geländebegehungen praktiziert, den Dialog mit der Natur und den Dialog mit der Erde.¹¹⁴³

Ulrike Arnold beschreibt die Erde als Thema ihrer Arbeiten: »Die Qualität der Erde bestimmt den Charakter der Landschaft. Sie ist mitbestimmend für die Architektur, die die Menschen in den jeweiligen Landschaften errichten. Weiter liefert die Erde Grundlagen für die Herstellung von Farben, mit denen der Mensch sein Bild von der Welt entwirft.«¹¹⁴⁴ Das Begehen, Verweilen, Hineinhören, Begreifen, und damit vor allem der körperliche Kontakt mit der Landschaft, mündet in eine meditative Form des Aussetzens und Einlassens. Ulrike Arnold sucht in ihren Arbeiten eine »mikrokosmische Verdichtung« dieser mit allen Sinnen erfahrenen

Zeitschrift Natur. August 1994, S. 104.

1141 Ulrike Arnold war nach ihrem Studium Meisterschülerin bei Klaus Rinke.

1142 Vgl. Ausstellungskatalog: Ulrike Arnold, *Erdbilder aus fünf Kontinenten*. Museum Folkwang Essen 1994.

1143 Vgl. Ausstellungskatalog. Essen 1994, S. 13.

1144 Ulrike Arnold, in: Ausstellungskatalog. Essen 1994, S. 13.

Naturkräfte.¹¹⁴⁵ Die Transformation in den künstlerischen Prozeß setzt die jeweilige »Energie« des Ortes um.¹¹⁴⁶

Zum einen bezieht sich dies auf die kulturell bedeutenden Orte der jeweiligen »Ur«einwohner dieses Gebietes, zum anderen weist der Arbeitsprozeß Parallelen zu natürlichen Prozessen, beispielsweise der Erosion oder der Verschiebung geologischer Formationen, auf. Neben dem Dialog mit Materialitäten sind für Ulrike Arnold auch die jeweiligen Kulturtraditionen und die mythischen Bedeutungen, die andere Kulturen diesen Orten zuerkennen, wichtig. So sind beispielsweise die rhythmischen Tänze und Gesänge aus Togo in den durch Stöcke gepeitschten und aufgewühlten Erdbildern zu finden. Die Arbeit *Hahotoe* (Togo) von 1992 zeigt innerhalb des Farbklanges aus rotbraunem Ocker, hellem gelbem Ocker, Manganschwarz und Kalkweiß eine rhythmische Bildkomposition, in der die Diagonalform aus rotbraunem Ocker von schwarzen und weißen Pinselbahnen fächerartig begleitet wird, ähnlich, wie dies in der musikalischen Einteilung in Haupt- und Nebenstimmen der Fall ist.

Roter Ocker hat in der Vorstellungswelt der australischen Ureinwohner und auch in deren rituellen Körperbemalungen einen hohen Stellenwert. Ulrike Arnold bezieht sich auf diese Erdverbundenheit, indem sie mit Zustimmung der Nachfahren der Aborigines an den »heiligen Orten« Ocker abgräbt und sammelt.¹¹⁴⁷ Das Erdmaterial Ocker in den Arbeiten der Künstlerin vergegenwärtigt die jeweilige Ockerhöhle oder den Ockerfelsen als Landmarken sowie die Vorstellungen der Ureinwohner, denen zufolge die Erde als Lebensgrundlage und die rotockerige Erde als Blut der Urahnen gesehen wird.¹¹⁴⁸

Im Indianergebiet (Reservat) in der Region zwischen Albuquerque und Flagstaff (Arizona), das die Indianer das »Land des Schlafenden Regenbogens« nennen, gibt es an der alten Ost-West-Verbindung große Areale, die von hellen gelben bis violetten Ockertönungen durchzogen sind.¹¹⁴⁹ Bei den Navajo-Indianern, mit den Apachen einer der ehemals

1145 Vgl. Ausstellungskatalog. Essen 1994, S. 13.

1146 Vgl. Luitgard Koch, in: *Zeitschrift Natur*. 1994, S. 107.

1147 Ulrike Arnold sammelte Ocker unterschiedlicher Tönungen an solchen kultischen Höhlen und Felsen der Aborigines, vgl. Ausstellungskatalog. Essen 1994, Abb.32/33.

