

Technische Universität München

Studiengang Restaurierung, Kunsttechnologie und Konservierungswissenschaft

Inkarnate vor 1300 – Die frühe Darstellung menschlicher Haut an Beispielen

Bachelor's Thesis

vorgelegt von: Ronja Emmerich

Matr.Nr. 03619522

Bearbeitungszeitraum:

05. Mai bis 04. August 2014

Erstprüfer: Prof. Erwin Emmerling,

Zweitprüferin: Dr. Cristina Thieme

Eidesstattliche Erklärung

Hiermit versichere ich eidesstattlich, dass ich die vorliegende Arbeit selbständig und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel angefertigt habe. Alle Stellen, die wörtlich oder sinngemäß aus anderen Texten entnommen sind, wurden unter Angabe der jeweiligen Quelle als solche kenntlich gemacht.

München, den

Ronja Emmerich

Zusammenfassung

Der Begriff Inkarnat ist in der Kunstwissenschaft geläufig, aber in seiner Verwendung nicht eindeutig definiert. In Abgrenzung zu synonym gebrauchten Wörtern wie Fleisch- und Hautfarbe wird er als Bezeichnung für die Gesamtheit der Darstellung menschlicher Haut in der Bildenden Kunst vorgeschlagen. Die Haut ist nicht nur für die Kunstgeschichte von zentraler Bedeutung, sondern auch in biologischer und gesellschaftlicher Hinsicht wichtig für den Menschen. Wahrnehmungsgewohnheiten unterschiedlicher Zeiten und Kulturkreise sind mitbestimmend für die Übertragung der Körperoberfläche in die jeweiligen Bildmedien. Die Darstellung nackter Haut unterlag stets einem besonderen künstlerischen Anspruch, wie historische Maltraktate und Bildbeispiele belegen. Dabei ist nicht allein der Naturalismus ausschlaggebend für die Qualität eines Inkarnats, sondern auch die Wiedergabe von Licht und Schatten und anatomischen Details.

Abstract

The German word “Inkarnat” is widely used in art history, cultural studies and fine art conservation. To draw a distinction to synonyms like flesh or skin colour, “Inkarnat” is suggested as the name for an artistic portrayal of the human skin in its entirety. Not only is skin important as a subject for art historians, but also in regards to its biological and cultural significance. Its perception in different times and cultures is a defining factor for the transfer of the human body into visual media. Historic manuscripts and examples show, that the depiction of naked skin has always been an artistically elevated topic. Criteria for the quality of “Inkarnat” are, aside from naturalism, the display of light and shadow as well as anatomic details.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	1
Zum Begriff Inkarnat	2
Bedeutung und Wahrnehmung von Hautfarbe	7
Die Darstellung des Menschen in der Kunst vor 1300	12
Unterscheidung der Geschlechter und Lebensalter	16
Augen und Brauen	19
Nase, Mund und Kinn	23
Ohren und Wangenrötung	25
Hände und Füße	26
Zwischenfazit	30
Beispiele früher Inkarnate	32
Tafelmalerei	33
Wandmalerei	66
Vergleichsmedien	90
Schlussbetrachtung	103
Glossar	105
Abbildungsverzeichnis	106
Literatur	113

Einleitung

Wann immer die Malerei sich den Menschen zum Motiv nimmt [...] bildet die Wiedergabe des Fleischtönen ein koloristisches Problem ersten Ranges. Man darf sich wundern, daß es noch keine zusammenhängende Geschichte seiner Entwicklung [...] gibt.¹

Die theoretische Auseinandersetzung mit der menschlichen Körperoberfläche als Gegenstand der Bildenden Kunst in der Zeit vor 1300 soll die Komplexität dieses Bildelements aufzeigen und die Relevanz früher Darstellungen für die Erforschung des Inkarnats unterstreichen um einen Beitrag zu seiner Geschichte zu leisten. Dazu soll geklärt werden, aus was sich Inkarnat, in theoretisch-abstrakter Hinsicht einerseits und materiellen Komponenten andererseits, zusammensetzen kann, wie sich Inkarnate beschreiben und unterscheiden lassen und welche Kriterien für die Beurteilung ihrer Qualität herangezogen werden können. Zur Beantwortung dieser Fragen wird eine vergleichende Betrachtung mehrerer Bildbeispiele angestellt. Haar- und Barttracht der dargestellten Personen werden als entscheidende Elemente des menschlichen Abbildes miteinbezogen. Überlegungen zu Herkunft und Verwendung des kunstwissenschaftlichen Begriffs „Inkarnat“ und zur Bedeutung und Wahrnehmung von Hautfarbe dienen zuvor der Annäherung an das Thema.

Angeregt wurde die Arbeit durch das im April 2014 am Lehrstuhl für Restaurierung, Kunsttechnologie und Konservierungswissenschaft der Technischen Universität München in Zusammenarbeit mit dem Zentralinstitut für Kunstgeschichte und dem Doerner Institut begonnene Projekt ISIMAT – Inkarnat und Signifikanz – Das menschliche Abbild in der Tafelmalerei von 200 bis 1250 im Mittelmeerraum.

¹ ZIMMERMANN 1975, Vorwort.

Zum Begriff Inkarnat

Der Begriff „Inkarnat“ hat sich als kunstwissenschaftlicher Fachterminus durchgesetzt und steht in besonderer Verbindung zur Malerei. Dabei ist er nicht immer klar definiert und zu synonym verwendeten Begriffen wie „Fleischfarbe“, „Hautfarbe“ und „Leibfarbe“ undeutlich abgegrenzt. So beschreibt der Duden Inkarnat als *fleischfarbener Ton* mit dem Zusatz *auf Gemälden* und verortet seinen Gebrauch ausschließlich in der Kunstwissenschaft.² POESCHEL definiert Inkarnat als *Wiedergabe der menschlichen Haut in der Malerei und in der farbigen Skulptur*³ und schließt damit die Fassmalerei mit ein. Das Lexikon der Kunst nennt „Karnation“ als Synonym für „Inkarnat“ und erklärt beide Begriffe als *Bezeichnung für den aus der Mischung von Weiß und Rot gewonnenen Farbton der nackten menschlichen Haut*⁴ in der Malerei. In einer späteren Ausgabe⁵ ist unter „Inkarnat“ nur ein Verweis auf das Stichwort „Fleischton“ zu finden. Dieser wird als *Farbton zur Wiedergabe der menschl. Haut in der Malerei [bezeichnet, der] bestimmt wird von seinem Verhältnis zu den benachbarten Farbtönen sowie von der Beleuchtung im Bilde, auch von der darzustellenden Person und von der Auffassung des Künstlers*.⁶ Auffallend ist, dass die Lexikon-Artikel den Farbton selbst, der für die Darstellung nackter Haut benötigt wird, als Inkarnat definieren, während POESCHEL die Darstellung als solche meint. Alle drei Definitionen beziehen sich nur auf die Malerei, andere Medien (beispielsweise die Glasmalerei oder figürliche Darstellungen auf Textilien) bleiben unbeachtet. Möglicherweise liegt diese Einschränkung daran, dass die Erklärung als Farbton gedanklich eng an die Farbe nicht als physikalischer Sinnesindruck, sondern als Mischung aus Binde- und Farbmittel, gebunden ist. Denn auch hier ist die Abgrenzung nicht immer eindeutig. Der alleinige Bezug auf die Malerei kann auch in der Verwendungsgeschichte des Wortes Inkarnat im Bezug zu den Bildenden Künsten liegen. BOHDE und FEND nennen in diesem Zusammenhang die *Encyclopédie Methodique des Beaux-Arts* von 1788, die das Wort Haut⁷ für Zeichnungen und Skulpturen vorschlägt und durch das Wort Fleisch⁸ eine Unterscheidung zur Malerei fordert.⁹

² DUDEN online, Stichwort Inkarnat.

³ POESCHEL, S. 2009, S. 406.

⁴ LEXIKON DER KUNST 1988, S. 178.

⁵ LEXIKON DER KUNST 1989.

⁶ Ebd. S. 530.

⁷ franz. *peau*.

⁸ franz. *chair*.

⁹ BOHDE/FEND 2007, S. 16 und Anm. 38.

Die Wortherkunft liegt laut BOHDE und FEND im italienischen Wort „carne“ für „Fleisch“ und fand mit CENNINIS *Libro dell'Arte* Eingang in die Kunstliteratur. Er verwendet den Begriff „incarnare“¹⁰ um den Prozess des Fleisch malens zu beschreiben und bezeichnet im Weiteren den Fleischtön selbst als „incarnazion“¹¹. Damit schafft CENNINI eine begriffliche Parallele zwischen der Inkarnation, also der Fleischwerdung im theologischen Sinne und dem künstlerischen Akt des Malens unbekleideter Körper. In der christlichen Theologie bezeichnet die Inkarnation die Manifestation des Wort Gottes durch Jesus Christus. Sie beschreibt also die Verwandlung von etwas Unsichtbarem in etwas Reales, Fassbares oder, einfacher: die Menschwerdung Christi. KRUSE formuliert die Frage nach den Gründen CENNINIS, einen theologischen Begriff als Metapher für einen Malprozess zu wählen, indem sie mögliche Antworten andeutet:

*Ist es der Vorgang der Wandlung von flüssiger, amorpher Farbe in lebendige Figuren beim Malprozess, die einer Inkarnation gleichkommen soll? Ist es das Bildwerden eines Menschen auf einer leeren Wand? Die Sichtbarmachung des Unsichtbaren im Akt des Malens?*¹²

Die Untersuchung dieser Frage verbindet KRUSE mit der Bedeutung, die CENNINIS Maltraktat als sogenanntes Interim zwischen Mittelalter und Renaissance zukommt. Zwar handelt es sich um ein Werkstattbuch in mittelalterlicher Tradition, wie beispielsweise *De diversis artibus* von THEOPHILUS PRESBYTER aus dem 12. Jahrhundert, allerdings verbindet CENNINI seine Malanweisungen mit einer Definition von Malerei, die die Bilderfindung als geistigen Anteil den manuellen Fähigkeiten des Malers gleichstellt. KRUSE sieht darin die Begründung einer Malereitheorie der Renaissance. Der Künstler erschafft durch die von CENNINI beschriebene feine Abstufung der Farbtöne einen natürlich wirkenden Körper. Die „incarnazione“ wird damit buchstäblich eine *Verkörperung im Sinne des Nachschaffens eines menschlichen Körpers im Bildkörper*¹³. Dadurch entsteht eine Parallele zwischen dem Schaffen des Künstlers und dem Schöpfungsakt Gottes, wie sie im Laufe der Renaissance zu einem zentralen Bestandteil des künstlerischen Selbstverständnisses werden wird.

BOHDE weist nach, dass in italienischen Quellen des 15. bis 17. Jahrhunderts *der Begriff*

¹⁰ *El modo e ordnie a lavorare in muro, cioè in fresco, e di colorire o incarnare viso giovanile.* CENNINI, S. 73.

¹¹ *Poi abbi tre vasellini, i quali dividi in tre parti d'incarnazion [...]*, CENNINI, S. 79.

¹² KRUSE 2000, S. 318, 319.

¹³ Ebd., S. 324.

„*incarnazione*“ keine bedeutende Rolle spielt und seine religiöse Konnotation nur sehr selten aufgegriffen wird¹⁴. Häufig verwendet wurden Bezeichnungen für Fleischfarbe¹⁵, dagegen findet sich ein Wort für Hautfarbe fast nie. Es besteht also eine Lücke zwischen der ersten gehäuften Nennung von „*incarnazione*“ im *Libro dell'Arte* und der heutigen Verwendung in der Kunstwissenschaft. Der nach wie vor theologisch belegte Begriff der Inkarnation scheint sich in seinem Bezug zu den bildenden Künsten zunächst nicht durchgesetzt zu haben.

Auch in der französischen Kunsttheorie blieben *die Bezeichnungen für die Darstellung der menschlichen Körperoberfläche eng an das Begriffsfeld Fleisch gebunden*¹⁶, wie FEND feststellt. Die Tatsache, dass sich die 1694 im *Dictionnaire de l'Académie française* herausgegebenen Definitionen für „*incarnation*“ als Fleischwerdung Christi und „*carnation*“ als Terminus der Malerei bis ins 20. Jahrhundert nicht verändert haben, interpretiert FEND als Zeichen für ein bestehendes Desinteresse an dieser Thematik im Kunstdiskurs des 17. bis 19. Jahrhunderts. Mit der Durchsicht mehrerer Ausgaben des *Dictionnaire* lässt sich die beschriebene Bedeutungstrennung zwischen Theologie und Malerei bestätigen. Allerdings bleibt zu bemerken, dass neben dem Begriff der „*carnation*“ auch der des „*incarnat*“ zu finden ist. In der ersten Ausgabe des 17. Jahrhunderts wird die *Carnation* noch als Terminus der Malerei und als Farbe des menschlichen Fleisches bezeichnet, das *Inkarnat* als Rotfarbton, der dem des lebendigen Fleisches ähnelt. Es besteht also eine Überschneidung zwischen beiden Begriffen, die sich im 18. Jahrhundert durch eine weitere Differenzierung auflöst. In der Ausgabe von 1762 ist die *Carnation* nicht mehr als Farbe, sondern als Repräsentation des menschlichen Fleisches durch Farben definiert. Dadurch kommt es zu einer Unterscheidung zum *Inkarnat*, das hier als Farbton beschrieben wird, der zwischen der Farbe der Kirsche und der der Rose liegt. Im 19. Jahrhundert erhält „*carnation*“ den Zusatz „*Teint einer Person*“.¹⁷ Es ist also eine begriffliche Entwicklung zu beobachten, bei der „in-

¹⁴ BOHDE/FEND 2007, S. 42.

¹⁵ Bspw. *Colore die carne* oder *Tinta di carna*, ebd.

¹⁶ BOHDE/FEND 2007, S. 87.

¹⁷ DICTIONNAIRE 1694/1762/1835.

Die erste Ausgabe von 1694 definiert „*carnation*“, „*incarnation*“ und „*incarnat*“ wie folgt:

Carnation – *Terme de Peinture, Couleur de la chair de l'homme*

Incarnation – *Mystere par lequel le Fils de Dieu [...] s'est fait homme.*

Incarnat – *Especie de couleur rouge, qui ressemble a celle de la chair vive.*

Die Definitionen von 1762 lauten:

Carnation – *Terme de Peinture, Représentation de la chair de l'homme par le coloris. [...]se dit en Blason, De toutes les parties du corps humain qui font représentées au naturel.*

Incarnation – *Ce mot n'a d'usage qu'em parlant du Mystere par lequel le Verbe éternel s'est fait homme*

Incarnat – *Espèce de couleur entre le couleur de cerise & le couleur de rose.*

In der Ausgabe von 1835 bleibt die Definition für „*incarnation*“ dieselbe, auch wenn es zu einer Umformulierung kommt. Die Erklärung für „*incarnat*“ entspricht wortwörtlich der von 1762. Die einzige

carnat“ als reiner Farbton angesehen und in seiner Bedeutung von der menschlichen Haut zunehmend getrennt wird. Als Äquivalent ist in der deutschen Sprache das Inkarnatrot zu nennen. Das Wort „carnation“ bezeichnet hingegen sehr differenziert die Darstellung menschlicher Haut als künstlerischen Akt. Diese Deutung ist wiederum im Deutschen als „Karnation“ zu finden und wurde bei GRUNEWALD zu Beginn der 20. Jahrhunderts ähnlich wie der französische Begriff verwendet (s. u.).

LEHMANN konnte feststellen, dass auch im niederländischen und deutschsprachigen Raum der Begriff Inkarnat lange unüblich war. In Rezepten und Malerhandbüchern wurde bis ins 18. Jahrhundert von „Leibfarbe“ geschrieben.¹⁸

Das Wort Leibfarbe beschreibt die Farbe des Körpers allgemein und trifft keine Unterscheidung zwischen Fleisch, also der Substanz, und Haut, der Oberfläche des menschlichen Körpers. Dabei kann im historischen Umgang mit diesen zwei Worten eine unterschiedliche Wertigkeit beider Körperbestandteile festgestellt werden. BOHDE führt die ausschließliche Verwendung der Begriffe „Fleisch“ und „Fleischfarbe“ anstatt der „Hautfarbe“ in italienischen Traktaten des 15. bis 17. Jahrhundert auf die positive Bewertung des Fleisches als Substanz des Körpers und damit des Lebens in der Neuzeit zurück, wohingegen die Haut *als eine dünne Hülle verstanden und häufig mit Alter und Tod konnotiert*¹⁹ war. Im 18. Jahrhundert wurde dann *die Haut als besonders empfindsames Körperteil und als vitales Organ aufgewertet*²⁰, während das Fleisch als Körperinneres wahrgenommen wurde. Diese Umkehrung der Wertigkeit hat sich bis heute erhalten und im deutschen Sprachgebrauch darin niedergeschlagen, dass man umgangssprachlich von Hautfarbe eher als von Fleischfarbe spricht.

In kunstwissenschaftlichen Texten ist dagegen häufiger vom Fleishton die Rede, das Wort Hautfarbe findet selten Verwendung. Dies liegt möglicherweise daran, dass vielfach Quellenübersetzungen aus dem 19. und frühen 20. Jahrhundert²¹ herangezogen werden, die die

Änderung erfolgt bei „carnation“:

carnation – Représentation de la chair de l'homme par le coloris. / Le teint d'une personne.

¹⁸ So sprechen die Quellen, welche die malerische Darstellung der Haut bis ins 18. Jahrhundert beschreiben, auch von „lebendfarb“, „menschfarbe“, „flesh colour“, „carnation“, „carnat“ und vor allem von der Leibfarbe (*libvar, lijfverwe*). Die für eine religiöse Interpretation des Inkarnats so relevante Vorsilbe „In“ ist selten und verliert sich bereits im frühen 16. Jahrhundert, der Farbname „incarnat“ oder „incarnaat“ taucht z. B. noch in der Wappensymbolik und Textilfärberei auf, bezeichnet dort aber ein kräftiges Pink. S. LEHMANN, ANN-SOPHIE: *Jan van Eyck und die Entdeckung der Leibfarbe*, in: BOHDE/FEND 2007, S. 21 – 40, hier: S. 40, Anm. 80.

¹⁹ BOHDE/FEND 2007, S. 15.

²⁰ Ebd., S. 13.

²¹ SCHOLTKA weist bspw. zu Beginn der 1990er Jahre am Beispiel des Traktats von THEOPHILUS darauf hin, dass die Übersetzung von Albert Ilg, die 1874 erschien, nach wie vor die einzige deutsche

historischen Begriffe mit „Fleischfarbe“ übersetzen. CENNINIS Benennung der Farbmischungen zum Malen der Haut als „incarnazion“ mag, wie vielfach vermutet, den Grundstein für die heutige Bezeichnung der gemalten Haut als Inkarnat gelegt haben. Nicht geklärt bleibt dabei, warum sich „Karnation“ nicht als Fachbegriff durchgesetzt hat, obwohl diese Bezeichnung im Italienischen und Französischen eine lange Geschichte hat und auch in der deutschsprachigen Kunstwissenschaft, beispielsweise bei GRUNEWALD, schon eine Rolle gespielt hat.

GRUNEWALD nennt 1912 den ersten (und einzigen erschienenen) Band ihres Textes *Das Kolorit in der venezianischen Malerei* „Karnation“, worunter sie die dargestellte menschliche Haut als Summe all ihrer Komponenten versteht. Sie spricht von *Karnationserscheinung*²² wenn sie den tatsächlichen Körper als Vorbild für die Malerei meint und benutzt verschiedene Begriffe wie *Karnationskolorit*²³ oder *Karnationsfarbigkeit*²⁴ um die Farbercheinung gemalter Körper zu beschreiben. Mit Ausdrücken wie *Karnationsschatten*²⁵ und *Fleischton*²⁶ unterscheidet GRUNEWALD zwischen den einzelnen Komponenten, die gemeinsam die Karnation ergeben.

Obwohl es sinnvoll erscheint, hat sich eine so ausgeprägte Differenzierung nicht verbreitet. In einigen Fällen wird der Fleischton synonym zum Inkarnat verwendet, in anderen findet eine Unterscheidung zwischen dem Dargestellten und der Farbe als Mittel der Darstellung statt. Es werden Begriffe wie „Fleischfarbe“, „Hautfarbe“ und „Inkarnat“ genauso verwendet wie der veraltete Ausdruck „Leibfarbe“ und die biologische Bezeichnung „Epidermis“²⁷ für die oberste Schicht der Haut.

Da „Fleischfarbe“ und „Hautfarbe“ durch den Zusatz „Farbe“ bereits definiert sind als entweder Farbeindruck oder Material aus Binde- und Farbmittel, bietet sich die Verwendung des Wortes „Inkarnat“ für die Gesamtheit der Darstellung menschlicher Haut an. Eine begriffliche Trennung zwischen unterschiedlichen Darstellungsmedien ist in dieser Defini-

Gesamtausgabe der drei Bücher der *Schedula Diversarum Artium* darstellt. S. SCHOLTKA 1992, S. 1, 2.

²² GRUNEWALD 1912, S. 19.

²³ Ebd., S. 28

²⁴ Ebd., S. 22.

²⁵ Ebd., S. 26.

²⁶ Ebd., S. 49

²⁷ KÖRNER verwendet diesen Begriff für die Oberfläche von Skulpturen und belegt seine historische Verwendung in JULES ADELINES „Lexique des termes d'art“ von 1884. Siehe dazu KÖRNER, HANS: „Die Epidermis der Statue“ – Oberflächen der Skulpturen vom späten 17. bis zum frühen 19. Jahrhundert, in: BOHDE/FEND 2007, S. 105 – 132.

tion nicht zweckmäßig, da unterschiedlichste Materialien zur differenzierten Darstellung menschlicher Haut fähig sind.

Bedeutung und Wahrnehmung von Hautfarbe

Die Haut ist als flächenmäßig größtes Organ, mit ihrer Sensorik für Temperatur und Druck (Tastsinn) und ihrer Funktion als Barriere, zum Schutz und auch zum Austausch zwischen dem Körperinnern und der Umwelt, nicht nur von besonderer biologischer Bedeutung für den Menschen. Auch gesellschaftlich bildet sie eine Grenze zwischen dem Intimen und dem Öffentlichen. Berührungen und die Zurschaustellung nackter Haut werden von kulturellen Konventionen geregelt und eine Abweichung davon als negativ empfunden. Die Haut ist bestimmend für die individuelle Erscheinung des Menschen und für seine Zuordnung zu einer gewissen Ethnie. Ihre Farbe kann der Mensch nur in engen Grenzen beeinflussen,²⁸ so kann die Haut durch Makeup abgedeckt, durch Crèmes vor Sonnenbräunung geschützt oder diese extra provoziert werden. All diese Maßnahmen werden aber bei jedem Menschen ein anderes Ergebnis erzeugen, der individuelle Charakter bleibt somit erhalten.

Auch in der Bildenden Kunst stellt die Abbildung menschlicher Haut eine besondere Herausforderung dar. Deswegen entstanden, beispielsweise im 12. Jahrhundert bei THEOPHILUS, detaillierte Malanweisungen für Gesichter von Jungen, Alten, Lebenden und Toten. ZIMMERMANN bezeichnet die Wiedergabe der Haut als *koloristisches Problem ersten Ranges*.²⁹ Ihm sei nicht nur eine gewisse Bedeutungsperspektive eigen, die durch unterschiedlich starke Differenzierung eine Wertung zwischen Haupt- und Nebenfiguren erzeuge, sondern verrate *vor allem etwas über das Wesen des Malers und dessen Weltverständnis*.³⁰ LEHMANN beschreibt, wie die Qualität eines neu entstandenen Mediums oder eines Künstlers häufig an der Darstellungsqualität der Haut gemessen wird. Sie erklärt diese Beobachtung zum einen mit der Komplexität des darzustellenden Gegenstandes, zum anderen führt sie die besondere Bewertung der Haut auf den kritischen Blick des Betrachters zurück, in dessen *Wahrnehmungshierarchie*³¹ der Körper, die menschliche Gestalt, immer ganz oben stehe. Auf Grund dieser Bewertung rückt LEHMANN das Inkarnat nicht nur ins Zentrum der Kunstbetrachtung, sondern der gesamten Kunstgeschichte:

²⁸ Extreme Eingriffe wie chemische Bleichung ausgenommen.

²⁹ ZIMMERMANN 1975, Vorwort.

³⁰ Ebd.

³¹ LEHMANN 2009, S. 86.

So zentral erscheint die Darstellung der Haut für die Kunst, und ganz besonders der Malerei, dass sich ihre Geschichte vielleicht komplett anhand der Hautdarstellung schreiben ließe: Die Geschichte der gemalten Haut ist in gewisser Weise auch eine Geschichte des Bildes.³²

Warum aber steht die Haut so im Fokus? Wie eingangs geschildert, bilden verschiedene Bedeutungsebenen den komplexen Gegenstand, den die Haut für uns darstellt. Sie ist gleichzeitig das, was den Menschen bedeckt und das was ihn entblößt. Sie bildet die Grenze zwischen dem individuellen Körper und der Umwelt. An ihr beginnt und endet der intime Bereich des Einzelnen. Sie kann Alter, Herkunft oder sozialen Stand einer Person verraten und etwas über Wohlbefinden und Gesundheitszustand aussagen. Die Haut wird damit zum passiven Kommunikator, der sich nur schwer verfälschen lässt.

Ihre Erscheinung, in Wirklichkeit und künstlerischer Darstellung, unterliegt den Einflüssen zahlreicher innerer und äußerer Bedingungen. ZIMMERMANN unterscheidet drei Dimensionen, in denen sich die Farbigkeit des Inkarnats bewege: Die naturwissenschaftliche Dimension beschreibt die optische Erscheinung, die bestimmt wird von durchscheinenden unteren Schichten, Farbreflexen der Umgebung und von Licht und Schatten. Erweitert wird sie durch die psychologische Dimension. Damit ist der Ausdruckswert, die Rolle der Hautfarbe als Charakterisierungsmittel des Dargestellten gemeint. In der künstlerischen Darstellung erfährt das Inkarnat dann weitere Differenzierungen, *die ausschließlich von Kunstgesetzen bestimmt sind*³³ und als dritte, künstlerische Dimension bezeichnet wird.

Die historische Wahrnehmung von Hautfarben lässt sich anhand literarischer Quellen und künstlerischer Darstellungen nachvollziehen.

In der klassischen griechischen Malerei ist die Unterscheidung der Inkarnate von Männern und Frauen zu beobachten, wie SCHMUHL darlegt. Weibliche Inkarnate werden heller als die der Männer dargestellt, wobei Knaben einen Zwischenton aufweisen. Die unterschiedliche Darstellung, abhängig von Geschlecht und Alter, ist möglicherweise auf eine einfache Naturbeobachtung zurückzuführen: Frauen der antiken griechischen Gesellschaft hielten sich mehr im Haus auf und waren deswegen weniger sonnengebräunt als Männer. Jünglinge befanden sich auf einer Zwischenstufe vom häuslichen zum öffentlichen Leben.

In der frühchristlichen Kunst lassen sich ähnliche Phänomene beobachten. ZLUWA be-

³² LEHMANN 2009, S. 84.

³³ ZIMMERMANN 1975, Vorwort.

schreibt als Voraussetzung die Malerei in Ägypten, Griechenland und Etrurien, wo Frauen zumeist gelblich oder weiß wie der Hintergrund, Männer rotbraun dargestellt wurden. In der römischen Malerei ist zunächst ähnliches festzustellen, allerdings verringern sich die Farbunterschiede männlichen und weiblichen Inkarnats zunehmend.

So konnte die Entwicklung von einem starken Unterschied in der Hautfarbe bei Darstellungen mit geringem Abstraktionsgrad in Pompeji über Beispiele mit gleicher Hautfarbe bei größerem Abstraktionsgrad und eingeschränkter Farbkala bis zur gleichen Hautfarbe der christlichen Kunst der Katakomben, aber auch der Mosaik mit unterschiedlich hohem Abstraktionsgrad nachgezeichnet werden.³⁴

Die Unterscheidung nimmt ab dem 4. Jahrhundert, mit Ausnahmen, ab. Erst die Buchmalerei des Ostreiches greift die geschlechterspezifischen Farbunterschiede im 5. und 6. Jahrhundert wieder auf.

Eine konsequente Konvention, wie die der „hellen Frauen“ und „dunklen Männer“ der antiken Kunst, kann im Mittelalter nicht mehr festgestellt werden. Wie GROEBNER erkannte, war die Erscheinung des Menschen, dem mittelalterlichen Verständnis nach, eng mit der Idee der Viersäftelehre verknüpft.³⁵ Entsprechend der Vorstellung, dass Charakter und Gesundheitszustand eines Menschen von der Mischung dieser vier Säfte bestimmt werden, entwickelte sich in physiognomischen Traktaten eine Art Zeichenkatalog, der körperliche Merkmale mit der inneren Disposition des Einzelnen verband. Dabei wird die Hautfarbe als eine Mischung der Farben rot, schwarz und weiß aufgefasst, die je nach Gesundheits-, Gemüts- oder Charakterzustand in die ein oder andere Richtung ausschlägt. Es handelte sich bei der Farbe der Haut also um eine individuelle und veränderliche Größe, die nicht an geografische Abstammungen geknüpft war. Erst in der Zeit der Kolonialisierung wurde Hautfarbe mehr und mehr als Merkmal einer bestimmten Menschengruppe in Abgrenzung zu einer anderen verstanden, sie wurde *von einer individuellen zu einer kollektiven Kategorie*.³⁶ Diese Entwicklung knüpft sich an die Einführung des Konzepts der „Rasse“, das

³⁴ ZLUWA 2010, S. 81.

Als Kriterien für den Abstraktionsgrad der Darstellungen führt ZLUWA Proportionen, Modellierung und Dreidimensionalität, Lichter und Schatten, Konturlinien und die Darstellung von Details wie Augen, Nase, Mund und Finger auf. S. dazu ZLUWA 2010, S. 12.

³⁵ Ähnliches hat auch SCHMUHL schon für die griechische Malerei und die Viersäftelehre des Hippokrates erkennen können.

³⁶ GROEBNER 2003, S. 12.

nach GROEBNER im 16. Jahrhundert erstmals auf den Menschen Anwendung fand. Es wurde eine *buchstäblich und unwiderruflich – „von Natur aus“ – auf dem Körper der Person sichtbare Kategorie* [geschaffen], *die allen individuellen Fähigkeiten der Selbstbenennung und Selbstveränderung per Definition radikal entzogen sein sollte.*³⁷

Kategorisierungen der Hautfarbe werden auf Grund der historisch negativen Belegung als „Rassenmotiv“ in der heutigen Zeit vermieden. Man versucht Bezeichnungen wie „Weiße“ und „Schwarze“ nach Möglichkeit in wertungsfreien Zusammenhängen zu benutzen oder ganz zu ersetzen.

Allerdings finden sich noch immer Bereiche, in denen Begriffe wie „Hautfarbe“ oder „flesh tone“ allein für helle, der kaukasischen Haut ähnliche, Farbtöne verwendet werden. Beispielsweise in der Mode beschreiben Wörter wie „nude“ oder „skin color“ verschiedene Beige- oder Rosétöne. Buntstifte dieser Farbscala heißen häufig „flesh“. Auch wenn die Konzentration auf die Hautfarbe der „weißen“ Bevölkerung in diesen Zusammenhängen harmlos erscheint, sagt sie doch etwas über die allgemeine Wahrnehmung der westlich geprägten Alltagskultur aus. Die bevorzugte Berücksichtigung heller Hautfarben wird besonders deutlich in der Betrachtung von Farbfotografie und -film. LEHMANN beschreibt, dass sich die hier verwendeten Farbsysteme seit Beginn ihrer Entwicklung an kaukasischer Haut orientieren. *So schloss in diversen Farbsystemen die optimale Wiedergabe der „weißen“ Haut die befriedigende Wiedergabe der „schwarzen“ Haut aus, welche einen unvermeidlichen Grünstich bekam.*³⁸ Es entstand eine „Farbhierarchie“ in der Wiedergabe neuer Bildmedien, bei der nicht nur Hautfarben allgemein über anderen Lokalfarben stehen, sondern helle Haut vor dunkler berücksichtigt wird.

In der Wahrnehmungspsychologie wird die Farbe der Haut als Erinnerungs- oder Gedächtnisfarbe bezeichnet. Das bedeutet, dass der Mensch für die Haut, wie auch für alle anderen Gegenstände, eine bestimmte Farbe erwartet. Abweichungen, die zum Beispiel durch Umgebungslicht entstehen, werden vom Gehirn sofort ausgeglichen. Dieser Ausgleich muss bei der Darstellung vom Künstler vorweggenommen werden. Die Haut entspricht dann nicht der Wirklichkeit, sondern dem erinnerten Bild.

Um die Frage nach der eigentlichen Farbe von Haut zu beantworten muss man sich vergegenwärtigen, welche Faktoren auf die Wahrnehmung der menschlichen Körperoberfläche

³⁷ Ebd.

³⁸ LEHMANN 2009, S. 93.

Einfluss nehmen. Die Farbe entsteht durch das Zusammenspiel von Lichtabsorption und -reflexion, denn Haut ist ein transluzentes Material. Es wird also nicht alles Licht an der Oberfläche reflektiert. Ein gewisser Anteil wird absorbiert und erst an tieferen Schichten wieder zurückgeworfen. Die Farbe wird nicht allein von der Pigmentierung beeinflusst. Auch die Beschaffenheit der Haut (Struktur, Textur) spielt eine Rolle. Diese ändert sich je nach Körperstelle, wo Sehnen, Muskeln und Blutgefäße mehr oder weniger zu Tage treten und so die Farbe verändern. Auch Licht und Schatten spielen mit der Farbigkeit. Glanzlichter und reflektierte Umgebungsfarben können den Farbeindruck ebenso verändern, wie Alter und Gesundheitszustand des jeweiligen Menschen. Und nicht zuletzt sorgt die Jahreszeit für Veränderungen unserer Körperoberfläche.

