

Aus der Sicht der Restauratorin

Die eingehende technologische Untersuchung des Gemäldes erbrachte wertvolle Informationen, mit denen es möglich war, das Profil des unbekanntes Künstlers schärfer zu umreißen.

Der Bildträger besteht aus zwei unterschiedlich breiten, tangential aus dem Stamm geschnittenen Eichenholzbrettern mit vertikaler Holzfaserrichtung, die stumpf miteinander verleimt wurden. Die Herkunft des Eichenholzes konnte durch dendrochronologische Untersuchung in den süddeutschen Raum eingeordnet werden und zeigt somit, dass der Meister der Benda-Madonna auf lokal verfügbares Holz zurückgegriffen hat.¹ Eichenholz kommt als Bildträger am Oberrhein seltener vor, ist jedoch für kleinformatige Gemälde nicht ungewöhnlich (siehe den Beitrag von Guido Messling). Dies könnte auf den damals herrschenden Eichenholzmangel zurückzuführen sein, wobei nachweislich dessen Nutzung reglementiert wurde.² Laut dendrochronologischer Analyse der leicht beschnittenen Tafel könnte das Gemälde ab 1487 entstanden sein – wegen der verlorenen Jahrringe verlagert sich eine wahrscheinliche Entstehung in die 1490er Jahre. Ein in Resten erhaltener unbemalter Rand und Grundiergrat weisen auf einen mit der Bildentstehung verbundenen, früheren Nutrahmen hin. Über eine mehrteilige Gewebekaschierung der Tafelvorderseite wurde eine weiße Kreidgrundierung in mehreren Schichten aufgetragen, die nach der Trocknung sorgsam geschliffen wurde.

Die Infrarotuntersuchung gewährt uns Einblicke in den Schaffensprozess des Malers und die mehrstufige Entwicklung der Bildanlage. Es wird eine dünne flüssige Unterzeichnung sichtbar, die sich auf die spärliche lineare Bezeichnung der Gesichtskonturen sowie des Faltenwurfes beschränkt (Abb. A). Auf diese folgt eine tonale



Abb. A
Detail Infrarotreflektogramm

Unterzeichnung, welche die Formgrenzen verschiebt und somit die Unterzeichnung in den Hintergrund drängt. Die Auslassung über der Stirn der Madonna, die vermutlich für einen größer geplanten Schmuckstein dienen sollte (wie beispielsweise auf Mariendarstellungen Schongauers zu sehen), wurde in dieser frühen Phase verworfen. Korrekturen findet man in unterschiedlichen Stufen der Bildentstehung, die ein Suchen nach der Form dokumentieren. Bei der Genese des Kindes wird dies deutlich: Sein Kopf wurde mindestens dreimal vergrößert.

¹ Vgl. dendrochronologisches Gutachten von Peter Klein (Hamburg) vom 27. Mai 2012 (<https://rkd.nl/en/explore/technical/5008421>, letzter Zugriff 28.2.2023).

² Vgl. Michaela Rößger, *Holzversorgung und Holzhandel*, in: Sönke Lorenz & Thomas Zotz (Hgg.), *Spätmittelalter am Oberrhein. Alltag, Handwerk und Handel 1350–1525*, Stuttgart 2001, S. 225–229, hier: S. 226.



Abb. B
Makroaufnahme, Mund-Nasen-Partie der Madonna



Abb. C
Makroaufnahme, strukturiert ausgeführte Brustfältelung



Abb. D
Detail des Gewands der Karlsruher Verkündigungsmaria

Der Meister der Benda-Madonna setzt unterschiedliche Techniken ein, um eine ganz eigene Oberflächenqualität durch die stilisierte Übermittlung von Materialeigenschaften zu erzielen, und führt dies mit einem hohen handwerklichen Können aus.

Das Inkarnat der Madonna, dessen perlmutthafter Schimmer durch eine grisailleartige Unterma- lung gesteigert wird, ist meisterlich ausgeführt mit einer kontrastrei- chen Licht- und Schattenmodellierung. In Schattenberei- chen finden sich Fingerabdrücke, die das feine Vertreiben der obersten Farbschicht in diesen Zonen belegen. Neben diesen fließenden Übergängen wurde unvermishtes Weiß zielgerecht gesetzt, um leuchtende Lichthöhungen zu schaffen (Abb. B).

Der blaue Mantel und das Kleid sind sehr strukturiert gestaltet: Faltenhö- hungen wurden erzeugt, indem die oberste pastose Farbe verschieden dicht stu- pfend auf eine helle Unterma- lung aufgetragen wurde, und die in stri- chelnd modellierender Malweise ausgeführte Brustfältelung hat geradezu eine reliefartige Oberfläche (Abb. C). Die stilisierten Falten finden sich im Gewand der Karlsru- her Verkündigungsmaria wieder (Abb. D), und ihr graphisch-zeichnerischer Charakter weist enge Parallelen zu Darstellungen in Kupferstichen auf (siehe den Beitrag von Guido Messling). Sowohl das blaue Gewand als auch blaue und grüne Details im Brokat des Ehrentuches der Wiener Madonna präsentieren sich heute in einem ver- dunkelten Zustand, was auf eine Interaktion von harz- und ölhaltigen Komponenten mit den Kupferpigmenten zurückzuführen ist.

