

**Kunsttechnik und Kunstgeschichte:
Das Inkarnat in der Malerei des Mittelalters**

Kolloquium des Zentralinstituts für Kunstgeschichte, München,
in Kooperation mit dem Lehrstuhl für Restaurierung,
Kunsttechnologie und Konservierungswissenschaft der TU München
München, 15. April 2011

Das Thema „Inkarnat“ ist erst jüngst im Rahmen der Debatte um die Darstellung von Leiblichkeit wieder in den Fokus der Kunstgeschichte gerückt. Dabei wurde jedoch bislang der Schwerpunkt auf die Betrachtung von Kunstwerken seit dem 15. Jahrhundert gelegt. Implizit postulierte man, dass Maler wie Jan van Eyck zu den eigentlichen „Erfindern“ des Inkarnats zählten, da sie die Ölmalerei zur Perfektion brachten. Dadurch wurde die sog. Temperamalerei als unzureichendes Mittel für die Darstellung der Fleischfarbe abqualifiziert. Dabei ist bislang der technische Aufbau der ältesten Werke der Tafelmalerei nur ausnahmsweise erforscht. Die wenigen untersuchten Beispiele zeigen jedoch eine überraschende Qualität und Vielfalt insbesondere im Bereich des Inkarnats. Ihre historischen Grundlagen und Entwicklungsgeschichte sind jedoch noch weitgehend unbekannt. Ebenso unerforscht sind die verwendeten Bindemittelsysteme, die heute noch unter dem Begriff „Temperamalerei“ subsumiert werden.

Das interdisziplinäre Kolloquium hatte das Ziel, die Überlieferung zur Technik in Quellenschriften mit Befunden an erhaltenen Werken, vom 12. bis zum frühen 14. Jahrhunderts, diesseits und jenseits der Alpen, zu konfrontieren. Dabei sollten einerseits Spezifika der jeweiligen Kunstlandschaft deutlich werden, andererseits offene Fragen aus kunsthistorischer, kunsttechnologischer und naturwissenschaftlicher Sicht diskutiert und Desiderate der Forschung formuliert werden. Dadurch sollen die Perspektiven für ein künftiges Forschungsprojekt entwickelt werden.

Erwin Emmerling (TU München) gab einen schlaglichtartigen Überblick der Forschungsgeschichte zur Tempera seit Vasari und veranschaulichte dadurch die Problematik der Verwendung des Begriffs. Sie besteht vor allem darin, dass der Name zwar mit einer Ei-Emulsion verbunden wird, aber weder für bestimmte Bindemittel noch eine festgelegte Mischung steht. Dies unterstrich auch *Eva Reinkowski-Häfner* in einem zusätzlich ins Programm aufgenommenen Referat. Sie zeigte, wie das heutige Verständnis von Tempera durch die maltechnischen Untersuchungen und Experimente seit dem frühen 19. Jahrhundert geprägt wurde. Ernst Berger 1897, Max Doerner 1921 und Alexander Eibner 1926 haben die Vorstellung von einer Malerei mit Emulsionen seit van Eyck und die Definition von Tempera als Emulsion eingeführt. Diese Bemühungen führten jedoch – wie man heute weiß – nicht zu einer Rekonstruktion der mittelalterlichen Maltechnik. Die Schwierigkeit der naturwissenschaftlichen Unterscheidung von optisch in Tempera- und Ölmalerei eingeteilten Gemälden stellte *Patrick Dietemann* (Doerner Institut, München) anhand neuester Untersuchungsergebnisse dar. Die Resultate mehrerer Forschungsprojekte am Doerner Institut legen nahe, dass die historischen Quellen (Rezeptsammlungen oder auch Aussagen der Künstler), optische, technologische Untersuchungen von Gemälden und Materialanalysen durchaus unterschiedliche Aspekte bewerten, die scheinbar nicht immer unbedingt zusammenpassen. So wurden schon im 13. Jahrhundert der Eitempera trocknende Öle zugegeben, die „Ölfarben“ von z.B. Dürer, Altdorfer, aber auch Vermeer oder Rembrandt, enthalten

wiederum signifikante Ei-Anteile. Dies führte letzten Endes zu einem „neuen“ Modell der Beschreibung von Öl- und Temperafarben, welches Gesetze der Kolloidchemie berücksichtigt. Es konnte gezeigt werden, dass Mischungen von Ei und Öl immer wässrige Emulsionen (Tempera) darstellen, auch wenn sie – einmal getrocknet – chemisch zu 90% aus Öl bestehen können. Ölfarben mit Ei-Anteilen lassen sich dagegen nur herstellen, wenn das Wasser des Eis bereits verdunstet ist; es handelt sich somit nicht mehr um Emulsionen. Tempera- und Ölfarben sind also nicht durch die Anteile und Mischungen der Materialien zu unterscheiden, sondern durch ihre handwerkliche Verarbeitung.

Dem Inkarnat als einem besonders herausfordernden Bereich der sog. Temperamalerei galt der zweite Schwerpunkt der Tagung.