Beim Zusammenspiel aller beschriebener Einzelfaktoren entsteht für jeden Menschen in jeder Situation ein individueller Farbeindruck. Ein und derselbe Mensch kann verschiedene Hautfarben an verschiedenen Körperteilen haben und unterscheidet sich damit stets von Anderen. Ist die Rede von „Haut-“ oder „Fleischfarbe“, kann es sich demnach nur um einen vereinfachten, *pauschalen Mittelwert*³⁹ handeln, wie ZIMMERMANN formulierte.

Dass es sich dabei um kein neu entdecktes Phänomen handelt, beweist eine Arbeit der brasilianischen Künstlerin Angélica Dass⁴⁰. In ihrem Projekt „Humanæ“ fotografiert die Künstlerin seit 2012 Freiwillige verschiedenster Herkunft. Auf der Grundlage einer Probe von 11 x 11 Pixeln des jeweiligen Gesichts erstellt sie den entsprechenden Farbton im PANTONE® Farbsystem und färbt damit den Hintergrund des Porträts vollflächig ein. Ziel ihrer Arbeit ist die Erfassung aller möglichen menschlichen Hautfarben. Dafür hat Angélica Dass bereits über 2000 Menschen fotografiert. Hinter dem Projekt steht der Wunsch nach Auflösung der Kategorien, in die Menschen ihrer Hautfarbe nach sortiert werden. Die Bilder beweisen eindrucksvoll, dass es so viele Hautfarben wie Menschen gibt. Künstlerische Darstellungen in allen Medium können daher immer nur ein Stellvertreter und eine Annäherung an die Wirklichkeit sein.

³⁹ ZIMMERMANN 1975

⁴⁰ <http://www.angelicadass.com/>, <http://humanae.tumblr.com/>. Beide Stand 18.06.2014.

Die Darstellung des Menschen in der Kunst vor 1300

Wie im vorangegangenen Kapitel angeführt, liegt in der Darstellung des Menschen eine besondere Bedeutung und Herausforderung.

Schon das Maltraktat des THEOPHILUS PRESBYTER aus dem 12. Jahrhundert widmet einen nicht unerheblichen Teil seiner detaillierten Malanweisungen dem menschlichen Abbild. Seine Schrift *De diversis artibus* ist eine der wichtigsten maltechnischen Quellen für das Mittelalter und seine Malerei, da es in seiner Systematik und Umfassenheit allein steht.⁴¹ Im ersten Buch beschreibt THEOPHILUS die Malerei der Inkarnate in 13 aufeinanderfolgenden Schritten.⁴²

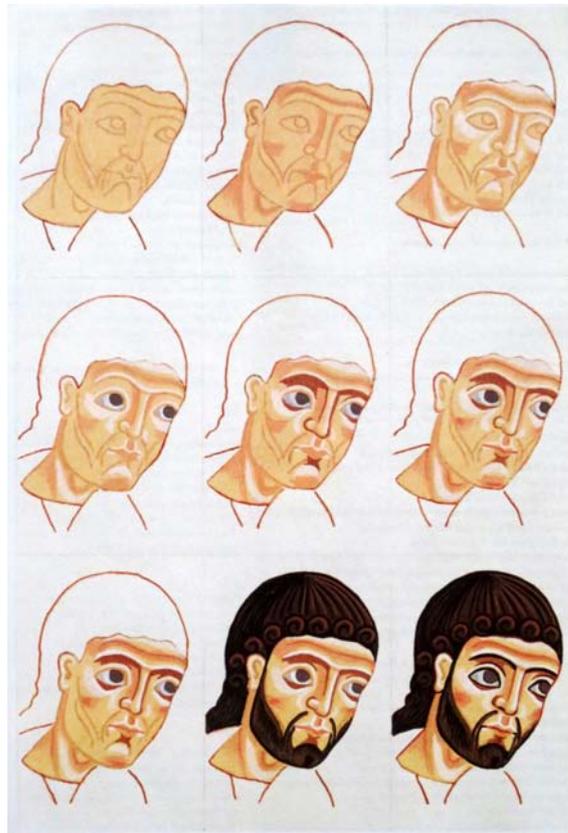


Abb. 1: Rekonstruktion des Inkarnats nach ANNETTE SCHOLTKA entsprechend der Kapitel 1–13 des Traktats von THEOPHILUS PRESBYTER.

⁴¹ Bei anderen Texten, wie dem *Lucca-Manuskript*, der *Mappae Clavicula* oder den Büchern des HERACLIUS handelt es sich nicht um zusammenhängende Werke eines Autors, sondern um Sammlungen aus verschiedenen Zeiten und Quellen. S. SCHOLTKA 1992, S. 22 ff.

⁴² Die Malanweisung wird der Übersetzung und Rekonstruktion ANNETTE SCHOLTKAS entnommen. S. SCHOLTKA 1992.

Ein Grundton aus Massikot, Bleiweiß und Zinnober⁴³ bildet die Anlage der Inkarnatpartien (1). Mit der ersten, rötlichen Schattenfarbe⁴⁴ werden Augen, Brauen, Nasenflügel, Mund und Kinn, Vertiefungen um Nasenflügel und Schläfen, Falten auf Stirn und Hals, sowie Konturen von Gesicht, Bart, Finger, Zehen und aller übrigen Glieder gezogen (3)⁴⁵. Eine Farbe, die als „Rosa⁴⁶“ übersetzt wird, dient zur Anlage der Wangen und des Mundes, der Unterseite des Kinns, der Auszeichnung von Stirn, Halsfalten und Schläfen, der Nase und Nasenflügel und aller sichtbaren Glieder (4). Die erste Höhlung⁴⁷ wird auf Augenbrauen, Nasenrücken, rund um die Nasenlöcher und Nasenflügel, seitlich des Mundes, auf Kinn und Schläfen, um die Augen, auf den Ohrmuschelrand, in die Stirn- und Halsfalten, außen um Finger und Zehen und um die Rundung aller Glieder gesetzt (5). Veneda⁴⁸ dient zur Anlage der Pupillen. Gleichzeitig wird das Augenweiß⁴⁹ aufgesetzt (6). Mit einer zweiten Schattenfarbe⁵⁰ werden die Partien unter den Augen, zwischen Augen und Brauen, und zwischen Mund und Kinn abgedunkelt, ebenso die Umgebung der Nase und die Stelle darunter, die Bärte von Heranwachsenden, Gesichter von Frauen und Jungen zwischen Kinn und Schläfen, Daumenballen und die Füße oberhalb der Zehen (7). Feine Linien eines zweiten Rosas⁵¹ werden in die Mitte des Mundes, über das erste Rosa in Gesicht, Hals und Stirn und auf die Fingerinnenseiten, Nägel und Gelenkfalten gesetzt (8). Falls ein Gesicht zu dunkel geworden ist, wird eine zweite Höhlung⁵² in feinen Linien auf die erste aufgebracht (9). Die Schritte (10) bis (12) geben Anleitung für Haare (10) und Bärte (11) junger Männer und die der Alten (12). Zur Fertigstellung der Inkarnate werden mit der sogenannten Exudra⁵³ Linien um die Pupillen, in der Mitte des Mundes und zwischen Mund und Kinn gezogen. Mit gebranntem Ocker werden die Brauen gemalt und feine Linien unter den Augen, zwischen Augen und Brauen, um Nasenrücken und -flügel, unterhalb des Mundes und um die Stirn herum ausgeführt. Auch Finger, Hände und Zehen erhalten diese Betonung. Bei Greisen werden zusätzlich die hohlen Wangen ausgezeichnet und die Augenbrauen mit

⁴³ Je nach gewünschtem Ergebnis kann mehr oder weniger Zinnober oder Bleiweiß beigemischt oder dieses durch Grüne Erde ersetzt werden.

⁴⁴ Grüne Erde, roter Ocker (aus gelbem Ocker gebrannt), etwas Zinnober.

⁴⁵ Schritt (2) widmet sich gesondert der Grünen Erde.

⁴⁶ Oben beschriebene Inkarnatfarbe, etwas Zinnober, wenig Mennige.

⁴⁷ Inkarnatfarbe, geriebenes Bleiweiß.

⁴⁸ Schwarz, etwas Weiß.

⁴⁹ Wie Veneda, aber mit mehr weiß, flächig angelegt. Eine Linie zwischen Pupille und dieser Farbe aus reinem Weiß wird mit Wasser „ausgewaschen“.

⁵⁰ Erste Schattenfarbe, mehr Grüne Erde, gebrannter Ocker.

⁵¹ Erstes Rosa mit Zinnober.

⁵² Erste Höhlung mit mehr Weiß.

⁵³ Gebrannter Ocker, etwas Schwarz.

Veneda nachgezogen. Junge Männer erhalten mit Linien aus reinem Schwarz eine weitere Differenzierung auf Brauen, Oberlidrändern, Nasenlöchern und Mundwinkeln, um die Ohrläppchen, Hände, Finger, Gelenke und *die übrigen Linien des Körpers*⁵⁴. Alle Körperkonturen werden mit gebranntem Ocker nachgezogen und die Nägel mit dem zweiten Rosa ausgezeichnet (13).

Diese detaillierte Anleitung zeigt, wie groß die Bestrebung bei THEOPHILUS war, die menschliche Erscheinung mit allen Einzelheiten wiederzugeben und dafür auch Licht und Schatten einzusetzen. Er schafft mit seinen Anweisungen ein normiertes Schema, das zur stilisierten Abbildung des Menschen führt. In der Realität ist es meist nur in vereinfachter Form, nicht in Einhaltung aller 13 Schritte, zur Anwendung gekommen, wie SCHOLTKA feststellte.

Die bei THEOPHILUS beschriebene Maltechnik bezieht sich auf Farben, die mit wässrigen Bindemitteln, beispielsweise mit Ei oder Leim, gebunden sind, wie sie in der Buch- und Tafelmalerei verwendet wurden. LEHMANN beschreibt, wie die gewählten Bindemittel mit ihren Eigenschaften einer naturalistischen Darstellung im Wege standen.

*Das Ziel des ausgeklügelten Malsystems war eine möglichst überzeugende Nachahmung der für die Erscheinung der Hautoberfläche so charakteristischen Semi-Transparenz und der fließenden Übergänge zwischen verschiedenen Farbzonen. Paradoxe Weise wurde die vollkommen realistische Darstellung dieses Phänomens jedoch durch das Malmedium selbst verhindert: Die Farbe auf Wasser, Ei- oder Leimbasis war opak und trocknete zu schnell, um Farbzonen übergangslos ineinander zu malen.*⁵⁵

Als „Lösung“ dieses Problems führt LEHMANN die feine Stricheltechnik an, die vielfach an Temperagemälden zu beobachten ist. Allerdings beschreibt THEOPHILUS nicht unbedingt diese Technik. Vielmehr sind die Gesichter bei ihm aus klaren Linien und Flächen aufgebaut, die nebeneinandergesetzt ihre Wirkung entfalten.

Endgültig sei das Ziel der naturalistischen Wiedergabe menschlicher Haut erst mit der Einführung der Ölmalerei erreicht.

⁵⁴ SCHOLTKA 1992, S. 8.

⁵⁵ LEHMANN, ANN-SOPHIE: *Jan van Eyck und die Entdeckung der Leibfarbe*, in: BOHDE/FEND 2007, S. 24.

Das Medium Öl machte die aufwändigen, über Jahrhunderte hinweg verfeinerten Verfahren plötzlich überflüssig. Das langsam trocknende Bindemittel erlaubte nicht nur ein Vertreiben der Farbzonen, sein transparenter Eigenglanz erinnerte auch an die Stofflichkeit der Haut.[...]Außerdem ergab die chemische Verbindung von Bindemittel und Pigmenten eine reale Farbhaut, die sich wie eine dehnbare, semi-opake Folie über den Bildträger spannen ließ. Mit diesen Eigenschaften konnte das mimetische Versprechen einer lebensecht gemalten Haut bis auf das Mikroniveau der Bilder eingelöst werden.⁵⁶

Was hier wie ein plötzliches Umschwenken in der Malerei klingt, beschreibt LEHMANN als langwierige Entwicklung, bei der sich das „neue“ Bindemittel erst die Inkarnatmalerei erobern musste. Sie nennt Beispiele, bei denen alle Bildteile in Öl, die Inkarnate aber nach wie vor mit Tempera gemalt sind. Das ist ein Zeichen dafür, dass das bewährte System in den bedeutenden Bildbereichen der Gesichter und Hände dem neuen erst wich, als dieses durch Erfahrung beherrscht und perfektioniert wurde.⁵⁷

Was die Wirkung der frühen Tempera-Inkarnate angeht, stimmt es zwar, dass sie keine täuschende Echtheit erreichen, doch sie vermögen es bereits, die menschlichen Züge in all ihrer Plastizität und Individualität darzustellen und mit Licht- und Schattenlinien eine gewisse Perspektive und Reaktion auf die Umgebung zu schaffen.

Die von CENNINI im *Libro dell'arte* beschriebene Maltechnik steht in der Tradition des 13. und 14. Jahrhunderts und geht ebenso von wässrigen Bindemitteln aus. Das Nebeneinander verschiedenfarbiger Linien und Flächen wird ergänzt durch ein Übereinander mehrerer Farbschichten, indem beispielsweise die Fleischfarbe in mehreren Arbeitsgängen über die Schatten gelegt wird.

Und auf diese Weise gehe mehrmals vor, indem du den einen Fleischton in den anderen verrinnen lässt, bis ein schöner Grund bleibt, so wie die Natur es will.⁵⁸

So werden feinste Übergänge von Licht zu Schatten mit dem Anspruch auf Naturtreue dargestellt, wie sie vielfach nur der Ölmalerei zugesprochen werden.

Das hochentwickelte Prinzip der Inkarnatmalerei kann durch alle Zeiten als die „Königs-

⁵⁶ Ebd.

⁵⁷ S. hierzu auch LEHMANN 2009.

⁵⁸ Zitiert nach WIPFLER 2012, S. 151 f.

disziplin“ der Malerei verstanden werden. Eine ähnliche Rolle spielt die menschliche Haut auch für moderne Bildmedien.⁵⁹ In welchem Verhältnis andere künstlerische Ausdrucksformen, wie beispielsweise die Textil- oder Mosaikkunst, zum Inkarnat stehen, kann im Rahmen dieser Arbeit im Detail nicht erörtert werden. Allein durch Beobachtungen lässt sich allerdings feststellen, dass auch hier der Erstellung der Gesichter besondere Beachtung geschenkt wurde, wie sich an Beispielen zeigen lässt.

Unterscheidung der Geschlechter und Lebensalter

In den Maltraktaten von THEOPHILUS PRESBYTER und CENNINO CENNINI werden unterschiedliche Anweisungen für die Darstellung von Jungen und Alten, beziehungsweise von Lebenden und Toten erteilt. Die Unterscheidung findet durch andere Farbmischungen für die Inkarnate, aber vor allem durch die Variation in der Haar- und Barttracht statt. Dieses Phänomen der „stilisierten Individualisierung“ mehrerer dargestellter Personen in einem Bild, lässt sich an Werken der Tafel- sowie der Deckenmalerei erkennen.



Abb. 2: Bilderdecke Zillis, Joseph mit grauem Haar und weißem Bart.

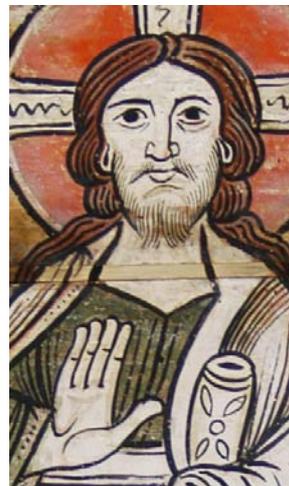


Abb. 3: Bilderdecke Zillis, Christus mit braunen Haaren und Bart.



Abb. 4: Bilderdecke Zillis, Moses oder Elias mit weißem Haupt- und Barthaar.

Auf der Zilliser Bilderdecke aus dem frühen 12. Jahrhundert werden die Lebensalter durch unterschiedliche Ausführungen der Bärte und verschiedenfarbige Haare angezeigt. Neben bartlosen Jünglingen finden sich Männer mittleren Alters, deren Bärte durch einzelne fei-

⁵⁹ LEHMANN 2009.

ne Striche angegeben werden. Im fortgeschrittenen Alter schließen die Gesichtskonturen die Vollbärte der Dargestellten mit ein. Haare oder Strähnen sind durch eine mehr oder weniger starke Binnenzeichnung wiedergegeben, in der Gesamterscheinung sind die Bärte der Älteren dadurch weiß. Die Haare sind vielfach braun mit schwarzer Binnenzeichnung. Einige Personen sind davon durch graue oder weiße Haare abgesetzt. Frauen werden häufig durch Kopfbedeckungen oder allgemein durch die Kleidung von den Männern unterschieden. In den Gesichtern zeigen sich keine gesondert weiblichen Merkmale.



Abb. 5: Bilderdecke Zillis, Maria mit Christuskind.



Abb. 6: Bilderdecke Zillis, Männer in drei Lebensaltern.

An einem weiteren Beispiel einer bemalten Bilderdecke aus der 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts sind ähnliche Unterscheidungstendenzen zu erkennen. Die Figuren der Kirchendecke aus Dädesjö in Südschweden sind ebenfalls in unterschiedlichen Altersstufen dargestellt. Junge Männer tragen braune Haare und keine Bärte, Männer mittleren Alters sind durch Bärte erkennbar. Von den Frauen sind sie auch hier vor allem durch die Kleidung zu unterscheiden.



Abb. 7: Bilderdecke Dädesjö, Richter mit Bart und Jüngling.



Abb. 8: Bilderdecke Dädesjö, Frauen mit bedecktem Haar.

Ein Antependium aus Katalonien, das etwas später als die Zilliser Decke, auf das 2. Viertel des 12. Jahrhunderts datiert wird, bedient sich einer ähnlichen schematischen Unterscheidung. Die gezeigten Apostel sind in drei Lebensalter aufgeteilt. Die Jüngsten haben keine Bärte, die etwas älteren tragen einen Vollbart. Petrus setzt sich als einziger Apostel fortgeschrittenen Alters durch eine weiße Binnenzeichnung seiner ansonsten braun angelegten Haar- und Barttracht ab.



Abb. 9: Antependium von La Seu d'Urgell, jugendlicher Apostel.

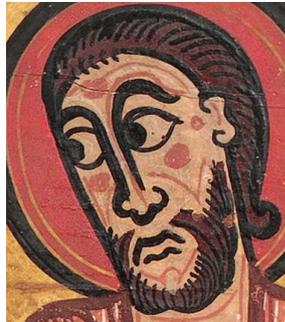


Abb. 10: Antependium von La Seu d'Urgell, Apostel mit Bart.



Abb. 11: Antependium von La Seu d'Urgell, älterer Apostel (Petrus).

In der Tafelmalerei tritt dieses Unterscheidungsmerkmal auch über ein Jahrhundert später noch auf. Der sogenannte Rosenheimer Altaraufsatz aus der 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts bedient sich seiner in differenzierterer Form. Hier tritt wiederum das Motiv der bartlosen Jünglinge neben dem der bärtigen Männer auf. Diese unterscheiden sich durch die Farbe, neben braunen Haaren und Bärten gibt es die graublau angelegten der Alten. Die Binnenzeichnung ist in jedem Fall schwarz ausgeführt.

Festzuhalten ist, dass sich die Künstler dieser vier Beispiele aus dem 12. und 13. Jahrhundert eines Schemas bedienten, durch das sie mit einfachen Mitteln Personen voneinander unterscheiden und zusätzlich eine Aussage über deren Alter transportieren konnten, ohne wirklich individuelle Merkmale zu zeigen. Die Inkarnate sind in allen vier Fällen gleichbleibend. Es findet weder eine Variation in der Farbe, noch in den dargestellten Details statt. Das Schema der Gesichter bleibt bei den Deckenmalereien auch geschlechterübergreifend dasselbe.



Abb. 12: Rosenheimer Altaraufsatz, jugendlicher Apostel.



Abb. 13: Rosenheimer Altaraufsatz, Apostel mittleren Alters mit Bart.



Abb. 14: Rosenheimer Altaraufsatz, Apostel mit grauem Haupt- und Barthaar.

Augen und Brauen

Von den Augen geht, als ausdrucksstärkste Partie eines Gesichts, eine besondere Wirkung aus. Ihre Darstellung kann sehr differenziert, aber auch stark vereinfacht erfolgen.

Eine zeichnerische Ausgestaltung, bei der Augen und Brauen im Wesentlichen aus einfachen dunklen Linien bestehen lässt sich beispielsweise bei den Bilderdecken aus Zillis und Dädesjö beobachten. In Zillis werden die Augen durch zwei voneinander getrennte Linien angegeben. Dazwischen sitzt eine einfache Pupille. Eine feine Linie unterhalb des nasenseitigen Augenwinkels deutet den Tränensack an. Die Augenwinkel selbst sind ausgespart. Zwischen Augen und Brauen findet keine weitere Differenzierung durch die Angabe beispielsweise der Oberlidfalte statt. Die Augenbrauen bestehen ebenfalls aus je einer Linie, die an der Nasenwurzel über eine Ecke in die Schattenlinie des Nasenrückens übergeht. Auch die Augen des Christus auf dem Antependium aus La Seu d'Urgell werden durch schwarze Konturlinien dominiert. Die kräftigen Linien von Ober- und Unterlidrand verbinden sich in den Augenwinkeln und stoßen nasenseitig an die Schattenlinie des Nasenrückens an, die den geschwungenen Brauen entspringt. Belebt wird diese fast comichafte Augenpartie durch Licht- und Schattenlinien, die um die Umrisse herum laufen.

Beispiele, bei denen Licht und Schatten mehr Anteil an der Bildung der Augen haben, stellen das Forstenrieder Kruzifix (beginnendes 13. Jh.) und das Apsisfresko aus Sant Climent de Taüll (vor 1123) dar. Die besondere Licht- und Schattenzeichnung des Kruzifix begleitet auch die Augen- und Brauenpartie. Dünne schwarze Linien rahmen das Augenweiß und die schwarze Pupille. Auf das Oberlid sind feine Lichtlinien gesetzt, braune Schattenlinien liegen unter dem Auge und in der Oberlidfalte. Die Augenbrauen sind durch geschwungene



Abb. 15: Bilderdecke Zillis, Augendetail.



Abb. 16: Antependium von La Seu d'Urgell, Detail der Augen des Weltenherrschers.

schwarze Linien angegeben unter denen ein schmaler Schatten, auch über die Nasenwurzel hinweg, verläuft. Darunter zeichnen breitere Lichtlinien die Deckfalte aus. Die Augenhöhlen des Weltenherrschers aus Taüll sind vor der Binnenzeichnung mit braunen Schatten angelegt worden. Darauf wurden das Augenweiß und die schwarze Pupille gesetzt. Schmale schwarze Linien ziehen die Oberlidfalte und den Oberlidrand nach. Ein weiterer brauner Schatten bildet die Begrenzung unter dem Auge. Auffällig ist die Bildung der Augenwinkel. Das Weiß und die Schattenfarbe laufen, nasenseitig begleitet von der Kontur, in feinen Linien aus den Winkeln, bis auf Höhe des Jochbeins, wo sie in einer feinen Spitze enden. Die Brauen sind steil und weit auf die Stirn gezogen, wo sie an ihrer Oberseite eigenwillige Zacken ausbilden. Diese Darstellung ist eindeutig nicht dem Naturalismus unterworfen, sondern auf einen starken Ausdruck hin berechnet.



Abb. 17: Forstnerrieder Kruzifix, Augendetail.



Abb. 18: Apsisfresko Sant Climent de Taüll, Detail der Augen des Weltenherrschers.

Der Künstler des Rosenheimer Altaraufsatzes hat sich ähnlich einfacher Mittel bedient, um die Augen der Apostel darzustellen. Wie bei dem Beispiel aus Taüll wurden die Augenhöhlen mit einer ockerfarbenen Lasur unterlegt, auf die die Binnenzeichnung folgte. Zwei schwarze Linien beschreiben Ober- und Unterlidrand und berühren sich, wie bei der Zilliser Decke, in den Augenwinkeln nicht. In den Innenwinkeln setzt jeweils oben und unten eine feine Linie an, die Oberlidfalten und Tränensäcke angeben. Ein weißer Ring um

die schwarze Pupille gibt die Iris an, wie es auch beim Antependium aus La Seu d'Urgell der Fall ist. Die Augenbrauen bestehen aus je einer einfachen schwarzen Linien, die die Augenpartie in einem großen Bogen umspannt.



Abb. 19: Rosenheimer Altaraufsatz, linkes Auge des vierten Apostels von rechts.

Der Schwung, der durch die Berührung von Lidrand- und Schattenlinien beim Rosenheimer Altaraufsatz entsteht, erinnert in Ansätzen an die naturalistisch gemalten Augen der Maria Advocata aus dem frühen 7. Jahrhundert. Sie sind in enkaustischer Technik mit weichen Übergängen modelliert. Über jeden Unterlidrand führt eine Lichtlinie, die im nasenseitigen Augenwinkel nach unten abgewinkelt entlang des Tränensacks weiterläuft. Mit vielen dargestellten Details, wie der Iris und Farbabstufungen in den Augenwinkeln wurde der Advocata nicht nur eine naturnahe, sondern auch eine ausdrucksstarke Wirkung verliehen.



Abb. 20: Maria Advocata, Augenpartie.

Ähnliches ist bei einem spätantiken römischen Mosaikfragment festzustellen. Aus der Nähe betrachtet nimmt man die einzelnen Mosaiksteinchen wahr, die durch mehrere Farbabstufungen ein differenziertes Bild der Augen ergeben. Bei einigem Abstand verbinden sie sich zu einem Bild mit weichen, nahezu realistischen Übergängen von Licht und Schatten. Da es sich um ein Fußbodenfragment handelt, kann davon ausgegangen werden, dass der Betrachterabstand bewusst auf die durchschnittliche Augenhöhe eines Erwachsenen angelegt wurde, der optische Effekt des „Verschmelzens“ der einzelnen Farbsteine also genau berechnet ist. Beide Darstellungen entsprechen dem, der Antike häufig zugesprochenen, Realismus. Ein Beispiel aus der koptischen Bildwirkerei zeigt eine vereinfachte Darstellung der Augen, bei der Ober- und Unterlidrand sowie Augenbrauen durch je eine breite Linie abgebildet werden. Fehlender Detailreichtum und Licht-Schatten-Modellierungen sind eventuell auf das Medium der Bildwirkerei oder auf die geringe Größe des Bildes zurückzuführen.



Abb. 21: Mosaikfragment aus einer römischen Villa, Detail mit Augen.



Abb. 22: Bildnis des Dionysos auf koptischem Textil, Augendetail.

Am Bildnis der Madonna mit Kind aus Florenz (um 1290) lässt sich das wiederentdeckte Interesse der italienischen Künstler am Naturalismus gegen Ende des 13. Jahrhunderts nachvollziehen, das in der Renaissance zur Beschäftigung mit antiken Vorbildern wie der Maria Advocata führte. Ihre Augen und die des Kindes kommen fast ohne Konturlinien aus und stehen damit im Gegensatz zu den oben genannten Beispielen der Decken- und Tafelmalerei, bei denen die Binnenzeichnung als dominierendes Element der Darstellung auftritt. Bei der Madonna bestimmt der Wechsel zwischen Licht und Schatten die Form, rote Linien im Auginnenwinkel und der Oberlidfalte setzen Akzente. Durch helle Lichter über der Braue und auf dem Wangenknochen wird die Augenpartie zusätzlich ausgezeichnet.



Abb. 23: Madonna mit Kind, Augenpartie der Madonna.



Abb. 24: Madonna mit Kind, Gesicht des Christuskindes.

Nase, Mund und Kinn

Wie bei den Augen, wird auch die Form der Nase zum Teil durch eine deutliche Konturlinie angegeben. Je nach Kopfposition verläuft diese ein- oder zweiseitig entlang des Nasenrückens und folgt dem Umriss von Nasenspitze und -flügeln. Diese Darstellungsweise findet sich bei den Deckenmalereien aus Dädesjö und Zillis sowie dem Antependium aus La Seu d'Urgell. Das katalanische Tafelbild zeigt zudem eine deutliche Auszeichnung der Nasenscheidewand in der Mitte der Nase sowie die Angabe der Nasolabialfalte durch Schattenlinien. Die Münder werden in diesen Beispielen durch zwei Linien wiedergegeben, von denen die obere aus drei über Eck gestellten Bögen besteht, wodurch die geschwungene Form der Oberlippe nachvollzogen wird. Die Unterlippe besteht entsprechend aus einer einfachen Bogen- oder Wellenlinie. Darunter beschreibt eine weitere gebogene Linie die Kinnfalte.



Abb. 25: Antependium La Seu d'Urgell, Nase, Mund und Kinn des Christus.



Abb. 26: Antependium La Seu d'Urgell, Nase, Mund und Kinn eines Apostels.



Abb. 27: Bilderdecke Zillis, Detail der Dornenkrönung, Tafel 146.

Die zeichnerische Wiedergabe wird beim Rosenheimer Altaraufsatz und der Wandmalerei aus Taüll weiter ausdifferenziert. In Taüll sind die Linien des Mundes bis in die Mundwinkel geführt und der Zwischenraum mit roter Lippenfarbe gefüllt. Darüber wird die Oberlippenrinne dargestellt. Die Nase ist mit Licht und Schatten stärker modelliert als bei dem verwandten Beispiel der Tafelmalerei aus Katalonien. Die Nasen auf der Rosenheimer Tafel werden nicht aus durchgehenden schwarzen Linien gebildet. Am Nasenrücken wird die Kontur durch eine rote Linie ersetzt. Auch die Linie der Oberlippe ist nur in den Winkeln schwarz, dazwischen rot. Die noch als Bogenform angelegte Unterlippe ist mit roter Farbe gefüllt, sodass sie als plastische Form, nicht mehr als Linie erscheint. Die Oberlippenrinne ist durch eine Lichtlinie auf dem Philtrumsrand dargestellt.



Abb. 28: Untere Gesichtspartie des Christus aus dem Apsisfresko von Taüll .



Abb. 29: Nase, Mund und Kinn eines Apostels des Rosenheimer Altaraufsatzes.

Den genannten Beispielen stehen solche gegenüber, bei denen die Formen von Nase und Mund durch Licht-Schatten-Modellierungen mit weichen Übergängen geschaffen werden. Die Nasen der Maria Advocata, der Madonna mit Kind und des Christus von Coppo di Marcovaldo scheinen als plastische Formen aus den Gesichtern zu treten und damit tatsächlich Schatten auf sie zu werfen. Die Münder sind nicht stilisiert, sondern naturalistisch dargestellt. Auch Details wie Mundwinkel und Oberlippenrinne ergeben sich aus der Modellierung.



Abb. 30: Maria Advocata, Detail des Gesichts.

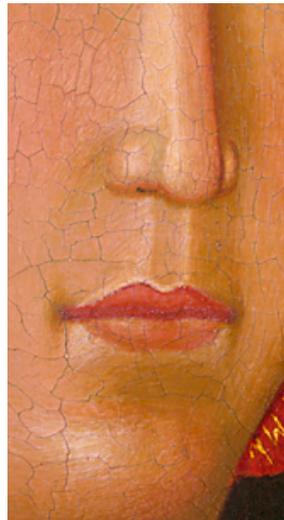


Abb. 31: Detail Madonna mit Kind.



Abb. 32: Tafelkreuz von Coppo di Marcovaldo, Detail des Gesichts Christi.

Ohren und Wangenrötung

Die Ohren sind auf vielen Darstellungen, wenn sichtbar, stark stilisiert. Die äußere Form wird häufig durch eine deutliche Konturlinie als Herz, Tropfen oder eine ähnliche Form angegeben. Die Ohrmuschelhöhlung geht teilweise uneindeutig in die Ohrmuschelwindung über, indem beides als eine durchgehende Linie dargestellt wird, wie beim Rosenheimer Altaraufsatz. Bei den katalanischen Beispielen geben Licht- und Schattenlinien die Form des Ohrmuschelrandes wieder, die nach unten hin ebenfalls uneindeutig in den unteren Rand der Ohrmuschelhöhlung überzugehen scheint. Im späteren Beispiel der Madonna mit Kind vom Meister der hl. Cäcilie wird das Ohr des Kindes dagegen in einem beeindruckenden Naturalismus dargestellt, wie er schon bei den übrigen Elementen des Gesichts beobachtet werden konnte.

Ein wiederkehrendes Merkmal ist die Auszeichnung der Wangen durch kreisrunde Rötungen. Beispielhaft dafür stehen die katalanischen Malereien. Ein dritter roter Punkt markiert bei ihnen die Mitte der Stirn. Bei der Zilliser Deckenmalerei ist die Schattierung der Gesichter durch Lasuren nur noch in Resten zu erahnen. Auch hier lag eine runde Rötung auf den Wangen, wie sie bei den Darstellungen aus Dädesjö in Schweden zu erkennen ist. Besonders deutlich wird sie beim schwedischen Beispiel im Gesicht des Richters vom „Hühnerwunder“. Je ein roter Punkt liegt auf den Wangen. Die Stirn wird in der oberen Hälfte zum Haaransatz hin rot abgeschattiert. Die Gesichter der Rosenheimer Tafel tragen ebenfalls rote, allerdings weniger scharf umrissene Wangenrötungen. Die Schattierung der

Stirnfläche ist mit einer Ockerlasur ausgeführt, betrifft aber in etwa die gleiche Partie, wie bei den Gesichtern der Deckenmalereien.