1148 Vgl. Kapitel 6.4 Nikolaus Lang.

1149 Vgl. Luitgard Koch, in: *Zeitschrift Natur*. 1994, S. 107.

größten Stämme der Region, wurden rote und gelbe Erdsande zu rituellen Handlungen verwendet und sind Grundmaterial der traditionellen Sandbilder, auf denen oft göttliche Wesen dargestellt wurden, die Yei- oder Yeibachai-Figuren.¹¹⁵⁰ Ulrike Arnold setzt in Flagstaff *San Francisco Wash* (K 124.1/124.2) in ihren Felsmalereien mit Ocker »Zeichen an Orten in der Landschaft«.¹¹⁵¹ Sie nehmen Verbindung zur Weite des zerklüfteten Colorado-Plateaus auf. In dieser einst vom fließenden Wasser geprägten Region, mit ausgewaschenen Felsformen, sind heute tiefe Landeinschnitte sichtbar, die sich in Form von kleinen oder großen Canyons zeigen (das Gelände ist wüstenartig, und es herrscht ein ebensolches Klima). In den Felsmalereien der Künstlerin kommen diese teilweise weichen Formen zum Vorschein und verbinden sich mit den schroffen, rissigen Felsen. Ulrike Arnold antwortet mit den Felsmalereien ebenso auf ausgetrocknete Flußläufe und den Blick in die Landschaft wie auf die Beschaffenheit des Felsens als Malgrund.¹¹⁵² Durch die friesartig aufeinander beziehenden Farbflächen stehen die Arbeiten aus dem San Francisco Wash (Flagstaff) formal in der Nähe der jungpaläolithischen Höhlenbemalungen und sind beispielsweise verknüpfbar mit der Bedeutung der dortigen monochromen Ockerflächen, die symbolisch für die Höhle als Uterus und das Wachstum aus der Erde stehen und so auch als Ausdruck einer der Erde zuerkannten Energie gesehen werden können.

Charles Simonds

Der 1945 geborene Charles Simonds setzt sich in seiner Arbeit mit Tonziegeln aus den Jahren 1969–1981 mit individuellen Mythologien und der Konzeptualisierung sozialer Phänomene auseinander. Ich habe ihn deshalb in dieses Kapitel aufgenommen, weil seine Arbeiten, in denen er aus selbstgeformten Miniaturziegeln kleine »städtische Ansiedlungen« baut, unmittelbar mit ockerhaltiger roter Erde verbunden sind. Die Abbildung zeigt Details aus *Picaresque Landscape* von 1976 (K 125/125.1). Die kleinen Ansiedlungen bestehen aus Ruinen, Höhlen,

¹¹⁵⁰ Vgl. Peter Bolz, Bernd Peyer, *Indianische Kunst Nordamerikas*. Köln 1987, S. 117.

¹¹⁵¹ Vgl. Gerhard Finkh in: Ausstellungskatalog. Essen 1994, S. 6.

¹¹⁵² Vgl. U. Arnold in: Ausstellungskatalog. Essen 1994, S. 46.

Wegen, kultischen Plätzen etc. Wie ein Archäologe scheint Charles Simonds in dem roten Erdmaterial Kulturschichten freigelegt zu haben. Er baut imaginäre Orte, an denen imaginäre Rituale stattgefunden haben könnten und an denen verschiedene Gesellschaften gelebt haben könnten. Ab 1969 baute er ca. sechs Jahre lang im Gebiet der Lower East Side in New York kleine verfallene archäologische Stätten in Häuserecken und Wandnischen (jeder Straßenzug hatte mindestens eine solche nachgebildete Fundstelle einer fremden Kultur).

