



Lorenz Dittmann

Farbgestaltung in der europäischen Malerei

Ein Handbuch

Böhlau

UTB



UTB 8429

Eine Arbeitsgemeinschaft der Verlage

Böhlau Verlag · Köln · Weimar · Wien
Verlag Barbara Budrich · Opladen · Farmington Hills
facultas.wuv · Wien
Wilhelm Fink · München
A. Francke Verlag · Tübingen und Basel
Haupt Verlag Bern · Stuttgart · Wien
Julius Klinkhardt Verlagsbuchhandlung · Bad Heilbrunn
Lucius & Lucius Verlagsgesellschaft · Stuttgart
Mohr Siebeck · Tübingen
C. F. Müller Verlag · Heidelberg
Orell Füssli Verlag · Zürich
Verlag Recht und Wirtschaft · Frankfurt am Main
Ernst Reinhardt Verlag · München · Basel
Ferdinand Schöningh · Paderborn · München · Wien · Zürich
Eugen Ulmer Verlag · Stuttgart
UVK Verlagsgesellschaft · Konstanz
Vandenhoeck & Ruprecht · Göttingen
vdf Hochschulverlag AG an der ETH Zürich

Lorenz Dittmann

Farbgestaltung in der europäischen Malerei

Ein Handbuch

BÖHLAU VERLAG KÖLN WEIMAR WIEN · 2010

Lorenz Dittmann ist Professor em. für Kunstgeschichte
an der Universität Saarbrücken.

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind
im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-8252-8429-9 (UTB)
ISBN 978-3-412-20414-3 (Böhlau)

© 2010 by Böhlau Verlag GmbH & Cie, Köln Weimar Wien
Ursulaplatz 1, D-50668 Köln, www.boehlau.de
Alle Rechte vorbehalten. Dieses Werk ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes
ist unzulässig.

Einbandgestaltung: Atelier Reichert, Stuttgart
Gesamtherstellung: AALEXX Buchproduktion GmbH, Großburgwedel
Gedruckt auf chlor- und säurefreiem Papier. Das eingesetzte Papier
stammt aus nachhaltig bewirtschafteten Wäldern.
Printed in Germany

ISBN 978-3-8252-8429-9

Inhalt

Vorwort	7
Grundzüge der Farb- und Lichtgestaltung in der mittelalterlichen Malerei	9
<i>Mosaik 12 Gold und Goldgrund 13 Glasmalerei 15 Buchmalerei 17</i>	
Giotto: Gebundene Helligkeit	26
Malerei des Trecento: Dunkelgrund und Goldgrund	33
Malerei und Theorie im Quattrocento: Mittlere Bildhelligkeit	39
Transalpine Tafelmalerei des 14. Jahrhunderts: Entstehung des Helldunkels	58
Die altniederländische Malerei des 15. Jahrhunderts: Helldunkel und Wirklichkeit	62
Die deutsche Malerei des 15. Jahrhunderts: Lokalfarbe	78
Die Malerei der Dürerzeit: Farbige Vielfalt	91
Die italienische Malerei des 16. Jahrhunderts: Farbe und Helldunkel	107
Die niederländische Malerei des 16. Jahrhunderts: Abwandlungen des Helldunkels	151
Europäische Malerei des 17. Jahrhunderts: Gestaltungsreichtum von Helldunkel und Farbe	156
Europäische Malerei des 18. Jahrhunderts: Aufklärung des Helldunkels	204
Europäische Malerei im 19. Jahrhundert: Vom Helldunkel zur reinen Farbe	213
Die Malerei des 20. Jahrhunderts: Zur Farbe in der Moderne	274
Glossar	322
Künstlerverzeichnis	330

Vorwort

Diese Einführung zur „Farbe in der Malerei“, eine aktualisierte Neuauflage meiner 1987 erschienenen Einführung zur „Farbgestaltung und Farbtheorie in der abendländischen Malerei“, will, ausgehend von den Werken, eine Geschichte der Farbe in der (abendländischen) Malerei entwickeln. Sie folgt hinsichtlich der phänomenologischen Methode und der Grundlagen ihrer Begriffsbildung den Ausführungen von Ernst Strauss, des wohl bedeutendsten, an den Kunstwerken selbst orientierten Farbhistorikers.¹

Ernst Strauss unterscheidet in seinen „Koloritgeschichtlichen Untersuchungen zur Malerei seit Giotto“² zwischen drei Prinzipien der Bildfarbe in der Malerei: dem „koloristischen“, dem „luminaristischen“ und dem „chromatischen“. „Dominiert im Gesamteindruck einer Malerei offensichtlich die Buntkomponente der Farben, so stehen diese, unabhängig von ihrem Buntheitsgrad, ihrer Anzahl, Ausbreitung und Lage, über das ganze Bild hin in Kontrasten zusammen, deren Stärkegrad sich nach der Größe der Abstände zwischen den einzelnen Buntheiten bemisst, die selbst wiederum durch kleinere Stufen von Buntheiten unterteilt oder miteinander verbunden werden. Jeder dieser Buntheiten kommt ein durch die Kontrastgrenze oder Konturlinie deutlich definierter Bezirk im Bildfeld zu. Das Bildlicht geht in diesem Falle aus der Totalität der Eigenhelligkeiten sämtlicher Bildfarben hervor. In dem Maße, wie sich in einer Malerei diese Bedingungen erfüllt finden, liegt ihr ein spezifisch *koloristisches* Prinzip zugrunde.

Wird hingegen der Bildaspekt vorwiegend durch Licht (gleichgültig in welchem Spannungsgrad) und Dunkel (gleichgültig in welchem Dichtegrad) bestimmt, dann bilden die äußeren Pole des Kolorits nicht zwei nach Qualität oder Helligkeitsgrad extrem verschiedene Buntwerte, sondern die zum Luminösen erweiterten, gleicherweise im Licht wie im Dunkel aufgehenden Helligkeitskomponenten der Bildfarbe, unter Einschluss der Buntheiten und in Durchdringung mit diesen. Die Verbindung geschieht dann nicht so sehr stufenweise, als vielmehr in verschmelzenden oder verschwebenden Übergängen. Gegensätze ergeben sich in diesem Falle nicht durch ein Gefälle zwischen unterschiedlichen begrenzten Buntheiten, sondern durch die Polarität von Licht und Finsternis. Alle farbigen Bildelemente erscheinen in einem transitorischen Zustand und in der gleichen dynamischen Spannung, wie sie auch schon an der einzelnen Farbe bei ihrer Wendung vom Licht ins Dunkel zu beobachten ist. Ein solches Gestaltungsprinzip lässt sich als das *luminaristische* bezeichnen.

Schließlich ist noch ein drittes Prinzip farbiger Zuordnung zu unterscheiden, das insofern als eine Synthese aus den beiden anderen angesehen werden kann, als es darauf abzielt, mittels farbiger Kontraste und ausschließlich durch sie, lichterhafte Wirkung hervorzubringen. Doch sind sowohl diese Kontraste wie auch die aus ihnen resultierenden Wirkungen

1 Einen anderen, der kulturhistorischen Methode folgt z.B. John Gage in seinen Publikationen „Kulturgeschichte der Farbe. Von der Antike bis zur Gegenwart.“ Übersetzt von Magda Moses und Bram Opstalten. Ravensburg 1994; – „Die Sprache der Farben. Bedeutungswandel der Farbe in der bildenden Kunst“. Aus dem Englischen von Bram Opstalten. Ravensburg 1999. – Ihm dienen die Werke der Malerei als Belege für hauptsächlich aus der Naturwissenschaft gewonnene Farbtheorien.

2 1. Auflage München Berlin 1972; - 2. erweiterte Auflage: „Koloritgeschichtliche Untersuchungen zur Malerei seit Giotto und andere Studien“, hrsg. von Lorenz Dittmann, München, Berlin 1983.

von anderer Art. Denn bei seiner Anwendung werden die kontrastierenden Buntwerte nicht als mehr oder weniger ausgebreitete einfarbige Flächen eingesetzt, unter Wahrung einer und der gleichen jeweils durch den Gegenstand bestimmten individuellen Farbe, sondern entweder als subtile Abstufungen, Nuancierungen eines vorgegebenen Farbwertes – oder aber auch als Mikrostruktur aus Partikeln und kleinsten Fleckenformen unterschiedlicher Farbe. Diese als ‚divisionistisch‘ bezeichneten Verfahren bewirken, bei angemessener Entfernung vom Bilde, eine ‚optische Mischung‘ der Farbteile im Auge des Betrachters, die im ersten Falle eine Belebung und Intensivierung der Buntheit, im letzteren den Eindruck eines auf der Stelle schwingenden Lichtmediums hervorruft. Die Weiterbildung dieses Verfahrens aus der bereits auf Farbteilung beruhenden impressionistischen Technik und seine konsequente Ausbildung zu einem umfassenden System ist die epochemachende Tat Seurats; er selbst hat seine Errungenschaft als ‚Chromo-Luminarismus‘ bezeichnet. Der Name legt es nahe, bei einer systematischen Einsetzung klein- und vielteiliger Buntfarben zur Hervorrufung eines lichterhaften Aspektes von der Befolgung eines *chromatischen* Prinzips zu sprechen.⁴³

Diese prinzipielle Unterteilung übernehme ich. Die Literatur zu den einzelnen Themenbereichen wurde soweit als möglich einbezogen, zumindest wurde auf sie verwiesen. Die vorliegende Darstellung kann somit auch als Einführung in den Stand der koloritgeschichtlichen Forschung dienen. In Anmerkungen werden Farbabbildungen der angesprochenen Werke verzeichnet. Es ist jedoch der Wunsch des Verfassers, die größtenteils vor den Werken gewonnenen (oder bisweilen an Notizen von Strauss überprüften) Aussagen zur Farbe möchten auch zu den Werken selbst und zu ihrer vertieften Anschauung führen.

3 Koloritgeschichtliche Untersuchungen, 1. Aufl., S. 22, 23. – 2. Aufl., S. 24, 25.

Grundzüge der Farb- und Lichtgestaltung in der mittelalterlichen Malerei

In drei epochemachenden Leistungen verwirklicht die europäische Malerei zwischen dem Ausgang der Antike und der Entstehung der Tafelmalerei als führender Kunstgattung Synthesen von Farbe und Licht: in der Ausbildung des frühchristlichen Wand- und Deckenmosaiks seit etwa der Mitte des 5. Jahrhunderts, der annähernd gleichzeitigen Einführung des Goldgrunds und der Schöpfung des Glasfensters mit dem Beginn der Gotik.⁴ Jede dieser Errungenschaften hat der Farbe und dem Licht Wirkungsmöglichkeiten eröffnet, die der vorangegangenen Malerei verschlossen waren und die ihr späterhin nicht mehr gegeben sind. Der gemeinsame Grund für die Besonderheit der Farbwirkung in den drei Ausprägungen liegt darin, dass die unmittelbare Einbeziehung des realen physischen Lichts⁵ zur Grundbedingung des Erscheinens von Farbe wird. Damit entfällt ein Hauptproblem aller nachmittelalterlichen Malerei, nämlich die Wiedergabe von Licht durch die Farben. Das physische Licht lässt die Farben entstehen oder unterstützt zumindest durch seine Gegenwart Tendenzen der Farbe und der Farbuordnungen, die zum Licht des Werkes führen. Dass das reale Licht Grundbedingung des Erscheinens von Farbe wird, ist Folge einer neuen metaphysischen Qualifikation des Lichts. „Die Lichtspekulation des Mittelalters bedient sich des Lichtbegriffes nicht nur, um das Erkennen des Geistes zu klären, sondern ebenfalls, um das Sein näher zu bestimmen, das absolute göttliche Sein wie den Hervorgang der endlichen Dinge aus ihm.“⁶ Ihre Voraussetzungen finden sich in der Lichtmetaphysik des Altertums, den Lehren von Platon, Philo von Alexandria, Plotin, Proklus, sowie den Aussagen des Neuen Testaments. Sie beginnt mit Augustinus und Pseudo-Dionysius Areopagita und findet ihren Höhepunkt in der Hochscholastik bei Robert Grosseteste, Albertus Magnus, Vinzenz von Beauvais, Bonaventura und dem unbekanntem Verfasser des früher Witelo zugeschriebenen ‚Liber de intelligentiis‘ aus der Mitte des 13. Jahrhunderts. Wolfgang Schöne gibt in seinem Buch ‚Über das Licht in der Malerei‘ eine übersichtliche Zusammenfassung dieser Entwicklung.⁷

4 FA z. B. in: André Grabar, Carl Nordenfalk: Das frühe Mittelalter vom vierten bis zum elften Jahrhundert. Genf (Skira) 1957. – Dies.: Die romanische Malerei vom elften bis dreizehnten Jahrhundert. Genf (Skira) 1958. – Jacques Dupont, Cesare Gnudi: Gotische Malerei. Gent (Skira) 1954. – Joseph Wilpert, Walter N. Schumacher: Die römischen Mosaiken der kirchlichen Bauten vom IV. bis XIII. Jahrhundert. Freiburg /Br., Basel, Wien 1916/1976.

