

Rezension

Neuedition, Übersetzung und Kommentar von Paola Travaglio und Thomas Reiser

Der Liber colorum secundum magistrum Bernardum. Ein Maltraktat aus dem Norditalien des 13. Jahrhunderts

Doris Oltrogge

Die Einbeziehung historischer Quellen gehört seit langem zum Standard kunsttechnologischer Forschung. Jedoch wird meist nur ein äußerst geringer Anteil der schriftlichen Überlieferung berücksichtigt, für die italienische Malerei in der Regel Cennino Cenninis „Libro del'Arte“, teilweise zudem der Buchmalereitratktat „De Arte illuminandi“ und das Bologneser Manuskript. Das verengt den Blick auf das späte 14. und das 15. Jahrhundert; und selbst für diese Zeit dokumentieren die genannten Texte nur einen Ausschnitt des zeitgenössischen kunsttechnischen Wissens.

Erhalten sind allerdings weitaus mehr hoch- und spätmittelalterliche kunsttechnische Quellen, aus Italien wie auch aus dem übrigen Europa. Nur sind sie schwerer zugänglich als die genannten, gut edierten Werke. Viele schlummern noch unerkannt in Bibliotheken und Archiven oder harren zumindest der Transkription und Edition. Doch auch damit ist es nicht getan, denn es bleibt vielfach die Sprachbarriere zum mittelalterlichen Latein oder zu älteren, oft dialektal geprägten Volkssprachen. Um in der breiteren kunsttechnologischen Fachwissenschaft rezipiert zu werden, sind Übersetzungen notwendig. Es ist daher begrüßenswert, dass Thomas Reiser mit dem hier besprochenen Buch eine deutsche Übertragung einer kleinen, aber bedeutenden Rezeptsammlung aus dem italienischen Mittelalter vorlegt und den Blick auf die Zeit vor Cennini lenkt.

Der „Liber colorum“ des Magisters Bernardus ist in vier Handschriften überliefert, die Paola Travaglio gründlich erforscht und in einer sorgfältigen kritischen Edition 2016 vorgelegt hat (Studi di Memofonte 16, 2016, S. 149–195). Travaglio zeichnet auch als Autorin für die im vorgestellten Buch erneut publizierte kritische Edition, die Grundlage für Reisers deutsche Übersetzung ist.

Typologisch gehört der „Liber colorum“ zu den Rezeptsammlungen. Damit ist eine komplexe Quellengattung angesprochen, die in der Regel nicht als geschlossenes Werk eines konkreten Autors verstanden wurde, sondern die von Kopisten entsprechend ihren jeweiligen Interessen exzerpiert, um weiteres Material bereichert und neu strukturiert wurde. Dennoch lassen sich vielfach Rezeptsequenzen ausmachen, die in verschiedene Handschriften mit nur geringen Abweichungen aufgenommen wurden und die damit einen Hinweis auf die spezifischen Zielsetzungen eines „ersten“ Kompilators geben, dessen Tätigkeit zeitlich durchaus deutlich vor den erhaltenen handschriftlichen Zeugnissen erfolgt sein kann.

Für die Editorik kunsttechnischer Rezeptsammlungen stellt sich entsprechend immer die Frage, ob auf der Grundlage mehrerer Textzeugen eine kritische, also auf eine ideale „Urform“ dieser Sequenz zielende Edition erstellt werden sollte, oder ob die jeweiligen Einzelhandschriften mit ihrem zusätzlichen Material als Dokumente einer individuellen, zeitgebundenen Kompilationsleistung publiziert werden sollten. Beide Ansätze haben ihre Berechtigung, da sie Basis

für unterschiedliche Forschungsfragen bieten. Im Falle des „Liber colorum“ hat Travaglio für die erste Variante optiert.

