

Klaus Krüger: Das Bild als Schleier des Unsichtbaren. Ästhetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit in Italien; München: Wilhelm Fink 2001; 446 S; 262 SW-Abb.; ISBN 3-7705-3461-1; € 62,20

Spätestens mit Victor I. Stoichitas Buch ‚L’instauration du tableau‘ (1993/dt. 1997) darf in der kunsthistorischen Forschung die Frage nach der Selbstreferentialität und Selbstreflexivität des Kunstwerks – nach seiner ‚Meta-Pikturalität‘, wie man es im Gefolge poststrukturalistischer Literaturtheorien auch nennen könnte – als eingeführt gelten. Ging es Stoichita noch darum, dieses zuvor als Signum der Moderne beschriebene Phänomen einer visuellen Selbstthematizierung von Künstler, Medium, Rezeptionsbedingungen etc. bereits für die Frühe Neuzeit und die Ursprünge des ‚autonomen Tafelbildes‘ nachzuweisen, so läßt sich in der Zwischenzeit sogar für die früh- und hochmittelalterliche Kunst die Relevanz solcher Überlegungen aufzeigen¹. Als eine der interessantesten Einsichten in diesem Zusammenhang darf die Modifizierung von Hans Beltings einflußreicher These einer Entwicklung des christlichen Bildes vom mittelalterlichen Kult- zum neuzeitlichen Kunstobjekt gelten: Deutlich wird nun im Gegenteil die seit jeher enge Verbindung und Verschränkung beider Kategorien. Gerade die intensiven Auseinandersetzungen über den Status des religiösen Bildes während des byzantinischen Bilderstreits und dessen westliche Ausläufer führte zur Forderung an die Künstler, ihre Produkte als artifiziell zu kennzeichnen². Gerade weil Gott nur *in speculum et aenigmate* darstellbar war, gerade weil Bilder daher nicht als solche verehrt werden durften, sondern über sich hinaus auf den Prototypen und die Heilswahrheiten verweisen sollten, mußten sie im besten Falle selbst eben diese ihre mediale Funktion als Kunstwerke thematisieren. Zugespitzt ließe sich behaupten, daß die neuzeitliche Vorstellung von Kunst ihr Entstehen überhaupt erst dem christlichen (Kult-)Bild verdankt³.

Zeichnet sich vor diesem Hintergrund nicht nur ab, daß jedes christliche Bildwerk *per definitionem* stets als „Schleier des Unsichtbaren“ fungiert, sondern daß es prinzipiell immer auch die eigenen Bedingungen seiner Darstellung aufrufen kann⁴, so gilt es umso mehr für den Interpreten – soll diese Feststellung nicht in einer weitgehend beliebigen Anwendbarkeit und Rückprojektion moderner Vorstellungen enden –, präzise den historischen Horizont des zeitspezifisch Wahrnehmungs- und

-
- 1 Vgl. etwa HERBERT L. KESSLER: *Spiritual Seeing. Picturing God’s Invisibility in Medieval Art*; Philadelphia 2000; methodisch je anders gelagerte Herangehensweisen bei STEFFEN BOGEN: *Träumen und Erzählen. Selbstreflexion der Bildkunst vor 1300*; München 2001, und MICHAEL V. SCHWARZ: *Visuelle Medien im christlichen Kult. Fallstudien aus dem 13. bis 16. Jahrhundert*; Wien u. a. 2002.
 - 2 Dezidiert dazu erstmals CHARLES BARBER: *From Transformation to Desire. Art and Worship after Byzantine Iconoclasm*, in: *The Art Bulletin* 75, 1993, S. 7–16, und DERS.: *From Image into Art. Art after Byzantine Iconoclasm*, in: *Gesta* 34, 1995, S. 5–10; mit einer Fülle von Beispielen jetzt KESSLER (wie Anm. 1).
 - 3 Wobei dann allerdings außer Acht bleibt, daß sich bereits in der Antike, etwa der Bemerkung des Plinius über Polyklets Kanon (*Naturalis historia* 34, 55), eine solche Selbstoffenbarung der Kunst andeutete.
 - 4 So CHRISTIANE KRUSE, Rezension zu Stoichitas Buch in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 62, 1999, S. 585–594, v. a. S. 587.