Abb. 33: Antependium La Seu d'Urgell, Gesicht des Christus .

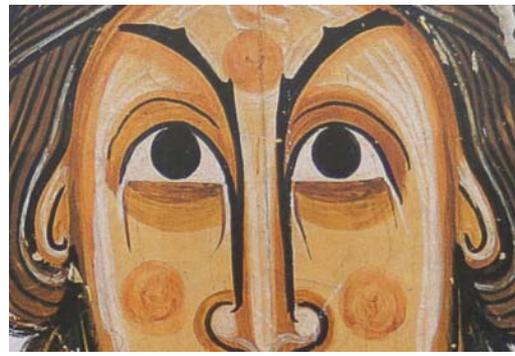


Abb. 34: Apsisfresko aus Taüll, Ausschnitt aus dem Gesicht Christi.



Abb. 35: Bilderdecke Zillis, Detail mit Ohr und Wangenlasur.



Abb. 36: Rosenheimer Altaraufsatz, Detail Apostelgesicht.



Abb. 37: Madonna mit Kind, Kopf des Kindes.

Hände und Füße

Hände und Füße sind bei vielen Kunstwerken neben den Gesichtern die einzigen unbedeckten Körperteile, mit Ausnahme vor allem der Kreuzigungsszenen. Die einfachste Art der Darstellung erfolgt durch die Angabe der äußeren Umrisse über eine klare Linie und die flächige Ausmalung, beziehungsweise Aussparung, im jeweiligen Grundton des Inkarnats. Ein Beispiel dafür liefert die Deckenmalerei aus Dädesjö. Die über hundert Jahre früher entstandene Zilliser Kirchendecke zeigt eine differenziertere Darstellung nach ähnli-

chem Prinzip, bei der die schwarze Konturlinie zusätzliche Details wie Nägel, Fingerglieder, Daumenballen und kleine Fältchen wiedergibt. Ähnliches ist für den Rosenheimer Altaraufsatz festzustellen, bei dem zusätzlich die Handflächen mit Ockerlasuren modelliert sind.



Abb. 38: Bilderscheibe Dädesjö, Detail mit Händen.



Abb. 39: Bilderdecke Zillis, Detail aus Tafel 95.



Abb. 40: Rosenheimer Altaraufsatz, Hände eines Apostels.

Eine Modellierung innerhalb der Kontur ist auch beim Antependium aus La Seu d'Urgell zu erkennen. Die durch die starke Kontur dominierte Hand des Christus wird durch Licht- und Schattenlinien ausdifferenziert. Der Umriss gibt die Handhaltung an und folgt, besonders sichtbar am Daumen, der Form der einzelnen Fingerglieder. Schatten und Lichter verlaufen nebeneinander und übernehmen die weitere Differenzierung. Sie geben Daumen- und Kleinfingerballen an und versuchen eine plastische Modellierung der Finger, indem die Innenseiten mit Lichtlinien, die Außenseiten mit Schatten belegt sind. Mit der Auszeichnung des Dreieckes, das sich in der Handfläche zwischen den Ballen und Falten bildet, wird die Handhaltung zusätzlich verdeutlicht. Vergleichbares findet sich bei der verwandten Wandmalerei aus Taüll. Die Umrisslinie ist feiner und damit weniger dominant, gibt aber zusätzliche Details wie Nägel und die Daumenfalten an. Licht und Schatten werden als Flächen wiedergegeben. Sie schaffen, wie beim Antependium, die Formen von Fingergliedern, Handballen und der dreieckigen Handinnenfläche.

Coppo di Marcovaldo erreicht bei seinem Tafelkreuz eine weichere Modellierung von Licht und Schatten. Doch auch hier zeigen die Hände des Christus noch deutlichere Eigenformen, wie die Lichtlinie entlang des Kleinfingerballens und die Querfalte auf Höhe der Fingerknöchel, die durch den Wechsel von Licht und Schatten herausgearbeitet wurde. Die feine



Abb. 41: Antependium La Seu d'Urgell, Hand des Christus .

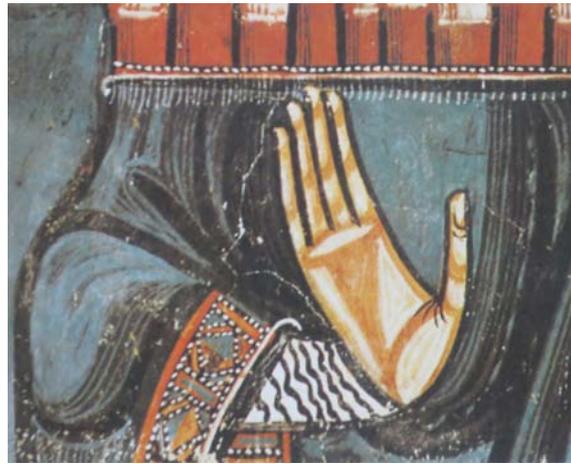


Abb. 42: Apsisfresko aus Taüll, Hand der Maria aus der Sockelzone.

Konturlinie tritt zurück und scheint kaum mehr an der Bildung der Hand beteiligt zu sein. Bei der Madonna mit Kind sind keine Eigenformen der Modellierung mehr erkennbar. Die Hände von Mutter und Kind werden durch weiche Übergänge gebildet, Details wie Nägel und Fingerknöchel durch feine Lichter angedeutet. Die einzelnen Fingerglieder an Marias Hand werden nicht ausgebildet, was zu einer unnatürlich gleichmäßigen Gesamtform führt. Die Biegung der Finger nimmt keine Rücksicht auf die Bewegung der Gelenke. In der Handhaltung kommt es vor und hinter der Hand des Kindes zu einem Versatz in den Fingern. Die weiche Modellierung täuscht mit ihrer natürlichen Wirkung über die zweidimensionale Entwicklung der Hand hinweg.



Abb. 43: Tafelkreuz von Coppo di Marcovaldo, linke Hand des Gekreuzigten.



Abb. 44: Madonna mit Kind, Detail der Hände von Maria und dem Kind.

Was für die Hände beschrieben wurde, trifft auch auf die Füße zu. Stilisierte Beispiele stehen neben solchen, die um eine naturalistische Darstellung bemüht sind. Als besonderes Merkmal ist eine eigenwillige Linienzeichnung auf den Fußrücken herauszustellen, die sowohl beim Täüller Apsisfresko, als auch bei der Bilderdecke aus Zillis auftritt. In Täüll sind es einfache, feine Linien, die wie die Adern eines Blatts verlaufen. Auf der bemalten Holzdecke sind zudem Schlaufen und Querlinien zu erkennen, die ein nahtähnliches Erscheinungsbild abgeben. Dadurch ist es naheliegend, die Linien als gebundene Fußstücke mittelalterlicher Beinlinge zu interpretieren, die also nicht Teil des Inkarnats sind.



Abb. 45: Antependium von La Seu d'Urgell, Füße des Christus.



Abb. 46: Apsisfresko aus Täüll, Füße des Weltenherrschers.



Abb. 47: Ausschnitt aus Tafel 95 mit Füßen.



Abb. 48: Tafelkreuz von Coppo di Marcovaldo, Füße des Gekreuzigten.



Abb. 49: Madonna mit Kind, Füße des Kindes.

Zwischenfazit

Trotz der geografischen und zeitlichen Distanz der besprochenen Werke, die dadurch nur bedingt vergleichbar sind, lässt sich eine tendenzielle Entwicklung in der Malerei weg von der zeichnerischen, hin zur malerisch modellierenden Lösung feststellen. Eine solche Darstellungsweise fand schon in antiken Vorbildern Verwendung. Dabei scheint der Anspruch auf Naturalismus in künstlerischen Darstellungen eine Rolle zu spielen, der sich erst im Laufe des 13. Jahrhunderts herausbildete, während besonders die Romanik Geometrisierung und klare Formen schätzte. Aber auch bei jenen Beispielen lässt die Wiedergabe von Licht und Schatten, wenn sie auch schematisch erscheint, auf Naturbeobachtungen als Voraussetzung für die künstlerische Darstellung des Menschen schließen.

Die Maltechnik wird häufig mit dieser Entwicklung in Zusammenhang gebracht. Aus einem „Nebeneinander“ verschiedener Farbzonen, wie bei THEOPHILUS beschrieben, wurde ein „Übereinander“, das CENNINI zwar erst für eine spätere Zeit als schichtenweisen Aufbau der Malerei schriftlich belegt, welches er aber aus einer Tradition seit Giotto heraus entwickelt sieht. Was danach in der Ölmalerei geschieht und unter Anderen von LEHMANN in seiner Wirkung hochgelobt wird, kann entsprechend vielleicht als „Ineinander“ der Farben beschrieben werden. Ob die Art der Modellierung wirklich allein mit den Trocknungseigenschaften der verwendeten Bindemittel zu erklären ist, oder ob eine andere Wahrnehmung und Übersetzung der Umwelt ins Bild dafür ausschlaggebend war, bleibt an dieser Stelle unbeantwortet.

Auch Zweck, Umgebung und Betrachterposition beziehungsweise -abstand können auf die Darstellungsweise Einfluss genommen haben. Betrachtet man die bemalten Holzdecken aus der Schweiz und Schweden, die über hundert Jahre voneinander getrennt entstanden sind, lässt sich eine lange Tradition in der Deckenbemalung vermuten, die die Gesichter geschickt mit einfachen Mitteln und dem vorausberechneten Abstand zwischen Betrachter und Decke wirkungsvoll darzustellen vermochte, ohne dass sich über die Jahrzehnte viel ändern musste.

Ein wiederkehrendes Motiv stellen verschobene Gesichtsproportionen dar, wie sie bei den katalanischen Beispielen zu beobachten sind. Bereits CENNINI schrieb, dass Gesichter dreigeteilt werden können: Vom Scheitel bis zu den Augenbrauen, von den Brauen bis zur Nasenbasis und von der Unterseite der Nase bis zum Kinn. Die Verbindungslinie zwischen den Augen bildet die Mitte des Kopfes. Diese Einteilung wird bei künstlerischen Darstellungen nicht immer eingehalten. Vielfach ist die Nasenpartie sehr lang, Mund und Kinn darunter

erscheinen kürzer. Dadurch liegen die Augen nicht mehr auf der Mittellinie, wodurch der Schädel ebenfalls zu kurz gerät. Die Wirkung kann durch eine erhöhte Betrachterposition abgeschwächt, oder im Falle des Apsisfreskos verstärkt werden.

Wie viele oder wie korrekt anatomische Details in den Kunstwerken wiedergegeben sind, kann mit Bestimmungsort und Betrachterabstand, aber auch mit individuellen Gegebenheiten, wie der Kunstfertigkeit des Malers oder dem Anspruch des Auftraggebers zusammenhängen.

Neben der Malerei erreichen auch die Textil- und Mosaikkunst eine wirkungsvolle Wiedergabe menschlicher Gesichter, die sich in Komposition und Ausdrucksstärke durchaus mit Tafelbildern und Wandmalerei messen können.

Beispiele früher Inkarnate

Im Folgenden werden zur Veranschaulichung Inkarnate gezeigt. Das Spektrum der Beispiele reicht vom spätantiken Werken bis zu solchen aus dem späten 13. Jahrhundert und beinhaltet sowohl Tafel- als auch Wandmalereien, die durch einzelne Beispiele aus der Fassmalerei, der textilen Gestaltung und der Mosaikkunst ergänzt werden. Bei der Auswahl wurde versucht unterschiedliche Zeiträume und Kulturkreise abzudecken um Unterschiede und Gemeinsamkeiten andeuten zu können. Da es sich um einige wenige bearbeitete Werke handelt, die im Rahmen dieser Arbeit im einzelnen nur kurz beleuchtet werden können, lässt sich daraus selbstverständlich keine Entwicklungsgeschichte ablesen. Die Beispiele dienen vielmehr einer Zusammenschau an Möglichkeiten, die sich den Künstlern und Kunsthandwerkern in der Zeit vor dem 14. Jahrhundert zur Darstellung der menschlichen Erscheinung boten.

Die Beispiele wurden im vorangegangenen Kapitel bezüglich einzelner Details bereits angeführt und teilweise beschrieben. Sie sollen nun noch einmal ausführlicher besprochen werden. Nach einer einleitenden Beschreibung mit allgemeinen Informationen zum jeweiligen Kunstwerk, zu Technik und gegebenenfalls Restaurierungsgeschichte, folgt die Beschreibung der Inkarnate. Teils stützt sich diese auf vorhandene Texte und Ergebnisse aus Materialuntersuchungen, teils auf Beobachtungen, die anhand der Fotografien erfolgten.

Bei der Betrachtung von Inkarnaten sind sowohl das Gesamtbild als auch Details und einzelne Merkmale ausschlaggebend für die Wirkung und subjektive Bewertung durch den Betrachter. Obwohl für die Gesamterscheinung auch die äußeren Umstände, wie Aufstellungsort und -zusammenhang, Beleuchtung und Betrachterposition, mitbestimmend sind, wird sich im folgenden auf Einzelmerkmale der Darstellungen konzentriert, denn die ursprünglichen Zusammenhänge, für die die Kunstwerke geschaffen wurden, sind nicht immer bekannt und oft nur bedingt nachzuvollziehen.

Tafelmalerei

Die Beispiele der Tafelmalerei sind zwischen dem frühen 7. und dem späten 13. Jahrhundert entstanden und entstammen christlichen Zusammenhängen.

Maria Advocata

Datierung:	1. Drittel 7. Jahrhundert
Künstler:	unbekannt, vmtl. syrisch/palästinensisch
Provenienz:	1221 von Santa Maria in Tempulo nach San Sisto Vecchio gelangt, ab 1575 in Santi Domenico e Sisto an der Piazza Magnanapoli, seit 1931 in Santa Maria del Rosario auf dem Monte Mario, Rom
Maße:	71,5 × 42,5 cm (H×B)
Technik / Material:	Malerei in Enkaustik auf Linde, Goldgrund, Punzierungen, Schmuckstein- und Perlenapplikationen
Ort:	Santa Maria del Rosario, Rom
Literatur:	BADDE 2007; BADDE 2012; LEONE 2012

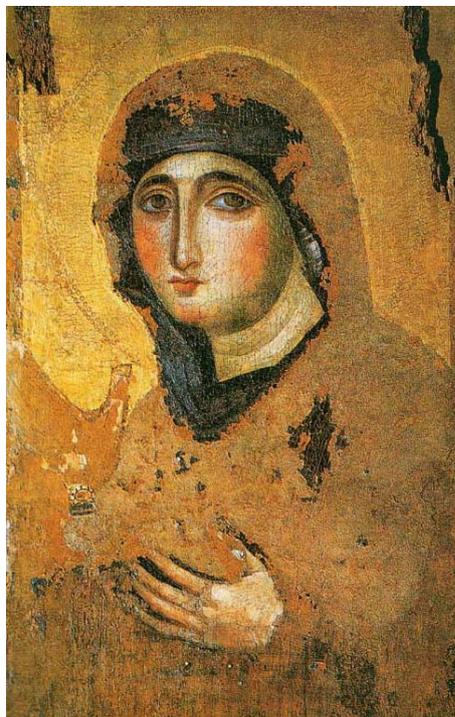


Abb. 50: Maria Advocata.

Die Maria Advocata, auch bekannt unter den Namen „Madonna di San Luca“, „Madonna del Monasterium Tempuli“, „Madonna di San Sisto“ oder „Nostra Signora del Rosario“, ist

eines der wenigen erhaltenen Beispiele frühchristlicher Ikonen in Rom, die den Bildersturm der Ostkirche überlebt haben. Es handelt sich, der Legende nach, um eine Lukas-Ikone. Das erste Marienbild tauchte angeblich noch zu ihren Lebzeiten in Lydda, dem heutigen Lod in Israel, auf.⁶⁰ Diese Darstellung wird in einem Schreiben von Bischof Epiphanius aus Zypern aus dem 5. Jahrhundert beschrieben. Die Gesichtsfarbe sei die eines Weizenkorns, *sie habe Augen aus Bernstein, dunkle Brauen, Pupillen wie Oliven, eine schlanke Nase und einen rosenfarbenen Mund.*⁶¹ BADDE vermutet, dem Bischof habe das Bild der Maria Advocata aus Santa Maria del Rosario als Grundlage für diese Beschreibung gedient.⁶² Maria ist im Typus der Hodegetria, der Wegweisenden, dargestellt. Der Körper ist zur Seite gedreht und das Gesicht so zum Betrachter gewandt, dass es im Dreiviertelprofil erscheint. Der Blick ist frontal aus dem Bild gerichtet. Die Hände hat Maria vor dem Körper erhoben, ihre linke erscheint auf Höhe der Brust, ihre rechte ist auf Schulterhöhe.

Nach BADDE ist die Malerei in Enkaustik ausgeführt, der Hintergrund vergoldet und punziert. Der hölzerne Bildträger ist stark holzwurmgeschädigt, die Malerei hat die Zeit nur als Fragment überdauert. Das Gesicht und die linke Hand sind verhältnismäßig gut erhalten. Auch Teile des dunklen Mantels sind noch erkennbar, wo sie das Inkarnat rahmen. Die Position der rechten Hand ist als Aussparung im vergoldeten Hintergrund nachvollziehbar. Oberhalb der Schultern hat sich die Vergoldung mit einem punzierten Nimbus aus einer Doppelreihe kleiner Ringe erhalten. Von der Kleidung sind unterhalb des Kopfes nur kleinste Fragmente erhalten. An der Manschette des rechten Ärmels lässt sich die ursprüngliche, dekorierte Borte erkennen: Auf einen Goldstreifen folgte eine Reihe elipsenförmiger, rot unterlegter Fassungen, vermutlich für Edelsteine, umgeben von je zehn Perlen, sodass eine Blütenform entsteht. Die Fotografie im Katalog *Tavole Miracolose*⁶³ von 2012 zeigt die Advocata mit Goldfolienapplikationen über den Händen. An ihrem linken Ärmel, wo ein untermaltes Ornament wie am rechten Handgelenk vermutet wird, sind Edelstein- und Perlenfassungen ebenfalls aus Gold aufgesetzt worden, wie auch an beiden Mittelfingern, wo sie Ringe darstellen sollen. Wahrscheinlich ist auch die Stirn mit einem goldenen Diadem verziert gewesen.⁶⁴ Die Goldapplikationen stehen in einer byzantinischen Tradition

⁶⁰ BADDE 2007

⁶¹ Ebd.

⁶² Die Datierungen der Maria Advocata (7. Jh.) und des Briefes (5. Jh.) sprechen allerdings gegen diese Theorie.

⁶³ LEONE 2012.

⁶⁴ ... *con ogni probabilità anche la fronta era ornata da un diadema d'oro.* LEONE 2012, S. 44.

der Auszeichnung besonders wichtiger oder wundertätiger Bildelemente. Die Darstellung dürfte im Original von einem gemalten Rahmen umgeben gewesen sein, der an der linken Seite von den Fingerspitzen der rechten Hand unterbrochen ist. An Malereiresten lässt sich erkennen, dass die Rahmung in dunkelgrüner Farbe gemalt war, mit aufgesetzten weißen Elementen.

Das Inkarnat ist von einem feinen Craquelé überzogen und stellenweise durch Strichretuschen ergänzt. Die Formen von Augen und Nase werden durch rotbraune Schatten vorgegeben. Diese Partien unterscheiden sich von den Übrigen darin, dass kein deutlicher Duktus erkennbar ist. Sie scheinen mit einer dünneren Farbe aufgebracht und im weiteren Malverlauf ausgespart worden zu sein. Der so gemalten Lidfalte folgt parallel der Oberlidrand, der ebenfalls mit rotbrauner Farbe angegeben und durch eine mittig aufgesetzte, dunkle Linie verstärkt wurde. Die Form des Unterlids beginnt im nasenseitigen Augenwinkel leicht konkav und schwingt auf Höhe der Iris konvex aus. Die Iris besteht jeweils aus einem braunen, äußeren Ring, der eine ockerfarbene Kreisform umgibt, auf die eine schwarze Pupille aufgesetzt ist. Der Augapfel ist leicht nach oben gedreht, sodass die Iris vom Oberlid überschritten wird. Das Augenweiß wurde zuletzt aufgetragen und geht zu den Augenwinkeln hin in Hellblau über. Die beleuchteten Flächen des Oberlids sind mit dem „weizenkornfarbenen“ Grundton des Gesichts ausgeführt, ebenso wie die Deckfalte unterhalb der Brauen. Die Unterlider werden mit nach unten auslaufender rotbrauner Farbe angegeben. Auf dem Unterlidrand bildet eine helle Ausmischung des Grundtons eine Lichtlinie, die über die Innenwinkel der Form der Tränensäcke folgt.

Auch die Augenbrauen sind mit der rotbraunen Schattenfarbe unterlegt und mit einer aufgesetzten dunkleren Farbe verstärkt. Die Form folgt der der Oberlider und geht auf Höhe der Nasenwurzel in die Schatten des langen, schmalen Nasenrückens über. Durch die Kopfhaltung wird nur einer der schmalen Nasenflügel sichtbar. Marias linke Gesichtshälfte ist stärker beleuchtet, wodurch die Schatten der Nase in einer dunkleren Grundtonausmischung und nicht in der Schattenfarbe angegeben sind. An ihrer rechten Seite wird die Nase mit eben dieser rotbraunen Farbe betont, die in einer feinen Linie dem Nasenrücken folgt, um die Spitze läuft und die Form des linken Nasenlochs angibt. Der Nasenrücken wird mit dem gelblichen Hautgrundton angegeben und auf der Nasenspitze mit einer Lichthöhlung versehen.

Der Schatten der Nase geht unterhalb der Nasenspitze in die zarte Schattierung der Ober-

lippenrinne über, die zusätzlich durch eine Lichtlinie auf dem Philtrumsrand ausgezeichnet wird. Das Licht folgt dem Amorbogen und zeichnet zur rechten Gesichtshälfte die geschwungene Oberlippenform nach. Der Mund ist, im Vergleich zu den Augen, klein und nur wenig breiter als die schmale Nase der Maria. Er ist geschlossen und in roten Schattierungen gemalt. Die Oberlippe ist deutlich geschwungen. Die Linie zwischen den Lippen ist in der Schattenfarbe gemalt und zeichnet das ausgeprägte Lippenhöckerchen nach. Die volle Unterlippe ist schmaler und nimmt den Schwung der Oberen in gedämpfter Form auf. Sie ist stärker beleuchtet und zeigt auf ihrer rechten Seite eine rosafarbene Abschattierung. Am Unterlippenrand folgt eine Lichtlinie der Form und setzt die Lippe deutlich vom darunterliegenden Schatten ab. Ein darauffolgendes weiteres Licht betont das Kinn, das sich ansonsten nur leicht aus der runden Gesichtsform heraushebt.

Der Kopf Mariens wird nicht durch Konturen begrenzt, sondern durch den umgebenden Stoff des Mantels. Dieser bedeckt auch große Teile der Stirn, die nur als schmaler Streifen oberhalb der Brauen erscheint. Die linke Wange Marias liegt im Schatten, der mit einer dunklen, grünlichen Bogenform vom Auge bis zum Kinn beschrieben wird. An der Grenze zum Hals wird der Schatten noch einmal dunkler und schließt die runde Gesichtsform ab. Eine parallele Halsquerfalte greift die Kontur wieder auf. Von der grünen Schattenform leitet die Wangenrötung zum hellen Hautton der Wangen über. Diagonal stehende, rötliche Linien verlaufen über einer dunkleren Ausmischung des Grundtons, auf den sie schräg unterhalb des Auges treffen. Die andere Wange ist ebenfalls durch eine Rötung angegeben (heute etwa die Hälfte der Fläche Retusche). Die deutlichen roten Linien der anderen Seite sind dadurch nicht zu erkennen. Ob sie auch hier vorhanden waren, oder nur auf der Schattenseite zum besseren Übergang vom Grünton dienten, ist nicht nachzuvollziehen. Helle Ausmischungen des Grundtons zeichnen die Stirn, die Wangen unterhalb der Tränensäcke und das Kinn aus und tragen so zu einer natürlich wirkenden Licht- und Schattenmodellierung des Gesichts bei.

Der Realismus der Darstellung, der besonders durch die feinen Übergänge von Licht und Schatten erreicht wird, bestimmt die Erscheinung der Maria Advocata. Dabei sind die Proportionen des Gesichts leicht verzerrt. Auf eine kurze Kinn-Mund-Partie folgt eine sehr lange Nase. Die Augen sind deutlich größer dargestellt als der Mund. Ihre besondere Wirkung, die BADDE als *seelenberuhigenden Blick dieser muschelseidenen Augen*⁶⁵ beschreibt, wird durch die leicht geschlossenen Lider erreicht. Diese Mimik nimmt den Augen die Starre und verleiht dem Gesicht einen ruhigen und trotzdem lebendig wirkenden Ausdruck. Bei längerer Betrachtung fällt auf, dass die Augen seltsam flach der Wölbung des Gesichts folgen. Die langgezogene Form der Lider und ihre Wiederholung durch die Brauen scheint die eigene Rundung der Augäpfel zu überschreiben. Der mythischen Wirkung des Marienbildes tut dies keinen Abbruch.

*So beseelt wie in ihrem brunnentiefen Blick scheint kein Mensch aus der Tiefe der Zeit auf uns zuzukommen.*⁶⁶

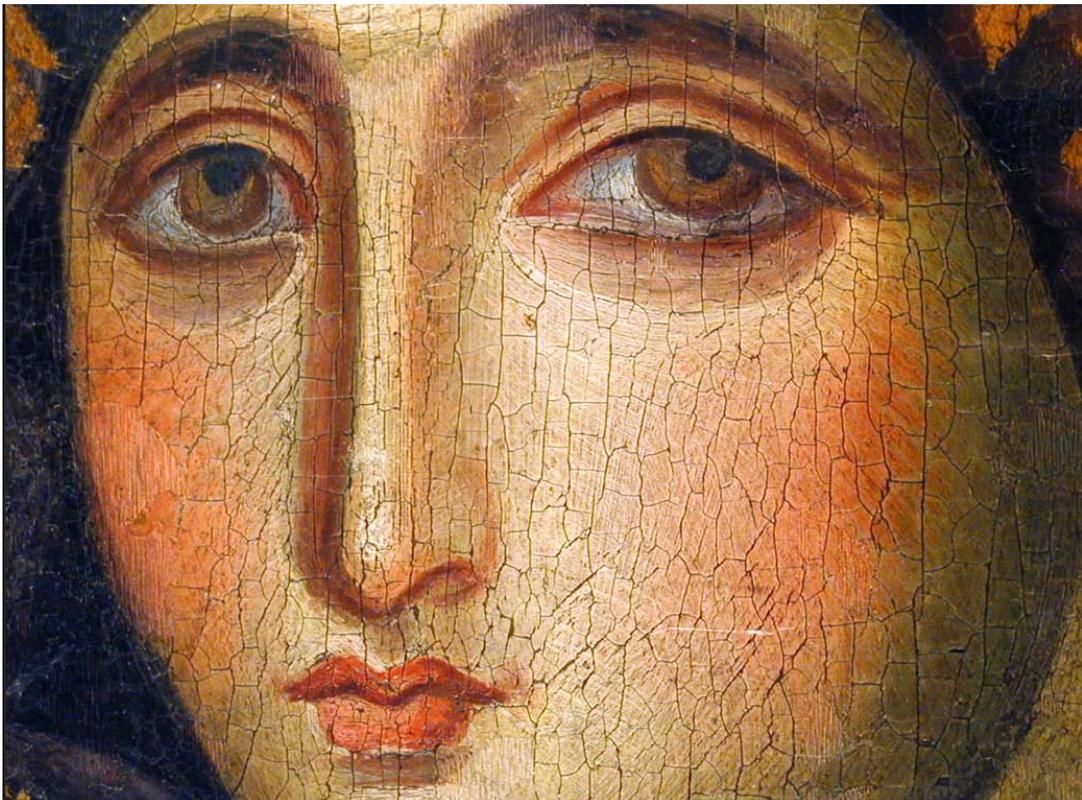


Abb. 51: Detail des Gesichts der Maria Advocata

⁶⁵ BADDE 2007.

⁶⁶ BADDE 2012.

Antependium von La Seu d'Urgell (Seo de Urgel)

Datierung:	2. Viertel 12. Jahrhundert
Künstler:	unbekannt
Provenienz:	unbestimmte Kirche aus dem alten Bistum Urgell, Katalonien
Maße:	151 × 102 × 5 bis 6 cm (B × H × T)
Technik / Material:	Tempera auf Kiefernholz mit Resten gefirnissten Blattmetalls
Ort:	Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona (MNAC)
Inv. Nr.:	MNAC/MAC 15803 bzw. 015803-000
Literatur:	MNAC 2004, S. 24 – 29.; CASTINEIRA 2007; ARTE ROMÁNICO 1961, S. 32.



Abb. 52: Antependium von La Seu d'Urgell oder der Apostel, Gesamtansicht.

Das Antependium von La Seu d'Urgell (Seo de Urgel), auch genannt der Apostel⁶⁷ ist eines von zahlreichen in Nordspanien erhaltenen Antependien aus dem 12. und 13. Jahrhundert. CASTINEIRA weist auf stilistische Gemeinsamkeiten zwischen der Tafelmalerei und der Wand- sowie der Buchmalerei dieser Zeit hin.⁶⁸ Er ist überzeugt, dass sich die Länder des

⁶⁷ Dieser Name wird beispielsweise im Katalog zur Europarat-Ausstellung *El Arte Románico* von 1961 in Barcelona und Santiago di Compostela verwendet. S. ARTE ROMÁNICO 1961, S. 32.

⁶⁸ CASTINEIRA 2007, p. 122.

Mittelmeerraumes durch regen Austausch in der Bildenden Kunst gegenseitig beeinflusst haben und widerspricht damit der von COOK⁶⁹ etablierten Meinung, die charakteristischen Elemente der spanischen Kunst des Mittelalters, wie die starke Zeichnung und die brillante Farbigekeit, entstammten mozarabischen Einflüssen. Allerdings betont auch COOK bereits in der Einleitung zu seiner Beschäftigung mit romanischen Antependien aus Nordspanien, dass Katalonien auf Grund seiner geografischen Lage schon immer unter den verschiedensten Einflüssen stand und deswegen eine sehr viel komplexere Stilmischung entstanden sei, als in anderen europäischen Regionen.⁷⁰



Abb. 53: Zusammengesetzte IR-Reflektografie-Aufnahme

Bei einer Untersuchung zu Maltechnik und Materialien am Museu Nacional d'Art de Catalunya, durchgeführt von ANTONI MORER MUNT und JOAQUÍN BADIA GÓMEZ,⁷¹ wurden Farb- und Bindemittel des Antependiums von La Seu d'Urgell bestimmt. Die Grundierung ist zweilagig aufgebaut. Als Füllstoff wird Gips angegeben.⁷² Als Bindemittel für die Malfarben diente eine Kombination aus verschiedenen tierischen Proteinen. In einigen Bereichen konnten mittels IR-Reflektografie Vorzeichnungen sichtbar gemacht werden (s.

⁶⁹ CASTINEIRA bezieht sich hier auf den Aufsatz *The Earliest Painted Panels of Catalonia* von WALTER W. S. COOK, den dieser in mehreren Teilen zwischen 1923 und 1928 in *The Art Bulletin*, herausgegeben von der COLLEGE ART ASSOCIATION OF AMERICA, veröffentlichte.

⁷⁰ *Numerous elements enter into the eclectic and yet oddly original Catalan style and the difficulties of analyzing this eclecticism are countless; the evolution of primitive Italian painting is, in comparison, a simple subject. The complexity of our problem is largely due to the geographical situation of Catalonia, which was subject to influences from various directions; from Mozarabic Spain on the one hand and Moslem Spain on the other, from southern and northern France, England, and central as well as Lombard Italy. The only parallel in the history of art is that found in southern Italy and Sicily, where the same historical reasons account for an unusual mixture of styles.* S. COOK 1923, S. 86.

⁷¹ Die Untersuchung erfolgte mit UV-Licht, IR-Reflektografie, Röntgen, RAMAN-Spektroskopie und IR-FTIK. S. dazu den Technischen Bericht im Anhang von CASTINEIRA 2007.

⁷² Die untere Schicht ist demnach aus „gesso grosso“, die obere mit „gesso sottile“ aufgebaut.

Abb. 53). Als Pigmente beziehungsweise farbgebende Mineralien konnten Zinnober und Mennige, Auripigment, Kohlenstoffschwarz, Aegirin und Bleiweiß identifiziert werden.

