

FARBE AUFS PAPIER!

Synergie und Divergenz
in Zeichnungen
der Frühen Neuzeit

Iris Brahms (Hg.)

Redaktion:

Kerstin Godschalk und Patricia Kühn

MICHAEL IMHOF VERLAG

INHALTSVERZEICHNIS

Vorwort und Dank

Iris Brahms 8

Grußwort

Stephanie Buck und Dagmar Korbacher 10

Einleitung: Warum Farbe notwendig ist für die Geschichte der Zeichnung

Iris Brahms 12

E.1 Virgil Solis, Marcus Curtius, Berlin (Marta Wilczynska) 27

E.2 Federico Barocci, Figurenstudie zur Madonna del Popolo, Kompositionsstudie einer Grablegung Christi, Berlin (Kerstin Godschalk) 30

E.3 Lodovico Cigoli, Aktstudie zum Leichnam Christi, Berlin (Peter Meier) 33

E.4 Peter Paul Rubens – Umkreis?, Satyr (Marsyas?), Berlin (Marta Wilczynska) 39

Kapitel I: BUNTFARBIGE STIFTE UND RÖTEL

Mit trockenen Farben. Natursteine, Kunstkreiden und Pastelle

Iris Brahms 44

I.1 Jean Fouquet, Bildnisstudie des Guillaume Jouvenel des Ursins, Berlin (Iris Brahms) 53

I.2 Federico Barocci, Studien eines Jünglings, Berlin (Lukas Meyer) 56

I.3 Federico Barocci, Zwei Widderköpfe, Berlin (Meike Lander) 58

I.4 Jacopo Bassano, Anbetung der Hirten, Berlin (Lukas Meyer) 61

I.5 Hans Holbein d.Ä., Bildnis eines Patriziers, Berlin (Katharina Oehm) 66

I.6 Giovanni Pietro Luini, Figurenstudie zu einer Anbetung der Magier, Berlin (Kerstin Godschalk) 69

I.7 Federico Zuccari, Triumphzug des Reichtums und der Armut, Berlin (Peter Meier/ Iris Brahms) 73

I.8 Peter Paul Rubens, Weiblicher Akt nach einer Statue, Berlin (Katharina Oehm) 77

I.9 Peter Paul Rubens, Sitzende junge Frau mit erhobenem Arm, Berlin (Patricia Kühn) 80

1.10 Jacob Jordaens, Entführung der Amphitrite/ Amor tröstet Venus, Berlin (Peter Meier) 84

Kapitel II: WASSER- UND DECKFARBEN IN LANDSCHAFTEN

Landschaftszeichnungen und ihr Kolorit als kompositorische Strategie

Kerstin Godschalk 88

II.1 Marco Basaiti (?), Landschaft mit bäuerlichem Anwesen und Karawane, Dresden (Marta Wilczynska) 97

II.2 Albrecht Dürer, Tal bei Kalchreuth, Berlin (Kerstin Godschalk) 102

II.3 Wolf Huber, Voralpenlandschaft, Berlin (Kerstin Godschalk) 104

II.4 Flandern, Diana entdeckt die Schwangerschaft der Callisto, Dresden (Kerstin Godschalk) 107

II.5 Jacob de Heusch (?), Berglandschaft mit Felsbogen und Staffagefiguren, Dresden (Kerstin Godschalk) 112

Kapitel III: WASSER- UND DECKFARBEN IN HISTORIEN

Das Kolorit als emanzipatorische Strategie in gezeichneten Historien

Patricia Kühn 120

III.1 Hans von Aachen, Allegorie auf die Großmut des Herzogs Heinrich Julius, Dresden (Patricia Kühn) 129

III.2 Hans Rottenhammer, Kinder der Venus, Berlin (Patricia Kühn) 134

III.3 Georg Beham (Pecham), Anbetung der Hl. Drei Könige, Berlin (Patricia Kühn) 137

III.4 Jacob Jordaens, Das Fest des Bohnenkönigs, Berlin (Katharina Oehm) 141

III.5 Jacob Jordaens, Küchenmagd mit Früchtekorb vor geöffneter Tür, Berlin (Meike Lander) 144