5 Vgl. dazu u.a.: Dagobert Frey: Der Realitätscharakter des Kunstwerks. In: Frey: Kunstwissenschaftliche Grundfragen. Prolegomena zu einer Kunstphilosophie. Wien 1946, S. 107 – 149, bes. 111 ff. – Hans Peter L’Orange: Lux Aeterna: L’ Adorazione della luce nell’ arte tardo-antica ed alto-medioevale. In: Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia, Ser. III, Vol.XLVI, Anno 1973-74. Vaticano 1975, S. 191 – 202. – Patrik Reuterswärd: Windows of Divine Light. In: Konsthistorisk Tidskrift, LI, 1982, S95 – 102. – Patrik Reuterswärd: The Visible and Invisible in Art. Essays in the History of Art. Vienna 1991.

6 Wolfgang Schöne: Über das Licht in der Malerei. Berlin 1954 u.ö., S. 58.

7 Schöne, S. 57 – 84, nach Clemens Baeumker: Witelo, ein Philosoph und Naturforscher des 13. Jahrhunderts. Münster 1908, S. 357 - 518: Exkurs über die Lichtmetaphysik oder Lichtontologie des Altertums und Mittelalters. – Dazu die weitere, bei Schöne angegebene Literatur. – Zur Farbenlehre des Mittelalters s. Thomas Lersch: Farbenlehre. Mittelalter: In: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte. Bd. VII. München 1981, Sp. 166 – 182.

Wie verhält sich die Lichtmetaphysik zu den künstlerischen Gestaltungen? Schöne führt dazu aus: „In seinen höchsten Verwirklichungen (zum Beispiel in der ottonischen Buchmalerei, im Goldgrund, in den Kathedralfenstern, scheint das Verhältnis des mittelalterlichen Bildlichts als *Eigenlicht* zum wahren göttlichen Licht über den Begriff der Analogie in die Richtung einer *im Anschaulichen evidenten Äquivalenz* hinauszugehen, und als *Sendelicht* scheint es den geheimnisvollen, dem menschlichen Verstande nicht fassbaren Vorgang der ‚Emanation der göttlichen Kraft‘ anschaulich zu enthalten“⁸ und kommt damit gewiss der Intention der mittelalterlichen Werke nahe.

Im gleichen Zeitraum entsteht die *Farbensymbolik* der mittelalterlichen Kunst.⁹ Farben der Erfahrungswelt werden dabei zu „Vorstellungsfarben“. Die symbolische Qualifikation bedingt Besonderheiten des mittelalterlichen Farbstils wie: Begrenztheit der Farbskala, Wahl reiner, „abstrakter“ Farben mit Akzentuierung ihres Ausdruckswertes über ihre darstellenden Funktionen, farbiges „Eigenlicht“, gebildet zumeist aus den spezifischen Helligkeiten und Dunkelheiten der Farben in ihren neuen Zuordnungen und im Verein mit dem Licht des Goldes, und schließlich die Angabe von Modellierungshelle auf den dargestellten Körpern.¹⁰

Die Einschränkung der Farbskala auf abstrakte, unbewegte Buntwerte ist das Ergebnis einer sich über mehrere Jahrhunderte erstreckenden Entwicklung der Farbgestaltung, die ihren Ausgang nimmt von der späten Antike des 4. nachchristlichen Jahrhunderts und ihre Höhepunkte in den römischen Malereien und Mosaiken des 6. bis 9. Jahrhunderts und in der ottonischen Buchmalerei findet. Fritz Haerberlein hat sie nach ihren Hauptphasen in seiner Untersuchung *Grundzüge einer nachantiken Farbenikonographie* dargestellt.¹¹ Er legt dar, dass mit dem Ende der Antike und mit der Entstehung der christlichen Glaubenswelt die Farbigkeit der Mosaiken und der Wand- und Buchmalerei eine tiefgreifende Wandlung erfuhr: Aus dem freien, fälschlich ‚impressionistisch‘ genannten Farbenreichtum des Spät-hellenismus werden in einem Auswahlvorgang zunehmend mehr Farben ausgeschieden, die verbleibenden vereinfacht, ihres „Illusionismus“ entkleidet und mit einer neuen Bedeutung begabt. Sie bilden nun bestimmte „Farbvokabeln“, die als feste Formeln, als ein „Kanon“ in die Bildsprache des frühen und hohen Mittelalters aufgenommen werden. Aus den Elementen von „Paradieseslandschaften“ bilden sich, um nur ein Beispiel zu nennen, Farbstreifen heraus, die sich mehr und mehr verabsolutieren und, im Zeitraum vom 8. bis zum 12. Jahrhundert, zu Hintergrundstreifen werden. Auch die farbige Wiedergabe der Dinge ändert sich, sie werden zu farbigen Zeichen, die mit der Farbe der dargestellten Gegenstände nur noch wenig gemein haben: „Eine blühende Blumenwiese ist von blauem Quellwasser begrenzt, mit rot-golden gefärbten Phönixpalmen abgeschlossen. In deren Zweigen nisten rot-goldene und blau-rote Vögel. Der blaue oder goldene Himmel ist mit rosenrot-blauen

8 Schöne: Über das Licht in der Malerei, S. 71.

9 Dazu: Gottfried Haupt: Die Farbensymbolik in der sakralen Kunst des abendländischen Mittelalters (Ein Beitrag zur mittelalterlichen Form- und Geistesgeschichte). (Diss. Leipzig 1940), Dresden 1941. – Renate Kroos, Friedrich Kobler: Farbe, liturgisch. In der katholischen Kirche. In: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte. Bd. VII, München 1981, Sp. 54 – 121. – A. Hermann, M. Cagianò di Azevedo: Farbe. In: Reallexikon für Antike und Christentum. Bd. VII, 1969, Sp. 358 – 447.

10 Vgl. Schöne: Über das Licht in der Malerei, S. 27 f.

11 In: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte, Bd. III, 1939, S. 75 – 126.

Morgenwölkchen bedeckt.“ Diese „Vorstellungsfarben“ entstammen einer Erfahrungswelt, „die naturbeobachtend Morgenröte und Blumenwiese erlebte“ und kehren in der Kunst des Mittelalters als „blau-rote Wolkenbänder oder ebenso farbige Bildrahmungen wieder“ oder bestimmen, „in karolingischer und ottonischer Malerei der Naturform Wolke entschlüpfend, als Streifengründe in den Farben des Regenbogens oder der Morgenröte die Bildfläche“. „Der Hahn, der den Morgen ankündigt und mit Morgenstimmung verknüpft bleibt, trägt auf östlichen Gewebedarstellungen ein blau-rotes Gefieder; der byzantinische Kaiserornat – dargestellt auf ravenatischen Mosaiken – zeigt in aufgenähten Schmuckmedaillons blaue Vögel in rote Kreise gesetzt.“¹²

Die Öffnung der mittelalterlichen Farbe in ein Licht, das sie erweckt, steht in striktem Gegensatz zur Farbe in der *antiken Malerei*.¹³ Hier ist, seit frühgriechischer Zeit, das Bildlicht weithin „mit der Farbe identisch“.¹⁴ In vielen Werken ist ein weißer Grund Basis der gesamten Buntfarbigkeit und stärkt die Farben in ihrer Buntkraft. Unfarbige Dunkelheit fehlt. Dunkel ist immer Farbe, auch beim Schwarz von Bildgründen. Schatten sind, wenn sie erscheinen, nie Reflexe von Finsternis, sondern sind nach dem Hellen zu orientiert, wirken als durchhellte Halbschatten. So folgt die Farbgestaltung hier dem „koloristischen Prinzip“. In der archaischen Epoche bestimmen „Intaktheit, Eindeutigkeit, Vitalität“ die in „polaren Bezügen“ stehenden Farben.¹⁵ Seit dem strengen Stil und wohl nach dem Vorbild Polygnots, des Begründers der attisch-thebanischen Malerschule, entsteht mit der Beschränkung auf die „Vier Farben“: Schwarz, Weiß, Rot und Gelb, ein „gattungsgebundenes Kolorit, das in seiner Zurückhaltung und in seinem Ernst dem mythisch-heroischen Themenkreis als angemessen empfunden wurde.“¹⁶ Eine „Vierfarbenlehre“ gilt der Farbtheorie späterer Jahrhunderte als

12 Haeblerlein: Grundzüge einer nachantiken Farbenikonographie, S. 78. – Zur Farb- und Lichtgestaltung in der byzantinischen Malerei vgl.: Joh. Jakob Tikkanen: Die byzantinische Buchmalerei der ersten nachikonoklastischen Zeit mit besonderer Rücksicht auf die Farbgebung. In: Festschrift für Julius von Schlosser zum 60. Geburtstag. Zürich, Leipzig, Wien 1927, S. 70 – 81. – Ranuccio Bianchi-Bandinelli: Hellenistic-Byzantine Miniatures of the Iliad (Ilias Ambrosiana). Olten 1955, S. 90 – 94. – Otto Demus: Die Farbe in der byzantinischen Buchmalerei. In: Palette, 26, Basel 1967, S. 2 – 11. – Ernst Diez, Otto Demus: Byzantine Mosaics in Greece, Hosios Lucas & Daphni. Cambridge, Mass. 1931, S. 84 – 91. – John Beckwith: Byzantium: Gold and Light. In: Thomas B. Hess, John Ashbery (Ed.): Light in Art. New York, London 1969, S. 67 – 81. – Uwe Max Rüh: Die Farbgebung in der byzantinischen Wandmalerei der spätpaläologischen Epoche (1341 – 1453). (Diss. Bonn 1976) Bonn 1977.

13 Zur Farbe in der antiken Malerei vgl.: Vincent J. Bruno: Form and Colour in Greek Painting. London 1977 (mit Bibliographie). – Karl Scheffold: The Choice of Colour in Ancient Art. In: Palette, 13, Basel 1963, S. 3 – 19. – Ders.: Die Farbe als Bedeutungsträger in der griechischen Vasenmalerei. In: Palette, 22, 1965, S. 3 – 12. – Ingeborg Scheibler: Zum Koloritstil der griechischen Malerei. In: Pantheon, XXXVI, 1978, S. 299 – 307. – Zur antiken Farbenlehre: Thomas Lersch: Farbenlehre. Antike. In: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte. Bd. VII. München 1981, Sp. 157 – 166.

14 Elena Walter-Karydi: Prinzipien der archaischen Farbgebung. In: Studien zur klassischen Archäologie. Festschrift zum 60. Geburtstag von Friedrich Hiller. Hrsg. von Karin Braun und Andreas Furtwängler. Saarbrücken 1986, S. 23 – 41, Zit. S. 36.

15 Walter-Karydi: Prinzipien der archaischen Farbgebung, S. 36.

16 Ingeborg Scheibler: Die „Vier Farben“ der griechischen Malerei. In: Antike Kunst, 17. Jg., 1974, S. 92 – 102, Zit. S. 97. – Vgl. auch: Elena Walter-Karydi: „Nur mit vier Farben schufen die berühmtesten Maler ihre unsterblichen Werke“. Zum Kolorit der klassischen Malerei der Griechen. In: Nürnberger Blätter zur Archäologie, Heft 19, Jg. 2002/2003, S.27 – 38.

Muster der Einfachheit in der Farbgebung.¹⁷ Das „chromatische Prinzip“, die Gestaltung der geteilten Farbe, herrscht dagegen in der pompejanischen Wandmalerei. Sie „verwendet sie zur Versinnlichung und ‚Pointierung‘ eines unirdischen, ‚submarinen Lichts‘ und auf ihr beruht die Struktur des antiken wie des mittelalterlichen Mosaiks.“¹⁸

Mosaik

Damit kehren wir zur mittelalterlichen Malerei zurück. Beim Mosaik ist für das neue Farb-Licht-Verhältnis die Art der Farbzuordnung von entscheidender Bedeutung. Aus Sicht der modernen Malerei böte sich als Grund für dieses aufwändige Verfahren die Intensivierung der Farbwirkungen mittels Aufteilung des farbtragenden Materials an. Diese Methode, von der Malerei des frühen 19. Jahrhunderts an als „Divisionismus“ bekannt, soll durch Nebeneinandersetzen farbiger Mikroelemente und deren „optische“ (also nicht „pigmentäre“ Mischung) zu einer Steigerung der Farbigkeit führen.¹⁹

In anderer, aber dennoch vergleichbarer Weise ist solcher „Divisionismus“ die Grundlage der mit dem 5. nachchristlichen Jahrhundert verstärkt einsetzenden Mosaikkunst. Denn auch bei einem Mosaik beruht die farbige Wirkung nicht in erster Hinsicht auf den Farben als solchen – bei aller Differenzierung der Farbstücke und ihrem hohen Eigenwert – sondern vor allem auf dem durch die Art ihrer Zusammenfügung erzeugten Lichtschleier, mit dem sie Anschluss an ein überirdisches Licht suchen. Diese Lichtwirkung aber ergibt sich nun nicht durch „optische Mischung“ im Auge des Betrachters – und darin unterscheidet sich das Mosaik vom neoimpressionistischen „Chromoluminarismus“ – sondern durch die besondere Lagerung der einzelnen farbigen Kuben. Im Gegensatz zur glatten Oberfläche des Mosaikbelags etwa bei pompejanischen Fußböden sind nun die einzelnen Farbkuben, die „tesserae“, in leicht unregelmäßigen Neigungswinkeln zur Grundfläche in die tragende Schicht eingesetzt. So bilden sie als Ganzes wohl eine geschlossene, jedoch keine glatte, sondern facettierte, aufgeraute Fläche. Damit sind sie auf andere Weise dem Licht geöffnet, reflektieren es, aus welcher Richtung es immer kommt. Jedes Farbstück wirkt als eigener Lichtbrecher. So entsteht eine gleichmäßige Ausstrahlung und damit der Eindruck, als wären die „tesserae“, über ihren hohen farbigen Eigenwert hinaus, selbst Quelle des Lichts. Auch in einer dunklen Umgebung – etwa im sog. Mausoleum der Galla Placidia in Ravenna oder in der Zeno-Kapelle in S. Prassede in Rom – scheinen die Mosaiken Licht auszusenden. Die ursprünglichen Beleuchtungsquellen, Lampen und Kerzen, waren dabei viel milder und zudem viel beweglicher, so dass sich auch das Licht stets veränderte.

