

Kolleg-Forschergruppe BildEvidenz
Geschichte und Ästhetik
Arnimallee 10
14195 Berlin

**Gezeichnete Evidenz auf kolorierten Papieren
in Süd und Nord von 1400 bis 1650**

Freitag, den 22. Juni 2018

Veranstaltungsort:

Freie Universität Berlin, Fachbereich Geschichts- u. Kulturwissenschaften,
Fabeckstr. 23-25, 14195 Berlin
Holzlaube, R. -1.2009

9 h Begrüßung: KLAUS KRÜGER

9:10 Einführung: IRIS BRAHMS

Moderation Iris Helffenstein (Berlin)

9:30 WOLF-DIETRICH LÖHR (Berlin/Florenz)

»Surge, illuminare...« Fantasie, Licht und Landschaft bei Lorenzo Monaco (Impulsreferat)

10 h PHILIPPA SISSIS (Berlin)

Zwischen Zeichnung und Artefakt? Die monochromen Zeichnungen des Lorenzo Monaco

11 h Kaffeepause

Moderation Sven Jakstat (Berlin)

11:20 CHRIS FISCHER (Kopenhagen)

Carte Azzurre in function and aesthetics

12:20 ARMIN HÄBERLE (Rom)

Zeichnen auf nicht-weißen Papieren: ökonomische und bild-künstlerische Reflexionen bei Vouet, Poussin, Dughet und van Dyck

13:20 Mittagspause

Moderation Angela Nikolai (Berlin)

14:30 IRIS BRAHMS (München/Berlin)

Weiß auf Schwarz. Die Umkehrung der Evidenzerzeugung und ihre optischen wie
ästhetischen Folgen

15:30 VIRGINIE D'HAENE (Antwerpen)

Landscape drawings on coloured ground in the 15th and 16th Centuries in the Low Countries

16:30 Kaffeepause

Moderation Robert Felfe (Berlin/Hamburg)

16:50 ELVIRA BOJILOVA (Florenz/Hamburg)

Goltzius' Farben

17:50 HUIGEN LEEFLANG (Amsterdam)

The painter-etcher Hercules Segers and his use of colored grounds

19 h Empfang

DiskutantInnen: Holm Bevers (Berlin), Stephanie Buck (Dresden), Werner Busch (Berlin), Magdalena Bushart (Berlin), Frank Fehrenbach (Hamburg), Alessandro Nova (Florenz), Johannes Grave (Bielefeld), Hana Gründler (Florenz), Joost Keizer (Groningen), Thomas Klinke (Köln), Rudolf Preimesberger (Berlin)

Gezeichnete Evidenz auf kolorierten Papieren

in Süd und Nord von 1400 bis 1650

In ausgewählten Handschriften galt die Einfärbung des Schreibgrundes wie Papyrus oder Pergament einer Veredelung des Materials und Nobilitierung des Werks. Die Technik der sog. Farbgrundzeichnung geht südlich der Alpen etwas weiter als nördlich ins 14. Jahrhundert zurück. Begünstigte das kolorierte Papier (oder seltener Pergament) das Licht-Schatten-Studium im Vorfeld von Malerei (Cennini), wurden Material und Handhabung facettenreich variiert und unterschiedlichste ästhetische Präferenzen entwickelt. Dementsprechend verschieden differenzierten sich Funktion und Status solcher Zeichnungen, die während des Studientages in Fallstudien vom 15. bis ins 17. Jahrhundert hinein über die Alpen hinweg diskutiert werden sollen. Dabei führt die Korrelation von materiellem Ausgangspunkt, der medialen Umsetzung samt ästhetischen Präsenzmodi in unlöslicher Verschränkung mit dem Gegenstand der Darstellung zu Fragen der Evidenzerzeugung, der bildlichen Referenzialität auf die Wirklichkeit wie der Selbstreflexivität des Mediums.

WOLF-DIETRICH LÖHR

»Surge, illuminare...«

Fantasie, Licht und Landschaft bei Lorenzo Monaco

Der Beitrag fragt nach der Funktion künstlerischer Fantasie als Motor der Verfügbarmachung des Undarstellbaren um 1400. Am Beispiel von Lorenzo Monacos »Reise der Hl. Drei Könige« (Berlin) und im Bezug zur Ikonographie des Epiphanie-Festes sollen Fragen der Unsichtbarkeit, Imagination und Erscheinung diskutiert werden. Im Fokus stehen dabei die Bezüge der Semantik von Erleuchtung und Erkenntnis zur Materialität des Zeichnens und Malens mit erscheinungshaftem Licht auf dunklem Grund.