III.6 nach Giovanni Benedetto Castiglione, Nach rechts ziehende Herde (Schäferszene, Pastorale), Dresden (Meike Lander) 147

Kapitel IV: KUNSTTECHNOLOGISCHE UNTERSUCHUNGEN UND FRAGESTELLUNGEN

Rötel und Eisengallustinte als Farbeffekte in der Zeichnung

Uwe Golle, Oliver Hahn und Carsten Wintermann 152

Anhang

Bibliographie 160

Bildnachweis 175

MIT TROCKENEN FARBEN.¹ NATURSTEINE, KUNSTKREIDEN UND PASTELLE

Iris Brahms

Geht man der Verwendung buntfarbiger Stifte in Zeichnungen der frühen Neuzeit nach, ist ein türkisches Themenfeld beschränkt. Zu unpräzise aus materialkundlicher Hinsicht und zu different in den europäischen Sprachen sind die Begriffe zu verschiedenen Zeiten im Umlauf, welche diese breit zeichnenden Stifte vermeintlich klar in Farbsteine, Kreiden und Pastellstifte unterscheiden.

FARBSTEINE – NATURKREIDEN – KUNSTKREIDEN

Bereits weit vor der Antike wurde mit Steinen in unterschiedlichen Regionen gezeichnet. Es handelt sich dabei um tendenziell weiche Mineralien, die wie der Tonschiefer bei geringem Druck Spuren hinterlassen. Deren Farbspektrum setzt sich vorwiegend aus Schwarz und Grau zusammen und erweitert sich aufgrund verschiedener mineralischer Konstellationen auf erdige Brauntöne.² Darüber hinaus kommen weiße wie rote Steine und Erden vor,³ aber auch ein durch Gelb, Blau und Grün erweitertes Farbspektrum hält die Natur vor.⁴ Während Cennino Cennini im *Libro dell'Arte* (um 1400) das Piemont als Bezugsquelle für eine schwarze, der (Holz-)Kohle ähnliche Steinsorte nennt,⁵ wurden unlängst für den aus Ton und Hämatit bestehenden Rötel (vgl. Kap. IV) in einem interdisziplinären Forschungsprojekt⁶ unzählige Mienen roter Erde in Europa sowie weltweit anhand von Schriftquellen und geologischen Bedingungen ermittelt. Bemerkenswert ist, dass verschiedene Rottöne wie orange-rot, rot-braun oder gar violett-braun aus ein und derselben Mine stammen können, von denen es auch schon vor und zu Giorgio Vasaris Zeiten verschiedene in Italien gab, obgleich dieser überraschenderweise allein auf die deutschen rekurriert.⁷

Der Zeichner musste sich auf die jeweilige Form und Konsistenz des Steines bzw. der in Stäbchen geschnittenen Erden (Naturkreide) einlassen und ein Gespür für einen weicheren oder härteren, feineren oder breiteren Abrieb entwickeln.⁸ In Joseph Meders Worten ist aus Tonschiefer bestehende Naturkreide am „braungrauen oder schwarzgrauen, glanzlosen Strich [zu erkennen], unter welchem oft deutlich sichtbare, von sandigen Bestandteilen herrührende Kratzer zu bemerken sind, im Gegensatz zu alter und moderner Kunstkreide, die sich *tiefschwarz*, samtartig und weich aufstreichen lässt.“⁹

Die sog. Kunstkreiden setzen sich entsprechend der vielfältigen Anforderungen aus verschiedenen Bestandteilen zusammen. So wird für schwarze Kreide sowohl Stein als auch verkohltes Holz verwendet, während sich farbige Erden von Einschlüssen gereinigt ebenso mit anderen Pigmenten zusammenstellen lassen. Primär unterscheiden sich die Kunst- von den Naturkreiden darin, dass diese Stifte nicht aus einem Stück bestehen, sondern aus einer Vielzahl von zermahlenen Erden und (unterschiedlichen) Pigmenten, die mit einem wasserlöslichen Bindemittel und teilweise mit Füllstoffen wie Lehm versetzt sind. Solche Kunstkreiden sind seit der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts nachweisbar, erst im 18. Jahrhundert beginnt jedoch die Produktion mit synthetischen Farbstoffen. Zunehmend ersetzt die schwarze Kunstkreide die sattschwarze Fettkohle, das heißt die zur besseren Haftung auf dem Papier in Leinöl getränkte Holzkohle. Meder fasste den weichen Abrieb der Kreide unter dem Begriff Pastellschwarz, womit die Termini *Kreide* und *Pastell* allerdings unklar nebeneinanderstehen.¹⁰ Thea Burns nannte für Pastellstifte jedoch zwei grundlegende Unterschiede:



I.1 | Hans Rottenhammer, *Diana und Actaeon*, 181 x 226 mm, schwarze und rote Kreide auf Vergé. Sammlung David Lachenmann

eine erweiterte Bandbreite an Farbtönen und deren Valeurs sowie eine weichere Konsistenz.¹¹

MANIÈRE AUX DEUX OU TROIS CRAYONS

Ein Verfahren, das im Fortlauf seiner Anwendung ein vielseitiges und geradezu atemberaubendes Potential entfaltete, stellt die schlichte Kombination eines schwarzen und eines roten Stiftes dar (*manière aux deux crayons*). So simpel die Anwendung zweier Farbtöne zunächst erscheint und eine Selektion von überschaubaren Materialien voraussetzt, so sehr erweitert sie den Zeichenprozess um staunenswerte Effekte. Denn gerade die Wahl dieser Farbtöne eröffnet schier ungeahnte Möglichkeiten. Während der schwarze Stift die Bandbreite

von zartem Grau, das sich über die Flächen wie ein Schleier legen kann, bis hin zu dunkelstem Schwarz bereithält, das sich bis zu einer prägnanten Linie verdichten kann, kommt dem Rötel neben diesen ebenso diversen Modellierungsmodi vor allem die Strahlkraft der Rottöne zu. Somit ist dem Schwarz, das im Darstellungsprozess zunächst formalen Angaben unterliegt und mit dem Schattenspiel zur Suggestion etwaiger Texturen beiträgt, eine Zutat beigegeben, die vor allem der Verlebendigung dient und die atmosphärische Wirkung um Vielfältiges bereichern kann. Durchaus wurde dieses Spektrum unter Hinzunahme weißer Kreide erweitert und die Helligkeit des Papiers bis hin zu dezidierten Glanzlichtern gesteigert, daher der Terminus *manière aux trois crayons*.



I.6 | Federico Barocci, Studie von Nikodemus' Kopf, 380 x 263 mm, rote und weiße Kreide, Pastellstifte in Rot und Ocker mit Papierwischer auf grauem Vergé. Washington, D.C., National Gallery of Art, Woodner Collection, Inv.-Nr. 1991.182.16



I.7 | Federico Barocci, Studie von Nikodemus' Kopf, 387 x 273 mm, Öl auf Vergé, auf Leinwand aufgezogen. New York, The Metropolitan Museum of Art, Harry G. Sperling Fund, Inv.-Nr. 1976.87.1

und Bart- wie Kopfhaar dezidiert in Dunkelbraun erscheinen.⁴⁵ Interessanterweise lässt sich nachweisen, dass die Ölskizzen erst entstanden, als der Malprozess auf der Leinwand längst begonnen hatte. Einmal mehr wird ihre Funktion als Medium des Überprüfens, Vergewisserns und Neufindens nicht zuletzt durch die mit der Figur auf dem Altarbild übereinstimmende Proportion deutlich: Die Ölskizze als kreatives Innehalten, bevor der Malprozess mit Entschiedenheit seinen weiteren Gang nahm.

Ein gutes Dezennium zuvor griff Jacopo Bassano zu buntfarbigen Kreiden, um Kompositionsstudien sakraler Historien in unübertrefflicher Verve auszuführen. Neben dem Berliner Blatt, das auf Vorder- und Rückseite das Sujet der *Anbetung der Hirten* (Kat. I.4, 1569) erprobt, sind von 1568 in Washington eine *Geißelung Christi* und in Paris eine *Gefangennahme Christi* erhalten, aus dem darauf-

