

Spektakel im Vergleich umfassender zu rekonstruieren, wobei dieselben, aber auch andere Archivquellen zurate gezogen werden müssen. So kann es auch gelingen, die Bedeutungen beispielsweise für die Organisatoren, die Stadt und die beteiligten Künstler von städtischen Festen noch gründlicher zu beschreiben.

Raux' Beitrag ist ein Fest, weil er sich besonders gut dazu eignet, mehr über ein noch weitgehend unbekanntes Forschungsthema zu erfahren und an zahlreichen Stellen zu weiteren Untersuchungen inspiriert zu werden. Deshalb kann die Publikation als Referenzpunkt für weiterführende Studien bewertet werden, die gleichermaßen das Potenzial für eine Neubewertung mancher etablierter Forschungsmeinungen zur Folge haben kann. Dass einige Punkte noch tiefer untersucht werden könnten, sollte nicht als Makel, sondern als Chance gesehen werden und tut dem Wert der auf Basis ihrer umfassenden Forschungen hiermit erstmals präsentierten größeren Behandlung des Themas der Lotterien keinen Abbruch. Die Publikation richtet sich an Interessierte einer großen Bandbreite von Disziplinen, wie beispielsweise Stadt-, Kultur-, Objekt- und Wirtschaftsgeschichte, und sollte als Standardliteratur in jedem Bibliotheksregal zu finden sein. Als weiterführender Tipp sei am Ende noch die Arbeit des Historikers Jeroen Puttevils (Universität Antwerpen) genannt, der zur Geschichte der Lotterien der Niederlande im 15. und 16. Jahrhundert arbeitet und einige Forschungsergebnisse auf einem Blog für eine breite Öffentlichkeit zugänglich macht.²

SABRINA LIND
Antwerpen

- 2 Vgl. Jeroen Puttevils, *De lokroep van Vrouwe Fortuin*, aufrufbar unter: <https://lokreepvanvrouwe-fortuin.wordpress.com/blog/> [Stand: 22.06.2020].



Isabella Augart; Rahmenbilder. Konfigurationen der Verehrung im frühneuzeitlichen Italien (Italienische Forschungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz, Max-Planck-Institut, I Mandorli 25); Berlin/München: Deutscher Kunstverlag 2018; 352 S., 10 farb. u. 107 s/w-Abb.; ISBN 978-3-422-07486-6; € 48

Das (mittelalterliche) Gnadenbild und seine frühneuzeitliche Re-Inszenierung erfahren in der kunsthistorischen Forschung vermehrt Aufmerksamkeit.¹ Neben Einzelstudien stehen Analysen von Werkkomplexen im Vordergrund, die sich den Betrachterinnen und Betrachtern ver-

1 Megan Holmes, *The Miraculous Image in Renaissance Florence*, New Haven 2013; Kasper Zollikofer, *Die Cappella Gregoriana. Der erste Innenraum von Neu-Sankt-Peter in Rom und seine Genese*, Basel 2016; Johannes Gebhardt, *Apparitus Sacri – Occultatio Operis. Zeigen und Verbergen von Kultbildern in Italien und Spanien (1600–1770)*, Diss. Univ. Leipzig 2018.

stärkt durch inszenatorische Praktiken in genuiner Bildlichkeit präsentieren. Hierzu zählt auch Isabella Augarts Dissertation, die 2018 mit dem renommierten Hans-Janssen-Preis der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen ausgezeichnet worden ist. Angeregt durch bildtheoretische Fragestellungen zum Rahmen befasst sich ihre Studie mit italienischen Altarbildern, in denen zumeist ältere Mariengnadenbilder eingefügt wurden. Diesen Bildtypus bezeichnet Augart, einem Vorschlag Christian Hechts folgend, als ‚Rahmenbild‘.² Das Ziel der Arbeit besteht darin, „das Rahmenbild als Sonderform des frühneuzeitlichen Altarbildes erstmals historisch-systematisch zu erfassen“ (10). Dies erfolgt auf einer Materialbasis von 70 Gnadenbildern, die aus dem Zeitraum von 1470 bis 1650 datieren und vorwiegend toskanischer Provenienz sind. Augart geht damit weit über die bisherige Forschung hinaus, die bislang zu einseitig auf Peter Paul Rubens’ Inszenierung der Vallicella-Madonna in Rom fokussiert war und den Blick auf die Bedeutung und Verbreitung dieses Altartyps verstellt hat. Methodisch analysiert sie das als Bildphänomen sui generis verstandene Zusammenspiel mit dem von David Ganz und Felix Thürlemann entwickelten Konzept des ‚Pluralen Bildes‘.³ Die einzelnen Bestandteile der pluralen Bildform werden nicht hierarchisiert, sondern in ihrer Wertigkeit ernst genommen, wobei ihr Augenmerk den vielgestaltigen Wechselbeziehungen zwischen Rahmen- und Gnadenbild – den ‚Konfigurationen der Verehrung‘ – gilt.