Dies lässt sich gut begründen, kann Travaglio doch zeigen, dass die Kapitel der Rezeptsequenz sprachlich, sowohl in der Terminologie wie auch in der Syntax, so eng zusammenhängen, dass sie einem einzelnen Autor oder zumindest Redaktor zuzuschreiben sind. Dieser ist mutmaßlich mit dem in zwei der Handschriften genannten Magister Bernardus zu identifizieren. Wenngleich in Latein geschrieben, ermöglichen erkennbare Einflüsse des lombardischen Dialekts eine Lokalisierung in diese Region. Auch deshalb stellt der „Liber colorum“ eine wesentliche Bereicherung für die kunsthistorische und kunsttechnische Forschung dar, steht die im Mittelalter äußerst bedeutende lombardische Kunstlandschaft doch zu Unrecht oft im Schatten der Toskana und Venedigs.

Schwieriger ist die Frage der Datierung. Die erhaltenen Handschriften, in denen der „Liber colorum“ überliefert ist, entstanden im 15. und 16. Jahrhundert. Doch gibt es Indizien, dass die Schreiber deutlich ältere Vorlagen verwendeten. Der Magister Bernardus lässt sich leider nicht sicher mit einer in weiteren Quellen dokumentierten Person verbinden. Daher stützt Travaglio, und ihr folgend Reiser, ihre Datierung ins 13. Jahrhundert auf die Aufnahme eines Rezeptes für Silberblau und die Terminologie des *azurum*. Beide Argumente sind allerdings etwas schwach. Zwar stellen Vorschriften für die Produktion von Silberblau eine hochmittelalterliche Tradition dar, doch allein aus ihrem Fehlen bei Cennini und in „De arte illuminandi“ lässt sich nicht schließen, dass sie im späten 14. Jahrhundert veraltet waren. Selbst Agricola führt in seiner „De natura fossilium“ 1546 noch zwei Rezepte hierfür auf. Ebenso ist die Argumentation, aus der Nichtnennung des *azurum teutonicum*, also des aus dem deutschsprachigen Reich importierten Azurit, zwingend die Datierung ins 14. Jahrhundert auszuschließen, nicht völlig überzeugend. Vielmehr lässt sich an sicher datierbaren Rezeptsammlungen nachvollziehen, dass nicht alles, was auf dem zeitgenössischen Farbmittelmarkt erhältlich war und in analytischen Befunden und Wirtschaftsquellen gut belegt ist, auch in der kunsttechnischen Literatur genannt wird.

Möglicherweise ließe sich die Datierung des „Liber colorum“ ins 13. Jahrhundert durch Besonderheiten des Inhalts besser stützen, vor allem durch die Nennung französischer wie auch griechischer Techniken. Man könnte sich fragen, ob hier nicht ein Reflex des neben dem byzantinischen im späten 13. Jahrhundert zunehmenden französischen Einflusses auf die italienische Buchmalerei zu erkennen ist – man denke an Dantes Lob der Pariser Illuminatoren. Hierzu wären aber noch weiterführende Forschungen notwendig.

Mit den erwähnten griechischen und französischen Rezepten sind nun auch schon einige der Vorschriften benannt, die den Stellenwert des „Liber colorum“ für die kunsttechnologische Forschung ausmachen. Als griechische beziehungsweise französische Techniken werden zwei Goldgründede unterschieden, ergänzt noch um eine sarazene, also arabische Methode. Als griechisch bezeichnet Bernardus auch die Anweisung, ein Inkarnat zu malen. Diese und eine weitere präzise Schilderung des maltechnischen Aufbaus von Inkarnaten war auch der Anlass für Reisers Übersetzung im Rahmen des Forschungsprojekts „Inkarnat und Signifikanz“, das von der TU München, dem Opificio delle Pietre Dure und dem Zentralinstitut für Kunstgeschichte von 2014 bis 2017 durchgeführt wurde. Für die vorliegende Publikation hat Reiser die Übersetzung unter Einbeziehung weiterer maltechnischer Forschung nochmals überarbeitet und ergänzt.

