

Brahms

Zwischen Licht und Schatten

BERLINER SCHRIFTEN
ZUR KUNST

herausgegeben vom

KUNSTHISTORISCHEN INSTITUT DER
FREIEN UNIVERSITÄT BERLIN

2016

Iris Brahms

Zwischen Licht und Schatten

Zur Tradition der Farbgrundzeichnung
bis Albrecht Dürer

Wilhelm Fink

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Geschwister Boehringer
Ingelheim Stiftung für Geisteswissenschaften in Ingelheim am Rhein.

Umschlagabbildung:
Franken, Geburt Christi, Erlangen, Universitätsbibliothek, Inv. B 88

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
<http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und
der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung
einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung
und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien,
soweit es nicht §§ 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten.

© 2016 Wilhelm Fink, Paderborn
(Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn)

Internet: www.fink.de

Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München
Printed in Germany
Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-5899-5

für

H ✓
E

Inhalt

Vorwort.	11
Einleitung.	13
Prämissen der Untersuchung.	16

I. QUELLEN, KUNSTWERKE, KUNSTGESCHICHTE

– 21 –

Ein Blick zurück in die Antike.	23
Aristoteles: „Licht als Farbe des Durchsichtigen“	24
Plinius: „Spannung und Harmonie“ in den Ursprüngen monochromer Malerei	25
Licht und Farbe als Element der <i>memoria</i> bei Augustinus	27

Unchromatische Malerei seit dem Mittelalter.	30
Wandmalerei nördlich und südlich der Alpen	30
Tafel- und Tüchleinmalerei nördlich der Alpen	34
Buchillustrationen und -illuminationen nördlich der Alpen	40

Schriftliche Quellen zu Licht und Schatten:

Von der Scholastik über das Quattrocento bis hin zu Dürer.	45
Bartholomaeus Anglicus: Licht als Kraft der Farbe.	45
Cennino Cennini „secondo la ragion della lucie“.	48
Leon Battista Alberti „ombre e lumi ameni e suavi“.	50
Leonardo da Vinci „della perdita della congiuntione de' corpi“.	52
Albrecht Dürer „wan an allen dingen ist lichts vnd finsters“.	55

Helldunkel, <i>chiaroscuro</i> , <i>clairobscur</i> – eine Begriffsgeschichte	59
-----------------------------------------------------------------------------------------	----

Helldunkelzeichnung – Farbgrundzeichnung.

Eine Frage der Definition	63
-------------------------------------	----

Literaturbericht zu Farbgrundzeichnungen des 15. Jahrhunderts	66
-------------------------------------------------------------------------	----

Der Bestand an Farbgrundzeichnungen:

Südlich und nördlich der Alpen seit dem 14. Jahrhundert	70
-------------------------------------------------------------------	----

II. ZEICHENMITTEL UND MATERIALITÄT

– 75 –

1. Zu Modellierung und Präparierung	
Das Primat von Linie und Schatten – Nachhaltigkeit des Lichts	77
Farbe als Sprache von Licht und Dunkel: zur Präparierung	81
Grün	84
Blau	85
Grau und Braun	86
Schwarz	87
Verfahrenstechnische und ästhetische Differenzierung der Präparierung	88
Suggestion versus Konkretisierung: Das Zusammenspiel von Zeichenmittel und Präparierung	89
2. Entstehungskontexte wechselseitig	
Buchillustrationen mit Feder und der Begriff der „Autonomie“	92
Tradition – Anachronismus – Innovation	96
Parallele Phänomene in der Buchillumination vor dem Hintergrund der Druckgraphik	98
Im Vorfeld des <i>Clairobscur</i> -Holzschnitts: Zu den Medienexperimenten Mairs von Landshut	102
Zu Beginn der Reproduktionsgraphik: Hans Holbein d.Ä. und Israhel van Meckenem	104

III. ZUR TRADITION

– 109 –

1. Funktionale Kontexte	
Innovation durch Nachahmung	111
Die Autorität des Studienmaterials	121
Zweckgebundene und eigenständige Kunstwerke. Zu den Anwendungsbereichen von Farbgrundzeichnungen	131
Präsentationszeichnung	131
Kompositionsstudie	133
Figurenstudie	135
EXKURS ZUM AUSTAUSCH VON ZEICHENTECHNIKEN	135
Detailstudie	137
Muster- und Skizzenbücher	138
In Verbindung mit Buch- und Tafelmalerei	139
... mit Skulptur	141
... mit Glasmalerei	142

... mit Email	144
... mit Druckgraphik	145
Im Buchkontext	146
Eigenständige Kunstwerke	150
Nobilitierung – Popularisierung.	
Von Kunstfertigkeit und Arbeitsökonomie	152
Nachfrage nach sakralen wie profanen Sujets:	
„Er tut doch hupschlich“	162
 2. Ästhetische Kontexte	
Farbe – Linie: in Hinblick auf ein vereinheitlichendes Helldunkel.	169
EXKURS ZU RÖTLICH GETÖNTEN BLÄTTERN	174
EXKURS ZU SCHWARZ GRUNDIERTEN BLÄTTERN.	179
Materialästhetik – Materialillusion – Medienreferenz	183
EXKURS ZU FARBIGEN KREIDEN	195
Zur Poetik des Sichtbaren.	
Von Dichtung und Malerei – von Schriftbild und Zeichnung	205
Hans Baldung – Selbstbewusstsein auf Grün und Dürer als	
Gegenüber	216
 IV. ZU DÜRER	
– 221 –	
 Status und Funktion von Dürers Zeichnungen	225
Inszenierung der Zeichenmittel – von Materialität zu illusionistischer	
Gestaltung.	233
Inszenierung von Nah und Fern: Zur Interdependenz von	
Zeichnung und Malerei	252
Von Künstlerhand inszeniert – Inszenierung des Künstlers:	
Noch einmal zum „Autonomie“-Begriff und zum Primat	
des Zeichnens	263
Inszenierung des Sehens.	268
 Resümee	271
 Bibliographie.	279
Quellentexte	279
Lexika und Handbücher	281
Bestandskataloge und Corpuswerke	282
Ausstellungs- und Auktionskataloge	285
Aufsätze und Bücher	289

Abbildungsverzeichnis Tafelteil	317
Bildnachweise	323
Personenregister	325
Sachregister	329
Tafelteil	333

Vorwort

Hiermit liegt meine im Dezember 2012 am Kunsthistorischen Institut der Freien Universität Berlin eingereichte Dissertation in einer nunmehr leicht überarbeiteten Version vor, in der jüngere Publikationen hinzugezogen wurden, wenn die Argumentation erheblich erweitert und/oder vertieft werden konnte. Anstoß zur Fragestellung gab Stephanie Buck (Dresden), die mir nach meinem Internship im Department of Prints and Drawings an der National Gallery of Art in Washington (D.C.) 1999 die Mitarbeit an verschiedenen Projekten zur Zeichenkunst des 15. und 16. Jahrhunderts nördlich der Alpen ermöglichte. Ich danke ihr für stete Ermutigung und ihr offenes Ohr. Für die Förderung meines sich im Zuge von wissenschaftlicher Projektarbeit und Erstellung der Dissertation manifestierenden Schwerpunktes danke ich meinem Doktorvater Eberhard König (Paris). Nicht minder verhalf Karin Gludovatz (Berlin) als Zweitgutachterin zum Abschluss der Arbeit, der ich überdies für die Empfehlung zur Aufnahme der Studie in die *Berliner Schriften zur Kunst* herzlich danke. In diesem Zusammenhang möchte ich Klaus Krüger (Berlin) und Christian Freigang (Berlin) meinen Dank für ihre Unterstützung aussprechen.

