

## „... und, wenn es Dein Wachs vermöchte, male sie von Salbe duftend“ Über Wachsmalerei

Jan Hochbruck

**Summary – “...and if the wax / be able let it breathe perfume”.** Only painting with wax colours was considered “High Art” in Roman antiquity, this we know through numerous statements of ancient authors. Wax painting – encaustic –, however, was so completely forgotten that we can’t even recognize the painting tools when we dig them up. I decided to experiment based upon the findings of E. Berger (1904), the descriptions of Pliny the Elder and the painter’s studio scene on the Kertch Sarcophagus.

I found a solution of liquid dammar resin, beeswax and linseed oil in equal parts best for painting purposes; the solution needs various amounts of each ingredient depending on the pigment. The colours themselves cannot be mixed, but must be applied quickly with a hot spatula, which itself is clearly not the best painting tool. The paint hardens thoroughly within three weeks.

Anakreon tells a painter in his poem “The portrait of the beloved” (Ode XXVIII) how the picture should be executed, “and if your wax be able let it breathe perfume”. I stirred some rose oil into the wax paint in lieu of linseed oil and – the picture smells like roses ...

Nur Wachsmalerei ist hohe Kunst

Unter den Gedichten Anakreons (BERGER 1904, 181, Fußnote) ist eines, worin er einem Maler Anweisungen gibt, wie das Portrait der Geliebten anzufertigen sei: mit Wachs, selbstverständlich, und mit höchster Realitätsnähe: „duften“ sollen die Haare. Das Gedicht reiht sich ein in eine ganze Reihe von Zitaten und Redewendungen antiker Autoren (BERGER 1904, 185ff.) über „Wachs“, die nahelegen, dass nur diese Technik als „hohe Kunst“ angesehen wurde. „In Wachs gemalt“ steht als Inbegriff handwerklicher Kunstfertigkeit und Raffinesse da – ähnlich dem heute leicht verstaubten, Mitte

des 20. Jhs. gebräuchlichen „wie in Öl gemalt“ als beschreibendes Beispiel für ein vollendetes Arrangement.

Wachsmalerei (Enkaustik) und Ei-Öl-Malerei (Tempera) waren die weitestverbreiteten Maltechniken der Antike, was Tafelmalerei (Malen auf Holztafeln) anbelangt. Die billigere und anspruchslosere Tempera-Technik brachte es in der Antike nicht einmal zu einem eigenen Namen (die Autoren reden nur von „Auftrag mit Ei“; Plinius, Nat. Hist. Buch 33, Kap. 64; Buch 35, Kap. 26; Eraclius, Kap. 26; 31; 32), wohingegen ein Fachbegriff aus der Enkaustik noch im heutigen Sprachgebrauch auftaucht: „inuere“, „einbrennen“ (figurativ, z. B. ins Gedächtnis).

Natürlich gibt es auch andere Techniken, die „Einbrennen“ verwenden, Plinius d. Ä. hebt aber wörtlich auf diesen Begriff ab (Nat. Hist. Buch 35, Kap. 10; 39; 41).

### Ausgangssituation

Heute versteht man unter Enkaustik ein relativ einfaches Verfahren, bei dem buntes heißes Wachs mit elektrisch beheizten Werkzeugen aufgetragen wird, dabei wird die Dicke des Farbauftrags für die überwiegend abstrakten oder expressionistischen Bilder in Kauf genommen und sogar angestrebt.

Die wichtigsten Forschungen zur antiken Maltechnik wurden Anfang des letzten Jahrhunderts von SCHMID (1926) und BERGER (1904) angestellt; erst vor kurzem wurde wieder verstärkt Grundlagenforschung zu dem Thema betrieben (VANDENABEELE U. A. 2000; CUNÍ ET AL 2012; GALLAGHER 2012). Das Problem der eindeutigen Identifikation der Enkaustik-Malwerkzeuge erschwert die Forschung nicht unbeträchtlich: Wie soll man etwas als Werkzeug identifizieren, wenn man nicht weiß, wie der Arbeitsablauf vonstatten ging? Es ist kaum wahrscheinlich, dass eine so weit verbreitete Sparte wie die der Kunstmalerei die minimale Menge Funde zurückließ, die eindeutig zuzuordnen ist. Vieles bewegt sich in der Interpretation als „Schminkutensilien“ oder „Medizintechnik“, was der Malerei zugeordnet werden kann.

