

aggiungere che la pratica aveva radici lontane, già nelle tipografie cinque-secentesche l'apparato di note critiche ed esplicative tendeva ad escludere sistematicamente, come lo stesso G. ha dimostrato, il riferimento agli avversari ideologici, almeno in alcune aree europee ove una certa influenza culturale e ideologica di natura religiosa era predominante e la *damnatio memoriae* era la principale pratica di dissenso (cfr. *The footnote. A curious history*, London, Faber and Faber, 1997). Viceversa negli Stati Uniti, sostiene G., oggi si pubblica comunque anche ciò che non riflette il convincimento di editori e collaboratori perché è un mezzo «to promote an interesting discourse», e pure perché «in a nice Foucauldian way we find that we could never find an argument against publishing something we do not like, but think is well done, because those arguments do not exist anymore» (p. 68-69). Questi due differenti soluzioni ad un medesimo problema editoriale si riverberano inevitabilmente in una duplice pratica di assistenza e controllo in una differente interazione fra autore e revisore editoriale che nel caso europeo è definito da G. un processo di tipo Darwiniano mentre negli Stati Uniti la mediazione o influenza editoriale viene definita, e spiegata, come di tipo Lamarckiano. Verrebbe da chiedersi, con la paventata o già reale scomparsa degli Editori quali figure economiche e professionali, e dunque con l'abbandono del filtro editoriale stesso, di qualunque tipo esso sia e a qualsivoglia modello interagente esso si ispiri, quale sia il destino, e il valore, che G. attribuirebbe ai testi (supportati o amplificati per esempio dalle nuove tecnologie) rilasciati in un acritico universo di

comunicazioni estemporanee, veloci, non discriminate ove l'analisi storica e filologica o riflessiva vengono meno e non sono recuperabili.

Anna Giulia Cavagna



Renate WOULDHUYSEN-KELLER, *Das Farbbüchlein Codex 431 aus dem Kloster Engelberg: ein Rezeptbuch über Farben zum Färben, Schreiben und Malen aus dem späten 16. Jahrhundert*, Riggisberg, Abegg-Stiftung, 2012, 2 v., 318 + 260 p., ill., ISBN 978-3-905014-52-5, 120.00 sfr.

Die Autorin hat die Fertigstellung des in langen Jahren erarbeiteten Werks nicht mehr erlebt. Sie ist am 28. Juni 2012 nach langer schwerer Krankheit in Cambridge (England) gestorben, wo sie als Gemälderestauratorin am Hamilton Kerr Institut der Universität Cambridge gearbeitet hatte, und wo sie auch als Lehrerin des Faches international berühmt geworden war.

Beim vorliegenden Werk handelt es sich um ihre kunsthistorische Dissertation, mit der sie an der philosophischen Fakultät I der Universität Zürich im Jahre 2000 bei Prof. Hans Rudolf Sennhauser mit «Summa cum laude» promoviert hat. Er hatte das handschriftliche Farbbüchlein vor vielen Jahren in der Bibliothek des Klosters Engelberg OSB entdeckt und es ihr zur Bearbeitung vorgeschlagen. Er schreibt in seinem Vorwort (v. 1, p. 19): «Renate Woudhuysen-Keller brachte als erfahrene praktizierende Restauratorin und Kunsthistorikerin die Vo-

raussetzungen für die Bearbeitung des Farbbüchleins mit. Wissenschaftlich engagiert, geschickt und mit großer Geduld hat die Autorin einen [...] verborgenen Schatz gehoben und zur Geltung gebracht; die Wissenschaft und jeder neugierige Leser werden ihr dankbar sein», ein Lob das man nach der Lektüre dieses Werks bestätigt.

Das Buch ist auf zwei Bände aufgeteilt. Band 1 enthält die Edition, Band 2 den Kommentar. Wie der Untertitel der Ausgabe sagt, handelt es sich beim *Farbbüchlein* um ein Rezeptbuch für Farben, die zum Färben von Textilien Wolle und Leinwand, für Stoffdruck und zum Gerben und Färben von Leder verwendet wurden. Neben- und Nachtragshände haben auch einige medizinische Rezepte, sowie solche für Tinten, für Ölfirnis und zum Reinigen von Münzen eingetragen. Das Farbbüchlein stammt aus der Praxis und wurde von Färbern zwischen der Mitte des 16. und jener des 17. Jahrhunderts als Ratgeber und Hilfsmittel für die praktische Arbeit verwendet.

Die Herkunft wird (v. 2 p. 192-193) aus Rapperswil am Zürichsee bestimmt, wo ein Hans Rotenfluh, Tuchhändler, Tuchmacher und Färber von 1567 bis zu seinem Tod im Jahr 1634 Mitglied des Gemeinderates war und die Aufzeichnungen um 1600 niedergeschrieben haben könnte. Mit Nachträgen und nach «Umbau» des Büchleins durch weitere Besitzer könnte es durch einen jungen Rapperswiler, Johann Rudolf Fuchs (1683-1744), der im Jahr 1700 als Pater Placidus OSB in Engelberg Profess abgelegt hat, in die Klosterbibliothek übergegangen sein. Der Einband ist vielleicht im Kloster Muri OSB im Aargau hergestellt worden (v. 1 p. 18).

