

Hubertus Günther

## PATINA IN DER GESCHICHTE DER KUNST

In den *Metamorphosen* reflektiert Ovid den Wandel der Zeit. Er beginnt mit allgemeinen Gedanken zu dem Phänomen, daß alles fließend sei und flüchtig jedes Bild. So ändern sich die Erscheinungen von Himmel und Erde im Lauf der Tageszeiten, die Vegetation im Lauf der Jahreszeiten, der Körper eines Menschen im Lauf seines Alters, so schwankt das Glück im Lauf der Geschichte: Das mächtige Troja ging unter, die Blüte Griechenlands verwelkte, und Rom stieg auf. Später verfiel auch Rom. Sein Untergang wurde zum Paradigma für den Wechsel des Glücks. Poggio Bracciolinis Traktat *De varietate fortunae* führt in diesem Sinn zu den römischen Ruinen. Ungefähr ein Jahrhundert später, im Jahr 1536, machte der niederländische Maler Herman Postma den Wechsel des Glücks am Beispiel der römischen Ruinen zum Thema eines Gemäldes (Abb. 1 und 2): Das Bild zeigt eine weite Ruinenlandschaft mit phantastischen Denkmälern für die höchsten Werte des Altertums, Religion und Staat. An beiden Seiten des Bildes sind Zeichen der Zeit aufgerichtet: eine Sonnenuhr (das einst berühmte *Menologium rusticum Vallense*) und eine Himmelssphäre mit den Tierkreiszeichen. In der Mitte prangt ein Wort Ovids: »TEMPUS EDAX RERUM TUQUE INVIDIOSA VETUSTAS OMNIA DESTRUISTIS« (»Oh du gefräßige Zeit und du, oh neidisches Alter, alles reißt ihr herunter«).

Doch nicht alles zernagt und zerstört die Zeit. Die Malerei behütet sie sogar, wie ein Sonett des venezianischen Dichters Marco Boschini von 1660 lehrt:

»Alle Sachen zerstört die Zeit,  
Das ist offenkundig und bekannt,  
Aber die Malerei beschützt sie gegen sich selbst  
Mit einem durchsichtigen Schleier.

Wie eine venezianische Jungfrau,  
Die sich verhüllt mit einem Schleier,  
Um aus Bescheidenheit einen schönen Teint zu bedecken,  
Der ihr Keuschheit und Menschlichkeit verleiht,

Genau so wirkt auf ein Bild  
Die Patina der Zeit; sie ergibt zwei Effekte:  
Die Farben werden immer perfekter  
Und die Malerei wird mehr geschätzt«.<sup>1</sup>

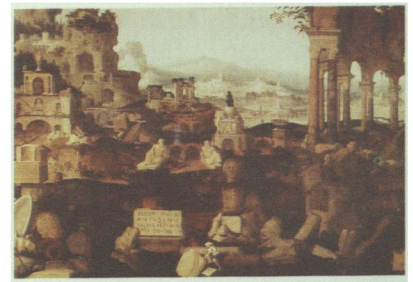
Demnach bildet Patina eine altersbedingte Veränderung an der Oberfläche von Gemälden. Obwohl sie den originalen Zustand verändert, verfälscht sie das Bild nicht, sondern verleiht ihm im Gegenteil erst seine angemess-

sene Erscheinung. Obgleich eine Alterserscheinung, zeigt Patina nicht das Altern des Bildes an, sondern gerade umgekehrt seine Zeitlosigkeit. Einerseits steigert Patina die ästhetische Wirkung, andererseits teilt sie mit dem Kunstwerk die Aura der Zeitlosigkeit. Das Gegenteil von Patina ist der Ruin, Zerstörung, Entstellung, alle Effekte der Zeit, die der Wirkung des Werkes abträglich scheinen.

So oder ähnlich gebrauchten Boschini und manche seiner Zeitgenossen den Begriff »Patina«. Vieles von dem, was bei Boschini anklingt, gehört wohl bis heute zum Verständnis des Begriffs. Besonders die Verbindung von Patina und Kunst ist eng geblieben. Aber in mancher Hinsicht hat sich der Gebrauch des Wortes auch verändert. Hier soll betrachtet werden, wie der Begriff Patina gebraucht werden kann, bzw. das Spektrum seiner möglichen Bedeutungen abgesteckt werden. Dabei will ich, wie es sich für einen Historiker gehört, möglichst von historischen Zeugnissen ausgehen. Ich werde mich fernhalten von der heftigen Kontroverse, die unter Restauratoren um das Problem geführt wird, wie man konservatorisch mit Alterserscheinungen von Bildwerken umgehen soll. Ich habe hier überhaupt nicht vor, Glaubenssätze aufzustellen, sondern suche höchstens nach Hypothesen als Grundlage für die folgende Diskussion. Generell halte ich es hier für wenig sinnvoll, nach einer festen Definition des Begriffs Patina zu suchen. Sprache ist kein festgefügt Medium wie philosophische oder andere Lehrgebäude. Im Prinzip steht es jedem frei, Begriffe abzuwandeln, solange er sich verständlich machen kann. Davon lebt die Sprache. Begriffe haben im normalen Umgang vielfältige, schillernde und manchmal sogar direkt widersprüchliche Bedeutungen. Wenn ich mir in der folgenden Untersuchung gelegentlich selbst widersprechen werde, so liegt die Schuld daran nicht unbedingt bei mir allein, die Patina ist dafür mitverantwortlich. Mit der Zeit hat sich auch über der Sprache so etwas wie Patina gebildet, und je schöner dieser Schleier schillert, desto mehr verhüllt er eben die Substanz der Bedeutungen, wo es sie überhaupt gibt. Soweit zu Grenzen und Maximen der Abhandlung.

### Alterungserscheinungen an Bildern

Ölbilder bestehen seit ihrer Erfindung in der Renaissance normalerweise aus einer Substanz von Ölfarben und darüber dem Firnis, einer glänzenden, durchsichtigen Schicht aus ätherischen Ölen. Der Firnis soll die Farbsubstanz schützen und die Leuchtkraft der Farben stei-



1 Herman Postma,  
Phantasielandschaft mit Ruinen (1536),  
Öl auf Leinwand, Vaduz,  
Sammlungen des Fürsten von Liechtenstein.



2 Herman Postma,  
Phantasielandschaft mit Ruinen (1536),  
Öl auf Leinwand, Vaduz,  
Sammlungen des Fürsten von Liechtenstein, Detail.





3 Rembrandt Hermanszoon van Rijn,  
Nachtwache (1642),  
Öl auf Leinwand,  
Amsterdam, Rijksmuseum.



4 Charles Lebrun,  
Die Überquerung des Granicos (1665),  
Öl auf Leinwand,  
Paris, Louvre, Detail.

gern; er kann auch selbst gefärbt sein und tönt dann die Farbsubstanz ab. Im Unterschied zur relativ festen Substanz der Bilder ist der Firnis leicht in Alkohol löslich. Er kann daher abgenommen werden, ohne die Substanz zu verletzen. Im Lauf der Zeit pflegt der Firnis zu vergilben. Der Effekt dieses Prozesses wird Patina genannt. Er läßt sich beheben, indem der Firnis abgenommen und durch einen neuen ersetzt wird.

Mit dem Begriff Patina ist die Oberflächenerscheinung angesprochen, aber das Phänomen betrifft auch die Substanz der Bilder. Im Lauf der Zeit verändern sich manche Farben. Entweder sie nehmen einen anderen Ton an; das heißt meistens: Sie werden dunkler, verbraunen oder schwärzen. Van Goghs Sonnenblumen waren ursprünglich strahlend gelb und haben erst mit der Zeit einen leichten Ockerton angenommen. Oder die Deckfähigkeit der oberen Farbschichten läßt nach, so daß dunklere Bildgründe und manchmal sogar Vorzeichnungen »durchwachsen«. Besonders Bleiweiß neigt in Verbindung mit Ölen zu steigender Transparenz (»verseifen«). Halbdiaphane Kolorits solcher Art kennt man etwa bei Bosch und Breughel.

Manchmal liegen zwischen Farbsubstanz und Firnis Lasuren, das sind verdünnte und daher nur schwach deckende Ölmalereien, die sich beim Härten mit den darunter liegenden Farben zu einer Einheit verbinden. Solche Lasuren waren seit Leonardo da Vinci beliebt, um besonders zarte Tönungen zu erreichen. Sie verbreiteten sich besonders in der venezianischen Malerei. Dort wurde die Technik derart verfeinert, daß bis zu vierzig Lagen von Lasuren entstanden.

Die Veränderung der Oberflächenerscheinung, die durch Veränderung von Farbsubstanz oder Lasuren bewirkt wird, ist gewöhnlich irreversibel. Man sollte sie, so wie wir oben die Begriffe einführt, wohl besser Ruin als Patina nennen. Aber nicht jeder hielt sich bisher an eine solche Maxime, und manchmal kann das ein maltechnischer Laie auch kaum, nämlich besonders dann, wenn eine Lasur ähnlich einem Firnis nachdunkelt.

Zu den Alterserscheinungen von Bildern gehören noch besonders Verschmutzung oder Sprünge in den Farben. Ein Netz feiner Sprünge, Krakelee genannt, entsteht normalerweise beim Austrocknen von Farben und Firnis. Darauf läßt sich leicht der Begriff Patina anwenden. Aber es gibt auch große Risse, gebildet durch überreifes Trocknen, schlechte Farben oder durch übereinanderlegen von Lagen mit verschiedenen Durchhärtungsvermögen, die nicht zusammenpassen.

Theoretisch läßt sich die Grenze zwischen Patina und Ruin oder reinem Dreck, wenn man so sagen kann,

wohl dort ziehen, wo die schöne Wirkung des Bildes beeinträchtigt wird. Das bestätigt immerhin, wie eng Patina mit Ästhetik verknüpft ist. Realiter fällt die Entscheidung erheblich schwerer. Die Antipoden Patina und Ruin können durchaus zur Deckung kommen, zum Beispiel dann, wenn sie zum Verwecheln ähnlich sind, wie beim Nachdunkeln von Lasuren. Vor allem bedeutet es eine Wertung, zwischen Hebung und Beeinträchtigung der Wirkung zu unterscheiden; und die Maßstäbe dieser Wertung lassen sich nicht generell fixieren, weder durch ästhetische Normen noch bisher durch historische Zeugnisse. Das zeigen besonders die kontroversen Debatten, die die radikalen Restaurierungen vieler Werke Rembrandts und Tintoretts in neuerer Zeit entfachten (Abb. 3, 5, 6).