Während meiner Recherchen konnte ich hilfreiche Gespräche mit Werner Busch (Berlin), Ulrike Heinrichs (Paderborn), Fritz Koreny (Wien), Christel Meier-Staubach (Münster), Peter Schmidt (Heidelberg) sowie Christopher Wood (New York) führen; ihnen sei für ihre sinnvollen Hinweise herzlich gedankt. Für verschiedene Diskussionen auch vor den Originalen bin ich Wolf-Dietrich Löhr (Berlin/Florenz) dankbar.

Parallel zur Mitarbeit an der Kritischen Bestandskatalogisierung der deutschen Zeichnungen bis 1560 in der Universitätsbibliothek Erlangen und der von der DFG geförderten Tintenanalyse von Dürerzeichnungen (Germanisches Nationalmuseum Nürnberg und Bundesanstalt für Materialforschung Berlin) war es mir möglich, zahlreiche Graphische Sammlungen zu besuchen. Dort danke ich den KollegInnen sowohl für Gespräche als auch für die Vorlage der Originale und mitunter Beschaffung hoch aufgelöster Abbildungen: Giulia Bartrum (London), Holm Bevers (Berlin), Szilvia Bodnár (Budapest), Thomas Döring (Braunschweig), Yasmin Doosry (Nürnberg), Albert Elen (Rotterdam), Marzia Faietti (Florenz), Anita Haldemann (Basel), Thomas Ketelsen (Köln), Dagmar Korbacher (Berlin), Gudula Metze (Dresden), Christof Metzger (Wien), Christian Müller (Basel), Annalisa Perissa (Venedig), Achim Riether (München), Andrew Robison (Washington), Anne

Röver-Kann (Bremen), Michael Roth (Berlin), Olivia Savatier (Paris), Rainer Schoch (Nürnberg), Hein-Th. Schulze Altcapenberg (Berlin), Martin Sonnabend (Frankfurt a.M.), Jeannette Stoschek (Leipzig), Andreas Stolzenburg (Hamburg), Margaret Stuffmann (Frankfurt a.M.), Jacqueline Thalmann (Oxford), Catherine Whistler (Oxford); aus anderen Sammlungen gilt der Dank Peter Rückert (Stuttgart), Hartmut Scholz (Freiburg i.Br.), Matthias Weniger (München). Besonderen Dank möchte ich den RestauratorInnen und KunsttechnologInnen aussprechen, die für Fragen zu Material und Technik bereit standen: Kristin Bucher (Basel), Kate Edmondson (London), Georg Dietz (Dresden), Georg Josef Dietz (Berlin), Thomas Klinke (Köln), Hannah Singer (Wien).

Während dieser vielseitigen Zeit möchte ich die Unterstützung guter Ratgeber und Freunde nicht missen und danke daher Gabi Bartz (Berlin), Magdalena Bushart (Berlin), Beate Braun-Niehr (Berlin), Jan von Brevern (Berlin), Anna Degler (Berlin), Thomas Eser (Nürnberg), Juliane von Fircks (Mainz), Stephan Kemperdick (Berlin), Margit Kern (Hamburg), Antje-Fee Köllermann (Hannover), Kathi König (Berlin), Carla Meyer (Heidelberg), Ulrike Müller-Hofstede (Berlin), Johannes Rößler (Bern), Stacey Sell (Washington, D.C.), Matthias Vollmer (Berlin), Gregor Wedekind (Mainz), Elke Werner (Berlin). Marie-Luise Hugler (Berlin) ist ein aufmerksames Lektorat und Hubert Graml (Berlin) die geschwinde Anfertigung zahlreicher exzellenter Abbildungen zu verdanken.

Der großzügige Druckkostenzuschuss der Boehringer-Ingelheim-Stiftung hat das Buch ermöglicht, ebenso dankbar bin ich für die Gewährung von Frauenförderungsmitteln durch den Fachbereich Geschichts- und Kulturwissenschaften der Freien Universität Berlin. Herzlich danken möchte ich außerdem den MitarbeiterInnen des Verlags, insbesondere Henning Siekmann und Christiane Bacher für die sorgfältige Bearbeitung des Manuskripts.

Ohne den unermüdlichen Beistand meiner Familie wäre diese Arbeit nie entstanden. Meinen Eltern danke ich für die liebevolle Betreuung meiner Töchter in dichten Zeiten; mein Vater bleibt mit seiner einfühlsamen und lustigen Art in lebendiger Erinnerung. Insbesondere meinem Mann verdanke ich felsenfesten Rückhalt und ziehe den Hut vor unseren Töchtern für ihr uneingeschränktes Verständnis. Meiner „kleinen Familie“ sei dieses Buch gewidmet.

Berlin im Januar 2016

Einleitung

„wan an allen dingen ist lichts vnd finsters“¹ – so beiläufig Albrecht Dürers Begründung für eine differenzierte Farbmodellierung aus dem Kontext gegriffen klingen mag, so prägnant zielt sie auf einen fortwährend aktuellen Bestandteil der künstlerischen Darstellung. Im Verlauf des 15. Jahrhunderts wird mehr Augenmerk auf die Darstellung von Licht und Schatten gelegt und ein an der Natur geschulter Anspruch intensiviert wie differenziert.² Zeichnungen wurden für diese Aufgabe zum Fundament. Insbesondere auf eigens farbig präparierten Blättern konnten mit dezidiert zugewiesenen Zeicheninstrumenten sowohl Schatten als auch Lichter modelliert werden. Dürers pragmatische Begründung für das Darstellungsverfahren entstammt einem Fragment für ein *Lehrbuch zur Malerei* (1512) und bezieht sich zunächst auf buntfarbige Malerei. Das Licht-Schatten-Studium auf koloriertem Papier benennt er erst im Tagebuch der niederländischen Reise zu Beginn der 1520er Jahre, wenn es heißt „mit schwarcz und weis auf gray papir“ oder „auff gray papir verhöcht“.³ Anders als Cennino Cennini im *Libro dell'Arte* (um 1400) legt Dürer indes nichts Näheres über die Funktion und Ausführung dieser Zeichentechnik dar. Gleichwohl sind an seinem Œuvre von Farbgrundzeichnungen bedeutende Neuerungen in Form und Funktion herauszustellen, die einerseits eine komplexe Vorbereitung des Malprozesses wie dessen Dokumentation beinhalten, andererseits zu einem bis dahin unbekanntem Status der Blätter führen. Die *Chiaroscuro*-Zeichnung war auch für ihn – obgleich diskontinuierlich und wohl erst mit nachhaltiger Konsequenz seit seinem Aufenthalt in Venedig von 1505–1507 – das Erkundungsfeld für Lichtwerte, nicht nur, wenn es um die Anfertigung eines Gemäldes ging. Schon zuvor fertigte Dürer vereinzelte Blätter in dieser Technik an, welche vor dem Hintergrund der nordalpinen Tradition von Farbgrundzeichnungen alias gemeinhin Helldunkelzeichnungen (zum Terminus ausführlich S. 63-66) markanten Aufschluss über die sich wandelnde Wertschätzung des Zeichenmediums geben. Dürer konnte für die Verwendung von Farbgrundzeichnungen auf vieles zurückgreifen, was in der Kunstlandschaft bereits angelegt war. Auch aus dem Grund bildet die in der Forschung vernachlässigte Praxis der farbig grundierten Zeichnung nördlich der Alpen vor 1500 den Kern der Untersuchung, liest man bis

1 Von Farben; Entwürfe zum „Lehrbuch der Malerei“; Rupprich, II, 1966, S. 393-394.

2 Panofsky 2008, S. 91-93. Millard Meiss (1945, S. 173) stellte Licht als die am meisten veränderte Darstellungskomponente der frühen Neuzeit heraus, die den Realitätsanspruch am fortschrittlichsten bediene.