Die Bauten von Charles Simonds für seine »people« folgen drei Prinzipien menschlicher Gesellschaften: dem linearen Prinzip eines Volkes, das alles hinter sich läßt, dem zirkularen Prinzip einer runden Bauweise und einer zyklischen Wiederkehr von Vergangenheit¹¹⁵³ und dem Prinzip der Spirale, in dem die Vergangenheit als Baumaterial verwendet wird, um höher zu steigen. Die Ruinen dieser imaginären Zivilisationen stellt Charles Simonds in unsere Welt und überträgt damit die komprimierte Entwicklung ganzer Völker in die heutige Zeit. Damit weist er auf Zerstörungen, mangelndes soziales Denken und den ungebrochenen Fortschrittsglauben etwa des linearen Prinzips oder des Prinzips der Spirale hin. Die rote Erde als Bezugspunkt, zu der heute noch oft verwendeten Bauweise mit roten Tonziegeln zeigt die Problematik menschlichen Zusammenlebens in einer verdichteten zeitübergreifenden Form. Zwei Welten, eine archaische mit kleinen zu entdeckenden Gebäuden und individuellen mythologischen Ausdeutungsmöglichkeiten einerseits und die Welt der Großstadt und des Kampfes andererseits, stehen sich so gegenüber. Letztere ist vorgegeben, erstere baut der Künstler als Widerspruch und Denkmal in sie ein.

Mit seinen *Körperfärbungen* (K 125.2) mit fettem rotem Ocker von 1979 bezieht sich Charles Simonds auf den aus roter Erde erschaffenen Menschen Adam.¹¹⁵⁴ Die kleinen erdachten roten Kulturzeugnisse weisen auch auf die religiöse Verbindung des Menschen mit der roten Erde hin. Lucy R. Lippard bezieht sich in ihrem Text zu den Arbeiten von Charles Simonds aus dem Jahr 1979 auf das Verhältnis der roten Erde zur Schöpfung des Menschen. Dabei sieht sie den Geburtsprozeß der »Mutter

1153 Siehe Katalog a. a. O K 125/125.1 (S.301).

1154 Adam ist nach dem Genesisbericht im 1. Buch Mose nach Jáhwist »der von der roten Erde genommene«. Vgl. *LCI*. 1968/94, Bd.4, S. 498. Isidor von Sevilla erklärt den Namen Adam als irdisches Geschöpf und aus roter Erde »homo sive terrenus, sive terra rubra«. Vgl. 1. Korintherbrief mit 15,47, bei Paulus 6, 320; vgl. *LCI*, 1968/94, Bd.3, S. 246.

Erde«, die aus der Schlamm Masse einen braunen Mann hervorbringt, auch als Zeugungsprozeß zwischen Mann und Frau.¹¹⁵⁵ Die rote Erde bildet in diesem Sinne das mythologische Material, das sich als Baumaterial in den roten Ziegeln wiederfindet, und ist für Lucy R. Lippard in Simonds Arbeiten »bloßgelegte Substanz«.¹¹⁵⁶ Diese Substanz ist zeitübergreifend mit Leben und Tod verbunden. Charles Simonds versteht seine Kunst als »Kristallisationspunkt«, in dem die elementaren Dinge menschlicher Gemeinschaften zusammentreffen.¹¹⁵⁷ Dabei ist der uranfänglich aus der Erde geborene Adam die Verbindung unserer Körper zur Erde, der Mensch wiederum formt die Erde zu roten Lehmziegeln und gibt ihr seinerseits eine Form, aus der ganze Städte entstehen. Diesen Kreislauf demonstriert Simonds mit seinen Tonziegelarbeiten. Bauen sieht Charles Simonds als männlichen Versuch, das Wachstum und die Geburt aus der »Mutter Erde« nachzuahmen. In seinem Film »Geburt« verknüpft Simonds die Prinzipien des Bauens und des Wachstums, indem er Samen in rote Erdziegel einformt, die dann das Bauwerk zerstören, aber neue Nahrung für die Menschen bieten. Dies stellt für Simonds eine Verknüpfung männlicher und weiblicher Prinzipien dar¹¹⁵⁸ und verdeutlicht ein alle seine Arbeiten durchziehendes Motiv: die Anregung unserer Zukunftsphantasien, Charles Simonds formuliert dies so: »Ich sehe die Vergangenheit als ein Mittel, zu verstehen, warum unsere Gesellschaft *nicht* vorankommt. Vielleicht liegt die Wahrheit im Zwischenraum aber X ist bei Spekulationen unwohl und schaut lieber weg, wenn ich mit meinem Finger in Rissen stochere. Statt Unerklärliches ins Irdische herabzuziehen, statt mit dieser Beschränktheit bloß unsere eigene, mehrfach beschränkte Mythologie zu verstärken, sollten wir sie nicht eher einem Erweitern, einem Aufbrechen der Dinge nutzen? Zur Anregung unserer Zukunftsphantasien?«¹¹⁵⁹