Innerhalb dieses flimmernden, funkelnden Lichts entfalten sich die Farben zu vielfältigen koloristischen Wirkungen, spalten und vereinen sich zu einer Vielzahl von Farbklangen und

17 Vgl. John Gage: A Locus Classicus of Colour Theory. The Fortunes of Apelles. In: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, Vol. 44, 1981, S. 1 – 26.

18 Ernst Strauss: Zur Wesensbestimmung der Bildfarbe. In: Strauss: Koloritgeschichtliche Untersuchungen zur Malerei seit Giotto und andere Studien, S. 25.

19 Eine Reihe von Malern des späteren 19. und des 20. Jahrhunderts, Seurat, Signac, Delaunay, Klee, sind gleichfalls der Auffassung, die zerlegte, in mehr oder minder regelmäßige Stücke aufgespaltene Farbe wirke belebter, „reicher“ als die homogen aufgetragene. Was sie jedoch vor allem erreichen, ist die Suggestion eines über der Farbwelt der Bildfläche lagernden „Filters“ von „universalem“ Licht, dem Tageslicht entsprechend bei Seurat und Signac, einem Licht als Energieträger bei Delaunay.

Farbmischungen. „Im Baptisterium der Orthodoxen zu Ravenna (um 450) ebenso wie bei der S. Venanzio-Kapelle in der Taufkirche des Laterans in Rom (640– 49) findet man hervorragende Beispiele für die Modellierung von Gesichtern nach dem Grundsatz der Farbmischung.“ Rot oder Orange erscheinen in den am stärksten hervortretenden Teilen, an der Nasenspitze, an den Wangen, an der Stirn und am Kinn in kräftiger Konzentration. Blau und Grün verdichten sich zu tiefliegenden Schatten. Die optische Mischung lässt plastische Wirkungen entstehen. „Dieses Prinzip wird auch beim Modellieren von Gewändern und Einzelheiten des Hintergrundes befolgt. Ein blaues Gewand kann außer seinen etwa zehn verschiedenen blauen Tönen auch Schattenpartien, mit anderen Farben modelliert, aufweisen.“ „Die reinsten Beispiele dieser Art von Farbmischung begegnen uns bei kleinen und hoch oben in der Architektur angebrachten Motiven. Besonders aufschlussreich sind die kleinen figürlichen Szenen im Hauptschiff von S. Maria Maggiore in Rom (432–440) und in S. Apollinare Nuovo in Ravenna (um 500–526). Die scheinbar ganz einheitlichen Farbeindrücke, die unser Auge hier empfängt, beruhen in Wirklichkeit auf den kühnsten koloristischen Tesserakombinationen.“ „Im 7. und 8. Jahrhundert vollzieht sich in der Mosaikkunst eine allmähliche Vereinfachung in der Verwendung von Farben. In den extremen Fällen des linearen Flächenstils, besonders in Rom um 800, sind die Bildkompositionen als große geschlossene Farbflächen ohne plastische Modellierung angelegt. Damit fiel das reiche Farbenregister fort, das gerade durch die fein abgestufte Modellierung früher im Mosaik Verwendung gefunden hatte.“ Nun heben sich, etwa in den Mosaiken von Papst Paschalis in Rom die Farben „in großen reinen Flächen mit unvergleichlicher Klarheit und Stärke voneinander ab.“²⁰

Gold und Goldgrund

Die Funktion des Goldes und seine eminente Rolle im Farbensystem der nachantiken Kunst gründet in seiner dreifachen Wirkung als Metallfarbe: sie erzeugt Licht – in der Erscheinungsform des Glanzes –, sie ist Farbe und sie ist kostbare Materie.²¹ Zunächst noch in bescheidenem Ausmaß erscheint Gold, gleichsam als ein lichtentzündendes Mittel, als „Funke“, eingestreut in einen Verband von Mosaikfarben, denen ansonsten der Bezug auf eine ihnen übergeordnete Lichtsphäre noch fremd ist, wie etwa bei den Gewölbe-Mosaiken im Umgang von S. Costanza in Rom (um 350). Seine stilbildende Bedeutung erhält es aber erst dann, wenn es nicht mehr lediglich als „lichteinfangendes Mittel“ in ein Gefüge von Lokalfarben eingesetzt wird, sondern in flächiger Ausbreitung, zuerst in Streifen, sodann als Bildgrund selbst erscheint, anfangs in großformatigen Darstellungen, anschließend auch in der Miniaturmalerei, erstmals (um 990) im Aachener Evangeliar Ottos III.: „Die Möglichkeit, Zeitlosigkeit des Geschehens zur Anschauung zu bringen, steigt auf.“²²

20 H.P. Orange und P. J. Nordhagen: Mosaik. Von der Antike bis zum Mittelalter. München 1960 S. 67, 68. – Zum Farbstil der Mosaiken von S. Maria Maggiore, Rom, vgl. Beat Brenk: Die frühchristlichen Mosaiken in S. Maria Maggiore zu Rom. Wiesbaden 1975, S. 134 – 139; Astorri zählte hier „33 verschiedene Blautöne, 39 Grüntöne, 40 Gelb-Rottöne, 2 Inkarnate, 45 Grautöne etc., im ganzen 190 verschiedene Glasuren“ (S. 134, Anm. 3).

21 Vgl. Schöne: Über das Licht in der Malerei, S. 24.

22 Vgl. Hans Jantzen: Ottonische Kunst. München 1947, S. 78.

Der Entstehung und Bedeutung des Goldgrundes in der spätantiken Bildkomposition widmete Josef Bodonyi eine grundlegende Studie.²³ Als die für diesen Zusammenhang entscheidenden Werke erkannte er die Mosaiken von S. Maria Maggiore in Rom (432–440). Der Goldgrund in den Bildhintergründen ist ein „schmaler, meist unregelmäßiger Streifen, der sich in der Mehrzahl der Beispiele zwischen der Vordergrundstönung und dem landschaftlichen Hintergrund quer über das Bild erstreckt“. Er ist damit „an die Stelle jener unbestimmten Mittelzone getreten, die für den antiken Künstler zwischen den Raumschichten lag“ und ist „ein Zeichen für die Lichterfülltheit des Raumes.“²⁴

Nach Schöne ist der Goldgrund „als Spender eines irrealen Lichtglanzes auf die Phänomene des Raumes und der Fläche hin offen.“²⁵ Dagegen wandte Ellen J. Beer ein, im Goldgrund „gestalte der Maler vorrangig Materie. Die Zweckbestimmung des Kunstwerks ist im Mittelalter eine zwar anagogische, das sichtbare Bild erschließt zwar einen höheren Sinn, aber es besteht doch aus irdischem Stoff, dienstbar der Funktion, die es zu erfüllen hat. Im Hinblick darauf wählt der Künstler das Material Gold, das er auch nach Art der Goldschmiede verarbeitet.“²⁶

So wichtig der Hinweis auf den Materiecharakter des Goldes – und auf die Bedeutung der Materie auch für die Farbgestaltung des Mittelalters²⁷ – ist, so steht dieser doch nicht im Gegensatz zum „Raum“-Gehalt des Goldes. Denn im Glanz öffnet sich die Materie des Metalls in den Raum. „Das Glanzlicht besitzt“, wie David Katz feststellte, „beim Metallglanz zuweilen den Charakter einer gewissen den Raum füllenden Dicke.“ Aber „die Metalle erscheinen auch in ihren nicht- oder mattglänzenden Teilen nicht mit einfachen Oberflächenfarben. Wir nehmen zwar die Oberfläche von Metallflächen wahr, die Farbe scheint aber ‚hinter‘ dieser Oberfläche zu sitzen; man glaubt ähnlich wie bei der Flächenfarbe in die Farbe des Metalles hinter seiner Oberfläche eindringen zu können.“ „Das Besondere des Metallglanzes liegt demnach weniger in dem isolierten Farbeindruck der glänzenden Teile, als in der ‚Farbgestalt‘, die sie eingehen mit den nichtglänzenden Teilen des Metalls.“²⁸

Das Bildgold der mittelalterlichen Malerei bietet sich in zwei Erscheinungsweisen dem Blick dar: aufglänzend und stumpf.²⁹ In der einen zeigt sich sein Lichtcharakter, in der anderen sein Gelb- und sein Materiegehalt. Beide aber einen sich in der von Katz beschriebenen „Farbgestalt“, in der sich die Untrennbarkeit von Glanzraum und Materie bekundet. Auch die Goldpartien in Mosaiken lassen diese Doppelnatur zur Geltung kommen. Die flächig-materielle Wirkung wird hier noch dadurch unterstützt, dass in die ausgebreiteten Bezirke der lichtverstrahlenden Goldkuben lichtstumpfe Teile eingesetzt sind, die mit der flächigen Verankerung den Gelbwert, die Farbwirkung, akzentuieren. Schon in den Mosaiken von S. Maria Maggiore in Rom wird das Gold in Gründen und Modellierungen fortgeführt in gelben, orangefarbenen oder weißen

23 In: *Archaeologiai Értesítő*, Bd. XLVI, 1932/33, S. 5 – 36 (ungar.), (Diss. Wien 1932).

24 Ernst Gombrich: Referat des Buches von Bodonyi. In: *Kritische Berichte zur kunstgeschichtlichen Literatur*, 1932/33, S. 65 – 76, *Zit.* S.68, 70, 74.

25 Über das Licht in der Malerei, S. 25.

26 Ellen J. Beer: Marginalien zum Thema Goldgrund. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*. Bd. 46, 1983, S. 271 – 286, *Zit.* S. 273/274.

27 Vgl. Theodor Hetzler: *Tizian. Geschichte seiner Farbe*. 2. Auflage, Frankfurt a.M. 1948, S. 17.

28 David Katz: *Der Aufbau der Farbwelt*. Zweite, völlig umgearbeitete Auflage von: *Die Erscheinungsweise der Farben und ihre Beeinflussung durch die individuelle Erfahrung*. Leipzig 1930, S. 34.

29 Schöne: Über das Licht in der Malerei, S. 23.

Kuben, und das gleiche gilt auch noch für spätere Mosaiken. Im weiteren Verlauf steigert sich der Lichtcharakter des Goldgrundes, mit einem Höhepunkt im „oszillierenden Aufleuchten“ des Goldes bei der ottonischen Buchmalerei. Danach, im 13. Jahrhundert, kommt dagegen der Materiecharakter verstärkt zur Geltung. „Der Unterschied zur spiegelnden Goldglanzfläche der Gotik ist eklatant: denn während ottonischer Goldgrund einen zarten Übergang zur Farbe bewirkt, treffen in der Gotik goldene und farbige Partien schroff aufeinander, gesteigert noch durch die ungebrochenen blauen und roten Farbwerte. Etwa zur gleichen Zeit setzt die Bearbeitung der Goldoberfläche mit Punze, Stichel oder plastischer Auflage ein.“³⁰ Das Gold trennt sich auf diese Weise immer mehr von der gemalten Farbwelt. Die Diskrepanz erscheint am ehesten dann wieder überbrückt, wenn Gold als modellierbare Farbe gestaltet und so dem Farbenorganismus eingegliedert wird, wie dies zuletzt in der deutschen Malerei der Dürerzeit geschehen ist (so in Grünewalds „*Erasmus und Mauritius*“-Tafel der Münchner Alten Pinakothek). Gold wird zur Goldfarbe und als solche gleichberechtigt in die farbige Gesamtanlage hineingenommen, unter Zurückdrängung der Glanzkomponente, die ursprünglich die entscheidende war.