3 Im Mai 1521, Fünfter Aufenthalt in Antwerpen, in: Rupprich, I, 1956, S. 172-173.

in jüngere Zeit hinein, Dürer habe die Technik der Helldunkelzeichnung in den Norden gebracht.⁴ Über funktionale und ästhetische Aspekte wird das Innovationspotenzial und die Wertigkeit der Zeichnungen innerhalb der Werkstattorganisation und für das im Wandel begriffene Selbstverständnis der Künstler ermittelt.

Was in Dürers eingangs zitierter, fast als lapidar zu bezeichnender Äußerung anklingt, wurzelt in einer Anschauung, die schon Aristoteles formuliert, wenn er das Licht als Voraussetzung für das Sehen definiert und gleichermaßen in unlösliche Abhängigkeit zur Farbe stellt.⁵ Auf dieser Feststellung in den umfassenden, seit dem 13. Jahrhundert weitreichend bekannten Texten basiert eine komplementäre Anschauung, der zufolge Weiß und Schwarz die Grundfarben bilden, während die Buntfarben dazwischen angeordnet sind. Zu Beginn der Neuzeit sollten sich Leon Battista Alberti und Leonardo da Vinci davon zugunsten einer praxisorientierten Darstellungsweise von Lichtern und Schatten distanzieren und Weiß und Schwarz als Mischfaktoren für Farben ansehen.⁶ Dürer indes entwickelt ein abweichendes Verfahren, wie unten (S. 221-270) zu zeigen sein wird.

Die schriftlichen Quellen werden hier nicht im Glauben vorangestellt, dass die Zeichner die in der Studie zu behandelnden Werke in dezidiertem Anregung oder überhaupt in Kenntnis davon anfertigten. Vielmehr legen dies Zeugnisse in Schriftform von den Aushandlungsprozessen und Interessenshorizonten zum Thema Licht in Bezug auf die künstlerische Darstellung ab und geben so Einblicke in hierzu geführte Diskurse. Dabei wird sich vor Dürer⁷ vor allem auf einschlägige Werkstattbücher und Traktate aus Italien gestützt, da solche Schriften so gut wie gar nicht nördlich der Alpen erhalten sind. Einer anderen Textgattung zugehörig stellt allerdings die Enzyklopädie Bartholomaeus Anglicus' einen entscheidenden Fundus dar, die obgleich nicht von Künstlerhand geschrieben so doch über Auftraggeber von Künstlern zur Kenntnis genommen werden konnte. Des Weiteren sind überlieferte Rezeptbücher, die in kunsttechnologischen Projekten jüngerer Zeit umfangreich analysiert wurden und werden,⁸ unschätzbare Quellen für ver-

4 Z.B. AK Karlsruhe 2007/08, S. 155, Anm. 4 (Anna Moraht-Fromm).

5 Blumenberg 1957a; Blumenberg 1957b.

6 Dennoch s. Edgerton 1969 (S. 114-116) zu aristotelischen Anleihen bei Alberti und Cennini; zu Cennini s. Dittelbach 1993, S. 164-167 sowie Anm. 9.

7 Dürers Kenntnis von Cenninis Traktat wird für plausibel erachtet, vgl. Rupprich, II, 1966, S. 143, Z. 38-42, Anm. 4, hingegen Burmester/Krekel 1998. In Dürers Buchbesitz ist es indes nicht nachweisbar (Rupprich, I, 1956, S. 221-222), s. Eser 2008 zu Dürers Zugang zu anderen Büchern. Der Frage, ob, wie weit und wann Dürer Albertis Traktat gekannt haben konnte, ging überzeugend Hans Rupprich 1960 (auch Rupprich, III, 1969, S. 49, 53-55, 118) nach; s. außerdem Andreas Burmester und Christoph Krekel (1998, S. 55), die die ähnliche Einteilung mit der Perspektive als Grundlage für die Malerei bei Alberti wie in Dürers *Lehrbuch der Malerei* hervorhoben.

8 S. etwa die von Doris Oltrogge am Cologne Institute of Conservation Sciences geleitete Datenbank mittelalterlicher und frühneuzeitlicher kunsttechnologischer Rezepte in handschriftlicher Überlieferung: <http://db.re.fh-koeln.de/icsfh/forschung/rezepte.aspx> [Januar 2016].

fahrenstechnische und materialkundliche Hinweise, die hier für ausgewählte Fragen herangezogen werden. Unter Berücksichtigung jener Schriften besteht das Vorgehen in der Studie darin, Fragestellungen von den aus breiter Materialkenntnis sondierten Zeichnungen her zu entwickeln und die hierin überlieferte Umsetzung vor diesen Hintergründen durchaus transregional zu spiegeln. Denn plausibel ist die Annahme, dass derlei technische wie wirkungsästhetische Aushandlungsprozesse aus der Praxis heraus hervorgegangen und auf hohem Reflexionsniveau verfolgt worden sind.

So stellt eine wesentliche Komponente der Licht-Schatten-Modellierung die Illusion konvexer und konkaver Formen dar, wie es schon von Plinius mit in Spannung und Harmonie zueinander stehenden Valeurs beschrieben wird. Eine auf Charakteristika der Oberflächen zielende Ausführung mag implizit sein, deren Differenzierung auf technischer wie gedanklicher Ebene verfeinert wurde und sich im 15. Jahrhundert in einem brisanten Spannungsfeld künstlerischer Ideenfindung und Handfertigkeit entfaltete. Cennino Cennini fasst den gesteigerten Illusionismus unter dem Begriff des *rilievo* und benennt so den expliziten Bezug zur Dreidimensionalität auf der zweidimensionalen Darstellungsebene. Vielleicht noch bedeutender ist das Malerbuch in der Verbindung des *disegno* mit dem Intellekt des Künstlers. Zwar gilt es, sich an der Natur zu schulen, doch wird von Cennini die Malerei ebenso wie die Zeichnung als deren Voraussetzung eng mit der Fantasie verknüpft, die nie gesehene Dinge aus dem Schatten der Natur heraushebt und sichtbar macht:

[U]nd dies ist eine Kunst, die sich Malen nennt, für die es der Fantasie und Ausführung mit der Hand bedarf, um nie gesehene Dinge zu finden, die sich verbergen im Schatten der natürlichen [Dinge], und sie mit der Hand festzuhalten, indem jenes gezeigt wird, was nicht ist.⁹

Über die herausragende Stellung der Fantasie und damit der kognitiven Erfindungsgabe des Künstlers hinaus wird in gleichem Zuge die Kunstfertigkeit der Hand zur grundlegenden Fähigkeit. Gewissenhaftes Studium anderer Kunstwerke wie unbedingt der Natur selbst prägen den Blick, so dass frei erfundene Dinge nach den beobachteten Gesetzen der Natur überzeugend auszuführen seien; unter diesen Prämissen wird nunmehr möglich, über das hinaus zu gehen, was in der Natur

