

tektonisches Pendant zu San Giacomo in den übergeordneten Selbstdarstellungswillen Maximilians einzugliedern. [...] Maximilian sah in Rom mit der Anima ein weiteres Mal seine Idealvorstellungen erfüllt und er hat demzufolge diese Kirche als weiteren Programmpunkt seiner Ideenwelt beigefügt“ (S. 93).

Trotz der sehr schlüssigen und materialreichen Argumentation bezüglich der Vorbilderreihen bleibt zuletzt die Frage, ob dem Bautyp Hallenkirche tatsächlich soviel Bedeutung als symbolische Form im Sinne einer vom Betrachter erkennbaren politischen Signifikation zugemutet werden kann. In dieser Hinsicht bedürfte auch die Frage einer genauen Analyse, was die Formulierung des Gründungsprotokolls, man werde ein „opus laudabile Alemannico more compositum“ errichten, wirklich besagt: Sicher ist diese Formulierung qualitativ zu verstehen, indem sie den architektonischen Typus, vielleicht auch den gotischen Baustil des Kirchengebäudes anspricht. Doch verbirgt sich hinter der Formulierung bereits eine handfeste politische Programmatik?

Barbara Baumüller ist es in ihrem ansprechend ausgestatteten Buch gelungen, einen komplexen und in der Kunstwissenschaft immer etwas abseitig behandelten Bau von einer neuen Seite zu beleuchten. Dieses Verdienst können auch mancher Rechtschreibfehler und manche stilistische Nachlässigkeit nicht schmälern: Es sei daher erlaubt, abschließend eine besonders gelungene Neukontextualisierung des Baues in der römischen Topographie zu zitieren: „Schräg gegenüber, [...], dominiert der Kirchturm von S. Maria dell’Anima die Dachlandschaft in der näheren Umgebung der Pizza“ (S. 81).

MICHAEL THIMANN

Staatliche Museen Berlin – Stiftung Preußischer Kulturbesitz

Patricia Meilman: Titian and the Altarpiece in Renaissance Venice; Cambridge: Cambridge University Press 2000; ISBN 0-521-64095-4; \$ 75.–

Das Buch von Patricia Meilman trägt einen vielversprechenden Titel. Indessen wird sich der Leser sehr schnell wundern, warum die Autorin diesen Titel gewählt hat, ohne auch nur mittels eines Untertitels auf den eigentlichen Fokus ihrer Untersuchung hinzuweisen. Das anvisierte Objekt, das Altarbild des *Hl. Petrus Martyr*, welches exemplarisch das Altarbildschaffen Tizians in Venedig erhellen soll, verdient zweifellos eine monographische Bearbeitung, galt es doch schon zu Tizians Lebzeiten als sein berühmtestes Werk, ja als Exemplum venezianischer Malkunst schlechthin. Bis zum Jahre 1867, als das Bild an seinem ursprünglichen Bestimmungsort in SS. Giovanni e Paolo einem Brand zum Opfer fiel, hat es kaum an Berühmtheit verloren. Die Kopie des Carl Loth von 1691 am Originalplatz und der Stich von Martino Rota von 1560 ermöglichen zwar einen annähernd ursprünglichen Eindruck, jedoch fand Tizians *Hl. Petrus Martyr* in der einschlägigen Forschungsliteratur oft nicht die angemessene Beachtung. So ist in der jüngsten monumentalen Tizian-Monographie

von Filippo Pedrocchio¹ nicht einmal der Stich abgebildet, um eines der Hauptwerke Tizians in Erinnerung zu rufen.

Patricia Meilman widmet sich dem schwierigen Unternehmen, der ursprünglichen (in diesem Fall bahnbrechenden) Bedeutung eines heute nicht mehr erhaltenen Werkes nachzuspüren. Freilich begegnete sie dank der Kopien und Stichreproduktion nicht dem Problem, welches z. B. Giottos *Navicella* dem Kunsthistoriker bereitet, und doch hätte man erwarten dürfen, daß sie zuvörderst die Verlässlichkeit der Kopie von Carl Loth oder die Nähe des Stichts zum verlorenen (besonders wegen seines *colorito* gepriesenen!) Original problematisiert oder auch nur die Kopie mit dem Stich vergleicht. Die Autorin verfährt über weite Strecken hinweg mit Loths Kopie am ursprünglichen Ort als sei es noch immer Tizians Original. Nur in der Einleitung und erst wieder bei der Untersuchung der Farbe (!) wird die Kopie ins Bewußtsein zurückgeholt, sie sei ja – das muß man ihr also glauben – „an excellent model of Titians picture“ (S. 123).