Die Ausbildung des Wand- und Gewölbemosaiks im frühen Mittelalter und die Schöpfung des Goldgrundes bekunden, dass für die bildnerische Phantasie frühmittelalterlicher Maler die Farbe „ihre letztmögliche Aussagefähigkeit nicht aus sich selbst, sondern erst in Wechselwirkung und Durchdringung mit dem realen ‚äußeren‘ Licht entfalten konnte“ (Strauss). Erst im Augenblick der Begegnung dieses Lichts mit dem stofflichen Farbträger (den Glaswürfeln etc. des Mosaiks, den Metallblättchen des Goldbelags) kommt Farbe durch seine *Entzündung* an der Materie zustande. „Hierbei ist der *Ort* dieses Ursprungs von entscheidender Bedeutung für die jeweilige Wirkungsweise der Farbe.“ *Auftreffend* erweckt das Licht beim Mosaik aus der facettierten Oberfläche der Kuben eine die Bildwelt entrückende Wirkung des Flimmerns und Schimmerns, gleichfalls *auftreffend* erweckt es „in dem materiell gegebenen Gold erst dessen Fähigkeit zum Glänzen und verleiht zugleich seiner farbigen Komponente, seinem ‚Gelbwert‘, den so schwer bestimmbaren Charakter einer allseitig grenzenlos offen farbigen Sphäre, eines Glanzraumes.“³¹

Glasmalerei

Im dritten Fall, beim Glasfenster,³² agiert das Licht nicht von vorne auftreffend, sondern von rückwärts durchdringend. „*Durchscheinend* erweckt es hier die (ebenfalls nur potentiell in der Materie vorhandenen) Farben und steigert sie gleichzeitig zur denkbar höchsten

30 Beer: Marginalien zum Thema Goldgrund, S. 277. – Vgl. auch: Wolfgang Braunfels: Nimbus und Goldgrund Zur Entwicklung des Heiligenscheins. In: Das Münster 3, 1950, S. 321 – 334. Wiederabgedruckt in: Braunfels: Nimbus und Goldgrund. Wege zur Kunstgeschichte 1949 – 1975. Mittenwald 1979, S. 9 – 27.

31 Vgl. Strauss: Koloritgeschichtliche Untersuchungen, S. 55.

32 Zu Farbe und Licht in der Glasmalerei vgl.: Eva Frodl-Kraft: Die Glasmalerei. Entwicklung, Technik, Eigenart. Wien und München 1970. – Louis Grodecki: La couleur dans le vitrail du XIIe au XVIe siècle. In: Ignace Meyerson (Ed.): Problèmes de la couleur. Paris 1957, S. 183 – 206. – Ellen J. Beer: Die Bedeutung der Farbe in der gotischen Glasmalerei. In: Palette, 20, 1965, S. 1 – 10. – Florens Deuchler: Gothic Glass. In: Thomas B. Hess, John Ashbery (Ed.): Light in Art. S. 55 – 66. – John Gage: Two Aspects of a Dionysian Aesthetic. In: Art History. Vol. 5, Nr. 1, March 1982, S. 36 – 58.

Eindringlichkeit ihres Buntwerts. So beherrschend ist die Kraft seiner Durchdringung, dass ihr gegenüber die Eigenhelligkeit der einzelnen Farben als solcher gegenstandslos wird: die Finsternisfarben werden oft geradezu in ihr Gegenteil verkehrt, sie erscheinen als die wahrhaft schwebenden, da an die Stelle des sie bindenden ‚unterschattenden‘ Dunkelgrundes das sie durchströmende Licht getreten ist.³³ In *einem* Lichtgrunde erscheinen sämtliche Farben gleichmäßig tief verankert. Aber es geschieht noch weit mehr als eine bloße Durchleuchtung von Farbe allein. Es ist, als ob das Innere der dargestellten Materie aus der Finsternis ihrer Selbstbeschlossenheit in farbiges Licht aufgebrochen wäre, die Dinge erscheinen jeweils aus ihrem Innern von derjenigen Farbe total erleuchtet, die sie in ihrer ‚normalen‘ Verfassung nur an ihrer Oberfläche zu erkennen geben würden. ‚Durch und durch glühend‘, weisen sie nur soweit Oberfläche auf, als ein Glühendes sich selbst begrenzt³⁴, die Oberfläche der Dinge aber, wie dies später der Gegenstandsfarbe zukommt, bezeichnet sie nicht.“³⁵

Mit dem Hinweis auf das reale Licht des Tages als Erreger der Farben in der Glasmalerei ist es jedoch nicht getan. Es genüge ein Hinweis auf das 19. Jahrhundert, das ja auch dort, wo es Glasfenster schuf, dem Tageslicht seine volle Realität beließ und die Glasscheibe als ein durchsichtiges Mittel auffasste, deren Färbung von der Tafelmalerei entlehnt werden konnte. Im mittelalterlichen Glasfenster aber macht, mit der Erweckung der Farbe durch das Licht, auch das Licht selbst eine tiefgreifende Wandlung durch. Es verliert seinen irdischen Charakter, hört auf, weißes Tageslicht zu dieser oder jener bestimmten Stunde zu sein. Der Gedanke an eine Lichtquelle, an die Sonne, kommt nicht auf, zu Recht sprach Hans Sedlmayr von den „selbstleuchtenden Wänden“ der gotischen Kathedrale.³⁶ Das Glasfensterlicht bedingt allein sich selbst und wird so zum Gleichnis des Absoluten.

Die Absolutheit des Glasfensterlichts kommt aber erst dann voll zum Bewusstsein, wenn ihm in der Vorstellung ein absolutes Dunkel entgegengesetzt wird. „Tatsächlich wird das Phänomen des Glasfensters erst dann voll verständlich, wenn man die realen Gegebenheiten des ‚äußeren‘ Lichts (in Gestalt der Tageshelle) und der inneren Finsternis (in Gestalt des dunklen Innenraums), in ihrer Entgegensetzung gleichsam als Abstrakta nimmt. [...] Genau an der Grenze von beiden entstehen die Farben. Um leuchten zu können, ist das sie durchdringende Licht ebenso Bedingung wie das Dunkel ‚vor‘ ihnen. Mit diesem besteht ja auch faktisch eine Verbindung in Form der völlig dunklen Bleigrenzen und des Schwarzlots.“³⁷ An der Grenze zum Dunkel also durchdringt im Glasfenster das Licht die Farben. Das Dunkel begrenzt Licht und Farben, bringt die Farben zu einem aus ihrem Innern hervorbrechenden Glühen. In der Helldunkelmalerei des 14. Jahrhunderts lebt diese Konzeption verwandelt fort.

33 Vgl. : « Le ton bleu d'azur de ces vitraux (gemeint sind die Glasfenster von Poitiers, Chartres, Le Mans) „jou véritablement le rôle de la couleur de la lumière; il est presque équivalent au blanc par son exceptionnelle qualité de transparence. » (Grodecki: Le vitrail et l'architecture au XIIe et au XIIIe siècles. In : Gazette des Beaux Arts, Vol. 36, 1949, S. 5- 24, Zit. S.12)

34 „Der Eindruck des Glühens ist von dem des einfachen ‚Leuchtens‘ dadurch unterschieden, dass man eine wohlmurrisse Gestalt des glühenden Körpers wahrnimmt, während sich bei leuchtenden Flammen keine festen Grenzen angeben lassen.“ (David Katz: Der Aufbau der Farbwelt [1930], S. 36)

35 Strauss: Koloritgeschichtliche Untersuchungen, S. 55.

36 Hans Sedlmayr: Die Entstehung der Kathedrale. Zürich 1950, S. 53 – 55.

37 Koloritgeschichtliche Untersuchungen, S. 59, Anm. 33.

Der Bedeutung von Farbendualitäten, Gegenfarben und Grundfarben in der Tafel- und Glasmalerei vom 13. bis zur ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts widmete Eva Frodl-Kraft eindringliche Untersuchungen.³⁸ In Zweiklängen organisiert sich die Farbkomposition gotischer Malwerke. An erster Stelle steht der Grün-Purpur- bzw. Grün-Rot-Zweiklang. An Häufigkeit folgt der hieratische Rot-Blau-Akkord. Eine dritte Farbqualität gehört dem „Genus der einen der beiden Zwei-Klang-Komponenten“ an, ist aber in der Warm-Kalt-Qualität deren Widerpart: „dem kühlen Purpurviolett ist warmes Mittelrot, dem warmen Mittelrot ist Purpurviolett zugeteilt“ usf. Ein solches Verfahren setzt voraus, „dass an die Stelle einer Welt, die aus farbigen Gegenständen besteht, an die Stelle der unerschöpflichen Abwandlung der Farben nach Farbwert, Sättigung und Helligkeit, die in der Erscheinungswelt vom Licht nicht zu trennen ist, ein Begriff der *Farben an sich* getreten ist. Rot, Purpur, Grün, Blau, Blauviolett, Smaragdgrün, Zitronengelb usw., aber auch Weiß und Grau usw. existieren für den gotischen Maler als ideale Qualitäten, unabhängig von der Dingwelt; das geschärfte Bewusstsein für ihre spezifische ästhetische Wertigkeit – die vom Betrachter in einen unmittelbaren Gefühlseindruck umgesetzt wird – hat zur Herausbildung jener geradezu kanonischen Dualitäten geführt, die als Primärelemente gotische Bilder aufbauen.“

Buchmalerei

Innerhalb der Koloritgeschichte mittelalterlicher Malerei ragen die mit ungemeiner Konsequenz und in einer neuartigen Synthese von kunsthistorischen und naturwissenschaftlichen Methoden durchgeführten Forschungen von Heinz Roosen-Runge³⁹ heraus. Gehen in der neuzeitlichen Koloritgeschichte kunstgeschichtliche und maltechnische Untersuchungen weithin getrennte Wege, in Roosen-Runges Forschungen sind sie vereint. Diese Forschungen lassen alle anderen Ansätze⁴⁰ – so wertvolle Beobachtungen sie auch enthalten mögen – hinter sich. Allerdings war es Roosen-Runge nicht vergönnt, eine Gesamtdarstellung der Farbgestaltung in der mittelalterlichen Buchmalerei zu schreiben. Auf der Grundlage seiner mit höchster Sorgfalt vollzogenen quellen- und stilkritischen wie auch maltechnischen Untersuchungen konnte er erst einige, allerdings zentrale Bereiche dieses Komplexes erschließen. Da der Autor für diese historische Periode und Gattung keine eigenen Forschungen vorweisen

38 Eva Frodl-Kraft: Die Farbsprache der gotischen Malerei. Ein Entwurf. In: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, XXX/XXXI, 1977/78, S. 89 – 178. – Dies.: Farbendualitäten, Gegenfarben, Grundfarben in der gotischen Malerei. In: Von Farbe und Farben. Albert Knoepfli zum 70. Geburtstag. Zürich 1980, S. 293 – 302, Zit. S. 293, 295, 298.

39 Vgl. hierzu die Bibliographie Heinz Roosen-Runges in der Festschrift zu seinem 70. Geburtstag, „Diversarum Artium Studia. Beiträge zu Kunstwissenschaft, Kunsttechnologie und ihren Randgebieten. Hrsg. von Helmut Engelhart und Gerda Kempfer. Wiesbaden 1982, S. 289 – 291; sowie den Nachruf des Verf. auf Heinz-Roosen-Runge in der Zeitschrift für Kunstgeschichte, Bd. 49, 1986, S. 120 – 124.

40 Z.B.: Johan Jakob Tikkanen: Studien über die Farbgebung in der mittelalterlichen Buchmalerei (Societas scientiarum fennica. Commentationes humanarum litterarum. Tomus V), Helsingfors 1933. – Hildegard Chorus: Gesetzmäßigkeiten der Farbgebung in der ottonischen Buchmalerei. Bonn 1933. – Gerhard Kleinig: Die Klassik in der Farbgebung bei zwei karolingischen Handschriften. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte, Bd. 15, 1952, S. 69 – 72. – Max Imdahl: Die Miniaturen des karolingischen Malers Liuthard, Farbgebung, Malweise, Komposition. In: Münstersche Forschungen, Heft 9, Münster/Köln 1955, S. 1 – 40.

kann, werde ich hier Hinweise auf kunsthistorische Hauptergebnisse der Roosen-Runge-schen Arbeiten geben.

Die schon des Öfteren betonte Tatsache, dass in mittelalterlicher Malerei der Umgang mit Farbe in hohem Maße normativ bestimmt ist, machen die Forschungen von Heinz Roosen-Runge in ihrer Prägnanz und Vielschichtigkeit deutlich. Er untersuchte mehrere mittelalterliche Maltraktate, vor allem den in den ältesten Handschriften aus dem frühen 12. Jahrhundert stammenden Traktat „*De Diversis Artibus*“ eines **Theophilus Presbyter**, die Traktate der „*Mappae Clavicula*“, deren ausführlichste Kodifizierung aus dem späten 12. Jahrhundert stammt, sowie den Traktat eines **Heraclius** „*De Coloribus et Artibus Romanorum*“. Der Vergleich dieser Traktate zeigt viele Übereinstimmungen, aber auch charakteristische Unterschiede in den malkünstlerischen Rezepten.