folgenden Jahr in Los Angeles eine *Vertreibung der Geldwechsler aus dem Tempel* (Abb. I.8)⁴⁶ und in Ottawa ein *Tempelgang Mariens*.⁴⁷ Warum Bassano diese Arbeitsmethode auf diese beiden Jahre beschränkte, wo seit ca. 1550 bis mindestens in die 1570er Jahre hinein immerhin Studien von einzelnen Figuren in buntfarbigen Kreiden entstanden, lässt sich nicht mit wenigen Worten erläutern. Da es bislang keine Nachweise eines gemalten Passionszyklus' gibt, geht die Forschung von einer gewissen Eigenständigkeit der Blätter aus.⁴⁸ Reizvoll ist jedoch auch die Annahme, dass es mit einer spezifischen Auftragslage zusammenhängt, die in Kürze eine strategische Organisation der Werkstattangehörigen und eine enge Zusammenarbeit Jacopos mit seinen Söhnen erforderlich machte.⁴⁹ Unbenommen zeichnen sich die Studien durch ein Höchstmaß an Dynamik aus, insofern als mit schwarzer Kreide in vielfachen Strichen der Figu-



I.8 | Jacopo Bassano, Vertreibung der Geldwechsler aus dem Tempel, 418 x 531 mm, schwarze und gelbe, rote, rosa-farbige, violette, braune, blaue, grüne und weiße Kreide auf blauem Tonpapier. Los Angeles, J. Paul Getty Museum, Inv.-Nr. 8.9.GB.63

ration aufgespürt wurde und erst durch die farbigen Kreideflächen eine annähernde Klärung ihrer Zuordnungen hervorging. Dennoch bleibt alles im Vagen, sogar im Ambivalenten, da mitnichten Strichlagen und Farbmodellierung präzise aufeinander abgestimmt sind. Hieraus entsteht etwas ausgesprochen Faszinierendes: Wirken die Figuren ungemein bewegt und nur in einem kurzen Moment erfasst, so tritt die Brisanz der aufgeladenen Szene aus dem halbdunklen Innenraum wie in einer zeitgleichen Dokumentation schlagend hervor.

CONCLUSIO

So unterschiedlich die Herstellung der hier verhandelten Zeicheninstrumente verlief, so sehr ihre Farbigkeit differenziert und ein immer feinerer Abrieb für ein Höchstmaß an variierender Handhabung erzielt wurde, lassen sie sich doch in ihrer

trockenen Eigenschaft nach Joseph Meder unter der Kategorie der breitzeichnenden Stifte fassen. Nicht nur stilistisch sind Fragen nach deren Verwendung zu welchen Zeiten in welchen Regionen und für welche Zwecke aufschlussreich. Vielmehr lässt sich der Spannungsbogen aussagekräftiger machen, wenn nicht von einer mangelnden Verfügbarkeit der eigentlichen Mittel ausgegangen wird, um das spärliche Auftreten buntfarbiger Stifte im 15. Jahrhundert zu erklären. Denn viel gewichtiger dürfte es an den medialen Anforderungen gelegen haben, die sich erst infolge eines grundsätzlicheren Wandels auf ein erweitertes Referenzpotential ausrichten sollten. Man wird nicht fehl gehen, die breitzeichnende Eigenschaft der Stifte mit dem Wunsch in Verbindung zu bringen, eine Vielzahl an Farbfacetten bereits auf dem Papier zu erproben. Nur mit einem trockenen, pulverigen Farbauftrag konnte dies effektiv gelingen,



Kat. I.4r

Jenseits dieses Effektes ist wesentlich, dass die Farbigkeit des Papiers dem ersten Darstellungsschritt immer vorausgeht, die Zeichnung also den zweiten Schritt bildet. Jeder gesetzte Strich ist dementsprechend eine Auseinandersetzung mit der Farbe des Papiers. In Bassanos Zeichnung verdichtet sich schwarze Kreide auf dunkelblauem Papier je nach Anordnung zu unterschiedlich gewichteten Schwerpunkten. Es sind Gravitationspunkte der Linienkomposition – entstanden aus der synergetischen Verbindung von Papierfarbe und Linie. Doch nicht nur das, denn in einem mehrschichtigen Aufbau tritt die Farbe der breit zeichnenden Stifte hinzu, überlagert die ersten Strichlagen, wie sie ebenso von neuen Linien eingebettet wird.