Gut hundert Jahre, nachdem die Ölmalerei in Gebrauch gekommen war, begann in Italien die Auseinandersetzung mit der altersbedingten Veränderung der Bilder. Anfang des 17. Jahrhunderts entstanden Rezepte zur Reinigung durch Abnehmen des Firnis. Um die Mitte des 17. Jahrhunderts wurde entdeckt, wie schmeichelhaft den Bildern die Spuren ihres Alters stehen können. 1657 erregte sich Leopoldo de' Medici über den kühlen Ton, den ein Bild von Veronese nach seiner Restaurierung erhielt. Jetzt erschien auch ein eigener Begriff für das Phänomen in der Literatur: eben »Patina«. Boschinis Sonett bildet ein frühes Beispiel dafür. Carlo Malvasia<sup>2</sup> und ähnlich Filippo Baldinucci<sup>3</sup> definierten wenig später Patina als eine altersbedingte Oberflächentönung, die die Farben auf eine wahre und gute Natur zurückführe, womit sie schließlich zur Harmonisierung des Kolorits diene. Baldinucci spezifizierte noch, die Patina hebe das Inkarnat und lasse es natürlicher wirken. Eine solche Beobachtung mag Boschini zu seinem Vergleich mit dem Teint der Venezianerin angeregt haben.

Malvasia und Baldinucci unterscheiden von der schönen Wirkung der Patina allerdings auch einen schlechten Effekt, den das Nachdunkeln erzeugen könne. Manchmal drängte sich der schlechte Eindruck in den Vordergrund. 1657 wird etwa beklagt, viele Werke großer Meister und besonders, obwohl sie noch recht jung seien, solche der Carracci erschienen »nicht wenig nachgedunkelt und verdorben«<sup>4</sup>. Jener Restaurator, der Veroneses Bild zum Leidwesen Leopoldo de' Medicis so gründlich putzte, schätzte offenbar auch nicht recht den Effekt des Nachdunkelns.

Manche Maler begannen nun auch, ähnliche Effekte, wie sie das Altern der Bilder natürlich erzeugt, künstlich nachzuahmen. A. Fénelon berichtet, Charles Lebrun, der Hofmaler des Sonnenkönigs, habe die



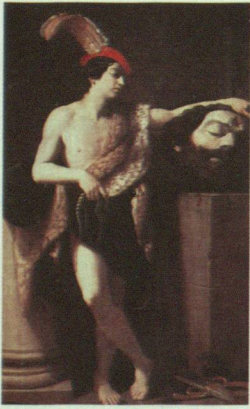


5 Jacopo Robusti, gen. il Tintoretto,  
Die Errettung des Sklaven durch den Hl. Markus (1548),  
Öl auf Leinwand,  
Venedig, Galleria dell'Accademia,  
Ausschnitt vor der Restaurierung.



6 Jacopo Robusti, gen. il Tintoretto,  
Die Errettung des Sklaven durch den Hl. Markus (1548),  
Öl auf Leinwand,  
Venedig, Galleria dell' Accademia,  
Ausschnitt nach Abnahme alter Firnisse.





7 Guido Reni,  
David mit dem Haupt des Goliath  
(1605), Öl auf Leinwand,  
Paris, Louvre.

natürliche Wirkung der Farben durch bräunliche Lasuren und Firnisse gebrochen (Abb. 4). Das Ergebnis ist, daß ein allgemeiner Branton auch nach frischer Restaurierung, wie man jetzt im Louvre sehen kann, die Bilder beherrscht und alles lebendige Kolorit ertränkt. Die Bilder Guido Renis (1575-1642) dagegen wirken nach frischer Restaurierung geradezu kalkig fahl und bleich (Abb. 7 und 8). Malvasia führt den Fall als ein Beispiel für die schöne Wirkung von Patina an: Reni habe so viel Bleiweiß verwendet, daß seine Bilder erst durch Vergilben des Firnis angemessen zur Geltung kämen. Vielleicht beabsichtigte Reni diesen Effekt. Vielleicht dunkelten die Bilder der Carracci so ungewöhnlich rasch nach, weil es so beabsichtigt war. Manche nehmen an, Rembrandt habe ähnliches gewollt. Die Bemerkungen von Rembrandts Schüler Samuel van Hoogstraten, die als Zeugnis dafür angeführt werden, sind allerdings erheblich vager als Malvasias Angaben zu Reni.

Im Klassizismus waren klare Farben beliebt, wie überhaupt rigorose Klarheit in Bildern gefordert war. Die Alterserscheinungen von Ölbildern störten Winckelmann so sehr, daß er eine Rückkehr zur mittelalterlichen Technik der Tempera-Malerei empfahl. Die Nazarenen benutzten zwar gewöhnlich weiter Ölfarben, aber in ihrer Rückwendung zu den Primitiven, wie man damals sagte, nahmen manche von ihnen die Buntheit »naiver« Temperabilder wieder auf. Caspar David Friedrich klagte 1830 über diese Erscheinung: »Es ist einmal die Richtung unserer Zeit, sich überall in starken Färbungen zu gefallen, und auch die Maler überbieten einander darin, nicht etwa bloß daß sie die Backen und Lippen ihrer Bildnisse schminken, sondern sogar die Landschaftsmaler übertreiben die Farben und schminken Bäume, Felsen, Wasser und Luft... Als Gegensatz erinnere ich der Zeit, wo man die Farbe fast ganz unbeachtet ließ und die Ölmalereien damals Sepiazeichnungen glichen, denn die braune Farbe war einzig vorherrschend darin.«

Bei Friedrich, und nicht nur bei ihm, bestimmte inzwischen die Patina die Erscheinung alter Bilder, und dieser Eindruck war so stark, daß ihm sogar der Unterschied zwischen Oberflächenerscheinung und Farbsubstanz zum Opfer fiel. Die braune Farbe, die nach Friedrich früher einzig vorherrschend in der Ölmalerei gewesen sein soll, gehörte sicher nicht zur alten Farbsubstanz, sondern stammte eher vom Nachdunkeln des Firnis oder von künstlich gefärbten Firnissen. Seit der Mitte des 19. Jahrhunderts erhielten Bilder bei Restaurierungen im Louvre gewöhnlich zwei Lagen von braun getöntem Fir-



nis («verniss coloré»). Gleichzeitig kamen in der Malerei wieder Lebruns bräunliche Lasuren in Mode. Möbel wurden damals durch Überzüge mit braunem Schellack ähnlich zugerichtet. »Galerieton« nennt man die Wirkung dieser Arten von Behandlung.

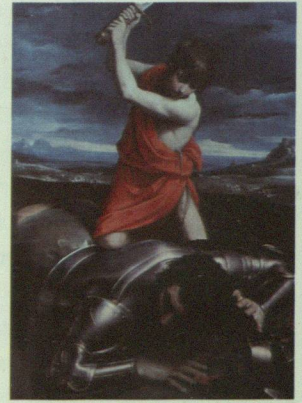
Der Galerieton gehörte zur Aura von Kunst in der ersten Zeit, als die Museen einer breiten Öffentlichkeit zugänglich gemacht waren. Gegen diese artifizielle Düsternis revoltierten die Impressionisten mit ihren natürlich leuchtenden Farben. Gegen die altertümliche Verschleierung wetterten die Futuristen.

### Patina auf Bildwerken aus Metall

Bei den meisten Metallen verfärbt sich rasch die Oberfläche, wenn sie ungeschützt der freien Luft oder dem Wasser ausgesetzt ist. Silber läuft schwarz an; Eisen setzt Rost an, dabei färbt es sich rot oder rot-braun; Kupfer und Kupferverbindungen, in der Plastik besonders häufig Bronze, setzen Grünspan an; dabei werden sie dunkelbraun oder nehmen grüne Töne an bis hin zu jenem lichten Blau, das man bei chinesischem Porzellan »clair de lune« nennt. Diese Veränderungen entstehen durch chemische Verbindungen der Metalle mit Substanzen, die in Luft und Wasser auftreten. Die Auswirkungen der Verbindungen unterscheiden sich nicht nur in der Oberflächenerscheinung der Metalle, sondern auch in der Tiefenwirkung: Bei Kupfer und Kupferverbindungen bleibt die Veränderung auf eine dünne äußere Schicht beschränkt; bei Eisen verändert sich auf die Dauer normalerweise das gesamte Material. Es verliert dadurch seine Festigkeit, es zersetzt sich. Im Gegensatz zu Patina wirkt Rost zerstörend.

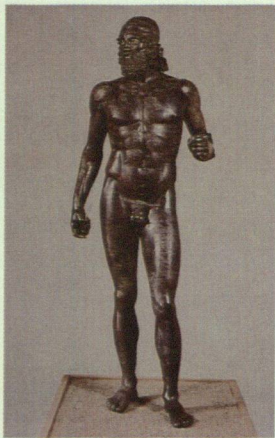
Erst neuerdings gibt es Methoden, auch bei Eisen die Korrosion auf die Oberfläche zu beschränken. Bis zu dieser Erfindung eignete sich Eisen wegen seiner begrenzten Haltbarkeit schlecht für Artefakte mit dem Anspruch auf Dauer, wie es Kunstwerke oft sein sollen. Für Artefakte mit der Bestimmung zur praktischen Nutzung wurde Eisen seit der Eisenzeit wegen seiner großen Härte gern benutzt. In dem Fall schützt man die Oberfläche vor der Einwirkung von Luft und Wasser, um die Haltbarkeit zu verlängern. Wegen der Abnutzung durch den Gebrauch läßt sich der Schutz nicht durch eine stabile Abdeckung, wie sie ein Firnis bildet, gewährleisten. Kontinuierliche Pflege der Oberfläche ist nötig.

Über die Oberflächenbehandlung von Bronzeplastiken in der Antike sind wir durch schriftliche Quellen unterrichtet. Die *Naturgeschichte* des Plinius behandelt

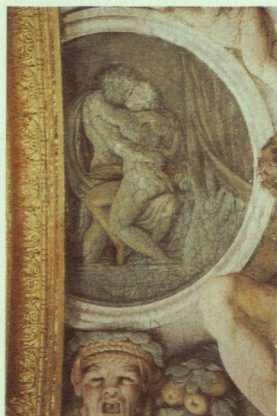


8 Guido Reni, David und Goliath (1606 - 1607),  
Öl auf Leinwand,  
Campione, Sammlung Lodi,  
nach der Restaurierung.





9 Der sog. Krieger A von Riace,  
Reggio Calabria, Museo Archeologico.



10 Annibale Carracci, Galleria Farnese  
(1596-1600),  
Rom, Palazzo Farnese,  
Detail.

das Thema ausführlich. Die Bronzeplastiken stellten zu-  
meist Menschen dar und in diesem Genre vorwiegend  
Männer. Anscheinend wollte man gewöhnlich keine  
grünen oder negroiden Männer. Nach Plinius paßte man  
die natürliche Färbung der Bronze durch geeignete Me-  
tallmischungen, soweit es möglich war, der Hautfarbe  
normaler Griechen an. Gewisse Firnisse schützten die  
Oberfläche und ließen sie glänzen, zudem konnten sie  
die äußere Erscheinung durch natürliche bräunliche  
Tönung (Bitumen) der Hautfarbe weiter annähern. Der-  
artige oder ähnliche Firnisse sind aus dem Mittelalter  
erhalten, dort als Überzüge kupferner Kultgegenstände,  
von Reliquiaren, Schreinen, Antependien. Theophilus  
Presbyter beschreibt ihre Herstellung und gibt ihren Sinn  
an: Sie sollten den Glanz in reizvollem Kontrast zu Email,  
Glas und Edelsteinen erhöhen. Zudem dienten sie offen-  
sichtlich zur Konservierung der Oberfläche. Alterser-  
scheinungen sind bei solchen Firnissen anscheinend nie  
geschätzt worden. Mit Patina haben sie nichts zu tun.  
Für Restauratoren können sie trotzdem zum Problemfall  
werden. Das jüngste prominente Beispiel dafür bilden  
die Krieger von Riace (Abb. 9). Kritiker empfanden den  
Effekt ihrer Restaurierung »peinlich«, weil sie wie ge-  
bräunte Sportler im Glanz von Sonnenöl wirkten. Aber  
die alten Griechen hatten vielleicht weniger Skrupel. Dio  
Chrysostomos jedenfalls rühmt die »wohlgemischten«  
Bronzen, die die Farbe »eines sonnengebräunten Faust-  
kämpfers« nachahmten.