Die Malanweisungen des Theophilus-Traktats gelten im allgemeinen sowohl für Buchmalerei als auch für Bemalung von Holzdecken und für Wandmalerei. „Lediglich Unterschiede im Bindemittel und in der Verwendung der mit den Farben zu mischenden Weißpigmente bestimmen die jeweilige Anwendbarkeit. Nur bei wenigen Rezepten wird angegeben, dass sie ausschließlich für Buchmalerei oder für Wandmalerei passen.“⁴¹ Da aus dem Frühmittelalter nur innerhalb von Bilderhandschriften ein großer und einigermaßen gleichmäßig erhaltener Bestand auf uns gekommen ist, wurde nur die Anwendbarkeit der Malrezepte auf Buchmalerei überprüft.

Bei der Sammlung der „*Mappae Clavicula*“ (deren Manuskript im Corning Museum, Corning, N.Y., aus dem 12. Jahrhundert stammt, geschrieben wohl in der Normandie, aber unmittelbar auf eine englische Vorlage zurückgehend), dem etwas älteren, vermutlich nordfranzösischen Traktat des Heraclius „*De Coloribus et Artibus Romanorum*“ und den damit verbundenen und ergänzenden Manuskripten in Madrid, Leiden, Schlettstadt, Klosterneuburg und Lucca (der ältesten, bis zur Wende vom 8. zum 9. Jahrhundert zurückgehenden Sammlung mit dem Titel „*Compositiones ad Tingenda Musiva*“) handelt es sich nicht um Werke eines einzigen Autors, sondern um Kompendien eines großen Komplexes, „der von der Spätantike bis zum 12. und 13. Jahrhundert reicht.“⁴²

Wie im Traktat des Theophilus sind auch hier bestimmte Farbzusammenstellungen normiert, Verbindungen von Farben zu Farbenklängen in Rezepten zu Regeln erhoben. Dabei handelt es sich um Angaben von koloristischen Grundakkorden, von „Konkordanzen“, die hier stets nur drei Farben umfassen, die Farbe von Grundsichten und die Farben von „Aufsichtungen“ („*Matizaturae*“) und von „Schattierungen“ („*Incisiones*“). Roosen-Runge führt deren zweiundvierzig an.⁴³ Solche „Grundakkorde“ können vielfach variiert werden.

41 Heinz Roosen-Runge: Die Buchmalereirezepte des Theophilus (Quellengeschichtliche Untersuchungen zur „*Schedula Diversarum Artium*“ des Theophilus). In: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, 3. Folge, Bd. III/IV, 1952/53, S. 159 – 171, Zit. S. 159.

42 Heinz Roosen-Runge: Farbgebung und Technik frühmittelalterlicher Buchmalerei. Studien zu den Traktaten „*Mappae Clavicula*“ und „*Heraclius*“ (Kunstwissenschaftliche Studien, Bd. XXXVIII), München, Berlin 1967, 2 Bände, Zit. Bd. I, S. 22. – Roosen-Runge: Farbe, Farbmittel der abendländischen mittelalterlichen Buchmalerei. In: Realexikon der Kunst, Bd. 5, Stuttgart 1974. Sp. 1463 - 1492. – Roosen-Runge: Buchmalerei. In: Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken. Bd. 1, Farbmittel, Buchmalerei, Tafel- und Leinwandmalerei. Stuttgart 1984, S. 55 – 123.

43 Roosen-Runge: Farbgebung und Technik, I, S. 189 – 191. – Roosen-Runge: Buchmalerei, S. 66 ff.

Im Vergleich zu den Malvorschriften des Theophilus-Traktats sind die in der „Mappae Clavicula“-„Heraclius“-Sammlung normierten Farbenklänge „einfacher, wuchtiger und weniger abgestuft.“⁴⁴

In den Vorschriften zum Malen von Gewändern werden im Theophilus-Traktat „gegenüber denen in der Mappae Clavicula und in dem Heraclius-Traktat oftmals nicht nur Dreierkombinationen von Farben, einem Grundton mit helleren und dunkleren Abstufungen der gleichen Farbe oder mit anderen modellierenden Farben, gegeben, sondern es werden solche Modellierungen oft in zwei- oder dreifacher Stufung entwickelt. Dabei werden zuweilen auch etwas durchscheinende Farben angewendet, so dass sich lebendige Wirkungen von An- und Abswellen in der Erscheinungsweise der Farben im Wechsel von opaken und ein wenig transparenten Farbschichten ergeben, während in den Vorschriften der Mappae Clavicula und des Heraclius-Traktats eher deckende Farben, zuweilen in buntem Wechsel, vorwiegen. In der Farbwahl ist auffällig, dass unter den Rottönen die ihrer Konsistenz nach eher kompakt und dicklich wirkenden Farben des weinroten ‚Carmin‘ und orangeroten ‚vermiculum‘ fehlen, die aus dem tierischen Kermes hergestellt werden und in den Vorschriften der Mappae Clavicula und des Heraclius-Traktats vielfach vorkommen. Statt dessen gibt es bei Theophilus nur noch das ebenfalls in den beiden vorgenannten Traktaten vorkommende halbtransparente ‚folium‘ pflanzlichen Ursprungs, das in drei Tönungen von ‚folium rubeum‘ (rot-braun), ‚folium purpureum‘ (purpurfarben) und ‚folium saphireum‘ (bläulich) verarbeitet wird. Auch dadurch ist der Charakter der Farbskala des Theophilus gegenüber dem der beiden anderen Schriften ein wesentlich anderer.“⁴⁵

Die Modellierung der Farbflächen erfolgt gemäß der letztgenannten Malvorschriften zwar in den meisten Fällen „durch Unterschiede in Helligkeit und Dunkelheit der Farbtöne, mit dieser modellierenden Eigenschaft aber verbindet sich die lebhafteste Wirkung der Farben als solcher.“ „Helligkeits- und Dunkelheitsmodellierung wird mit der Buntwirkung der Farbakkorde verschmolzen, in denen Matizaturae und Incisiones nicht heller und dunkler, sondern nur buntfarbig anders gegenüber der Grundschicht sind.“ „Buntwert, spezifische Helligkeit und damit Leuchtkraft, Reinheitsgrad, Sättigung und sodann auch die verschiedene Erscheinungsweise der Farbe als Malstoff werden dabei in diesen Farbklangen ganz unmittelbar empfunden, und zwar um so intensiver, als die Farben in diesen Akkorden nicht isoliert aufgefasst werden können, sondern nur mit den beiden anderen zusammen wahrgenommen werden.“ Diese wechselseitige Steigerung im Buntwert wie auch im Eigenleuchten eröffnet den Farben übergegenständliche Wirkungen ganz aus ihren eigenen Kräften, wie noch nicht in der Antike.⁴⁶

Die Malvorschriften der „Mappae Clavicula“ und des Heraclius-Traktats konnte Roosen-Runge in ihrer Anwendung auf Werke englischer Skriptorien des 10. bis 12. Jahrhunderts beziehen. Die engsten Übereinstimmungen der Theophilus-Malrezepte ergeben sich dagegen zu ottonischen, also rund hundert Jahre älteren Handschriften der Reichenauer Schule, insbesondere zum sog. Evangeliar Ottos III. (München, Staatsbibliothek, Clm. 4453) und

44 Roosen-Runge: Farbgebung und Technik, I, S. 25.

45 Roosen-Runge: Buchmalerei, S. 70, 71.

46 Vgl. Roosen-Runge: Farbgebung und Technik, I, S. 28, 29.

zum Perikopenbuch Heinrichs II. (München, Staatsbibliothek, Clm. 4452).⁴⁷ Charakteristisch für diese Verwandtschaft sind vor allem „die meisten der Purpurgewänder mit den zarten milchig deckenden Lasuren über den verschiedenen folium-Grundsichten, ferner die grünen Gewänder mit ihrer Kombination mannigfach abgetönter kühl-milchiger Grund- und Mittelschichten mit warmen, lackartig lasierten Schattenlagen, sowie die tief leuchtenden sattblauen Gewänder in Verbindung vor allem von menese (‚Veilchenfarbe‘) und lazur, oder die milchig-goldfarbenen Gelbtöne mit orangerotbräunlichen Schatten.

Aber auch die Verteilung der Akzente innerhalb der Farbenskala ist verwandt. Diese wird bei Theophilus und in den Codices bestimmt durch den Reichtum der folium- und viride-(Grün-)Töne, die vielfältiger abgestuft werden als alle anderen Farbverbindungen. Ihnen gegenüber bedeuten die sparsamer und minder reich nuancierten dunklen menese-lazur- minium-(Feuerrot-), ogra-(Ocker-) und Auripigment-(helles Gelb-) Verbindungen in weniger zahlreichen Stufen vorgetragene Gegenfarben, die sich mit den vollklingenden Harmonien der Purpur- und Grüntöne als dunkle und lichte Gegensätze verspannen.

Ferner besteht auch darin zwischen den (vier) Reichenauer Handschriften und den Schedula-Rezepten ein Zusammenhang, dass die klarsten, intensivsten und dichtesten Farben im allgemeinen den Figuren vorbehalten bleiben, während den Architekturen, der Landschaft und der Vegetation eher gebrochene, gelegentlich auch stumpfere Klänge eigentümlich sind.⁴⁸

Hintergrundfarben erwähnt Theophilus nicht. „Er gibt nur ganz allgemeine Anweisungen mit Blatt- und Pulvergold.“ Diese Nichterwähnung mag damit zusammenhängen, dass sich die Hintergrundfarben durch Beimischung von cerosa (Weiß) zu den Gewandfarben ergeben.⁴⁹

Zur Veranschaulichung der Besonderheiten der einzelnen Buchmalerei-Epochen seien einige Beschreibungen Roosen-Runges zitiert.⁵⁰ Die Zartheit und zugleich körperliche Bindung der Farben noch antikisch bestimmter Miniaturen wird abgelöst vom unruhigen Leuchten irischer, von der Schwere, dem Ernst und Prunk karolingischer Farbgebung. Ihr folgen die „unirdische Strenge und Herbheit der Farbenklänge ottonischer Buchmalerei“ und die farbig-bildhafte Verdichtung der Darstellungen in Handschriften des 12. Jahrhunderts. Als erstes Beispiel sei eine Miniatur aus der *Ilias-Handschrift* der Biblioteca Ambrosiana, Mailand, entstanden im frühen 6. Jahrhundert, wahrscheinlich in Byzanz, erwähnt. Hier⁵¹

47 FA u.a.: Evangeliiar Ottos III.: Evangelist Lukas. In: Hermann Fillitz: Das Mittelalter I. Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 5. Berlin 1969, Taf. XIII. – Perikopenbuch Heinrichs II.: Christus spricht zu den Jüngern. In: Albert Boeckler: Deutsche Buchmalerei vorgotischer Zeit. Königstein/Taunus 1953, S. 31 – Himmelfahrt Christi: In: Schöne: Über das Licht in der Malerei, Abb. 1.

48 Roosen-Runge: Die Buchmalereirezepte des Theophilus, S. 169.

49 Roosen-Runge: Die Buchmalereirezepte des Theophilus, S. 171.

50 Nach Roosen-Runges Vortrag an der Berliner RIAS-Funkuniversität am 19.10.1981, „Techniken der Farbherstellung mittelalterlicher Buchmalerei und ihre Anwendung“, gekürzt abgedruckt in: Farbe. Material, Zeichen, Symbol (Forschung und Information, Bd. 33), hrsg. von Ruprecht Kurzrock. Berlin 1983, S. 114 – 122, und Roosen-Runges Aufsatz: Die Farbe in der mittelalterlichen Buchmalerei. In: Wolfenbütteler Forschungen. Bd. 1, Bremen und Wolfenbüttel 1977, S. 139 – 165, insbes. S. 155 ff. Vgl. auch: Roosen-Runge: Farbgebung und Technik, I, etwa S. 33 ff., 74 ff., 85 ff., 96 ff., 106 ff., 134 ff., 139 ff. – Roosen-Runge: Buchmalerei, S. 104 – 119.

51 FA: Ilias Ambrosiana Cod. F.205 P. Inf. Biblioteca Ambrosiana Mediolanensis (Fontes Ambrosiani ... XXVIII), Bern-Olten, Taf. IX.

ist dargestellt, „wie Thetis, die Mutter Achills, Zeus um Hilfe anfleht und anschließend ein Göttermahl stattfindet. Die Farben der nebeneinander angeordneten Gestalten dieser Miniatur, ein tiefes Carminrot und ein helleres Rosa, Indigoblau, helles Mennigrot und sanftes Grünspangrün, sind so gesetzt, dass alle Figuren farbig in einem Gleichgewicht erscheinen und, obwohl sie körperhaft mit dunklen Schattenlinien modelliert sind, alle in der Fläche des Bildes übereinkommen. Das liegt nicht nur daran, dass sie sich nach Intensität und Ausdehnung gegeneinander auswiegen, sondern auch daran, dass sie in etwa gleichmäßiger Dichte relativ fest und in homogener Oberflächenwirkung aufgetragen sind. In solchen Wirkungen der Farbe ist die Miniatur noch ganz ein Zeugnis antiken künstlerischen Empfindens, für das die menschliche Gestalt als körperliche Ausgang aller Gestaltung war und für die ein Bild von dort her in Tiefe und Fläche ausgeglichen aufgebaut wurde.

