

Kristina Herrmann-Fiore: *Dürers Landschaftsaquarelle. Ihre kunstgeschichtliche Stellung und Eigenart als farbige Landschaftsbilder. Kieler kunsthistorische Studien, Bd. 1. Verlage Herbert Lang, Bern, Peter Lang, Frankfurt/M. 1972. 139 S.*

Die aus der Schule Erich Hubalas hervorgegangene, in klarem, sachlichem Stil geschriebene und in kurze Abschnitte übersichtlich gegliederte Dissertation behandelt im ersten Hauptteil die Voraussetzungen der Landschaftsaquarelle Dürers in der Kunst vor und um 1500, im zweiten diese Werke selbst hinsichtlich ihrer Gestaltung und in ihrem Verhältnis zu Dürers Druckgraphik und zu seinen Gemälden. Beigegeben ist ein Exkurs „Aspekte zum Datierungsproblem“, der unter dem Titel „Zur Datierung von Dürers Landschaftsaquarellen“ schon vor Veröffentlichung der Dissertation im Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1971/72 erschienen ist.

In der ungewöhnlichen phänomenologischen Genauigkeit und der Originalität der Betrachtungsweise gründet der besondere Rang dieser Arbeit.

Die ersten fünf Abschnitte des zweiten Hauptteils bringen eine sorgfältige Analyse der formalen Struktur von Dürers Landschaftsaquarellen nach Format, „Verteilung der Gewichte“, „Wahl der Ansichten“, Distanzen usf. Überzeugend belegt die Verfasserin damit ihre These: „Die Landschaftsaquarelle Dürers sind weniger Naturstudien als vielmehr ‚Bilder‘ von Natur, von Landschaft... (sie) sind in sich beschlossen...“ (S. 42), eine Auffassung, die, bislang nur beiläufig geäußert, auch unschwer zurückgewiesen werden konnte. Es scheint mir in diesen Analysen ein selten erreichter Grad von Beobachtungsschärfe in der Interpretation von Landschaftsbildern gegeben, vergleichbar etwa der Studie von Günther Fiensch: Die Anfänge des deutschen Landschaftsbildes (in: Studien zur Kunstform, Münster, Köln 1955). Zu diesen Untersuchungen von Fiensch steuert die Verfasserin eine wichtige Korrektur bei: zu Recht betont sie die Bedeutung der Leerfläche als Form sowohl in Dürers Landschaftsaquarellen wie in seinen Kupferstichen (S. 61, 77 u. Anm. 415), die Fiensch bestritten hatte.

Im Mittelpunkt der Betrachtung der behandelten Werke als *farbiger* Landschaftsbilder wie auch der Untersuchung ihrer Voraussetzungen in der Kunst vor und um 1500 steht das Phänomen der „namenlosen Farbe“. „Namenlose Farbe ist durchsichtige Farbe. Durchsichtige Farbe ist Abwesenheit einer benennbaren Farbe bei anschaulicher Stofflichkeit im Licht...“ (S. 18). Das Phänomen der Durchsichtigkeit wird in knappen Bemerkun-

gen zur Aquarelltechnik, Miniatur-, Glas- und Tafelmalerei, sowie zur Teppichwirkerei im ausgehenden 15. und zu Beginn der 16. Jahrhunderts herausgearbeitet und damit ein Pendant gegeben zur Entwicklung vom „lokalfarbigen“ zum „lichtfarbigen“ Kolorit, die Ernst Strauss in seiner Dissertation von 1927 beschrieben hatte – wobei er in dieser seiner frühen Schrift die Eigenart des lichtfarbigen Kolorits noch so bestimmte, daß „die Farben im Bilde als die Wirkungen einer vereinheitlichenden Lichtquelle von uns empfunden werden“ (zitiert nach: Koloritgeschichtliche Untersuchungen zur Malerei seit Giotto, München, Berlin 1972, S. 143). Die späteren Forschungen gerade von Strauss schränkten jedoch die Bedeutung des Beleuchtungslichtes zugunsten des Hell-Dunkel-Prinzips stark ein.

Damit stellt sich auch die Frage nach dem Verhältnis der „namenlosen Farbe“ zum Hell-Dunkel. Dies scheint mir das wichtigste weiterführende Problem aus der fundamentalen Beobachtung Herrmann-Fiores über die „namenlose Farbe“ zu sein. Die Verfasserin selbst erklärt, daß die „namenlose Farbe für die Bildgestaltung um 1500 einen ähnlichen Stellenwert wie auch das Hell-Dunkel erhalten“ konnte (S. 19) und schreibt: „Die durchsichtige Farbe in der Malerei öffnet sich ganz dem Licht“ (ebenda), sie ist „lichtgetränkt“ (S. 18, vgl. auch S. 73 ff.).