1155 Vgl. Charles Simonds, Lucy R. Lippard, *Cracking*. Köln 1979, S. 28.

1156 Vgl. ebd., S. 116.

1157 Vgl. Interview von Annelie Pohlen mit Charles Simonds in: *Heute Kunst/Flash Art*. Nr.24, Januar-Februar 1979, S. 16–17, abgedr. in: *Mythos und Ritual*. Zürich 1981, S. 187 ff.

1158 Vgl. Interview, in: *Mythos und Ritual*. 1981, S. 189.

1159 Charles Simonds, Lucy R. Lippard. *Cracking*. Köln 1979, S. 6.

7. **Schlußbetrachtung/Ocker:**

Naturstoff und Kulturgut

Ziel dieser interdisziplinär angelegten Untersuchung war es, die kultur- und kunstgeschichtliche Bedeutung der Farbe Ocker von den Anfängen menschlicher Kultur bis in die Gegenwart herauszuarbeiten. Die in dieser Arbeit zusammengetragenen und bewerteten Funde und Verwendungsarten lassen zwei zentrale Funktionen des Ockergebrauchs erkennen: einerseits als Malfarbe, wobei der Begriff Malfarbstoff sowohl die Malfarbe als auch die natürliche Substanz umfaßt; und andererseits als Material, dem in Riten und kultischen Handlungen symbolische Bedeutung zukommt. Entlang dieser beiden epochenübergreifenden Grundkonstanten lassen sich Entwicklungslinien und Bedeutungsverschiebungen ablesen und Aussagen über den Ockergebrauch im jeweiligen historischen Kontext treffen. Dieses Vorgehen ermöglicht ebenso den Vergleich der Ockerverwendung in unterschiedlichen und weit auseinanderliegenden Epochen.

Im folgenden seien diese zentralen Funktionen im historischen Wandel zusammenfassend dargelegt:

Neben seinem hohen Stellenwert als Malfarbe, auf den die verwendete Menge an Farbmateriale hindeutet, war Ocker in den prähistorischen Höhlenmalereien in ein zeichenhaft symbolisches System männlicher und weiblicher Darstellungen eingebunden und versinnbildlicht hier Weiblichkeit. Auf die symbolische Bedeutung des Ockers im Sinne von Weiblichkeit und damit verknüpft Fruchtbarkeit und Geburt, aber auch Erdnähe, Lebensenergie und damit zusammenhängenden Lebensvorgängen, wie dem Atem und dem Blut verweisen insbesondere meine Untersuchungen zum Jungpaläolithikum und Mesolithikum.

Die maltechnische Verwendung läßt sich vor allem im Jungpaläolithikum, Mesolithikum und Neolithikum nicht isoliert von der symbolischen Bedeutung des Ockers betrachten. Auch von der Antike bis heute ist nicht ohne weiteres zwischen reiner maltechnischer Verwendung und symbolischem Kontext zu trennen.

Ocker wird zwischen Neolithikum und Antike mit Ausnahme der Ockerstreuung in den Gräbern der Kaukasusregion, hier vor allem als Farbstoff in der Mittlerrolle zwischen Leben und Tod, weniger für rituelle und kultische Zwecke benutzt und hat vom frühen Christentum bis ins 19. Jahrhundert seine kultisch-symbolische Funktion fast völlig eingebüßt. Als symbolisch aufgeladener Farbstoff wird Ocker in Riten und Bräuchen von anderen Farben wie Purpur, oder dem Blut als Substanz und differenzierter werdenden Symbolen abgelöst.

Die symbolische Bedeutung und damit der Rang des Ockers wandelt sich insbesondere dann wenn sich die religiösen und weltanschaulichen Vorstellungen einer Epoche verändern: Ist die Verwendung des Ockers in »heidnischen Kulturen« in seiner symbolischen Bedeutung als Farbe der Erde und Farbe des Lebens zu sehen, wandelt sich seine Funktion mit der Entwicklung christlicher Glaubensgemeinschaften, die anstelle des Ockers Purpur und Gold als Zeichen des Ranges, der Herrschaft und sinnbildlich als göttliche Farbe des Himmels verwenden.