Dafür noch ein anderes Beispiel. Im Corpus Christi College in Cambridge, England, wird ein Evangeliarfragment des ersten Erzbischofs von Canterbury, das *Evangeliar des hl. Augustinus*, mit einer Darstellung des vor einer triumphbogenartigen Architektur thronenden Evangelisten Lukas⁵² aufbewahrt. Die Handschrift stammt wahrscheinlich vom Ende des 6. Jahrhunderts aus Italien, vielleicht aus Rom. Hier sind nun gegenüber der früheren Iliasminiatur alle Farben leichter und körperloser. Hellgelbe und braune Töne, Nuancen von Mennigrot, helles und dunkles Blau und liches Purpurfolium treten in hellen Akkorden, dabei aber wieder ähnlich gleichgewichtig zusammen. Bezeichnenderweise wird hier statt des schweren, in der älteren Handschrift verwendeten Carmins das weniger körperhaft und fast glasartig aufgetragene Folium verwendet. Gerade dadurch wird zusammen mit den anderen Farben der Miniatur auch vom Rot her nochmals ein Gleichgewicht aller Farben in Tiefe und Fläche erreicht, das man letzten Endes noch als antikisch empfindet.“

„Ganz anders ist in dem etwa ein Jahrhundert später entstandenen northumbrischen *Evangeliar von Lindisfarne* in London⁵³ verfahren. Auf fol. 137^r erscheint der Evangelist Lukas. Abgesehen davon, dass hier der Evangelist isoliert vor einer leeren, dunkelrot gerahmten Grundfläche von der Seite gesehen, als große Einzelfigur und nicht wie in dem Bild in Cambridge in einer architektonischen Umgebung dargestellt ist, wird auch die Realität, der der Heilige angehört, sofort als eine ganz andere empfunden. Tief leuchtend ist der Heilige auf die Blattseite gebannt. So ergibt sich ein Eindruck, der völlig unantik ist, obwohl der Typus der Sitzfigur noch ein antiker ist. Die Gestalt ist farbig durch die Gegensätze des tiefen, etwas transparenteren Blau des Palliums mit seinen grellroten Falten zu dem sanften, ebenfalls halbdurchscheinenden Purpurrosa der Tunika mit ihren grünen Faltenstegen bestimmt. Dieses Blau und dieses Rosa sind wieder in Folium gemalt. Es sind jetzt die Foliumnuancen, die später von Theophilus als Folium saphireum und Folium purpureum beschrieben werden. Dazu fügt der Maler hier in den Rahmenstreifen noch ein dunkles Folium, das ein wenig zu dem Folium rubeum, das Theophilus als dritte Foliumnuance nennt, neigt.“

52 *Evangeliar des hl. Augustinus*, Cambridge, Bibliothek des Corpus Christi College, Cod. 286, fol. 129 v. – FA: Kurt Weitzmann: Spätantike und frühchristliche Buchmalerei. München 1977, S. 114, Taf. 42. – Francis Wormald: *The Miniatures in the Gospels of St. Augustine*. Cambridge 1954, Taf. II. – J. Hubert, J. Porcher, W.F. Volbach: *Frühzeit des Mittelalters* (Universum der Kunst). München 1968, Farbabb. 146.

53 *British Museum Cotton Ms. Nero D IV*. – FA: J. Hubert, J. Porcher, W.F. Volbach: *Frühzeit des Mittelalters* (Universum der Kunst), Farbabb. 173.

Im Kontrast zu den opaken, fest wirkenden grünen und grellroten Faltenlinien ist „das rote und blaue Folium an- und abschwellend in den halbdurchscheinenden Flächen gemalt, eine Wirkung, die auch in einer ganz zarten Wölbung der Farbschicht begründet ist, so dass diese wie gemugelte mittelalterliche Edelsteine aussehen. So heben sie sich von den Falten wie von festen Stegen halb aus sich leuchtend ab. Ähnlich wirkt auch der Grund (Folium mit sehr wenig Bleiweiß) und der Randstreifen transparent.“ Die Gestalt des Evangelisten hebt sich „in dem verhaltenen Aus-sich-Leuchten ihrer Farben von allem anderen auf der Seite hervor. Das ist etwas funktionell anderes als die gleichmäßige Einbindung des Folium-Rot in das flächenhafte farbige Gleichgewicht auf der Seite der Cambridger Handschrift. Während jene darin noch antiker Gestaltungsweise nahe steht, tritt uns hier eine bereits mittelalterliche Akzentuierung der Farben entgegen.

Noch vielfältiger, ja phantastisch wirken die Farben dann in dem im frühen 9. Jahrhundert entstandenen irischen *Book of Kells* des Trinity College in Dublin, gerade auch auf den reinen Schriftseiten. Auf der Anfangsseite des Lukas-Evangeliums mit dem Eingangswort ‚Quoniam‘⁵⁴ sind alle Farben in eine eigentümlich schwebende Ordnung zueinander gebracht, obwohl ornamental in einer Fläche angeordnet. Dabei kommt wieder dem Folium, das hier aber in anderer Weise als vorher angewendet wird, ein wichtiger Anteil zu. Das Folium ist nun nicht rein oder minimal mit Weiß gemischt, wie im Lindisfarne-Evangeliar, aufgetragen, sondern es wird in stärkerer Mischung mit Weiß zu einem milchigen Rosa gebrochen. Diese Mischung wird als eine noch immer ein wenig transparente Oberschicht über einen dunkleren lazurblauen Grund gelegt, so dass das Blau von unten durch das Rosa verhalten und unruhig hindurchschimmert. Dies ist der Fall in den äußeren Streifen, die als Band die breite ornamentgefüllte Rahmung für das innere Buchstabenfeld, in dem das ‚Quo‘ steht, und die Eckkreuze rechts umfassen. [...] In der zwischen Lasur und weißlich Purpurrosa schwebenden, bei hauchartig wechselndem Auftrag des Foliums sich ständig verändernden Farbe der Feldumrahmung wird eine Flächenbindung fast aufgehoben und die Farbe scheint vor dem Grund wie fluoreszierend, nicht mehr auf einer Oberfläche lokalisierbar, zu schweben. Davon wird auch das ganze, so umgriffene Feld mit seinen vielen kleinteiligen Füllungen, dunklen Gründen und grellfarbigen Kleinmustern betroffen. Es sinkt im Kontrast dazu in seinen Dunkelheiten zurück, aus denen dann um so schärfer die hellen Auripigmentgelb-Streifen und -Spiralformen und das grelle Mennigrot der Scheibenränder nach vorn springen. Alles dies wird geschärft durch das für das Auge irritierende Flimmern von stechendem Mennigrot vor dem Lazurgrund auf den Flächen des zentralen Buchstabenkastens.[...]“

„Gegenüber solcher Erscheinungsvielfalt der Farben ist die Farbigekeit festländischer karolingischer Malerei schlicht und gleichwohl prunkvoll und feierlich. In einem Blatt aus dem um 800 zu datierenden *Londoner Evangeliar* der Hofschule Karls des Großen ist der Evangelist Matthäus in einer von einem Gebälk gekrönten Nische dargestellt.⁵⁵ Er trägt

54 *Book of Kells*. Dublin, Trinity College Library Ms. 58, A I b, fol. 188. – FA: F.Henry: *The Book of Kells*. London 1974, S. 61.

55 *Evangeliar*. London, British Library, Harley Ms. 2788, fol. 13'. – FA von fol. 6', 12', 13', 109 in: Karl der Große. Lebenswerk und Nachleben, Bd. III – Karolingische Kunst, hrsg. von W. Braunsfels und H. Schnitzler. Düsseldorf 1965, Taf. V-X.

einen dunkelroten Mantel über einem hellblauen Gewand. Bezeichnend ist nun, dass dieses Rot hier mit dem dichter als Folium wirkenden, aus Kermes gewonnenen Carmin gemalt ist, das auch mit Weiß vermengt deckend wirkt. Die verschiedenen Nuancen dieser Mischung bis in die mit reinem Carmin gemalten tiefsten Stellen sind kräftig und bestimmt vorgetragen, auf den höchsten Aufhöhungen bis ins Weißliche modelliert. [...] Sie steht darin den anderen Farben der Seite gleich, den leuchtenden warmen Rottönen und dem Orangeton in Säulen, Architekturen und Vorhängen, dem dunklen Grün des Thronbehangs, dem leuchtenden Lazurblau der Nische und der großen Graufäche des Grundes, die ähnlich in reinen Ausprägungen mit Auflichtungen und Schattierungen meist Ton in Ton modelliert sind. [...] Immer aber wird ein in aller solcher Modellierung durchgehender Zusammenhang der Flächenwirkung und eine gleichmäßige Dichte der farbigen Erscheinung alles Dargestellten bewahrt. Zu dem Eindruck einer gewissen materiellen Schwere trägt auch die Verwendung breiter Goldstreifen in der Quermusterung der Vorhänge oder in den Randleisten der Architrave, und vor allem die sehr breiten äußeren goldenen Rahmen bei, die das ganze Blatt umfassen. [...]"

Wesentlich andere Eindrücke empfangen wir, wenn wir uns einer ottonischen Miniatur zuwenden. „Ein Bild aus einem *Lectionar* des mittleren 11. Jahrhunderts aus der Reichenau in der Würzburger Universitätsbibliothek soll hierfür herangezogen werden.⁵⁶ Man sieht hier den Apostel Paulus, in durch etwas Bleiweißzusatz gedeckt purpurfoliumfarbener und hell lazurblauer Gewandung, in einem Gehäuse zwischen zwei indigoblauen Pfeilern sitzen, die ein hellblaues Gebälk tragen. Darüber erscheinen drei jugendliche Heilige vor einem unten sattblauen, darüber milchig purpurfarbenen Himmel. Der Hintergrund zwischen den Säulen ist golden. Links und rechts der Säulen außen tut sich ein anderer tief purpurroter Grund auf, der mit etwas transparent wirkendem Folium gemalt ist. Dazu kommen noch Grünspangrün im Boden und im Kissen des Apostels sowie verschiedene Töne von gelbem, mit Bleiweiß gemischtem Ocker und braunem Ocker im Mobiliar. Hier ist eine ganz andere Ordnung der Farben nach Dichte, Transparenz und Leuchtfähigkeit als in den beiden antiken Miniaturen verwirklicht. Der Apostel erscheint farbig als die intensivste Größe im Bilde, und dies um so mehr, als er vor dem schimmerndem Lichtgrund des Goldes steht. Die Architektur umgibt ihn wie ein Rahmen. Aber außerhalb öffnet sich dann im halbtransparenten Rot des Foliums eine unbestimmbare Tiefe. Alles im Bilde Dargestellte wird dadurch natürlichem Erleben wie entrückt. Wir schauen in eine Welt des Heiligen, die in verschiedener Intensität lichterhafter Erscheinung versinnlicht ist.

Im 12. Jahrhundert sind dann die künstlerischen Absichten wiederum andere. In Hildesheim in St. Godehard befindet sich eine Psalterhandschrift, die wahrscheinlich im zweiten Viertel des 12. Jahrhunderts im Kloster St. Albans bei London entstanden ist, der *Albani-Psalter*.⁵⁷ In ihrem Bilde des Gebets Christi und seiner drei Jünger am Ölberg haben

56 Vgl, dazu weiterführend: H. Roosen-Runge: Beiträge zur Geschichte und zur Farbgebung des *Lectionars* M. p. th. q. 5 der Würzburger Universitätsbibliothek. In: Helmut Maurer (Hrsg.): Die Abtei Reichenau. Neue Beiträge zur Geschichte und Kultur des Inselklosters. Sigmaringen 1974. S. 389 – 404. – Dort auch Farbabbildung der besprochenen Miniatur, fol. 2', Paulus als Briefschreiber, auf Taf. 57.

57 Dazu weiter: H. Roosen-Runge: Farbgebung und Technik, I, S. 81 – 94. Dort auch Farbabb. der besprochenen Miniatur auf Taf. V.

wir nun eine nicht mehr so ferne Welt vor uns. Wie die Gestalten Christi und der Jünger mit dem Hügel zusammen, vor dem sie stehen, gleichsam in einer durchgehenden vorderen Reliefebene gegenüber einem jetzt sehr flächig wirkenden Hintergrund erscheinen, macht, dass das Bild viel konkreter wirkt. Der Hintergrund ist aus hohen Feldern von Lazurblau, Grünsponggrün und mildem Foliumrot gebildet, mit einem dunklen Baum vor dem grünen und roten Streifen, und das blaue und das grüne Feld sind durch einen feinen Weißstreifen voneinander getrennt. Dadurch sehen diese Farbfelder nicht mehr unbestimmbar tief, sondern eher wie farbige Intarsien aus. Das teilt sich auch dem zarten Foliumrot links des Baumes mit. Vor diesem flachen Hintergrund wirken die Figuren Christi und der Jünger, in denen die Hintergrundfarben wiederkehren, aber lebhaft mit Bleiweiß modelliert sind, sowie der braune Hügel mit seinem Erdschatten um so reliefartiger. Diese neue plastische Bestimmtheit des Bildes, die hier mit den alten überlieferten Farbmaterialien gewonnen ist, entspricht der neuen künstlerischen Einstellung des 12. Jahrhunderts, die auch die zeitgenössische Skulptur prägt.