Denkmöglichen bzw. des Wahrnehmungs- und Denkiteresses an Bildern zu rekonstruieren⁵. Diese ‚Rahmenbedingungen‘ können dabei in der Regel nicht durch eine rein bildimmanente Interpretation geklärt werden, wie wiederum neuere Forschungen zur byzantinischen Kunst verdeutlichen: So wäre etwa die ursprünglich eminent rhetorisch-affizierende Wirkung der Ikonenmalerei für einen modernen Betrachter allein aus der Anschauung nicht mehr erschließbar⁶.

Schon diese kurzen Bemerkungen lassen erahnen, daß die skizzierten Probleme in wenigen Epochen eine solche kritische Verdichtung erfahren wie in der italienischen Kunst von ca. 1300 bis 1600, von Giotto bis Caravaggio – in dem Zeitraum also, der bislang mit Belting für die Ablösung des mittelalterlichen Bildverständnisses und die Entstehung einer neuzeitlichen ‚Kunst‘ und ‚Kunsttheorie‘ in Anspruch genommen wurde. Und genau hier setzt auch die Arbeit von Klaus Krüger – hervorgegangen aus seiner 1997 an der TU Berlin vorgelegten Habilitationsschrift – an. Ausgangspunkt ist die These, daß die neuartige illusionistisch-mimetische Überzeugungs- und Täuschungskraft, wie sie das (religiöse) Bild in Italien seit Giotto und nochmals verstärkt seit der Frührenaissance gewinnt, im korrigierenden Gegenzug eine besonders explizite Thematisierung seiner medialen Funktionen und seines ‚Kunst‘-Charakters erforderte (Dialektik von „Illusionsbildung und Illusionsbrechung“). Damit einher geht eine unauflösbare Verschränkung von Inhalt und Form der Malerei, die eine epistemologische Umwertung des Visuellen und Künstlerischen markiert und deren Bedeutungspotential die kunsthistorische Forschung bislang erst ansatzweise erschlossen hat⁷.

In den drei großen Abschnitten von Krügers Buch werden zunächst die neu entwickelten, selbstreflexiven Mittel des seit Alberti als ‚Fensterausblick‘ verstandenen Bildes – die Thematisierung von Rahmen, Bildträger, Farbauftrag, Lichtführung, Perspektivität etc. – anhand exemplarischer Werkanalysen von Künstlern wie Bernardo Daddi, Mantegna, Leonardo oder Savoldo herausgearbeitet. Der zweite Teil „Repräsentation im Konflikt: Bildkonzepte von *arte cristiana* und *arte pura*“ untersucht die „Dichotomisierung zwischen religiöser und ästhetischer Erfahrung“, wie sie sich in den Werken v. a. des 16. Jahrhunderts und „in der Kunstlehre der Katholischen Reform abzeichnet“ (S. 190). Allerdings zeigt Krüger auch, daß diese generelle Tendenz von komplexen Interferenzen zwischen ‚religiös‘ und ‚profan‘ überlagert wird, daß es

5 Diese von Hans Georg Gadamer ausgehende Diskussion hermeneutischer Horizonte ist damit natürlich nur angedeutet, s. etwa REINHARD KOSELLECK: ‚Erfahrungsraum‘ und ‚Erwartungshorizont‘ – zwei Kategorien, in: DERS.: *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*; Frankfurt a. M. 1979, S. 349–375; KLAUS KRÜGER: *Geschichtlichkeit und Autonomie. Die Ästhetik des Bildes als Gegenstand historischer Erfahrung*, in: *Der Blick auf die Bilder*, Hrsg. OTTO G. OEXLE; Göttingen 1997, S. 53–86.

6 Vgl. etwa HENRY MAGUIRE: *Art and Eloquence in Byzantium*; Princeton 1981, DERS.: *The Icons of Their Bodies. Saints and Their Images in Byzantium*; Princeton 1996; ROBERT S. NELSON: *The Discourse of Icons, Then and Now*, in: *Art History* 12, 1989, S. 144–157.