Verschiedene römische Schriftsteller berichten auch von  
Metallarbeiten, die Grünspan angesetzt hatten, und von  
der Wertschätzung dieses Zustands. So wendet sich Se-  
neca gegen die Sammelwut von Leuten, die ihre Tage  
bei »grünspanbehaftetem Blech« verbrächten, und Ju-  
venal gedenkt des »ehrwürdigen Rosts« (»adorandae  
robiginis«) an Tempelgefäßen. Aus dem Mittelalter ist  
nichts dergleichen überliefert. Im Gegenteil wurde 1076  
am Bronzeportal von S. Michele in Monte S. Angelo die  
Inscription angebracht: »Ich bitte und beschwöre euch, ihr  
Rektoren des Hl. Erzengels Michael, daß ihr einmal im  
Jahr die Türen reinigen laßt, wie wir es jetzt zeigen las-  
sen, damit sie immer leuchtend hell sind.«

In der Renaissance wurde die antike Freude an der  
natürlichen Färbung von Bronzen wiederentdeckt. Leo-  
nardo da Vinci: »Bronze ist dunkel und rau, aber sie  
bedeckt sich mit zahlreichen und lieblichen Farben in  
unendlicher Vielfalt.« Pomponius Gauricus (*De sculp-  
tura*, 1504) und Vasari (*Künstlerviten*, 1550) berichten,  
daß die natürliche Oberflächenkorrosion von Bronzen  
künstlich nachgeahmt oder gefördert werde. Dazu dien-  
ten mit Ruß oder Pech geschwärzte Öle und Essig als



einzig mineralbildender Substanz, die damals bekannt war. Darüber wurde allerdings ein glänzender Firnis gelegt («*vernice lucida*« nennt ihn Lorenzo Ghiberti). Erst im Barock, also ungefähr um die gleiche Zeit, als sich die Wertschätzung von »Patina« auf Ölbildern verbreitete, wurde die Oberfläche von Bronzeplastiken unberührt belassen, so daß die natürliche Färbung ungebrochen in Erscheinung treten konnte.

Die Enzyklopädie des Johann Georg von Krünitz (1808) gibt an, der Begriff Patina oder französisch »*patène*« als Bezeichnung eines grünlichen Überzugs auf alten Münzen und Statuen aus Kupfer stamme vom Namen des französischen Arztes und Münzsammlers Charles Patin (1633-1693), der zahlreiche numismatische Schriften herausgab. Aber nach dem, was an Schriftquellen überliefert ist, scheint der Begriff Patina von der Ölmalerei erst im Laufe des 18. Jahrhunderts auf Grünspan oder andere natürliche Verfärbungen der Oberfläche von Bronzeplastiken übertragen worden zu sein. Vorher wurde die Veränderung der Oberfläche von Metallplastiken einfach nach ihrer Farbe bezeichnet, »die grüne Farbe der Bronze« (Bellori, 1672)<sup>5</sup>, oder sie wurde nach dem Vorbild der Ölmalerei als Firnis bzw. Lasur («*vernis*«) umschrieben (so noch in einer Münzkunde von 1738). Diverse deutsche Lexika geben an, das deutsche Synonym für das Lehnwort »Patina« sei »Edelrost«. Das Wort in dieser Bedeutung wurde wohl am grünen Tisch erfunden. Wie so manche bürokratische Leistung scheint es mir fernab von der Realität und widersinnig, weil es erstens kaum jemand wirklich gebraucht und weil zweitens Rost wegen seiner zerstörerischen Wirkung bisher eher einen Gegensatz zu Patina bildete.

Der Begriff der »Bronzepatina« war von Anfang an, zumindest in Italien, positiv besetzt. 1769 berichtet ein englischer Reisender aus Italien von Bronzeleuchtern, sie seien »covered with that patina so highly esteemed by Italians«. Im selben Jahr vergleicht Francesco Algarotti sogar die Patina auf Gemälden und Münzen miteinander: »Vielleicht hat die kostbare Patina, die nur die Zeit Gemälden gibt, mit der Patina, die gleichfalls nur sie alten Münzen geben kann, eine Ähnlichkeit, insofern nämlich, als sie ein Beweis des Alterns ist.« Man darf vielleicht sagen, seit dem Barock wurden der Patina wie bei Bildern auch bei Bronzewerken oft zwei besondere Vorzüge zugeschrieben: Sie hebt die äußere Erscheinung und fördert den Eindruck der Überzeitlichkeit, indem sie das hohe Alter ohne Spuren von Verfall anzeigt (Abb. 10). Allerdings zeugen Grünspan oder Braunfärbung von Bronzen längst nicht von einem so hohen Alter wie die Patina von Ölgemälden, und im

Unterschied zur Patina von Ölbildern wurden sie seit altersher künstlich erzeugt, weniger um Alter vorzutäuschen, als der reinen Schönheit wegen. Algarotti bezieht sich speziell auf Münzen, und da bedeutet der Beweis des hohen Alters mehr eine Bestätigung der Echtheit als ein Zeichen von Überzeitlichkeit. Allerdings gehört die Seltenheit oder Einzigartigkeit gewöhnlich auch zur Aura von Kunstwerken, selbst im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit.

Inzwischen hat sich die Anwendung des Begriffs Patina im Bereich der Bildwerke aus Metall erweitert. Als »Schwarzpatina« bezeichnet man eine künstlich erzeugte tiefschwarze Färbung von Bronze, die im Klassizismus aufkam und gern in Kontrast zu mattem Gold gesetzt wurde. Als Patina läßt sich jener Rost bezeichnen, der neuerdings auf der Oberfläche von Eisen ohne Tiefenwirkung produziert werden kann und auch als künstlerisches Mittel eingesetzt wird. Dafür ist die Bezeichnung »Edelrost« angebracht. Mit den neuen Techniken der Patinierung hat die Patina auf Metall noch mehr von ihrem Bezug auf hohes Alter eingebüßt. Sie wird nun wohl ähnlich wie eine Farbe oft als eine malerische Erscheinung hingenommen, ohne direkten Bezug auf die Aura von Kunst.

Vor allem hat sich inzwischen die allgemeine Bedeutung des Begriffes Patina etwas verschoben. Seitdem die Alterserscheinungen auf Ölbildern an ästhetischer Wirkung verloren haben und vielfach überhaupt beseitigt sind, wird er ungeachtet seiner ursprünglichen Herkunft oft mehr mit der Oberflächenkorrosion von Bronze als mit Ölbildern assoziiert. Helmut Ruhemann, *The cleaning of paintings* (1968), nach langer und erbitterter Kontroverse mit den Historikern: »I still contend that the equivalent of a painting, covered with a yellow varnish, is not a bronze covered with a green patina, but one covered with a layer of mud, thick enough to hide its true form.« Ein *Lexikon der Kunst* beschränkt 1993 den Begriff Patina weitgehend auf die Oberflächenerscheinung von Metallen: »Die Anwendung des Begriffes P. für nachgedunkelte Firnisse und allgemein Alterserscheinungen von Gemälden ist selten (> Galerieton, > Gilben).« Der *Große Brockhaus* und andere allgemeine deutsche Lexika und Sprachlexika kennen Patina auf Bildern überhaupt nicht mehr. Für sie ist Patina nur noch »Edelrost«. Allerdings glaube ich nicht, daß der Gebrauch des Begriffes wirklich auf diese eingeschränkte Bedeutung begrenzt ist. In einer halbwegs kultivierten Umgangssprache schwingt ein ganzes Spektrum von Bedeutungen mit, die dem Begriff im Laufe der Zeit zugewachsen sind. So ist es jedenfalls in den anderen





11 Werbeplakat der Firma Marlboro (1995).



12 Karl J. Jucker,  
Wilhelm Wagenfeld,  
Tischlampe aus Glas  
(1923/24).



13 Marianne Brandt,  
Tee-Extrakt-Kännchen  
(1924).



14 Triumph Dolomite Roadster (1938).

europäischen Sprachen, zu deren Repertoire das Wort »Patina« gehört.

### Übertragung des Begriffs »Patina« auf Gebrauchsgegenstände

Prinzipiell läßt sich der Begriff Patina auf die Oberflächenerscheinung von Stoffen jeder Art übertragen: auf Fresken, Papier, Pergament, Holz, Stein, Glas, Leder, Tuch etc., und das geschieht auch ohne weiteres in der Literatur zur Restaurierung. Natürlich ist die Anwendung des Begriffs auch hier wieder problematisch. Natürlich, weil er eine Wertung beinhaltet und diese sich schwer normieren läßt. Wo Spuren der Alterserscheinung die Bezeichnung »Patina« verdienen, sollten sie stets die Erscheinung heben. Der Begriff behält soweit die gleiche Bedeutung wie bei Gemälden oder Skulpturen. Als ein neues Kriterium kommt aber die Frage hinzu, welche Objekte überhaupt zur Übertragung des Begriffes geeignet sein sollen. Man kann ebenso gut fragen, welche Objekte mit Würde altern können oder welche Objekte es sich zu restaurieren lohnt. Diese Differenzierung soll nun behandelt werden, um den Gehalt der Wertvorstellungen zu reflektieren, die sich mit dem Begriff »Patina« verbinden.

Generell, darf man wohl sagen, hängt die Eignung eines Gegenstandes, Patina anzusetzen, mit seinem Wert und mit seiner ideellen Betrachtung zusammen.

Ein Gegenstand kann um so eher Patina ansetzen, je »wertvoller«, kostbarer, fester, glänzender etc. das Material seiner Oberfläche ist. »Patina« billigt man wohl leichter Pergament als Papier zu, oder leichter Leder als Tuch, oder leichter Samt, Brokat, Seide und Damast als Leinen und Wolle. Ideelle Werte stechen den finanziellen Wert des bloßen Materials aus. Münzen als Sammelobjekte wurden als erste Gebrauchsgegenstände mit Patina in Verbindung gebracht. Kunst ist auch hier wieder Trumpf. Bei einem Blatt mit einer Zeichnung Michelangelos oder beim Teppich von Bayeux stellt sich die Frage, ob sie Patina ansetzen können, weitgehend unabhängig vom Material.