Das Besondere früh- und hochmittelalterlicher Farbgestaltung ist das Verhältnis von Tradition und Neuschöpfung. So wird etwa in den Skriptorien des 12. Jahrhunderts weitgehend mit dem Kanon der Farbkonzordanzen, welche man schon im 11. Jahrhundert benutzt hatte, gearbeitet. „Die alten Konkordanzen werden jedoch in einem anderen künstlerischen Sinne verwendet, die Gewichte erscheinen in der Farbenskala verschoben, und die maltechnische Ausführung ist in vielen Fällen eine andere geworden, um den neuen Vorstellungen zu entsprechen. Dadurch erscheint schließlich doch die Farbwelt, die in den Miniaturen zu uns spricht, vollkommen verändert.“ „Hierin liegt vielleicht das eigentümlichste Merkmal dieser Rezeptensammlung der Konkordanzen. Denn sie zeigen etwas, das es in der abendländischen Malerei später nie mehr gegeben hat, dass nämlich die Welt der Farben, die grundsätzlich unendlich ist, in bestimmten Grundvorstellungen geordnet werden konnte, die über so große stilistische Wandlungen hinweg eine Basis abzugeben vermochte.“⁵⁸

Betrachtet man die Mikroaufnahmen der von Roosen-Runge gefertigten Malproben und die Mikroaufnahmen von Farbschichten der untersuchten Miniaturen,⁵⁹ dann wird man nicht nur der abstrakten Ausdrucksmacht, sondern auch der ungemessenen Subtilität und Vielfalt dieser „Konkordanzen“ und ihrer Variationen gewahr, die einen neuen Begriff der mittelalterlichen Buchmalerei als Farbenkunst vermitteln, so weit wir von einer Kenntnis ihrer Gesamtgeschichte auch noch entfernt sein mögen!

Nach dem 12. Jahrhundert stehen wir vor einer veränderten Situation. „Die alten Vorschriften nach Art der *Mappae Clavicula*, des *Heraclius* und des *Theophilus* konnten vielfach den neuen künstlerischen Vorstellungen der Gotik nicht mehr genügen. Neue Verfahren oder Veränderungen der älteren Farberstellungsrezepte und ihrer Verwendung werden entwickelt und aufgeschrieben. Auch gehen die Texte allmählich vom Lateinischen zu den Nationalsprachen über.“⁶⁰ Aufschlussreich ist dabei, dass in Texten und Worten „in höherem Maße ein Gefühl für den Lichtwert der Farbe zum Ausdruck kommt.“ So spricht man im

58 Roosen-Runge: Farbgebung und Technik, I, S. 80 - 81.

59 Roosen-Runge: Farbgebung und Technik, II, Mikroaufnahmen 1 - 382.

60 Roosen-Runge: Buchmalerei, S. 71.

späteren Mittelalter in Deutschland von „liechten“ Farben und im Kontrast dazu von Bildstellen, die man „schätwen“ solle.⁶¹

In diesem veränderten Verhältnis von Farbe und Licht gewinnt auch die Glasmalerei den Rang einer höchsten Kunstgattung. Deren Farb- und Lichtkonzeption bildet die Voraussetzung der Farbgestaltung in der transalpinen Tafelmalerei des 14. Jahrhunderts.

61 Vgl. Roosen-Runge: Die Farbe in der mittelalterlichen Buchmalerei, S. 142. – Vgl. auch ders.: Neue Wege zur Erforschung von illuminierten Handschriften und Drucken der Gutenberg-Zeit. In: Gutenberg-Jahrbuch 1983, S. 89 – 104.

Giotto: Gebundene Helligkeit

Giottos (1267–1337)⁶² epochale Leistung als Begründer des neuzeitlichen Bildes bezeugt sich auch in seiner Farbgestaltung. Als ein erstes Charakteristikum seines Farbstils ist das neue Gleichgewicht der Farbigkeit zu nennen – Gleichgewicht nicht nur im Sinne einer bildhaften Ausgewogenheit ihrer Komposition, also in der klar aufeinander abgestimmten Zuordnung von Farben –, sondern auch als Ausgleich zwischen ihrem Symbol-, Eigen- und Darstellungswert: In dem Maße, wie sie an symbolischer Kraft und Bedeutung abnimmt, gewinnt sie an darstellender im Hinblick auf die Natur- und Menschenwelt, wie auch an Schönheitswert.

Im Ganzen ist Giottos Farbskala immer noch eine streng begrenzte und baut sich auf nur sieben Qualitäten (und deren Mischungen) auf: Weiß, Schwarz, rote und grüne Erde, Ocker, Terra di Siena und Blau, „a secco“ aufgetragen.⁶³ Aber diese Skala stellt doch eine merkliche Erweiterung des mittelalterlichen Kanons dar und schließt eine gewisse Individualisierung der Farbe nach Maßgabe ihres gegenständlichen Trägers ein. So sind die Gewänder in einer Weise gegeben, dass sich der Eindruck „wirklicher“, aber aus farbharmischen Gründen gewählter Gewandfarben einstellt. Auch nach ihrer Wahl also lassen die Farben Giottos die gleiche Hinwendung zur Wirklichkeit der Erscheinungswelt erkennen wie seine perspektivischen Mittel – ohne sich jedoch grundsätzlich vom mittelalterlichen Farbstil loszusagen. Das Starre, Strenge des hochmittelalterlichen Farbstils aber erscheint durch Giotto aufgebrochen. Es gibt keine „Farbvokabeln“ mehr, die Farbe geht einen entscheidenden Schritt über das „Zeichenhafte“ hinaus, wie auch über die mittelalterliche Materieverwobenheit – gerade so weit, um einen ersten Kontakt mit der natürlichen Erscheinungsweise der Dinge zu gewinnen und sich gleichzeitig zur Bildwirklichkeit zu konstituieren. Giotto hat, wie Hetzer formulierte, „der Farbe das Magische, unbestimmt Leuchtende, Tiefe, Grenzenlose, unmittelbar die Sinne Durchdringende genommen, und er hat damit den Gegensatz zwischen Farbe einerseits, Fläche, Form, Grenze, Festigkeit, Tektonik andererseits beseitigt. Die Farbe breitet sich aus, sie verbindet sich mit der schön gespannten, unterschieden geformten und begrenzten Flächigkeit des Gewölbes, der Wände, des Bodens.“⁶⁴

62 Dazu: Theodor Hetzer: Tizian. Geschichte seiner Farbe. Kapitel 1. Das Mittelalter und Giotto (1. Aufl. 1935. - Schriften Theodor Hetzers, Bd. 7. Hrsg. von Gertrude Berthold. Stuttgart 1992; S. 47 – 54.) – Hetzer: Giotto. Grundlegung der neuzeitlichen Kunst. Mittenwald, Stuttgart 1981 (Schriften Theodor Hetzers. Bd. 1. Hrsg. von Gertrude Berthold). Darin: Giotto. Seine Stellung in der europäischen Kunst. (1:Aufl. Frankfurt a.M. 1941). Kapitel 8: Die Farbe, S. 172 – 195. – Ernst Strauss: Überlegungen zur Farbe bei Giotto (1972). In: Koloritgeschichtliche Untersuchungen, S. 63 – 79. – Strauss: Koloritgeschichtliche Schlüsselwerke der neuzeitlichen Malerei. Giotto: Beweinung Christi. – Giotto: Himmelfahrt Johannes d.E. Ebenda, S. 82 – 84. – FA der Fresken Giottos finden sich u. a. bei Ordenberg Bock von Wülfigen: Giotto. Die Fresken in der Arena-Kapelle zu Padua. München 1982. – Cesare Gnudi: Giotto. Mailand 1958. – Leonetto Tintori e Eve Borsook: La Capella Peruzzi. Turin 1965. – Giovanni Previtali: Giotto e la sua bottega. Mailand 1967. – Jacques Dupont, Cesare Gnudi: Gotische Malerei. Genf (Skira) 1954. – Francesca Flores d'Arcais: Giotto. München 1995. – Joachim Poeschke: Wandmalerei der Giottozeit in Italien 1280 – 1400. München 2003, Taf. 98 – 139.

63 Hetzer: Giotto, S. 185.

64 Hetzer: Giotto, S. 175.

Man kann in dieser Lossagung aus der Abstraktion der Farbe und damit zugleich in ihrer, wenn auch begrenzten, Differenzierung eine Umkehrung des Auslese- und Verhärtungsprozesses beim Entstehen der mittelalterlichen Farbgestaltung erkennen. Aber es wäre unrichtig, zu meinen, es vollziehe sich damit eine Art rückläufiger Bewegung und die wieder beginnende Individualisierung der Farbe müsse in der freien Farbenvielfalt des Späthellenismus enden, von der sie ausgegangen war. Denn trotz der unverkennbaren Annäherung der Farbe Giotto an die äußere Erscheinung der Dinge ist sie weit davon entfernt, diese (und damit sich selbst) derart optisch zu differenzieren, dass sie die Lockerheit innerhalb fester Formbezirke erreicht, wie sie in der Antike sich zeigt. Obschon der Form streng verhaftet, behält sie etwas alle Formdetails weit Übergreifendes und damit Bindendes. Das vermag sie vor allem durch ihre Abstimmung auf eine vor Giotto nicht in dieser Weise dominierende Helligkeit – die immer erneut, allein schon durch ihren Gegensatz zur Gedrungenheit und Würde der Formen – überraschend wirkt.⁶⁵ Diese Helligkeit wird durchaus als eine Helligkeit der Farbe selbst empfunden, und dies um so mehr, als ihr – in Außen- wie auch Innenraumdarstellungen – durchgehend eine Folie zugrunde liegt, die selbst durch und durch Farbe bleibt: das eher stumpfe, mittelhelle als tiefdunkle *Blau der Gründe*, ein reines Ultramarin (das jedoch größtenteils verdorben ist). Es schließt sich, zwar nicht bruchlos, der Farbigkeit der unteren Bildhälften an und steigert deren farbige Helle durch Kontraste im Farbigen wie als Dunkelheit.

Die charakteristische Helle des Kolorits Giotto ist aber noch nicht das übergreifende, gestaltete und gestaltende Licht späterer italienischer Malerei. Sie bleibt innerhalb der Grenzen jeder Dingform eingeschlossen, kann hier jedoch durch Zusatz von Weiß zur Farbe so hochgestimmt werden, dass über ihren noch transzendierenden Charakter, ihre Herkunft vom mittelalterlichen Licht kein Zweifel bleibt. Die Tendenz zur weißlichen Überhelle zeigt sich jedoch selten so stark, dass, wie beim Grün, der Buntgehalt der Farbe nahezu völlig zum Erlöschen kommt. Bei der Paduaner *Beweinung Christi* bekundet sie sich im changierenden perlmuttigen Blau der Klagenden, dem lichten Karmin von Johannes, dem weißlich-grauen Felsgrat. Gleichzeitig sind jedoch in den beiden Rückenfiguren Komplexe gegeben, deren Licht identisch ist mit ihrer „spezifischen Helligkeit“ und die die Fläche, in der sie liegen, als Oberfläche kennzeichnen. Diese Wirkung ergibt sich nicht nur deshalb, weil sie stumpfer scheinen, sondern vor allem, weil sie so gebrochen werden, dass man ihre Brechung nach der tieferen Stufe hin im Sinne einer Modellierung auffasst, genauer: im Sinne einer „Flachreliefmodellierung“, worauf zurückzukommen ist.

Diese Art von Modellierung kann als eine „changierende“ bezeichnet werden, d.h. Helligkeit und Schatten verhalten sich in ihrer Wirkweise wie zwei Farben eines changierenden Stoffes, also in klarer Abstufung. Einer „changierenden“ Modellierung ist mit Ernst Strauss, der hier eine Begriffsbestimmung Erich von den Berckens⁶⁶ übernahm, eine „irisierende“

65 Vgl. auch: Robert Oertel: Die Frühzeit der italienischen Malerei. Stuttgart 1953, S. 84: „Neben der dunkleren, dumpferen Pracht der großen Madonnenbilder von Duccio und Cimabue wirkt Giotto's Werk überraschend hell, glasklar, beinahe kühl. Diese Helligkeit mag auf den heutigen Betrachter ernüchternd wirken – in Wahrheit bedeutet sie den Durchbruch zu einem völlig neuen Sehen, zu einem neuen Weltgefühl.“

66 Erich von den Bercken: Forschungen über die Geschichte der Farbe in der Malerei. In: Forschungen und Fortschritte. 6. Jg. 1930, S. 262.