Technische Malanweisungen für Inkarnate gehören zu den eher seltenen Themen von Rezeptsammlungen. Umso bedeutender, dass der „Liber colorum“ sowohl eine byzantinische als auch eine zweite, offensichtlich westlich geprägte Vorschrift zu diesem Thema überliefert.

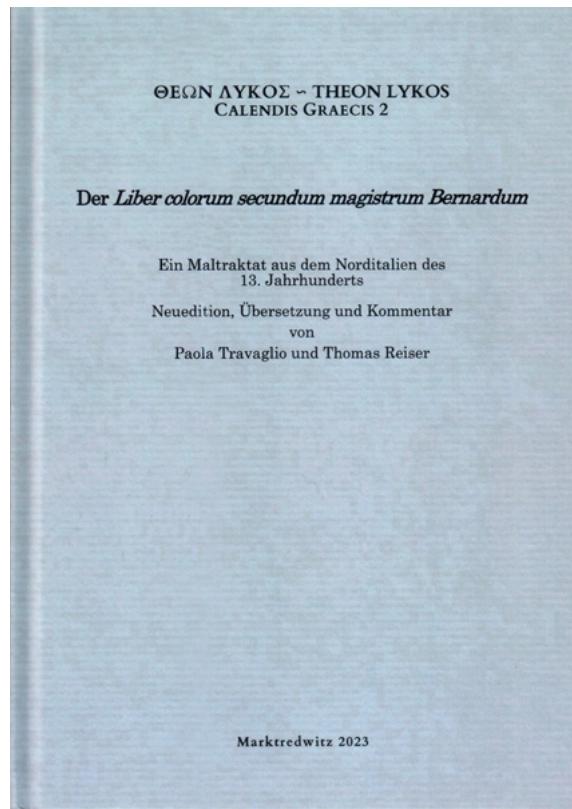
Aber auch die anderen Rezepte erweitern unsere Kenntnis des in Italien kursierenden kunsttechnischen Wissens deutlich. Der Fokus des Kompilators Bernardus liegt auf der Buchmalerei, und hier weniger auf der Herstellung der Farbmittel, als auf der Verarbeitung zu einem Malmittel sowie auf den Vergoldungstechniken auf Pergament. Also Themen, die auch aus anderen Rezeptsammlungen wohl vertraut sind, wie auch die Strukturierung nach Farben eine geläufige Form der Systematisierung darstellt. Die einzelnen Rezepte bieten jedoch neben Altbekanntem auch einige unikale technische Varianten, die für die Interpretation maltechnischer Befunde relevant sein könnten. Ein Beispiel ist der als Bindemittel einer Goldgrundierung genannte stärke- und zuckerhaltige Extrakt von Maronen (Kap. X). Ebenso unikal ist nach bisherigem Kenntnisstand das Rezept für eine blaue Pezette (Kap. XXXVII). Auf den ersten Blick könnte man vermuten, dass es sich um die gut bekannten Tournesoltüchlein aus *Crozophora tinctoria* handelt, doch sind weder Verfahren noch der Name des Rohstoffs ansonsten bezeugt. Travaglio hatte für die *herba fullonum* auf die Bedeutung von Krapp verwiesen, der jedoch keinen blauen Farbstoff ergibt. Reiser schlägt dagegen überzeugend vor, die *pomulas* (wörtlich „Äpfelchen“) des genannten Krauts als Waibällchen zu deuten. Auch unverküpft ließe sich daraus wohl eine zartblaue Malfarbe für die Buchmalerei gewinnen.

Die lateinische Edition entspricht dem etablierten philologischen Standard. Die deutsche Übersetzung folgt jeweils unmittelbar dem lateinischen Text. In den Fußnoten werden einzelne Begriffe teils philologisch, teils technisch erläutert. Hierfür werden neben der Sekundärliteratur auch andere Quellenwerke des Mittelalters und der Frühneuzeit herangezogen, so Matthiolis Dioskurideskommentar von 1550 z. B. für die Interpretation des *alumen zucharinum*.

