

Werkstätten agierte zeitlich parallel oder löste sich in dichter Folge ab. Der Wirkungskreis reicht von einer rein lokalen Tätigkeit bis hin zu einer überregionalen Auftragslage, die Wanderbewegungen von über 150 km mit sich brachte. Das engmaschige Netz von stilistischen und historischen Verknüpfungen, das diese Phase romanischer Skulptur kennzeichnet, findet in Stratfords Ausführungen seine adäquate Entsprechung.

MATTHIAS HAMANN  
Germanisches Nationalmuseum  
Nürnberg

**Philine Helas: Lebende Bilder in der italienischen Festkultur des 15. Jahrhunderts** (*Acta humaniora*); Berlin: Akademie Verlag 1999; 325 S., 82 SW-Abb.; ISBN 3-05-003408-4; DM 128,-

Lebende Bilder stellen mit Hilfe lebender Akteure und der Gattung der Malerei oder Plastik Allegorien und Ereignisse aus Mythologie, Bibel, Historie und Zeitgeschichte in (beinahe) statischer Form dar. Älteste Vorläufer findet man in der Liturgie oder im religiösen Theater. In Frankreich kannte man sie als *tableaux vivants*, die in Mysterienspiele und in Herrschereinzüge eingebunden waren. Aus dem 18. Jahrhundert sind die als Gesellschaftsspiele inszenierten lebenden Bilder der Stéphanie Félicité du Crest de Saint-Aubin, Comtesse de Genlis, der Elisabeth-Louise Vigée-Lebrun und die Attitüden von Lady Emma Hamilton bekannt. Für die Photographie wurden im 19. Jahrhundert lebende Bilder gestellt. Auch Nationalgeschichte wurde bei Festen im selben Jahrhundert in lebenden Bildern nachgestellt. Performances führen die Tradition fort in die heutige Zeit<sup>1</sup>.

Voraussetzung für lebende Bilder sind Feste, in deren Rahmen sie inszeniert werden. Griechen und Römern galt das Fest als eine den Göttern geweihte Zeit, die alle nur der materiellen Existenz dienenden Tätigkeiten des Menschen ausschloß. Die zyklische Wiederkehr von Festen durchbricht den Zeitfluß und verstärkt Sozialisationsprozesse. Der Anlaß für ein Fest wurde als Geschenk verstanden, für das man sich bei den Göttern durch ein Gegengeschenk bedankte<sup>2</sup>.

Die Bedeutung lebender Bilder der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts und der ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts in Italien untersucht Philine Helas in ihrer Berliner Dissertation von 1997. Aus dem zeitlichen Rahmen ergibt sich eine Vorrangstellung der Trionfi. Das lebende Bild definiert Philine Helas „als eine suggestive Vereinigung von Mensch und Kunstwerk“ (S. 2–3). Damit macht sie den paradoxen und

- 1 Neuere Publikationen zum Thema: BRIGITTE HECK: Festzug. Der Karlsruher historische Festzug von 1881 (*Volkskundliche Veröffentlichungen des Badischen Landesmuseums Karlsruhe*, 4); Ausst.kat. Karlsruhe 7.3.–22.6.1997; Sigmaringen 1997; ULRIKE ITTERSHAGEN: Lady Hamiltons Attitüden; Mainz 1999; BIRGIT JOSS: Lebende Bilder. Körperliche Nachahmung von Kunstwerken in der Goethezeit; Berlin 1999; *Tableaux vivants. Fantaisies photographiques victoriennes (1840–1880)*, Hrsg. Quentin Bajac, Ausst.kat. Musée d'Orsay 1.3.–6.6.1999; Paris 1999.
- 2 G. LIEBERG: „Fest“, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*; Bd. 2, 1972, Sp. 938–940.

ephemerer Charakter des lebenden Bildes deutlich: es vereint das Lebendige und Statische in sich und kann nur von kurzer Lebensdauer sein.

Philine Helas zeigt klar, daß die Rekonstruktion lebender Bilder aus Quellentexten nicht immer sicher möglich und mit Schwierigkeiten verbunden ist, da verschiedene Begriffe wechselseitig gebraucht wurden. So ist die Rede von *nuvole*, *edifici*, *divozione*, *misteri* und *rappresentazioni*. Bei ersteren (*nuvole*) handelt es sich vermutlich um Traggerüste mit lebenden Bildern, bei zweiteren (*edifici*) um lebende Bilder auf Wagen. Die beiden folgenden Begriffe (*divozione*, *misteri*) bezeichnen Veranstaltungen, in welche die lebenden Bilder integriert waren. Die *rappresentazioni* können die Nachstellung eines Kunstwerkes meinen, aber auch das gesamte Fest, eine Theatervorstellung oder eine Stellvertreterfunktion für Personen und Ämter. Zudem ist im Einzelfall nicht geklärt, ob lebende Bilder, gemalte Bilder oder Statuen beschrieben sind.