Cristina Thieme (TU München) stellte die neuesten Forschungsergebnisse zu den Inkarnaten des 12. und 13. Jahrhunderts in der Toskana und in Dalmatien vor. Ursprung und Entwicklung der Darstellung des Inkarnats in der Malerei bis ins das Hochmittelalter sind bisher wenig untersucht und verstanden worden. Von den über 100 bekannten Beispielen wurden bisher die Croce di Sarzana des Meisters Guglielmo (1138), die Croce di Rosano (1. Hälfte des 12. Jahrhunderts), die Muttergottes von Santa Maria Maggiore in Florenz (Ende des 12. Jahrhunderts), die Croce dipinta aus dem Konvent von San Matteo in Pisa (1210) und die Croce di San Ranierino von Giunta Pisano (dat. 1236) untersucht. Diese Tafelbilder zeigen eine große Komplexität bei der Darstellung der menschlichen Haut. Dabei ist selbst innerhalb der jeweiligen Kunstlandschaft eine Vielfalt von Maltechniken feststellbar. So sind bis zum Ende des 13. Jahrhunderts Inkarnate mit und ohne grüne Unterlegung in beiden Regionen gleichzeitig vorhanden. Die Werke Giunta Pisano gelten als die frühesten in der Toskana entstandenen Beispiele mit verdeterra als Unterlegung des Inkarnats. Diese Maltechnik wurde vorbildhaft für die nachfolgenden Generationen. Für die gleiche Zeit beobachtete man neben dem flächigen Auftrag der rosafarbenen Inkarnatschichten eine zunehmende Verwendung der strichelnden Malweise (*punta di pennello*).

Um die Entwicklungsgeschichte des Inkarnats nachvollziehen zu können, sind weitere systematische und vergleichende Untersuchungen an erhaltenen Tafelbildern dringend notwendig.

Esther Wipfler (ZI München) untersuchte die wichtigsten Quellenschriften zur Maltechnik des Mittelalters hinsichtlich ihrer Aussagen zur Anlage des Inkarnats. Eine der ausführlichsten Anweisungen enthält die *Schedula diversarum artium* aus dem 1. Drittel des 12. Jahrhunderts. Sie wurde mit deutschen und italienischen Quellen des 14. und 15. Jahrhunderts sowie den ältesten osteuropäischen Malanweisungen verglichen und mit erhaltenen Werken konfrontiert. Dabei wurde deutlich, dass die Quellen zur Kunsttechnik ein Ideal schildern. Dabei spiegeln sie nicht unbedingt die letzte Entwicklung, sondern schöpfen häufig aus dem Repertoire der eigenen Gattung, insbesondere dann, wenn der Verfasser kein Praktiker war. Die Unterschiede in der west- und der osteuropäischen Tradition zeichnen sich deutlich schon in den Quellen ab, auch wenn diese im Osten später einsetzen. Die Unterschiede lassen sich nicht einfach auf eine andersgeartete Antikenrezeption zurückführen, indem man bei der osteuropäischen Malerei auf die griechische Maltradition verweist, während man in Westeuropa die römische voraussetzt. Ein mehrschichtiger Aufbau von dunklen zu hellen Inkarnatstönen ist bislang für die gesamte antike Malerei nicht nachgewiesen. Sicherlich liegt in Byzanz, wo die hellenistische Malerei weitergepflegt und -entwickelt wurde, ein Schlüssel für die Erklärung des Phänomens. Wann aber, warum, wo und durch wen die Mehrschichtigkeit und die Grünunterlegung entwickelt wurden, sind Fragen, deren Lösung man nun mit Untersuchungen an den erhaltenen Bildwerken angehen müsste. Die schriftlichen Quellen verraten sie bislang noch nicht.

Als Fallbeispiel für die frühe Temperamalerei in Süddeutschland wurde der sog. Rosenheimer Altaraufsatz aus der Mitte des 13. Jahrhunderts vorgestellt. Bezüglich der kunsthistorischen Einordnung der Tafel bekräftigte *Matthias Weniger* (Bayerisches Nationalmuseum, München) den Hinweis von Rainer Kahsnitz auf Paral-

lelen in der Regensburger Buchmalerei der 2. H. 13. Jahrhunderts. Gleichzeitig hinterfragte er die Provenienz der Tafel. Eine Notiz auf der Rückseite dokumentiert, dass sie 1861 aus dem Augsburger/Münchener Kunsthandel erworben wurde. Für die 1930 von Alfred Stange überlieferte und seitdem kolportierte Herkunft aus der Peterskirche auf dem Kleinen Madron bei Brannenburg (Kr. Rosenheim) findet sich in älteren Unterlagen keine Bestätigung. *Carola Sauter* (Bayerisches Nationalmuseum, München), die seit Februar 2011 mit der Restaurierung des Aufsatzes betraut ist, widmete sich zunächst dem kunsttechnologischen Aufbau der gesamten Tafel und veranschaulichte dann anhand von Fotoaufnahmen die Anlage der Inkarnate, die einem gewissen Schema unterworfen ist, mit dem komplexen Aufbau der Malanweisung in der *Schedula diversarum artium* aber wenig gemein hat. Der gute Erhaltungszustand der Tafel spricht für ein gut funktionierendes Bindemittelsystem, das eine Farbkonsistenz von dünn lasierend bis dick pastos erlaubt, wie an den Inkarnaten dargestellt wurde. Durch die Abnahme des pigmentierten Überzuges aus dem 20. Jahrhundert werden die ursprüngliche Farbigkeit und die Details wieder sichtbar.