Die Arbeit besteht aus einem Analyse- und einem Katalogteil, auf dessen Grundlage die Verfasserin ihre Thesen entwickelt hat. Der Analyseteil ist in drei Kapitel gegliedert und beleuchtet formal-strukturelle (*Bild und Rahmen*, 27–98), semantisch-ikonografische (*Bild und Bild*, 99–170) sowie affektiv-wirkungsästhetische Aspekte (*Bild und Betrachter*, 171–238) der Konfigurationen. Das Kapitel *Bild und Rahmen* untersucht nach einer bildtheologischen Kontextualisierung eine ‚Poetik‘ des Gnadenbildes. Anhand der Pistoieser *Madonna dell’Umiltà*, einem um 1382 entstandenen Fresko von Paolo Serafini, das 1579 abgelöst und am Hauptalter der Kirche re-inszeniert wurde, kann Augart zeigen, wie sehr individuelle, klerikale und kommunale Interessen bei der Etablierung eines Gnadenbildes zusammenwirkten. Das Streben nach Teilhabe an seiner Gnadenkraft schlägt sich dabei in „Bildübertragungen“ (54) nieder. Diese spannen ein lokales, Identität stiftendes Bild-Netzwerk um die *Madonna dell’Umiltà* auf, das die Verfasserin als „vervielfachtes Bild“ (61) bezeichnet. Für diese Reproduktionen, die stilistisch und ikonografisch variieren konnten, ohne den Bezug zum Original zu verlieren, schufen die Künstler Rahmenbilder. Diese waren bis ins 19. Jahrhundert durch eine ikonografische Kontinuität gekennzeichnet und gestalteten sich zunächst als ‚Sacre Conversazioni‘, später dann als religiöse Historien. Im Hinblick auf die postulierte „Verehrung evozierende Integration“ (59) bleibt lediglich die Frage offen, warum für die *Madonna dell’Umiltà* selbst auf ein Rahmenbild ver-

2 Christian Hecht, „Das Bild am Altar. Altarbild – Einsatzbild und Rahmenbild – Vorsatzbild“, in: *Format und Rahmen. Vom Mittelalter bis zur Neuzeit*, hrsg. von Hans Körner und Karl Möseneder, Berlin 2008, S. 127–143.

3 *Das Bild im Plural. Mehrteilige Bildformen zwischen Mittelalter und Gegenwart* (Bild+Bild 1), hrsg. von David Ganz und Felix Thürlemann, Berlin 2010.

zichtet wurde und ob damit der Gnadenkraft des Originals nicht doch eine besondere Bedeutung zugeschrieben werden kann. Aufschlussreich sind auch die Ausführungen zur Genese der Rahmenbilder, die die Verfasserin im Umkreis der Florentiner Di Biccio-Werkstatt verorten kann. Sie steht in enger Verbindung mit der Praxis der ‚aggiornamenti‘, das heißt, der künstlerischen Aktualisierung des Bildes. Hierzu zählen etwa Neurahmungen, Übermalungen oder Modernisierungen wie seine Einfügung in einen perspektivischen Bildraum. Augart spricht hier vom „erweiterten Bild“ (90). Anhand von teils unpublizierten Werkstattbüchern zeigt sie auf, dass solche Aktualisierungen dem Schmuck („ornamento“) des eingesetzten Bildes dienen, was zugleich als eine zentrale Funktionsbestimmung des Rahmenbildes gelten darf.