Die Suche nach harten Fakten in den textlichen Quellen ist schwierig, erste Anlaufstelle für alle antiken Dinge, die „Wissen“ betreffen, ist natürlich Plinius der Ältere. Er widmete der Malerei immerhin ein ganzes Buch seiner Naturgeschichte: Darin liegt sein Hauptaugenmerk auf Tafelbildern, in geringerem Maße auch Fresken (z. B. Amulius, der Neros Domus Aura ausmalte und dem das Haus „Grab seiner Kunst“ wurde – einer der wenigen Fälle, in denen ein Fund

einem literarisch belegten Schöpfer zugeordnet werden konnte. Plinius, Nat. Hist. Buch 35, Kap. 37).

Viele handwerkliche Tricks waren Berufsgeheimnisse, sogar zwischen den Werkstätten. Was Plinius beschreibt, ist also limitiert durch das, was ihm berichtet wurde: die Mischungsbestandteile der Wachsfarbe, der ökonomische Wert der Pigmente (ein Faktor, den die Living History-Gemeinde heute immer noch nicht so recht versteht) und die Namen spezieller Instrumente zum Wachsfarbauftrag: Cestrum und Thermistra. Ach ja, und das „punische Wachs“: Es handelt sich definitiv um eine Politurpaste und keinesfalls um einen Firnis.

### Meine eigenen Versuche

Was ich im Versuch, die antike Technik nachzuschöpfen, unternahm, basierte auf Plinius (Nat. Hist.), den Forschungsergebnissen Bergers (BERGER 1904) und dem Umstand, dass der „Sarkophag von



Abb. 1: Ausschnitt aus dem Malersarkophag von der Kertsch, Eremitage Museum St. Petersburg. – Image detail from the painter's sarcophagus found on the Kerch Peninsula, Eremitage St. Petersburg.

der Kertsch“ in der Eremitage St. Petersburg eine Malsituation zeigt, die eindeutig einen Maler darstellt, der ein Malinstrument über einem Feuer erhitzt, während hinter ihm ein setzkastenförmiger Kasten aufgeklappt ist (Abb. 1).

Diese eindeutigen Beschreibungen und Darstellungen diktieren relativ einfache Bedingungen für das Experiment: Wenn es nicht gelingt, mit den mit diesen Inhaltsstoffen nachgeschaffenen Farben in dieser Pose malen zu können, ist das Experiment nicht gelungen. Da sie auf diese Bedingungen nicht eingehen, sind einige der Lösungsvorschläge von BERGER (1904, 220ff., auch 230ff.), SCHMID (1926, 96) und GALLAGHER (2012, 22ff.) – und auch die einiger anderer Darsteller römischer Maler – ausgeschlossen.

Die ersten Versuche betrafen das Mischungsverhältnis des Bindemittels aus Wachs, Harz und Leinöl. Das Harz musste flüssig sein, dazu habe ich Dammar zerstoßen und in Terpentinöl aufgelöst. Ich habe fünf verschiedene Mischungsverhältnisse angesetzt, aber schon das erste – je ein Drittel Gewichtsanteil – hat sich so selbstverständlich als das beste erwiesen (Abb. 2). Die Ähnlichkeit zur gleichen Mischung bei Temperafarben ist so profiliert wie mit Ockams Rasiermesser geschnitzt.