Vom Licht unterscheidet die Verfasserin das Durchsichtige, insofern Licht sich „jenseits der Farbe“ befinde und einen „unspezifischen Farbcharakter“, eben den des Farblosen, habe, während das Durchsichtige „anschaulich sowohl dem Farbigen wie dem Lichthaften verbunden“ sei (S. 18). Dies sind jedoch, will mir scheinen, keine polaren Möglichkeiten, sondern Akzentverschiebungen innerhalb eines Kontinuums. Der von der Verfasserin zitierte Satz von Hedwig Conrad-Martius: „Das Licht als solches oder reines Licht ist farblos und hat als solches irgendeinen Farbcharakter“ muß zusammengenommen werden mit ihrer Formulierung: „Licht qua Licht ist unsichtbar“ (Conrad-Martius: Farben. In: Festschrift Edmund Husserl, Halle/Saale 1929, § 253), es wird sichtbar und zugleich auch „farbig“ nur in der Manifestation von Körpern (wobei auch die Luft als Raumkörper betrachtet werden muß). Umso mehr gilt dies für die Malerei. „Die Darstellung des Durchsichtigen ist . . . nur ‚in Farben‘ möglich“, schreibt Herrmann-Fiore (S. 18), ähnliches gilt für die Darstellung von Licht und Dunkel in der Malerei. Umgekehrt bedarf jede bildimmanente Wirkung des Lichthaften in der Malerei des Kon-

trastes zu einem Dunkel, sodaß auch die beschriebenen Licht-Eigenschaften der „namenlosen Farbe“ ohne eine mitschwingende Kontrastik des Helligkeits- und Dunkelheitsgehalts der Farben nicht möglich sind.

Solche Kontrastik läßt sich, innerhalb der Spannweite einer reinen Farb- und Helldunkelgestaltung (in der Terminologie von Ernst Strauss: des „koloristischen“ und „luminaristischen“ Prinzips) einordnen als Überlagerung von Farb- und Helldunkelgestaltung, als Helldunkelgestaltung auf der Basis der Farbgestaltung. Nach der Klarlegung der koloritgeschichtlichen Grundmöglichkeiten durch Strauss ist es nun an der Zeit, die vielfältigen Durchdringungsphänomene in den Blick zu bekommen. Die „namenlose Farbe“ ist eines davon, wobei, zugegebenermaßen, die Erscheinungsweise der Landschaftsaquarelle ganz am farbnahen Ende dieser Skala von Verschränkungsmöglichkeiten steht (und der Verfasserin Aussage, S. 74, ihre Richtigkeit behält: „Ein Hell-Dunkel, das von den Bildgegenständen unabhängig ist und als eigenmächtiger Faktor diese Gegenstände übergreift, existiert in den Landschaftsaquarellen Dürers nicht“). In den Gemälden Dürers ist, mit dem stärkeren Beleuchtungslicht, dem nicht selten anzutreffenden Dunkelgrund, auch der Anteil des Hell-Dunkels angewachsen.

Es gibt ja verschiedene Wege zum Hell-Dunkel (wie auch recht unterschiedliche, erst noch zu beschreibende Phasen innerhalb des Prototyps der Helldunkelmalerei, der niederländischen). Die deutsche Malerei muß es vom „koloristischen Prinzip“ aus gewinnen. Unbestreitbar aber überschreitet die Malerei der Dürerzeit dieses Prinzip, weder die Werke Altdorfers, Baldungs, Burgkmairs erfüllen sich in ihm, von Grünewald zu schweigen. In ihnen allen klingt ein Helldunkelmotiv mit, und so auch bei Dürer.

Gibt man sich Rechenschaft über den Anteil des farbgetragenen Hell-Dunkels in Dürers Malerei, dann zeigen sich Herrmann-Fiores wichtige Beobachtungen über das Verhältnis der Landschaftsaquarelle zu den Gemälden und zur Druckgraphik Dürers erst in ihrer vollen Bedeutung.