Das Antependium von La Seu d'Urgell steht, in Aufbau und Stil, beispielhaft für die katalanische Romanik. Sowohl die Bildfläche als auch die dargestellten Personen sind stark geometrisiert und auf ein Zentrum hin komponiert. Die Tafel ist in drei hochrechteckige Felder unterteilt. Das Mittlere zeigt Christus als Majestas Domini in einer Doppelmandorla. Er dominiert und zentralisiert die Darstellung als wichtigste Person und erscheint deutlich größer als die übrigen Figuren. In den beiden Seitenfeldern sind jeweils sechs Apostel abgebildet; links mit dem hl. Petrus als Schlüsselträger, rechts mit dem hl. Paulus. Sie sind so hintereinander gestaffelt, dass ihre Köpfe jeweils ein Dreieck beschreiben. Alle Apostel haben den Kopf nach innen zu Christus geneigt, womit seine zentrale Rolle nochmals unterstrichen wird. Christus selbst ist in strikter Frontalität dargestellt. Die dicken, schwarzen Konturlinien dominieren in Kombination mit den leuchtenden, flächig aufgetragenen Farben die Figuren. Ihre Darstellung orientiert sich nicht an konkreten Naturvorbildern; die Beschreibung im Museumsführer des Museu Nacional d'Art de Catalunya führt die Überlegung sogar soweit, dass die Figuren als, aus einer Summe geometrischer Formen bestehend, beschrieben werden, die die einzelnen Glieder und wesentlichen Gesichtszüge repräsentieren.⁷³ Trotz der schematischen Malweise unterscheiden sich die Apostel untereinander, zum Teil durch Attribute, wie bei Petrus, der den Schlüssel in Händen hält, in anderen Fällen durch die Farben der Kleidung und die Unterschiede in Haar- und Barttracht. Die Dichte in der Darstellung der Falten und die klar definierten Konturen, die diese beschreiben, schaffen trotz des flächigen Farbauftrags ohne nennenswerte Modellierungen, eine Plastizität der Figuren. Die figürlichen Darstellungen befinden sich vor einfarbigem Grund mit aufgesetzten floralen Motiven und dominieren die Komposition. Die Tafel schließt rundum mit einem Rahmen mit Musterfries ab.

Die zeichnerische Malweise der Gewänder, bei denen dunkle Konturlinien die farbigen Flächen in Formen gliedern, setzt sich auch im Gesicht und in den Händen und Füßen des Christus fort. Auf einem Grundton sind Lichter, Schatten und Rötungen als einzelne Linien nebeneinander aufgesetzt. Für das „Fleisch“ geben MORER MUNT und BADIA GÓMEZ Zin-

⁷³ *Las representaciones humanas no se parecen al natural si no fuera por la suma de unas formas geométricas que representan sus miembros y rasgos constitutivos.* S. MNAC 2004, S. 27.

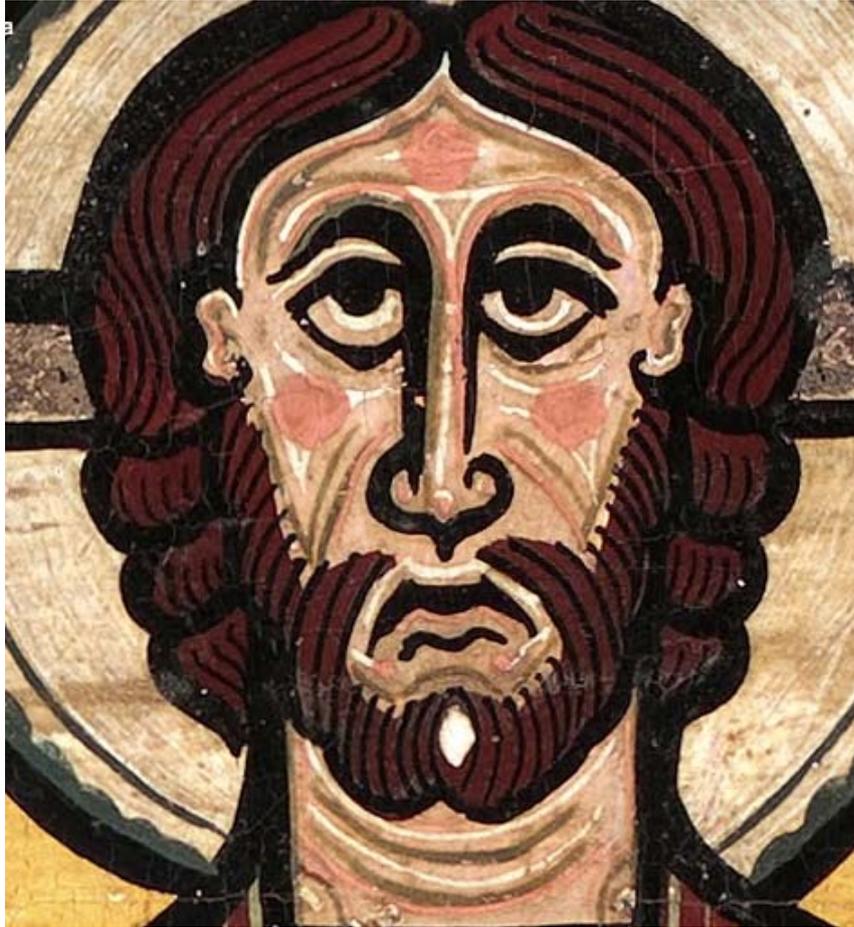


Abb. 54: Detail des Gesichts Christi.

nober und Bleiweiß als verwendete Pigmente an. Eine Mischung daraus diente als Grundton, mit dem die Inkarnate flächig angelegt wurden. Als zweiter Schritt wurden Haare und Bart mit Rotbraun ebenfalls flächig angelegt. Danach wurden die Konturen von Gesicht, Ohren, Nase, Mund, Haaren und Bart in geschwungenen, schwarzen Linien gezogen und in den Haaren die Binnenzeichnung in dünneren schwarzen Strichen ausgeführt. Augenbraue und Nasenrücken bestehen aus je einer gemeinsamen Linie, die an der linken Seite dicker ausgeführt ist und damit eine leicht von rechts kommende Lichtführung vorgibt. Sie verbindet sich direkt mit der Linie des Nasenflügels, die diesen bis zur Scheidewand umreißt, wo sie auf die Linie des rechten Nasenflügels trifft. Die Augen werden durch eine stärker gebogene untere und eine schwächer gebogene obere Linie beschrieben, an die sich die Pupille anfügt. Der Mund wird durch zwei unabhängige Linien angegeben, die jeweils die Kontur von Ober- und Unterlippe bilden. An Händen und Füßen sind die äußeren Umrisse aller Glieder nachgezogen. Die Konturen der Füße sind dabei in Dunkelrot statt in Schwarz

ausgeführt. Umrisslinien sowie Binnenzeichnung liegen deutlich auf den Grundtönen von Haut und Haaren.



Abb. 55: Detail der Hand Christi.

Auf die Konturierung folgte die Schattenzeichnung aus bräunlich lasierenden Linien⁷⁴, die teilweise über den Konturen liegen. Sie folgen auf der Stirn dem geschwungenen Haaransatz und bilden mit einer weiteren Linie oberhalb der Augenbrauen eine Dreiecksform. Darunter laufen die Schatten entlang der Brauen und münden in einer Schattenlinie am linken Nasenrücken. Die Ohrmuschelhöhlungen und die Tränensäcke unter den Augen sind ebenfalls mit bräunlichen Linien angegeben. Auf den Wangen folgen die Schatten der Bartform und beschreiben mit einer Doppellinie die Nasolabialfalte. Unterhalb des Mundes laufen die Schattenlinien wieder entlang der Bartkontur. Dazwischen beschreibt eine dritte Linie die

⁷⁴ Da im Bericht von ANTONI MORER MUNT und JOAQUÍN BADIA GÓMEZ kein braunes Farbmittel angegeben ist, wird davon ausgegangen, dass es sich bei den braun erscheinenden Schattenlinien um eine Ausmischung, eventuell aus Auripigment und Kohlenstoffschwarz handelt, die durch den lasierenden Auftrag über dem rosafarbenen Grundton bräunlich erscheint.

horizontale Kinnfalte. Zwei parallele Bogenlinien zeichnen die Halsquerfalten nach. Zwei Viertelkreislinien unterhalb deuten vermutlich links und rechts die Oberschlüsselbeingrube an.

Nach den Schatten folgte das Setzen der Lichter, die zumeist den Schattenlinien folgen und sie teilweise überschneiden. An der Stirn verlaufen die weißen Lichtlinien zwischen Haaransatz und Schatten. Der braunen Dreiecksform liegt ein weißes Dreieck einbeschrieben. Weitere Lichter verlaufen entlang der Augenbrauen und treffen sich oberhalb der Nasenwurzel zu einem weiteren Dreieck. Nach unten hin folgt die weiße Lichtlinie dem Nasenrücken. Einzelne Lichtpunkte sitzen auf Nasenspitze und -flügeln. Zwischen der oberen Augenkontur und der Brauenlinie sind weitere Lichtlinien auf dem oberen Lid aufgesetzt. Der Pupillenform folgende, weiße Linien deuten die Augäpfel an. Lichter zwischen der Ohrmuschelhöhlung und der Kontur beschreiben die Ohrmuschelränder. Auf den Wangen folgen die weißen mit einigem Abstand den braunen Linien, sodass die Lichter von Wangenkontur, Tränensäcken und Nasolabialfalte sich wiederum zu einer Dreiecksform finden. Eine Lichtlinie bildet den Amorfbogen und läuft weiter entlang der Oberlippenkontur. Unterhalb sind die Mundwinkel mit kurzen Lichtlinien gekennzeichnet. Das Kinn ist mittig zwischen den Barthaaren ebenfalls mit einem Lichtpunkt ausgezeichnet. Am Hals folgen die Lichter konsequent den Schattenlinien.

Im Anschluss an die Licht- und Schattenzeichnung wurden Teile des Gesichts mit einer hellroten Farbe zusätzlich akzentuiert. Diese roten Linien liegen neben und stellenweise auf den Lichtern und Schatten. Auf der Stirn verläuft die rote Linie zwischen der konturbeschreibenden weißen und braunen Linie. Sie folgt der Augenbrauenform und dem Nasenrücken. An den Ohren läuft sie entlang des Ohrmuschelrandes. Weitere Akzentuierungen finden entlang der Nasolabialfalte, zwischen den Lippen und an der untersten Halsquerfalte statt. Kleine punktförmige Rötungen sitzen in den Mundwinkeln, auf der Nasenspitze und auf den Nasenflügeln. Wangen und Stirn sind jeweils durch eine deutliche kreisrunde Rötung ausgezeichnet, die deutlich über den weißen Lichtern liegt.

An der segnenden Hand Christi ist eine ähnliche Vorgehensweise zu beobachten, mit Ausnahmen der rötlichen Akzentuierung, die hier nicht vorkommt. Nach Anlage von Grundton und schwarzer Konturierung wurden mit braunen Schattenlinien die Umrisse nachvollzogen, Daumen- und Kleinfingerballen sowie ein Dreieck in der Handfläche gemalt. Diesen Linien folgen die Lichter, die an den Fingerinnenseiten durch Wölbungen zusätzlich die einzelnen Fingerglieder andeuten.

Die Füße zeigen gegenüber Gesicht und Hand eine stärkere Stilisierung. Innerhalb der dunkelroten Konturen beschreiben die Licht- und Schattenlinien ein deutliches Dreieck auf dem Fußrücken, das zwischen Fußwurzel und Zehenansatz verläuft. Die Knöchel sind als braune Kreislinien mit einbeschriebenem Lichtpunkt ausgezeichnet.



Abb. 56: Detail der Füße Christi.

Die Gesichter der Apostel wurden weniger differenziert. Es finden sich weder weiße Licht- noch braune Schattenlinien. Die Binnenzeichnung innerhalb der Konturlinien wird allein von der hellroten Farbe übernommen. Diese folgt an Stirn und Wangen den Gesichtskonturen und zeichnet die Augenbrauenbögen nach, bevor sie nach unten eine Linie auf dem Nasenrücken bildet. Unter den Augen sind in einigen Gesichtern die Tränensäcke in einfacher oder doppelter Linie nachvollzogen, ebenso wie die Nasolabialfalte. Ohrmuschelrand und Kinnfalte sind wie im Gesicht des Christus mit je einer Linie gezeichnet. Die Schläfen der Apostel sind durch eine hellrote Kreisform betont. Am Hals folgt die rote Farbe der Kontur und deutet Halsquerfalten an. Stirn und Wangen sind mit großen punktförmigen Rötungen akzentuiert.

Die unterschiedlichen Lebensalter der Apostel werden durch Haar- und Barttracht angezeigt. Die Jünglinge sind mit braunem Kopfhair mit schwarzer Binnenzeichnung und ohne Bart dargestellt. Sechs Apostel mittleren Alters haben braunes Haupt- und Barthaar mit ebenfalls schwarzer Binnenzeichnung. Allein Petrus ist in fortgeschrittenem Alter dargestellt, sichtbar an der weißen Binnenzeichnung der braun angelegten Kopf- und Barthaare.

Die Gesichter zeigen trotz ihrer schematischen Darstellung eine bemerkenswerte Wiedergabe anatomischer Details wie die der einzelnen Gesichts- und Halsfalten. Dabei bleiben zentrale Elemente wie Augen und Mänder sehr zeichenhaft. Bei den Proportionen fällt die lange Nasen- und dagegen sehr kurze Stirn- und Kopfpattie auf. Die Hände der Apostel sind sehr klein, die des Christus, im Vergleich zum Gesicht, zu groß.

Die schematische Ausführung unterstreicht die Aussage, die Figuren seien als eine Summe aus Einzelformen komponiert.

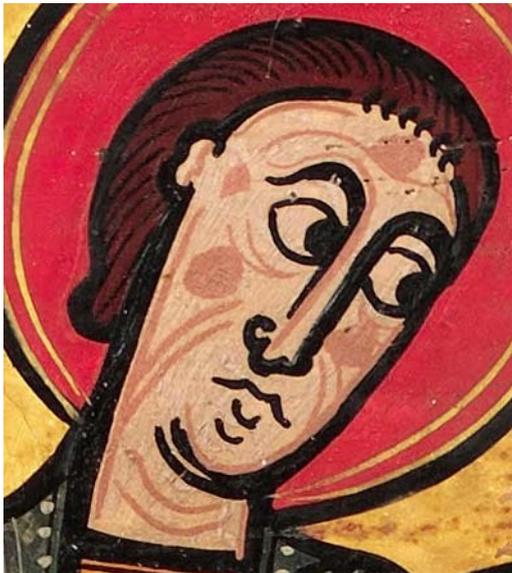


Abb. 57: Detail linkes Bildfeld, oberster Apostel in junglichem Alter

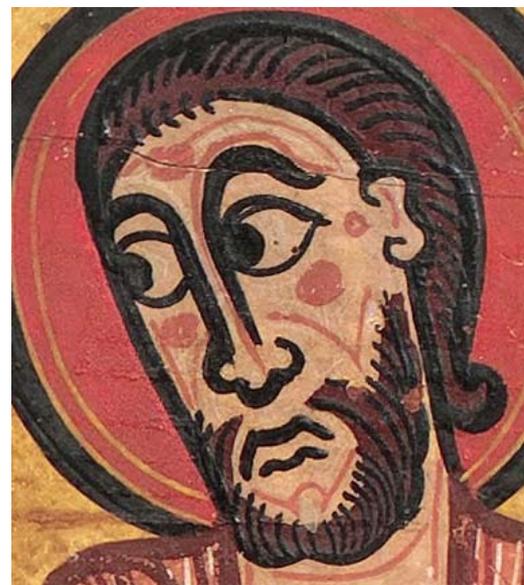


Abb. 58: Detail rechtes Bildfeld, oberster Apostel in mittlerem Alter

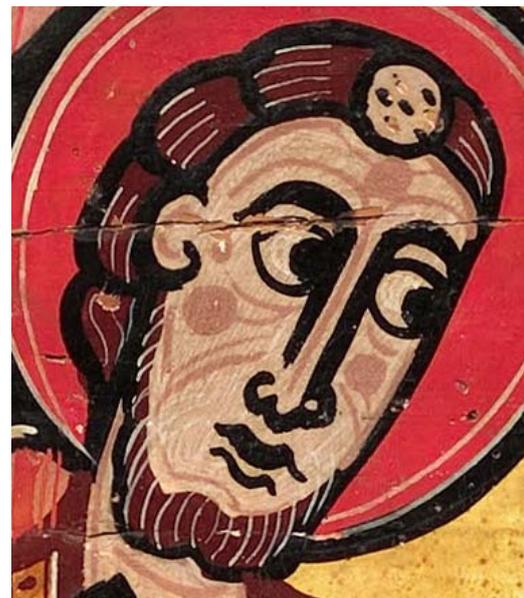


Abb. 59: Detail linkes Bildfeld, Petrus in fortgeschrittenem Alter

Rosenheimer Altaraufsatz

Datierung:	2. Hälfte 13. Jahrhundert
Künstler:	unbekannt
Provenienz:	Rosenheimer Gegend, vmtl. aus bäuerlichem Besitz über den Kunsthändler Ignaz Renner 1861 ins Bayerische Nationalmuseum gelangt
Maße:	154,3 × 39,5 × 4 bis 6 cm (B × H × T)
Technik / Material:	Glutinleim gebundene Kreide-Gips-Grundierung, Zwischgold und Tempera auf Fichtenholzbrett, verschiedene Überzüge gefaste Rahmung
Ort:	Bayerisches Nationalmuseum (BNM), München
Inv. Nr.:	MA 2363
Literatur:	RINGER 2002; RINGER 2005; WENIGER 2012; SAUTER/LUBER 2012



Abb. 60: Der Rosenheimer Altaraufsatz, Gesamtansicht.

Der sogenannte Rosenheimer Altaraufsatz⁷⁵ aus der Sammlung des Bayerischen Nationalmuseums zeigt im Zentrum der querrrechteckigen Tafel in einer halbrunden Überhöhung die Marienkrönung. Christus und Maria sitzen einander zugewandt. Beide sind bekrönt und Christus hält eine weitere Krone in seinem Schoß. Über der Szene schweben zwei Engel,

⁷⁵ Diese Bezeichnung rührt von der vermuteten Herkunft der Tafel aus der Gegend von Rosenheim her. WENIGER widmet seinen Aufsatz u. a. der Provenienzfrage und stellt die Vermutungen zur Herkunft aus der Wallfahrtskirche St. Peter in Flintsbach am Inn, Lkr. Rosenheim, in Bezug zu den erhaltenen Zeugnissen. Laut seiner Auseinandersetzung mit der Geschichte des Werkes kann *lediglich die Herkunft des Retabels aus der Rosenheimer Gegend* als halbwegs gesichert gelten. WENIGER 2012, S. 72.

die ein gleichartige, vierte Krone über die Gottesmutter und Christus halten. Links und rechts sitzen je sechs Apostel, von denen Johannes der Evangelist⁷⁶ und Pertrus⁷⁷ identifizierbar sind. Bei einem dritten Apostel handelt es sich vermutlich um Bartholomäus⁷⁸. Die anderen sind mit Büchern, aber ohne individuelle Attribute dargestellt und unterscheiden sich voneinander in ihren Lebensaltern.

Die Tafel wurde von 1997 bis 1999 durch das Bayerische Landesamt für Denkmalpflege untersucht. Auf die Ergebnisse der kunsttechnologischen Untersuchung und Materialanalysen soll an dieser Stelle nur in Bezug auf die Inkarnate eingegangen werden. Zu Informationen bezüglich der übrigen Malschichtpartien sei auf die angegebene Literatur verwiesen.

Für die Temperafarbe werden verschiedene Bindemittelbestandteile angegeben. RINGER zitiert hierzu JOHANN KOLLER aus dem Untersuchungsbericht zum Rosenheimer Altaraufsatz vom 25. 5. 1999,⁷⁹ wo tierische Leime als Hauptbindemittel mit seltenen ölhaltigen Anteilen festgestellt wurde. SAUTER und LUBER sprechen zusätzlich von Eigelb, das in einzelnen Schichten verwendet wurde.⁸⁰ Die Malfarbe liegt auf einer Hautleim gebundenen Grundierung aus Gips und Kreide, die mehrschichtig auf das zuvor mit Knochenleim isolierte Holz aufgetragen wurde. Der Grundton der Inkarnate besteht aus mit Zinnober ausgemischtem Bleiweiß. In Schatten und Haaren wurde heller und dunkler Ocker festgestellt. Die weißen Lichthöhungen bestehen aus Bleiweiß, die dunklen Konturen aus Beinschwarz oder einer braunen Ausmischung mit Ocker.

SAUTER und LUBER, die seit 2009 mit ergänzenden Untersuchungen und der Restaurierung des Retabels betraut sind, beschreiben, dass sich die schematischen Gesichter der Apostel durch ihre Haar- und Barttracht in drei Typen unterteilen lassen: drei bartlose Jünglinge, fünf ebenso wie Christus mit braunen Haaren und Bart dargestellte Apostel und vier Ältere, die bläulich graue Haare und Bärte tragen. Im Weiteren wird der Aufbau der Inkarnate exemplarisch für den vierten Apostel von rechts beschrieben:

Sämtliche Gesichter weisen einen einheitlichen hellrosa Grundton auf, der aus Weiß mit wenig Rot und Blau ausgemischt ist. Auf diesem Grundton ist die Bin-

⁷⁶ Johannes sitzt unmittelbar links neben der Krönungsszene und kann durch sein jugendliches Aussehen als der Evangelist identifiziert werden.

⁷⁷ Petrus ist rechts neben Christus dargestellt und hält als typisches Attribut einen Schlüssel.

⁷⁸ Der zweite Apostel von rechts trägt ein Messer, was auf Bartholomäus hindeutet.

⁷⁹ RINGER 2005, S. 302.

⁸⁰ SAUTER/LUBER 2012, S. 86.



Abb. 61: Detail mit Gesicht des vierten Apostels von rechts.

nenzeichnung ausgeführt. Zunächst wurden die Augenhöhlen mit einer Schattierung in einer ockerfarbenen Lasur angelegt, ebenso die Umrandung der Nase mit Schatten am Nasenflügel, die Stirn, die Partie zwischen Nase und Mund sowie die äußere Umrandung der Wangen. [...] Dann wurde die rote Farbe auf die Linie des Nasenrückens, Ober- und Unterlippe, die Innenform der Ohrmuschel, die Wangen sowie das Kinn aufgetragen. An den beiden letztgenannten Stellen erfolgte der Auftrag lasurartig, in den anderen Bereichen ist er deckend. Nach dem Rot wurde die dunkelbraune Farbe aufgebracht: Die mandelförmigen Augen sind von gekonnt gesetzten Konturlinien eingefasst, ebenso sicher sind die stark geschwungenen, bogenförmigen Augenbrauen gezeichnet. Ober- und Unterlid wurden mit etwas dünneren Pinselstrichen angegeben. Mit Braun sind weiterhin die äußere Konturierung des gesamten Gesichts, die Nasenspitze, Na-

senflügel, die Umrisslinie der Unterlippe sowie die Mundwinkel ausgeführt. Die Mundwinkel setzen an der Oberlippe an; die vergleichsweise kurze, gerundete Unterlippe trennt ein Zwischenraum von der Oberlippe. Beim Auge wurde das Schwarz der Pupille auf das Braun gelegt und schließlich das Weiß für die Iris und die linearen Höhlungen gesetzt. Der Nasenrücken wurde mit einer weißen Linie akzentuiert, die sich oberhalb der Nasenwurzel teilt und entlang der Augenbrauen spitz ausläuft. Weitere weiße Höhlungen finden sich als Linien unterhalb des unteren Augenlids, als „u-förmige“ Erhöhungen zwischen Nase und Oberlippe, als weißer Punkt an Nasenflügel und Kinn sowie bei dem erwähnten Apostel auch als Trennung von Ober- und Unterlippe. Durch die weiße Linie wird das Rot der Lippen hervorgehoben. Möglicherweise soll sie die Zahnreihe andeuten.⁸¹

Die beschriebene Reihenfolge des Farbauftrags ist auch bei den übrigen Aposteln zu erkennen. Es bestehen lediglich kleine Unterschiede bei der Ausführung der Details: Beispielsweise fehlt bei den bärtigen Gesichtern die rote Kinnlinie. Die Stirn kann zusätzlich zum Ocker mit Rot betont worden sein. Die Ohrmuscheln sind unterschiedlich stark ausgeführt: Zum Teil finden sich neben der roten auch eine schwarze und eine weiße Linie. Der Unterlippe fehlt in einigen Fällen die dunkle Kontur und das Weiß zwischen den Lippen kommt nur noch im Gesicht der Maria vor. Die Farbigkeit der Schatten variiert zwischen den Aposteln und die Betonung der Wangen kann diese mehr oder weniger in den Vordergrund treten lassen. Desweiteren führen SAUTER und LUBER aus, dass die Gesichter, wie auch Hände und Füße, von den dunklen Konturlinien dominiert werden. Schattierungen erfolgten flächig und nicht *modellierend von „hell nach dunkel“ der Gesichtsform folgend*⁸².

Insgesamt hat sich der Künstler der Rosenheimer Tafel eines einfachen, aber wirkungsvollen Schemas bedient, mit dem er die Gesichter einschließlich Details darstellt. Die einzelnen Personen werden voneinander unterschieden, ohne dass individuelle Merkmale in Erscheinung treten.

⁸¹ SAUTER/LUBER 2012, S. 80 ff.

⁸² Ebd., S. 83.



Abb. 62: Detail, zweiter Apostel von rechts in mittlerem Alter mit Bart.

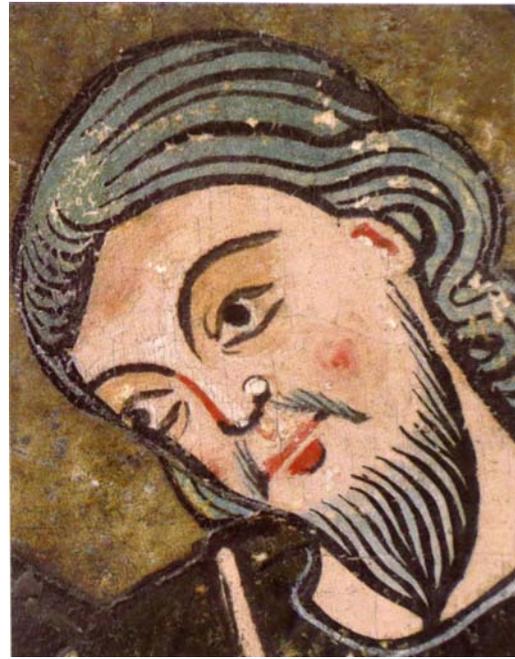


Abb. 63: Detail, dritter Apostel von rechts mit grauem Haupt- und Barthaar.



Abb. 64: Das linke Auge des vierten Apostels von rechts.

Tafelkreuz von Coppo di Marcovaldo

Datierung:	ca. 1260
Künstler:	Coppo di Marcovaldo
Provenienz:	Kirche des ehemaligen Klarissenklosters in San Gimignano
Maße:	293 × 247 cm (H × B)
Technik / Material:	Tempera auf Holz
Ort:	Museo Civico del Palazzo Comunale, San Gimignano
Literatur:	GARRISON 1949; NORMAN 2003



Abb. 65: Das Tafelkreuz aus San Gimignano.

Das gemalte Kruzifix, das dem Florentiner Maler Coppo di Marcovaldo zugeschrieben wird, ist eines von zahlreichen Exemplaren dieses Bildtypus, der besonders ab dem 13. Jahrhundert in Italien populär wurde. Ähnlich wie bei den plastischen Darstellungen des Gekreuzigten vollzog sich auch bei den Tafelkreuzen eine Wandlung vom aufrechten „Christus triumphans“ zum hängenden Körper des leidenden Christus.

Das Gemälde aus San Gimignano zeigt Christus im Viernageltypus, mit den Armen senkrecht vom Körper abgewinkelt, sodass sich sein Kopf oberhalb des Querbalkens befindet. Unterhalb der frontalen Brust beschreibt der Körper eine leichte Bogenform. Die Hüfte ist etwas nach außen gedreht, wodurch die Füße nicht parallel, sondern fast rechtwinklig zueinander auf dem Suppedaneum stehen. Der Kopf Christi liegt auf der rechten Schulter auf, die Augen sind geschlossen. Umgeben ist der Kopf von einem plastischen, goldenen Nimbus. Das weiße Lendentuch mit blauen Schattenpartien reicht bis kurz über die Knie. Es wird von einem schmalen Cingulum unterhalb der Hüfte gehalten.

Neben dem Körper des Gekreuzigten sind in sechs Einzelbildern Szenen aus der Passion Christi dargestellt. An den Enden des horizontalen Kreuzbalkens sind Darstellungen trauernder Heiliger situiert. Oberhalb von Christus, auf dem vertikalen Kreuzbalken finden sich eine Inschrift und ein erzählendes Bild im rechteckigen Abschluss. Darüber ist Christus als Weltenherrscher in einem runden Rahmen gezeigt, der das Tafelkreuz bekrönt. In der Darstellung von Coppo di Marcovaldo sieht NORMAN eine Betonung von Tod und Leiden des Sterbenden am Kreuz zugleich.⁸³

Maltechnisch kann ein schichtenweiser Aufbau, ähnlich dem von CENNINI beschriebenen, angenommen werden. Demnach erfolgte die Anlage der Inkarnatpartien vermutlich zunächst durch das Aufbringen von Konturen und Schatten in einer bräunlichen Farbe, dem sogenannten Verdaccio. CENNINIS Anleitung gibt vor, die Schattierungen mit einem *gestutzten Borstenpinsel, den du mit dem Daumen und Mittelfinger der Linken ausquetschst*,⁸⁴ auszuführen. Ein solches Arbeiten mit einem fast trockenen Pinsel ergibt weiche Übergänge von Schatten zu Licht, wie sie beim Tafelkreuz aus San Gimignano zu beobachten sind. Darauf folgte aller Wahrscheinlichkeit nach einer Grünuntermalung, die der Haut des Christus durch die oberen Schichten hindurch seinen Schimmer verleiht. Der gesamte

⁸³ *Christ's face and body are portrayed in such a way as to emphasise both his death and his suffering on the Cross, an impression that is enhanced by the expressive presence of the group of mourning saints depicted on the terminals of the arms of the Cross.* NORMAN 2003, p. 58.

⁸⁴ Zitiert nach: WIPFLER 2012, S. 148.

Körper erscheint in einer gelblichen Hautfarbe, über die braune Konturlinien und Lichter angebracht wurden. Haare und Bart sind Braun und wurden augenscheinlich zuletzt gemalt. Bis auf die Haarspitzen, die auf die Schultern des Gekreuzigten fallen, weist die braune Farbe ein eigenwilliges Erscheinungsbild auf, da sie sich durch Alterung zu einer Art Krokodilhaut zusammen gezogen hat.

Der herabhängende Kopf und die Mimik des Gesichts bringen das Leiden Christi zum Ausdruck. Die Augen sind geschlossen, die Brauen werden aus je einem breiten Balken der braunen Bartfarbe gebildet, der nach außen spitz ausläuft. Darunter ist das Oberlid der geschlossenen Augen in der gleichen Farbe ausgeführt. Die dunkle Form setzt im Innenwinkel an und beschreibt nach unten hin einen Bogen, bevor sie zum äußeren Augenwinkel hin wieder nach oben zuläuft. Sie trennt sich von der Braue durch eine ausgesparte schmale Linie des Inkarnats. Eine Lichtlinie folgt dem Schwung des Lides und läuft vorbei am Augenwinkel entlang der Wangenkontur nach unten hin aus.



Abb. 66: Tafelkreuz aus San Gimignano, Detail des Kopfes.

Nasenseitig sind Augen und Brauen gleichermaßen nach oben gezogen, was zusätzlich durch die Schattierung von Stirn und Nasenwurzel zum Ausdruck kommt. Diese ist durch eine weiche Schattenpartie angegeben, die auch unter den Augenhöhlen zu liegen scheint. Am höchsten Punkt des Nasenrückens wird die Wurzel durch eine Lichtlinie begrenzt. Die Stirnfalten sind durch feine Licht-Schatten-Modellierungen angegeben, die den verzerrten Schwung der Augenpartie aufnehmen. Zwei parallele Schattenlinien bilden oberhalb der Augenbrauen einen leichten Bogen und senken sich in der Mitte der Stirn wie ein Tal zur Nasenwurzel hin ab. Dargestellt werden durch diese Modellierung gleich drei Muskelpartien, die horizontalen Stirnfalten, die vertikalen Augenbrauenrunzler und der Nasenrumpf, der sich in Form waagrechtter Falten an der Nasenwurzel abzeichnet.

Unterstützt wird die Aufwärtsbewegung der oberen Gesichtshälfte von dem angehobenen Nasenflügel. Der gerade Nasenrücken endet in einer etwas breiter werdenden Nasenspitze. Beide sind durch Lichter ausgezeichnet und zur Seite hin grünlich abgeschattiert. Der Nasenflügel ist durch eine braune Schattierung zusätzlich abgesetzt. Eine feine Lichtlinie nimmt seine Form auf und läuft etwa entlang der Nasolabialfalte aus. Unterhalb von ihr beginnt die grüne Unterlegung der Mundpartie. Oberhalb ist die Wange durch eine feine Rötung ausgezeichnet, die mit weichem Verlauf in die stärker belichteten Wangenpartien übergeht. Durch ein helleres Inkarnat werden der erhöhte Wangenknochen sowie die Fläche zwischen Nasenbein und Nasenflügel angegeben, die neben den grünen Nasenschatten beginnt. Die rechte Gesichtshälfte des Christus liegt auf Grund der Perspektive fast vollständig im Schatten. Die braune Farbe der Augen geht in die Gesichtskontur über und trifft am unteren Ende der Wange auf die zusätzliche braune Schattierung des Nasenrückens. Dadurch verbleibt nur ein schmaler Streifen, ausgehend vom Augenninnenwinkel, in der hellen Inkarnatfarbe.