9 Übersetzung nach Löhr 2008b, S. 169. – „[E] quest'è un arte che ssi chiama dipingere, che conviene avere fantasia e hoperazione di mano, di trovare cose non vedute, chacciandosi sotto ombra di naturali, e fermarle con la mano, dando a dimostrare quello che nonne sia.“ § 1; Cennini-Frezzato 2003, S. 62. – Außerdem vgl. die fulminante Deutung dieser Stelle von Wolf-Dietrich Löhr 2008b, S. 169 (Anm. 73), 171 (insbesondere zum „Schatten“ als Hinweis auf „die Unsicherheit der schattenhaften Einbildungen“ und der daraus hervorgehenden „Dynamik der Fantasie, die so gleichermaßen zerstörerische wie produktive Wirkung entfalten kann. Beide gehören zum Alltag des Malerlehrlings.“), 175-177 (Anm. 104). Zudem s. Anne Eusterschulte 2000, S. 792 zum aristotelischen Grundgedanken bei Cennini, dem Löhr widersprach und stattdessen den repräsentativen Charakter von Malerei in der Passage hervorgehoben sah (2008b, S. 169, Anm. 73).

vorzufinden ist. In dieser wesentlichen Diskrepanz tritt letztlich der Wert der Kunst offensichtlich hervor: Die Imagination des Künstlers kommt mit Licht als Voraussetzung des Sichtbaren zur Darstellung und versucht durch die Anlehnung an die Natur und Verfeinerung der künstlerischen Techniken ein so gut wie täuschend echtes Bild zu entwerfen.

Experimentellen wie ausgefeilten Aushandlungsstrategien von Licht und Schatten ist diese Studie mit den sogenannten Farbgrundzeichnungen somit gewidmet. Über die Analyse des jeweiligen zeichnerischen Vortrags und dessen ästhetische, semantische, funktionale sowie stilkritische Kontextualisierung hinaus besteht ein zentraler Aspekt der Untersuchung darin, anhand der vergleichsweise aufwendigen Zeichentechnik den Status von Handzeichnungen zu differenzieren, die mitunter als eigenständige Kunstwerke außerhalb der Werkstätten geschätzt wurden. Die Herangehensweise am Bestand nordalpiner Beispiele durchzuführen, stellt sich umso gewinnbringender dar, als bisherige Einzelstudien dazu nicht in ein Überblickswerk mündeten. Mit Dürers Œuvre findet die Studie einen sinnvollen Abschluss, insofern Anwendung und Funktion der Technik in der Tradition nördlich wie südlich der Alpen kulminieren und nicht zuletzt daraus bezeichnende Rückschlüsse erfolgen können.

Prämissen der Untersuchung

Dem Medium der Farbgrundzeichnung wurde bislang keine ausführliche zusammenhängende Studie gewidmet. Vor allem die nordalpine Tradition vor 1500 wurde trotz ihrer nicht unwesentlichen Überlieferung und herausragender Einzelbeispiele vorwiegend in Katalogeinträgen behandelt, in Überblickswerken zur Zeichnung jedoch kaum benannt. Aus dem heterogenen, verstreuten Bestand werden hier prägnante Beispiele ausgewählt und zunächst in Hinblick auf Funktion und Ästhetik untersucht, bevor allgemeinere Schlüsse über den Status von Zeichnungen gezogen werden und sozio-kulturelle Aspekte zum Stand der Künstler einfließen.

Zweck und Nutzen der Zeichentechnik innerhalb der Werkstattorganisation wird daher zu spezifizieren versucht. Inwiefern zeigt sich in dem Medium die Erprobung neuer Seherfahrungen? Wie wirkt sich das Primat von Linie und Schatten auf die Wahrnehmung dieser Technik aus? Auf welche Weise werden mimetische und illusionistische Ansprüche verfolgt? Kommen andere ästhetische Parameter zum Ausdruck, die durch das Verfahren begünstigt werden? Wie schlagen sich Aushandlungsprozesse mit anderen Medien wie Buchmalerei und -druck, monochromer Malerei und Druckgraphik nieder? Diese Leitfragen sollen zu einem besseren Verständnis des Gebrauchs der vergleichsweise aufwendigen Zeichentechnik führen. Über ihre Bedeutung innerhalb der Werkstattpraxis hinaus sind Tendenzen zur Verwendung des Mediums in externen Kontexten nachweisbar, was eine semantische, ikonographische wie ästhetische Betrachtung besonders erforderlich macht. Um eine neue Positionierung der Zeichnung nachzuvollziehen, werden Referenzen

zu anderen Gattungen analysiert, welche mitunter und vor allem jenseits eines Anfertigungsprozesses solcher Werke entstehen. Dieser intermediale Ansatz, in der hier verfolgten Zielsetzung eine aktuelle Methode, führt zu aufschlussreichen Erkenntnissen in Bezug auf die Komplexität künstlerischer Prozesse wie deren Rezeption. Aus der systematischen Untersuchung von Form, Material und Technik ergeben sich außerdem verschiedene Schlussfolgerungen zu regionalen wie transregionalen Werkstattpraktiken und deren Austausch.

Ein wesentlicher und spezifischer Bestandteil der Zeichentechnik ist die farbige Präparierung der Zeichengrundlage. Die wirkungsästhetische Analyse nimmt daher den graphischen Modus¹⁰ in Zusammenklang mit der Präparierung in den Blick, was in dieser Konsequenz kaum Vorbilder hat. Dieser Ansatz verspricht indes umso mehr Erkenntnisse, als dem Erscheinungsbild der Zeichnung in seiner Gesamtheit sowie dessen Anfertigungsschritten nachgegangen wird. Die Linie gilt es über stilistische Merkmale hinaus in ihrer semantischen Komplexität zu spezifizieren. Ebenso wird die nachhaltige Wirkung der zugrundeliegenden Farbe herausgestellt und darüber Tendenzen zu einem vereinheitlichenden Helldunkel zu ermitteln versucht. Farbikonologische Deutungen werden berücksichtigt, doch scheinen sie vielfach – das sei hier schon vorweg genommen – kaum für die Interpretation der Sujets in der spezifischen Ausführung anwendbar zu sein. Daher wird in den Analysen vielmehr der Anspruch von Naturnachahmung dem genuinen Abstraktionsgehalt des Mediums gegenübergestellt.

Eingangs wird ein kursorischer Einblick in Schriften gegeben, die seit der Antike die Verwendung von Weiß und Schwarz in Abhängigkeit von Licht behandeln. Außerdem werden angesichts facettenreicher Beispiele unchromatischer Malerei gegenwärtige Forschungsthesen referiert, woraus sich bereits relevante Interpretationszusammenhänge zu Material und dessen illusionsstiftender Anwendung, zu Optik, Abstraktion und Realitätsbezug sowie zu künstlerischer Praxis und Erfindung ergeben. Die Frage, inwieweit sich die Technik der Farbgrundzeichnung von anderen Zeichentechniken, druckgraphischen Verfahren und Malerei in ihrer Lichtgestaltung absetzt und unterscheidet, wird die Untersuchung durchziehen. Eine kurze Begriffsgeschichte des *Helldunkel* als Basis für eine Kritik am in der Forschung üblichen Terminus der „Helldunkelzeichnung“, eine Definition des neueren, hier vertretenen Begriffs der „Farbgrundzeichnung“ sowie ein geraffter Überblick über den erhaltenen Bestand solcher Blätter in Italien und den nordalpi-

10 Gestützt auf Jan Białostocki (1961) wird der Modusbegriff als intentional abhängig von Funktion und Darstellungsmittel verstanden. Während ein Künstler also in verschiedenen Modi arbeiten kann, bleibt er seinem Personalstil verpflichtet, der zweifelsohne im Wandel begriffen sein kann (ebd., S. 129). Unlängst zur Differenzierung von Stil und Modus s. Rebecca Müller 2009 anhand der Wandmalerei von Andrea del Castagno und der Altardekoration der Vivarini in San Zaccaria, die hier ein einheitlich konzipiertes Ganzes des Formvokabulars wie der Gestaltungsmittel und Mechanismen erkannte. Die unterschiedlichen Stilmodi begründeten spezifische Bildstrategien zur Inszenierung des Sakralen (S. 60).

nen Regionen bis 1500 ermöglichen eine profunde Herleitung der Entstehungsgeschichte und ergänzen den Forschungsstand.