In der Einleitung verspricht Patricia Meilman, die herausragende Rolle des *Hl. Petrus Martyr* innerhalb der Entwicklung des Altarbildes in Venedig zu beleuchten. Gleichmaßen stehen Inhalt und Ikonographie der Darstellung, besonders aber das „spiritual environment“, in dem das Werk zwischen 1526 und 1530 im Auftrag der Scuola di San Pietro Martire entstanden ist, im Mittelpunkt. Das Ziel der Untersuchung wird gleich zu Beginn deutlich ausgesprochen: Tizians Altarbild – „a drama of terror and death“ – wird quasi zum Revolutionsbild, zum programmatischen Meisterstück hochstilisiert, „it [...] denotes Titian's willingness to make a definite break with tradition in order to create a veritable altarpiece“. Tizian habe den dramatischen Stil wie auch die Darstellung von Gewalt („violence“) in dem zuvor „ruhigen“ Genre des Altarbildes etabliert, der *Hl. Petrus Martyr* sei „the culmination of the High Renaissance altarpiece in Venice“, und gleichzeitig habe er mit diesen „propagandistic innovations“ ein zukunftssträchtiges Reformbild für die von spiritueller-religiöser Krisen geschüttelte Lagunenstadt geschaffen – kämpferische Thesen, die in das Herz derzeit sehr brisanter Fragen der Renaissanceforschung stoßen. Erörterungen des jeweiligen Forschungsstandes wird man indessen nicht finden, weder zu der in den 1990er Jahren viel diskutierten Gattungsproblematik des Altarbildes (es bleibt oft bei einer Aussage wie: „all altarpieces necessarily interact with the mass, as they were made to enhance the liturgical space, directly or indirectly“; S. 31), noch zum komplexen Aspekt der religiösen Reformbestrebungen in Venedig, noch zur inzwischen omnipräsenten Frage nach erzählerischen Strukturen im Bild oder auch „nur“ zur bisherigen Forschung zum *Hl. Petrus Martyr*. Viele Publikationen wurden darüber hinaus offenbar gar nicht wahrgenommen², und man wird angesichts der mangeln-

1 FILIPPO PEDROCCIO: Tiziano; Mailand 2000; deutsche Ausgabe München: Hirmer 2000.

2 Patricia Meilman hätte sinnvollerweise erwähnen sollen, daß dies die Druckfassung ihres Ph.D. (New York, Columbia University) ist, die, 1989 bei Ann Arbor publiziert, bereits Eingang in die Forschung fand, nämlich z. B. im (von ihr nicht zitierten) Aufsatz von KATRIN KÜNZI, „Tizians verschollenes capolavoro“, in: *Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der Universität Zürich* 1, 1994, S. 135–158. – Nicht beachtet wurden u. a.: HANS H. AURENHAMMER, Künstlerische Neuerung und Repräsentation in Tizians ‚Pala Pesaro‘, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 40,

den Diskussionsfreude stutzig bei einem Satz wie: „very little has been written about this subject, and nothing at all in English“ (S. 2).