Eine u-förmige grünliche Linie gibt die Kontur von Philtrumsrand inklusive Armorbogen wieder. Darunter folgt die geschwungene Oberlippe in einem bräunlichen Rot. Eine braune Linie gibt den Schatten zwischen Ober- und Unterlippe an. Sie endet nicht in klaren Mundwinkeln, sondern geht nach außen hin in den Bart über. Dieser setzt direkt unter der Nase an und rahmt die Mundpartie. Die vollere Unterlippe ist schmaler als die Oberlippe und von einer Lichtlinie oben zu den rotbraunen Schatten unten weich modelliert. Sie geht in den Schattenbogen über, der die horizontale Kinnfalte beschreibt und in der Bartfarbe ausgeführt ist. Das Kinn und zwei seitlich der Unterlippe freigelassene Inkarnatpartien bilden zusammen mit der Lichtlinie des Philtrums die hellsten Stellen des unteren Gesichts-

drittels. Der volle Bart umschließt Mund und Kinn und geht vor dem Ohr in Form einer Kotelette in das Haupthaar über. Dabei beschreibt er auf der linken Wange des Christus einen konvexen Schwung, den die Hautmodellierung wieder aufnimmt. Das Ohr ist leicht unterhalb des Auges durch eine tropfenähnliche Form angegeben. Es wird vollständig von den Haaren des Christus umgeben, die in der Mitte gescheitelt in parallelen Strähnen zu beiden Seiten herablaufen, bevor sie vom Nacken aus in einzelnen Wellen auf das Inkarnat der nackten Schultern fallen.

Das dichte, braune Bart- und Kopfhaar rahmt das Gesicht und steht in einem deutlichen Kontrast zum hellen, weich modellierten Inkarnat, dessen grünliche Erscheinung einzig durch die Lippen und die zarte Wangenrötung erwärmt wird. Die Licht- und Schattenmodellierung orientiert sich zwar an anatomischen Gegebenheiten, scheint sich aber in ihren expressiven Schwüngen mehr dem Ausdruck des Leidens zu unterwerfen als dem Realismus der Darstellung.



Abb. 67: Tafelkreuz aus San Gimignano, Detail mit Brust und Schulter.

Der Kopf wirft einen schmalen, grünen Schatten auf die Brust. Der Hals ist durch die eingesunkene Kopfhaltung fast nicht zu sehen. Neben dem Bart führen zwei Lichtlinien von den Schultern zum Ansatz des Brustbeins. Möglicherweise sollen sie die Kopfwendermuskeln des Halses darstellen. Quer dazu verlaufende Lichtbögen unterhalb würden in diesem Fall für die Riemenmuskeln stehen. Allerdings wurde auch hier auf anatomische Korrektheit zu Gunsten des sanften Linienflusses verzichtet.

Das Brustbein wird durch drei parallel verlaufende, horizontale Wölbungen dargestellt, die durch einen Wechsel von Licht und Schatten erreicht werden. Seitlich davon wird die Brust

durch eine helle Inkarnatsfarbe als höchste Punkte ausgezeichnet. Details wie Brustwarzen werden nicht dargestellt. Eine grüne Schattenlinie bildet eine deutliche Grenze zwischen Brust und Bauch. Zur Achsel hin wird der Schatten mit einer braunen Linie verstärkt, die sich in der Achselhöhle zu mehreren spitz zulaufenden Linien auffächert. Zwei Lichtlinien folgen oberhalb der Biegung der Achsel wodurch der Eindruck von sich zwischen Brust und Arm spannender Haut eines ausgemergelten Körpers entsteht. Selbst der Schultermuskel wird durch abwechselnde Lichter und Schatten betont.



Abb. 68: Tafelkreuz aus San Gimignano, Oberkörper des Christus.

Im schmalen Brustkorb beginnt sich die Körperdrehung zu vollziehen. An der linken Körperhälfte sind sieben Rippen zu erkennen. Eine diagonale Schattenlinie darunter beschreibt das Ende des Brustkorbes. Die rechte Körperseite ist nach außen gedreht. Unterhalb der Brust ist hier die Seitenwunde stilisiert, in Form eines senkrechten Schlitzes, dargestellt. Aus ihr spritzen abwechselnd zwei weiße und zwei rote Strahlen heraus, die sich in einigem Abstand zum Körper in Tropfen auflösen. Am unteren Rand der Wunde laufen ein weiterer weißer und ein roter Strahl wellenförmig nach unten aus.

An der Stelle, an der sich die untersten Rippen des Brustkorbes treffen setzt die ausgeprägte Modellierung der Bauchmuskulatur an. Die gesamte äußere Kontur des geraden Bauchmuskels ist durch grüne Schatten modelliert, die zur Bauchmitte hin einen weichen Übergang bilden. Durch weitere Schatten über den horizontalen Zwischensehnen und der senkrechten Bindegewebsnaht entsteht die typische mehrfache Wölbung ausgeprägter Bauchmuskulatur mit wenig Fettgewebe. In der Mitte der untersten beiden Wölbungen ist eine feine Lichtlinie zu einer Schnecke gedreht und gibt den Bauchnabel an.

Parallel zur Kontur des Brustkorbes schneidet ein Schatten in die linke Seite des Gekreuzigten ein und macht damit die Drehung der Hüfte deutlich, die sich durch eine dunkle Schattierung vom Oberkörper absetzt.



Abb. 69: Tafelkreuz aus San Gimignano, Füße des Gekreuzigten.

Das Spiel aus Licht und Schatten setzt sich an den Beinen fort, wirkt hier allerdings stilisierter. Die äußeren Umrisslinien sind stärker betont, da sie mit brauner Farbe nachgezogen wurden. Das Inkarnat schimmert weniger grünlich als an den oberen Körperpartien und erscheint in der Modellierung flacher. Lichter zeichnen, begleitet von weichen Schatten, die Kniescheiben und ihre Kontur nach. Eine parallele Lichtlinie stellt eine Kerbe unter der Kniescheibe dar. Zusammen mit einem Linienpaar aus Licht und Schatten, das der Schienbeinkontur folgt und dem Schatten, der die Wade absetzt entsteht eine in Richtung Knöchel spitz zulaufende Dreiecksform. Dort trennt ein nach oben gebogenes Licht den Unterschenkel vom Fuß des Gekreuzigten. Die Füße werden von je einem kreisrunden, dunklen Nagel mittig durchbohrt. Darunter tritt in Form von zwei roten Linien Blut aus, das auf dem Suppedaneum unregelmäßig ausläuft. Die Zehen sind lang und werden durch eine quer verlaufende Lichtlinie vom Fußrücken abgesetzt. Bei den einzelnen Zehen sind, ebenfalls durch Lichtlinien ausgezeichnete, Fußnägel zu erkennen.

An den Armen findet sich eine ähnliche Stilisierung der Glieder. Von der Schulter ausgehend wird der Bizeps in einer Art langgezogener Tropfenform dargestellt. Wie gespiegelt wurden so auch die Muskeln des Unterarms gemalt, bei denen die Schatten am Handgelenk zusammenlaufen. Den Ellenbogen des gestreckten Arms markiert ein ebenfalls tropfenförmiges Licht, das von Schatten umgeben und durch eine zweite Lichtlinie betont wird. Die Hände sind ausgestreckt und folgen, leicht abgesunken, auf die gestreckten Arme. Auch sie sind mittig von einem runden Nagel durchbohrt, unter dem Blut in je zwei Rinnsalen hervortritt. Der Daumenballen wirft einen deutlichen Schlagschatten auf die Handfläche. Licht- und Schattenlinien zeichnen den Kleinfingerballen und die waagrecht verlaufende Linie auf Höhe der Knöchel nach. Die Finger selbst sind schlank und gerade dargestellt.

Insgesamt wirkt die Darstellung des Körpers am Tafelkreuz von Coppo di Marcovaldo durch ihre weiche Licht-Schatten-Modellierung sehr realistisch, obwohl die Farbe der Haut unnatürlich grün wirkt. Das kann entweder der Veränderung der Farbschichten geschuldet sein, die durch Alterung transparenter werden können, oder auf der Idee der Darstellung eines Sterbenden gründen. Denn auch CENNINI beschreibt eine Vorgehensweise, bei der das Inkarnat der Toten sich von dem der Lebenden unterscheidet.⁸⁵ Die Figuren in den Nebenszenen erscheinen allerdings mit demselben Inkarnataufbau ausgeführt worden zu sein. Die

⁸⁵ S. Kapitel 148: *Die Weise einen toten Menschen, seine Haare und den Bart zu malen* aus CENNINIS Traktat.

starke Ausbildung anatomischer Details führt an einigen Stellen zur Stilisierung. Die Wirkung der Malerei scheint ganz auf die Darstellung von Tod und Leiden ausgelegt zu sein. NORMAN beschreibt den Eindruck, den der sterbende Christus vermittelt, als dramatisch.⁸⁶



Abb. 70: Die Beine des Tafelkreuzes aus San Gimignano.



Abb. 71: Linker Arm des Christus, 90° gegen den Uhrzeigersinn gedreht.

⁸⁶ ...dramatic, visual impact of the dead Christ. NORMAN 2003, p. 58.

Madonna mit Kind

Datierung:	1290 bis 1295
Künstler:	Meister der hl. Cäcilie, aktiv zwischen 1290 und 1320
Provenienz:	Florenz
Maße:	85 × 66 cm (H × B)
Technik / Material:	Tempera und Blattgold auf Holz
Ort:	J. Paul Getty Museum, Los Angeles
Inv. Nr.:	2000.35
Literatur:	CARR 2003



Abb. 72: Madonna mit Kind vom Meister der hl. Cäcilie.

Die Madonna mit Kind ist das älteste Stück aus der Sammlung des J. Paul Getty Museums. Es entstand zwischen 1290 und 1295 und wird dem sogenannten Meister der heiligen Cäcilie zugeschrieben, der von 1290 bis 1320 in Florenz aktiv war.

Für CARR reflektiert sich in ihrer Haltung ein Wendepunkt der westlichen Kunst, die im Verlauf des 13. Jahrhunderts zunehmend naturalistische Elemente in die Malerei aufnimmt. Das Format der Tafel und die griechische Inschrift⁸⁷ sind noch Teil der repräsentativen Stilisierung, wie sie in byzantinischen Ikonen zu finden ist. Die Madonna vom Meister der hl. Cäcilie ist verwandt mit Mariendarstellungen im Typus der Hodegetria, die mit der Hand auf den aufrecht sitzenden Christus und damit auf die Erlösung deuten. Dieser Gestus ist hier zu einer intimen Berührung abgewandelt. Maria weist nicht auf Christus, sondern hält die Hand des Kindes. Auch in dessen Haltung ist eine menschlich-realistische Komponente zu erkennen. Christus hat nicht segnend die Hände erhoben, sondern greift verspielt in das Gewand der Mutter.⁸⁸

Die Tafel ist im unteren Teil rechteckig und geht, etwa auf Schulterhöhe der Maria, über eine Verkröpfung in ein Dreieck über und bildet mit einem mehrfach profilierten Goldrahmen eine Einheit.

Die Madonna ist im Bruststück auf Goldgrund dargestellt. Sie hält das Christuskind auf ihrem linken Unterarm. Die Hand ist schützend um ihn gelegt. Mit der rechten umfasst Maria die linke Hand des Kindes. Während der Oberkörper nahezu frontal dargestellt ist, vollzieht sich ab dem Schultergürtel eine leichte Drehung, wodurch Marias Gesicht im Dreiviertelprofil zu sehen ist. Sie trägt einen dunkelblauen Überwurf mit goldener Borte. Darunter werden eine rote Haube und ein rotes Untergewand sichtbar. Christus ist in ein lilafarbenes Gewand gekleidet und blickt zur Mutter auf. Mit der rechten Hand hält er sich an ihrem Umhang fest. Beide sind von einem gravierten Nimbus umgeben. Die Nimben bestehen aus einer äußeren und einer inneren Doppellinie. Dazwischen sind abwechselnd rote und schwarze Schmucksteine aufgesetzt. Die Innenfläche ist durch feine Gravuren verziert. Im Heiligenschein des Christus befindet sich zusätzlich das Kreuz, das ebenfalls durch Schmucksteine ausgezeichnet wird. Auf dem Goldgrund führt eine Gravurborte um die Darstellung herum.

⁸⁷ Die Inschrift in den Feldern rechts und links der Maria ist nach CARR ein Kürzel für die griechische Bezeichnung *Meter Theou* für die Muttergottes.

⁸⁸ *A more down-to-earth humanity is also evident in the infant Christ, who playfully tugs at his mother's cloak.* CARR 2003, p. 8.

Die Malerei ist in Tempera ausgeführt und zeigt in allen Farbpartien, inklusive der Vergoldungen, ein gleichmäßiges, feines Craquelénetz.



Abb. 73: Detail vom Gesicht der Madonna.

Das Inkarnat von Maria und dem Christuskind hat einen gelb-rötlichen Ton, als würde es das sie umgebende Gold reflektieren. Gesichter und Hände sind von feinem Craquelé überzogen. In Details, wie dem Hals der Madonna, lässt sich eine strichelnde Malweise erkennen.

Marias Augen wirken in ihrem Gesicht relativ schmal. Der Oberlidrand ist durch eine braune Linie nachgezogen und beschreibt eine deutliche Bogenform. Der Unterlidrand ist gerade und schwingt nur zum Außenlid hin etwas aus. Durch die feine Linie und das darauffolgende Licht wird das Volumen des Unterlids dargestellt. Auf der hellbraunen Iris ist mittig die dunkle Pupille aufgesetzt. Die Position ist im Auge seitlich verschoben, sodass der Blick der Madonna, trotz der Kopfdrehung, gerade aus dem Bild führt. Die Oberlidfalten sind durch aufgesetzte rote Linien angegeben. Mit derselben Farbe wurden auch die Tränenkarunkel im Auginnenwinkel angegeben. Der Augapfel ist zu den Augenwinkeln

hin gelblich abgeschattiert. Aufgesetzte weiße Lichter neben der Iris beschreiben die gewölbte Form des Auges. Oberlid und Deckfalte sind im rötlichen Inkarnatton dargestellt. Die Augenbrauen darüber werden durch feine, ins Gelbliche abgeschattierte Linien gebildet und stirnseitig durch weiße Lichtlinien betont. Die ockerfarbene Schattierung zieht sich von den Brauen entlang der Nasenwurzel unter das Auge und deutet so Augenhöhlen und Tränensäcke an. Zusätzliche Lichter auf dem äußeren Brauenbogen und dem Wangenknochen unterhalb des Auges kontrastieren die Augenhöhle.

Auf der linken Gesichtshälfte Marias läuft der Schatten weiter entlang des Nasenrückens bis zum Nasenflügel. Eine deutliche rote Linie gibt die Kontur des geraden Nasenrückens vor und führt bis zur Nasenspitze. Parallel dazu verläuft auf der anderen Seite der Nase eine weniger scharfe, weiße Lichtlinie. Daneben folgt eine helle Schattierung der Nase bis oberhalb des Nasenflügels. Dessen Form wird durch eine weiche Gelbschattierung wiedergegeben und durch ein weißes Licht auf dem höchsten Punkt ausgezeichnet. Die untere Nasenkontur ist mit einer hellroten Linie nachvollzogen, die am linken, im Schatten liegenden, Nasenflügel dunkler wird. Eine kurze schwarze Linie gibt das rechte Nasenloch wieder. Seitlich der Nase geben leichte Rötungen die Wangen an.

Ein vom rechten Nasenflügel herabführender, weicher Schatten deutet die Nasolabialfalte an. Auf der linken Seite liegt die gesamte Fläche neben der Oberlippenrinne im Schatten. Diese ist im Grundton wiedergegeben und wird durch eine deutliche weiße Linie auf dem Philtrumsrand gerahmt. Eine weitere Lichtlinie führt entlang des Amorbogens bis zum rechten Mundwinkel der Madonna. Beide Mundwinkellinien sind durch weiche, gelbliche Schatten wiedergegeben. Die Oberlippe ist geschwungen und in einem kräftigen Rot dargestellt, während die Unterlippe etwas blasser erscheint. Die Linie zwischen den geschlossenen Lippen ist mit roter Farbe nachgezogen, die auch die Form der Oberlippe umreißt. Zwei weiche Lichter neben der Unterlippe stehen in Kontrast zu der Schattenpartie, die mittig unterhalb des Mundes beginnt und bis zur Kinnfalte reicht. Hier zeichnet eine weich verlaufende Rötung die Form des Kinns aus, das zur rechten Seite hin mit einem weißen Licht belegt ist. Ausgehend vom Schatten der Unterlippe folgt eine Schattierung der Kinnform und läuft entlang des Unterkiefers bis zum rechten Ohr, das nur teilweise unter der Haube hervorschaut. Eine rötliche Linie deutet die Ohrmuschelhöhlung an. Das Ohrläppchen darunter ist durch ein kleines Licht von der Wangenform abgesetzt. Oberhalb des Ohres führt ein bräunlicher, schmaler Schatten entlang der Gesichtskontur um Stirn und die linke Gesichtshälfte, bevor sie am Hals ausläuft. Hier deutet ein weicher Schatten die Halsquerfalte

auf Höhe des Kehlkopfes an. Vom rechten Ohr ausgehend verläuft eine Lichtlinie entlang des Kiefers und fächert sich auf dem Hals auf.

Die weichen Schattierungen verleihen dem Madonnengesicht eine zarte Erscheinung. Die deutlichen Lichter sorgen gleichzeitig für die nötige Plastizität und Lebendigkeit. Augen, Nase und Mund sind mit scharfen Linien fein gezeichnet und stehen im Kontrast zur großen Wangenpartie, deren Schattierung so weich ist, das die darunterliegenden Knochen nicht zur Geltung kommen.



Abb. 74: Madonna mit Kind, Detail mit Christus.

Das Gesicht des Kindes ist nach dem gleichen Prinzip der weichen Schatten und deutlichen Lichter gemalt. Insgesamt ist das Inkarnat weniger rot als das der Mutter. Durch den Blick nach oben liegt seine rechte Gesichtshälfte vollständig im Schatten, der durch eine dunkle Abschattierung ins Rötliche ausgeführt ist. Die Schatten um Augenhöhlen, Mund und Hals sind, wie bei Maria, ockerfarben gestaltet. Bemerkenswert ist die Wiedergabe des Ohrs beim Kind, das nicht verdeckt liegt, sondern frontal abgebildet wurde. Es weist eine, in allen Details ausgeführte, anatomische Korrektheit aus, wie sie bei der Madonna nicht mal zu erahnen ist. Neben dem Tragus ist der äußere Gehörgang dargestellt, wie er über die Ohrmuschelwindung in die Ohrmuschel übergeht. Von ihr ist der äußere Ohrmuschelrand durch eine Schattenlinie deutlich abgesetzt. Wo diese im sogenannten Helixende ausläuft setzt das Ohrläppchen an.



Abb. 75: Detail der Hände von der Muttergottes und dem Christuskind.

In Händen und Füßen setzt sich die Inkarnatmodellierung der Gesichter fort. Dabei kommt der Maler ohne abgesetzte Konturlinien aus. Licht und Schatten formen durch feine Übergänge die Finger und Nägel. Lichter geben die Knöchel auf dem Handrücken des Christuskindes an. Die einzelnen Finger- und Zehenglieder sind nicht herausgearbeitet. Besonders bei der rechten Hand der Maria ist zu beobachten, wie ein durchgehender Schwung der Form durch die Ausbildung von Gelenken und Knöcheln gestört werden würde.

Der bereits durch die Darstellung der Gestik angestrebte Naturalismus setzt sich in den Inkarnaten fort. Die feinen Übergänge von Licht und Schatten vermitteln einen lebendigen Eindruck, der durch die Angabe realistischer Details, wie der Karunkel in den Augenwinkeln oder die Ausformung des Ohrs, unterstützt wird. Auch die Proportionen der Gesichter sind annähernd realistisch. Die gelb-rötliche Farbe des Inkarnats, die wie eine schimmernde Reflexion des Hintergrundes wirkt, steht dabei nicht im Dienste des Naturalismus der Darstellung, sondern scheint eher die religiöse Komponente zu vermitteln. Denn, wie eingangs geschildert, erscheint sie wie ein Schimmer, ein eigenes Licht, das von der zentralen Darstellung des Madonnengesichtes ausgeht.

Wandmalerei

Zu den Beispielen der Wandmalerei zählen ein Fresko mit stilistischen Ähnlichkeiten zur Tafelmalerei und zwei Deckenmalereien auf Holz. Der Zeitraum, in dem die Beispiele entstanden sind, reicht vom frühen 12. bis in die 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts.

Bilderdecke St. Martin, Zillis

Datierung:	1109 bis 1114
Künstler:	unbekannt, vmtl. eine oberitalienische Werkstatt
Maße:	153 (9 × 17) Tafeln à ca. 92 × 92 × 1,2 bis 2 cm (H × B × D)
Technik / Material:	Gips-Leim-Grundierung auf Fichtenholzbrettern, Malerei in Volleitempera
Ort:	St. Martin in Zillis, Graubünden
Literatur:	BLÄUER-BÖHM 1997; FLÜHER-KREIS 1993; EMMENEGGER 1997; MURBACH 1967; POESCHEL, E. 1941; THIES 2007



Abb. 76: Die Bilderdecke in St. Martin in Zillis, Graubünden.

Der Bau der St. Martins Kirche wird erstmals um 830 in einem Güterverzeichnis als königliche Eigenkirche erwähnt. Im Jahre 940 schenkte sie Otto der Große dem Bistum Chur, in dessen Besitz sie bis 1357 blieb, bevor sie an das Domkapitel überging.



Abb. 77: Tafel 4: Sirene mit Horn.



Abb. 79: Tafel 84: Die Heilige Familie. Ruhe auf der Flucht.



Abb. 78: Tafel 68: Die Heiligen Drei Könige zu Fuß bei Herodes.



Abb. 80: Tafel 95: Sieben Zuhörer aus dem Volke.

Die Kirche gründet auf einer römischen Schicht und wurde zahlreichen Umbauten unterzogen. Die radikalste Veränderung erfolgte in der romanischen Epoche, in der der Altbestand abgetragen und ein Neubau auf die bestehenden Fundamente gesetzt wurde. Aus

dieser Bauphase stammt auch die Bilderdecke, die trotz späterer Bautätigkeiten erhalten geblieben ist. In der Spätgotik wurde der Altarraum verändert, ohne dass es zu einer Einwölbung des Langhauses kam. Auch die Reformation überstanden die Malereien. Von den 153 Tafeln ist der Großteil bis heute überliefert. In manchen Feldern sind einzelne Bretter verloren gegangen. Von den Randbildern wurden laut POESCHEL mehr als ein Dutzend durch Wassereintrag zerstört und 1820 durch Blumenmotive ersetzt, die wiederum bei der Restaurierung von 1940 entfernt wurden.⁸⁹

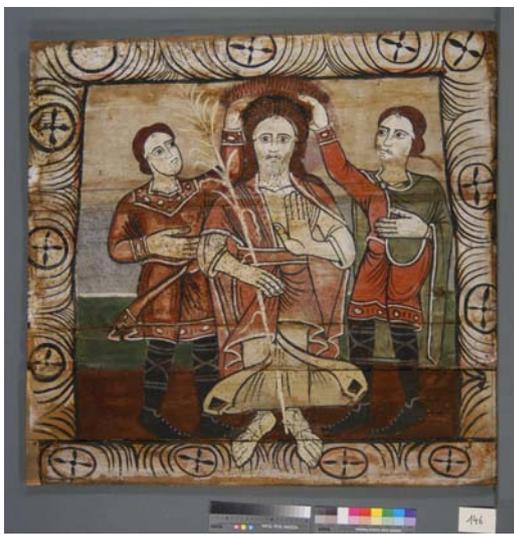


Abb. 81: Tafel 146: Die Dornenkrönung Christi.



Abb. 82: Tafel 124: Christus, Moses und Elias.

Die Bilderdecke der St. Martinskirche zeigt ein ikonografisches Programm, dem ein theologisches Gesamtkonzept zu Grunde liegt, dessen Entwurf nicht dem Künstler, sondern dem Auftraggeber oblag. In diesem Sinne vermutet THIES Bischof Wido von Chur⁹⁰ als geistigen Urheber des Bildprogramms.

Die einzigartige Bilderdecke von Zillis symbolisiert das umfassende wegweisende religiöse Weltbild der Romanik.⁹¹

⁸⁹ Von den heute zu sehenden Tafeln sind 123 original, 17 wurden aus einzelnen originalen und neuen Brettern zusammengesetzt, 13 sind Kopien der Restaurierung von 1938 bis 1940.

⁹⁰ Der Domherr Wido von Augsburg wurde 1096 zum Nachfolger Ulrichs II. von Tarasp ernannt und war bis zu seinem Tod im Jahre 1122 Bischof von Chur. S. dazu THIES 2007, S. 62 ff.

⁹¹ THIES 2007, S. 271.

Der generelle Aufbau spiegelt die kartografische Weltordnung des Mittelalters wieder, nach der die Erde eine Scheibe ist und von einem zusammenhängenden Meer umschlossen wird. Durch doppelte Ornamentleisten wird über die Gesamtkomposition ein Kreuz gelegt, das die Decke in vier gleichgroße Rechtecke gliedert.⁹² Der Grundeinteilung entsprechend teilte ERWIN POESCHEL bei der Erstellung seines Nummerierungsschemas die Deckenfelder in einen äußeren und einen inneren Zyklus auf.

Der äußere Zyklus der umlaufenden Randbilder zeigt Meeresszenen mit Schiffen und Fabelwesen. In den Ecken werden die vier Winde in Gestalt von Engeln dargestellt.⁹³ Sie symbolisieren gleichzeitig die vier Himmelsrichtungen, denen sie durch ihre Aufschriften zugeordnet werden können.⁹⁴ Das Meer steht für das Chaos und ist damit Heimat von Zauberei und Halbwesen. Es kann verstanden werden als der Ur-Ozean, den Gott am zweiten Tag erschuf und als das Meer der Apokalypse. Es ist also Anfang und Ende zugleich und umschließt die sich auf der Erde abspielenden Szenen der Heilsgeschichte.

Der innere Zyklus symbolisiert das irdische Leben und illustriert chronologisch Berichte aus der Bibel. Bis auf die letzte Reihe erzählen alle Innenbilder vom Leben Christi. Die Personen aus dem Alten Testament gehören dabei der Genealogie des Herrn an, von denen die Darstellungen der Ecclesia und der Synagoge, als Personifikation des Alten und des Neuen Bundes, zu den Ereignissen der Evangelien überleiten. Die westlichste Reihe des Innenzyklus zeigt Szenen aus dem Leben des Hl. Martin von Tours. Die Bilder beider Zyklen werden von gemalten Ornamentrahmen eingefasst, die die Rahmung durch das Leistensystem ergänzen.

Ohne der Einteilung von POESCHEL zu widersprechen, ergänzt FLÜHER-KREIS sie insofern, dass sie drei klar getrennte Ordnungen erkennt: Die rahmenden Randfelder, die von den Innenfeldern abgegrenzt sind und die räumliche Ordnung vertreten, das narrative Bildprogramm der Innenfelder, das einer zeitlichen Ordnung folgt und die symbolische Ordnung, die durch das Kreuz aus doppelten Ornamentleisten entsteht.⁹⁵

⁹² MURBACH 1967, S. 25 ff.

⁹³ Erhalten sind nur Süd- und Nordwind, die Tafeln der anderen beiden Winde können aus ikonografischen Überlegungen sicher ergänzt werden.

⁹⁴ Die erhaltenen Tafeln mit Süd- und Nordwind werden mit „AUSTER“ und „AQUOILLO“ bezeichnet. POESCHEL ordnet den Winden aus dem Osten und Westen die Namen „ORIENS“ und „OCCIDENS“ zu. POESCHEL, E. 1941, S. 11 ff.

⁹⁵ FLÜHER-KREIS 1993.

Die Zilliser Bilderdecke besteht aus einer Rahmen-Füllung-Konstruktion, die an die Unterseite der Deckenbalken montiert wurde. Ein System aus Längs- und Querleisten teilt die Decke in 17 Reihen mit je neun Feldern auf. Die Leisten in Längsrichtung sind durchlaufend und wurden an den quer verlaufenden Deckenbalken fixiert, die ihrerseits auf der Mauerkrone aufliegen. Die Leisten sind beidseitig mit einer Nut versehen, in die sie die Füllungen aufnehmen. Die Querleisten sind ebenfalls seitlich genutet und an den Stirnseiten zusätzlich mit einem Zapfen versehen. Damit können sie in die Längsleisten eingesteckt werden. Die Füllungen bestehen aus je zwei bis fünf Brettern,⁹⁶ die mit zwei oder drei 12 bis 16 cm langen Holzdübeln aus Haselruten zusammengefügt sind. Diese Konstruktion erlaubt Bewegungen des Holzes und hat dadurch vermutlich zum guten Erhaltungszustand der Malereien beigetragen.

Die Fichtenholzbretter wurden mit Keilen in tangentialer Richtung von einem Stamm abgespalten und geglättet.⁹⁷ Die Bemalung der zusammengefügteten Tafeln erfolgte in aufrechter Haltung (sichtbar an senkrechten Farbläufnern), erst danach wurden die Bilder in die Decke verbaut. Als Vorbereitung des Malvorgangs wurde der Bildträger mit verdünntem Glutinleim⁹⁸ und geringem Gipszusatz getränkt. Nach dem Auftrag einer weißen Gips-Glutinleim-Grundierung wurde mit einem Haarpinsel mit rotem Ocker die Komposition skizzenhaft angelegt. Wo die Grundierung fehlt liegt die Vorzeichnung direkt auf der Leimlöse oder dem Holz. Die horizontale Einteilung des Hintergrunds erfolgte mit einer Schlagschnur. Die einzelnen Farben sind flächig, als reine Lokalfarben nebeneinander gesetzt. Als Farbmittel wurden bei den Untersuchungen von 1989 beziehungsweise 1992 bis 1994 Gips, weiße Karbonate, Bleiweiß, Pflanzenschwarz, Ocker, Mennige, Zinnober, Realgar, Auripigment, Grüne Erde, Umbra und Lapislazuli identifiziert. Bei der Verteilung der Farben wurde darauf geachtet, dass Flächen ähnlichen Tons oder ähnlicher Helligkeit benachbart sind. Dadurch entsteht ein harmonisches Gesamtbild ohne starke Kontraste. Auf den angelegten Farbflächen wurden die Umrisslinien und Binnenzeichnungen mit Pinsel und schwarzer Farbe ausgeführt. POESCHEL nennt als letzten Schritt das Auftragen von Weißhöhlungen und einzelner Lasuren. Die Inkarnate von Gesichtern, Händen und Füßen wurden ausgespart, sodass ihnen das Weiß der Grundierung als Grundton diene. Die Untersuchungen

⁹⁶ Die meisten Tafeln bestehen aus zwei bis vier Einzelbrettern, den Aufbau aus fünf schmalen Teilen bezeichnet EMMENEGGER als nicht sehr häufig. EMMENEGGER 1997

⁹⁷ EMMENEGGER beschreibt eine beidseitige Glättung mit Breit- oder Dachsbeil. Die Vorderseiten wurden teilweise zusätzlich mit einem flachen Hohlmeißel nachbearbeitet. S. BLÄUER-BÖHM 1997, S. 116 f.

⁹⁸ Knochen- oder Hautleim.

von EMMENEGGER ergaben, dass nach der Linienzeichnung *Gesichter, Hände und Füße Schattenlasuren; vorwiegend mit Mennige, oft mit Grüner Erde, selten mit Umbra und an zwei Tafeln mit rotem Farblack*⁹⁹ erhielten.

Die dunklen Umrisslinien sind dicker ausgeführt als die Linien der Binnenzeichnung. Sie führen um den gesamten Körper und um die Haare herum. Bei bartlosen Gesichtern folgt die Kontur vom Ohr aus dem Unterkiefer und reicht bis auf die Wange. Die Bärte werden je nach ihrer Gestaltung ebenfalls nachgezogen oder ausgespart. Teilweise wird die Linie an der Stirn nicht durchgezogen, sondern lässt eine Lücke für die Haare der Scheitellinie. Die Ohren werden durch eine Ausbuchtung der Umrisslinie angegeben und teilweise mit einer tropfenförmigen Ohrmuschel versehen.



Abb. 83: Ausschnitt aus Tafel 4.

Die Binnenzeichnung auf Gesichtern, Händen und Füßen und auch auf Brust und Armen der Halbwesen besteht aus dünneren dunklen Linien. Die einzigen breiteren Elemente bilden in der Regel die Augenbrauen. Sie beschreiben einen leichten Bogen und treffen in der

⁹⁹ BLÄUER-BÖHM 1997, S. 125.

Gesichtsmitte auf eine senkrechte Schattenlinie, die den Ansatz der Nase nachzeichnet und unterschiedlich weit nach unten reicht. Die Augen werden aus zwei unabhängigen Bogenlinien gebildet, von denen die obere auf Höhe der Pupille einen leichten Schwung macht. Die untere ist häufig etwas stärker gebogen. Die Linien von Ober- und Unterlidrand treffen sich nicht, die Augenwinkel werden durch die Lücke angegeben. In einigen Gesichtern gibt zusätzlich eine kurze, vom Innenwinkel ausgehende Linie die Wangenfalte an. Die Form der Nase wird durch eine Linie auf einer Seite des Nasenrückens vorgegeben, die von einer unterschiedlich langen Linie auf der anderen Seite begleitet wird (Abb. 90). Bei von der Seite gezeigten Gesichtern führt sie durchgehend von der Nasenwurzel zur Nasenspitze und um den sichtbaren Nasenflügel herum. Frontale Darstellungen können ebenso erfolgt sein, mit einer zusätzlichen Kontur für den zweiten Nasenflügel oder die Linien entlang des Nasenrückens enden oberhalb und eine zweite Linie, die die Form von Nasenflügeln und -spitze nachzeichnet, ergänzt sie. Die Münder werden durch zwei Linien gebildet. Die Obere zeichnet den Oberlippenrand in Form von drei leicht geschwungenen Linien nach, die sich jeweils mit einer Erhöhung treffen. Die mittlere Linie entspricht dabei dem Philtrumsrand, die beiden äußeren laufen entlang der Lippenkontur. In einzelnen Fällen ist auch die Mundwinkellinie angegeben. Unterhalb, etwa in der Breite des Philtrumsrandes führt eine zweite, gebogene Linie entlang der Unterlippe. Darunter, fast wie gespiegelt, zeichnet eine umgekehrt gebogenen Kurve die Kinnform nach.