7 Noch weitergehend in diese Richtung jetzt etwa VALESKA VON ROSEN: *Mimesis und Selbstbezüglichkeit in Werken Tizians. Studien zum venezianischen Malereidiskurs*; Emsdetten u. a. 2001; für die Kunsttheorie der Renaissance s. bereits DAVID SUMMERS: *The Judgement of Sense. Renaissance Naturalism and the Rise of Aesthetics*; Cambridge 1987, und ROBERT WILLIAMS: *Art, Theory and Culture in Sixteenth-Century Italy*; Cambridge 1997.

nicht um eine lineare Ablösung des ‚Kultbildes‘ durch das ‚Kunstbild‘ geht, sondern um ein Auseinandertreten und Intensivieren zuvor verbundener bzw. undifferenzierter Aspekte: Zum einen kann nun rein künstlerische Schönheit nicht nur zur Devotion anregen, sondern sozusagen als Abglanz des Göttlichen (im Künstler und seinem Werk) auch Wert und Glaubhaftigkeit einer Darstellung bezeugen (S. 128 f., 153 ff., 172 ff.). Andererseits gelten die entwickelten Kriterien des ‚Schleierbildes‘ zumindest teilweise auch für ganz profane Werke. So erhalten etwa Frauenporträts eine quasi-sakrale Aufladung, indem sie sich für das Spiel mit Präsenz und Absenz der Dargestellten ähnlicher Mittel bedienen wie die religiösen Bilder (S. 205 ff.). Und alle Gemälde, die eine poetische Fiktion zur Anschauung bringen (also die seit dem späten 15. Jahrhundert als *poesie* bezeichneten Werke), verlangen vom Betrachter eine dem religiösen Bild entsprechende, die körperlich-sichtbare Hülle dichterischer Erfindung durchdringende Wahrnehmungsweise (etwa S. 135 ff.). Abschließend zeigt die Fokussierung v. a. auf Werke Caravaggios, wie sich die Vorstellung von der (ästhetischen) Eigengesetzlichkeit des Bildes als *piacevole inganno* dann doch weitgehend emanzipiert (S. 230 f.): „Der Maler wird hier zum Erzeuger des schönen Scheins. Er folgt einer Ästhetik, die die kreative Dissoziation zwischen Darstellung und Dargestelltem und die hermeneutische Offenheit ihres wechselseitigen Bezugs zur eigentlichen Maßgabe des künstlerischen Schaffens erhebt“.

Gleich vorab festzuhalten gilt es, daß bislang keine andere Publikation in dieser vom Visuellen ausgehenden Konsequenz und Ausführlichkeit den Wandel des religiösen Bildes im Italien der Frühen Neuzeit behandelt hat. Die folgenden Anmerkungen können daher auch nicht die dichte und materialreiche Argumentation von Krüger nachzeichnen, sondern nur schlaglichtartig zu einigen ergänzenden Überlegungen anregen – Überlegungen, deren Ansatzpunkt sich vielleicht so resümieren ließe, daß neben der Betonung der medialen Eigenschaften des Kunstwerks die für die Frage nach dem religiösen Bild ebenfalls relevanten Funktions- und Rezeptionskontexte zu akzentuieren sind. Zu klären wäre zudem, ob die ‚Schleierbilder‘ das religiöse Bildkonzept der italienischen Frühen Neuzeit schlechthin darstellen, d. h. ob die analysierten Beispiele besonders offensichtlich das prinzipiell für alle religiösen Gemälde der Zeit Gültige repräsentieren oder doch nur eine von mehreren Möglichkeiten.

So entsteht bei Lektüre von Krügers Buch leicht der Eindruck, alle behandelten Kunstwerke würden von einer weitgehend homogenen Betrachtergruppe wahrgenommen, die man angesichts des postulierten Reflexionsniveaus als ‚intellektuelle Kunstkenner‘ ansprechen müßte. Dem scheinen zwar zunächst eine Reihe von Äußerungen über Bildwerke aus der Feder von Theologen, Heiligen und Mystikern wie Heinrich Seuse, Meister Eckehard, Gabriele Paleotti, J. Nadal etc. zu widersprechen (vgl. dazu den Index): Streng genommen tangieren viele dieser Belege den Rahmen der Untersuchung nur noch am Rande, da sie entweder von nicht-italienischen Autoren stammen oder, wenn in Italien, dann jedoch vor ca. 1310 oder nach dem Konzil von Trient verfaßt wurden. Aber nicht die Chronologie oder der Wirkungskreis der Autoren stellt die Hauptschwierigkeit dar – es ließen sich auch italienische Autoren finden –, sondern die Frage des zwingenden Zusammenhangs zwischen solchen oder