Die Erzielung von Farbtönen weist auf eine grundlegend von der Tempera verschiedene Herangehensweise hin: die relativ klaren lokalen Farben der Mumienportraits legen nahe, dass in der Enkaustik nicht gemischt wird: Reine Farben werden nebeneinander aufgetragen. Diese wird durch die vielen Töpfe des Heddernheimer Malergrabs (Archäologisches Museum der Stadt Frankfurt; BACHMANN, CZYSZ 1977) unterstützt – und den Kasten, der auf dem Sarkophag von der Kertsch im Hintergrund steht. Außerdem ist es nicht möglich, die Farben so lange flüssig zu halten, dass sie sich tatsächlich mischen lassen. Ich habe mir auch einen



Abb. 2: Abwiegen der Zutaten Wachs, gelöstes Harz und Leinöl, rechts: Testmischungen. – Measuring beeswax, linseed oil and liquid resin, test samples on the right-hand side.



Abb. 3: Mein Farbkasten mit 16 lokalen Farben aus der Mumienportraitmaleri. – My paint box, containing 16 colours from mummy portraits.

Farbkasten à la Kertsch hergestellt und ihn mit Farben gefüllt (Abb. 3).

Die Pigmente wurden von dem Malmedium gut aufgenommen, mit verschiedenen Abstufungen der Einfüllmenge:





Abb. 4: Auftrag der Farbe mit dem Spatel.  
– Applying paint with a spatula.

Umbrä benötigte eine Menge, Ocker sehr wenig Pigment, um eine dünn deckende Farbe zu erzeugen (Berger gab an, bei seinen Experimenten den Pigmenten unterschiedliche Mengen Öl, Wachs oder Harz zugegeben zu haben; BERGER 1904, 221).

#### Das eigentliche Handwerk

Der Auftrag der Farben mit den nicht dafür geschaffenen, aber am „nächsten liegenden“ Ölmalspateln ist schwierig und unangenehm, da der Spatel dabei „gekippt“ werden muss: entweder wird der ganze Spatel gedreht und die Farbe aufgestrichen oder die flüssige Farbe muss vom fast senkrecht gestellten Spatel herunterlaufen.

Beide Handhabungen geben relativ wenig Kontrolle über die Menge, die aufgetragen werden kann, es sei denn, man hat schon genau so viel Farbe aufgenommen, wie aufgetragen werden soll – ein überaus anstrengendes und schwieriges Verfahren (Abb. 4). In dieser Situation fiel mein Blick auf die Löffelsonden des „Malergrabs“ von St. Medard-des-Pres, welche BERGER (1904, 217) als die besten Auftraginstru-



Abb. 5: Test: ein Schiffsauge. – Testing the paint: a ship's eye.

mente rühmt. Damit zu arbeiten, ist der nächste Schritt meiner Annäherung.

Mein „Malen“ besteht im Auftragen, Verstreichen und Wegkratzen überschüssiger Farbe. Ist der erwünschte Effekt (halbwegs) erzielt, trage ich auch gerne mal etwas zu dick aufgetragene Farbe vorsichtig mit dem Spatel ab (Abb. 5). Die Farbe lässt sich auch ein Vierteljahr nach der Herstellung gut aus dem Farbkasten aufnehmen, aufwärmen und verarbeiten, sie stockt innerhalb weniger Sekunden, lässt sich mit einem warmen Spatel formen und härtet innerhalb von drei Wochen vollkommen aus, wobei sie natürlich weiterhin empfindlich gegenüber Kratzern bleibt. Nichtsdestotrotz geht die Berührungsempfindlichkeit, die bei Wachs besteht, verloren; die aufgetragene Farbe verharzt und wird solide. Das findet unter Luftfeinwirkung statt, Sonne ist nicht notwendig.

Natürlich lässt sich die Farbe in der Wärme besser verarbeiten als in der Kälte, ich halte es aber nicht für angemessen zu behaupten, Wachsmalerei habe nur in den klimatisch wärmeren Mittelmeerregionen stattfinden können.