Eine Besonderheit in der Palette des Meisters der Benda-Madonna ist der Einsatz von Vivianit, einem natü- rlich vorkommenden blauen Mineralpigment, dessen Verwendung in der Tafel- und Leinwandmalerei bislang recht selten nachgewiesen worden ist.³ Das wasserhaltige Eisenphosphat wurde in der bleiweißhaltigen Unterma- lung der Mantelaußenseite und – neben Azurit – in blauen Farbschichten identifiziert (Abb. E).

Ein wesentlicher maltechnischer Aspekt ist die Ver- wendung von farblosem zermahlenen Glas, welches in den außergewöhnlich gut erhaltenen roten Farblackpar- tien enthalten ist (Abb. F). Das Innenfutter des Mantels ist flächig mit einer dünnen opaken Basis aus orangerotem Zinnober unterlegt, auf dem eine streifige purpurfarbene Zwischenschicht aus Bleiweiß, rotem Farblack und ein

³ Die aktuelle Forschungslage sieht die Verwendung des Pigments häu- figer, als die Nachweise widerspiegeln, und seine schwierige Detek- tierbarkeit in komplexen Ausmischungen als Grund, warum es oft übersehen wird. Vgl. Marika Spring, *New Insights into the Materials of Fifteenth- and Sixteenth-century Netherlandish Paintings in the National Gallery, London*, in: *Heritage Science* 5/40 2017, DOI: <https://doi.org/10.1186/s40494-017-0152-3>, S. 10–11; David A. Scott & Gerhard Eggert, *The Vicissitudes of Vivianite as Pigment and Corrosion Product*, in: *Studies in Conservation* 52/1, 2007, S. 3–13, DOI: <https://doi.org/10.1179/sic.2007.52.Supplement-1.3>.

wenig Azurit liegt. Das Ganze wurde mit einer Mischung aus rotem Farblack sowie fein zermahlenem Zinnober lasiert; die Modellierung erfolgte mit Bleiweiß für die Höhen und körperhaftem Farblack für die Tiefen. Dieser komplexe Schichtaufbau ist auf Gemälden altniederländischer Meister und Werkstätten zu finden und auf deutschen Werken seltener zu beobachten.⁴

Die Wolken im Landschaftsausblick wurden besonders virtuos gestaltet: Die noch nasse Farbe wurde mit einem Pinsel sgraffitoartig in Schlangenlinien herausgewischt und stellenweise ineinander gezogen, die blaue Himmelsfarbe unterschiedlich stark freilegend (Abb. G).

Solch raffinierte und ausgeklügelte Techniken offenbaren die künstlerische Handschrift des anonymen Meisters und zeichnen ihn als sehr eigenständige Persönlichkeit aus.

⁴ Vgl. Rachel Billinge & Lorne Campbell & Jill Dunkerton et al., *Methods and Materials of Northern European Painting in the National Gallery, 1400-1550*, in: Diana Davies & Jan Green (Hgg.), *National Gallery London Technical Bulletin*, Vol. 18, London 1997, S. 6-55, hier: S. 38-39.

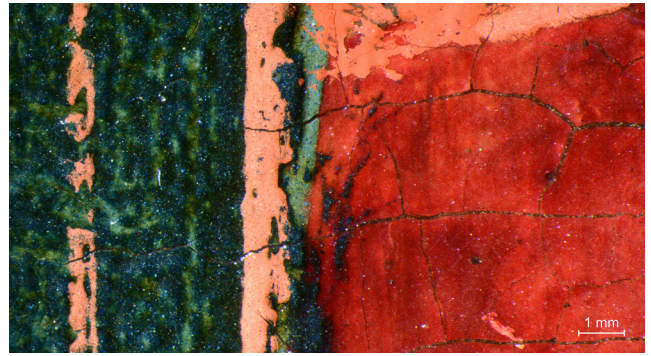


Abb. E
Mikroskopaufnahme, Detail des Madonnengewandes mit sichtbarer hellblauer Untermalung der Mantelaußenseite

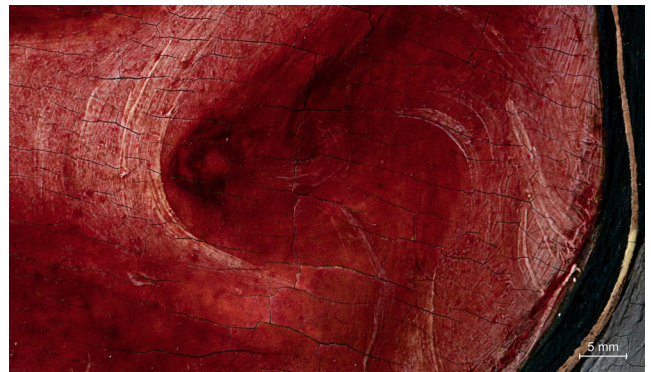


Abb. F
Makroaufnahme, rotes Innenfutter des Madonnenmantels



Abb. G
Makroaufnahme, Gestaltung der Wolken im Landschaftsausblick