Zu den ideellen Werten, die zur Voraussetzung für die Bildung von Patina werden können, gehören besonders auch gesellschaftlicher Rang und überhaupt alles, was Würde verleiht. Ein Küchenhocker hat es schwer, Patina anzusetzen. Für einen Thron ist es dagegen natürlich. Der Wert des Materials kann auch Ausdruck von Würde sein. Die Differenzierung nach der Würde des Gegenstands und dessen dementsprechend unter-



schiedliche Disposition zum Ansetzen von Patina macht sich auch auf weniger gehobenen Ebenen bemerkbar. Die zünftige Lederhose mit schwarzspeckigem Hinterteil hat im Alpenland Patina; einer noch so feinen Flanellhose gelingt das kaum. Am Material allein liegt der Unterschied nicht. Zünftig ist die entsprechende Lederhose erst, wenn sie gewisse traditionelle formale Kriterien erfüllt. Über das Alpenland hinaus haben neuerdings Lederjacken gute Chancen, Patina anzusetzen, wenn sie martialisch genug aussehen, also mit Schulterklappen, vielen Taschen und Nähten ausgerüstet sind. Chancenlos sind dagegen Jacken, die aus Stoff sind und dabei noch elegant sein wollen. So etwas wetzt sich nur ab oder wird schmutzig. Auch bei gleichem Material kehrt eine ähnliche Differenzierung wieder: Ein normaler Schuh setzt selten Patina an. Dagegen ist ein Cowboystiefel ohne Patina kaum tragbar für den urbanen Pflastertreter von Format. Hier erscheint die Patina als Abglanz des rauen Lebens im Wilden Westen, das den harten Mann formt. Pferd, Colt und Lasso sind im Dschungel der Großstadt schlecht brauchbar. Der Stiefel bleibt dem Helden in diesem wüsten Umfeld zum Zeichen seines starken Charakters. Seine Tatkraft drückt sich im Rauchen von Zigaretten der Marke Marlboro aus. Die Firma Marlboro wirbt nicht etwa mit ihren Zigaretten, sondern setzt neuerdings einen alten Cowboystiefel auf ihr Plakat (Abb. 11). Als modernes Symbol großstädtischen Heldentums bildet der Cowboystiefel jetzt gewissermaßen ein Gegenstück zu Schild und Speer, die klassizistische Heroen nach dem Vorbild des Eudamidas vor kahler Wand mit bröckelndem Putz aufzuhängen pflegten. Auch die martialische Lederjacke zeugt von Stärke und Heldentum: Sie stammt von der Bekleidung der Flieger im Ersten Weltkrieg ab. Nach allem, was man von Stammtischen weiß, muß in der zünftigen Lederhose wohl auch ein rechter Kerl stecken. Hüte mit Patina gibt es in der Großstadt nicht, weil Hüte in der Großstadt reiner Zierat sind. Denjenigen, denen sie doch einen gewissen Nutzen bringen – Mercedes-Fahrern, Schirmträgern oder Glatzköpfen –, fehlt notorisch das Zeug zum Helden. Es ist klar, daß Heldentum in unserem Zusammenhang den Nährboden für Patina bildet. Schwer zu beantworten bleibt die Frage, wie sich der Zustand des Schuhs des legendären Einzelkämpfers der Firma Camel sinnvoll klassifizieren ließe, nachdem meilenweite Wege ein Loch in seiner Sohle hinterlassen haben: ob er nun ruiniert ist oder ob er Patina angesetzt hat.

Die ideelle Funktion als Würdezeichen ist dem Ansetzen von Patina förderlich. Praktische Funktionen behindern

dagegen die Bildung von Patina. Die Patina von Münzen, die inzwischen schon mehrfach angesprochen wurde, tritt wohl erst dann recht in Erscheinung, wenn die Münzen gesammelt oder mit den Augen des Sammlers betrachtet werden. Beim Bezahlen kommt sie weniger zur Geltung. Ein Kochlöffel hat keine Patina, solange mit ihm gerührt wird. Erst im Elfenbeinturm einer Sammlung kann ihm diese Auszeichnung zuwachsen. Die meisten Artefakte können wohl Patina annehmen, wenn man sie von ihrer praktischen Funktion entbindet und sammelt.

Damit kommen wir im Grunde bei dem gleichen Phänomen an, das hinter den erwähnten Kontroversen von Restauratoren steht. Auch bei Gebrauchsgegenständen wird deutlich, daß die Bildung von Patina durchaus nicht nur von den Objekten abhängt, sondern ebenso von der Haltung ihrer Betrachter. Die zünftige Lederhose oder der Cowboystiefel verlieren leicht den Glanz der Patina, wenn sie ihr angestammtes Milieu verlassen und in Hamburg oder in einen Mercedes einkehren. Unzählig sind die Klagen über Verluste von Patina unter den Händen unbedachter Putzleute. Die Patina hängt an der ideellen Bewertung der Gegenstände, und diese ist vom Betrachter abhängig. Das gilt wohl in allen künstlerischen Bereichen, und das nicht erst, seitdem die Fettecke, die Beuys in der Düsseldorfer Akademie hinterließ, weggewischt wurde, und auch nicht erst seit Konrad Fiedler. Schon Savonarola und andere Reformatoren oder Bilderstürmer sprachen den Wechsel der Betrachtungsweise an, wenn sie vor religiösen Kultobjekten warnten, die so kunstvoll gearbeitet seien, daß sie die Betrachter verleiteten, die Kunst in ihnen zu betrachten, statt die Konzentration auf Gott zu lenken, wie es eigentlich ihre Aufgabe wäre.<sup>6</sup>

Es gibt allerdings auch Gegenstände, die partout keine Patina annehmen wollen. Das hängt von der Art ihrer Gestaltung ab. Pointiert darf man wohl sagen: Zu Gegenständen mit funktionalistischem Design gehört keine Patina, sondern Hochglanz (Abb. 12 und 13). Um Mißverständnisse zu vermeiden, sei daran erinnert, daß Funktionalismus nur indirekt mit Funktion zusammenhängt. Funktionalistisches Design trägt nicht unbedingt zur praktischen Brauchbarkeit bei, oft behindert es sie eher. Das Bauhaus, die Deutschen Werkstätten, der Werkbund haben reichlich Stühle hervorgebracht, auf denen ein normaler Mensch kaum sitzen kann, oder Kannen, deren Tüllen tropfen und deren Henkel sich jedem Zugriff entziehen. Funktionalistisches Design drückt eher die Bewunderung für moderne Technik als deren Nutzung aus. Zu funktionalistischem Design ge-

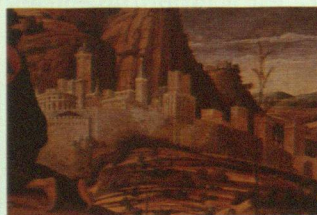




15 Kanal in Venedig.



16 Andrea Mantegna,  
Christus am Ölberg (um 1460),  
Tempera auf Holz,  
London, National Gallery.



17 Andrea Mantegna,  
Christus am Ölberg (um 1460),  
Tempera auf Holz,  
London, National Gallery, Detail.

hört Hochglanz. Das bleibt auch so, wenn das funktionalistische Objekt in eine Sammlung kommt. Ein Oldtimer muß über die Zeiten hinweg strahlend blank poliert sein (Abb. 14). Nur blank poliert, um Marinettis berühmten Aphorismus aus historischer Erfahrung zu ergänzen, ist ein Rennwagen auf Dauer schöner als die Nike von Samothrake.

Patina verbindet sich mit Nostalgie. Sie bildet gewissermaßen einen nostalgischen Abglanz der Vergangenheit, die sich über die Zeiten hinweg fortsetzt. Funktionalismus wendet sich dagegen in die Zukunft. Der Hochglanz bildet gewissermaßen das Aufleuchten der futuristischen Substanz des Funktionalismus, das Aufleuchten seiner Hoffnung auf die Zukunft im Zeichen von Technik und Wissenschaft. Patina ist das Ergebnis eines natürlichen Prozesses und soll, wie es im 17. Jahrhundert hieß, die Bilder natürlicher wirken lassen. Hochglanz ist offensichtlich künstlich hergestellt und weckt oft die Assoziation an die Ratio, die die Produktion der Objekte lenkte. So ähnlich erinnert die Stromlinienform an die Strömungstechnik als oberstem Prinzip, das ideell das Design des Autos prägt.

#### Übertragung des Begriffes »Patina« auf Architektur

Sicher läßt sich der Begriff »Patina« auch auf Architektur übertragen. Eine Fassade mit bröckelndem Putz, ein Dach mit bemoosten Schindeln, im Innern eine vergilbte Tapete oder ein abgetretener Parkettfußboden haben, wenn man so will und wenn sie nicht einfach heruntergekommen wirken, Patina angesetzt. In ähnlichem Sinn urteilte Charles Joseph de Ligne 1799, Fassaden mit Quadersteinen bedürften keines Anstrichs: »Sie werden schon von der Zeit einen Ton erhalten, der immer schicklicher sein wird.« Bei Ziegelfassaden von Schlössern soll nach de Ligne ein vergleichbarer Effekt angestrebt werden, indem sie »einen dunklen Anstrich erhalten, welcher das Merkmal eines künstlichen Alters ist.«<sup>7</sup> Auch auf einen Bau als Ganzes läßt sich der Begriff im weiteren Sinn übertragen. Sogar zur Erscheinung einer ganzen Stadt kann der Begriff Patina passen: Jeder versteht wohl, was gemeint ist, wenn man sagt: In Thomas Manns Erzählung *Tod in Venedig* kommt die Patina von Venedig zum Ausdruck (Abb. 15).

Die Übertragung des Begriffes »Patina« auf Architektur wirft, wie die meisten Übertragungen von Begriffen, gewisse Probleme auf. Es empfiehlt sich, mit ihr auch das Spektrum der Alterserscheinungen auszuweiten. Nicht allein bröckelnder Putz oder nachgedunkelte



Steine verweisen auf hohes Alter: Hinzu kommen in diesem Bereich Anbauten, Umbauten, Reparaturen oder ausgebrochene Mauerstücke. Oftmals im Lauf der Kunstgeschichte wurden historische Städte oder Stätten mit solchen Alterungsspuren als Patina dargestellt. Das Œuvre Andrea Mantegnas liefert besonders viele Beispiele dafür<sup>8</sup>: Im Hintergrund der Londoner Darstellung des »Christus am Ölberg« erscheint Jerusalem (Abb. 16 und 17). Die Stadt setzt sich aus prachtvollen Bauten nach dem Vorbild des antiken Rom zusammen. Im Unterschied zu dieser feierlichen Kulisse ist die Stadtmauer mit ruinösen Stellen, Ausbesserungen, Einbauten übersät. Beide Merkmale zeigen das würdige Alter Jerusalems. Sie bilden die Patina der Hohen Stadt. Auf anderen Bildern Mantegnas (»Hl. Sebastian«, Louvre, oder »Gang des Hl. Jakobus zur Richtstätte«, ehem. Eremitenkirche in Padua) verweisen eingebaute Spolien auf das Alter der urbanen Szene (Abb. 18 und 19).