Leider ist die deutsche Übertragung nicht immer leicht zu lesen. Die Beibehaltung der lateinischen Syntax in den Überschriften und teilweise auch den Rezepten selbst ist zwar in der Klassischen Philologie nicht unbekannt, behindert aber den Lesefluss. Gravierender noch ist es, wenn statt der etablierten Terminologie neue Begriffe eingeführt werden, die nichts zum Verständnis beitragen. Dies gilt besonders beim „Indischen Rotholz“ und dem daraus entwickelten „Indisch-Rot“. Zwar ist der auf der mittelalterlichen Terminologie beruhende Begriff „Brasilholz“ für die aus Asien stammenden Rohstoffe wegen der Verwechslungsgefahr mit den amerikanischen Spezies inzwischen etwas außer Gebrauch gekommen, doch bietet sich dann der in der botanischen Fachliteratur übliche deutsche Begriff „Sappanholz“ an. Wenn nun aber der Herkunftsname des Rohstoffs auch als „Indisch-Rot“ für die Bezeichnung des daraus gewonnenen Farbmittels bezogen wird, so führt dies in eine völlig abwegige Richtung, denn die Farbmittel aus Sappanholz wurden in Europa und nicht in Indien hergestellt und nur der Holzrohstoff von daher importiert. Auch die Übersetzung von *azurum* in Kapitel XXXII und XXXIII als [Kupfer-] Blau ist problematisch. Travaglio vermutet, dass Azurit gemeint ist. Das ist möglich, doch lässt sich aus dem Rezept nur schließen, dass es sich um ein Blaupigment handelt. Reiser scheint Travaglios Deutung zu akzeptieren, warum er dann aber den in der kunsttechnischen Quellenforschung auf synthetische Blaupigmente aus Kupfer bezogenen Begriff „Kupferblau“ statt Azurit wählt, erschließt sich nicht.

Hinzu kommen einige sachliche Fehler: *lacha* ist nicht Schellack, sondern der aus diesem extrahierte rote Farbstoff, also Lac Dye (Kap. XXIX). Ebenso meint Matthioli mit *Grana* nicht die „Scharlachbeere“, also die amerikanische *Phytolacca*, sondern die Kermes-Schildlaus, während *Cremese* vermutlich eine Wurzelkermes-Spezies bezeichnet (S. 30, Anm. 90). Und das nur in einer Handschrift als *sepium* geschriebene *sepum* ist nicht Sepiatinte, sondern Fett oder Talg, der aus dem Pergament entfernt wird (S. 8). Auch sonst finden sich einige Fehlübersetzungen und Missverständnisse, so in Kapitel XXXI der falsche Bezug von *spongia*: der Schwamm dient nicht zum Aufnehmen des Bindemittels, sondern mit dem Schwamm wurde die Eikläre aufgeschlagen und defibrilliert.

Trotz solcher Einschränkungen stellt die Publikation von Reiser und Travaglio eine wichtige Bereicherung der quellenbasierten kunsttechnologischen Forschung dar, da hiermit ein bedeutender lombardischer Text des (späten?) 13. Jahrhunderts in einer kritischen Edition und deutschen Übertragung einem breiteren Fachpublikum bekannt gemacht wird.



Der *Liber colorum secundum magistrum Bernardum*.
Ein Maltraktat aus dem Norditalien des 13. Jahrhunderts.
Neuedition, Übersetzung und Kommentar von
Paola Travaglio und Thomas Reiser
Theon Lykos, Marktredwitz 2023,
64 S., 1 Grafik, 3 Tab.
ISBN 979-8859925766, 29,95 €

Lizenz

Dieser Beitrag ist unter der Creative-Commons-Lizenz
CC BY-NC-ND 4.0 veröffentlicht.