Zwölf leicht verkleinerte Abbildungen des Farbbüchleins dokumentieren die verschiedenen an der Niederschrift beteiligten Hände (v. 1 p. 20-30). Die buchtechnische und kodikologische Beschreibung (p. 34-42) gibt fachgerecht und erschöpfend Auskunft.

Die Edition besteht aus einer buchstabengetreuen Transkription dieser frühneuhochdeutschen Fachprosa, zeilengenau abgedruckt, mit gegenüberstehender, flüssig zu lesender Übertragung in das moderne Deutsch. In den Fußnoten werden Details der Rezepte besprochen und mit Sachkenntnis erklärt. Die Rezepte sind von der Autorin ausprobiert worden, Schwierigkeiten und Umwege der Herstellung werden detailliert geschildert und die Ergebnisse dargelegt.

Beispiel sollen die Firnisrezepte sein, welche von der zweiten Nachtragshand f. 157r eingetragen worden sind (v. 1 p. 220): die Zutaten werden identifiziert, und die kuriose Angabe «und ein brosse[m] brot» wird in der Fußnote 123 (p. 221) erklärt: «Die Brotkruste dient als Temperaturanzeiger: da es keine Möglichkeit gab, Temperaturen über dem Siedepunkt von Wasser zu messen, behalf man sich mit einer trockenen Brotkruste: je schneller diese braun oder sogar schwarz wurde, desto heißer war das Öl», und die Autorin verweist auf ihre Publikation von 1973. Ihre Sachkenntnis erlaubt es ihr, auch Fehler zu entdecken, zum Beispiel f. 157r (p. 220): «Will er [der Leinölfirnis] zu dick werden, schüt wenig wasser doran», was die Autorin in der folgenden Fußnote 124 als Übersetzungsfehler aus dem Italienischen erklärt. Weitere Firnis-Rezepte finden sich f. 163r-166r, die von der «Fremdhand A» stammen.

Alle vorkommenden Fachausdrücke, Materialbezeichnungen, Zutaten und technischen Verfahren des Textteils sind mit einem hochgestellten «G» bezeichnet, auf das angefügte Glossar und Register (p. 265-318) verweisend. Hier entfaltet sich der ganze Schatz der jahrzehntelangen praktischen und theoretischen Erfahrungen der Autorin. Die Rohmaterialien (Pflanzen, Erden, Mineralien) sind mit wissenschaftlichen Namen soweit möglich bezeichnet, Produkte mit chemischen Formeln identifiziert. Zweifelsfälle werden unter Beizug von Fachliteratur diskutiert, sprachliche Probleme unter Beizug der Nachschlagewerke, besonders des Schweizerdeutschen Wörterbuches (Idiotikon) geklärt.

Bei der herausgebenden Institution wohl besonderes Interesse finden die Stichwörter zu den Textilien, deren alte Bezeichnungen hier materialmäßig, herstellungstechnisch sowie sprachlich (Bedeutungswandel vom Mittelalter in die Neuzeit, p. 317-318) erklärt werden.

Band 2, als Kommentarband, ist ebenfalls übersichtlich strukturiert. In einem ersten Kapitel werden die Arbeitsgänge beim Färben von Textilien nach historischer Praxis detailliert und verständlich beschrieben (p. 11-25). Es folgen 7 Farbtafeln, welche die nach den Rezepten gemachten Färbversuche von Krappwurzeln, Brasilholz, Indigo und Wau in verschiedenen Stadien zeigen.

Daran schließt der Kommentar an, der die Farben einzeln behandelt: als wichtigste Farbe der frühen Neuzeit zuerst das Schwarz. Die Hälfte aller Textilien des 16. und 17. Jahrhunderts sollen schwarz gefärbt gewesen sein: Geistliche und weltliche Würd-

enträger gingen schwarz gekleidet. Geprägt vom burgundischen Hof, verbreitet durch die spanische Mode und auch übernommen durch die Reformation, war die festliche Kleidung der Bürger in ganz Europa schwarz mit großen weißen Spitzenkragen und Manschetten. «Die Möglichkeiten der Prachtentfaltung mit schwarzer Seide, Damast und Samt waren, entgegen der reformatorischen Schlichtheit, außerordentlich beeindruckend» (v. 2 p. 36). Entsprechend brauchte auch die Porträtmalerei schwarze Farben in feinsten Abschattierungen.

Darauf werden die roten, gelben, grünen und blauen Farben besprochen, anschließend das Ledergerben und -färben. Ausgehend von den Rohmaterialien bespricht die Verfasserin die einzelnen Rezepte im Detail und beschreibt die Ergebnisse ihrer Färbeprobe, immer mit Hinweis auf die Chemie der Verfahren und mit Bemerkungen zur Dauer einzelner Prozeduren. Weitere Rezeptbücher werden zum Vergleich herangezogen und teils ausführlich zitiert und übersetzt, auch solche in den frühen Sprachformen des Italienischen, Flämischen und Englischen.