Mit der Bezeichnung der Bildform als ‚Rahmenbild‘ grenzt sich die Autorin explizit von Martin Warnkes Begriff des ‚Bildtabernakels‘ ab.⁴ Die Erkenntnisse der jüngeren Rahmen-Forschung verdeutlichen den epistemologischen Mehrwert. Anders als der Begriff des Bildtabernakels, der einen tendenziell ‚statischen‘ Ort der Aufbewahrung suggeriert, erlaubt das Verständnis des Bildträgers als Rahmen ein dynamisches Verhältnis zwischen Rahmen- und Gnadenbild, das der Betrachter stets neu aushandeln muss und das ihn letztlich zum ‚richtigen‘ Umgang mit dem Bild anregt. Während aber im Begriff des Bildtabernakels die Beziehung zum Heiligen unmittelbar aufscheint, bleibt der des Rahmenbildes unspezifisch. Die Frage lautet dann, ob er auch losgelöst von Gnadenbildern fruchtbar angewendet werden kann, zum Beispiel für Gillis Mostaerts religiöse Werke, deren Rahmen zuweilen mit biblischen Szenen geschmückt sind und Rahmenbilder im strengen Sinn formen. Augart argumentiert gegen Warnkes These einer mutmaßlichen Verwandtschaft zwischen Bild- und Sakramentstabernakel. Dabei ist es richtig, dass ein kategorialer Unterschied zwischen der Präsenz des Bildes und der Realpräsenz Christi in der konsekrierten Hostie besteht. Es stellt sich aber die Frage, ob Warnke eine Gleichsetzung oder vielmehr einen Analogieschluss zwischen Sakraments- und Bildtabernakel postuliert hat, deren gemeinsamer Nenner eine durch kultische Praktiken intendierte Anbetung beziehungsweise Verehrung des Aufbewahrten ist. Bekanntlich wurde Christus als ‚imago‘ des Vaters und die Eucharistie als ‚imago‘ seiner Passion interpretiert (etwa bei Thomas von Aquin), womit das Sakramentstabernakel auch als eine Sonderform des Bildtabernakels gelten kann. Fraglich ist darüber hinaus, ob das Kriterium der Räumlichkeit, mit dem Augart gegen die Abhängigkeit von Tabernakeln argumentiert, nicht zu modern, das heißt, cartesisch gedacht ist. So etwa bezeichnet eine Quelle zu Pier Antonio Michis *Heilige den Gekreuzigten verehrend* (120, Abb. 37) die innerbildliche Aussparung als ‚tabernacolo‘. In diesem Sinn kann auch das von ihr angeführte, früheste erhaltene Rahmenbild von Bernardo di Stefano Rosselli aufgrund seiner perspektivischen Raumillusion als ein in das Medium der Malerei übersetztes Tabernakel verstanden werden (Abb. 1). Das von Augart erkannte „Potential einer szenischen Erweiterung“ (94), das in der

4 Martin Warnke, „Italienische Bildtabernakel bis zum Frühbarock“, in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst* 19 (1968), S. 61–102.



Abb. 1: Bernardo di Stefano Rosselli,
Engel und Heilige verehren ein Marienbild,
um 1477–78, Panzano,
Santa Maria Assunta (70)

Arbeit produktiv exploriert wird, scheint mir für Sakramentstabernakel und Klappaltäre gleichermaßen gültig zu sein, so dass die Grenzen womöglich fließender sind als von der Autorin angenommen.