Horace Walpole, der Erfinder des Schauerromans, rühmte 1758 das ruinenhafte Kastell im mittelalterlichen Stil, das Sanderson Miller zehn Jahre zuvor in Hagley errichtet hatte: »It has the true rust of the Barons' Wars.«<sup>9</sup> Hier ersetzt der rohe »Rost« die edle »Patina«. Diese dichterische Freiheit ist im Englischen ungewöhnlich wie im Deutschen. Durch sie sollte wohl angedeutet werden, daß der mittelalterliche Stil ebenso roh und ungeschliffen wirkte wie die ganze Epoche der »Ritterkriege«. Diese Sicht entsprach damals dem allgemeinen Geschmack. Walpole spricht von »Rost«, weil dem Bau bei aller Faszination, die er ausstrahlte, die Würde und Schicklichkeit der wahren Kunst zu fehlen schien.

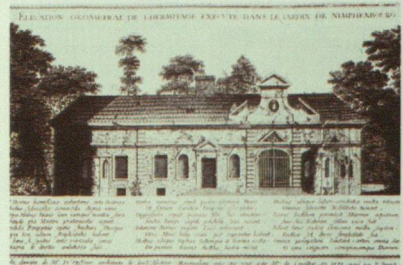
Ähnlich wie bei der Differenz von Thron und Küchenhocker ist auch ein Bau um so mehr geeignet, Patina anzusetzen, je edler er ist. Das bestätigen jene gotisierenden Eremitagen der gleichen Epoche, die künstlich vom Verfall gezeichnet sind.<sup>10</sup> Ich nenne hier als ein prominentes Beispiel die Magdalenenklausen im Park von Nymphenburg (1725-1726), deren Wände von Rissen durchfurcht sind und deren Putz allenthalben scheinbar bröckelt (Abb. 20 und 21). Alles dies ist künstlich inszeniert. Die gotisierenden Formen der Magdalenenklausen verweisen auf die Epoche, die man seinerzeit durch Kirche, Mönchstum und Aberglaube wie durch Ritterkriege geprägt sah. Sie sind als primitive Formen gemeint. Dazu paßt, daß solche Eremitagen oft mit Naturmaterial gebaut oder, wie etwa auch die Magdalenenklausen, innen mit Naturmaterial dekoriert waren. Die künstlichen Schäden meinen im Unterschied zur Überzeitlichkeit, die die Patina zur Anschauung bringt, Verfall, Rückfall in den Naturzustand, scheinbar



18 Andrea Mantegna, Hl. Sebastian (um 1480), Tempera auf Leinwand, Paris, Louvre.



19 Andrea Mantegna, Hl. Sebastian (um 1480), Tempera auf Leinwand, Paris, Louvre, Detail.



20 Magdalenenklausen im Park von Nymphenburg, Stich, (1725 - 1726).

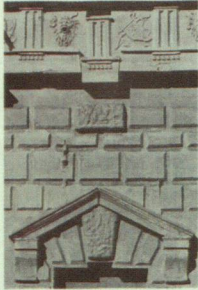


21 Magdalenenklausen im Park von Nymphenburg (1725 - 1726).





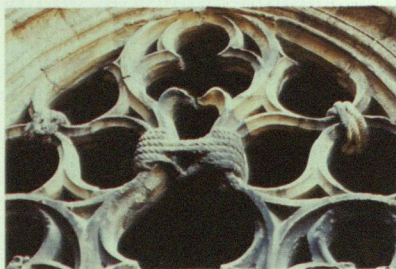
22 Siena, Via di Pantaneto, mittelalterliche, später umgebaute Häuser Nr. 127 und 129.



23 Mantua, Palazzo del Te, Hof, Ausschnitt mit «fallender» Triglyphe im Gebälk



24 Kreuzgang der Kathedrale von Utrecht, Maßwerk.



25 Kreuzgang der Kathedrale von Utrecht, Maßwerk, Detail.

gleichgültig hingenommen, weil sich die Einsiedler, an die man dort erinnert wird, in ihrer Askese von den äußerlichen Dingen, von der weltlichen Sinneslust, wie sie auch die Kunst bietet, abgewandt haben. Im Sinne von Walpole hat die Magdalenenklausur Rost angesetzt.

Natürlich findet auch bei der Übertragung des Begriffs »Patina« auf die Architektur eine Wertung statt, und die fällt je nach Art der Alterserscheinung und der geistigen Konstitution des Betrachters unterschiedlich aus. Der akademische Maler Gérard de Lairesse etwa bemerkte 1707: »Ich weiß nicht, wie einige an solchen beschmutzten Sachen ein Wohlgefallen finden können, da sie nicht allein die Prangsteine und schöne Statuen, sondern selbst auch ganze Gebäude so jämmerlich verderben.« Aber nicht immer erwecken hier Altersspuren gleich den Eindruck eines heruntergekommenen Zustands, wenn sie nicht als Patina wirken. Dafür seien einige Beispiele zusammengetragen, die unstrittig in den Bereich der Kunst gehören.

Italienische Restauratoren richten alte Bauten gern so her, daß die Spuren der diversen Umbauten, die über Jahrhunderte hinweg stattfanden, zum Vorschein kommen. Viele Palazzi in den mittelalterlichen Städten der Toskana haben heute barocke Fenster über gotischen Blendbögen, die romanische Arkaden überschneiden (Abb. 22). Sollte man diesen Zustand als künstliche Patina bezeichnen, oder wirkt er wenigstens so, wenn die Zeit nach der Restaurierung ihre Spuren hinterlassen hat?

Die berühmten Keilsteine im Hof des Palazzo del Tè in Mantua, die so eingesetzt sind, als wären sie nach unten gerutscht (Abb. 23): Wenn sie Verfall suggerieren würden, gäben sie dem Palast wirklich eine Patina? Vermutlich, so scheint mir wenigstens, sind sie eher als ein intellektuelles Spiel gemeint, als eine Art von bewußtem Stilbruch. Ich denke, sie sind ähnlichen ironischen Spielen vergleichbar, die in der spätgotischen Architektur etwas früher oder gleichzeitig beliebt waren.<sup>11</sup> Vielleicht sind sie am Ende sogar davon angeregt.

Als ein Beispiel für die »gestörte Form« in der Architektur des späten Mittelalters sei hier der Kreuzgang der Kathedrale zu Utrecht angeführt. Das Maßwerk der Fenster sieht teilweise so aus, als wäre es mit Kordel umwickelt, um es zusammenzuhalten (Abb. 24 und 25). Die Wand der Kreuzkapelle beim Hl. Grab in Görnitz (1489 ff.) wiederum ist von einem langen Riß durchzogen (Abb. 26). Man könnte ihn ohne weiteres als Zeichen eines hohen Alters verstehen, wenn man den historischen und ikonografischen Kontext der Kapelle nicht kennt. Aber der Riß wurde künstlich angelegt,



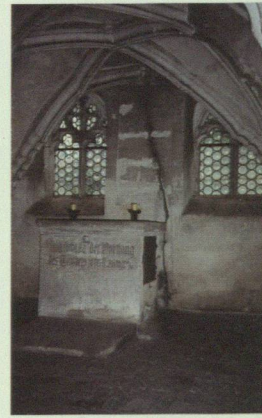
und dies nicht, um eine Alterserscheinung vorzutäuschen – so nimmt man jedenfalls mit gutem Grund an – sondern um an den Riß zu erinnern, der sich durch das Erdbeben beim Tod Christi am Tempel von Jerusalem auf-tat.<sup>12</sup> Von den vielen künstlichen Ruinen, die seit der Renaissance und dann besonders im Spätbarock errich-tet wurden, soll hier nicht die Rede sein.

Wenn wir die Übertragung des Begriffs Patina auf die Architektur überdenken, geraten wir immer wieder in die Nähe von Ruinen. Unser Ausgangspunkt war, daß Patina und Ruin Gegensätze bilden. Aber in der Archi-tekturen können sich die feindlichen Brüder anscheinend versöhnen.

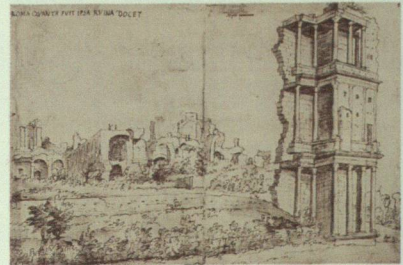
Die Ruine kann in der Architektur einen gehobenen Stellenwert annehmen. Sie muß nicht immer Fragment eines ehemals vollständigen Baus bleiben. Sie kann sich zum Denkmal verselbständigen. Man denke nur an die Ruinen, die in vielen deutschen Städten die Erinnerung an den Zweiten Weltkrieg wachhalten sollen. Das sind immerhin noch Zeugnisse von Zerstörung. Aber Ruinen können auch die Erinnerung an überzeitliche Herrlich-keit wachhalten. Die Reste des alten Rom bilden ein prominentes Beispiel dafür. Hildebert von Lavardin: »Roma quanta fuit, ipsa ruina docet.« Sebastiano Serlio (1540) und um die gleiche Zeit Marten van Heemskerck stellten dieses Motto über ihre Darstellungen der anti-ken Monumente (Abb. 27).<sup>13</sup>

In der Renaissance erschienen die Ruinen des anti-ken Rom auch als Denkmäler für die führende Stellung in der Welt, die der »ewigen Stadt« aus damaliger Sicht über die Zeiten hinweg zustehen sollte. Mehrere Führer zu den antiken Stätten Roms, die in der Renaissance entstanden, weisen ausdrücklich darauf hin, daß die Ruinen als ein Abglanz der zeitlosen Bedeutung Roms verstanden wurden. Für die Italienreisenden des 18. Jahrhunderts hatte sich der Anspruch einer überzeitli-chen politischen Bedeutung Roms allmählich verloren. Aber der Anspruch einer überzeitlichen kulturellen Bedeutung Roms lebte fort. Immer noch galt die römi-sche Architektur als Inbegriff der guten Baukunst. Die Ruinen erschienen oft als Verkörperung der überzeitli-chen Geltung antiker Kunstregeln.

Sogar das Bild des Herman Postma, das anfangs erwähnt wurde, veranschaulicht nicht ausschließlich den Untergang Roms. Zeichner, Vermesser, Forscher bekunden darauf ihr Interesse an den Ruinen als Denk-mälern der Antike. Ausschließlich den Verfall verkörpern die zahlreichen Ruinen mittelalterlicher Kirchen, die Caspar David Friedrich und andere Maler der Romantik zusammen mit düsteren Friedhöfen, greisen Mönchen



26 Görlitz,  
Hl. Kreuz-Kapelle.

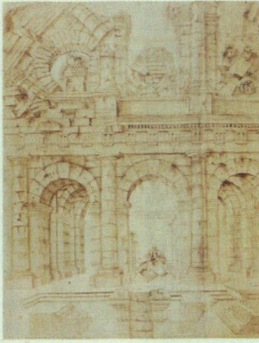


27 Marten van Heemskerck,  
Die Südspitze des Palatins mit dem  
Septizonium Severi (1532-1536),  
Skizzenbuch I, Berlin, Stiftung  
Preussischer Kulturbesitz, Kupfer-  
stichkabinett.