PHILIPPA SISIS

Zwischen Zeichnung und Artefakt?

Die monochromen Zeichnungen des Lorenzo Monaco

„Und du kannst diese gefärbten Papiere machen [...] wie’s dir beliebt. [...],“ so schrieb es Cennino Cennini in seinem *Libro dell’Arte*. Lorenzo Monaco führte die Färbung der Pergamentblätter in rötlicher Farbe aus, auf dieser Grundierung zeichnete er mit schwarzer Tinte und Bleiweiß die Höhungen und

Tiefen zweier christlicher Szenen. Insbesondere die Darstellung der heiligen drei Könige auf ihrer Reise wird in den zarten Linien und Schraffuren vor einer steinigen Gebirgsszene aus der Fläche herausgearbeitet, widerspricht der Reiterzug in seiner Bewegung geradezu der Wildheit und Schroffheit der Felsen. Die Zeichnung entspricht zwar der auf farbigem Untergrund durchgeführten Zeichnung nach Cennini und führt demzufolge auch das *rilievo* vor. Doch muss man den farbigen Untergrund nicht auch als Materialinszenierung lesen, als nicht mehr pergamentene Fläche, sondern mineralischen Untergrund, aus dem das Bild herausgearbeitet wurde? Die Inszenierung der Farbigkeit wird noch akzentuiert, indem Lorenzo dem rotbraunen Hauptton für den Horizont ein klares Blau entgegensetzt: Auf beiden Blättern findet sich im obersten Viertel des Blattes ein Himmel, dessen Blau- und Grüntöne nicht nur für den Materialwert – dem benutzen Lapislazuli – der Blätter bezeichnend sind. Vielmehr wird erst durch dieses Element, durch diesen farblichen Gegensatz, die Farbigkeit des Untergrundes zu mehr als Untergrund.

In welchen Kontext schreibt Lorenzo Monaco sich mit dieser Gestaltung ein? Über die auch für Cennini geltenden kunsthistorischen Referenzen hinaus muss für den zeitlichen und lokalen Kontext gerade auch der humanistische Diskurs berücksichtigt werden. Im Zusammenhang mit der Sammlung von antiken Artefakten, der Neuinterpretation derselben, des Agierens zwischen Artefakt und Produkt, müssen auch die hier vorgestellten Blätter innerhalb dieser Kategorien befragt werden. Ist die farbliche Referenz der Blätter auch als Evokation antiker Gemmensteine zu lesen, die, wie z.B. die Gemme des Dioskorides zuerst in der Sammlung des Niccolò Niccoli und später in der der Medici, das Interesse von Künstlern und Humanisten erweckte? Es ist zu fragen, in welchen Diskursen sich der Künstler Lorenzo Monaco bewegte, der zuerst als Mönch in Santa Maria degli Angeli Buchmalereien ausführte – in ebenjenem Kloster, das unter dem Abt Ambrogio Traversari Treffpunkt der Humanisten wurde, die dort auch die humanistische Buchsammlung des Boccaccio einsehen konnten.

Anhand der Blätter Lorenzo Monacos soll die Materialreflexion im frühen 15. Jahrhundert in Florenz diskutiert werden und mithilfe von humanistischen und sammlungsgeschichtlichen Ansätzen Erklärungen für den bestechenden Farbeinsatz bei Lorenzo Monaco gesucht werden.

CHRIS FISCHER

Carte Azzurre in function and aesthetics

This paper focuses on questions around the usage of *carte azzurre* by draftsmen and presents several case studies of Northern Italy from the 16th century, which are hardly known by the current research. Differentiated aspects of materiality of this common paper play a role for certain economic reasons as well as for an initial point of depiction of light and shadow values. Several functions of the blue paper will be discussed along aesthetic issues.