Dank ihrem bewundernswerten Fleiß, ihrer Verbindung von sorgfältigster praktischer Arbeit mit ihrem eminenten Wissen und umfassender Literaturkenntnis schenkt uns die Autorin anhand dieses Farbbüchleins aus der Handwerkspraxis eine umfassende Übersicht über die Textilfärberei und Farbenherstellung seit dem Mittelalter.

Dem Buchhistoriker, der an Schreibmaterialien und Tinte für Handschriften und Farben für Buchmalerei interessiert ist, bietet sich viel Stoff. Ein spezielles Rezept ist die Anweisung

zur Herstellung von Schreibtäfelchen (p. 181ff.). Solche abwaschbaren Text- und Bildträger wurden zum Aufzeichnen von Notizen und Entwürfen verwendet und sparten kostbares Pergament und Papier. Ihre mehrfache Verwendung und schließliche Vernichtung erklärt die bekannte auffallende Abwesenheit von erhaltenen Zeichenübungen in der älteren europäischen Kunst.

Schwarze Tinten werden p. 47-49 besprochen. Weitere Tintenrezepte finden sich auf den Seiten 167r bis 175v des Farbbüchleins, von der Autorin bestimmt als Teil einer anderen Handschrift (Fremdhand B und zweite Nachtragshand) und als Abschriften meist aus einem Kunstbüchlein, das unter dem Titel *Artliche künste* 1531 in Erfurt gedruckt erschienen ist. Weitere enthaltene Rezepte stammen aus gedruckten Rezeptbüchlein, deren Erforschung und virtuelle Sammlung der Ehemann der Autorin, Paul Woudhuysen, Handschriftenkonservator des Fitzwilliam Museum Cambridge im Ruhestand, unternommen hat.

Bei jeder Farbe wird auch auf die Herstellung von Malerfarben für Künstler und Buchmaler eingegangen. Für rote Farben dienten die Extrakte der Wurzeln der Krapppflanze. Die Verwendung von rotem Farblack zum Malen wird p. 70-81 im Längsschnitt durch die Jahrhunderte geschildert. Weitere rote Farbstoffe stammten aus Brasilholz (p. 91-94) und aus Abfällen der Tuchindustrie (p. 94-104). Für die grüne Farbe ist neben anderen Quellen auch das handschriftliche Colmarer Kunstbuch des 15. Jh. in Bern (Burgerbibliothek Ms. hist. helv. XII 45) ausgewertet (p. 113-117, für blaue Farben p. 163 und p. 173). Gel-

be Lacke aus Wau werden p. 118-123, aus Safran p. 123-125 besprochen.

Die Verwendung von Grünspan als Farbe in der Malerei, auch in der Buchmalerei, war schon immer als heikel bekannt, und auch Leonardo da Vinci hat Ratschläge zum Mischen gegeben (p. 129-131). Blaue Farben aus den Pflanzen Indigo und Waid sind die haltbarsten (p. 141ff.), daneben werden auch Rezepte mit Blauholz, Heidel-, Kolunder- und Ligusterbeeren beschrieben. Geschickt eingeflochten wird die Kulturgeschichte der Färbepflanzen bis zum Aufkommen der synthetischen Farben (synthetischer Indigo durch die Badischen Anilin- und Sodafabriken 1897, p. 151).

Für die Tafel- und Buchmalerei ist auch das Kapitel «Beziehungen zwischen Färberei und Malerei» (p. 199-202) aufschlussreich. Es wird gezeigt, dass die Maler und die Schreiber einen großen Reichtum an Farbstoffen von den Färbern übernehmen konnten, sogar deren Abfallprodukte.

Am Schluss des Kommentarbandes folgt eine Zusammenfassung der Ergebnisse (p. 191-202), ein detailliertes Quellenverzeichnis der Handschriften und Drucke mit Angaben zu ihrem Inhalt und ihren Abhängigkeiten (p. 203-213), das Nachwort der Autorin und das Verzeichnis der handschriftlichen und gedruckten zitierten Quellen, inklusive Standortangaben.

Bei der vorliegenden Publikation handelt es sich um ein inhaltlich und gestalterisch gleichermaßen äußerst sorgfältiges Produkt der Zusammenarbeit: Ein großes Glück, dass die Autorin ihr Magnum opus bei der Abeggstiftung Riggisberg veröffentlichen konnte in dieser leserfreundlichen Form, in fadengehefteter Broschur und mit Schuber.

Man darf vermuten, dass dieses Werk bald in jeder Kunstbibliothek stehen wird, sei sie praktisch oder theoretisch ausgerichtet, und dass es ein Standardwerk und Vorbild für weitere Beschäftigung mit den materialmäßigen Grundlagen der europäischen Kunstgeschichte bleiben wird.

*Martin Germann*