Das Kapitel *Bild und Bild* widmet sich der semantisch-ikonografischen und bildräumlichen Vermittlung zwischen Rahmen- und Gnadenbild. Im Zentrum steht zunächst Jacopo Chimentis, genannt Empoli, *Unbefleckte Empfängnis* von 1629 in Prato. Es handelt sich um eine Allegorie, die das Gnadenbild in komplexe theologische Sinnzusammenhänge stellt. Als Hauptvertreter der ‚pittura riformata‘ reagiert sein Werk auf die posttridentinischen Forderungen nach ‚claritas‘, ‚puritas‘, ‚simplicitas‘. Dies zeigt sich, wie Augart darlegt, an seiner Auseinandersetzung mit Vasaris einflussreichem Vorbild in der Kirche Santi Apostoli in Florenz. Empoli vereinfacht Vasaris Vorlage und lenkt den Betrachter durch die pyramidale Komposition auf das in der Bildmitte eingesetzte Gnadenbild. Das Rahmenbild umfasst die Tommaso di Pietro Trombetta zugeschriebene Darstellung der Loreto-Madonna. Sie macht den Ort der Kapelle gleichsam zu einer ‚Casa Santa‘, in der sich die Verkündigung Mariens ereignete. Als Ort der Fleischwerdung versteht Augart dies als Bildkommentar, dessen bildtheologische Implikationen hätten stärker expliziert werden können, zumal auch die Darstellung des Inkarnats der beiden Stammeseltern Adam und Eva

derartige Assoziationen hervorgerufen haben musste. Indem Empoli das Gnadenbild vor dem Baum der Erkenntnis platziert, thematisiert er das erkennende Sehen und exploriert das typologische Potenzial des Gnadenbildes als ‚figura‘. Die Bildstruktur wird gewissermaßen exegetisch wirksam und fordert den Betrachter dazu auf, den medialen Status von Maria als Antitypus auszuhandeln. Die Dynamik der pluralen Bildform wird indes auch am Kriterium der Austauschbarkeit deutlich. Wie die Autorin an verschiedenen Beispielen aufzeigt, konnte das Rahmenbild dem vorherrschenden Zeitgeschmack angepasst beziehungsweise vollständig ersetzt werden. Daneben finden sich Rahmenbilder gleichermaßen für Marien- und Heiligenbilder, skulpturale Werke oder Kreuzfixe. Eine besondere bildliche Evidenz erhält diese Inszenierungsform aber bei religiösen Historien, in denen Bilder ein zentraler narrativer Bestandteil sind, wie zum Beispiel bei den Darstellungen der Soriano-Vision, in der Maria Magdalena und Katherina von Alexandrien einem Dominikanermönch ein Bildnis des Ordensgründers überreichen.

Die Integration des Gnadenbildes in den Bildraum des Rahmenbildes beschreibt Augart mittels der Denkfigur des „summierenden Bildes“ (136). Darunter versteht sie Integrationsbemühungen, in denen durch die Verunklärung der jeweiligen Bildgrenzen ein einheitlicher Bildraum evoziert wird. Neben äußeren Faktoren wie der mimetischen Bildauffassung und der frühneuzeitlichen Normierung des kirchlichen Sakralraums respektive der Altarbauten begünstigen gemalte Tabernakel oder zusätzlich gemalte Rahmen, in die das Gnadenbild eingefügt wurde, eine ästhetische Vereinheitlichung des Bildraumes. Anhand Santi di Titos die *Madonna del Soccorso* rahmenden Marienmysterien von 1580–82, ebenfalls in Prato, zeigt Augart, dass der Bildraum auch als „Imaginationsraum“ (165) fungieren kann, in dem abstrakte theologische Konzepte veranschaulicht werden. Engel und Putti halten verschiedene Objekte in ihren Händen, die symbolisch auf die Unbeflecktheit Mariens verweisen. Der Verzicht auf ausladende Gesten erhöht die Lesbarkeit der Darstellung und erlaubt es, sich voll auf die Objekte zu konzentrieren. Ihnen kommt somit eine mnemotechnische Funktion zu, über die mariologische Wissensbestände abgerufen werden können. In diesem Sinne bringt Augart die Bildkonfiguration überzeugend mit der Lauretanischen Litanei in Verbindung, in der unter anderem die Reinheit Mariens symbolisch angerufen wird. Anders als in Empolis Darstellung ist Maria hier ausschließlich als Gnadenbild präsent, was den allegorischen Verweischarakter unterstreicht. Aus diesem Grund könnte man – unter Rekurs auf eine christliche Archäologie – weiter der Frage nachgehen, inwiefern der stilistische Anachronismus des Gnadenbildes eine ‚puras‘ religiöser mittelalterlicher Kunst evoziert.