28 Hieronymus Cock,  
Vedute des Forum Romanum mit  
Konstantins-Basilika und  
SS. Cosma e Damiano (1551),  
Radierung.





29 Giuliano da Sangallo,  
Marcellus-Theater,  
Cod. Vat. Barb. 4424,  
Rom, Biblioteca Vaticana.



30 Andrea Mantegna,  
Triumph des Caesar,  
Tafel IV (um 1495),  
Tempera auf Leinwand,  
London, Hampton Court.



31 Andrea Mantegna,  
Triumph des Caesar,  
Tafel IV (um 1495),  
Tempera auf Leinwand,  
London, Hampton Court, Detail.

und kahlen Bäumen mitten im tiefen Winter als Metaphern des Todes dargestellt haben.

In ihrer Eigenschaft als Denkmal wird die Ruine zu einem Monument, das in seiner Art vollständig ist. Auf diese Weise wächst ihr sogar die Fähigkeit zu, ihrerseits Patina anzusetzen. Als Beispiel führe ich nochmals Darstellungen der Reste des antiken Rom an.

Viele alte Veduten stellen die Ruinen mehr verfallen dar, als sie seinerzeit tatsächlich waren; sie täuschen überdies vor, daß sehr gut erhaltene Bauten zerstört seien, so etwa Hieronymus Cock in einer Ansicht der Konstantinsbasilika und von SS. Cosma e Damiano (Abb. 28). Der Romulus-Tempel vor SS. Cosma e Damiano, der dort als Ruine erscheint, steht in Wirklichkeit bis heute kaum versehrt. Ähnliches gibt es auch in Bauaufnahmen: So stellt Giuliano da Sangallo Ende des 15. Jahrhunderts das Marcellus-Theater so dar, als wäre das jonische Obergeschoß zerstört (Abb. 29).

Wenigstens teilweise verstand sich die Übertreibung des Verfalls wohl als Patina der Monumente, die im Sinne des Hildebert von Lavardin die Größe Roms in Erinnerung halten. Erst so gesehen, erhalten die Spuren des Alters, die Mantegna in seinen Stadtansichten darstellt, einen Sinn (Abb. 16 - 19). Mantegna stellt zwar historische Städte dar, aber seine Darstellungen spielen ja in einer Zeit, als diese Städte noch intakt waren. Selbst im »Triumph des Caesar« trägt das antike Rom Spuren des Verfalls. Auf Bild IV des Zyklus erscheint sogar eine prominente Ruine (in der Art der Konstantinsbasilika) mitten in der Stadt, vor dem Palatin (Abb. 30 und 31).<sup>14</sup>

Ein klassizistisches Beispiel für diese Art der Darstellung des Alters wird dem einst hochberühmten Vedutenmaler Charles-Louis Clérisseau (1722-1820) zugeschrieben<sup>15</sup>: Es handelt sich um eine Vedute des Pantheons (Abb. 32). Im Vordergrund spielt sich eine antike Opferzene ab, und dennoch liegen die Ziegelwände des Pantheons bloß, die Hausteine des Portikus sind beschädigt, Büsche wachsen zwischen ihnen. Auf dem Janusbogen dahinter erheben sich sogar die Reste des Kastells, das im Mittelalter auf ihm gebaut wurde. Im Schloßpark von Wörlitz entstand 1796/98 ein Flora-Tempel, der durch seine Bauweise als Replik eines sehr alten Monuments gekennzeichnet ist. Um diesen Eindruck zu unterstützen, sind im Sockel Kopien von antiken Spolien eingelassen. Antike Spolien in einem antiken Bau, das wurde schon seinerzeit als anachronistisch kritisiert.<sup>16</sup> Aber es ist nicht anachronistischer als Bilder, die antike Szenen vor verfallenen antiken Bauten zeigen. Sie alle sollen offenbar die Patina der Antike suggerieren.



Die Literatur kennt seit der Antike die Gattung der Hirtenichtung oder Bukolik, wie man sie nach Vergils *Bucolica* nennt. Der neapolitanische Humanist Jacopo Sannazaro erneuerte das Genre in der Renaissance. Sein Roman *Arcadia* (1504) prägte den modernen Sprachgebrauch. Wir sprechen von Arkadien. Arkadien ist ein Wunschland, eine Traumwelt, bevölkert von einfachen Landleuten, von Hirten. Das Leben kreist um Liebe und Muße. Musik begleitet es. Arkadien ist aber kein irdisches Paradies und kein Goldenes Zeitalter. Auch Leid und Tod gehören dazu. Elegische Stimmung prägt Arkadien ebenso wie ungezwungene Fröhlichkeit. Mit Utopia hat Arkadien ebenfalls wenig gemein. In gewisser Hinsicht sind die beiden Begriffe eher Gegensätze wie Patina und Hochglanz. Utopia ist der Entwurf einer idealen Gesellschaft. Arkadien beinhaltet dagegen eine Abkehr von der verdorbenen Zivilisation. Utopia ist eine Konzeption, die auf rationales Funktionieren ausgerichtet ist. Arkadien zeugt von der Sehnsucht der Intellektuellen nach einem verlorenen Leben in Einklang mit der Natur. In Utopia richtet sich der Blick nach vorn auf eine bessere Zukunft. In Arkadien wendet sich der Blick zurück auf eine ferne Vergangenheit, die über die Zeiten hinweg unverändert in ihrem Naturzustand fortlebt.

Arkadien und Patina tragen viele gemeinsame Züge. Zu ihnen gehören gleichermaßen die schillernde Verklärung, der nostalgische Wunsch nach der Fortsetzung der Vergangenheit in alle Zukunft, die Aversion gegen die Utopie mit dem intellektuell geschliffenen Hochglanz des Funktionalismus, die Verbindung mit Natürlichkeit und Sinnlichkeit.

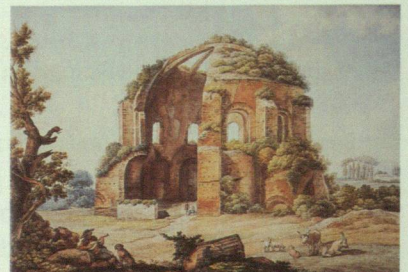
Arkadien wird als Sujet von Bildern um die gleiche Zeit beliebt wie Patina, im 17. Jahrhundert. Guercino, Poussin, Claude Lorrain haben das Sujet gemalt. Vor dem Barock kommt das Sujet vorzugsweise in der gleichen Malerschule vor, die vielleicht zuerst den Reiz der Patina entdeckte: in Venedig. Im Rokoko wird Arkadien eines der charakteristischen Sujets. Der Klassizismus setzt der sentimentalischen Idylle die Helden der natürlichen Tugenden entgegen, die Gesinnungsgenossen des Eudamidas, mit dem Anspruch einer geistigen Reform der Gesellschaft im Zeichen Rousseaus. Aber die elegische Sehnsucht nach dem Leben im Einklang mit der Natur blieb und wuchs eher noch. Man suchte Arkadien in der Realität und fand ein Land für diesen Wunschtraum: Italien mit seinem natürlich wirkenden Leben, das sich zwischen den grandiosen Zeugnissen einer ehrwürdigen Vergangenheit abspielte. »Auch ich in Arkadien«, setzte Goethe als Motto über die Erstausgabe seiner *Italienischen Reise* (1816).



32 Charles-Louis Clérisseau (1722-1820) zugeschrieben, Das Pantheon mit römischen Monumenten, Öl auf Leinwand, Rom, Galleria Nazionale d'Arte Antica.



33 Jan Joost van Coissau, Arkadische Landschaft mit antiken Ruinen (1704), Öl auf Leinwand, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum.



34 Giovanni Volpato (um 1735-1803), Der sog. Tempel der Minerva Medica in arkadischer Landschaft, Aquarellierter Umrißstich, Düsseldorf, Goethe-Museum, Anton-und-Katharina-Kippenberg-Stiftung.



Arkadische Bilder sind gewöhnlich gekennzeichnet durch die gleichen Elemente, die in der Literatur vorgebildet sind: Landschaft, Hirten, Liebesszenen, Musik, Gottheiten der Natur, der Hirten, der Erotik, des Rausches. Hinzu kommen in Bildern besonders seit dem 18. Jahrhundert oft Ruinen von antiken Bauten (Abb. 33 und 34). Damals wurde es auch sehr beliebt, künstliche Ruinen in künstlich natürlich arrangierten Landschaften aufzurichten, die das Flair von Arkadien ausstrahlen sollten, und immer wieder wurden sie als Arkadien oder ähnlich bezeichnet.<sup>17</sup> Manifestationen von Verfall würden schwerlich zur Darstellung von Arkadien passen. Denkmäler eines früheren Hochstandes der Zivilisation wären allerdings ebensowenig in Arkadien angebracht. Die Ruinen suggerieren in diesem Zusammenhang gewissermaßen die Patina des arkadischen Genres in Bildern oder in der Landschaft.

Die Vorstellung von der Antike war während des 18. Jahrhunderts manchmal so sehr von der »edlen Einfachheit und stillen Größe« geprägt, daß sie geradezu arkadischen Charakter annahm. Ein Bericht, den der Architekt Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff 1790 von einem Besuch in Pompeji gab, zeugt von der Idylle dieser Traumwelt.<sup>18</sup> Erdmannsdorff stellte sich in Pompeji ein Stadtleben vor, das sich weitgehend im Freien abspielte, in glücklicher Bescheidenheit, voll Lebenslust, Ausgeglichenheit und Freundschaft, erfüllt von Spiel und Konversation. »So viel ist gewiß, daß sie die Kunst, das Leben zu genießen, besser, weit besser behandeln, als heut zu Tage.« Die Ruinen gaben den Anlaß zu diesen Träumereien. Erdmannsdorff zum Kolosseum: »Da bin ich nun oft recht froh darüber, daß von allem diesem so viel ruiniert ist. Denn wäre es vollständig erhalten, ich würde mir nicht den zehnten Theil soviel dabei selbst denken können.«<sup>19</sup>