ähnlichen (theoretisch alle christlichen Betrachter einbeziehenden) Quellen und der vorgestellten Auswahl von Kunstwerken: Bestand bei vielen der von Krüger analysierten Werke, die im oberen, wenn nicht höchsten Qualitätsbereich anzusiedeln sind, je die Gefahr, daß sie ihr gebildetes Publikum falsch verstand und für die ‚Wahrheit‘ nahm? Mußten sie tatsächlich primär auf ihre ‚Schleier-Funktion‘ aufmerksam machen? Bedeutete ihre Meta-Pikturalität nicht vor allem für eine exklusive Gruppe von Rezipienten eine zusätzliche Herausforderung, nun Bildthema, Devotion, intellektuelle Reflexion über das Wesen der Repräsentation bzw. der Bildmedien und visuellen Genuß künstlerischer Qualität in Verbindung zu bringen?

Es ließe sich auch die Gegenprobe unternehmen und fragen, wie denn die Bilder aussahen, die von der breiten Masse intensiv verehrt wurden und zu denen sich entsprechende Quellentexte erhalten haben. Dabei scheint künstlerische Qualität auch für das ‚Volk‘ kein ganz unwichtiges Kriterium gewesen zu sein: Aber ob man Tizians Gemälde „Cristo Portacroce“ aus der Scuola di San Rocco in Venedig nimmt (von Krüger erwähnt, S. 95, Abb. 64), das schnell wundertätig wurde, große Pilgerströme anzog und zu dem bereits 1520 ein kurzer ‚Führer‘ zu kaufen war, oder Polidoro da Caravaggios „Spasmo di Maria Vergine“ in Messina, zu dem 1534 ein Gedichtband erschien: Es geht in diesen devotionalen Texten, beide im übrigen mit Holzschnitten des jeweiligen Gemäldes versehen, hauptsächlich um deren Affektwirkung, praktisch nie um ihren Bildstatus (obwohl beidesmal das Antlitz Christi, bei Polidoro sogar in Bezug zur Veronica, zu sehen ist). Erneut pointiert formuliert: Man hat den Eindruck, zumindest vor den Diskussionen der Reformation sollte die breite Schar der Gläubigen mit aller (Bild-)Macht zu echter Andacht bewegt werden, nicht zu kompliziert-distanzierenden Reflexionsleistungen hinsichtlich der visuellen Medien ihrer Verehrung⁸.

Schließlich ließe sich überlegen, welche Rolle einer Reihe ergänzender oder alternativer Bildmittel und -konzepte, wie sie im Italien des 15. und 16. Jahrhunderts erwogen wurden, neben der ‚Schleier-Funktion‘ des religiösen Bildes zukam: So lobt um 1480 der Dominikaner Giovanni Caroli die Fresken der Spanischen Kapelle für ihre Bedeutungshaltigkeit, künstlerische Einfachheit und ‚Wahrheit‘ – Eigenschaften, die durch die Erfindung der augentäuschenden Zentralperspektive verlorengegangen seien. Wiederum nicht komplizierte Brüche innerhalb der Bildfiktion, sondern stilistischer Archaismus, bewußte Entscheidung für einen a-perspektivischen und reduziert mimetischen Darstellungsmodus zeichnet hier das christliche Bild aus – eine Erscheinung, die sich auch in der realen Bildproduktion des späten Quattrocento nachweisen läßt (vgl. hierzu allerdings auch S. 172 ff.)⁹. Andererseits finden sich Er-

8 JANYIE ANDERSON: „Christ Carrying the Cross“ in San Rocco. Its Commission and Miraculous History, in: *Arte Veneta* 31, 1977, S. 186–188; COLA GIACOMO D’ALIBRANDO: Il Spasmo di Maria Vergine, Hrsg. BARBARA AGOSTI u. a.; Neapel 1999.