Im darauf folgenden Kapitel „Zeichenmittel und Materialität“ wird das zeichentechnische Verfahren nach materialkundlichen, koloritgeschichtlichen und moduskritischen Gesichtspunkten aufgeschlüsselt. Entstehungskontexte innerhalb von Büchern und parallel zur Druckgraphik werden im Anschluss aufgegriffen und erste Versuche einer Positionierung des Mediums unter den künstlerischen Gattungen unternommen. Ein bedeutender Diskurs der Forschungsgeschichte hierzu bildet die Einführung des Autonomiebegriffes, der auf Zeichnungen einer Frühphase der Überlieferung angewendet eine Differenzierung mit Blick auf entscheidende Einzelfälle nach sich zieht und insbesondere für Dürers Streben wesentliche Bestandteile zu benennen verhilft. Nach diesen Kapiteln, die den theoretischen Einführungsteil abschließen, werden im umfangreichen dritten Teil „Zur Tradition“ repräsentative Beispiele in vielfältige Zusammenhänge künstlerischer Praktiken gestellt. Aus der Zusammenstellung ergeben sich zwanglos die Abschnitte zur Aufwertung des Studienmaterials sowie zur Etablierung popularisierender Verfahren, wobei arbeitsökonomische Aspekte neben ideellen von Kostbarkeit und Originalität in den Blick genommen werden. Unter „Ästhetische Kontexte“ dann wird eingangs verfolgt, auf welche Weise optische Zustände in der Zeichentechnik dargestellt werden und inwiefern daraus im Wandel befindliche Prämissen hervorgehen, die in anderen Medien noch nicht denkbar oder umsetzbar waren, wofür spezifische Zeicheninstrumente, Anfertigungskontexte und Lokalstile befragt werden. Dies soll allerdings nicht über die letztlich dichte Verflechtung des Mediums mit anderen Gattungen hinwegtäuschen, die tatsächlich zu einer reziproken Aushandlungslage führte, wenn nicht nur die Zeichnung in ihrer Funktion, in der Prägnanz der Linie und Organisation auf der Bildfläche Anleihen auf andere Gattungen herausbildete, sondern auch die besondere Wirkungsästhetik der Technik der Farbgrundzeichnung in Tafelmalerei nachgeahmt wurde. Eine auf das abschließende Dürer-Kapitel überleitende Anschauung beleuchtet über die alte Referenzialität der gezeichneten zur geschriebenen Linie das hohe Maß an kognitiver Leistung im Zeichenprozess und die Evokation der Fantasie sowohl vor und während der Ausführung als auch bei deren Betrachtung, die weit mehr atmosphärische Tiefenwirkung ergeben kann als der materielle Befund zunächst vermuten lässt.

Farbgrundzeichnungen namentlich bekannter Künstler sind den thematischen Kapiteln zugeordnet, wo individuelle Charakteristika in der Anwendung der Technik dezidiert herausgestellt und kontextualisiert werden. Die Auswahl der Künstler resultiert aus ihrem Schaffen in der Technik vor und um 1500 in deutschsprachigen Regionen, so dass die erst nach der Jahrhundertwende einsetzenden Œuvres wie von Albrecht Altdorfer, Wolf Huber, Hans Holbein d.J. und Urs Graf allein in Verweisen aufgeführt sind. Niederländische, franko-flämische, französische und böhmische Werke sind vorwiegend bis um die Mitte des 15. Jahrhunderts aufgenommen, auf die bedeutenden und umfangreichen Werkkomplexe Hugo van der Goes' und seines Umkreises wie Hieronymus Boschs und des Meisters des Todes von Absalom wird an gegebener Stelle verwiesen. In Hinblick auf die Auseinander-

setzung mit Dürer kommt ein Blatt Hans Baldungs zum Tragen, dessen vielseitigem Werk an Farbgrundzeichnungen wie demjenigen der anderen eine eigene Untersuchung zu widmen wäre. An Dürers Zeichnungscorpus schließlich werden insbesondere semantische Aspekte der Technik, die sich in der Vielfalt und spezifischen Wahl der Zeicheninstrumente und -verfahren zeigen, sowie die Reflexion künstlerischen Schaffens und die daraus resultierende Selbstinszenierung des Künstlers untersucht.

I. QUELLEN, KUNSTWERKE,
KUNSTGESCHICHTE

Ein Blick zurück in die Antike

Schriften aus der Antike wurden während des Mittelalters sowie mit ansteigender Buchproduktion vermehrt im 15. Jahrhundert südlich wie nördlich der Alpen rezipiert. Die Kenntnis derjenigen Quellen, welche analytisch den Phänomenen von Licht und Schatten nachgehen oder sich unter wirkungsästhetischen und verfahrenstechnischen Aspekten der Darstellung von Licht und Schatten widmen, soll bei den hier betrachteten Künstlern nicht als Voraussetzung ihres Schaffens angesehen werden. Gleichwohl ist eine Auseinandersetzung mit solchen Fragen keinesfalls auszuschließen und eher anzunehmen, waren führende Meister von wissenschaftlichen Diskursen nicht zuletzt durch Berater und gebildete Auftraggeber durchaus informiert.¹¹ Noch viel mehr aber geben derlei bekannt gewordene Schriften zunächst Einblick in allgemeine Denkperspektiven und Erfahrungshorizonte, die mitunter bis heute aktuell sind.¹²

11 Zum Bildungsniveau der Künstler lassen sich nur vage Aussagen treffen. Über Lese- und Schreibkundigkeit wird im Verlauf des 15. Jahrhunderts kein Zweifel bestanden haben, Lateinkenntnisse sind zumal unter Buchmalern aufgrund zahlreicher in Latein verfasster Anweisungen weitgehend anzunehmen, unter italienischen Künstlern (wie eindeutig bei Andrea Mantegna und Raphael) umfassender als bei nordalpinen (Dürer erwarb Kenntnisse) vorauszusetzen, während ein Universitätsstudium zu den Ausnahmefällen gehört haben wird. Die aus der antiken Kunstlehre erwachsene Forderung nach dem *pictor doctus*, wofür Martin Schongauer wesentliches Zeugnis nördlich der Alpen ablegt (s. Heinrichs 2007, S. 51-53), wird daher vorwiegend topischen Charakter haben. Gleichwohl wird Künstlern die in Umlauf gebrachte Literatur nicht entgangen sein, woraus sie in Austausch mit Beratern Anregungen für ikonographische Innovationen gewannen. So lässt sich an der nachweisbaren Verbreitung von Plinius' *Naturalis Historiae* und dem daraus generierten fluktuierenden Apelles-Topos etwa deren Rezeption durch Künstler und eine kunstinteressierte Klientel nachvollziehen (s. Suckale 2009, Bd. 1, S. 399-401, 410-411, 419-435). S. zur Situation in Italien Ames-Lewis 2000, S. 17-60.

12 Dabei ist im Blick zu behalten, dass die aristotelische Naturphilosophie seit dem ausgehenden 13. Jahrhundert zum Lehrplan der Universitäten gehörte (Lindberg 1987, S. 238, 258).