Um ihre Thesen stichhaltig zu beweisen, beschreitet die Autorin verschiedene Wege, die sie aber – das können die Tücken der „Kontextualisierung“ sein – leider über lange Strecken vom Objekt entfernen. Eine Bildanalyse, d. h. ihre Wahrnehmung des Bildes, die sie unausgesprochen für manche Einsichten voraussetzt, begegnet erst spät, zu spät eigentlich schon für den ersten Schritt, der auf eine typologisch-ikonographische Ebene führt. Ungewöhnlich ist es, Ereignisse aus dem Leben nicht-biblischer Figuren, in diesem Fall eines Heiligen, auf einem Altarbild in Szene zu setzen. Die Suche nach Vorläufern führt zu Darstellungen von Heiligen ohne die Madonna innerhalb eines der *Sacra Conversazione* verpflichteten Schemas. Natürlich ist es methodisch unabdingbar, innerhalb der Aufgabe oder Gattung zu bleiben, aber es erscheint problematisch, Altarbilder wie Sebastiano del Piombos *San Giovanni Crisostomo* oder auch Tizians *Hl. Markus* und die *Pesaro-Madonna* in ein direktes Bezugssystem mit dem *Hl. Petrus Martyr* zu bringen: „The Peter Martyr Altarpiece was an extension of these compositional experiments with *Sacra Conversazioni*“ (S. 15). Tizian strukturierte den Bildraum des *Hl. Petrus Martyr* mit Hilfe der Bäume entsprechend den Säulen auf der (wiederum auf einem Seitenaltar aufgestellten) *Pala Pesaro*. Doch erscheint der *Hl. Petrus Martyr* m. E. nicht als das Ergebnis einer „Erweiterung“ dieser „kompositionellen Experimente“; man möchte vielmehr feststellen, daß Tizian bestimmte kompositorische Elemente dem *Sacra Conversazione*-Schema entlehnt, um eine narrative Darstellung dem vom Standort des Altarbildes geforderten Decorum anzunähern und damit zwangsläufig auch den narrativen Fluß in Affektmomenten einzufrieren. Die asymmetrische, entlang einer Bilddiagonalen verankerte Komposition, die Patricia Meilman gleichermaßen aus den *Sacra Conversazioni* Tizians herzuleiten sucht, findet sich (sofern man sich nicht nur auf das venezianische Umfeld kapriziert) zudem um 1530 schon seit geraumer Zeit im sogenannten narrativ-szenischen Altarbild: Die im Stich hinlänglich bekannte *Kreuztragung Christi* von Raffael (*Lo Spasimo*) hat diese kompositionelle Struktur bereits 15 Jahre früher erprobt, eine Struktur, die sofort dankbar aufgegriffen wurde von Sebastiano del Piombo, ferner von Pontormo, Correggio oder Parmigianino (diese Maler spielen bei der Autorin keine Rolle).

Patricia Meilmans Augenmerk gilt daraufhin dem spezifisch dominikanischen Sujet des Altarbildes. Sie stellt also die naheliegende und brisante Frage nach ordensspezifischer Kunstpatronage. Aufschlußreiche Tabellen (wir kennen ähnliche aus Peter Humfreys „*Venetian Altarpieces*“) mit der Auflistung der zwischen 1440 und 1530 für die Dominikaner in Venedig geschaffenen Altarbilder fördern das (erwartete) Faktum zutage, daß Petrus Martyr einer der meist dargestellten Heiligen war. Patricia Meilmans (wiederum die Forschung nicht wahrnehmender) Blick geht zurück auf die Anfänge der Kunstpatronage bei Dominikanern und Franziskanern, summarisch

1987, S. 13–44; DERS., Die Madonna des Hauses Pesaro. Wie kommt Geschichte in ein venezianisches Altarbild? (*Fischer Kunststück*); Frankfurt 1994.

feststellend, Franziskaner hätten erzählende Darstellungen in Auftrag gegeben, Dominikaner hingegen hätten nicht-erzählende Darstellungen bevorzugt, es sei denn, das Werk kam im Laienbereich zur Aufstellung (aber auch dieses Phänomen läßt sich nur bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts verfolgen). Tizians *Hl. Petrus Martyr* – als ein narratives Altarbild im Laienbereich einer Dominikanerkirche – wurzelt somit in keiner ausgeprägten (zumindest spezifisch dominikanischen) „funktionalen“ Tradition.