Zwei Gruppen können nach Philine Helas unterschieden werden: Festliche Einzüge von Herrschern, bei denen man an feststehenden Bühnen mit darauf angebrachten *tableaux vivants* vorbeizog (Frankreich, Italien), und *trionfi* und *pageantries*, bei denen bewegliche Wagen fuhren, die lebende Bilder mit sich führten und selbst Teil derselben waren (Italien, England). Innerhalb dieser Gruppen gab es Varianten, die in das Spannungsfeld von Statik und Bewegung mit unterschiedlicher Tendenz eingebunden waren, wie die *rappresentazioni* zeigen.

Für Künstler brachten Feste lukrative Aufträge. Planung und Organisation von Festumzügen mit lebenden Bildern lagen in den Händen des einem Generalintendanten vergleichbaren *festaiuolo* – Vorgänger von Inigo Jones in London und Peter Paul Rubens in Antwerpen. Maßgeblich als „Festspielleiter“ waren die Florentiner, deren Rat und Organisationstalent auch andernorts gefragt war.

Lebende Bilder versinnbildlichen Taten durch Bildrhetorik. Kleidung und Gestik verdeutlichen die Handlung, die nur andeutungsweise durch kurze Text- oder Liedrezitation oder durch zeitlich begrenzte Bewegungsabläufe szenisch vorgestellt wird. Inhaltlich kamen alle Ereignisse der Weltgeschichte in Frage. So wurde bevorzugt die Heilsgeschichte dargestellt, die ja als Geschichte an sich galt. Szenen aus der Kindheit Jesu, die Passion, das Leben von Heiligen sowie die Inhalte von Hochfesten der Kirche wie die Epiphanie wurden ins Bild gestellt. Lebende Bilder waren Bestandteile von Prozessionen – dazu gehörten die Corpus Domini- und San Giovanni-Prozession, Offerta-Prozessionen zur Spendengewinnung – und Predigten. Sie illustrierten beide in pädagogischer Absicht. Die in einigen Fällen ambivalente Deutung und Funktion lebender Bilder wird durch das gleichzeitige Mitführen von Kultbildern und Reliquien bei Prozessionen ersichtlich.

Die Profanierung lebender Bilder erfolgte durch Tugend- und Allegoriedarstellungen. Ab der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts gab es vermehrt Herrscherumzüge *all'antica*. Sie zeigten Bilder mit Taten mythologischer und realhistorischer Helden, besonders beliebt waren Vorfahren aus der römischen Antike. Auf diese Weise konnten zeitgenössische Landes- und Regionalfürsten eine direkte genealogische Linie mit großen und berühmten Ahnen konstruieren, die der Selbstlegitimation diene. Ein frühes nachweisbares Beispiel dafür ist der Einzug Heinrichs VI. von England 1431

in Paris, bei dem die *neuf preux* und *neuf preuses* zur Konstruktion einer dynastisch-mythologischen Genealogie dargestellt waren. Nebenbei besaßen lebende Bilder durch die Schilderung des höfischen Lebens Unterhaltungswert.

Ins Bild kamen bald auch politische Bündnisse wie die 1495 geschlossene Liga zwischen den italienischen Städten, dem Papst, dem Kaiser und den Spaniern gegen den französischen König Karl VIII. Damit wurde neben der Verherrlichung ruhmreicher Vergangenheit ein neuer, aktueller Aspekt der Selbstdarstellung eingebracht. Im besten Falle war er identitätsstiftend für die Zeitgenossen, im schlechteren Fall wurde er zur politischen oder religiösen Agitation benutzt.

Die neue Aktualität bot auch Möglichkeiten für einzelne Gruppierungen, dem regierenden Fürsten bestimmte Regierungsmodelle nahezu legen. So präsentierten die Florentiner, die bis zur Vertreibung von René d'Anjou aus Neapel zu dessen Anhängern gehört hatten, beim Einzug Alfons I. von Aragon in Neapel 1443 als historisches Exemplum Caesar, der Alfons in Versen zur gerechten Regierung anspornte und ihm auch vor Augen führte, was im umgekehrten Fall für Folgen eintreten konnten. Verpackt in die schmeichelhafte Analogie eines berühmten Vorbildes machten die Florentiner so ihre Wünsche geltend.