Das Kapitel *Bild und Betrachter* untersucht die rezeptions- und wirkungsästhetische Vermittlung sowohl zwischen Rahmen- und Gnadenbild als auch zwischen dem Betrachter und der Bildkonfiguration. Im Mittelpunkt stehen Zeige-, Blick- und Appellfiguren, die das Gnadenbild narrativ integrieren und letztlich seine Verehrung hervorrufen. Zugleich wohnt den Bewegungsvektoren ein Moment der Zeitlichkeit inne, das den Rahmenbildern, so Augart, einen Prozess- und Auffüh-

rungscharakter verleiht. In Anlehnung an Max Imdahl und Hans-Georg Gadamer werden diese als Ereignisbilder charakterisiert, deren volle Sinndimension erst durch den Betrachter ausgehandelt wird. Dieser zentrale Aspekt der Bildperformance hätte mit Rekurs auf die zeitgenössische Gebets- und Meditationsliteratur vertieft werden können – eine Literaturgattung, die ungeachtet der beeindruckenden Fülle an hinzugezogenen Quellen, unberücksichtigt geblieben ist. Vor der Folie der mentalen Gebetspraxis (*orazione mentale*), die in der frühen Neuzeit durch Ignatius von Loyolas *Geistliche Übungen* popularisiert wurde, transformierte sich das Präsenz und Zeitlichkeit suggerierende Bildgeschehen zu einer „Deixis am Phantasma“⁵, das heißt, zu einem subjektiven, mittels der inneren Sinne der Imagination nachvollzogenen Selbsterlebnis. Entsprechend der posttridentinischen Bildtheologie (und, wie hier ergänzt sei, der auf den *Geistlichen Übungen* aufbauenden Meditationsliteratur) kommt der Dimension des Affektiven eine zentrale Bedeutung hinzu. Augart möchte die Affektdarstellung aber nicht nur als Umsetzung von Prätexten verstanden wissen, sondern auch als genuin bildliche Ausdrucksform, in der die Materialität des Bildes, seine malerische Faktur, Farbvalenzen und Kompositionsrichtungen gleichermaßen beitragen. Den Mehrwert einer solchen „ikonischen Codierung“ (186) von Affekten konnte die Autorin eindrucksvoll am Beispiel von Francesco Vannis *Marienkrönung mit Engel und Heiligen* von 1596 nachweisen. Im Hinblick auf die Präsenz erzeugenden und Partizipation stimulierenden Praktiken der Sichtbarmachung (*revelatio*) sind Augarts Ausführungen zu Rubens' Vallicella-Madonna besonders lehrreich. Über die Denkfigur der Bildübertragung kann sie den ohnehin schon reichen Forschungsstand zu diesem Werk signifikant erweitern. Augarts Vergleich zwischen den Altarbildern aus dem Oratorio di San Severino in den Marken und aus der Chiesa dei Girolamini in Neapel macht wahrscheinlich, dass erst Rubens' zweite Fassung stärker auf die ursprüngliche, nicht überlieferte Inszenierung am Mezzabarba-Altar Bezug nahm und damit einer bereits etablierten ordensspezifischen Inszenierungsform gerecht wurde.

Aufbauend auf Augarts Erkenntnissen kann auf eine weitere wirkungsästhetische Bildfunktion verwiesen werden. Wie die Verfasserin mehrfach anmerkt, ist der Rahmen eine metapikturale Instanz, die den Betrachter gegenüber der mimetischen Eigenschaften des Bildes sensibilisiert. Diese Eigenschaften besitzt auch der Spiegel, der in der kunsttheoretischen Literatur als Metapher für das gemalte Bild und in der spirituellen Literatur als Metapher für die Figur des Heiligen verwendet wird. Der Blick in das ‚Spiegel-Bild‘ ist mit der Praxis der ‚speculatio‘ verbunden. Sie bezeichnet eine Form des Sehens, die auf die Wiederherstellung der durch die Ursünde verloren gegangenen bildhaften Ähnlichkeit zu Gott abzielt und mit der Exegese von 2. Korinther 3,18 verbunden ist: „Wir alle spiegeln („speculantes“) mit enthülltem Angesicht die Herrlichkeit des Herrn wider und werden so in sein eigenes Bild („imagine“) verwandelt, von Herrlichkeit zu Herrlichkeit, durch den Geist des Herrn.“ Seit Augustinus ist die Verbindung von *speculatio* und *imago* ein theologischer