Der nächste Schritt führt direkt in die Geschichte und Bedeutung des Märtyrer-Altarbildes, ein sehr wichtiger Aspekt, da über dem Altar bis 1530 ausgesprochen selten Märtyrerdarstellungen zu finden waren (im größeren Bildzusammenhang von Polyptychen fanden sie sich, wenn überhaupt, an wenig prominenter Stelle). Vorstufen sieht die Autorin im größeren Kontext von Kapellendekorationen aus Wandfresken und Altarbild. Dort erscheinen Martyrien, anders als Szenen aus dem Leben des Protagonisten, in unmittelbarer Nähe des Altars und entwickeln aufgrund ihrer Isolierung aus dem Erzählzusammenhang eine besondere „iconic power“. Der Heilige befindet sich im Moment seines Martyriums nicht nur in unmittelbarer Nähe des Heils, sondern Patricia Meilman betont darüber hinaus in der anschaulichen Hinwendung des Heiligen einen direkten Bezug zwischen Altar und Martyrium. Leben und Sterben des Heiligen sind in Parallele gesetzt zu Leben, Tod und Auferstehung Christi. Die Autorin verengt ihren Blick im folgenden auf *Altarbilder* mit Darstellungen eines Martyriums und greift auch hier exponierte frühe Beispiele wie Giotto's Stefaneschi-Altar heraus, ohne jedoch genauer zu differenzieren zwischen den verschiedenen Märtyrertypen, seien es die Apostelfürsten, sei es der Protomärtyrer Johannes d. T., seien es Stephanus und Laurentius oder eben spezifische Ordensheilige wie Petrus Martyr. Auch bleibt der Verweis auf die seltenen venezianischen Vorläufer wie Carpaccio's *Martyrium und Apotheose der Zehntausend* unspezifisch (selbst Tizians Vorgängerbild an gleichem Ort war ein *Hl. Petrus Martyr*). Instruktiv wäre der Vergleich mit Sebastianos *Martyrium der hl. Agatha* von 1519/20 gewesen. Daß es nördlich der Alpen eine ausgesprochen „lebendige“ Tradition von Märtyrerdarstellungen gab, wird lediglich nebenbei erwähnt.

Im folgenden Kapitel versucht Patricia Meilman die Begründung für Tizians innovative Darstellung des Martyriums im religiös-spirituellen Umfeld der Bildentstehung zu verankern. Brennpunkte waren die venezianischen Reformbestrebungen, die Kamaldulenser-Gründung des *Oratorio del divino amore* im Jahre 1524, die Rezeption lutherischer Schriften wie auch die in Dominikanerkreisen herrschende Antistimmung gegen Luther, wie sie gerade die Schriften des Sylvester Prierias dominiert. Der Zugriff auf das Altarbildschaffen Tizians will jedoch nicht wirklich gelingen, wenn Patricia Meilmans Bewertung des spirituellen Umfeldes in vagen Formulierungen kulminieren wie: „the highly personal spiritual life of illumination and regeneration [...] characterized evangelical-minded sixteenth-century Venetians“ (S. 55). Der lange andauernde und vielschichtige Prozeß der Reformation und die nicht minder vielschichtige Ausbreitung pro- und antireformerischer Tendenzen in Oberitalien werden unangemessen glattgebügelt. Nichtsdestotrotz wird Tizians *Hl. Petrus Martyr* von der Autorin bemüht als „an effective response to heresy, one that would be imme-

diately and universally understood as well as powerfully convincing“. Gleichwohl ist es wichtig zu erwähnen, daß ein Prediger (!) wie Petrus Martyr, der für seinen Glauben bis zum Tode kämpfte, in Oberitalien wieder zunehmend ins Blickfeld gerückt wurde. Es gab vermehrt Schriften über den Heiligen, doch wäre es im Zusammenhang von Patricia Meilmans These von Interesse gewesen, ob und, wenn ja, welche Veränderungen diese Schriften im Unterschied zur vorreformatorischen Zeit in der Wahrnehmung des Heiligen boten (was dann vielleicht sogar die spezifische Bildgestalt bei Tizian hätte erklären können?!). Daß in Krisenzeiten der Traditionssinn geschärft und man sich auf die wichtigsten Heiligen und ihre Taten mit Nachdruck besinnt, ist ja kein überraschendes Phänomen. An sehr viel späterer Stelle wird im Nebensatz eine spezifische Legendenversion erwähnt, die für Tizian wichtig gewesen sein könnte; und ebenfalls an anderer Stelle wird fast zufällig eingeschoben, daß SS. Giovanni e Paolo einen Finger des Heiligen als Reliquie in ihrem Besitz hatte.

Tizians Bild des *Hl. Petrus Martyr*, im Auftrag der 1433 gegründeten Scuola di San Pietro Martire entstanden, hat ein älteres Bild gleichen Themas ersetzt (die Wahl des Themas kann also schon mal nicht primär reformerischen Bestrebungen entspringen sein!). Die Autorin beleuchtet die genauen Vertragsverhandlungen und diskutiert die Frage nach einem Wettbewerb zwischen Tizian, Palma Vecchio und Pordenone, der schon 1548 von Paolo Pino erwähnt und über den im 17. Jahrhundert von Carlo Ridolfi und Francesco Scannelli berichten. An dieser Stelle nennt Patricia Meilman die fast gleichzeitig entstandenen Versionen des *Hl. Petrus Martyr* von Palma Vecchio und Pordenone, doch später, wenn es um Ikonographie und Deutung von Tizians Bild geht, werden die (zudem ungenügend innerhalb ihres Entstehungsumfeldes erläuterten) Versionen unverständlicherweise nicht mehr erwähnt.