Mit ihrer Analyse der Landschaftsaquarelle möchte die Verfasserin „auch neue Aspekte zu einer Beurteilung von Dürer als Maler“ (S. 7) eröffnen. Wie wenig selbstverständlich das ist, zeigt etwa der Abschnitt „Dürer als Maler: Versuch einer neuen Wertung“ bei Fedja Anzelewsky, der Dürers Landschaftsaquarelle nicht behandelt und sie nicht in sein „malerisches Werk“ aufnimmt (Albrecht Dürer, Das malerische Werk, Berlin

1971). Walter Jürgen Hofmanns Untersuchung „Über Dürers Farbe“, Nürnberg 1971, erörtert die Landschaftsaquarelle nur kurz, geht auf das Verhältnis der Farbe zum Licht nur beiläufig ein, konzentriert sich vornehmlich auf die Relationen „Farbe und Gegenstand“, „Mimesis und Farbe“, „Farbige Dinge“, und verbleibt damit viel enger im üblichen Verständnis.

In der Tat aber ermöglichen gerade die Landschaftsaquarelle und das sie bestimmende Phänomen der „namenlosen Farbe“ eine neue Bewertung des Malers Dürer.

Kristina Herrmann-Fiore unterscheidet, ausgehend von der Auffassung, „daß die Farbe Dürers in ganz besonderem Maße dem Thema und der Bestimmung eines Bildes entspricht und dabei eine Vielfalt koloristischer Möglichkeiten erprobt wird, die sich teilweise auszuschließen scheinen“ (S. 84), drei Gruppen: die Gemälde „für Kirchen oder das Kaisertum“, geprägt von einer Farbgebung eigener Mächtigkeit, strahlenden, stellenweise als „Signalfarben“ wirkenden Werten; die Porträts, die ein weiches, gedämpftes Kolorit aufweisen; schließlich die Landschaften, die in der Zartheit der durchsichtigen, Lichtschimmer hervorrufenden, „namenlosen“ Farbe stehen (S. 85 ff.). Die Landschaften bilden eine Brücke zwischen den ansonsten getrennten „Farbmodi“, zeigen sie sich doch in den Aquarellen wie in den Ölbildern in sehr ähnlicher Erscheinung. Eine zweite Brücke sieht Herrmann-Fiore in der Rolle, welche die durchsichtige Farbe im Spätwerk Dürers spielt: „Das Kolorit im Spätwerk Dürers hat als Ganzes nahezu Aquarellcharakter, d. h. ab ca. 1520 gewinnt die durchsichtige Farbe einen bedeutenden Stellenwert in den Gemälden Dürers und erscheint unter analogen Bedingungen wie in den Landschaften der Gemälde“ (S. 89).

Das ist eine treffende, wenngleich für die übliche Einschätzung sehr merkwürdige Beobachtung. Zu einer Zeit, da nach weithin geteilter Auffassung das Aquarellmalen Dürers schon längst zu Ende gekommen ist, soll sein Kolorit als Ganzes „Aquarellcharakter“ gewinnen?

Die heute nahezu einhellig vertretene Konzentration der Landschaftsaquarelle Dürers in die Zeit von 1489 bis ca. 1500 ist jedoch keineswegs einleuchtend, die Begründungen dafür sind, wie aus der Zusammenfassung der Lehrmeinungen bei Walter Koschatzky: Albrecht Dürer, Die Landschaftsaquarelle; Örtlichkeit, Datierung, Stilkritik (Wien, München 1971), hervorgeht, mitunter recht schwach – die Geringschätzung Dürers als Maler spielt für diese Frühdatierung gewiß eine wesentliche Rolle.

Der Versuch Herrmann-Fiores, die Landschaftsaquarelle, unter Einbeziehung des „Traumgesichts“ von 1525, über das gesamte Schaffen Dürers zu verteilen, überzeugt und macht auch die Beobachtung über den Aquarellcharakter der Spätwerke verständlich.