Aristoteles: „Licht als Farbe des Durchsichtigen“¹³

Bereits aus dem 5. vorchristlichen Jahrhundert sind mit der Dichtung des Alkmaion von Kroton¹⁴ sowie mit Empedokles (ca. 493–ca. 433)¹⁵ und Demokrit (* um 460 v. Chr.)¹⁶ Quellen erhalten, die Dunkelheit und Licht mit Schwarz und Weiß in Beziehung setzen.¹⁷ Aristoteles (384–322) fundiert in seiner auf unterschiedliche Schriften verteilten Farbenlehre dieses dualistische Weltprinzip.¹⁸ Das Gegensatzpaar von Schwarz und Weiß wird bei ihm zur Voraussetzung aller Farben insofern, als es die Extreme an den Enden der Skala bildet und somit die beiden Grundarten der Gattung Farbe darstellt. In der aristotelischen Skala sind Gelb, Scharlach, Purpur, Grün und Ultramarin zwischen den Grundarten so angeordnet, dass sich sieben Farben ergeben. Grau wird als Variation von Schwarz betrachtet – ganz ähnlich wie auf eine alternative Sicht zum Gelb als Abweichung von Weiß hingewiesen wird.¹⁹

Die grundlegend auf Schwarz und Weiß zurückzuführenden Farben stehen in direkter Abhängigkeit des vermittelnden Mediums Licht, wodurch sie erst sichtbar werden. Demzufolge orientiert sich die Farbfolge am Verlauf des sich verändernden Tageslichts. Weiß und Schwarz werden damit zum Bestandteil der Körper und konstituieren das Sichtbare – und zwar unter denselben Konditionen, wie in der Luft Licht und Dunkelheit hervorgerufen werden.

Eben dieselben Umstände, die in der Luft Licht und Dunkelheit hervorrufen, erzeugen in den Körpern Weiß und Schwarz.²⁰

Infolge der Untersuchung des Sehens und des notwendigen vermittelnden Mediums werden „Durchsichtigkeit“, „Licht“ und „Farbe“ zu zentralen Begriffen. Generell beschreibt Aristoteles dieses Mittlermedium als Durchsichtigkeit, welche erst durch einen farbigen Körper in Bewegung gerät; daraufhin hervorgerufene qualitative Änderungen finden ihm zufolge über die sinnliche Wahrnehmung des Betrachters Eingang in dessen Intellekt. Das Durchsichtige will Aristoteles nicht auf die Elemente Luft und Wasser beschränkt, sondern als Natur oder als Potenzial verstanden wissen, welches einem jeden Körper innewohne. Farbe bilde die Be-

13 Aristoteles: De anima, II, 7, 418 b 11, in: Seidl 1995, S. 98-99: „τὸ δὲ φῶς οἶον χρῶμά ἐστι τοῦ διαφανοῦς“. S. Aristoteles-Prantl 1978, S. 95. – De sensu et sensibilibus III, 439 a, in: Aristoteles-Hett 1964, S. 228-229.

14 Lindberg 1987, S. 22.

15 Lindberg 1987, S. 22-24; Prantl 1978, S. 40-48.

16 Lindberg 1987, S. 18-22; Prantl 1978, S. 38, 48-58.

17 S. Gage 2001, S. 11; RDK, Bd. VII, 1981, *ad vocem* Farbenlehre, Sp. 158-159 (Thomas Lersch); Prantl 1978, S. 47: Empedokles.

18 Blumenberg 1957a, S. 433.

19 Aristoteles, De sensu et sensibilibus IV, 442 a, in: Hett 1964, S. 244-245.

20 „ὡσπερ οὖν ἐκεῖ τὸ μὲν φῶς τὸ δὲ σκότος, οὕτως ἐν τοῖς σώμασιν ἐγγίνεται τὸ λευκὸν καὶ τὸ μέλαν“. Aristoteles, De sensu et sensibilibus III, 439 b, in: Hett 1964, S. 230-231.

grenzung zum Durchsichtigen und zugleich die Grenze eines Körpers; aber die Begrenzung sei nicht ein wirklicher Gegenstand, vielmehr bestehe der Körper aus Farbe. Und deshalb bestünden die Elemente Wasser und Luft auch aus Farbe, welche in etwas undefiniertem verhaftet bleibe²¹ – so führt Aristoteles den Gedanken weiter.²²

Licht ist bei ihm ein Zustand des Durchsichtigen, genauer „die Verwirklichung der Durchsichtigkeit und das Erreichen des Zustandes, in dem Durchsichtigkeit nicht länger potenziell, sondern wirklich ist.“²³ Daher sei auch Licht indirekt die Farbe des Durchsichtigen, im Falle wenn es durch Feuer oder den Äther beispielsweise wirklich durchsichtig geworden sei. Licht, so könnte man fortfahren, wird desto farbiger und dunkler, je schwächer die Lichtquelle ist; diese Graduierung reicht im Zuge ansteigender Undurchsichtigkeit über die Verschleierung des Sichtbaren bis hin zu gänzlicher Verdunklung, eben Finsternis, welche nichts Sichtbares zulässt. Die Einwirkung von Licht als Voraussetzung des Sichtbaren bleibt in dem unlöslich verknüpften Gefüge des Sehprozesses zwar vorrangig, entfaltet seine Wirkung aber erst im Wechselspiel mit der Kraft von Farbe. Erst dann wird das Licht zum vermittelnden Medium, das als durchsichtig charakterisiert die Farbe des Sichtbaren augenblicklich wahrnehmbar macht.

Aristoteles' Ausführungen zielen nicht auf eine praktische Anleitung für bildende Künstler, sondern auf eine analytische Betrachtung des Seienden;²⁴ und als solche haben sie das scholastische Weltbild mit der Vorstellung des Lichts als Voraussetzung alles Sichtbaren nachhaltig geprägt. In welcher Hinsicht sie sich in der Kunsttheorie und den künstlerischen Prozessen der Renaissance niederschlagen, gibt immer wieder Anlass zur Auseinandersetzung.²⁵

Plinius: „Spannung und Harmonie“ in den Ursprüngen monochromer Malerei

Im 35., der Kunst gewidmeten Buch der *Naturalis Historiae* gibt Plinius (23/24–79) einen anekdotenreichen und materialorientierten Überblick, der neben einer an Künstlerpersönlichkeiten orientierten Entwicklungsgeschichte der Kunst den Schwerpunkt auf „die Eigenschaften der Farben“²⁶ legt und hierfür eine Klassifizierung von Pigmenten vornimmt sowie Aufschluss über deren Herkunft und Han-

21 Aristoteles, De sensu et sensibilibus III, 439 a, in: Hett 1964, S. 230-231.

22 Vgl. Lindberg 1987, S. 28-32.

23 Lindberg 1987, S. 29.

24 S. Prantl 1978, S. 86-107. S. auch RDK, Bd. VII, 1981, *ad vocem* Farbenlehre, Sp. 160-162 (Thomas Lersch).

25 S. etwa die Tagung „Peripatetisches Sehen in den Bildkulturen der Vormoderne“ am NFS eikones. Bildkritik, Basel, 23.-24. Februar 2012; Büttner 2013; Ganz/Neuner 2013.