Abb. 84: Ausschnitt aus Tafel 84.

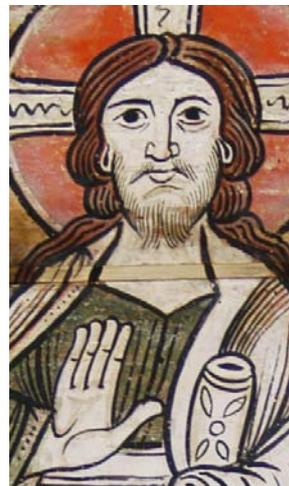


Abb. 85: Ausschnitt aus Tafel 124.



Abb. 86: Ausschnitt aus Tafel 124.

Die Bärte bieten die größte Variation in den Gesichtern. Es handelt sich in der Regel um Vollbärte, die in verschiedener Weise dargestellt werden. Einige sind durch einzelne Haarlinien angegeben, die anstelle der Kontur dem Unterkiefer folgen. Andere bestehen aus einem Umriss und wenig Binnezeichnung, womit vermutlich weiße Bärte gemeint sind. So entsteht eine Unterscheidung der Lebensalter. Der Bart kann länger oder kürzer sein, rund oder länglich, mit einzelnen Strähnen unter dem Kinn oder als kompakte Form. Die Haare sind flächig braun oder grau vorgelegt oder weiß ausgespart. Die äußere Form wird durch die Konturlinie vorgegeben. Sie sind in der Mitte gescheitelt und fallen in übereinanderliegenden Wellen nach unten. Häufig enden sie auch in nach hinten gedrehten Locken. Vielfach reichen sie nur bis in den Nacken, manchmal fallen sie bis hinter die Schultern, wie beispielsweise bei Christus. Über die Scheitellinie führen eine oder mehrere parallele Strähnen zum Hinterkopf.

An den übergroßen Händen sind etliche Details zu sehen. Es werden die einzelnen Fingerglieder, Daumen- und Kleinfingerballen sowie Fingernägel durch Linien angegeben, teilweise sind sogar die Falten auf den Fingergliedern angedeutet. An den nackten Oberkörpern der Halbwesen werden Ellenbogen und Halsquerfalten gezeigt. Das Brustbein wird durch kurze parallele Linien sichtbar. Auch an den Füßen sind die Zehenglieder, Nägel und oberen Knickfalten abgebildet. Zudem führen nahtähnliche Linien mit Schlaufen über den Fußrücken und um die Knöchel. MURBACH beschreibt dies als Sandalen, es könnte sich aber auch um die gebundenen Fußstücke mittelalterlicher Beinlinge handeln.



Abb. 87: Ausschnitt aus Tafel 95.



Abb. 88: Ausschnitt aus Tafel 84.

In ihrer heutigen Erscheinung werden die Figuren allein durch das grafische Mittel der Linienzeichnung bestimmt. Nur noch wenige Reste zeugen von den Lasuren, die EMMENEGGER bei seinen Untersuchungen entdecken konnte. Auf Grund der vielen Verluste schlussfolgert

POESCHEL, dass es dem Maler mehr daran gelegen war, das harte Weiß der Grundierung zu brechen, als die Form herauszuarbeiten, so beschreibt er:

*Die Fleischteile blieben weiß und wurden nur mit wenigen sparsam lasierenden Strichen eines hellen Rot da und dort angetuscht und dadurch mehr belebt als wirklich modelliert [...]*¹⁰⁰

Er rühmt zudem die mit großer Sicherheit, kalligrafischer Schärfe und Präzision ausgeführten Linien, die das Abzubildende auf einfache Formeln bringt und fast schon auf geometrische Figuren reduziert. Wo sie noch erhalten sind, wird allerdings deutlich, wie differenziert die Gesichter durch die Lasuren mitgestaltet wurden. Nicht nur der Mund war rot ausgezeichnet, auch Kinn, Unterkieferkontur und Wangen zeigen Rötungen. Ebenso werden die Nasenflügel betont und die Nasolabialfalte angedeutet. Auf der Stirn wird die Fläche durch seitliche Lasuren gebrochen, die mit lasierten Stirnquerfalten ein Dreieck bilden. Durch die vielen Verluste und teilweise nur schwarz-weißes Fotomaterial kann an dieser Stelle nicht beschrieben werden, in welchen Gesichtspartien welche Lasurfarben zur Ausführung kamen. Allein die genannten Rötungen werden durch Fotografien belegt.



Abb. 89: Ausschnitt aus Tafel 95.

Die einzelnen Figuren der Zilliser Bilderdecke sind nicht individuell, sondern schematisch dargestellt und werden durch eine gewisse Typisierung, vor allem in Haar- und Barttracht,

¹⁰⁰ POESCHEL, E. 1941, S. 53.

voneinander unterschieden. Auch zwischen Männern und Frauen gibt es keine Variation, das Geschlecht wird nur durch die Kleidung ausgedrückt. POESCHEL betont die Unpersönlichkeit der Gesichter und ihre grobe Gesamterscheinung:

Die durchgehende Grundform der Köpfe, wie sie bei den bartlosen Personen unverhüllt zur Erscheinung kommt, ist länglich rund mit starker Ausbildung der Unterpartie. Der obere Kinnrand und die verhältnismäßig wulstige Unterlippe bilden zwei mit den Scheiteln beinahe zusammenstoßende liegende Halbmonde, darüber steht der ziemlich breite Mund, als drei wie Festons nebeneinander gereihete flache Halbbogen gezeichnet und mit deutlich markierten Winkeln abgegrenzt. Der Raum zwischen Nase und Mund ist eng, wodurch diese ganze Gesichtspartie etwas Gedrängtes, ja Gequetschtes bekommt, was dann zusammen mit den heiter geschwungenen Lippen eine merkwürdige Mischung von Verdrossenheit und heimlicher Wohlgelauntheit ergibt.

Im Ganzen gesehen [...] sind es derbe, massiv geformte Gesichter, und die gleiche ländlich kräftige Konstitution spricht auch aus dem Wuchs der Gestalten. Sie sind von gedrungenem, untersetztem Bau, breithüftig und ohne jede Zierlichkeit, und wenn wir noch eine Bestätigung dessen bedürfen, daß sie nicht aus einem Kreis lässiger Gepflegtheit kommen, so brauchen wir nur auf ihre Hände zu sehen, die übermäßig groß und breitflächig aus den Falten der Gewänder herauskommen.¹⁰¹

¹⁰¹ Ebd., S. 48.



Abb. 90: Detail des Abendmahls. Das Gesicht ist eines der wenigen Beispiele, an denen noch die ursprüngliche Modellierung des Inkarnats durch farbige Lasuren abzulesen ist.

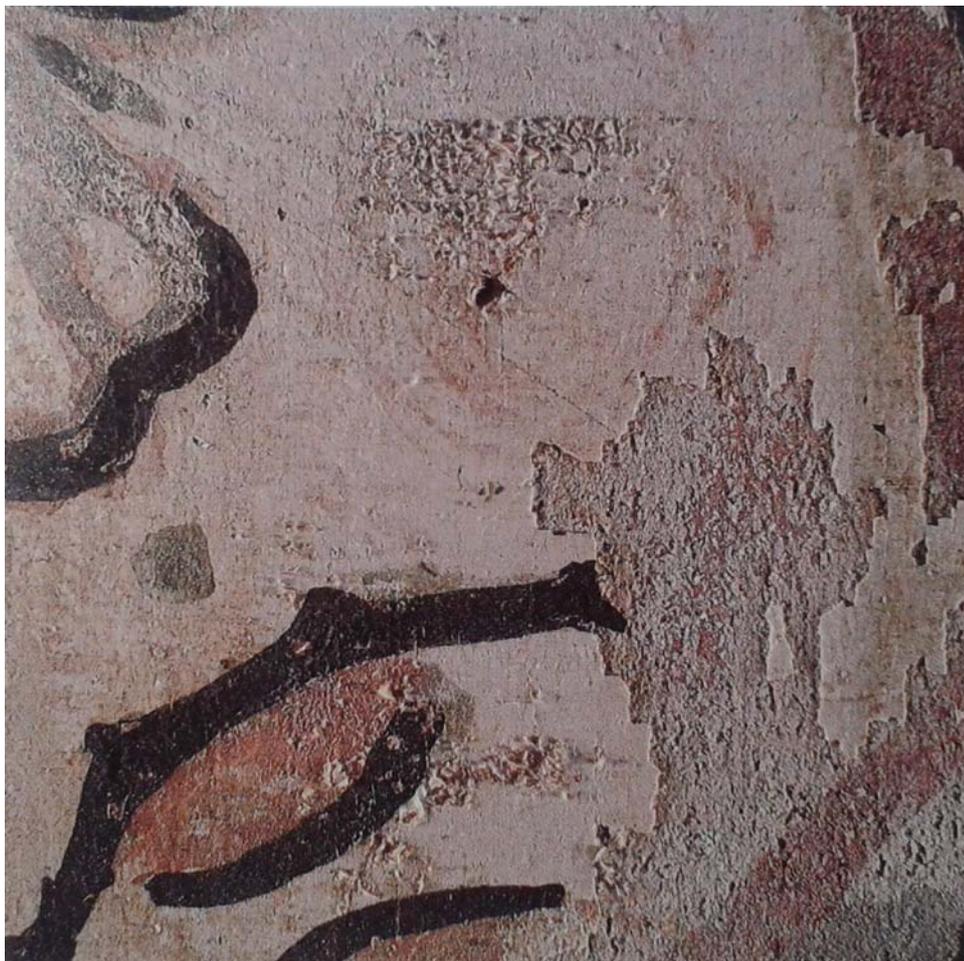


Abb. 91: Detail aus Tafel 145: Die Verspottung Christi durch zwei Knechte.

Apsis Sant Climent de Taüll

Datierung:	vor 1123
Künstler:	Meister von Taüll
Provenienz:	Apsis von Sant Climent de Taüll, Katalonien, zwischen 1919 und 1923 abgenommen und ins MNAC überführt.
Maße:	630 × 394 × 226 cm (H × B × T)
Technik / Material:	Freskomalerei vmtl. mit Secco-Anteilen
Ort:	Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC)
Inv. Nr.:	MNAC/MAC 15966
Literatur:	CASTINEIRA 2007; MNAC 2004, S. 54 - 59.; RUDLOFF 1980; ARTE ROMÁNICO 1961, S. 59.



Abb. 92: Apsisfresko aus Taüll, Sant Climent.

Das Apsisfresko aus Sant Climent de Taüll ist eine von vielen transferrierten Wandmalereien, die sich heute im Museu Nacional d'Art de Catalunya befinden. Es stellt eines der repräsentativsten Stücke der katalanischen Romanik dar. Nach einem Verkauf der Malerei aus der Apsis von Santa Maria del Mar an das Boston Museum of Fine Arts 1918 hatte die damalige Junta de Museus beschlossen, andere Beispiele romanischer Malerei aus Katalonien selbst anzukaufen und zu transferrieren, um weitere Abverkäufe ins Ausland zu verhindern.¹⁰² RUDLOFF rühmt dieses Vorgehen als konservatorische Rettungsaktion.¹⁰³ Wegen des Weihedatums der Kirche von 1123 wird das Fresko auf die Jahre kurz zuvor datiert. CASTINEIRA vermutet, dass der Meister von Taüll ursprünglich in der Tafelmalerei ausgebildet wurde und seine Erfahrungen von diesem Medium auf die Wandmalerei übertragen hat.¹⁰⁴ Die besondere Qualität der Wandmalerei drückt sich in der Behandlung der Figuren, in der Komposition, in der Präparation der Bildschichten und in den Pigmenten aus.¹⁰⁵

Die Malerei aus der Apsis von Sant Climent de Taüll zeigt Christus als Weltenherrscher in einer Mandorla auf blauem Grund. In seiner linken Hand hält er ein Buch mit der Aufschrift: EGO SVM LVX MVNDI¹⁰⁶, die Rechte hat er zum Segen erhoben. Seitlich sind, auf Schulterhöhe, die Zeichen für „Alpha“ und „Omega“ zu sehen. Seitlich vom Pantokrator sind die zwei Evangelisten Matthäus und Johannes in Gestalt von Engeln abgebildet. Darunter sieht man vier Medaillons. In den beiden Inneren befinden sich die Evangelisten Markus und Lukas, jeweils mit einer Hand ihr Symboltier im benachbarten Feld umfassend. Am Rand der Darstellung sind ein Cherub und ein Seraph zu sehen. *Die untere Sockelzone ist durch rundbogige Arkaden abgeteilt, in denen die Figuren der Maria und der Apostel Thomas, Bartholomäus, Johannes, Jakobus und Philippus sichtbar werden. [...] Sehr ungewöhnlich ist die Darstellung der Maria, deren Haupt, Kopftuch und Heiligenschein sich zu einer abstrakten Form verselbständigen.*¹⁰⁷ Die unteren Teile der Darstellung sind nicht erhalten.

¹⁰² S. CASTINEIRA 2007, S. 120.

¹⁰³ S. RUDLOFF 1980, S. 225.

¹⁰⁴ *The original style of the Master of the apse of Sant Climent de Taüll appears to be based on his experience gained from panel painting.* CASTINEIRA 2007, S. 138.

¹⁰⁵ *Esta calidad excepcional se pone de manifiesto tanto en el tratamiento de las figuras y en la composición como en la preparación de las capas pictóricas y de los pigmentos.* S. MNAC 2004, S. 56.

¹⁰⁶ Zu deutsch: Ich bin das Licht der Welt.

¹⁰⁷ RUDLOFF 1980, S. 228.



Abb. 93: Apsisfresko aus Sant Climent de Taüll, Detail mit Christuskopf.

Das längliche Gesicht des Weltenherrschers ist in strenger Frontalität dargestellt. Auf einen einheitlichen Grundton wurden Lichter, Schatten und Konturen aufgesetzt.¹⁰⁸

Der Grundton wurde über die gesamte Inkarnatpartie flächig aufgetragen. Darauf folgte vermutlich die Anlage der Schatten mit einer rötlich-braunen Lasur. Diese ist an den Gesichtskonturen, den Ohren, um die Augen, unterhalb der Brauen und entlang der Nase sowie am Hals zu finden. Dort folgen die Schatten den Gewandkanten und formen eine Halsquerfalte unterhalb des Bartes. Auf der Stirn sind in gleicher Farbigkeit zwei Pinsel-

¹⁰⁸ Die folgende Beschreibung stützt sich auf das Bildmaterial. Die beschriebene Reihenfolge gründet demnach allein auf logischen Überlegungen und beobachteten Details aus den Abbildungen.

striche als Schatten unter dem Haaransatz aufgesetzt. In der Stirnmitte und auf den Wangen wurde jeweils eine kreisrunde Rötung mit der rotbraunen Schattenlasur angebracht. Mit diesem Schritt waren die Grundformen des Gesichts vorgegeben. Haare, Oberlippen- und Wangenbart wurden mit einem dunkleren Braun, ebenfalls lasierend, angelegt. Das Kopfhaar trennt sich oberhalb der Stirn in einer Mittelwelle und fällt links und rechts des Gesichts in schlaufenartigen Bewegungen bis auf die Schultern herab. Unter der Nase laufen zwei getrennte Bartteile entlang der Nasolabialfalte bis auf Höhe der Kinnfalte. Dort setzt der Bart mittig wieder an und läuft in zwei Strähnen links und rechts vom Kinn nach unten. Am unteren Kinnrand setzen seitlich davon zwei weitere Strähnen an, die in einem gegengleichen S-Schwung nach unten laufen und in den Wangenbart übergehen, der sich bis zum Ansatz der Ohren erstreckt. Am Kinn gehen die Schatten in die Bartfarbe über. Mit dieser Braunlasur scheinen die Schatten vor den Ohren und um die Augen zusätzlich betont worden zu sein. Hier wurden die Tränensäcke zuerst lasierend vorgegeben, sodass sie sich mit den Schatten der Augenhöhlen zu einer Kreisform verbinden. Ein zweiter Auftrag direkt unter den Augen führte zu einer weiteren Differenzierung zwischen Unterlidschatten und Tränensack. In den Augenwinkeln wurde die braune Farbe jeweils in einer dünnen Linie bis auf die halbe Wangenhöhe heruntergeführt. Die Mundform ist mit roter Farbe vorbereitet worden. Sie beschreibt nach unten eine Bogenform und läuft in den Mundwinkeln etwas nach unten aus.

Die Lichter wurden mit einzelnen weißen Linien aufgesetzt. An der Stirn folgen sie, leicht nach innen versetzt, den Schatten des Haaransatzes und der Brauen und treffen sich etwa auf Höhe der Nasenwurzel. Von da laufen sie zwischen den Schatten am Nasenrücken entlang bis zur Nasenspitze. Die Nasenflügel werden mit runden Lichtern besetzt. Eine weitere geschwungene Lichtlinie zeichnet den Verlauf um die Scheidewand nach. Oberhalb der Augenhöhlen setzten nebeneinander fünf einzelne Lichtlinien an, die entlang der Augenform zusammenlaufen, bis sie sich auf Höhe des Unterlids treffen und als ein breites Licht neben den Wangenschatten das Gesicht umrahmen, bis sie unterhalb des Mundes auslaufen. Ein weiteres Licht zeichnet den Ohrmuschelrand aus. Oberhalb des Unterlidschattens wurden in einer Halbkreisform die Augäpfel weiß aufgemalt. Das Augenweiß folgt in den Augenwinkeln den auf die Wangen gezogenen Schattenlinien. Die gesamte Partie zwischen Nasenscheidewand, Schnurrbart und Oberlippe ist mit weiß ausgemalt. Unterhalb der Mundwinkel, auf der Kinnhöhe zwischen den Bartsträhnen sowie seitlich des Kinns sind insgesamt fünf Lichtpunkte aufgesetzt. Schmale Lichtlinien rahmen die Halsquerfalte

und folgen der horizontalen Gewandschattenlinie. Seitlich unterhalb der Falte wurden zwei Lichtpunkte aufgesetzt um die je zwei Lichtlinien eine Dreiecksform zeichnen.

Die deckenden schwarzen Konturen liegen augenscheinlich über allen anderen Schichten. Sie umreißen Haar und Bart und trennen das Inkarnat am Hals vom angrenzenden Gewand. In allen Haarpartien geben sie außerdem die Binnezeichnung in dünneren Linien wieder. In die Mitte der Augäpfel wurden mit schwarzer Farbe die Pupillen eingezeichnet. Die Oberlidränder sind mit einer Kontur betont, die am Innenwinkel in den Umriss des Nasenrückens übergeht. Sie trifft sich hier mit einer weiteren Linie, die von den breiten, steil angelegten Brauen bis zum Ansatz der Nasenflügel verläuft. Weitere dünnere Konturlinien geben die Oberlidfalte an. Eine schwarze Linie folgt innen dem Licht des Ohrmuschelrandes. Die Nase ist nach unten hin durch eine gleichmäßige Kontur um beide Nasenflügel und die Scheidewand begrenzt. Eine darunter ansetzende Linie deutet die Oberlippenrinne an. Die Oberlippenkontur folgt zunächst der Form des Lippenrots um dann nach oben hin einen deutlichen Philtrumsrand auszubilden. Die Unterlippenkontur folgt ebenfalls dem Lippenrot und läuft in den Mundwinkeln nach unten aus.

Wie beschrieben ist das Gesicht des Christus sehr detailliert wiedergegeben, obwohl es als Wandmalerei eher fernsichtig komponiert ist. Eine Erklärung hierfür mag die These CASTINEIRAS sein, der Meister von Taüll habe seine Malweise aus der Tafelmalerei auf die Wandmalerei übertragen. Ebenfalls auffällig sind die lange Nasen- und Kinnpartie gegenüber der kurzen Stirn. Durch die Position des Christuskopfes im Scheitel der Apsis kommt es für den Betrachter, der von unten nach oben blickt, zu einer Verkürzung des Gesichts, wobei die ohnehin langen, niederen Partien gegenüber der entfernteren Stirn noch länger wirken. Dieser Effekt scheint nicht bedacht worden zu sein, sondern kann eher auf eine frontale oder leicht erhöhte Betrachterposition hinweisen, wie sie etwa bei der Komposition von Antependien erwartet wird.

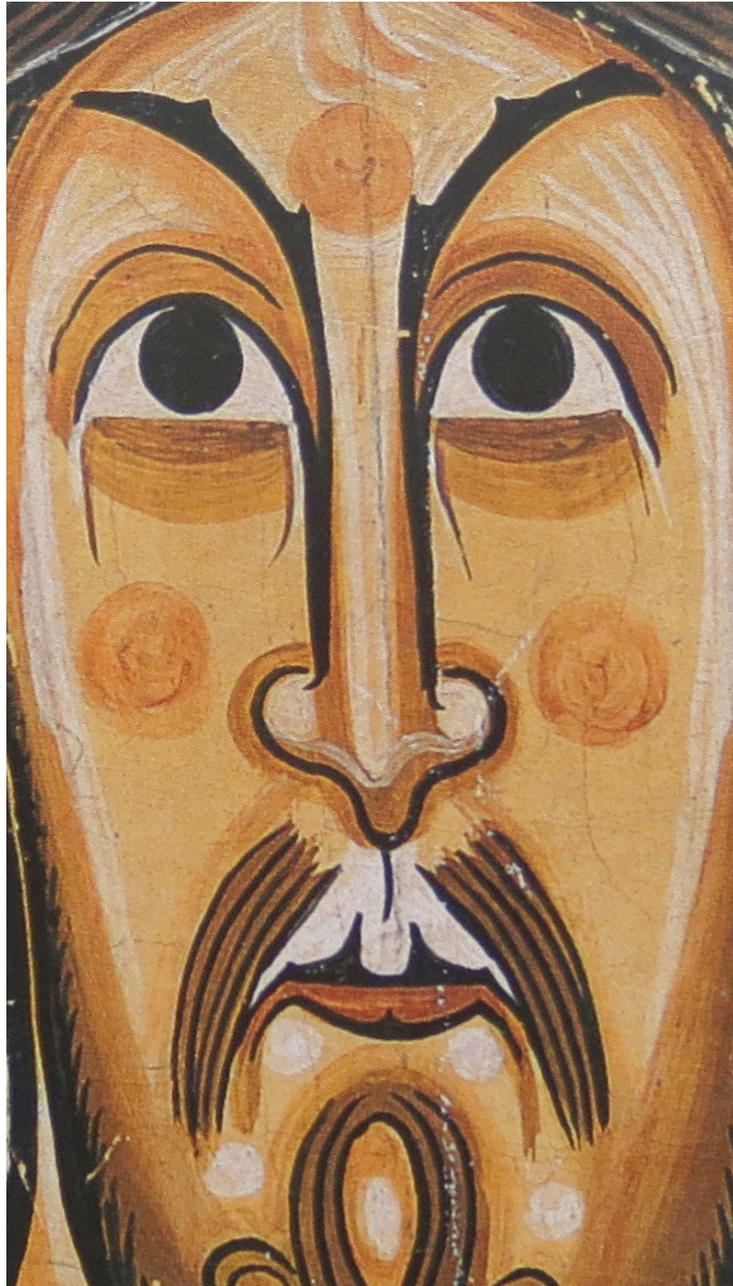


Abb. 94: Apsisfresko aus Sant Climent de Taüll, Gesicht des Weltenherrschers.

Bilderdecke Dädesjö

Datierung:	2. Hälfte 13. Jahrhundert
Künstler:	unbekannt, die Inschrift im Runenalphabet „sighmunder scripsit“ deutet auf eine heimische Künstlerwerkstatt hin
Maße:	ca. 11 × 7,5 m (L × B des Langhauses)
Technik / Material:	Malerei mit wässrigem Bindemittel auf Kiefern Brettern und partieller, dünner, weißer Grundierung
Ort:	Alte Kirche Dädesjö (Dädesjö gamla kyrka), Gemeinde Växjö, Småland, Schweden
Literatur:	TRISTRAM 1917; TÅNGEBERG 1987



Abb. 95: Dädesjö, Alte Kirche, Langhausdecke. Die Übersichtsaufnahme zeigt die Einteilung in sechs Felder mit je vier großen und zwei Feldern mit je drei kleinen Medaillons.

In der Dorfkirche von Dädesjö im südlichen Schweden ist die bemalte Langhausdecke zusammen mit Kalkmalereien auf den Wänden erhalten. Der Bau stammt aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts. 1792 wurde in Dädesjö mit der Errichtung einer neuen Kirche und dem Abriss der alten begonnen. Im Jahre 1794 stoppte man den Abbruch um das Gebäude als Getreidespeicher weiterzuverwenden. Zu diesem Zeitpunkt waren Chor und Vorhalle bereits abgebrochen, das 11 x 7,5 m große Langhaus blieb erhalten. 1910 wurde die Alte Kirche vom Staat übernommen und die Nutzung als Speicher durch die Errichtung eines neuen Getreidelagers beendet. Zwischen 1938 und 1940 wurden die ersten bekannten Konservierungsmaßnahmen an der Decke durchgeführt. Nach der Einrichtung einer

Restaurierungsabteilung für Malerei im schwedischen Zentralamt für Denkmalpflege 1978 wurde die Bilderdecke unter der Leitung von Peter Tångeberg und Mitarbeit von Oskar Emmenegger untersucht und ein Konzept für die Konservierung entwickelt. Die Maßnahmen erfolgten ab 1984 unter der Leitung von Håkan Lindberg.

Die Datierung der Malereien erfolgte aus stilkritischen Gründen. *Sowohl spätromanische wie frühgotische Stilzüge finden sich in den Malereien in Dädesjö.*¹⁰⁹ Sie werden einer heimischen, dänisch-deutsch beeinflussten Tradition zugeordnet.¹¹⁰ Es wird vermutet, dass ein und dieselbe Malerwerkstatt für die Ausführung der Wand- und Deckenmalereien beauftragt wurde.

Die Holzdecke besteht aus 30 bis 40 cm breiten Kiefern Brettern, die an die quer verlaufenden Balkenlagen genagelt wurden. Die Fugen sind mit geschnitzten Taustäben überblendet. Die Decke ist in 30 gemalte Medaillons mit figürlichen Darstellungen aufgeteilt. Sie sind in vier Hauptreihen angeordnet. Die Zwickelflächen und rahmenden Borten zeigen Pflanzenornamente: Rosetten, Arkanthusblätter und Palmetten. Die figürlichen Darstellungen zeigen hauptsächlich Szenen der Weihnachtsgeschichte. *Die Motive sind nicht nur dem Neuen Testament, sondern auch der Marienlegende und einer nordeuropäischen Stephanuslegende entliehen.*¹¹¹

Die Untersuchungen unter TÅNGEBERG haben ergeben, dass die Bretter glatt behauen und stellenweise mit einem gerundeten, schmalen Eisen, einer Art Schaber, bearbeitet wurden. Die Medaillons sind mit einem Zirkel geschlagen, sichtbar an Einstichlöchern im Zentrum der Kreisform. Mit dünnen, grauschwarzen Linien wurde die Komposition direkt auf das Holz gezeichnet. Es konnte eine sehr dünne, weiße Grundierung gefunden werden, die nicht unter der gesamten Darstellung liegt, sondern partiell aufgetragen wurde.¹¹² An den Gewändern geht sie zum Teil durch Schattierungen auf die Darstellung ein. Die blauen Hintergründe und roten Gewänder dominieren die Farbgebung der Malerei, für die ein wässriges, aber nur bedingt wasserlöslich auftrocknendes Bindemittel verwendet wurde.

¹⁰⁹ TÅNGEBERG 1987, S. 118.

¹¹⁰ Zu Beginn des 20. Jahrhundert wurden noch französische Einflüsse vermutet, denen TRISTRAM 1917, p. 112 widerspricht: *No very apparent trace of French influence can be detected in them, and it is difficult to see in what way they contain more Byzantism than the ordinary run of 13th-century paintings. That they contain in addition to the English element something distinctively German is undeniable.*

¹¹¹ TÅNGEBERG 1987, S. 118.

¹¹² Ebd. TÅNGEBERG beschreibt, dass bspw. die blauen Hintergründe direkt auf das Holz gemalt wurden.

Die dünne Grundierung spielt auch beim Aufbau der Inkarnate eine Rolle, wie TÄNGEBERG beschreibt:

Die weisse Grundierung spielt mit der Darstellung, etwa in den Gewändern mit roter oder grüner Abschattierung, oder an den Inkarnaten, die die dünne Grundierung als Grundfarbe mit kräftigen Weißhöhlungen und teilweise mit klarroten Abmodellierungen tragen. Die Augen sind mit weisser und schwarzer Farbe dargestellt. Die Wangen sind durch kleine, klarrote Punkte angegeben. [...] Für die Haare wurde auch eine gelbliche Erdfarbe (etwa Ocker) verwendet.¹¹³

Durch Wassereintrag kam es an der Malerei zu Schäden, weshalb viele Medaillons nicht mehr in ihrer ursprünglichen Erscheinung erhalten sind. Trotzdem wird im Folgenden versucht, die dargestellten Gesichter und Hände so zu beschreiben, dass die Herangehensweise zur Darstellung der Inkarnate vorstellbar wird.

Die Abbildungen zeigen, dass die dünne Grundierungsschicht vielfach ausgewaschen ist, sodass die Maserung des Holzes zu Tage tritt. An anderen Stellen der Malerei, an Konturen, Hintergründen und Haaren, wo die Bildschicht dicker war, ist mehr erhalten geblieben. Warum in den Inkarnaten Weiß als Grundfarbe benutzt wurde kann unterschiedlich erklärt werden. Möglicherweise ist es auf die insgesamt reduzierte Malweise zurückzuführen, wie sie besonders in der Linienzeichnung zu beobachten ist. Außerdem ist die Wirkung der Malerei auf Fernsicht komponiert, detaillierte Angaben der Haut würden in den einzelnen Medaillons eventuell ihre Wirkung verlieren. Hinzu kommt, dass das Langhaus nur über wenige Fenster verfügt, im schummrigen Licht, das die Decke erreicht, waren die Kontraste zwischen den einzelnen Partien vermutlich ausschlaggebend, helle Gesichter mit dunkler Binnenzeichnung genügten für eine wirkungsvolle Darstellung. Wegen der Wasserschäden ist nicht mehr sicher nachzuvollziehen, wie dick die weiße Grundierung in den Inkarnaten tatsächlich war. Es ist auch möglich, dass sie so dünn gewesen ist, dass die Farbigkeit des Holzes in der optischen Wirkung mitspielte, die Gesichter und Hände also nicht rein weiß erschienen. Auch ist nicht mehr zu erkennen, welchen Anteil die roten Modellierungen an der Farbwirkung hatten.

¹¹³ Ebd.

An einigen Stellen sind die von TÅNGEBERG beschriebenen Weißhöhlungen zu erkennen. Sie sind vor allem in Abbildung 98 auf dem Nasenrücken und über der Brauenlinie der linken Figur zu sehen.

Die *mit grosser Sicherheit*¹¹⁴ ausgeführte Binnenzeichnung gibt die Konturen der gesamten Komposition an. In den Gesichtern folgt sie einem gleichbleibenden Schema. Die Brauen werden jeweils mit einer Linie angegeben, die etwa über der Mitte des Auges einen kleinen Bogen beschreibt. Je nach Kopfhaltung verbindet sich eine der Brauen mit der Linie des Nasenrückens, der auch bei frontaler Darstellung nur auf einer Seite nachgezogen wurde, die Nasenspitze und einen Nasenflügel nachzeichnet. Die Augen werden durch den Oberlid- und den Unterlidrand angegeben, die sich zu den Augenwinkeln hin abflachen, sodass sie sich nicht berühren. Durch diese Lücke werden Innen- und Außenwinkel angedeutet. Die Ohren bleiben bei den Frauendarstellungen verdeckt. Bei den Männern werden sie durch eine einfache Kontur und eine Wellenlinie für die Ohrmuschelhöhlung angegeben. Die geschlossenen Münder sind durch je zwei dunkle Linien beschrieben. Die längere verläuft zwischen den nicht weiter ausgezeichneten Lippen. Sie folgt dabei dem Lippenhöckerchen und verdickt sich etwas zu den Mundwinkeln hin. Eine zweite kurze Linie unterhalb zeigt den schmalen Schatten, der sich mittig unter der Unterlippe bildet. An den Händen dient die Binnenzeichnung allein zur Konturierung, weitere Details sind nicht angegeben.

Die Augen sind durch das Augenweiß und eine aufgesetzte schwarze Pupille dargestellt. Wie von TÅNGEBERG beschrieben, sind die Wangen durch kreisrunde Rötungen ausgezeichnet. Weitere Schattierungen in den Gesichtern lassen sich teilweise am Kinn (Abb. 98, rechte Figur) und an der Stirn (Abb. 96, Figur links außen) erkennen, die augenscheinlich ebenfalls mit einer rötlichen Farbe ausgeführt wurden.