Es ist eindeutig klar, dass diese „Feinma-



Abb. 6: Das duftende Bildnis von „Anakreons Geliebter“. – *The odorous portrait of „Anakreon’s beloved“.*

lerei“ nicht zu vergleichen ist mit den Schiffsanstrichen, von denen Plinius (Nat. Hist. Buch 35, Kap. 41) berichtet; das bezieht sich gleichermaßen auf die Kosten, die Härtungsdauer und die Verarbeitungstechnik (Plinius schreibt von „Pinselanstreich“ und „Bottichen mit heißer Farbe“; aus der neuen Perspektive kann man das offensichtlich im Gegensatz zur Kunstmaltechnik sehen). Es ist schade, dass bei den zahlreichen Rekonstruktionen antiker Flusskampfschiffe dieser Aspekt

stets zugunsten moderner Holzfirnisse geopfert wurde.

Eigentlich wollte ich ja mit dem Zitat von Anakreon „...und wenn es Dein Wachs vermöchte / male sie von Salbe duftend“ nur eine griffige Überschrift für meinen Vortrag auf der EXAR-Tagung Anfang Oktober 2014 finden. Dann kam eine Überlegung: Kann ich Duftöle in die Wachsfarbe mischen und die samt-schwarzen Haare von Anakreons Geliebter wirklich „von Salbe duften“ lassen? Ich



habe es ausprobiert, ein Schwarz angemischt, bei dem ich die Hälfte des Leinöls durch Rosenöl ersetzt habe.

Es hat funktioniert, das Bild (*Abb. 6*) – angefertigt am 12. September 2014 – duftete in der ersten Woche intensiv, mittlerweile nur noch zart nach Rosenöl. Das ist fast so kitschig wie die Schnulzen Anakreons, aber nicht von der Hand zu weisen.

## Quellen

Anacreon, *Anacreontea* 95, Ode XXVIII „The portrait of his mistress“. Digitized version of The *Anacreontea* and Principal Remains of Anacreon of Teos, in English Verse. With an Essay, Notes, and Additional Poems by Judson France Davidson. London, Toronto 1963. [http://archive.org/stream/anacreonteaaprinc00anacuoft/anacreonteaaprinc00anacuoft\\_djvu.txt](http://archive.org/stream/anacreonteaaprinc00anacuoft/anacreonteaaprinc00anacuoft_djvu.txt) (aufgerufen 2/2015).

Eraclius, *De artis et coloribus romanorum*. Übersetzung von Albert Ilg. Wien 1873.

Plinius, *Naturalis Historia*. Übersetzung von G. C. Wittstein. Leipzig 1881.

Vitruv, *De architectura libri decem*. Übersetzung von Franz Reber. Berlin 1908.

## Literatur

**BACHMANN, H.-G., CZYSZ, W. 1977:** Das Grab eines römischen Malers aus Nida-Heddernheim. *Germania* 55, 1977, 85-107.

**BERGER, E. 1904:** Die Maltechnik des Altertums. München 1904.

**CUNÍ, J., ET AL. 2012:** Characterization of the binding medium used in Roman encaustic paintings on wall and wood. In: *Analytical Methods*. Royal Society of Chemistry 2012, 659-669.

**GALLAGHER, K. 2012:** Encaustic history, technique, and curation. Raleigh 2012.

**LING, R. 1991:** Roman Painting. Cambridge 1991.

**Lovos, L. 1988:** Die Technik der Malerei. Hanau 1988.

**SCHMID, H. 1926:** Enkaustik und Fresko. München 1926.

**VANDENABEELE, P., U. A. 2000:** Analysis with micro-Raman spectroscopy of natural organic binding media and varnishes used in art. *Analytica Chimica Acta* 407, 2000, 261-274.

**WEHLTE, K. 1967:** Werkstoffe und Techniken der Malerei. Freiburg 1967.

## Abbildungsnachweis

Abb. 1: Sailko (<http://commons.wikimedia.org/wiki/User:Sailko>; <http://bit.ly/1A5jOIM>)

Abb. 2-6: J. Hochbruck

## Autor

Jan Hochbruck

Bülowstr. 30

50733 Köln

Deutschland

[www.janhochbruck.de/pictor](http://www.janhochbruck.de/pictor)

[jan@janhochbruck.de](mailto:jan@janhochbruck.de)