26 „naturas colorum“. Plinius-König 1978, XXXV, S. 30-31, § 29.

delspreise gibt.²⁷ Auf die Weitergabe griechischer Licht- und Sehtheorie waren die Ausführungen nicht angelegt.²⁸ Doch wird anhand hellenistischer Artefakte die monochrome Darstellungsweise zum ersten Mal schriftlich genannt und als Vorstufe²⁹ zur hoch gerühmten vierfarbigen Malerei gewertet, die aus Weiß, Gelb, Rot und Schwarz bestand, wie sie Apelles verwendete.³⁰ Was zunächst nach einer Abwertung der Eintönmalerei im Sinne einer primitiveren Ausdrucksform aussieht, wo Schatten mit Linien nachgezogen worden seien,³¹ wird dadurch aufgehoben, dass später – aber schon zu Zeiten der vierfarbigen Malerei – kein Geringerer als Zeuxis³² ebenso einfarbig in Weiß malte: „pinxit et monochromata ex albo“.³³ Nicht damit gemeint ist indes eine Weiß-in-Weiß-Malerei, sondern eine zu einer Dunkelheit kontrastierenden Weißmodellierung.³⁴ Unchromatische Malerei war demnach ein eigenständiges Ausdrucksverfahren, das parallel zur buntfarbigen Darstellung angewendet werden konnte. An anderer Stelle klingt bei Plinius sogar eine gewisse Farbskepsis gegenüber überschwänglichem Gebrauch kostbarer oder von weither eingeführter Pigmente an, wenn mit der Verfügbarkeit von Purpur sowie Schlamm und Blut aus Indien „die edle Malerei verschwunden“ sei. Infolgedessen sei man „um den Wert des Materials, nicht um den des Geistes besorgt.“³⁵ Die künstlerische Fertigkeit als Erkenntnisprozess über die Gestalt der Dinge wird deutlich höher bewertet als am Effekt orientierter Materialaufwand.

Im Zuge der Charakterisierung von Werken des Nikias von Athen setzt Plinius die Darstellung von Licht und Schatten mit Plastizität in Beziehung: Der Athener „achtete auf Licht und Schatten und sorgte vornehmlich dafür, dass die Bilder plastisch wirkten.“³⁶ Plinius verbindet das in die buntfarbige Malerei aufgenomme-

27 Zu Bedeutung und Rezeption s. Itzel 2005, S. 23; Blumenröder 2008, S. 223 mit weiterführender Literatur; Busch 2009, S. 18; Suckale 2009, Bd. 1, S. 411.

28 Lindberg 1987, S. 162.

29 Plinius-König 1978, XXXV, S. 20-23, § 15-16.

30 Plinius stellt die Vierfarben-Malerei über eine vielfarbige, die mit einer breit gefächerten Palette von Pigmenten angefertigt wurde und daher das Material fokussierte, während die Anerkennung des Geistes dabei ins Hintertreffen geriete (Plinius-König 1978, XXXV, S. 44-47, § 50).

31 Plinius-König 1978, XXXV, S. 20-21, § 15. – S. auch Quintilian XII, 10, 3-5 (Rahn 1975, S. 754-757); vgl. auch Alberti-Bätschmann 2000, S. 281, 46.

32 Nach der berühmten Legende täuschte er Vögel mit gemalten Trauben und wurde nur von Parrhasios mit einem illusionistisch ins Höchste perfektionierten Vorhang übertroffen. Plinius-König 1978, XXXV, S. 54-55, § 65. Gombrich 1973, S. 23.

33 Plinius-König 1978, XXXV, S. 54-55, § 64. – S. auch Quintilian XII, 10, 3-5 (Rahn 1975, S. 754-757); vgl. auch Alberti-Bätschmann 2000, S. 281, 46: Aglaophon sei mit einer ‚einfachen‘ Farbe zufrieden gewesen.

34 Vgl. Preimesberger 1991, S. 467.

35 Plinius-König 1978, XXXV, S. 46-47, § 50: „ita est, quoniam, ut supra diximus, rerum, non animi pretiis excubatur.“

36 Plinius-König 1978, XXXV, S. 94-96, § 131: „lumen et umbras custodiit atque, ut eminent e tabulis picturae, maxime curavit.“ – S. auch Quintilian XII, 10, 3-5 (Rahn 1975, S. 754-757); Alberti-Bätschmann 2000, S. 281, 46).

ne Wechselspiel von Licht und Schatten – unter späterer Hinzufügung von Glanz – mit Spannung [*tonon*] und Harmonie [*harmogen*] und generiert damit das bis in die Neuzeit geltende Helldunkelprinzip der Malerei.³⁷

Anhand von kunstgewerblichen Malereien der Zeit oder an vorgeblich an dieser Epoche orientierten Kopien lässt sich eine differenzierte Wiedergabe von Licht beobachten. Ernst Gombrich hob daran die grundsätzliche Unterscheidung von formgebender Modellierung und oberflächenbeschreibender Angabe von Glanzlichtern hervor. Daraus folge bereits die optische Illusion von Nähe und Ferne.³⁸ Noch während des ersten nachchristlichen Jahrhunderts konkretisiert Quintilian (35–96 n. Chr.) die plastische Wirkung in den *Institutiones oratoriae* (um 95 n. Chr.), indem er die Effekte mit *eminens* (vorkragend) und *reductus* (zurückweichend) beschreibt.³⁹

Licht und Farbe als Element der *memoria* bei Augustinus

Für die Interpretation monochromer Darstellungsverfahren wird mitunter⁴⁰ auf eine berühmte Passage in den *Confessiones*⁴¹ verwiesen, die Augustinus (354–430) kurz vor 400 verfasste. In dieser autobiographisch geprägten Gottesgnadenlehre⁴² findet sich eine komplexe Memoriatheorie,⁴³ worin dementsprechend die Seele als Ausgangspunkt der Ideen unmittelbar einbezogen wird. Bereits in der Frühzeit der Gedächtniskunst, die zum bedeutenden Teil der Rhetorik wurde, geht Cicero davon aus, Gedächtniskraft müsse von Natur aus vorhanden sein; sonst könne man sie nicht durch die Kunst des Erinnerns herauslocken. Die Natur könne dementsprechend letztlich durch Kunst, mithilfe erworbener Fähigkeiten also, verbessert werden.⁴⁴ Relevant ist die Erinnerung nicht nur für den sprachlichen Vortrag, sondern – und das wird später bei Cennini und Dürer besonders deutlich – auch für die Anfertigung bildender Kunst. Dementsprechend wird das Studium vorhandener Werke und der Natur angeraten, welche die Erfindungskraft des Künstlers nähren. Vor diesem Hintergrund kommt der Handzeichnung als unmittelbarem Medium zur Fixierung von Ideen ihre unumstrittene Bedeutung zu.⁴⁵

37 Plinius-König 1978, XXXV, S. 30-31, § 29.

38 Gombrich 1987, S. 13-33, bes. 17. S. außerdem Summers 2007, S. 16-42; Schäffner 2009, S. 27-30.

39 Quintilian-Rahn 1975, Bd. 2, S. 624-625: XI, 3, 46: „... qui singulis pinxerunt coloribus, alia tamen eminentiora alia reductiora fecerunt.“ – Zur Rezeption von Quintilian-Handschriften s. Suckale 2009, Bd. 1, S. 430. Weitere Quellen dazu s. Gombrich 1976/87, S. 16.