Haare wurden nur bei männlichen Personen dargestellt, die Frauen tragen Hauben, unter denen vereinzelt der Zopf im Nacken sichtbar wird. TÅNGEBERG nennt eine gelbliche Erdfarbe für die Anlage der Haare. Bei einigen Figuren erscheint die Grundfarbe dunkler, eher braun als gelb. Auf der flächigen Anlage ist die dunkle Binnenzeichnung ausgeführt. Über dem Scheitel verlaufen die Haare in mehreren parallelen Strähnen von der Stirn zum Hinterkopf. Links und rechts davon fallen sie in welligen Bewegungen nach unten und bilden unterhalb der Ohren eine nach hinten gedrehte Locke. Der Richter in der Darstellung des Hühnerwunders wird zusätzlich zu seiner Haartracht mit einem Bart dargestellt. Dieser

¹¹⁴ Ebd.

verläuft in zwei unabhängigen Strähnen entlang der Nasolabialfalten und rahmt Kinn und Unterkiefer.

Die Inkarnate der Bilderdecke sind mit einfachen Mitteln dargestellt. Die Binnenzeichnung folgt einem einheitlichen Schema, das weder zwischen Mann und Frau unterscheidet, noch unterschiedliche Gesichtsausdrücke und Emotionen der Handelnden beschreibt. Unterschiede der Figuren werden durch Kleidung, Haar- und Barttracht sowie Kopfbedeckungen geschaffen. Die Dargestellten bleiben dabei zeichenhaft und unindividuell. Im Vordergrund stand der dargestellte Inhalt, die Bildwirkung baut auf deutliche Kontraste zwischen dem Hell und Dunkel der Gesichter und dem Rot und Blau von Gewändern und Hintergrund auf.



Abb. 96: Das Hühnerwunder.



Abb. 98: Der Besuch.



Abb. 97: Evangelistensymbol.



Abb. 99: Die Steinigung des Stephanus.

Vergleichsmedien

Im Folgenden werden Vergleichsstücke aus den Bereichen Skulptur, Textil und Mosaik aufgeführt, um die Bandbreite der Darstellungsmöglichkeiten aufzuzeigen und zu verdeutlichen, dass die verschiedensten Medien zur differenzierten Darstellung menschlicher Gesichter befähigt sind.

Forstenrieder Kruzifix

Datierung:	um 1200 / 1210
Künstler:	unbekannt
Provenienz:	nicht gesichert, vmtl. aus Andechs, von da evtl. nach der Zerstörung der Burg 1229 auf dem Weg ins Benediktinerkloster Seon nach Forstenried gelangt und dort verblieben, 1672 in den Hochaltar integriert
Maße:	Korpus: 179 × 166 cm (H × B)
Technik / Material:	Tempera, Versilberungen und Vergoldungen auf Erlenholz
Ort:	Katholische Pfarr- und Wallfahrtskirche Heilig Kreuz, Forstenried
Literatur:	BEER 2005; HORN/TAUBERT/u.a. 1962



Abb. 100: Das Forstenrieder Kruzifix.

Das sogenannte Forstenrieder Kruzifix gilt als die älteste Darstellung des Gekreuzigten im Dreinageltypus im deutschsprachigen Raum. Trotz der nicht genau geklärten Provenienz kann seine Entstehung im oberbayerischen Raum verortet werden, wobei Vorbilder in Südtirol oder Oberitalien zu vermuten sind.¹¹⁵

Das Großkruzifix im Typus des „rex triumphans“ ist durch mehrere Aspekte bemerkenswert. Nicht nur die Ausbildung als Dreinageltypus, sondern besonders die erhaltene Originalfassung lassen ihn unter anderen Triumphkruzifixen herausstehen. Bei einer Restaurierung im Jahre 1949 in den Werkstätten des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege München wurde die Fassung durch den Restaurator J. Auer unter mehreren Überfassungen freigelegt. Im Zuge einer weiteren Maßnahme im Landesamt für Denkmalpflege im Anschluss an die Ausstellung „Bayerische Frömmigkeit“ 1960 in München wurden die vorliegenden Restaurierungsberichte durch eine Untersuchung des Kruzifixes ergänzt.¹¹⁶

Die Farbfassung¹¹⁷ liegt auf einer mehrschichtig aufgebauten Grundierung aus Kreide und tierischem Leim. Die Blattversilberungen des Lententuches wurden mit einem transparenten Anlegemittel direkt auf den Kreidegrund angebracht und anschließend in einzelnen Partien mit einem Farbanstrich versehen.¹¹⁸

Die Anlage des Inkarnats erfolgte nach der Fassung des Lententuches mit einem Grundton, der sich *vom unteren Rand des Kronreifens über Augen, Kopf- und Barthaare hinweg bis zum oberen Rand des Lententuchgürtels und unterhalb des Lententuchs wieder bis zu den Zehen*¹¹⁹ erstreckt. TAUBERT und BUCHENRIEDER erläutern den Farbton als rötliche Inkarnatfarbe von zäher Konsistenz, die *strähnig aufgetrocknet*¹²⁰ ist. Im Weiteren beschreiben sie den Aufbau des Inkarnats in allen Details:

Zeichnerischer Art ist auch die weitere Durchformung der Inkarnatpartien. Sie besteht im Wesentlichen aus dem Eintragen von weißen „Lichtlinien“ und ockerbraunen „Schattenlinien“. Die Lichtlinien stehen mitunter für sich allein, beispielsweise auf den Schienbeinen, den Fingern und Zehen. Das gleiche gilt für

¹¹⁵ BEER 2005, S. 711.

¹¹⁶ HORN/TAUBERT/u.a. 1962.

¹¹⁷ BEER spricht von einer Kaseinfassung, TAUBERT und BUCHENRIEDER halten fest, dass im Bindemittel sowohl Öl als auch Einweiß nachgewiesen werden konnte und schließen dadurch auf eine fette Tempera.

¹¹⁸ Auf die Fassung des Lententuches soll hier nicht weiter eingegangen werden. Für eine ausführliche Beschreibung siehe HORN/TAUBERT/u.a. 1962, S. 86 ff.

¹¹⁹ HORN/TAUBERT/u.a. 1962, S. 87.

¹²⁰ Ebd.

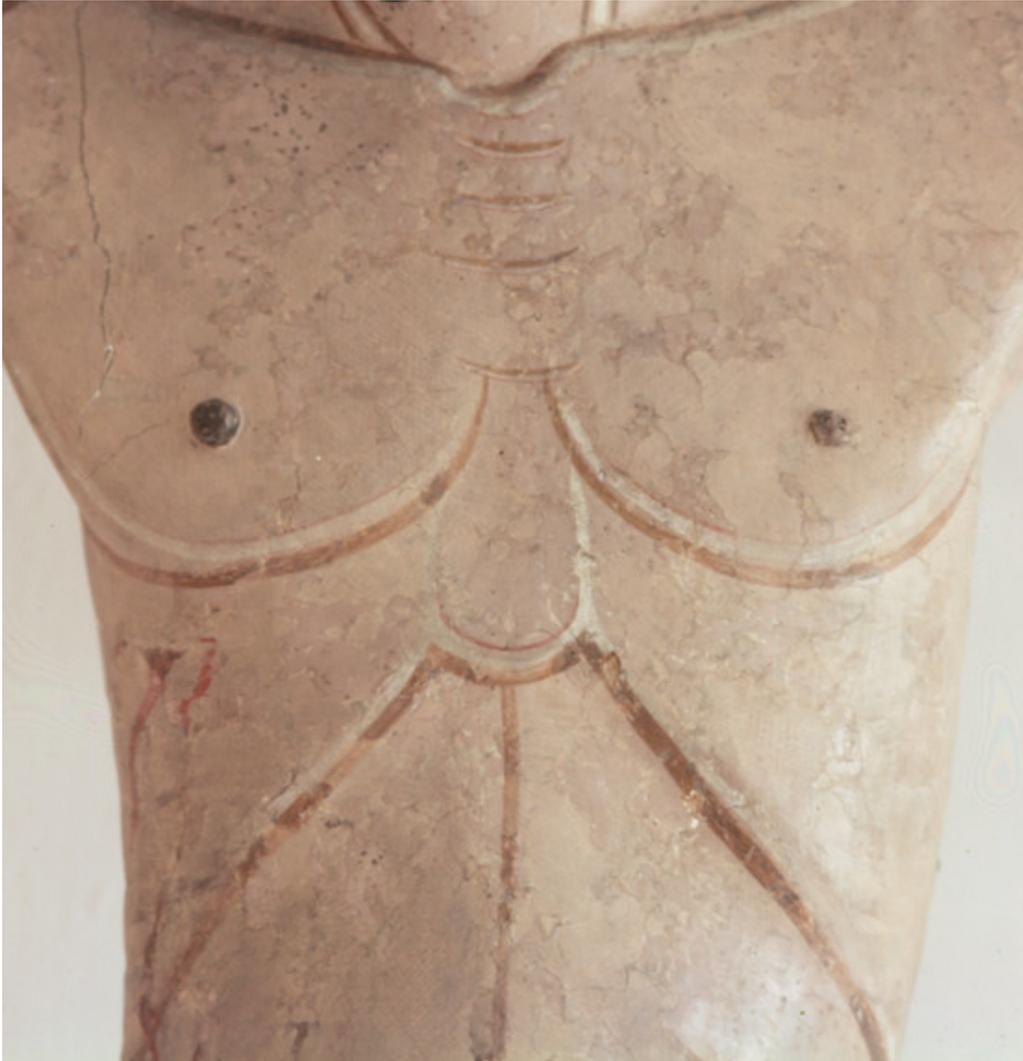


Abb. 101: Forstenrieder Kruzifix, Detail des Oberkörpers.

einzelne Schattenlinien, etwa im Ellenbogengelenk, an den Knöcheln und an den Händen. Häufig jedoch laufen die Schattenlinien den Lichtlinien parallel, gleichsam eine Kante andeutend. An einigen Stellen überlappen die weißen Linien die ockerfarbenen, so daß wir wohl annehmen dürfen, daß zuerst die Schatten und dann die Lichter gemalt wurden. Sehr dünne rote Striche begleiten die Lichtlinien der Brustmuskulatur und der Brustwirbel. [...] Die Zehennägel sind weiß gegeben und rotbraun umrandet. Durch rotbraune Striche sind auch die einzelnen Fingerglieder abgesetzt. Auch die ausgearbeitete Rückseite des Kruzifix ist zeichnerisch durchgearbeitet. So ist das Rückgrat mit den einzelnen Wirbeln genau angegeben. Ebenfalls in Ocker sind die eingekerbten Vertiefungen zwischen den Rippen modelliert. Mit Licht- und Schattenlinien sind die Schulterblätter

*ingezeichnet. Die leichte Durchbiegung des Rückgrats wird durch den verschiedenen hohen Ansatz dieser nur eingezeichneten Schulterblätter noch unterstrichen, wie überhaupt im Rücken die leise Schwingung des Körpers besonders deutlich wird.*¹²¹

Was hier bereits deutlich wird, ist die besondere Rolle, die die Fassung für das Forstenrieder Kreuzifix spielt. TAUBERT und BUCHENRIEDER nennen es eine Doppelfunktion der Fassung, die sowohl Farbgebung als auch Zeichnung übernimmt. Sie ist, was die Angabe von Details angeht, gleichwertig mit der geschnitzten Form zu verstehen. Teilweise wird diese durch die Fassung nachgezeichnet (bspw. Brustmuskulatur, Rippenbogen), teilweise wird der Körper um Details ergänzt, die nicht plastisch ausgeformt sind (wie die Halsmuskulatur). Die beschriebene Licht- und Schattengebung setzt sich im Gesicht in noch differenzierterer Weise fort:

Zu der dichten Folge von weißen Licht- und ockerigen Schattenlinien treten im Gesicht noch die rotbraun gezeichneten Augenfalten und das Schwarz der Augenlieder, Wimpern und Brauen. Zeichnerisch scharf begrenzt sind auch die kreisrunden, roten Flecken auf den Wangen. Die Licht- und Schattenlinien setzen die einzelnen Formen des Gesichts klar voneinander ab, doch wird an einzelnen Stellen versucht, durch das Zeichnen mit verschiedenen Ockertönen, etwa um die Augen herum, weichere Übergänge zu geben, zu modellieren. Dieses Bemühen läßt sich nicht nur im Gebrauch von helleren und dunkleren Ockertönen konstatieren, sondern auch im Auflösen einer an sich zusammenhängenden Form in viele einzelne kleine Striche; das ist besonders deutlich in den Augenhöhlen zu erkennen und an den weichgeschwungenen Wangenlinien, die über den Nasenflügeln fächerförmig auseinanderlaufen. Auch die Übergänge vom Bart zu den Wangen und zum Hals sind weich. Stufenförmig überlagern sich feine, hellockrige Strichlagen, die den Übergang zum Inkarnat bilden, und dichtere, dunkelbraune Strichlagen. [...] Von den weichen, hellockrigen Strichelungen des Bartansatzes setzt sich die Weißhöhung des leuchtend roten Mundes scharf ab. Aus der Überlagerung der Schichten ist deutlich abzulesen, daß zuerst der Kinnbart gemalt wurde, dann der Mund und zuletzt der Schnurrbart, dessen

¹²¹ Ebd., S. 90 ff.



Abb. 102: Forstenrieder Kreuzifix, Detail Gesicht.

Haare teilweise über der weißen Umrandung des Mundes liegt.

Sehr kompliziert zwischen flüchtigen malenden und zeichnerischen Arbeitsgängen ständig wechselnd, ist das Auge aufgebaut. Auf dem hellrosa Inkarnat wurden zuerst die Augäpfel rotbraun vorgezeichnet und dann weiß angelegt. Danach wurde das Rot in den Augenwinkeln eingezeichnet. Dann konturierte man erst noch einmal diesen weißen Augapfel rotbraun und zeichnete mit der gleichen Farbe auch die Pupille vor, ehe die Form endgültig mit schwarzen Strichen festgelegt wurde.¹²²

¹²² Ebd., S. 92 f.

Neben den Haupt- und Barthaaren sind zudem Achselhaare mit feinen Strichen in Ocker gemalt. Ähnliche Linien finden sich im Ohr, hierbei kann es sich um ein angedeutetes Haarbüschel oder um eine leichte Schattenmodellierung handeln. Die Brustwunde ist durch einen einfachen, roten Strich angegeben, von dem zwei Blutbahnen herablaufen. Dünne, rote Umrandungen geben die Wundmale an Händen und Füßen an.

Die zeichnerische Art der Licht- und Schattengebung ist deswegen bemerkenswert, weil bei skulpturalen Darstellungen die Modellierung zu einem großen Teil durch die plastische Bearbeitung vorgenommen wird. Licht und Schatten werden somit von der tatsächlichen Beleuchtung bestimmt, wodurch Ausdruck und Wirkung dreidimensionaler Bildwerke viel mehr von den Umgebungsbedingungen abhängen, als es bei zweidimensionalen Darstellungen der Fall ist. Das Forstenrieder Kruzifix steht in keiner solchen Abhängigkeit zu Ort und Lichteinfall, da seine Schatten- und Lichtlinien zeichnerisch vorgegeben sind. Es unterscheidet sich damit von anderen gefassten Skulpturen und kann wegen seiner zeichnerischen Ausführung in einer Verwandtschaft mit romanischen Malereien aus Katalonien gesehen werden, wie TAUBERT und BUCHENRIEDER formulieren: *Habitus und Art der Fassung des Forstenrieder Kruzifixes lassen sogar an Bezüge aus Nordspanien denken*¹²³.

¹²³ Ebd., S. 82 f.

Tabula mit Bildnis des Dionysos

Datierung:	3. bis 5. Jahrhundert
Künstler:	unbekannt
Provenienz:	Panopolis, Ägypten, zu Beginn des 20. Jahrhunderts über Theodor Graf in die Wiener Antikensammlung gelangt
Maße:	31 × 30 cm (B × H)
Technik / Material:	Bildwirkerei in Wolle, aufgenäht auf Leinengewebe
Ort:	Kunsthistorisches Museum Wien
Inv. Nr.:	ANSA VIII 1b
Literatur:	SEIPEL 2005



Abb. 103: Stofffragment mit dem Gott Dionysos.

Das koptische Stofffragment mit der Darstellung des Gottes Dionysos gehörte ursprünglich in den größeren Zusammenhang einer Zierdecke oder eines Wandbehangs. Ab der Mitte des 3. Jahrhunderts wurden in solche Tücher Verstorbene gehüllt. In der Antikensammlung

des Kunsthistorischen Museums Wien befindet sich auch das Gegenstück zur Darstellung des Dionysos mit dem Abbild der Ariadne.

Dionysos ist durch eine griechische Inschrift oberhalb des Kopfes identifizierbar. Er ist jugendlich mit blonden, schulterlangen Locken dargestellt und trägt einen blauen Mantel der über der Schulter von einer Fibel zusammengehalten wird. Er hat den Kopf leicht zur Seite gedreht, sodass sein rechtes Ohr sichtbar ist. Um seinen Kopf erscheint ein gelber Nimbus auf dunkeltem Grund. Das Bildnis wird von einem nahezu quadratischen Rahmen eingefasst. Die umlaufende Rankenbordüre zeigt Blüten und Vögel als Zeichen der Fruchtbarkeit. Bezüglich des Gesichts spricht SEIPEL von einer vereinfachten Wiedergabe:

*Die charakteristischen großen Augen, die gerade Nase, der herzförmige Mund und die schneckenförmigen Locken sind vereinfacht wiedergegeben. Das Gesicht hat eine zartrosa Schattierung...*¹²⁴

Für die Gesichtsfarbe wurden Fäden in drei Farbabstufungen verwendet. Der Mund weist zwei unterschiedliche Rottöne auf, Schatten und Konturen wurden mittels zweier brauner Fadenfarben angegeben. Von einer Vereinfachung ist also nur bedingt zu sprechen.

Die hellbraune Farbe, die die Umrisse der goldgelben Locken beschreibt, begrenzt gleichzeitig das Gesicht und gibt die Kontur des Kinns an. Augen und Nase sind mit dunkelbraunem Faden vom ansonsten hellen Kopf abgesetzt. Diese dunkle Kontur gibt Ober- und Unterlidränder sowie die Pupillen an. Die Bögen über den Augen, die von den inneren zu den äußeren Augenwinkeln verlaufen, können als Augenbrauen interpretiert werden. Die Nase wird durch eine dunkle Umrisslinie begrenzt, die am rechten Nasenrücken entlang, um die Nasenspitze und zum linken Nasenflügel führt. Unter der Nase gibt ein dunkelbraunes Oval die Vertiefung der Oberlidrinne wieder. Auf Höhe der Nasenwurzel deutet eine hellbraune Linie zwischen den Augen einen weiteren Schatten an.

Die Haut ist mit einem hellen Grundton dargestellt, der durch etwas dunklere und rötlichere Fäden abgeschattiert wird. Mit dunklerer Farbe ist das Ohr flächig angelegt, ebenso der Nasenrücken entlang der Kontur. Ferner finden sich feine Schattierungen auf den Wangen, das Jochbein andeutend und in Form schmaler Querstriche über den Augen, wo sie für Stirnfalten stehen. Mit rötlicheren Fäden sind das Kinn und die linke Nasenseite differenziert. Der Mund wurde aus zwei unterschiedlich roten Fäden gewirkt. Der Hellere stellt die Grundfarbe für Ober- und Unterlippe dar, der Dunklere liegt dazwischen und zeigt den

¹²⁴ SEIPEL 2005, S. 222.

Schatten zwischen den geschlossenen Lippen. Mittig unter dem Mund ist mit schwarzem Faden der Schatten der Unterlippe abgebildet.

Die einzelnen anatomischen Details, wie die Betonung von Nasenwurzel und Oberlippenrinne, und die zarte Modellierung der Gesichtsfarbe zeugen von einem Anspruch auf Nachbildung eines Naturvorbildes.

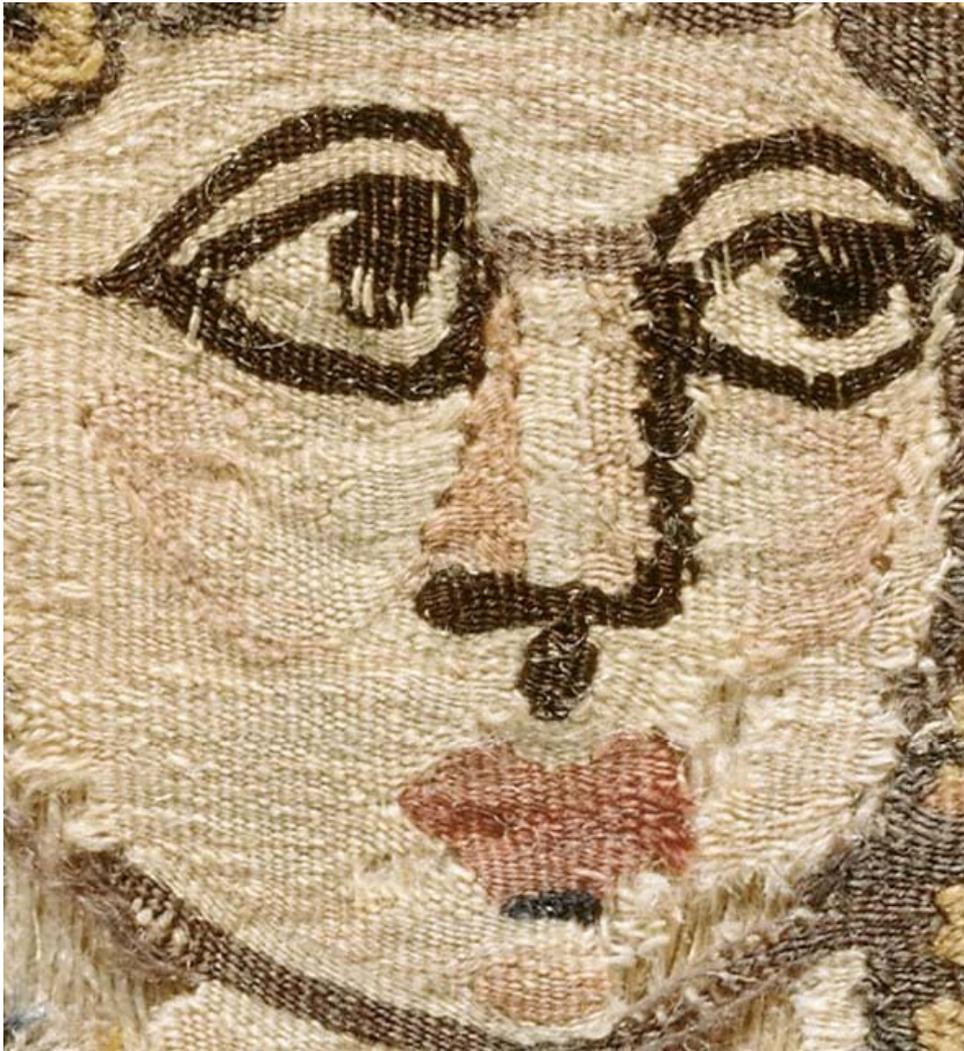


Abb. 104: Dionysos, Detail des Gesichts.

Römisches Mosaikfragment

Datierung:	3. Jahrhundert
Künstler:	unbekannt
Provenienz:	Neapolis (Nablu), Fußbodenfragment aus dem Speisesaal einer römischen Villa
Maße:	66,0 × 51,3 cm (B × H)
Technik / Material:	Stein, Glas
Ort:	The Israel Museum, Jerusalem
Literatur:	Google Cultural Institute: URL: http://www.google.com/culturalinstitute/asset-viewer/detail-of-a-mosaic-floor-from-the-triclinium-dining-room-of-a-roman-villa/WQFyelyRWDC0tg?hl=de , Stand 08.05.14



Abb. 105: Fußbodenfragment mit Mosaik.

Das Mosaikfragment aus dem 3. Jahrhundert wird im Israel Museum in Jerusalem aufbewahrt. Es ist Teil des Fußbodens einer römischen Villa aus der Stadt Nablu¹²⁵ (heute im palästinensischen Autonomiegebiet). Es wird beispielhaft für die Technik des Mosaiks gezeigt, um deren Differenziertheit im Vergleich mit anderen Medien darzustellen.

¹²⁵ Griech. Neapolis für „Neustadt“.

Der Fußboden ist aus wenigen Millimeter großen Glassteinchen zusammengesetzt. Um das Gesicht darzustellen wurden sieben verschiedene Farbtöne verwendet. Die äußeren Konturen und der Haaransatz sind mit dunkelroten, im Farbton immer wieder leicht variierenden, Steinen gelegt. Dieselbe Farbe wurde auch für die Zeichnung von Augen, Brauen, Nase und Mund verwendet, wo sie stellenweise durch blauschwarze Steine ergänzt wird. Aus der rechten Gesichtskontur bildet sich die Braue, die zunächst zwei, zur Mitte hin dreireihig verläuft. Die rechte Braue ist ebenfalls mehrreihig, zwischen den rötlichen Umrissen liegt eine blauschwarze Linie, die die Augenbrauen betont. Mit Hilfe der roten Steinchen wurden auch die Augen dargestellt. Der Unterlidrand ist einreihig, der des Oberlids zweireihig. Er geht mittig in eine Kreisform für die Iris über, die eine schwarze Pupille umschließt. Rechts und unterhalb der Iris stehen weiße Steine für eine Lichthöhung im Augenweiß. Der übrige Augapfel ist durch blassgelbe Steine dargestellt. Der äußere Augenwinkel des rechten Auges wird zudem durch eine hellrosa Farbe ausgezeichnet. Der Schatten zwischen Augen und Brauen ist mit grauen Glassteinen angegeben, die auch ein Linie unter dem Auge ziehen. Erhellte wird die Augenpartie durch blassgelbe Flächen, die vermutlich für Lichter auf den Oberlidern stehen.

Von der rechten Braue ausgehend verläuft in zwei roten Reihen die Kontur der Nase um die Spitze herum, bevor sie unterhalb des nicht weiter ausgeformten Nasenflügels endet. Begleitet wird die Kontur unterhalb der Nase von einer dunklen Linie, die den Wellenverlauf von Flügeln und Nasenspitze nachzeichnet. Innerhalb der Umrisslinie verläuft links und rechts des Nasenrückens eine Reihe gelber Steinchen, die u-förmig die gerade Nase beschreibt. Weiter innen folgt eine Reihe blassgelber oder graugelber Steine, die auf der Mitte des Nasenrückens durch eine weiße Linie, die Lichtlinie, getrennt wird. Auf Höhe der Augenbrauen deutet eine graue Bogenlinie die Nasenwurzel an.

Auch der Mund ist in mehreren Abschattierungen angegeben. Eine schwarze Linie steht für die Grenze zwischen Ober- und Unterlippe. In den Mundwinkeln wird sie jeweils durch ein Steinchen erhöht um den Schatten der Mundwinkellinie zu zeigen. Etwa drei Reihen unterhalb beschreibt eine kürzere, schwarze Linie den Schatten unter dem Mund. Von diesem führt rechts eine Doppelreihe aus roten Steinchen nach oben, wo sie auf den Lippenzwischenraum trifft. Die roten Steine bilden auch eine Reihe unter dem Unterlippenschatten. Die umgekehrte L-Form wird rundrum von gelben Steinchen umrahmt, was einer Schattierung gleichkommt. Die Oberlippe wird aus roten und gelben Steinchen gebildet, die nach oben hin die Zick-Zack-Form von Nasenspitze und -flügeln aufnimmt.

Durch Farbwechsel wird dem Gesicht eine plastische Wirkung verliehen. Weiße Steine in der Mitte der Stirn formen ein großes Licht, um das herum graugelbe Steine die Grundfarbe des Inkarnats bilden. Sie folgen der Form der rechten Auges, bis sie auf Höhe des Augenwinkels auf weiße Steine treffen, die unterhalb des Auges, auf dem Jochbein, ein Licht bilden, das sich nach unten ausweicht, indem auf Höhe des Nasenflügels weißen mit graugelben Steinen abgewechselt werden. Unter dem linken Auge wird in ähnlicher Weise ein Licht geformt, das entlang der Nase nach unten läuft und die Nase-Mund-Partie bis in die Oberlippenrinne erhellt. Weitere Lichter liegen an der linken Seite der Unterlippe und unterhalb ihres Schattens auf dem Kinn. Gelbe Steine schaffen außen an den unteren Wangen und um den Unterkiefer herum einen Übergang zur äußeren Schattenform. Diese ist durch graurosa Steinchen gelegt und folgt mehrreihig der rechten Wangenkontur bis um das Kinn. Links bilden die Steine in einer Dreiecksform unterhalb des Auges einen seitlichen Schatten. Mit der gleichen Farbe wird rechts des Nasenrückens ein Schatten angegeben, der zwischen Nase und Mund dem Licht der linken Seite gegenübersteht.

Das Inkarnat wurde in mehreren, genau durchdachten Abschattierungen aufgebaut. Wiedergegeben sind keine feinen Details, wie beispielsweise Gesichtsfalten und der Blick wirkt ausdruckslos. Die genaue Anordnung der einzelnen Steine gibt eine Lichtführung von oben links vor. Bei der Betrachtung mit einigem Abstand ergibt sich aus dem Zusammenspiel der verschiedenen Farben eine lebendige Modellierung, die dem Gesicht Plastizität verleiht. Besonders deutlich ist dieser Effekt an der Mundpartie. Aus der Nähe dominiert vor allem die schwarze Linie, die Formen, die die übrigen Steine bilden sind schwerer zu deuten. Von der Ferne allerdings ergeben sich Lippen, die bemerkenswert weiche Übergänge zwischen Licht und Schatten erkennen lassen.

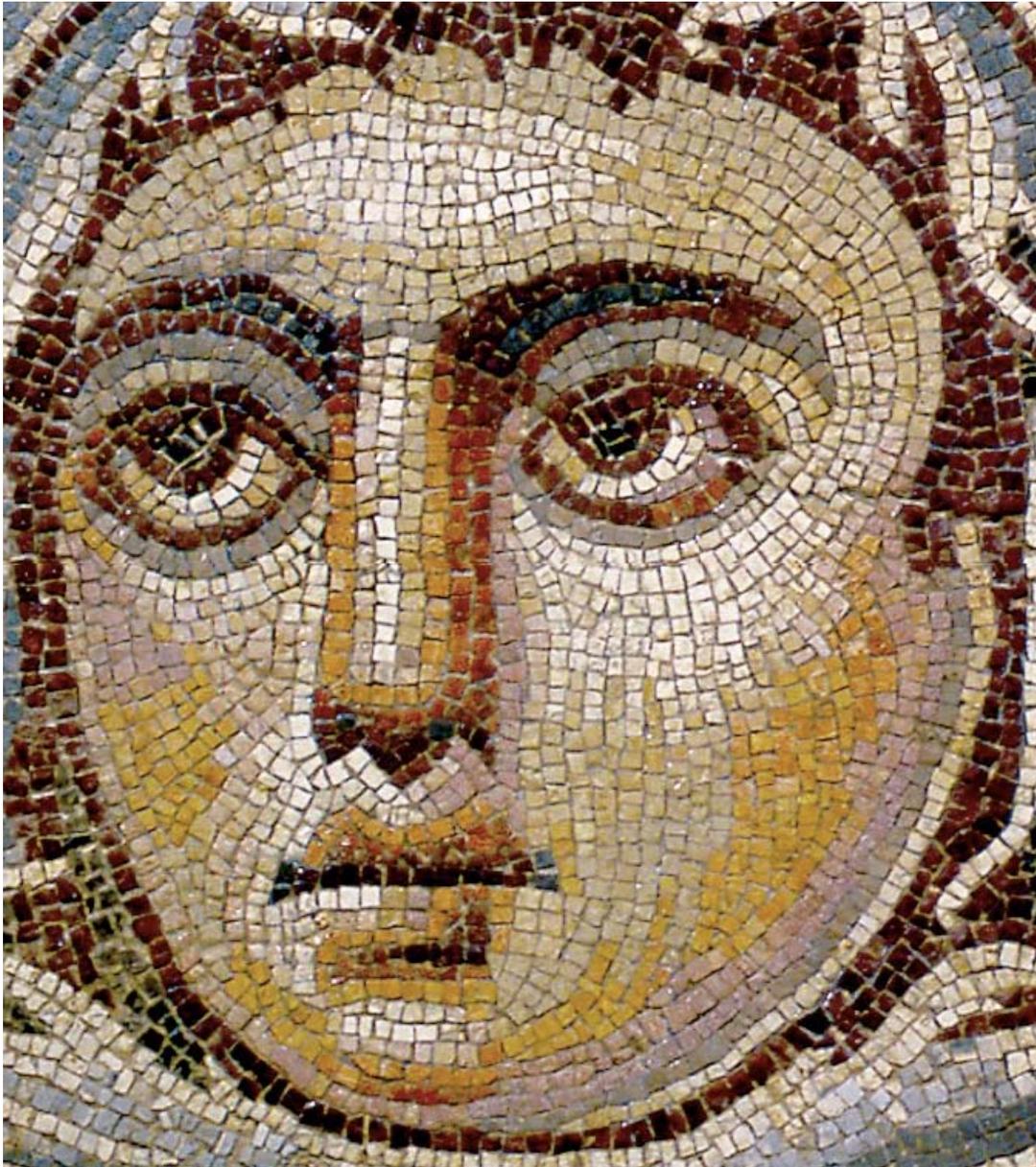


Abb. 106: Detail des Mosaikfußbodens.