Das Liniengefüge wird in einem rasant wirkenden Duktus fast grob koloriert, auf dem Recto mit reicheren Tonabstufungen als auf dem Verso. Dieser Schritt ist essentiell für Bassanos Zugriff, da die Farbpigmente die endlosen Linien zu konkreten Formen zusammenziehen.⁸ Die Farbe ist hier nicht bloß schmückendes

Beiwerk oder fleischliche Ausgestaltung eines Linienskeletts. Stattdessen ist sie elementar konstruierendes Moment des Formgefüges. Könnte sich das Auge im schwarzen Linienwirbel in unendlichen Forminterpretationen verlieren, gibt diese grobflächige Farbgestaltung konkrete Deutungshinweise. Die Zeichnung und ihre Farbigkeit gehen in diesem konkreten Fall ein Wechselverhältnis ein, das sogar über simple Synergie hinausgeht. Sie bestärken sich nicht nur gegenseitig in ihrer Wirkung, sondern sind gar aufeinander angewiesen. Dabei werden die Darstellungselemente ohne Unterlass ausgelotet, um aus der Verbindung von Bildwissen und neuen Ideen eine reizvolle Komposition herauszuarbeiten. In der lateinischen Beischrift in der Mitte des Recto lässt sich vielleicht Bassanos eigene Unzufriedenheit erkennen, mit dieser Darstellung noch nicht zum Abschluss gekommen zu sein: „Nil mihi placet“ – Nichts gefällt mir.

Die aufgezeigte Symbiose ermöglicht es, in der Zeichnung ein Spannungsverhältnis zwischen Figuration und Abstraktion aufzubauen. Bassano skizziert



Kat. I.4v



I.4.2 | Jacopo Bassano, Anbetung der Hirten, 1562, 105 x 157 cm, Öl auf Leinwand.
Rom, Galleria Nazionale di Palazzo Corsini



I.10.1 | Jacob Jordaens, Neptun und Amphitrite im Sturm, 1644, 215 x 303 cm, Öl auf Leinwand.
Antwerpen, Rubenshuis

JACOB JORDAENS

(Antwerpen, 1593–1678)

I.10 ENTFÜHRUNG DER AMPHITRITE/ AMOR TRÖSTET VENUS

schwarze Kreide und Rötel, rot, blau und braun laviert, auf Vergé
236 x 235 mm

Erhaltungszustand: schmaler Streifen am unteren Rand
angesetzt; Papier stellenweise geknickt; große Falte diagonal
mittig vom rechten Bildrand bis zur Bildmitte. Verso: nach-
trägliche Bleistiftsignatur „Jordaens“, Beischriften „A“ links
oben sowie „12044“, „Geschenk“ unten sowie „83.“ innerhalb
des Kabinettsstempels

Provenienz: versteigert am 5.2.1925 in The Walpole Galleries
New York, erworben 1925. Verso: Stempel vom Kupferstich-
kabinett Berlin 1925

Berlin, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr.: KdZ 12044

Literatur: AK Brüssel/Kassel 2012, Nr. 111 (Timo Trümper);
d'Hulst 1974, Bd. 1, Nr. A230, Abb. 245; Held 1967, S. 99-100;
d'Hulst 1966, Nr. 70; d'Hulst 1956, Nr. 143; Puyvelde 1953,
S. 198; BK Berlin 1931, S. 166-167.

Jacob Jordaens' eindrucksvolles Blatt, das zentral eine weibliche Aktfigur mit Köcher tragendem Amor und Schwänen zeigt, ist ikonographisch nicht zuletzt wegen der kompositorischen Erweiterung durch die rahmenden Anstückungen (vgl. Kat. III.5) verschiedentlich gedeutet worden. Der weibliche Akt sitzt auf einem Thron, dessen Armlehnen als Delphine ausgeformt sind, und wird von Amor vor blauem Hintergrund umhast. Links daneben und oberhalb davon inspizieren zwei Schwäne mit offenen Schnäbeln und flatternden Fittichen das Geschehen, während sich unten rechts mehrere Halbfiguren der zentralen Szene zuwenden. Diese Figurengruppe bildet in Verbindung mit Amor und den beiden Schwänen einen Kreis um die Aktfigur und steigert so die Bilddynamik. Ein übermalter Männerkopf im rechten Bildrand, zu dessen Kaschierung stärkere Blautöne eingesetzt werden, dürfte als Pentiment der darunter ausgeführten Fi-



Kat. I.10

gur gelten. Indes sprießt am linken unteren Bildrand ein rötlich blühendes Gewächs mit blauen Blättern empor.