Tizians Altarbild rückt endlich im Kapitel VI in den Mittelpunkt (indessen muß die Analyse immer noch ein Kapitel warten). Drei Vorläufer werden genannt. Unter ihnen ist das Bild aus der Bellini-Werkstatt sicherlich das wichtigste, gerade in der Erfassung der Affektmomente. Während Bellini Gewalt „in a descriptive form“ zeige, betont Patricia Meilman beim *Hl. Petrus Martyr*: „Titian’s painting [...] further accentuates the affective quality of the subject and endows the event with an unprecedented intensity of emotion that established new expectations for altarpieces“. Die Darstellung von „violence“ verdanke sich nicht den realistischen Details, sondern werde mit Hilfe der Blicke, der Gestik und der monumentalen Landschaft evoziert. Worauf aber zielen die Blicke, was vermittelt die Gestik und weshalb kann die Landschaft monumental genannt werden? An keiner Stelle erfährt der Leser etwas über den zeitlichen Verlauf der Darstellung, ist doch der gewichtigste Unterschied zwischen Bellini und Tizian nicht der Grad der Brutalität, sondern der gewählte Moment innerhalb des in der Legende breit erzählten Geschehens.

In ihrem Abschnitt über die „Rivals“ durfte Tizians Auseinandersetzung mit Raffael natürlich nicht fehlen; gleichzeitig offenbart dieser Abschnitt im Ansatz Patricia Meilmans Verständnis von erzählerischen Strukturen im Altarbild, wenn sie beispielsweise zu Raffaels *Transfiguration* schreibt: „Raphael comes close to achieving a fully narrative altarpiece, but the visionary nature of the Transfiguration [...] prevents

the iconic nature of Christ transfigured from being fused with the events in the lower field“ (S. 95). Woher nimmt sie die Gewißheit, Raffael habe ein „narratives“ Altarbild schaffen *wollen*? Wie läßt sich „Narration“ im Zusammenhang religiöser Darstellungen fassen, zumal wenn das Werk für einen Altar bestimmt war? Gibt es überhaupt diese „Entwicklung“, die die Autorin mit folgenden Worten umschreibt: „Raphael himself had not rapidly arrived at the concept of a narrative altar painting, but moved gradually from a static toward a more active concept“? Das in diesem Zusammenhang immer wieder als Kronzeuge aufgerufene Altarbild der *Pala Baglioni* und ihre zeichnerische Genese mag zwar eine Abkehr vom „ikonischen“ Bild der Beweinung zur „narrativen“ Darstellung der Grabtragung dokumentieren, diese Abkehr betrifft aber primär das *Thema* und sagt zunächst wenig über die narrative oder nicht-narrative Darstellungsform selbst aus. Es wäre differenzierter zu fassen, wie sich narrative Strukturen bei Tizian oder Raffael von den zahlreichen „epischen“ *storie* der Maler des Quattrocento abgrenzen ließen, um sich auch einem Bild wie dem *Hl. Petrus Martyr* nähern zu können, welches weniger wie eine „Erzählung“ erscheint als vielmehr wie eine Vernetzung von Affektzonen.

Zudem bleibt es unverständlich, warum Patricia Meilman bei Raffaels *Spasimo*, also der *Kreuztragung Christi*, auf vorbereitende Zeichnungen verweist. Weder ist bei diesen Zeichnung(sfragment)en sicher, ob sie überhaupt von Raffael stammen und in welchem Verhältnis sie zum ausgeführten Werk stehen, noch kann man an ihnen eine „Genese“ verfolgen. Schließlich wäre es sinnvoller gewesen, den *Spasimo*-Stich des Agostino Veneziano abzubilden und nicht das Gemälde, welches sich auf dem Hochaltar einer Kirche in Palermo befand. Die Autorin beschränkt die Vorbildfunktion von Raffaels *Spasimo* auf die Figur des Schergen links vorne, der für Tizians Mörderfigur Pate gestanden haben soll, doch möchte man in Raffaels Schergen eher das Vorbild für Tizians Figur des zweiten Dominikaners links im Bild sehen, schaffen doch beide durch ihren weitausholenden Schritt an vorderster Bildebene nicht nur eine schwer einzuordnende Distanz zum Geschehen, sondern auch einen Kulminationspunkt im Bild: Nicht eine nur „fliehende“ Figur ist dieser „fleeing friar“, sondern Schrecken, Ohnmacht und Erkenntnis der himmlischen Erlösung werden in diesem Dominikaner verbildlicht und bündeln damit, im Sinne der emphatischen Forderung, das Geschehen für den Betrachter.