5 Niklaus Largier, *Die Kunst des Begehrens. Dekadenz, Sinnlichkeit und Askese*, München 2007, S. 36.

Gemeinplatz.⁶ Mit der Konsolidierung des kunsttheoretischen Diskurses etabliert sich die Tätigkeit des Malers (‘imitatio naturae’) in der Meditationsliteratur der frühen Neuzeit, so beim jesuitischen Novizenmeister Bartolomeo Ricci, als Metapher der Umwandlung und Selbstverähnlichung in das Bild Christi (‘imitatio Christi’). Die Rahmen-Inszenierung wirkt also bild-end. Indem sie den Betrachter zu einer moralischen Selbstbetrachtung stimuliert, erkennt er den mangelhaften Zustand seiner seelischen Form und gleicht diese sukzessive an das Vor-Bild an. Die künstlerische Inszenierung des Gnadenbildes als Bild-im-Bild kann damit als ein Beitrag zur religiösen Subjektivierung verstanden werden.⁷

Der Katalog (245–291) möchte vor allem einen repräsentativen Überblick geben und erhebt daher nicht den Anspruch auf Vollständigkeit. Der Hauptkorpus der Rahmenbilder ist alphabetisch nach Aufbewahrungsort sortiert. Zusammengestellt wurden vielfältige Informationen zum Bild wie etwa Künstler, Auftraggeber, Ikonografie und Provenienz. Für die Gnadenbilder wurden Bildwunder, Bildtranslationen und Bekrönungen berücksichtigt. Darüber hinaus finden sich mehr als hundert nach 1650 entstandene Rahmenbilder, die die Verbreitung dieses Bildphänomens unterstreichen. Die Angabe von Primärquellen sowie die Literatur- und Abbildungsnachweise zu den jeweiligen Einträgen machen den Katalog zu einer überaus wertvollen Grundlage für weiterführende Forschungen. Vielleicht hätte Mailand als ein wichtiges Zentrum der katholischen Reform stärker berücksichtigt werden können. Dies gilt ebenso für Süditalien, das in Augarts Topografie der Mariengnadenbilder ein weißer Fleck bleibt.

Ob sich der titelgebende Begriff des Rahmenbildes in der kunsthistorischen Forschung letztlich durchzusetzen vermag, wird sich zeigen. Doch unabhängig davon leistet die dichte und thesenreiche, aber immer flüssig zu lesende Arbeit einen substantziellen Beitrag zum Gnadenbild, der durch profunde Werkanalysen und einen souveränen Umgang mit einer Fülle an Quellen besticht (neben kunsttheoretischer und bildtheologischer Literatur sind vor allem Mirakel- und Visitationsberichte, Guidenliteratur oder Werkstattbücher zu nennen). Die Monografie ist für zukünftige Forschungen zum Thema zweifellos unverzichtbar und bietet durch die historische und bildtheologische Kontextualisierung auch einen hervorragenden ersten Zugang zur Kunst der katholischen Reform in Italien.

STEFFEN ZIERHOLZ
Rom/Bern

6 Jeffrey F. Hamburger, „Speculations on Speculation. Vision and Perception in the Theory and Practice of Mystical Devotions“, in: *Deutsche Mystik im abendländischen Zusammenhang. Neu erschlossene Texte, neue methodische Ansätze, neue theoretische Konzepte*, hrsg. von Walter Haug und Wolfram Schneider-Lastin, Tübingen 2002, S. 353–408; Niklaus Largier, „Spiegelungen. Fragmente einer Geschichte der Spekulation“, in: *Zeitschrift für Germanistik* 9 (1999), S. 616–636.

7 Für eine solche Perspektive siehe Steffen Zierholz, *Räume der Reform. Kunst und Lebenskunst der Jesuiten in Rom, 1580–1700*, Berlin 2019.