ARMIN HÄBERLE

Zeichnen auf nicht-weißen Papieren:

ökonomische und bild-künstlerische Reflexionen bei Vouet, Poussin, Dughet und van Dyck

[English Version below]

Vorindustriell produzierte Papiere bestehen aus einem Gemisch von aus Lumpen aufbereiteten Pflanzenfasern. Ihre spätere Eigenfarbe hängt im Wesentlichen von der Qualität und dem Reinheitsgrad der Fasern ab. Je homogener diese strukturell und farblich sind, desto feiner und reintoniger erscheint das geschöpfte Papier. Letztlich hängen der Weiß-Grad und die Produktionskosten eines Papiers weitestgehend von der Qualität der vorbereitenden, manuellen Aufbereitungs- und Sortierkette der Grundstoffe ab. Rein weiße Papiere sind deshalb grundsätzlich von höherer Güte, misch- und grobfaserige Papiere mit beiger, grauer, grünlicher oder grau-bläulicher Grundtönung tendenziell geringwertiger.

Für die Künstler der Frühen Neuzeit spielten ökonomische Aspekte bei der Auswahl ihrer Papiere als Bildträger offensichtlich eine große Rolle. Nur so lassen sich die Vielzahl von Brief- und Kalkulationsrudimenten auf den Blättern oder die Kontamination von Zeichnungen mit anderen, nicht-korrelierten Darstellungen erklären. Bei kollaborativen Bauausstattungen gibt es zudem Hinweise darauf, dass die Zeichenmaterialien für alle Beteiligten zentral beschafft und nicht frei gewählt wurden.

Nichtsdestotrotz lassen sich Vorlieben in der Nutzung von bestimmten Farbtönungen bei einzelnen Künstlern oder für konkrete Anwendungen erkennen. Diese scheinen weniger von ökonomischen, als vielmehr von bildkünstlerischen Überlegungen getragen zu sein. Der Vortrag wird solchen Reflexionen in Fallbeispielen nachspüren und nach den spezifischen mal- und zeichentechnischen Konditionen fragen, die eine bestimmte Eigenfarbe des papiernen Bildträgers, beispielsweise bei der Kontraststeuerung, als besonders günstig erscheinen lassen. Damit verknüpft sind methodische Fragen des Spurennachweises von produktionsästhetischen Entscheidungen und der künstlerischen Intentionalität.

//

Preindustrially manufactured papers consist of a blend of vegetable fibres gained by recycling tatters. The more homogenous the fibres are in structure and colour, the finer the paper will be and the purer its inherent colour. Finally, the grade of whiteness and the costs of papers depend to the greatest extent on the quality of the manual sorting process and the preparation of the primary products. Thus, pure white papers must be evaluated of a general higher quality, mixed and coarse-grained papers with a beige, grey, greenish or greyish-blue inherent colour tend to result in lower value.

For the artists of the Early Modern period, economic aspects played a prominent role when choosing paper as an image carrier. This is the only coherent explanation for the multiplicity of letters and rudiments of calculations on these sheets or the contamination of drawings with non-correlative representations. In the case of collaborative decorations there is also evidence that drawing materials were provided centrally for all artists and that they were not chosen by the individual artist.

Nevertheless, it is possible to distinguish predilections of individual artists for certain inherent colours and paper qualities to use them as image carrier or for concrete tasks. They seem to result rather from artistic considerations than from economic reasons. The talk aims to trace such reflexions and asks for the specificity of drawing techniques that could make a certain paper colour advantageous for a drawing task, for example to alleviate contrast control. Connected with these thoughts are methodical questions of securing evidence of artistic intentionality or decisions regarding the aesthetics of production.

IRIS BRAHMS

Weiß auf Schwarz.

Die Umkehrung der Evidenzerzeugung und ihre optischen wie ästhetischen Folgen

Wenn Zeichner das Papier schwarz grundierten, entschieden sie sich für eine gesteigerte Abstraktion, die einer Negation geradezu gleichkommt. Denn Dunkelheit stellt die wohl kompromissloseste Herausforderung für die visuelle Wahrnehmung dar, der sich Künstler zunehmend während des 15. Jahrhunderts stellten, um verschiedene biblische Szenen in Korrespondenz zur Schrift bei Nacht darzustellen. Trotz eingeschränkter Sicht galt die Nachtarbeit topisch als kreativfördernd, wie sie nach Leonardo etwa gerade deshalb erhöhte Konzentration auf die inneren Bilder zulässt und die Einbildungskraft schärft; andererseits erzielt der Kerzenschein in dunkler Umgebung die gewünschten Kontraste.