Die Verwendung des Ockers für die Buchmalerei, die Wandmalerei und die Tafelmalerei bis ins 19. Jahrhundert hingegen liegt eindeutig in den maltechnischen Vorzügen begründet und zwar wegen des großen Farbspektrums an Ockertönen, die von Gelb, Rot bis Braunviolett reichen sowie der guten Verwendbarkeit des Ockers auf Putz und seiner Eigenschaft als gute Mischfarbe. Dies macht Ocker zum bevorzugten Farbpigment in der Freskomalerei. Auch für andere Trägerstoffe, wie Pergament in der Buchmalerei, Holz in der Tafelmalerei und ab dem 16. Jahrhundert vermehrt auf Leinwänden findet Ocker vor allem aufgrund seiner guten maltechnischen Eignung Verwendung. In den von den Lichtfarben ausgehenden Farbtheorien ab dem 17. Jahrhundert spielt Ocker als Erdfarbton ebenfalls eine untergeordnete Rolle, während in der Tafelmalerei des gleichen Zeitraumes die unbunten, gebrochenen Ockerpigmente gerade im Wechselspiel mit Farben des reinbunten Bereiches, beispielsweise bei Rembrandt van Rijn oder Eugène Delacroix auch unter farbkompositorischen Gesichtspunkten, häufig Verwendung finden.

In der Kunst des 20. Jahrhunderts wird Ocker zumeist als Archetypus verwendet; er ist elementarer Stoff und vor allem Träger vielfältiger

symbolischer Bedeutungen.

Gab es in den archaischen Gesellschaften eine gedankliche Einheit zwischen den Dingen, die die Welt konstituieren (Wasser, Himmel, Erde, Feuer), und den Lebewesen (Geburt, Wachstum, Tod), so ist der moderne künstlerische Umgang mit dem Farbmateriale Ocker nicht selten ein kreativer Rückbezug auf diese Einheit, ob dies im Rückgriff auf mythische Potentiale, wie es bei Joseph Beuys geschieht, oder ob es in der Zwiesprache mit der Materie Ocker, wie bei Antoni Tàpies, ihren Ausdruck findet.

Die in diesem historisch gegliederten Längsschnitt dargestellten unterschiedlichen Aspekte der Verwendung machen deutlich, daß sich die Bedeutung des Ockers, auch innerhalb von Zeitepochen, nicht auf eine einzige Definition festschreiben läßt. Es konnte gezeigt werden, daß die Ockerverwendung sich in komplexen Bedeutungszusammenhängen und gedanklichen Systemen von Welterklärungen darstellt, denen aber verwandte Themen und Bezugspunkte zugrundeliegen.

Eine wichtige Erkenntnis dieser Untersuchung ist, daß es Verbindungen zwischen der heutigen Verwendung des Farbstoffes Ocker in der Kunst und der Verwendung dieser Farbe in weiter zurückliegenden historischen und prähistorischen Epochen gibt. Diese »gedanklichen Brücken« sind symbolischer und/oder mythologischer Art. Bei diesen Anknüpfungen handelt es sich nicht um ein zyklisches, in bestimmten Zeitabständen wiederkehrendes »Motiv«, noch scheint mir hier der Begriff der Renaissance des Ockers zutreffend. Vielmehr zählt Ocker zum teilweise verschütteten Inventar menschlicher Kulturen und ist vielleicht gerade deswegen für die Arbeit vieler Künstler bis in die Gegenwart immer wieder von Bedeutung.

Leben und Tod

Das Erdmaterial Ocker symbolisiert Weiblichkeit und ist an Frauenidolen ebenso zu finden wie in den Höhlenfärbungen im Jungpaläolithikum. Auch die ockerrote Farbe in Courbets »Kornsieberinnen« folgt dieser Symbolik und die Arbeiten Picassos aus Gósol sind damit verknüpfbar. Ocker ist im