Raffaels Vorbildfunktion sieht Patricia Meilman noch anhand weiterer Bilder bestätigt, so im *Bethlehemitischen Kindermord*, in der Loggien-Darstellung von *David und Goliath* und in den Kartons für die Teppiche der Sixtinischen Kapelle. Schließlich betont sie zu Recht die Bedeutung antiker Vorbilder, vergißt jedoch daran zu erinnern – zumindest beim Verweis auf spezifische physiognomische Details wie die hohen Wangenknochen, das fein gebildete Kinn, die großen runden Augen und die vollen Lippen –, daß wir Tizians Original nicht mehr besitzen.

Patricia Meilmans Bildanalyse („The fabrication of Reality“) kommt sehr spät und hätte zuvor manchen Argumentationsstrang bereits stützen können. Ihre guten und genauen Beobachtungen werden aber noch immer nicht von einer Analyse der zeitlichen Geschehensstruktur untermauert. Wichtig wäre es bei der Analyse eines

nicht mehr existierenden Werkes gewesen, die minimalen Unterschiede zwischen Stich und Kopie zu erwähnen (die weniger weit geöffneten Münder im Stich, das dort mehr ins Dreiviertelporträt gedrehte Gesicht des Mörders, was in Géricaults Kopie wieder erscheint). Die Autorin betont zu Recht, daß das Gesicht des Mörders zum ersten Mal für den Betrachter halbwegs sichtbar wird (vgl. Bellinis anonym bleibenden Mörder) und daß dieser Mörder in einer idealisierten Gestalt erscheint. Warum aber zeigt Tizian das Gesicht des Mörders, der später selbst gläubig als Laienbruder sein Leben beschließen wird? Patricia Meilman erwähnt dessen spätere Konversion, bleibt jedoch bei der nichtssagenden Feststellung, hier sei eine „pictorial illustration of a modern tragic hero“ zu sehen. Man könnte es m. E. zuspitzen und auf ein konkretes Erzählmoment verdichten: Indem Tizian den Mörder subtil seiner rein anonym-brutalen Rolle enthebt (ohne die Brutalität zu schmälern), erhält das Bild eine thematische Verlagerung dahingehend, daß nun der Höhepunkt des Kampfes gegen die Häresie von Seiten des Hl. Petrus Martyr zur Darstellung kommt, denn der Heilige, der zeit seines Lebens Hunderte bekehrt hat, vermag sogar im Angesicht des Todes seinen eigenen Mörder noch zur (späteren) Konversion zu bewegen. Es ist nicht primär eine Darstellung des Martyriums, sondern des im Moment des Todes noch lebendigen und erfolgreichen Kampfes gegen die Häresie (welche nicht im Häretiker, sondern sogar im Mörder personalisiert wird!).

Was sagt Patricia Meilman zur Gattungsproblematik des „Altarbildes“? Eine Figur wie der fliehende Dominikaner (ob er wirklich *flieht*, sei dahingestellt) wurde zuvor im Altarbild nicht verbildlicht, es sei eine Figur, die zu einem „surrogate for the viewer“ wird, „he screams and flees“ (S. 115). Im Anschluß an Beobachtungen dieser Art wird jedoch nicht weiter gefragt: Was bedeutet diese „Surrogat“-Funktion für das Altarbild? Was hat sich in der Haltung oder Erwartung des Betrachters geändert, wenn ihm eine solche Szene „zugemutet“ wird, ein Betrachter, der zuvor betend und in Andacht vor Nebenaltären (respektive Altarbildern) verharrt oder an der Messe teilgenommen hat? Die Autorin entzieht sich diesen Fragen nach einer spezifisch *religiösen* Wirkungsästhetik und verweist stattdessen auf die *Poetik* des Aristoteles (offenbar kommt man bei keinem Hauptwerk der Hochrenaissance mehr ohne die aristotelisch reinigende Wirkung aus): „The spectator, in this case the worshipper, experiences both pity and fear unexpectedly and in tandem, and as a result of this cathartic pathos becomes purified“ (S. 122).