#### Übertragung des Begriffs »Patina« im weiteren Sinn

Der Begriff Patina läßt sich über artifizielle Gegenstände hinaus im weiteren Sinn anwenden. Eine einigermaßen kontrollierbare Untersuchung darüber fällt im Deutschen schwer. Seit Grimms legendärem Wörterbuch erschien kein deutsches Sprachlexikon von Format, und im alten Grimm ist das Wort »Patina« noch nicht aufgeführt. Die Engländer, Franzosen, Italiener sind da in einer besseren Situation. Sie haben das *Oxford English Dictionary*, den *Trésor de la Langue Française* oder das *Grande Dizionario della Lingua Italiana*. Mangels Alternative habe ich die fremden Wörterbücher konsultiert,

in der Hoffnung, daß die übernationale Parallelität, die wir beim Gebrauch des Begriffs Patina im engeren Sinn feststellten, bei der Übertragung im weiteren Sinn bestehen bleibt. Wenn man dem *Großen Brockhaus* traut, ist es allerdings nicht ganz so. Während »Patina« im Englischen, Französischen und Italienischen hauptsächlich wohlklingende Bedeutungen hat, meint es laut Brockhaus im Deutschen nur »nicht mehr jung, unmodern, hat an Aktualität verloren«. Dazu würde das Gefälle des Interesses an der historischen Patina der Sprache passen, das vielleicht in der unterschiedlichen Qualität der nationalen Wörterbücher zum Ausdruck kommt. Für die Deutschen würde dann Ähnliches gelten wie das, was ein Engländer 1966 den Amerikanern nachsagte: »He says what the Americans lack is patina« (H. Nicolson, *Diary*, zit. nach dem *Oxford Dictionary*). Es ist aber auch möglich, daß sich die Differenz eher historisch als lokal erklärt. Die ausländischen Lexika führen Beispiele für den Gebrauch des Wortes an, die natürlich zeitlich zurückliegen. Der *Brockhaus* tut so, als schaute er jetzt dem Volk aufs Maul. Die Aversion gegen Patina auf Bildern, die sich neuerdings über die Ländergrenzen hinweg verbreitet hat, mag davon zeugen, daß Patina im Zeitalter der Hightech allenthalben vom Hochglanz überstrahlt wird. Die Postmoderne könnte dann einen Hoffnungsschimmer für die Patina bedeuten, worauf auch dieses Buch schließen läßt.

Wenn man die Angaben der ausländischen Sprachlexika bündelt, geht die Übertragung des Begriffs Patina hauptsächlich in drei Richtungen: erstens auf eine Veränderung von Oberflächen jeder Art, etwa des Wassers oder des Himmels, zweitens auf jegliche Alterserscheinung (im wörtlichen Sinn als Erscheinung, nicht einfach Resultat), die natürlich im Sinn von normal ist, drittens auf alle möglichen Artefakte, zunächst auf geistige Produkte wie Literatur oder Wissenschaft, dann auf den Menschen selbst und auf die Gesellschaft.

Die dritte Richtung läßt sich gebündelt wohl so charakterisieren: Patina kann alles das ansetzen, zu dem ein »Image« paßt. »Image« leitet sich ab von »imago«, d.h. Bild, Schaubild, Schattenbild, Trugbild. Wenn man ein Image, wie man sagt, aufpoliert, verliert es seine Flecken. Das aufpolierte Image heißt »Aura«. In Analogie zu Ölgemälden liegt der Schluß nahe, daß durch Reinigung des Images die Patina verloren ginge. Aber so scheint es nicht unbedingt zu sein.

Die Übertragung des Begriffs Patina auf den Menschen bezieht sich auf alle Aspekte des Habitus: Physiognomik, Gestik, Kleidung, besondere Gebräuche. Die Assoziation mit Patina klingt bereits in dem eingangs



zitierten Sonett Boschinis an. Inzwischen traue ich allerdings Professoren oder Pastoren und überhaupt grau melierten Leuten mit ernsthaft zusammengezogenen Augenbrauen mehr Chancen zu, Patina anzusetzen, als Boschinis keusch verschleierter Jungfrau. Das gilt aber weniger, wenn sie Lederhosen und Lederjacken mit arttypischer Patina anziehen. Sie sollten dazu passend gekleidet sein: am besten einen Talar tragen. Auch ein Hut kann so viel hermachen, wie zum Ansetzen von Patina nötig ist. Eine Autofirma wirbt neuerdings für sich, indem sie Herren mit Hut gegen sportliche Wagen ausspielt: also Patina gegen Hochglanz. Das soll wohl ungefähr soviel bedeuten wie: gesetzt gegen agil.

Die Assoziation von Patina stellt sich besonders dort ein, wo Würde zur Schau getragen wird. Ein dämmeriger Schimmer, wie er der Patina zueigen ist, hebt generell die Würde. Diese Erkenntnis entnehme ich der Architekturtheorie. Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria* (1485), zur Beleuchtung in Kirchen: »Der Schauer, der durch Dunkelheit erregt wird, vermehrt seiner Natur nach Verehrung in den Herzen, und Düsternis ist großenteils mit Würde verbunden.«<sup>20</sup> Orden und manche Titel haben einiges mit Patina gemein. Etwa Adelstitel in einer republikanischen Gesellschaft oder der Titel des »Vizekanzlers« in der katholischen Kirche. Der Kanzler wurde dort schon vor langer Zeit abgeschafft, und seitdem nimmt der »Vizekanzler« seine Aufgaben wahr. Zeremonien, besonders wenn sich ihr Ritual im Lauf langer Zeiträume entwickelt hat, mögen wie die Patina einer Gesellschaft wirken.

Die Wahrnehmung von Patina im übertragenen Sinn hängt oft von der individuellen Disposition ab. Das Märchen von des Kaisers neuen Kleidern bildet eine Parabel dafür. Wie üblich ist die Unterscheidung zwischen Schmutz und Patina abhängig von persönlicher Wertung. Der enttäuschte Aphorismus: »Unter den Talaren der Muff von tausend Jahren«, heißt wohlklingend formuliert: »Über den Talaren die Patina von tausend Jahren«.

Das *Grande Dizionario della Lingua Italiana* führt ein schönes Beispiel für die Übertragung des Begriffes Patina in die Literatur auf: »Ein literarischer Klatsch nimmt die illustre Patina eines historischen Dokuments an« (Baldini). Auf die Dichtung findet sich der Begriff mehrfach bezogen, aber vor allem dann, wenn die Haltung des Lesers angesprochen wird. Nochmals das *Grande Dizionario*: »Wir lesen Defoe, indem wir ihn ausmalen, verfeinern: wir geben ihm Patina, indem wir die Tönungen der Landschaften und Meere beschweren« (E. Cecchi). »This is what I call a ›patinaed‹ reading« (D. Mur



35 Otto Dix, Christophorus IV (1939),  
Mischtechnik auf Holz,  
Gera, Kunstgalerie.



phy, zit. nach dem *Oxford Dictionary*). Es ist in diesen Beispielen nicht der dichterische Text selbst, von dem der Glanz der Patina ausgeht. Die Dichtung eignet sich, soweit ich übersehe, nicht gut für eine sinnvolle Übertragung des Begriffs Patina. Sinnvoll soll heißen, daß eine gewisse Analogie zur Anwendung des Begriffs im engeren Sinn bestehen bleibt.

Sicher gibt es Dichtung, die wegen ihrer Sprache oder wegen ihres Inhalts altertümlich wirkt. Aber das hängt mehr mit der Entwicklung des Stils oder der Ikonografie als wirklich mit Patina zusammen. Das gleiche gilt, wenn das Flair des Altertümlichen künstlich evoziert wird, wie etwa im *Erwählten* von Thomas Mann mit seinen mittelhochdeutschen Anleihen oder in den skurrilen Gedichten, die Arno Holz im Anklang an den Stil des Simplizissimus verfaßte. Um die gleiche Zeit malte Otto Dix Bilder, deren Charakter durch Elemente aus der »altdeutschen« Malerei geprägt ist (Abb. 35). Diese historische Parallele der Dichtung mit der bildenden Kunst bekräftigt nochmals, daß es hier um Stil und eigentlich nicht um Patina geht. In der Dichtung läßt sich wohl schwer wie bei Gemälden zwischen einer Substanz und einem Firnis darüber unterscheiden. Als Firnis bleibt wenig übrig, wenn die Substanz Inhalt und Stil gleichermaßen umfaßt.

Die sachliche Darlegung dagegen ist wie geschaffen zur Übertragung des Begriffs Patina. Bei der sachlichen Darlegung, gleich ob sie schriftlich, mündlich oder mit sonstigen Kommunikationsmitteln abgefaßt ist, spielt eigentlich nur der Bezug auf das Argument eine Rolle, wenigstens dem Anspruch nach. Im vorliegenden Buch etwa geht es ausschließlich um »Patina«. Wie die Autoren schreiben, wie sie sich und ihr Thema präsentieren, das soll im idealen Sinn unerheblich sein. Das ist »nicht substantiell«, das ist nur eine »Äußerlichkeit«, das ist »oberflächlich« im Unterschied zur Tiefe des Gehalts. Aber es läßt sich kaum vermeiden, daß zur sachlichen Substanz noch der Stil der Vermittlung hinzukommt, und der Stil der Vermittlung beeinflusst die Erscheinung der sachlichen Substanz. So gesehen gehört ausgerechnet zur sachlichen Darlegung, obwohl bzw. gerade weil sie ihre formale Askese vorschützt, fast immer ein äußerlicher Schimmer, man mag ihn »Patina«, »Galerieton« oder anders nennen. Diese Diskrepanz zwischen Anspruch und Wirklichkeit birgt notorisch ein komisches Element. Die Dichtung hat das dankbare Sujet schon oft verarbeitet. Wohlgermerkt, diese Beobachtungen beinhalten keine Kritik. Schlecht ist nur, nach meinem Urteil, wenn das Phänomen trotz gehobener intellektueller Ansprüche nicht wahrgenommen wird.

Es gibt ungezählte Möglichkeiten, wie man den Schleier wissenschaftlicher Patina über die nackte Substanz der sachlichen Darlegung decken kann. Das beginnt mit völlig äußerlichen Formeln wie Titeln, in dem Fall nicht nur der praktizierenden Wissenschaftler oder Autoren, sondern auch der Elaborate (etwa die tiefgründigen »Gutachten«, die jeweils das bestätigen, was dem Auftraggeber paßt) oder Adressen oder gemeinhin unverständliche, nach Thomas Mann »gelehrte« Namen wie das »Eozän«, mit dem der Professor Kuckuck den Hochstapler Felix Krull so fasziniert.

Der Sprachstil bildet wohl das entscheidende Element der Patina über der sachlichen Abhandlung. Besonders auffällig wird ihr Schimmer, wenn ein eigener »wissenschaftlicher« Stil von der Umgangssprache abzweigt. Die sinnige Demonstration des Desinteresses an der äußerlichen Form durch ungebräuchliche und verschachtelte grammatikalische Konstruktionen oder ausgefallene Wortwahl verleihen der wissenschaftlichen Darlegung den Galerieton alles Musealen. Antiquierte Wendungen und Latinismen unterstreichen als Alterserscheinungen den Anspruch der wissenschaftlichen Abhandlung auf Überzeitlichkeit.