Nur ist nicht allein von der durchsichtigen „namenlosen Farbe“ hier zu sprechen, sondern auch vom Anteil des farbgetragenen Hell-Dunkels in den Gemälden Dürers, vornehmlich seinen späten. Die „Vier Apostel“ zeigen diesen Anteil m. E. sehr deutlich. Über sie existieren widersprüchliche Farbbeschreibungen. Bei Anzelewsky etwa heißt es (a. a. O., S. 95): „Als beherrschender Farbton ist später auch das Weißgrau von Mantel des Paulus auf der rechten Aposteltafel von 1526 eingesetzt. Allein, ohne das farbliche Gegengewicht der anderen Tafel, nähert sich das rechte Bild in seinem Farbcharakter der Grisaille. Als künstlerische Einheit jedoch sind die ‚Vier Apostel‘ auf dem Farbkontrast von Rot und Weiß aufgebaut, zu denen als belebende Elemente nur das Goldgelb und Grün der Kleidung des Johannes hinzukommen.“ W. J. Hofmann dagegen schreibt (a. a. O., S. 74/75): „Die bildliche Wirksamkeit einer solchen farbigen Kontraststruktur kann in ihrer ganzen Zucht und Bündigkeit an den beiden Tafeln der ‚Apostel‘ nachgeprüft werden, deren farbiger Zusammenhang ähnlich der Farbversetzung in Dürers Farbenlehre aus dem Grundkontrast des kräftigen, warmen Rot am Johannes und des gefrorenen, ins Weißgeblichene erstarrenden Blaugrün am Paulus geschlagen ist.“ Diese, auch innerhalb von Farbbeschreibungen ungewöhnliche Divergenz kann nur verstanden werden als Hinweis auf die Unmöglichkeit, hinsichtlich der „Farbkategorie“ (Allesch) des Paulus-Mantels: Weiß/Weißgrau oder Blaugrün, zu einer Übereinkunft zu gelangen, – und das heißt, daß hier Farbe qua Farbe, ihre Buntkomponente, nicht das Primäre der künstlerischen Gestaltung ist. Es ist nicht richtig, hier nur von einer „farbigen Kontraststruktur“ (Hofmann) zu sprechen, wie auch des gleichen Autors Aussage nicht genügt: „In selbstbestimmter Weise durchschreiten (die Farben) den polaren, nach Licht und Dunkel, bunt und unbunt gegliederten Raum der gesamten Farbigkeit...“ (a. a. O., S. 75). Dürers Farbgebung ist komplexer, in der Gewandung Pauli ist die farbige „Selbstbestimmung“ gerade aufgehoben. Zugleich beleuchtet und strahlend vor dunklem Grunde ist sie das machtvollste Beispiel figuraler Helldunkelgestaltung im Werke Dürers. Sie antwortet dem farbigen Mantel des Johannes, seinem starken und milden Rot, in einer selten er-

reichten kühnen Auswägung des farbigen und hell-dunklen Gewichts. Aber auch dieses Rot zeigt eine Helldunkelkomponente: Farbe ist hier zugleich Licht, die höchste Farbintensität entspricht der vollen Beleuchtung, die Schatten aber sind tief schwärzlich! Der Satz Dürers aus seinen Vornotizen für eine Farbenlehre, geschrieben spätestens 1512/13: „Du must jnn sollicher gestalt mollen ein rott ding, daz es vberall rott sey, des gleichen mit allen farben, vnd doch erhaben schein“ (Rupprich: Dürer, Schriftlicher Nachlaß, Bd. II, Berlin 1966, S. 393), oft zitiert und mit ähnlichen Ausführungen zum Bestandteil einer Charakteristik der Farbgebung Dürers erhoben (z. B. bei Hofmann, a. a. O., S. 65, 83), hat durchaus nicht für alle seine Bilder Geltung. Das „Allerheiligenbild“ von 1511 ist das Hauptbeispiel solcher farbiger Verschattung, während in vielen anderen Bildern Dürers, nicht nur im Spätwerk, sehr wohl „unfarbige“ dunkle Schatten erscheinen.

Die „Vier Apostel“ stellen den Anteil des farbgetragenen Hell-Dunkels im Werke Dürers am eindringlichsten dar. Er sollte, ausgehend von den Beobachtungen Herrmann-Fiores, auch an den übrigen Gemälden bestimmt werden.

Aus der Bedeutung der „namenlosen Farbe“ ergibt sich eine neue Charakteristik der farbigen Erscheinungsweise bei Dürer, denn „die transparente Farbe ermöglicht eine eigentümliche Art der Perspektive, nämlich ein ‚Durch-Schauen‘ der Gegenstände in durchsichtigen Farben“ (S. 19). Noch bei W. J. Hofmann hieß es umstandslos: „Dürers Farbe ist in strikter Weise Oberflächenfarbe“ (a. a. O., S. 49). Herrmann-Fiore beobachtete viel genauer, wenn sie schreibt: „Diese Abstraktion von Farbe im Durchsichtigen und gleichzeitig das Evozieren eines reich modulierten Kolorits bildet eine Konstante in Dürers Farbauffassung. Sie kennzeichnet bereits die frühen Landschaftsaquarelle und wird noch in den vier Aposteln zur höchsten Entfaltung gesteigert“ (S. 89).