40 Dittelbach 1993, S. 152-183.

41 Augustinus-Flasch/Mojsisch 2009.

42 Vgl. Gill 2005, S. 8.

43 S. zur Geschichte des Gedächtnisses Yates 1990; Heimann-Seelbach 2000; Vollmer 2009, S. 113-137.

44 Cicero-Nüßlein 2007, II, lxxxviii, 359-360, S. 302-303.

45 Vgl. zur Mnemotechnik der Zeichnung schon bei Cennini Löhr 2008b.

Zwar enthalten die *Confessiones* keinen kunst- oder farbtheoretischen Diskurs, doch mag dem von Augustinus weniger in verfahrenstechnischer, denn in intellektueller Hinsicht verwendeten Begriff *ars* weitreichende Bedeutung zukommen, die mithin künstlerische Darstellungsverfahren beeinflusst haben kann. Infolge der platonischen Wendung⁴⁶ äußert der Kirchenvater in seinem Lehrbuch *De diversis quaestionibus octoginta tribus*, Naturnachahmung liefere „bloß ein leeres, schwaches Abbild“.⁴⁷ Viel eher gehe die Imitation der sinnlich wahrnehmbaren Dinge der Wiedergabe der abstrakteren Ideenebene voraus und füge der Darstellung eine gesteigerte subjektive Interpretation hinzu. Die intellektuelle Leistung konstituiere sich darin, sinnlich wahrgenommene Dinge im Gedächtnis nach verschiedenen Kategorien – wovon Licht, Farbe und Körperform die erstgenannten sind – zu ordnen und zu bewahren. Hier stünden sie als unzählige Bilder in der Erinnerung – im Gedankengebäude – bereit, so dass selbst bei Finsternis Weiß, Schwarz und beliebige andere Farben vor Augen geführt werden könnten.⁴⁸ In der Forschung wurde die Bedeutung dieser Passage als Anhaltspunkt für die wahrnehmungspsychologische Wirkung unchromatischer Darstellungsverfahren betont und Finsternis zum Äquivalent von Monochromie erklärt, welche Farbigkeit als Möglichkeit enthalte. Thomas Dittelbach wies in diesem Zusammenhang auf die durch den Betrachter hinzukommende subjektive Rezeption hin, die den Deutungsspielraum erhöhe, die Konkretisierung mindere und letztlich den Abstraktionsgehalt steigere.⁴⁹ Bezüge aus einem solchen Interpretationsspektrum ergeben sich zur Handzeichnung aus deren gedächtnisunterstützender Funktion, wofür letztlich die mit der Reduktion von Farbe einhergehende Selektion der Materialien verfahrenstechnische Voraussetzung ist. Denn in einem nahezu unmittelbaren Zu-

46 Dittelbach 1993, S. 151. S. auch Mayer 1986, Bd. I.3. s.v. „Ars“ Sp. 460.

47 Augustinus-Mutzenbecher 1975, LXXVIII (De pulchritudine simulacrorum), S. 224: „inanius infirmiorque efficitur“.

48 Augustinus-Flasch/Mojsisch 2009, Liber decimus, VIII.13, 476-479: „Nam et in tenebris atque in silentio dum habito, in memoria mea profero, si volo, colores, et discerno inter album et nigrum et inter quos alios volo.“ – Weitere Darlegung der Beschaffenheit der Bilder ebd.

Hingewiesen sei an dieser Stelle darauf, dass in der die westliche Gedächtniskunst begründenden Quelle eines anonymen Rhetoriklehrers *Ad C. Herennium libri IV* (86–82 v. Chr.) ein architektonisches Prinzip angeraten wird, wonach die Bilder in wohl proportionierter Anordnung im Gedankengebäude platziert werden sollten. Hier zeigt sich ein erstaunlich präzises visuelles Verständnis, was selbst die Lichtverteilung auf die Bilder beinhaltet, welche gemäßigt sein sollte. Nur so würden sie nicht verdunkelt oder durch den Glanz hervorleuchten: „Tum nec nimis inlustris nec vehementer obscuros locos habere oportet, ne aut obcaecentur tenebris imagines aut splendore praefulgeant.“ (Lib III, xvi-xxiv, XIX, Ad Herennium-Nüßlein 1994, S. 170-171).

S. außerdem differenzierte Ergebnisse neuer farbpsychologischer Untersuchungen, wonach allein benennbare Grundtöne erinnert werden, bei Linares 2011, S. 303: Auch die „mittelalterliche Kunst orientiert sich nicht an der Wahrnehmung, sondern an den Gedächtnisfarben, an den bewusst gespeicherten und speicherbaren Farbschemata.“

49 Dittelbach 1993, S. 157.

griff wird es dem Künstler möglich, eine eigene Gedanken- und Gedächtniswelt aufzubauen und zur eigenen Ausdeutung und Umgestaltung bereit zu halten. Bei der postumen Deutung steht man jener Problematik gegenüber, die Dittelbach unter erhöhtem Deutungsspielraum fasste. Ebenso wenig konkret zu fassen, entsteht durch die Zutat des farbigen Fonds auf Farbgrundzeichnungen eine semantische Verdichtung, indem eine atmosphärische Durchdringung der Darstellung bei verringerter Beleuchtung assoziativ ermittelt wird.

Unchromatische Malerei seit dem Mittelalter

Prägnante und neuere Stellungnahmen aus der Forschungsliteratur zu unchromatischen Verfahren der Malerei sollen hier möglichst vielseitige Deutungsebenen veranschaulichen,⁵⁰ welche auf Anwendung für den Gegenstand vorliegender Studie in den folgenden Kapiteln überprüft werden. Dabei ist im Blick zu behalten, dass unbunte Darstellungsmodi keineswegs infolge der antiken Tradition erst um 1300 mit Giotto eingeläutet wurden. Entschieden betonte Jürgen Michler, dass solche Techniken keine Ausnahmen, vielmehr eine parallele Ästhetik zu polychromen Künsten darstellten, und erweiterte Facetten monochromer Malerei durch Verweise auf spezifische architektonische Gestaltung, materialsichtige Skulptur und Weißstickerei.⁵¹

Wandmalerei nördlich und südlich der Alpen

Giotto – dem der Ruhm einer bis dato undenkbar plastischen und räumlich erschlossenen Malerei mit charakteristischen und beseelten Figuren gebührt⁵² –, griff kurz nach 1300 in der Paduaner *Scrovegni-Kapelle* zum Gestaltungsmittel der Farb-reduktion, um mit einem erstaunlichen Täuschungsmanöver den Betrachter in den Bann der Malerei zu ziehen. Sowohl die Inszenierung der Tugenden und Laster in der Sockelzone (Abb. I.1), als auch deren herausragende Plastizität in dem reich nuancierten, hellen Steinton verlangt den Vergleich mit Skulpturen. Der Steinton mag zu gräulich für die damals üblichen Materialien wie weißer Marmor, Alabaster oder Elfenbein erscheinen,⁵³ doch wird damit die Komplexität verschiedener illusionistischer Seinsebenen einmal mehr verdeutlicht, welche fantasievoll auf die reale Welt rekurrieren und in einem neuen Kontext modifiziert werden. Giottos Annäherungen an antike Skulpturen hat erneut Sereno Romano eingehend analysiert

50 Weitere gestalterische Techniken wie Elfenbeinkunst, Goldschmiedearbeiten und Emailmalerei sind hier ausgelassen, Glasmalerei wird nur am Rande behandelt.

Vgl. Schüppel-Brückle 2008, S. 200-223; Blumenröder 2008, S. 143-210; Schöffner 2009, S. 21-50, 131-145; Markschieß 2009/10; Holcomb 2009/10; Wiemann 2010.

51 Michler 1995.

52 Paul Hills (1987, S. 54) hob eingehend als besonderes Kennzeichen von Giottos Malerei die koloristische Einheit bzw. die mit der Einheit des Farbtons übereinstimmende Integration der Form hervor.

53 S. Steiner 1990; Tripps 1993, S. 188-196; Krieger 1995, S. 56-62, 67, 104. Des Weiteren Blumenröder 2008, S. 143-147 mit weiterführender Literatur.