Einen besonders würdigen Anstrich erhält die wissenschaftliche Abhandlung durch die Anmerkungen.<sup>21</sup> Überhaupt ist für viele eine Abhandlung ohne Anmerkungen höchstens in Ausnahmefällen wissenschaftlich. Das liegt daran, daß Wissenschaft nachprüfbar sein muß. Aber Anmerkungen erfüllen nicht nur den praktischen Zweck, eine Angabe zu überprüfen. Oft sind sie kaum dazu geeignet. Sie haben einen ganz ähnlichen Sinn wie die Patina auf Bildern. Die Berufung auf Autoritäten soll die Abhandlung absichern und ihr Glanz verleihen, ohne daß sie die Substanz berührt. Die Ahnentafel der Forschung, die in Anmerkungen hochgehalten wird, demonstriert den Anspruch der Abhandlung, sich ähnlich wie die Kunst aus dem Strom der Zeit herauszuheben.

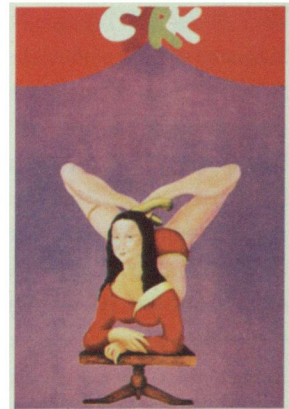
Die Patina der Präsentation kann die Erscheinung der sachlichen Darlegung noch markanter prägen. Das *Grande Dizionario della Lingua Italiana* führt in unserem Kontext einen Rat an, den Benedetto Croce gab: die intellektualistische »Patina« von einer Theorie wegzunehmen. Die Eingrenzung dessen, was eine »intellektualistische Patina« sein mag, wäre eine eigene Untersuchung wert. Vorab kann der geneigte Leser vielleicht einige Beispiele dafür aus meinem Text entnehmen. In manchen Fällen wird die intellektualistische Verdunkelung allerdings so fest mit der Theorie verbunden sein wie die Lasur mit der Farbsubstanz. Wie befreiend wäre



sonst die Entfernung der Patina der sprichwörtlichen juristischen Klauseln von der Substanz des Rechts.

Die »intellektualistische« Patina prägt manchmal auch die Erscheinung von bildender Kunst. Dürers »betende Hände«, Raffaels »Sixtinische Madonna«, Michelangelos »Erschaffung Adams« und andere viel besungene Werke, allen voran die »Mona Lisa«, kann man heutzutage kaum noch, unbelastet von der Patina der Meinungen über sie, in ihrer realen Substanz wahrnehmen, soweit überhaupt solche Kunstwesen an sich denkbar sein mögen.<sup>22</sup> Der polnische Grafiker Maciej Urbaniec hat dies Phänomen 1966 in einem Zirkusplakat zum Ausdruck gebracht (Abb. 36): Die »Mona Lisa« mit ihrem legendären geheimnisvollen Lächeln erscheint vordergründig als Sphinx, aber der Sockel des Ruhms, auf den sie sich stützt, ist nur ein billiger drehbarer Untersatz, und der Blick hinter die mysteriöse Büste enthüllt die Dame als vulgäre Akrobatin im Kulturzirkus. Die sphinxhafte Erscheinung, die da als Atrappe bloßgestellt wird, sei hier als intellektualistische Patina gewürdigt, die sich im Laufe der Geistesgeschichte über der »Mona Lisa« gebildet hat. Gleich ob man die »Mona Lisa« in futuristischer Art wie Malewitsch und Duchamp verfremdet oder ob man sie nostalgisch als Paradigma von Boschinis verschleierter Jungfrau veredelt, angesprochen bleibt dasselbe Phänomen der Brechung der Kunst durch den Kult der um sie gemacht wird.

Zum Abschluß sei es nochmals wiederholt: Selbstverständlich hängt der Begriff Patina auch bei der Übertragung in den intellektuellen Bereich von individueller Wertung und von der Haltung des Rezipienten ab. Sicher kann der Stil der Präsentation so aufdringlich erscheinen, daß er die Substanz der sachlichen Abhandlung bis zur Unkenntlichkeit verdunkelt. Dann gehört er natürlich nicht mehr in den Bereich der Patina. Der Schöpfer der Theorie, die Croce reinigen wollte, konnte womöglich keinerlei intellektualistische Patina an seinem Werk erkennen. Daran sollten wir in der folgenden Diskussion denken und nicht so rigoros versuchen, die Substanz des Begriffes Patina freizulegen, daß am Ende nur Grundierung übrig bleibt.



36 Maciej Urbaniec Cyrk, Kautschukakt, Lithographie 1966



## Literaturhinweise:

Dieser Beitrag stützt sich vornehmlich auf folgende kunsthistorische Literatur zum Phänomen der Patina: G. Secco-Suardo, *Il restauratore dei dipinti*. Mailand 1866-94. E. Vanino/P. Seitte, *Patina*. Wien 1903. E. H. Gombrich, *Dark varnishes. Variations on a theme from Pliny*. In: *Burlington Magazine* CIV, 1962, Febr., 50 - 55. O. Kurz, *Varnishes. Tinted varnishes and Patina*. In: *Burlington Magazine* CIV, 1962, Febr., 56-59. J. Guillerme, *L'atelier du temps*. Paris 1964. H. Ruhemann, *The cleaning of paintings*. London 1968. T. Brachert, *Patina. Von Nutzen und Nachteil der Restaurierung*. München 1985. U. Schliefl, *Die deutschsprachige Literatur zu Werkstoffen und Techniken der Malerei von 1530 - ca. 1950*. Tübingen 1989.

Ruhemann gibt eine ausführliche Liste weiterer Literatur an. Interessenten für Verständnisschwierigkeiten zwischen Kunsthistorikern und Restauratoren sei besonders die Kontroverse zwischen Gombrich und Kurz, die immer noch nachlebt, zur Lektüre empfohlen. Unsere Angaben zum technischen Hintergrund der Patina folgen den angegebenen restauratorischen Schriften. Unsere historischen Angaben stützen sich zumeist auf Gombrich und Guillerme. Unsere Zitate, die nicht eigens nachgewiesen sind, stammen von dort. Abgesehen von Anweisungen zur Restaurierung von Holzmöbeln, werden Kunstgewerbe, Design, Kleidung etc. in den angegebenen Schriften kaum berücksichtigt, und so kommen dort auch viele Fragen nicht auf, die sich hier stellen, speziell die zum Verhältnis von Patina und Funktion. Auch Patina in der Architektur ist kein häufiges Thema. Vgl. jedoch etwa J. M. Huberty, *Fassaden in der Witterung*. Düsseldorf 1983.

## Anmerkungen

1 M. Boschini,

*La carta del navigar pittoresco. Venedig 1660, 7: »Tute le cose el Tempo discoverze;/Questa xe cosa chiara e la savemo;/Ma la Pittura, contra lu medemo,/D'un velo trasparente el la coverze;/Come una verzenela Veneziana/Che se sconde col velo de l'onor/per covrir de modestia un bel rossor,/Che la rende pudica, e sora humana;/Così intravien à la Pittura/La patina del tempo fa do efeti, I colori vien sempre più perfeti,/E in mazor stima l'istessa fatura.«*

2 C. Malvasia, *Felsina pittrice*. Bologna 1678, 81.

3 F. Baldinucci, *Vocabolario della lingua toscana*. Florenz 1681, kennt noch zwei synonyme Begriffe für das Phänomen. Sub verbo »patena«: »voce usata da' pittori, e diconla altrimenti pelle, ed è quella universale scurità che il tempo fa apparire sopra le pitture, e anche talvolta le favorisce.« Sub verbo »pelle«: »un certo colore, che dà il tempo alle pitture, con che favorisce assai le carnaggioni, e falle apparire più naturale.«

4 F. Scanelli, *Il microcosmo della pittura*. Cesena 1657.

5 G. P. Bellori, *Vite*. Rom 1672, 45: *Annibale Carracci malte in der Galleria Farnese »tondi di color verde di bronzo«.*

- 6 Savonarola, *Prediche italiani ai Fiorentini*. Ed. F. Cognasco, Perugia/Venedig o.J. (1930) II, 161. H. Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. München 1990, 523ff.
- 7 C. J. de Ligne, *Der Garten zu Beloeil nebst einer kritischen Übersicht über die meisten Gärten Europens*. Dresden 1799 I, 93.
- 8 A. Esch, *Mauern bei Mantegna*. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* XLVII, 1984, 293-319.
- 9 H. Walpole, *The letters III* (1903), 186, Nr. 376. K. Clark, *The gothic revival. An essay in the history of the Taste* (1928). O. O. 1974, 49.
- 10 L. Hager, *Eremitage*, in: *Reallexikon zur Deutschen Kunst*, 1967.
- 11 H. Körner, *Die »gestörte Form« in der Architektur des späten Mittelalters*. In: *Festschrift für Hartmut Biermann*. Weinheim 1990, 65-80.
- 12 E.-H. Lemper, *Kreuzkapelle und Hl. Grab Görlitz*. München/Zürich 1992.
- 13 S. Serlio, *Il terzo libro. Venedig 1540*. Berlin, Heemskerck-Skb. II, 87v.
- 14 A. Martindale, *The »Triumphs of Caesar« by Andrea Mantegna*. London 1979, Abb. 26. Unsere Identifizierung des Palatium stützt sich auf die Ähnlichkeit mit der Darstellung im sog. Mantuaner Romplan.
- 15 *Roma antica. Römische Ruinen in der italienischen Kunst des 18. Jahrhunderts*. Kat. Ausstlg. Dortmund 1994, Nr. 80.
- 16 C. A. Boettiger, *Reise nach Wörlitz (1797)*. Wörlitz 1985, 29.
- 17 V. Hammerstein/J. Wilke, *Die Entdeckung der Landschaft. Englische Gärten des 18. Jahrhunderts*. Stuttgart 1990.
- 18 H. Günther, *Anglo-Klassizismus, Antikenrezeption und Neugotik*. In: *Wörlitz, Kat. Ausstlg.* Frankfurt 1996.
- 19 A. Rode, *Leben des Herrn Friedrich Wilhelm von Erdmansdorff*. Dessau 1801, 122.
- 20 Alberti, *Res aed.* VII 12. Übers. Theuer 1912, 386.
- 21 Vgl. zur Geschichte dieses wissenschaftlichen Stilelements M. Bernays, *Zur Lehre von den Citaten und Noten*. In: *Schriften zur Kritik und Literaturgeschichte* IV, 1899, 255-347. G. W. Bowersock, *The art of the footnote*. In: *American Scholar* LIII, 1983-84, 54-62. *Annotation and its texts*. Ed. S. Barney. Oxford 1991. P. Rieß, *Vorstudien zu einer Theorie der Fußnote*. Berlin / New York 1983-84. A. Grafton, *Die tragischen Ursprünge der deutschen Fußnote*. Berlin 1995.
- 22 Zu den Auswirkungen an Beispielen vgl. etwa *Dürers Glorie*. Kat. Ausstlg. Berlin 1971. A. Baeumerth / K. Baeumerth, *Raffael und kein Ende*. Marburg 1982. *Mona Lisa im 20. Jahrhundert*. Kat. Ausstlg. Duisburg 1978.