Die Analyse der Landschaftsaquarelle, die Erfassung der lichtdurchtränkten „namenlosen Farbe“ (und, so darf hinzugefügt werden, des Helldunkelanteils in Dürers Farbgebung) können die Entgegensetzung von Dürer als Maler und als Zeichner mildern und lassen übergreifende Gestaltungsprinzipien gewahr werden. Hatte Hofmann noch einseitig die Eigenart der Dürerschen Farbgebung in der „farbigen Zeichnung“ gesehen (a. a. O., etwa S. 24, 37, 44), so urteilt Herrmann-Fiore umgekehrt, daß „Dürer, der seit seiner Jugend die Landschaft als ein Farbiges begriffen und gestaltet hatte, auch gleichzeitig in der Lage war, mit den

Mitteln des Schwarz-Weiß jene Illusion einer farbigen Welt hervorzubringen, – im Kupferstich“, und: „... die Grauwerte im Kupferstich Dürers sind so differenziert, daß in ihnen Farbiges sogleich mit aufgefaßt wird“ (S. 81). Sie zitiert Wolfflins Satz über die Meisterstiche: „Eine Dunkelheit bedeutet jetzt mehr als nur einen Schatten, sie bezeichnet den Lichtwert einer Farbe (valeur) ...“ Nun fällt es mir schwer, die „Farbigkeit“ der Kupferstiche zu sehen, auch Wolfflins Begriff „Valeur“ ist ungenau, – ganz sicher aber liegt den Kupferstichen, und auch vielen Holzschnitten, eine „Helldunkelvision“ zugrunde (vgl. auch Herrmann-Fiore, S. 78) – und sie verbindet den Graphiker mit dem Maler Dürer.

Von Hell-Dunkel ist ja nicht erst dann zu sprechen, wenn es sich als eine den Farben und Gegenständen übergeordnete Macht ausgebildet hat, es muß schon dort erkannt werden, wo es ein eigenes kompositionelles Element darstellt, und das ist bei Dürer zweifellos der Fall. Das Hell-Dunkel vor allem seiner Kupferstiche, geht nicht auf im „Darstellungswert“, es gewinnt eigenen „Bildwert“: es trägt bei zur Rhythmisierung des Bildaufbaus. Beobachtungen, die Hans Kauffmann in seinen eindringlichen Untersuchungen über „Albrecht Dürers rhythmische Kunst“ (Leipzig 1924) niedergelegt hat, können hierfür herangezogen werden. Dort heißt es, auf S. 134: „Die Lichtführung der ganzen Komposition wird von der Vergleichlichkeit der Unterschiede beherrscht. Dürer sah das Licht nicht als einen Lichtschein von überall gleichmäßiger Helligkeit an, sondern verfolgte seine gleitende Bewegung ... In dieser Lichtperspektive wurden die verschiedenen Tonwerte vergleichlich. Aus der Vergleichung des Ungleichem gedieh die malerische Erscheinung von Dürers graphischen Erzeugnissen.“ Solches aber gilt auch für viele seiner Gemälde.

Sehr zu Recht ruft Herrmann-Fiore die Geschichtlichkeit auch von Interpretationen der Farbgestaltung ins Bewußtsein. Die kühnen Farbzusammenstellungen gewisser Dürerscher Bilder können, so schreibt sie (S. 85), „erst wieder in der zweiten Hälfte unseres Jahrhunderts allgemein überzeugen“. Andererseits erinnert sie an positive Beurteilungen der Farbe Dürers bis in die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts hinein (Anm. 449, etwas weiter ausgeführt in ihrem Aufsatz im Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums, a. a. O., S. 122, 123).

Franz Kugler, auf den auch die Verfasserin verweist schrieb in seinem „Handbuch der Geschichte der Malerei“ (2. Bd., 2. Aufl., Berlin 1847, S. 204/

205) über Dürer: „Seine Farbe hat einen eigenthümlichen Glanz und an sich eine Schönheit, welche vielfach andre Gemälde überstrahlt... Es ist ein ähnlicher Reiz, wie er sich in anderer Weise später in den phantastischen Spielen des Helldunkels, (z. B. bei Rembrandt) wiederholt, und der bei Dürer, in fast gänzlicher Abwesenheit des Helldunkels, nur um so stärker wirkt.“ Bemerkenswert, in welche Nähe zum Hell-Dunkel Kugler Dürers Farbe brachte. Dieses sein Urteil kann heute wieder nachvollzogen werden, – und vielleicht ist es uns nun auch wieder möglich, von der *Schönheit* der Farbe Dürers zu sprechen! Zu beidem eröffnet uns die Untersuchung von Herrmann-Fiore den Zugang.

Lorenz Dittmann