In der jüngeren Literatur wurde die Darstellung als *Amor tröstet Venus über den Tod des Adonis* diskutiert.¹ Zuvor galt sie als *Entführung der Amphitrite*² oder als *Leda und Amor*.³ Obgleich mit Schwänen plausible ikonographische Argumente für eine Darstellung der Leda gegeben sind, mag die Zeichnung auch Vorlage für ein abweichendes Sujet gewesen sein. Da die als Adonisröschen gedeutete Pflanze am linken unteren Bildrand, in die Adonis verwandelt wurde und die

somit den Grund für die Trauer der Venus darstellt, im zentralen Ausschnitt übermalt wurde, ist die Szene – zumal wegen der Delphine – auch als Amphitrite-Darstellung denkbar. Vermutlich hat Jordaens die Zeichnung zunächst als Vorlage für eine trauernde Venus angelegt, dann aber durch die Einrahmung sowie Übermalungen auch für andere Themen brauchbar gemacht.

So befindet sich im Antwerpener Rubenshuis ein Ölgemälde Jordaens' von 1644, das *Neptun und Amphitrite im Sturm* (Abb. I.10.1)⁴ zeigt. Hier ist neben den Halbfiguren unten rechts vor allem die Körperhal-

ALBRECHT DÜRER

(Nürnberg, 1471–1528)

II.2 TAL BEI KALCHREUTH

Pinzel in lavierten und deckenden Wasserfarben
103 x 316 mm

Erhaltungszustand: Monogramm "AD" mittig aus fremder Hand;
links Stockfleck, beschnitten. Verso: in Feder1864"

Wasserzeichen: Ochsenkopf mit Blume und Dreieck (Picard on-
line: 65952/65980)

Provenienz: Samuel de Fetestits 1874 (Lugt 926); Stempel
„KKC“ (Lugt 1632)

Berlin, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr.: KdZ 5

Literatur: Robison 2013, S. 26; Herrmann-Fiore 2003, S. 39; BK

Berlin 1994, Nr. III.29 (Hans Mielke); Koschatzky 1971, Nr. 32;

Winkler 1936, Nr. 117.

In einem schmalen Querformat fällt der Blick auf Albrecht Dürers eindrücklicher Landschaft von einer Anhöhe auf das sich links öffnende *Tal bei Kalchreuth*. Die Pinselzeichnung zeigt ein ungewöhnlich breites Panorama. Farbakzente sind mit Lavierungen über eine gelbe Farbfläche gelegt, welche die Frontalan-sicht des Vordergrundes mit der sich schräg zur Bild-kante in den Mittelgrund schiebenden Hügelkette verbindet.¹ Hierfür könnten die Knickfalten am rechten Rand als Erprobung und Simulation der Flucht-

punkte gedient haben. Das unbearbeitete Papier im Himmelsbereich vermittelt die unbegrenzte Weite und hebt zugleich die bedacht komponierte Farb-keit des Landschaftsausschnittes hervor. Vom Re-poussoir-Motiv der Baumgruppe rechts wandert der Blick in die Mitte, wo sich am Fuße der ersten Hügel-kette zwei mit einer Allee verbundene Ansiedlungen befinden. Über eine S-Kurve nach links laufen die verblauten Bergketten des fränkischen Jura im Hin-tergrund in einen ähnlichen Rosaton aus, wie er sich an den Sandsteinhängen des Mittelgrundes findet. Mit der Transparenz lavierender Farbschichten, die durchaus verdunkelt werden konnten, erreicht Dürer im Kontrast zum opaken Mittelgrund eine perspek-tivische Energie.² Hingegen ist der untere Blatttrand eher summarisch ausgeführt. Dabei fungiert er wie ein Bas-de-page und intensiviert den Blick ins Tal. Für die Darstellung kam Dürer vermutlich ohne Vor-zeichnung aus. Konturen ergeben sich allein durch angrenzende Farbflächen und wiederholten Farb-auftrag, sodass sich die Charakteristika einer Zeich-nung hinterfragen lassen. Mit Josef Meder und Wal-ter Koschatzky gilt das Blatt als solche in mehrerlei Hinsicht: Nicht nur der abstrakte Widerstand des unbearbeiteten Hintergrundes gegenüber den grün-ten Farbspritzern und dem fragmentarisch behan-