Dezidierter wird dann das Verhältnis von Liturgie und Bild in Augenschein genommen (wenn auch an keiner Stelle über den spezifischen Altaraufbau ein Wort verloren wird). Es ist immer verführerisch, die bauliche, bildliche und „liturgische“ Umgebung des Altarbildes in die Deutung der Darstellung miteinzubeziehen, und der Versuch, Liturgie und Bild aufeinander zu beziehen, hat schon so lange Tradition wie es Forschungen zu Altarbildern gibt. Zugegeben: Tizian betont die zentrale vertikale Achse und zollt damit dem vom Altarbild geforderten Format Tribut, doch geht die Autorin entschieden zu weit, wenn sie die Gesten der im Bild agierenden Figuren mit den Gesten des die Messe zelebrierenden Priesters in eine Wechselbeziehung zu bringen versucht. Schwer verdaulich bleibt das Beziehungsgeflecht von Liturgie, Al-

tarbild und venezianischen Reformbestrebungen: Die rechte Hand des sterbenden Heiligen, die eigentlich, der Ikonographie folgend, das *Credo* mit Blut auf den Boden schreiben sollte, wird dabei zum vermittelnden Motiv zwischen Liturgie (Altar) und Bild, denn diese das *Credo* (noch) nicht schreibende Hand deutet mit dem Zeigefinger auf den Altar unter dem Bild, ja sie deutet, so die Autorin, auf den heiligsten Moment der Messe, die Elevatio der Hostie. Wollte man dem Finger auch einen Verweischarakter ohne weiteres zugestehen, so sollte dieser Fingerzeig doch keineswegs zur Debatte um die Transsubstantiation führen. Man möchte vielmehr vermuten, daß es Tizian um eine innerbildliche Rhetorik gegangen ist. Angesichts der allenthalben präsenten Petrus-Martyr-Ikonographie darf man wohl voraussetzen, daß dieser Moment des geschriebenen *Credo* aus der Heiligenlegende bekannt war: Jeder Gläubige wird vermutlich dieses Detail auf einem Bild erwarten. Das Nicht- oder Noch-Nicht-Schreiben wird in dem Betrachter eine Spannung auslösen, die aus der gleichsam getäuschten Erwartung resultiert. Das nicht-dargestellte, aber erwartete Motiv regt die Imagination an, rückt in diesem Fall also das *Credo* für den Gläubigen (*sein Credo*) umso deutlicher ins Zentrum.

Im vorletzten Kapitel wird die exponierte Stellung des *Hl. Petrus Martyr* in der italienischen Kunstliteratur des 16. Jahrhunderts ausgelotet. Patricia Meilman referiert kurz die Topoi von Natur- und Antikennachahmung (und -überwindung), *colore versus disegno* und alle weiteren *paragone*-Diskurse, nicht ohne auch das Gegenkonzept, welches bei Vasari im Gegensatz zu den venezianischen Lobeshymnen anschaulich wird (indem er *colore* ausschließt), schlüssig vorzustellen. Doch bleiben die Hinweise auf diese intellektuellen Beschreibungen farblos, wenn nicht zum einen die literarischen Verweise konkret am Bild festgemacht werden (oder eben entbunden werden) und zum andern nicht die Abhängigkeit der Theoretiker untereinander transparent wird. Die Autorin vermittelt darüber hinaus den Eindruck, Alberti habe in seinem Traktat explizit die Darstellung einer *historia* vom Altarbild ausgeklammert (S. 138), so wie Dolce explizit die *historia* für das Altarbild gefordert habe (S. 140). Beides sind Ungenauigkeiten entweder in Patricia Meilmans Formulierung oder aber in ihrer Lektüre der Quellen, die dem Leser glauben machen könnten, es habe eine dezidierte Reflexion unterschiedlicher Aufgabenbereiche bezüglich „Modernität“ oder „Altertümlichkeit“ gegeben. Schlichtweg erfunden (oder falsche Seitenangabe?) muß ein Passus sein wie folgender: „He [Dolce] was careful to remind his readers that the picture under discussion was, in fact, an altarpiece, acknowledging in effect that the *Peter Martyr Altarpiece* was the first ‚modern‘ altarpiece in Venice because it fulfilled all the requirements set forth by Alberti“ (S. 140).