Modellierungsweise entgegenzusetzen, d.h. eine solche, die mit gleitenden Übergängen arbeitet. In Giotto's Fresken folgen die Darstellung changierender Farben und die „changierende“ Modellierung demselben Prinzip: „Zwischen der farbigen Behandlung der schillernden Gewandstoffe (helles Lavendelblau zu Purpurbraun im erwähnten Mantel des Klagenden bei der *Beweinung Christi* oder Graugrün/Rostrot im Mantel der Randfigur rechts) und der changierenden Art der Modellierung einer einfarbigen Fläche (Graugrün im Mantel der hockenden Klagefrau) besteht kein Unterschied.“⁶⁷

Gegenüber der dunkleren Farbigkeit der römisch-florentinischen Malerei eines **Torriti** oder **Cavallini** (um 1240 bis gegen 1330)⁶⁸ ist also die Hellfarbigkeit der Fresken Giotto's selbst schon ein neues Moment in der Geschichte der Farbgestaltung. Diese Hellfarbigkeit aber bleibt, wie erwähnt, streng an die Gegenstandsformen gebunden – man könnte so von einer „gebundenen Hellfarbigkeit“ sprechen.

Mit gewissem Recht ist von Giotto gesagt worden, er gestalte mit der Farbe, kaum aber die Farbe selbst.⁶⁹ Auch darin ist Giotto noch dem mittelalterlichen Gebrauch der Farbe verpflichtet. Dennoch geht er auch hierin einen Schritt weiter. Denn in der Abstufung der farbigen Komplexe in farbige Hauptflächen und farbige zurücktretende Zonen liegt ja schon der Ansatz einer bewussten Gestaltung der Farbe – und auch ein Kriterium der Entwicklung der Farbgestaltung Giotto's in der Arena-Kapelle: in der unteren Reihe finden sich mehr Farbnuancen als in der oberen.⁷⁰ Gleich wohl bleibt solche Abstufung eine begrenzte und nicht in erster Hinsicht um der Farbe, sondern um der Form willen vollzogene. Sie geschieht vornehmlich zur Angabe der jeweiligen Modellierung, besser gesagt „Profilierung“ der Form, jedoch nicht mit dem Ziel, diese Formen auch mit dem Bildraum zu verbinden. Sie zeigt die Gegenstandsfarben in verschiedenen Abstufungen, von einer kaum merklichen Minderung ihrer Helligkeit bis hin zu einer positiven Verdunkelung der Farben, die aber eine „mittlere Helligkeit“ so gut wie nie unterschreitet und zudem quantitativ entschieden zurücktritt. Nirgends jedoch – und eben deshalb – zeigen sich auch nur Ansätze von Dunkelheiten, geschweige von einem Finsternismoment. Hierin ist Giotto's Kunst von der Malerei des Nordens am weitesten entfernt.

Zugleich ist Giotto der erste, der die Modellierungshelle der vorausgehenden Kunst in das Gegenspiel von Licht und Schatten umdeutet. Der Eigenschatten tritt nun bildwirksam auf. Im „Schatten“ erscheint die jeweilige Gegenstandsfarbe jetzt nicht mehr als Vollfarbe, wie im Mittelalter, wo man, wie Heinz Roosen-Runge erkannte, mit „Farbklängen“ arbeitete, die „Schatten“farbe erscheint nun um ein Geringes neutraler, unartikulierter. Diese Zurückhaltung der „Schatten“farbe wirkt aber im Gesamtaspekt des Bildes niemals farbschwächend oder gar farbfeindlich, weil die Schattenfarben stets nur einen geringen Teil der gemalten Flächen einnehmen und so den erwähnten Eindruck ausgebreiteter Helligkeit ermöglichen und überdies von den dominierenden Hauptfarben immer nur so gering abweichen, dass sie stets noch als eine tiefere Stufe von dieser empfunden werden können.

67 Strauss: Überlegungen zur Farbe bei Giotto, S. 72.

68 FA: Pietro Cavallini: Das Jüngste Gericht, Rom, S. Cecilia in Trastevere, um 1295/1300: Otto von Simson: Mittelalter II (Propyläen -Kunstgeschichte. Bd. 6) Berlin 1972, Taf. XLII. – Enzo Carli, Cesare Gnudi, Roberto Salvini: Pittura Italiana, I. Romanik und Gotik. München 1962, S. 36 – 39.

69 Haupt: Farbensymbolik, S. 128.

70 Hetzer: Giotto, S. 185.

Giottos Leistung als Begründer der neuzeitlichen Farbgestaltung in der italienischen Malerei liegt nicht darin, dass er eine andere Farbwahl oder eine andere Farbzusammenstellung als die in der mittelalterlichen Malerei übliche vollzog, auch nicht in der neuen Helle der Bildfarbe als solcher, sondern darin, dass er die Farbe in ein grundsätzlich anderes Verhältnis zum Bild, zur Bildfläche, zum Bildraum brachte, wobei sich dann auch ihr Bezug zur Linie entsprechend änderte.

Die neue Bildwirksamkeit der Farbe Giottos wurde von Theodor Hetzer eindringlich beschrieben: Giottos Farbe „verbindet sich aufs engste mit dem gerahmten Felde, dem Bilde, ob es nun als eigentliches Bild oder als Ornament, Vierpass oder gemalte Steinplatte erscheint.“⁷¹ „Giotto ist es gewesen, der die Farbe als ein aktives Element in die gegliederte Fläche der geschlossenen Bildindividualität einordnete und sie mit der Geistigkeit der Künstlerpersönlichkeit durchdrang.“⁷² Hetzers Bildanalysen benennen die neue bildbezogene Verknüpfung der Farben. Zum *Noli me tangere*-Fresko der Arena-Kapelle⁷³ schreibt er: „Christus und Magdalena sind die Hauptfiguren, zwischen ihnen vollzieht sich die Handlung. Christus erscheint in reinem, goldgesäumtem Weiß, in einer leichten, schwebenden, verklärten und doch vollkommenen Farbe. Magdalenas Mantel ist tiefrot; es ist die stärkste Farbe des Bildes, sie ruht in sich selbst und macht das Dreieck noch deutlicher, in welches Magdalenas Körper eingeschrieben ist. Dieses Rot ist auch die schwerste Farbe des Bildes, es bannt Magdalena an ihren Platz. Ihre Arme aber, die sie sehndend Christus entgegenstreckt, sind von einem nicht beruhigten Lilarot; dieselbe Farbe erscheint am Gewand über ihren Füßen und setzt sich fort in dem liegend ausgestreckten Kriegsknecht. Ein schmaler Bewegungstreifen zieht sich also, im Gegensatz zu dem ruhenden Rot, von der linken Bildseite bis in die ausgestreckten Arme Magdalenas. Das Weiß und Rot der beiden Hauptfiguren kehrt auch sonst im Bilde wieder, und zwar in der Weise, dass es sich vereinigt und in ausgedehnten Flächen mit dem Blau des Himmels und dem Graugrün der Landschaft kontrastiert. Aus Rot und Weiß setzt sich das Gestein des Sarkophags zusammen. Weiß mit einer leichten Brechung ins Rote ist der in der Mitte sitzende, uns voll zugewandte Engel. Der Engel links dagegen, durch Haltung und Armbewegung mit dem Zug des Hügels auf die Hauptgruppe hin verbunden, hat ein dem Hügel entsprechendes grünliches Weiß. Das Blau des Himmels findet sich wieder in der im ganzen horizontalen Gruppe der schlafenden Kriegsknechte. Endlich wird man bemerken, dass das rote stehende Dreieck der Gestalt Magdalenas mit dem liegenden grünlichen des von links nach rechts sich senkenden Hügels kontrastiert. Konzentrierteste und ausgedehnteste Form werden aufeinander bezogen, farbige und planimetrische Ordnung gehen zusammen.“⁷⁴

Der Bruch mit dem mittelalterlichen Farbstil wird besonders deutlich beim Vergleich von Giottos *Thronender Madonna* aus Ognissanti in Florenz (um 1310, Florenz, Uffizien)⁷⁵ mit Cimabues *Thronender Madonna* aus S. Trinità in Florenz (um 1280, Florenz, Uffizi-

71 Hetzer: Giotto, S. 176.

72 Hetzer: Tizian. Geschichte seiner Farbe, S. 48.

73 FA: Hetzer: Giotto; Taf. 15.

74 Hetzer: Giotto, S. 187/188.

75 FA: Hetzer: Giotto. Tafel 41 und 42. – Flores d'Arcais, S. 228. – Mina Gregori: Uffizien und Palazzo Pitti. Die Gemäldesammlungen von Florenz. München 1994, Taf. 11.

en).⁷⁶ Auf beiden Tafeln findet sich Goldgrund, bei Giotto bildet er die Folie, er „trägt“ die Darstellung, bei Cimabue enthält er sie. Auch das Verhältnis der Farben zum Gold ist ein anderes. Bei Giotto ist etwas von der „Lichtheit“ des milden Goldes auf das helle Gewand Mariens und, zart karminrosafarben in den Faltentiefen, auf das Gewand des Kindes, auf die wie erleuchtet wirkenden Inkarnate von Maria und Kind und schließlich als „Helle“ auf die Buntfarben von Engel und Thron übergegangen, bei Cimabue wirkt das Braun des Thrones als koloristische Weiterführung des glanzlosen Goldes, vermittelt zum dumpferen Blau und zu den im Licht wie zart vom Goldgrund durchdrungenen, aber aus Dunkelheiten auftauchenden Engelsfarben, mit „mittelbyzantinischer“ Abstufung der gleichen Farben vom Weiß zum Dunkel in den Flügeln, wie bei Cavallini. So scheint bei Cimabue das Gold die Farben zwischen sich zu nehmen, überblendet sie, macht sie alle so zu Dunkelheiten, während bei Giotto die Farben den Goldgrund begrenzen. Sie gewinnen dadurch, anders als die fluktuierenden Farben Cimabues, an körperlicher Eigenkraft, sie stufen sich in den Engeln klar übereinander, von grauschattiertem Weiß über ein mittelhelles Grün hin zum gewichtigen Blau des Madonnenmantels. Dergestalt hinterfängt das Gold bei Giotto die Darstellung und blendet sie nach vorne.

Ähnliche Unterschiede finden sich in der Liniengestaltung. Beide Male verläuft die Linie als Umriss auf der Fläche, ist ihr aufgeschrieben. Achtet man jedoch auf das, was sich innerhalb der von ihr umgrenzten Farbflächen abspielt, so zeigen sich große Verschiedenheiten. Cimabues Tafel ist bestimmt von einem durchgehenden dichten Liniennetz, wobei der Linienzug ein hohes Maß an Abstraktheit bewahrt. Diese Linienstruktur dient der Farbe als Gerüst, als ihr „Gehege“. Die Farbe ist darin eingelassen, wirkt wie eine meist homogene, wenig bewegungsfähige Schmelzmasse. Die Linie wird als Steg empfunden, der die Farbe umfasst, oder als Furche, die die Farbe auseinander hält.

Bei Giotto erscheinen die Linien viel weniger prägnant. Nicht in ihrem rein linearen Charakter sind sie gegeben, sondern als Trennungsgrate zwischen Dunkel und Hell, als „Modellierungsgrate“. Ihnen eignet viel weniger graphische Kraft, sie ergeben sich eher als Grenzwerte der modellierten, nach außen gewölbten Formen, die sich in kontinuierlicher Schichtung von homogenen Flächen zu Ebenen innerhalb eines „Reliefraumes“ zusammenschließen. Giottos Farbe ist die dem „Reliefraum“ gemäße, in dem die einzelnen Farbzonen wie Gelenke ineinander zu greifen beginnen. In den Fresken der Arena-Kapelle zu Padua erscheinen die Farben als rhythmische Folge von „Hebungen“ im Licht, vergegenwärtigt durch die Farben, und „Senkungen“ in den Schatten, wobei die Buntwerte dominieren.

Ernst Strauss hat den Hildebrandschen⁷⁷ Begriff des „Reliefraumes“ in die Analyse der Farbgestaltung aufgenommen und ihn als konstitutiv für den Bildraum der italienischen Malerei seit Giotto erkannt. Organisiert durch eine rückwärtige Abschlussfläche und eine imaginäre zweite, vordere Scheidewand, die „ – wie in aller europäischen Malerei bis zum

76 FA: Simson: Mittelalter II, Taf. XL. – Carli, Gnudi, Salvini: *Pittura Italiana*, I., S. 43. – Gregori: *Uffizien* ...Taf. 6.

77 Adolf von Hildebrand: *Das Problem der Form in den bildenden Künsten*. Straßburg 1893. (Vgl. Adolf von Hildebrand: *Gesammelte Schriften zur Kunst*. Bearbeitet von Henning Bock. Köln und Opladen 1969, S. 199 – 265.)