II.2.1 | Albrecht Dürer, Ansicht vom Dorf Kalchreuth, um 1495–1500, 215 x 314 mm, Pinzel in lavierten und deckenden Wasserfarben, auf Vergé. Bremen, Kunsthalle, Kupferstich-kabinett, Inv.-Nr. KI 31 (Kriegsverlust)



Kat. II.2

delten Vordergrund bezeuge die im Vergleich zur Malerei offenere Form,³ sondern auch die Pinselfüh-rung schlechthin offenbare die Spontaneität des Schaffensprozesses.⁴ Darüber hinaus lasse sich das Wechselspiel aus farbigen Einzeichnungen in letzter Instanz auf die farbige Linie zurückführen. Zu diesen Setzungen wäre gleichwohl anzumerken, ob die Linie das ausschlaggebende Kriterium für die Definition einer Zeichnung sein muss. Denn lineare Deskrip-tionen oder Konturen treten ebenso in Gemälden auf, sodass im vorliegenden Fall am ehesten das Trä-germaterial Papier für eine Kategorisierung des Blat-tes als Zeichnung spricht, die dennoch nicht über eine intermediale Referenzialität hinwegtäuscht und dezidiert malerische Qualitäten aufweist.

Die Darstellung entstand grundlegend aus vier Ar-beitsschritten. Zunächst wurden auf die gelbe Farb-fläche grüne Senken zur Angabe saftiger Wiesen nass-in-nass modelliert. Für den höheren Pflanzen-wuchs wurden hierauf mit breitem und vergleichs-weise trockenem Pinselstrich leicht vergraute oder verdunkelte Farbtöne aufgetragen.⁵ Ob ihres recht-eckigen Formats könnten Kornfelder damit gemeint sein. In kreisender Bewegung wird das Laub von Bäu-men und Büschen mit verschatteten Akzenten aus-geführt. Zuletzt erfolgte die Ausarbeitung der Details wie weiß gehöhte Feldreihen und Häuserwände. Na-he den Ansiedlungen, an den Böschungen und der verbindenden Allee zwischen den Ortschaften sind mit gebrochenem Rot Schraffuren eingezeichnet. In Teilen laviert gehen sie eine Verbindung mit der da-

runterliegenden Farbfläche ein, die an abgeerntete Felder erinnert. Solche opaken Akzentuierungen die-nen der Plastizität der weitgehend transparenten Farbfläche.⁶ Hierzu lässt sich Walter J. Hofmanns für Dürer entwickelter Begriff der *farbigen Zeichnung* he-ranziehen. Abgeleitet von den in der Natur auftre-tenden farbig gezeichneten Mustern etwaiger Ober-flächen erkennt Hofmann in Dürers Wasserfarben-arbeiten eine mimetische Absicht, die sich aus einem inneren Zusammenhang des Gegenstandes mit sei-ner farbigen Erscheinung ergibt und „jede farbige Bewegung mit einer dinglichen Gegebenheit [verknüpft]“.⁷ Das Kolorit kennzeichnet die gegenständ-lichen Eigenarten und wirkt als formendes Element auf die Komposition ein.⁸ Durch die gezielte Organi-sation der aufeinanderfolgenden Landschaftskom-partimente entsteht eine zusammenhängende An-sicht, die sich von der kraftvoll wachsenden Vegeta-tion über deren Erdverbundenheit hin zur atmosphä-rischen Weite erstreckt.⁹

Angesichts der koloristischen Belebtheit und des kon-tinuierlichen Bildlichkeitskonzeptes unterscheidet sich diese Zeichnung von den summarischen Chorogra-phien der Zeit, deren von der Linie in die Farbfläche erarbeitete Bildtradition sie weiterentwickelt.¹⁰ Cho-rographien stellen topographische Ausschnitte in ihrer spezifischen Charakteristik heraus, die dennoch Rück-schlüsse über größere Zusammenhänge zulassen. So lässt auch Dürers detailreiche Ausarbeitung der Bild-mitte mit den Dörfern darauf schließen, dass ein Wie-dererkennungseffekt und Repräsentationscharakter