Der Abendvortrag von *Marco Ciatti* (Opificio delle Pietre Dure e Laboratori di Restauro, Florenz) stellte ein herausragendes Beispiel der toskanischen Tafelmalerei vor, das kürzlich restaurierte Kruzifix aus der Werkstatt Giottos (dat. 1310-20) in der Chiesa di Ognissanti in Florenz. Die Abnahme späterer Überzüge brachte eine überaus feine Malerei insbesondere im Bereich des Inkarnats zutage. Die Licht- und Schattenpartien des Körpers Christi wurden zeichnerisch mit Kohle festgelegt und dann mit schwarzer Tinte aquarelliert. Über der Unterlegung mit Grüner Erde und Bleiweiß in den helleren Partien folgten vor dem Auftrag der rosafarbenen Inkarnatschichten die Schattenflächen aus Verdaccio (Ocker und Schwarz). Die unteren Inkarnatschichten sind dünn und mit einem breiten Pinsel aufgetragen, darüber folgte ein Auftrag mit feinen Pinselstrichen.

Ein Ziel der Restaurierung war es auch, das Werk wieder an seinem ursprünglichen Bestimmungsort zu zeigen. Dies gelang mit einer Anbringung in originaler Höhe in einer Seitenkapelle der Chiesa Ognissanti.

Die Relevanz und Aktualität des Themas, die durch die große Zahl der Teilnehmer aus verschiedenen Fachdisziplinen deutlich wurde, zeigte sich auch in der abschließenden Diskussion. Es wurden kunsttechnologische und kunsthistorische Fragestellungen formuliert, die in das geplante Arbeitsvorhaben einbezogen werden können. So sei das jeweilige Verhältnis zum realen Körper (Dreidimensionalität; Darstellung im Raum, Auffassung der menschlichen Haut von Toten und Lebenden) zu überprüfen. Daraus ergab sich die Frage, wann man dabei von Licht und Schatten sprechen könne. Weitere Charakteristika (z.B. Aufbau der Grundierung, farbiger Bolus und Punzierungen) könnten miteinbezogen werden, die bestimmte Typen von Inkarnaten begleiten, um Werkstätten und ihre Traditionen zu identifizieren. Die Herkunft und Verbreitung dieser verschiedenen Techniken ist ebenfalls noch unbekannt. Darüber hinaus muss das Verhältnis zu den Nachbardisziplinen der Wandmalerei und Buchmalerei berücksichtigt werden.

Ein weiterer Aspekt ist der geographische und kulturgeschichtliche Kontext. Dabei sollte herausgearbeitet werden, wie sich die einzelnen Zentren in Italien (Pisa, Siena, Florenz) untereinander und im Vergleich zu Deutschland in der Darstellung des Inkarnats unterscheiden. Eine grundlegende, bislang unberücksichtigt gebliebene Frage ist die unterschiedliche Rezeption antiker Maltechniken in Ost- und Westeuropa und ihr Einfluss auf die jeweilige künstlerische Entwicklung im Mittelalter. Diese war ebenso geprägt von einem Austausch zwischen Ost und West. Die künftige Forschung darf dabei nicht nur politische und religiöse Ereignisse betrachten, sondern auch die wirtschaftlichen Beziehungen im Mittelmeerraum.

Eine Publikation der Beiträge in der Schriftenreihe „Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München“ ist geplant.

Esther Wipfler und Cristina Thieme

Kontakt:

Dr. Esther Wipfler
Zentralinstitut für Kunstgeschichte
Katharina-von-Bora-Str. 10
D-80 333 München
Tel.: 0049-89-289-27569
Fax: 0049-89-289-27607
E-Mail: inkarnat@zicg.eu

Dr. Cristina Thieme
Dipl. Rest. Catharina Blänsdorf
Technische Universität München
Lehrstuhl für Restaurierung
Oettingenstrasse 15
D-80 538 München
Tel. 0049-89-21124-562
Tel. 0049-89-21124-194
Fax. 0049-89-21124-554

Tagungsprogramm: <http://www.zicg.eu/main/2011/Inkarnat/index.htm>

Empfohlene Zitierweise / recommended citation style:

AHF-Information. 2011, Nr.103
URL: <http://www.ahf-muenchen.de/Tagungsberichte/Berichte/pdf/2011/103-11.pdf>

Die Rechte für den Inhalt liegen bei den jeweiligen Autoren. Die Rechte für die Form dieser Veröffentlichung liegen bei der Arbeitsgemeinschaft historischer Forschungseinrichtungen in der Bundesrepublik Deutschland e.V.

AHF, Schellingstraße 9, 80799 München
Telefon: 089/13 47 29, Fax: 089/13 47 39
E-Mail: info@ahf-muenchen.de
Website: <http://www.ahf-muenchen.de>