Schlussbetrachtung

Das Inkarnat ist ein auf mehreren Ebenen komplexer Darstellungsgegenstand mit vielfältigen Erscheinungsformen. Es fungiert für Betrachter und Künstler, und auch für die Darstellung selbst, als Bedeutungsträger und -vermittler. Es kann Details über die Wahrnehmungsgewohnheiten des Künstlers und seiner Zeit preisgeben und stellt für den Betrachter einen besonderen Identifikations- und Bezugspunkt dar, der häufig mit einem kritischeren Blick bewertet wird als andere Bildelemente. Die Abbildung der menschlichen Körperoberfläche wird in vielen Fällen zum Qualitätskriterium für Künstler und Kunstwerk. Ähnlich vielschichtig ist auch die Wahrnehmung von Hautfarbe. Für sie spielt nicht nur die Oberfläche, sondern auch die darunterliegenden Schichten eine Rolle, an denen das einfallende Licht zurückgeworfen wird und die somit den Farbeindruck entscheidend beeinflussen. Hinzu kommen Reflexionen von Umgebungslicht und -farben, die entsprechend der Erinnerungsfarbe für Haut in der künstlerischen Darstellung abgeschwächt werden müssen um nicht als negativ oder „falsch“ empfunden zu werden. Dadurch wird auch der Aufbau der Haut im Bild komplex. Das Inkarnat besteht immer aus einem Zusammenspiel mehrerer Farben, die je nach Abbildungsmedium nebeneinander oder in verschiedenen Schichten übereinander zu liegen kommen und so ein Gesamtbild schaffen.

Durch die beschriebenen Beispiele konnte die Vielfalt an Darstellungsmöglichkeiten mit unterschiedlichsten Ergebnissen angedeutet werden. Als erste Unterscheidung lässt sich eine Einteilung in zeichnerisch differenzierte und malerisch modellierte Darstellungen vornehmen. Bei ersteren ist das Inkarnat hauptsächlich aus farbigen Flächen, Lokalfarben, und ergänzenden Licht-, Schatten- und Konturlinien aufgebaut. Die zweite Gruppe meint nicht nur Malereien, sondern alle Darstellungen, bei denen durch feine optische Farbverläufe weiche Übergänge zwischen Licht, Schatten und Grundton erreicht werden. Diese Einteilung ist natürlich nicht als absolut zu verstehen. Zwischen beiden genannten Darstellungsarten gibt es einen fließenden Übergang. Denn die Ausbildung eines jeden Inkarnats kann von zahlreichen Faktoren beeinflusst werden, die sich nur in Einzelbetrachtungen genau erfassen und bewerten lassen. Zu diesen Faktoren können lokale Traditionen und ebenso Einflüsse aus anderen Ländern und Kulturkreisen zählen. Ausschlaggebend sind außerdem die Kunstfertigkeit des Künstlers und der Anspruch, der hinter der Ausführung steht. Auch Zusammenhang und Aufstellungsort können entscheidende Gründe für die Bildfindung liefern, wie beispielsweise die Funktion des Kunstwerks, der gegebene Betrachterabstand, der

Lichteinfall und vieles mehr. Wie sehr die Wahl des Darstellungsmediums auf Art und Qualität des Inkarnats Einfluss nimmt, bleibt zu untersuchen. Festzuhalten ist, dass nicht allein der Naturalismus einer Darstellung entscheidend für ihre Qualität ist, sondern eine Differenziertheit der Gesichter auch durch die Wiedergabe von Lichtern, Schatten und anatomischen Details erreicht werden kann, ohne dass dies zu einem täuschend echten Effekt führen muss.

Das neue Interesse an der Erforschung des Inkarnats lässt sich nach BOHDE und FEND in drei unterschiedlichen Bereichen erkennen: *den Forschungen zur Kulturgeschichte der Haut, der Verknüpfung von maltechnischen Analysen mit inhaltlichen Fragen und den aktuellen Fragen zum Status des Bildes.*¹²⁶ Wie WIPFLER jedoch in ihrer Einführung schreibt, wird dabei der Fokus auf Kunstwerke ab dem 15. Jahrhundert gelegt, *da man postulierte, dass Maler wie Jan van Eyck zu den eigentlichen „Erfindern“ des Inkarnats zählten, weil sie die Ölmalerei zur Perfektion brachten.*¹²⁷ Durch die Auseinandersetzung mit maltechnischen Quellen und der Beschreibung von Beispielen aus der Zeit vor 1300, konnte gezeigt werden, dass die Darstellung der menschlichen Haut auch vor der Verwendung von Ölfarbe in der Malerei einem besonderen Anspruch unterlag. Die zum Teil sehr detaillierte Wiedergabe von Anatomie sowie Licht- und Schattenspiel verrät eine genaue Beobachtung von Naturvorbildern. Eine ähnliche Qualität konnte auch außerhalb der Malerei entdeckt werden. Somit scheint es nur logisch auch frühere Kunstwerke in die Erforschung des Inkarnats aufzunehmen, da sich nur so eine zusammenhängende Entwicklungsgeschichte dieses zentralen Bildelements schreiben lässt.

Dank

Ein Dank für die vielfache Unterstützung geht an Erwin Emmerling, Cristina Thieme, Anna Rommel, Luise Lutz, Andreas Bott, Magdalena Poray-Schäfer, Udo Storz, Stefan Bussmann, Tanja Eberhardt, Eva-Maria David, Bascha Stabik, Gwendoline Fife und Christian Kaiser.

¹²⁶ BOHDE/FEND 2007, S. 12.

¹²⁷ WIPFLER 2012, S. 7.

Glossar

Amorbogen	Mittige, bogenförmige Grenzlinie des Oberlippenrots.
Augenbrauenrunzler	<i>Musculus corrugator superciliaris</i> , Hautmuskel, der die Augenbrauen nach unten und innen zieht.
Bindegewebsnaht	<i>Linea alba</i> , senkrechte Trennlinie der Bauchmuskulatur.
Bizeps	<i>Musculus biceps brachii</i> , Skelettmuskel des Oberarms.
Deckfalte	Hautpartie zwischen Augenbraue und Oberlidfalte.
Fußwurzel	<i>Tarsus</i> , Knochen zwischen oberem Sprunggelenk und Mittelfuß.
Helixende	Punkt, an dem der äußere Ohrmuschelrand abflacht und ins Ohrläppchen übergeht.
Kinnfalte, horizontale	Bogenförmige Falte zwischen Kinn und Unterlippe.
Kleinfingerballen	Muskelwulst der Mittelhand unterhalb des kleinen Fingers.
Kopfwendermuskeln	<i>Musculus sternocleidomastoideus sinister</i> und <i>dexter</i> , Skelettmuskeln zwischen Brustbein, Schlüsselbein und Schädelbasis.
Nasenrümpfer	<i>Musculus procerus</i> , Hautmuskelband auf der Nasenwurzel.
Nasolabialfalte	Weichteilvertiefung zwischen Nasenflügeln und Mundwinkeln.
Oberlippenrinne	Siehe Philtrum.
Oberschlüsselbeingrube	Vertiefung zwischen Schlüsselbein und Kopfwendermuskel.
Ohrmuschelhöhlung	<i>Cavum conchae</i> , Ohrmuscheltrichter, Vertiefung vor dem Gehörgang.
Ohrmuschelrand	<i>Helix auriculae</i> (Ohrleiste), äußerer Rand des Ohrknorpels.
Ohrmuschelwindung	<i>Crus helicis</i> , Ausläufer der Helix, der die innere Ohrmuschel teilt.
Philtrum	Vertikale Vertiefung zwischen Nase und Oberlippe.
Philtrumsrand	Vertikale Höhungen seitlich des Philtrums einschließlich Amorbogen.
Riemenmuskeln	<i>Musculus splenius</i> , Skelettmuskel an Nacken und Halsseite.
Stirnfalten, horizontale	Erzeugt durch Bewegungen des Stirnmuskels (<i>Musculus frontalis</i>).
Tränenkarunkel	Rötliches Gebilde aus Bindegewebe und Fettzellen im nasenseitigen Lidwinkel.
Tragus	Ohrdeckel, Knorpelmasse, die vor dem Gehörgang ansetzt.
Zwischensehnen	<i>Intersectiones tendineae</i> , trennen die Bauchmuskulatur horizontal in einzelne Muskelbäuche.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1	Rekonstruktion nach THEOPHILUS. – SCHOLTKA 1992, S. 7.	12
Abb. 2	Zillis, Joseph mit grauem Haar und weißem Bart – Ausschnitt aus Abb. 79, © Stiftung Kirchendecke Zillis	16
Abb. 3	Zillis, Christus mit braunen Haaren und Bart. – Ausschnitt aus Abb. 82, © Stiftung Kirchendecke Zillis	16
Abb. 4	Zillis, Moses oder Elias mit weißem Haupt- und Barthaar. – Ausschnitt aus Abb. 82, © Stiftung Kirchendecke Zillis	16
Abb. 5	Zillis, Maria mit Christuskind – Ausschnitt aus Abb. 79, © Stif- tung Kirchendecke Zillis	17
Abb. 6	Zillis, Männer in drei Lebensaltern – Ausschnitt aus Abb. 80, © Stiftung Kirchendecke Zillis	17
Abb. 7	Dädesjö, Richter mit Bart und Jüngling – Ausschnitt aus Abb. 96	17
Abb. 8	Dädesjö, Frauen mit bedecktem Haar – Ausschnitt aus Abb. 98	17
Abb. 9	La Seu d’Urgell, Jugendlicher Apostel – Ausschnitt aus Abb. 52, © MNAC	18
Abb. 10	La Seu d’Urgell, Apostel mittleren Alters – Ausschnitt aus Abb. 52, © MNAC	18
Abb. 11	La Seu d’Urgell, Älterer Apostel (Petrus) – Ausschnitt aus Abb. 52, © MNAC	18
Abb. 12	Rosenheim, Jugendlicher Apostel – s. Abb. 61	19
Abb. 13	Rosenheim, Apostel mittleren Alters mit Bart – s. Abb. 62	19
Abb. 14	Rosenheim, Apostel mit grauem Haupt- und Barthaar – s. Abb. 63	19
Abb. 15	Zillies, Augendetail – Detail aus: BLÄUER-BÖHM 1997, S. 367	20
Abb. 16	La Seu d’Urgell, Augendetail – Ausschnitt aus Abb. 52, © MNAC	20
Abb. 17	Forstenried, Augendetail – Ausschnitt aus Abb. 102	20
Abb. 18	Taüll, Augendetail – Ausschnitt aus Abb. 93, © MNAC	20
Abb. 19	Rosenheim, das linke Auge des vierten Apostels von rechts. – s. Abb. 64	21
Abb. 20	Maria Advocata, Augenpartie – Ausschnitt aus Abb. 51	21

Abb. 21	Römisches Mosaikfragment, Detail mit Augen – Ausschnitt aus Abb. 105, © The Israel Museum, Jerusalem	22
Abb. 22	Dionysos, Augendetail – Ausschnitt aus Abb. 103, © Kunsthistorisches Museum Wien	22
Abb. 23	Augen der Madonna – Ausschnitt aus Abb. 72, © J. Paul Getty Trust	23
Abb. 24	Gesicht des Christuskindes – Ausschnitt aus Abb. 72, © J. Paul Getty Trust	23
Abb. 25	La Seu d’Urgell, Detail des Gesichts Christi – Ausschnitt aus Abb. 52, © MNAC	23
Abb. 26	La Seu d’Urgell, Nase, Mund und Kinn eines Apostels – Ausschnitt aus Abb. 52, © MNAC	23
Abb. 27	Zillis, Dornenkrönung, Detail . – Detail aus: BLÄUER-BÖHM 1997, S. 367	23
Abb. 28	Taüll, Untere Gesichtspartie des Christus – Ausschnitt aus Abb. 93, © MNAC	24
Abb. 29	Rosenheim, Nase, Mund und Kinn eines Apostels – Ausschnitt aus Abb. 61	24
Abb. 30	Maria Advocata, Detail – Ausschnitt aus Abb. 51	25
Abb. 31	Nase und Mund der Madonna mit Kind – Ausschnitt aus Abb. 72, © J. Paul Getty Trust	25
Abb. 32	Tafelkreuz, Detail Gesicht Christi – Ausschnitt aus Abb. 65, © Fondazione Musei Senesi	25
Abb. 33	La Seu d’Urgell, Gesicht des Christus – Ausschnitt aus Abb. 52, © MNAC	26
Abb. 34	Taüll, Gesichtsausschnitt – Ausschnitt aus Abb. 93, © MNAC	26
Abb. 35	Zillis, Detail mit Ohr und Wangenlasur – Ausschnitt aus Abb. 90	26
Abb. 36	Rosenheim, Detail, Apostelgesicht – Ausschnitt aus Abb. 61	26
Abb. 37	Kopf des Kindes – Ausschnitt aus Abb. 72, © J. Paul Getty Trust	26
Abb. 38	Dädesjö, Detail mit Händen – Ausschnitt aus Abb. 98	27
Abb. 39	Zillis, Detail aus Tafel 95 – Ausschnitt aus Abb. 80, © Stiftung Kirchendecke Zillis	27

Abb. 40	Rosenheim, Hände eines Apostels – aus: SAUTER/LUBER 2012, S. 85	27
Abb. 41	Hand des Christus – Ausschnitt aus Abb. 52, © MNAC	28
Abb. 42	Taüll, Hand der Maria – Detail aus: WETZEL, CHRISTOPH: <i>Belser Stilgeschichte</i> , Bd. 2 <i>Mittelalter</i> , Stuttgart 2004, S. 169	28
Abb. 43	Tafelkreuz, linke Hand – Ausschnitt aus Abb. 65, © Fondazione Musei Senesi	28
Abb. 44	Die Hände von Maria und dem Kind – Ausschnitt aus Abb. 72, © J. Paul Getty Trust	28
Abb. 45	La Seu d’Urgell, Füße des Christus – Ausschnitt aus Abb. 52, © MNAC	29
Abb. 46	Taüll, Füße des Weltenherrschers – Ausschnitt aus Abb. 92, © MNAC	29
Abb. 47	Zillis, Ausschnitt aus Tafel 95, Füße – Ausschnitt aus Abb. 82, © Stiftung Kirchendecke Zillis	29
Abb. 48	Tafelkreuz, Füße des Gekreuzigten – Ausschnitt aus Abb. 65, © Fondazione Musei Senesi	29
Abb. 49	Füße des Kindes – Ausschnitt aus Abb. 72, © J. Paul Getty Trust	29
Abb. 50	Maria Advocata – ADG Andrea: http://iconaimmaginedio.blogspot.de /2013/05/le-icone-attribuite-s-luca-conservate.html , Stand 17.05.14.	33
Abb. 51	Detail Maria Advocata – http://taylormarshall.com/category/mary , Stand 17.05.14	37
Abb. 52	Antependium von La Seu d’Urgell oder der Apostel, Gesamt- ansicht – Google Cultural Institute: http://www.google.com/culturalinstitute/asset-viewer/altar-frontal-from-la- seu-d-urgell-or-of-the-apostles/NQFd3foWXP2VsQ?hl=de , Stand 09.05.14, © MNAC	38
Abb. 53	Antependium La Seu d’Urgell, IR-Reflektografie - Aufnahme – CASTINEIRA 2007, S. 138, © MNAC, Antoni Morer	39
Abb. 54	Antependium La Seu d’Urgell, Detail des Gesichts Christi – Detail aus Abb. 52, © MNAC	41
Abb. 55	Antependium La Seu d’Urgell, Detail der Hand Christi – De- tail aus Abb. 52, © MNAC	42

Abb. 56	Antependium La Seu d’Urgell, Detail der Füße Christi – Detail aus Abb. 52, © MNAC	44
Abb. 57	Antependium La Seu d’Urgell, Detail linkes Feld, oberster Apostel – Detail aus Abb. 52, © MNAC	45
Abb. 58	Antependium La Seu d’Urgell, Detail rechtes Feld, oberster Apostel – Detail aus Abb. 52, © MNAC	45
Abb. 59	Antependium La Seu d’Urgell, Detail linkes Feld, Petrus – Detail aus Abb. 52, © MNAC	45
Abb. 60	Der Rosenheimer Altaraufsatz – BNM: http://www.bayerisches-nationalmuseum.de/webgos/bnm_online.php?seite=5&fld_0=00024730 , Stand 08.05.14, © 2014 BNM	46
Abb. 61	Detail mit Gesicht des vierten Apostels von rechts. – aus: SAUTER/LUBER 2012, S.80	48
Abb. 62	Detail, zweiter Apostel von rechts – aus: SAUTER/LUBER 2012, S.83	50
Abb. 63	Detail, dritter Apostel von rechts – aus: SAUTER/LUBER 2012, S.83	50
Abb. 64	Das linke Auge des vierten Apostels von rechts – aus: SAUTER/LUBER 2012, S.82	50
Abb. 65	Tafelkreuz aus San Gimignano – Google Cultural Institute: http://www.google.com/culturalinstitute/asset-viewer/cross/ngHHCO5CRUZAVw?hl=de , Stand 14.05.14, © Fondazione Musei Senesi	51
Abb. 66	Detail des Kopfes – Ausschnitt aus Abb. 65, Stand 14.05.14, © Fondazione Musei Senesi	53
Abb. 67	Detail mit Brust und Schulter – Ausschnitt aus Abb. 65, Stand 14.05.14, © Fondazione Musei Senesi	55
Abb. 68	Oberkörper des Christus – Ausschnitt aus Abb. 65, Stand 14.05.14, © Fondazione Musei Senesi	56
Abb. 69	Füße des Gekreuzigten – Ausschnitt aus Abb. 65, Stand 14.05.14, © Fondazione Musei Senesi	57
Abb. 70	Die Beine des Tafelkreuzes aus San Gimignano – Ausschnitt aus Abb. 65, Stand 14.05.14, © Fondazione Musei Senesi	59

Abb. 71	Linker Arm des Christus, gedreht – Ausschnitt aus Abb. 65, Stand 14.05.14, © Fondazione Musei Senesi	59
Abb. 72	Madonna mit Kind – The Getty Museum: http://www.getty.edu/art/gettyguide/artObjectDetails?artobj=136958 , Stand 26.05.14, © J. Paul Getty Trust	60
Abb. 73	Gesicht der Madonna – Ausschnitt aus Abb. 72, Stand 26.05.14, © J. Paul Getty Trust	62
Abb. 74	Christuskind – Ausschnitt aus Abb. 72, Stand 26.05.14, © J. Paul Getty TrustTrust	64
Abb. 75	Detail der Hände – Ausschnitt aus Abb. 72, Stand 26.05.14, © J. Paul Getty Trust	65
Abb. 76	Bilderdecke St. Martin Zillis – Bergfex GmbH: http://www.bergfex.ch/sommer/viamala/highlights/12053-kirche-st-martin-in-zillis/ , Stand 14.05.14	66
Abb. 77	Tafel 4: Sirene mit Horn – Freundlicherweise zur Verfügung gestellt durch Herrn Andreas Bott, Präsident der Stiftung Kirchendecke Zillis, © Stiftung Kirchendecke Zillis	67
Abb. 78	Tafel 68: Die Heiligen Drei Könige zu Fuß bei Herodes – Freundlicherweise zur Verfügung gestellt durch Herrn Andreas Bott, Präsident der Stiftung Kirchendecke Zillis, © Stiftung Kirchendecke Zillis	67
Abb. 79	Tafel 84: Die Heilige Familie. Ruhe auf der Flucht – Freundli- cherweise zur Verfügung gestellt durch Herrn Andreas Bott, Präsident der Stiftung Kirchendecke Zillis, © Stiftung Kirchendecke Zillis	67
Abb. 80	Tafel 95: Sieben Zuhörer aus dem Volke – Freundlicherweise zur Verfügung gestellt durch Herrn Andreas Bott, Präsident der Stiftung Kirchendecke Zillis, © Stiftung Kirchendecke Zillis	67
Abb. 81	Tafel 146: Die Dornenkrönung Christi – Freundlicherweise zur Verfügung gestellt durch Herrn Andreas Bott, Präsident der Stiftung Kirchendecke Zillis, © Stiftung Kirchendecke Zillis	68
Abb. 82	Tafel 124: Christus, Moses und Elias – Freundlicherweise zur Verfügung gestellt durch Herrn Andreas Bott, Präsident der Stiftung Kirchendecke Zillis, © Stiftung Kirchendecke Zillis	68

Abb. 83	Ausschnitt aus Tafel 4 – Ausschnitt aus Abb. 77, © Stiftung Kirchendecke Zillis	71
Abb. 84	Ausschnitt aus Tafel 84 – Ausschnitt aus Abb. 79, © Stiftung Kirchendecke Zillis	72
Abb. 85	Ausschnitt aus Tafel 124 – Ausschnitt aus Abb. 82, © Stiftung Kirchendecke Zillis	72
Abb. 86	Ausschnitt aus Tafel 124 – Ausschnitt aus Abb. 82, © Stiftung Kirchendecke Zillis	72
Abb. 87	Ausschnitt aus Tafel 95 – Ausschnitt aus Abb. 80, © Stiftung Kirchendecke Zillis	73
Abb. 88	Ausschnitt aus Tafel 84 – Ausschnitt aus Abb. 79, © Stiftung Kirchendecke Zillis	73
Abb. 89	Ausschnitt aus Tafel 95 – Ausschnitt aus Abb. 80, © Stiftung Kirchendecke Zillis	74
Abb. 90	Detail des Abendmahls – BLÄUER-BÖHM 1997, S. 367.	76
Abb. 91	Detail aus Tafel 145: Die Verspottung Christi durch zwei Knechte – BLÄUER-BÖHM 1997, S. 130, Foto: Rufino Emmenegger.	77
Abb. 92	Apsisfresko Sant Climent de Taüll – MNAC 2004, p. 55, © MNAC, Jordi Calveras, Marta Mèrida, Joan Sagristà	78
Abb. 93	Apsisfresko Sant Climent de Taüll, Detail Christuskopf – MNAC 2004, p. 59, © MNAC, Jordi Calveras, Marta Mèrida, Joan Sagristà	80
Abb. 94	Apsisfresko Sant Climent de Taüll, Gesicht des Weltenherrschers. – Ausschnitt aus Abb. 93, MNAC 2004, © MNAC, Jordi Calveras, Marta Mèrida, Joan Sagristà	83
Abb. 95	Langhausdecke Dädesjö, Übersichtsaufnahme – Kyrkokartan: http://www.kyrkokartan.se/059595/images/59595_33243875 , Stand 09.06.14	84
Abb. 96	Das Hühnerwunder – Foto: Lennart Karlsson: http://medeltidbild.historiska.se/medeltidbild/visa/foremal.asp?objektid=910727M1&g=1 , Stand 16.05.14	89
Abb. 97	Evangelistensymbol – Foto: Lennart Karlsson: s. Abb. 96	89
Abb. 98	Der Besuch – Foto: Lennart Karlsson: s. Abb. 96	89
Abb. 99	Die Steinigung des Stephanus – Foto: Lennart Karlsson: s. Abb. 96	89

Abb. 100	Forstenrieder Kruzifix – Marburger Bildarchiv: http://www.bildindex.de/obj20078453.html# home , Stand 17. 05. 14	90
Abb. 101	Forstenrieder Kruzifix, Detail Oberkörper – s. Abb. 100	92
Abb. 102	Forstenrieder Kruzifix, Detail Gesicht – s. Abb. 100	94
Abb. 103	Stofffragment mit dem Gott Dionysos – Google Cultural Institute: http://www.google.com/culturalinstitute/asset-viewer/dionysus/7wF-IIFZqr20xw?hl=de , Stand 08. 05. 14, © Kunsthistorisches Museum Wien	96
Abb. 104	Dionysos, Detail des Gesichts – Ausschnitt aus Abb. 103, © Kunsthistorisches Museum Wien	98
Abb. 105	Fußbodenfragment mit Mosaik – Google Cultural Institute: http://www.google.com/culturalinstitute/asset-viewer/detail-of-a-mosaic-floor-from-the-triclinium-dining-room-of-a-roman-villa/WQFyelyRWDC0tg?hl=de , Stand 08. 05. 14, © The Israel Museum, Jerusalem	99
Abb. 106	Detail des Mosaikfußbodens – Ausschnitt aus Abb. 105, © The Israel Museum, Jerusalem	102

Literatur

- [ARTE ROMÁNICO 1961] *El Arte Románico – Exposición Organizada Por El Gobierno Espanol Bajo Los Auspicios Del Consejo De Europa, Catálogo*, Barcelona 1961.
- [BADDE 2007] *Die Anwältin von Zion – Roms verborgener Schatz*, veröffentlicht am 04. 01. 2007, URL: <http://kath.net/news/15628>.
- [BADDE 2012] *Die Maria Advocata erobert Rom*, veröffentlicht am 25. 11. 2012, URL: <http://kath.net/news/39021>.
- [BEER 2005] BEER, MANUELA: *Triumphkreuze des Mittelalters – Ein Beitrag zu Typus und Genese im 12. und 13. Jahrhundert*, Regensburg 2005.
- [BLÄUER-BÖHM 1997] BLÄUER-BÖHM, CHRISTINE (Hrsg.): *Die romanische Bilderdecke von Zillis – Grundlagen zu Konservierung und Pflege*, Bern 1997.
- [BOHDE/FEND 2007] BOHDE, DANIELA; FEND, MECHTHILD (HRSG.): *Weder Haut noch Fleisch – Das Inkarnat in der Kunstgeschichte*, Berlin 2007.
- [CARR 2003] CARR, DAWSON: *Master of Saint Cecilia*, in: HUDSON, CHRISTOPHER (Ed.): *Masterpieces of Painting in the J. Paul Getty Museum*, Los Angeles 2003, pp. 8 – 9.
- [CASTINEIRA 2007] CASTINEIRA, MANUEL: *Catalan Romanesque Painting Revisited: The Altar-Frontal Workshops*, in: HOURIHANE, COLUM: *Spanish Medieval Art: Recent Studies*, Temple 2007, pp. 119 – 153.

- [CENNINI] CENNINO CENNINI: *Il Libro dell'Arte*, hrsg. von BRUNELLO, FRANCO, Venezia 1998.
- [COOK 1923] COOK, WALTER W. S.: *The Earliest Painted Panels of Catalonia (I)*, in: COLLEGE ART ASSOCIATION OF AMERICA (Ed.): *The Art Bulletin*, Vol. V, No. 4, 1923, pp. 85 – 101, Reprint New York, 1970.
- [DICTIONNAIRE 1694/1762/1835] *Le Dictionnaire de l'Académie françoise. Dedié au Roy*, Bd. 1 A-L, 1. Ausg. Paris 1694, 4. Ausg., Paris 1762, 6. Ausg. Paris 1835.
- [DUDEN online] URL: <http://www.duden.de/rechtschreibung/Inkarnat>, Stand 18.05.14
- [EMMENEGGER 1997] EMMENEGGER, OSKAR: *Ergebnisse der restauratorischen Untersuchung der Bildtafeln*, in: BLÄUER-BÖHM 1997, S. 111 – 147.
- [FLÜHER-KREIS 1993] FLÜHER-KREIS, DIONE: *Die romanische Bilderdecke der Kirche St. Martin in Zillis wiederbetrachtet – Bildsystem und Bildprogramm*, in: BLÄUER-BÖHM 1997, S. 383 – 403, ursprünglich publiziert in: *Zeitschrift für Archäologie und Kunstgeschichte*, Bd. 50, 1993, Heft 3.
- [GARRISON 1949] GARRISON, EDWARD B.: *Italian romanesque panel painting – an illustrated index*, Florence 1949.
- [GROEBNER 2003] GROEBNER, VALENTIN: *Haben Hautfarben eine Geschichte? Personenbeschreibungen und ihre Kategorien zwischen dem 13. und dem 16. Jahrhundert*, in: *Zeitschrift für historische Forschung* 30, 2003, Heft 1, S. 1 – 20.

- [GRUNEWALD 1912] GRUNEWALD, MARIA: *Das Kolorit in der venezianischen Malerei*, Bd. 1 *Die Karnation*, Berlin 1912.
- [HORN/TAUBERT/u.a. 1962] HORN, ADAM; TAUBERT, JOHANNES; BUCHENRIEDER, FRITZ: *Das Forstenrieder Kruzifix*, in: *Deutsche Kunst- und Denkmalpflege* 20, München Berlin 1962, S. 81 – 102.
- [KRUSE 2000] KRUSE, CHRISTIANE: *Fleisch werden – Fleisch malen: Malerei als „incarnazione“*. *Mediale Verfahren des Bildwerdens im Libro dell'Arte von Cennino Cennini*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 63. Bd., München Berlin 2000, Heft 3, S. 305 – 325.
- [LEHMANN 2009] LEHMANN, ANN-SOPHIE: *Leibfarbe – Erinnerungsfarbe – Scheinfarbe – Die Darstellung der Haut als Prüfstein für alte und neue Bildmedien*, in: Villigster Werkstatt für Interdisziplinarität (Hrsg.): *Haut – Zwischen Innen und Außen – Organ – Fläche – Diskurs*, Berlin 2009, S. 81 – 99.
- [LEONE 2012] LEONE, GIORGIO: *Madonna Avvocata*, in: *Tavole Miracolose – Le icone medioevali di Roma e del Lazio del fondo edifici di culto*, Roma 2012, p. 42 – 46.
- [LEXIKON DER KUNST 1988] *Lexikon der Kunst – Malerei, Architektur, Bildhauerkunst*, 6. Bd. *Hert-Klap*, Freiburg 1988 Stichwort: Inkarnat.
- [LEXIKON DER KUNST 1989] OLBRICH, HARALD (Hrsg.): *Lexikon der Kunst – Architektur, Bildende Kunst, Angewandte Kunst, Industrieformgestaltung, Kunsttheorie*, 2. Bd. *Cin-Gree*, Leipzig 1989, Stichwort: Fleischton.

- [MNAC 2004] MUSEU NATIONAL D'ART DE CATALUNYA (Hrsg.):
Guía Visual Arte Románico, Barcelona 2004.
- [MURBACH 1967] MURBACH, ERNST: *Zillis – Die romanische Bilderdecke der Kirche St. Martin*, Zürich und Freiburg i. Br. 1967.
- [NORMAN 2003] NORMAN, DIANA: *Painting in Late Medieval and Renaissance Siena (1260 – 1555)*, New Haven and London 2003.
- [POESCHEL, E. 1941] POESCHEL, ERWIN: *Die romanischen Deckengemälde von Zillis*, Erlenbach-Zürich 1941.
- [POESCHEL, S. 2009] POESCHEL, SABINE: *Handbuch der Ikonografie – sakrale und profane Themen der bildenden Kunst*, 3. überarb. Aufl., Darmstadt 2009.
- [RINGER 2002] RINGER, CORNELIA: *Der Rosenheimer Altaraufsatz: ein nordalpines Tafelbild des 13. Jahrhunderts*, in: POESCHKE, JOACHIM: *Das Soester Antependium und die frühe mittelalterliche Tafelmalerei. Kunsttechnische und kunsthistorische Beiträge*, in: *Westfalen*, Bd. 80, Münster 2002, S. 259 – 269.
- [RINGER 2005] RINGER, CORNELIA: *Grau im Hier und Jetzt oder Rückkehr ins Mittelalter – Ergebnisse der restauratorischen Untersuchung des Rosenheimer Altaraufsatzes*, in: SCHÄDLER-SAUB, URSULA (Hrsg.): *Die Kunst der Restaurierung*, München 2005, S. 298 – 306.
- [RUDLOFF 1980] RUDLOFF, DIETHER: *Romanisches Katalonien – Kunst, Kultur, Geschichte*, Stuttgart 1980.

- [SAUTER/LUBER 2012] SAUTER, CAROLA; LUBER, KERSTIN: *Die Inkarnate des Rosenheimer Altaraufsatzes*, in: WIPFLER 2012, S. 79 – 87.
- [SCHMUHL 2012] SCHMUHL, YVONNE: *Das Inkarnat in der griechischen Malerei*, in: *RIHA Journal* 0061, 26. November 2012, URL: www.riha-journal.org/articles/2012/2012-oct-dec/schmuhl-inkarnat/, date of access: 17.07.14.
- [SCHOLTKA 1992] SCHOLTKA, ANNETTE: *Theophilus Presbyter – Die maltechnischen Anweisungen und ihre Gegenüberstellung mit naturwissenschaftlichen Untersuchungsbefunden*, in: *Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung*, Heft 1, Worms 1992, S. 1 – 53.
- [SEIPEL 2005] SEIPEL, WILFRIED: *Meisterwerke der Antikensammlung*, Bd. 4 *Kurzführer durch das Kunsthistorische Museum*, Wien 2005, S. 222 – 223.
- [TÄNGEBERG 1987] TÄNGEBERG, PETER: *Mittelalterliche Malerei auf Holzdecken und Wänden in schwedischen Kirchen – Probleme der Erhaltung*, in: SCHIESSL, URICH (Hrsg.): *Bemalte Holzdecken und Tafelungen*, Bern 1987, S. 115 – 123.
- [THIES 2007] THIES, JÜRGEN: *Die Symbole der Romanik und das Böse*, Bd. II: *Die Romanische Bilderdecke der Kirche St. Martin in Zillis/Graubünden im Fokus*, Nürtingen 2007.

- [TRISTRAM 1917] TRISTRAM, E. W.: *The roof-painting at Dädesjö, Sweden*, in: *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, Volume XXXI, No CLXXII – CLXXVII july to december, London 1917, pp. 111 – 116.
- [WENIGER 2012] WENIGER, MATTHIAS: *Der Rosenheimer Altaraufsatz: zu den kunsthistorischen Fragen um eines der ältesten oberbayerischen Retabel*, in: WIPFLER 2012, S. 66 – 78.
- [WIPFLER 2012] WIPFLER, ESTHER (Hrsg.): *Kunsttechnik und Kunstgeschichte – Das Inkarnat in der Malerei des Mittelalters*, München 2012.
- [ZIMMERMANN 1975] ZIMMERMANN, RAINER: *Die menschliche Haut als Problem der Malerei*, Darmstadt 1975.
- [ZLUWA 2010] ZLUWA, GEORG: *Unterschiedliche und gleiche Hautfarbe bei Mann und Frau in der frühchristlichen Kunst*, Frankfurt a. M. 2010.