Last not least geht es um Rezeption und Nachfolge von Tizians Märtyrerbild und um das „Reformbild“ über das Konzil von Trient hinaus. Doch auch hier wäre das Wechselverhältnis von theologischem Bilddekret und künstlerischer Bildproduktion dank neuerer umfangreicher Literatur weitaus differenzierter zu bewerten. Ein genauer Blick auf zeitparallele künstlerische Phänomene zur Verdeutlichung der bildkünstlerischen Wandlungen in der Generation des zur Reife gelangenden Tizian kann dabei kaum ausbleiben (den erstaunlichen zeitgleichen „Frühbarock“ Correg-

gios in Parma erwähnt die Autorin nicht einmal). Wenig neue Einblicke bietet der Abschnitt über Tizians nachfolgende, wenig zahlreichen Altarbilder. Von Interesse ist jedoch Patricia Meilmans Hinweis, daß zwei Jahrzehnte lang Tizians „innovations“ bei Künstlern wie Paris Bordone, Palma Vecchio oder Bonifazio de' Pitati nicht auf Nachahmung stießen. Indessen resultiert die geringe Anzahl von Martyriumsdarstellungen wohl kaum aus dem spezifischen „Stil“ eines Künstlers („their grazia was indecorous for this subject“). Diese Aussage könnte darüber hinwegtäuschen, daß die Themenwahl jenen oblag, die ihren Altar mit einem Bild versehen wollten. Eine entsprechende Nachfrage hätte es auch einem Maler wie Veronese wohl ermöglicht, ein Martyrium dem Decorum angemessen zu verbildlichen. Stattdessen schlägt die Autorin als Lösung für die über lange Zeit hinweg nicht stattfindende Rezeption vor, daß erst nach dem Konzil von Trient die „propagandistic innovations heralded by the *Peter Martyr Altarpiece*“ an Aktualität gewannen und in den Altarbildern wieder auftauchen, wurde doch dann eine Kombination von „spiritual strength and physical sufferings“ gefordert. Doch darf man nicht vergessen, daß das *Thema* des Martyriums gefordert wurde, nicht die Rezeption des Meisterwerks von Tizian. Ob Tizians Bild wirklich als Prototyp fungierte, muß die Untersuchung des Einzelfalls ergeben, die wohl gleichermaßen ordensspezifische wie individuell-künstlerische Interessenlagen ans Tageslicht bringen würde. Veroneses mutmaßliche Auseinandersetzung mit Tizian (für seinen *St. Pantaleon*) als eine „simplification in style“ zu charakterisieren, deutet eher auf eine den spezifischen Kontext ausblendende Simplifizierung von Bezugssystemen seitens der Autorin.

EVA-BETTINA KREMS
Kunstgeschichtliches Institut
Universität Marburg

Heinrich Klotz: Geschichte der deutschen Kunst. Dritter Band: Neuzeit und Moderne, 1750–2000; München: C. H. Beck 2000; 486 S. mit 349 Abb., davon 146 in Farbe; ISBN 3-406-44244-7; DM 128,-

Eine Rezension dieses Buches unterliegt erschwerenden Bedingungen. Sie kann nicht außer Acht lassen, daß es sich um die letzte Publikation eines bedeutenden Wissenschaftlers handelt, der drei Jahrzehnte lang auf mehrerlei Weise eine aktive persönliche Rolle für die Entwicklung des Faches in Deutschland spielte und noch 1998 Gastgeber eines hochkarätigen Kongresses zu dessen Zustandsbestimmung und neuen Aufgaben war¹. Heinrich Klotz (1935–1999), der Marburger Ordinarius für Kunstgeschichte (1972–89), Gründungsdirektor des Deutschen Architekturmuseums in Frankfurt a. M. (1984–89) und des Zentrums für Kunst und Medientechnologie in Karlsruhe (1988–98) sowie Präsident der dortigen Staatlichen Hochschule für Gestal-

1 LYDIA HAUSTEIN: „Kunstgeschichte – Selbstdiagnose einer Wissenschaft“. Der „kleine Kunsthistorikerkongreß“ im ZKM, Karlsruhe, in: *kritische berichte* 26, 1998, H. 4, S. 65–72.