9 SALVATORE I. CAMPOREALE: Giovanni Caroli e le ‚Vite Fratrum S. M. Novellae‘, in: *Memorie domenicane* N.S. 12, 1981, S. 141–267, hier v. a. S. 255; vgl. DERS.: Humanism and the Religious Crisis of the Late Quattrocento, in: *Christianity and the Renaissance. Image and Religious Imagination in the Quattrocento*, Hrsg. Timothy Verdon / John Henderson; Syracuse (N.Y.) 1990, S. 445–466. – Zum Verzicht auf Zentralperspektive und anderen Archaismen der Bildproduktion etwa JEFFREY RUDA:

scheinungen wie der forcierte ‚einfache Naturalismus‘ eines Jacopo Bassano, dessen religiöse Dimension jüngst mehrfach zu erarbeiten versucht wurde, der möglichst genaue Blick auf das Irdische als dem Werk und Signum Gottes, wie ihn etwa Kardinal Federico Borromeo auch für die Kunst propagierte, oder auch die ‚pittura senza tempo‘ eines Scipione Pulzone¹⁰.

Freilich wollen diese *marginalia* nicht den Glanz des Ganzen beeinträchtigen: Denn Krüger hat anhand einer enormen Materialmenge eine stringente Theorie entwickelt und das Problem, wie in Italien zwischen 1300 und 1600 nach einer neuen Form des religiösen Bildes gesucht wurde, über die bisherigen, zumeist partikulären Fragen und Beiträge hinweg auf ein für die weitere Forschung Maßstäbe setzendes Diskussionsniveau gehoben.

ULRICH PFISTERER

Kunstgeschichtliches Seminar
Universität Hamburg

Style and Patronage in the 1440s: Two Altarpieces of the Coronation of the Virgin by Filippo Lippi, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 28, 1984, S. 363–384; CECILIA FILIPPINI: Il recupero del fondo d'oro e altre tendenze arcaizzanti, in: *Maestri e Botteghe. Pittura a Firenze alla fine del Quattrocento*, Hrsg. MINA GREGORI u. a.; Florenz 1992, S. 181–190.

- ¹⁰ S. dazu – kontrovers – die Vorschläge von BERNARD AIKEMA: Jacopo Bassano and His Public. Moralizing Pictures in an Age of Reform, ca. 1553–1600; Princeton 1996; PAOLO BERDINI: The Religious Art of Jacopo Bassano. Painting and Visual Exegesis; Cambridge 1997; PAMELA M. JONES: Federico Borromeo and the Ambrosiana. Art, Patronage and Reform in Seventeenth-Century Milan; Cambridge 1993; FEDERICO ZERI: Pittura e controriforma. L'arte senza tempo di Scipione da Gaeta; Turin 1957.

Susanne Richter: Jacopo Tintoretto und die Kirche der Madonna dell'Orto zu Venedig. Studien zur künstlerischen Rezeption von Michelangelos *Jüngstem Gericht* in Italien nach 1540 (*Beiträge zur Kunstwissenschaft* 77); München: scaneg 2000; 212 S., 20 SW-Abb., Kt.; ISBN 3-89235-077-9; € 35,00

Das im Folgenden zu besprechende, zwei Hauptwerke Jacopo Tintoretts einer eindringlichen Analyse unterziehende Buch stellt die überarbeitete Fassung einer Dissertation dar, die im Februar 1996 vom Fachbereich Geschichtswissenschaften der Freien Universität Berlin angenommen worden ist. Für die Endredaktion hat Susanne Richter gewisse Ergänzungen vorgenommen und die bis 1998 erschienene Literatur berücksichtigt.

Unter dem irreführenden Buchtitel werden weder *alle* Gemälde Jacopo Tintoretts behandelt, die dieser zur Ausstattung der Madonna dell'Orto jemals geliefert hat, noch beschränken sich die Studien auf die Darstellung des „Jüngsten Gerichts“ an der (vom Haupteingang aus gesehen) rechten Wand des Priesterchores, da gleichermaßen auch das Gemälde der gegenüberliegenden Wand mit der simultanen Darstellung der verschiedenen Begebenheiten am Berge Sinai gemäß Ex 31, 18 – 32, 4 („Über-