Kat. III.4

Mann schwungvoll einen Krug empor. Mit seiner Rechten stützt er sich von der Bank ab, wobei zwischen seiner Hand und seinem Oberkörper ein schemenhaftes Kindergesicht aus der Bildebene herauschaut. Bäuchlings hängt der Körper über dem Schoß einer Frau, die sein Gesäß putzt und sich dabei so weit vorbeugt, dass der Blick auf ihr Dekolleté frei wird. Präsentiert wird eine ausgelassene Gesellschaft, die sich durch die untereinander agierenden Figuren zu einer abgerundeten Komposition zusammensetzt. Dies gelingt auch durch den abgewogenen Wechsel von deutlichen und schemenhaften Angaben der Figuren und des Interieurs.

Das Bildthema bezieht sich auf einen Brauch in Flandern zum Dreikönigstag. In einem spielerischen Losverfahren werden die Gäste eines Abendmahls in König und Hofstaat aufgeteilt. Jordaens' König ist der älteste Mann bei Tisch. Wenn der König das Glas hebt, ruft seine Gefolgschaft „Der König trinkt“ und die Gläser werden geleert. Dies ist nun der Moment der Darstellung, doch handelt es sich allem Anschein

nach nicht um das erste Zuprosten des Abends.¹ Einem weiteren Blatt desselben Sujets in Antwerpen ist der Spruch „In een Vry Gelach Ist Goet Gast Syn“ an der Wand hinzugefügt (um 1640, Abb. III.4.1),² was so viel bedeutet wie „Bei einem freien Gelage ist gut Gast sein“. Jordaens fertigte in großer kompositorischer Nähe zur Berliner Zeichnung ein Gemälde (heute in Brüssel) an, wo die Trunkenheit ebenso durch unkontrollierte Heiterkeit in expressiver Gestik und Mimik veranschaulicht wird.³ Die Gesichtszüge des Königs ähneln einer weiteren Zeichnung von ca. 1640 (Abb. III.4.2).⁴ In diesem Porträt könnte der ebenfalls in Antwerpen tätige Maler Adam van Noort wiedergegeben sein, der Jordaens' Lehrer und Schwiegervater war. Das Antlitz van Noorts findet sich mehrfach in Jordaens' Œuvre vor allem in den Jahren zwischen 1635 und 1640,⁵ was eine Datierung der Berliner Zeichnung in diesen Zeitraum nahelegt.

Jordaens zeichnete in der Festszene mit schwarzer Kreide vor, wobei er sich währenddessen mittels flotter, kursierender Striche eines Motivs annähert, wie



III.4.1 | Jacob Jordaens, Der König trinkt, um 1640, 270 x 540 mm, schwarze und rote Kreide, buntfarbig laviert, auf Vergé. Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Inv.-Nr. 843

besonders deutlich an der sich vorbeugenden Frau links. Sodann werden die Gewänder und Gesichter rot und blau laviert sowie die Konturen mit Wasserfarben akzentuiert. Mit dem Pinsel aufgetragene Weißhöhlungen schließen den Zeichenprozess in den Gesichtern und im Faltenwurf ab. Diese Modellierung folgt einem von rechts einfallenden Beleuchtungslicht, wie es prägnant der Schattenwurf des Dudelsackspielers an der Wand veranschaulicht. Durch die Farbe wird eine zusätzliche Strukturierung der Komposition erreicht, da sie im Bildhintergrund und in den Schatten dünner aufgetragen ist, als in den fokussierten Figuren. Das Zentrum des zeichnerischen Interesses liegt eindeutig auf den agierenden Personen und weniger auf dem zeitgenössischen Interieur,



III.4.2 | Jacob Jordaens, Alter Mann mit Glas in der Hand (Adam van Noort), um 1640, 187 x 137 mm, schwarze und rote Kreide, weiß gehöht, auf Vergé. Cambridge, Fitzwilliam Museum, Inv.-Nr. 2083