Schwarz grundierte Zeichnungen sind vor diesem Hintergrund ungleich seltener erhalten. In Hinblick auf Handschriften mit schwarzen Buchseiten kommt ihnen der Status von Preziosen zu. Darüber hinaus lässt sich überlegen, inwiefern sie aus Experimentierfreude entstanden, die ob der vertrackten Einführung der Mittel zu keiner weiten Verbreitung führte. Anhand von Fallbeispielen soll der ungewohnten Umkehrung von weißen Linien und Lavierungen auf schwarzem Grund nachgegangen werden, um deren optische Kraft zu semantisieren sowie deren bildproduktive Ästhetik zu beleuchten. Letztlich werden Fragen danach aufgeworfen, welche Auswirkungen die Irritation der Sehgewohnheiten auf die Evidenzerfahrung hat, insofern sie in ihrem eingeforderten Bezug auf die Wirklichkeit ein ebenso kompromissloses Ausloten ästhetischer Faktoren vor Augen führt und damit neue Wertigkeiten für die Kunst entwickelt.

VIRGINIE D'HAENE

'Op grondighe papieren, met sap al wasschende bladers swieren.'

Landscape drawings on coloured ground in the 15th and 16th centuries in the Low Countries

My research looks at various practices of landscape and nature drawing on coloured ground in the fifteenth and sixteenth centuries in the Low Countries. By means of a careful analysis of some of the key landscape drawings from this period, I analyze how the coloured ground and drawing instruments are used and in which way the choice for this technique relates to the possible function of the drawings. My investigation demonstrates that the use of this technique throughout this period is, in addition to having Italian and German influences, profoundly rooted in an existing Netherlandish tradition, which has not received sufficient attention thus far.

ELVIRA BOJLOVA

Goltzius' Farben

Ausgehend von Hendrick Goltzius' Darstellung *Sine Cerere et Libero friget Venus* (ca. 1600, Philadelphia Museum of Art, Inv. Nr. 1990-100-1) thematisiert der Beitrag ein mediales Vexierspiel: Der Künstler lässt hier nicht nur die Grenzen zwischen Ölmalerei und Kupferstich verschwimmen, sondern evoziert auch mit der materialen Negierung der Leinwand eine dem Papier ähnliche Qualität der Oberfläche. Die bläuliche Grundfarbe der Leinwand wird mit seinen 'Federkunststücken' sowie mit blaugrundigen Zeichnungen, wie etwa der gleichzeitig entstandenen *Baumgruppe im Wald* (ca. 1600, Kupferstichkabinett/Hamburger Kunsthalle, Inv. Nr. 21977), und den *chiaroscuro*-Holzdrucken in einen Kontext gerückt. Der Vortrag widmet sich daher der Frage, wie unterschiedliche Techniken im graphischen Werk um 1600 vor allem hinsichtlich chromatischer Werte miteinander zusammenhängen.

HUIGEN LEEFLANG

The painter-etcher Hercules Segers and his use of colored grounds

“The method of printing with three wooden blocks produces painterly prints. But *Hercules Segers* first applied a layer of paint to his papers or fabrics for his smooth compositions of skies, horizons and foregrounds, and then printed on to them, in a very effective and painterly manner.” Thus Samuel van Hoogstraten describes the artist's method for making 'printed paintings' (*Printschildery*) in his *Inleyding tot de hooge schoole der schilderconst (...)*, 1678. This description of Segers's colored etchings is essentially correct: he did print impressions on paper and on cloth, which he had grounded with white lead and colorful paint. Because of the different colors of the supports and inks, and the additions in brush, virtually every print he made can be considered a unique work of art. Segers's graphic experiments with tone and color are therefore closely related to his work as a painter. At the same time his etchings bear witness to an exceptionally inventive use of printmaking techniques. No printmaker before him experimented on such a grand scale with the possibilities of copper plates, etching grounds, etching needles, and other graphic tools or with printing and touching-up in color. Segers seems to have invented many of his experimental etching methods especially to make impressions on colored grounds. This contribution will focus on Segers's experiments with graphic techniques in combination with his use of various grounds, for example in the laborious etchings he produced exclusively to print in light ink on a dark surface.