Kontext von Weiblichkeit mit Fruchtbarkeit und Entstehung von neuem Leben verbunden, dies zeigt sich in den Kultformen des Neolithikums und den Ockerritualen der australischen Ureinwohner, mit denen sich die Arbeiten Nikolaus Langs auseinandersetzen. Die Frau als Gebärende und die Erde als Urmutter, aus der alles kommt und zu der alles wird, sind durch die Erdfarbe versinnbildlicht. Mit der Geburt und dem Weiblichen verknüpft sich in den frühen Kulturen eine zyklische Weltvorstellung (Monatsregel, Mondphase, Tag und Nacht etc.). In diesem naturreligiösen Weltverständnis ist das Wachstum eng mit dem Vergehen verbunden; Leben und Tod bilden eine antipodische Einheit. Die Bestattungen in der Erde und die Färbung des Leichnams mit rotem Ocker, beispielsweise in den Ockergrabkulturen, ist geprägt von der symbolischen Kraft des lebensspendenden Stoffes und zeigt Ocker als Medium der Transformation zwischen dem Stadium des Lebens und des Todes. Die Körperbemalungen mit Ocker der in Kap. 6.5 erwähnten Künstler des 20. Jahrhunderts knüpfen an diese Vorstellungsreihe Erde – Leben – Erde – Tod an. Zwei weitere direkt damit assoziierte Faktoren sind die Initiation und das Blut. Die Initiation als Einführung in einen neuen Lebensabschnitt und im rituellen Sinne die Wiedergeburt, werden bei den australischen Ureinwohnern von Ockerfärbungen begleitet. In den »Totentempeln« Maltas als geheimnisvolle Orte der Regenerierung wird rote Ockerbemalung in derselben symbolischen Bedeutung verwendet. Die Initiation in die Mysterien weist über die Erdfarbe hinaus auf die Verbindung zur roten Farbe allgemein, wie sie auch in den Initialen der Buchmalerei verwendet wurde und wie sie als Zeichen des Schutzes bis heute tradiert ist, beispielsweise im Märchen vom Rotkäppchen, in Hochzeitsbräuchen oder jüngst in der roten Schleife der Aids-Hilfe.

Blut und Ocker

Ocker substituiert das Blut von Menschen oder Tieren und wird beispielsweise im mykenisch-kretischen Kulturkreis ca. 2000–1500 v. Chr. wieder durch das Blut ersetzt. Obwohl die Symbolik des Blutes als Lebenssaft der Ockersymbolik am nächsten steht, ist Ocker symbolisch als Blut der Erde und der Erdmutter zu werten. Blut ist innerer Stoff des Menschen, Ocker ist innerer Stoff der Erde, der äußerlich sichtbar ist. Blut

ist flüssig und vergeht, Ocker ist von fester Konsistenz, veränderbar in der Farbe, aber dauerhafte Materie. Äußerlich sichtbares gemeinsames Element ist die rote Farbe, im symbolischen Gebrauch werden Blut und roter Ocker in unterschiedlichen Kulturen und Zeitepochen oft Synonym für die Energie des Lebens verwendet.

Unter der Prämisse der oben beschriebenen symbolischen Bedeutungen sind die Dauerhaftigkeit und der spirituelle Gehalt der Materie Ocker bis in die Kunst des 20. Jahrhunderts ausschlaggebende Faktoren für deren Verwendung. Dies findet in der verdichteten gestauten Materie bei Joseph Beuys ebenso Ausdruck wie in der Bewahrung und Sammlung von Spuren menschlicher Gesellschaften bei Nikolaus Lang. In seiner mehrdimensionalen Bedeutung ist Ocker Naturstoff und einer der ältesten menschlichen Kulturgüter zugleich und wird in unterschiedlichen Epochen und Kulturen, bis heute als Malfarbe und symbolisches Farbmateriale verwendet. In den Arbeiten von Tapiès, Beuys und Lang wird deutlich, wie Künstler des 20. Jahrhunderts versuchen, durch kreative Rückbezüge auf archaische Kulturen neue Bedeutungsebenen in ihren Arbeiten zu schaffen, durch welche ihr künstlerisches Einzelgängertum im menscheitsgeschichtlichen Kontext gesehen werden kann.

Hiermit erkläre ich, daß ich meine Dissertation mit dem Titel

Ocker - Monografie einer Farbe

selbständig verfaßt habe und alle in Anspruch genommenen Hilfsmittel in der Dissertation angegeben sind.

Reinhard Lohmiller MA