Lebende Bilder konnten ebenso dazu dienen, die Akzeptanz des Herrschers bei seinen Gegnern zu erhöhen. Der Einzug des Papstes auf der Route von Sankt Peter nach San Giovanni in Laterano war nicht immer ungefährlich, da die Römer die Gelegenheit nutzten, ihn während seines Umritts zu verspotten und ihn zu bedrängen. Eine Entschärfung der Situation gab es, als Julius II. 1502 den Verlauf änderte und 1507 nach seinem Sieg über Giovanni Bentivoglio in Bologna am Palmsonntag im römischen Triumphzug Palmzweige schwenkende (Knaben)Genien als lebende Bilder mitführte. Der Einzug Christi in Jerusalem stand jedem deutlich vor Augen, der Papst hatte ein lebendes Bild bewußt für seine Legitimation funktionalisiert.

Bereits um 1500 gab es eine Gegenbewegung, als neu gegründete Bruderschaften Prozessionen mit lebenden Bildern wieder vermehrt zu pädagogischen Zwecken einsetzten und die politische Selbstinszenierung zu verdrängen suchten. Der exemplarische Einsatz einer vereinfachten Bildrhetorik griff das Modell einer prägnanten Aussage durch Reduktion auf das Wesentliche auf, das auch in den Darstellungen von Protagonistenexempla der Trionfi zum Ausdruck kam, welche weiterhin eine wichtige Rolle spielten.

Von Bedeutung für die Entwicklung lebender Bilder waren Bruderschaften bereits seit dem 13. Jahrhundert, als besonders in Bettelorden eine Verlebendigung von Bildern durch die in Visionen erlebten Wunder eintrat. Daraus ergibt sich die Frage nach dem Kultstatus lebender Bilder im Hinblick auf die Bilderfrage an sich, deren stärkere Miteinbeziehung wünschenswert gewesen wäre. Als Herrscher bestimmte Lorenzo de' Medici seit 1472 die Programme maßgeblich mit und trat damit in Konkurrenz zu den Bruderschaften, die dann ihrerseits verstärkt gegensteuerten.

Die Wechselwirkung zwischen lebenden Bildern und Werken der bildenden Kunst versucht Philine Helas anhand einiger Beispiele zu belegen. So vermutet sie, daß vielleicht von Filippo Brunelleschi für liturgische Inszenierungen entworfenen

Apparaturen als Vorbild für Donatellos 1426/27 entstandenes Relief für eine Predella in Santa Maria del Carmine mit der Darstellung der „Schlüsselübergabe an Petrus“ (London, Victoria & Albert Museum) gedient haben. Bischof Abraham von Wladimir-Susdal sah anlässlich seines Aufenthalts zum Unionskonzil in Florenz 1439 eine Himmelfahrtsinszenierung, die er in einem Reisebericht beschreibt. In der Aufführung wurden die Schlüsselübergabe an Petrus und die Himmelfahrt Christi dargestellt. Da Donatellos Relief Motive beider Darstellungen in einer Szene vereint, scheint eine Beeinflussung durch die Inszenierung nahezuliegen. Hans Kauffmann formulierte diese These unter Hinweis auf die verschiedenen ikonographischen Einflüsse bereits 1935, schloß aber auch die Möglichkeit der Vorbildhaftigkeit älterer Darstellungen nicht aus<sup>3</sup>. Er verwies auf Andrea Orcagnas Strozzialtar (1354–57) in Santa Maria Novella und auf eine Zeichnung von Lorenzo Bicci (1373–1452), in denen die gemeinsamen Motive des auf Wolken thronenden Christus und der Schlüsselübergabe vorkommen. Abraham von Wladimir-Susdals Beschreibung des geistlichen Schauspiels setzt zudem die Himmelfahrt und die Schlüsselübergabe nicht in eins, sondern schildert sie als zwei aufeinanderfolgende Handlungen. Philine Helas' verkürzte Argumentation verunklärt hier die Thematik und kommt so zu einer monokausalen Deutung. Die Kombination eines bibelhistorischen und eines überzeitlichen Motivs wie der *traditio (legis et) clavium* ist nicht ganz ungewöhnlich, wie ein Blick auf frühchristliche Darstellungen der Thematik zeigt.

Wenig nachvollziehbar ist auch die Deutung von Piero della Francescas 1454/55 gemalter Darstellung der „Geißelung Christi“ (Urbino, Galleria Nazionale delle Marche), bei der Philine Helas vage auf „innerbildliche Argumentationsstrukturen“ verweist (S. 27). Das Bild „als Symbol des Falls von Konstantinopel“ (S. 27) zu interpretieren, ist zu hypothetisch, als daß man hier und in anderen Fällen nicht noch weiteren Klärungsbedarf feststellen muß.

Die Interpretation der Miniatur des Triumphs der Fama in einer nach 1475 entstandenen Handschrift, die Francesco Petrarca's „Trionfi“ illustriert (Francesco di Giorgio; Madrid, Biblioteca Nacional, 22-Ia, fol. 176r), sollte noch einmal überdacht werden. Sie zeigt einen mehrstöckigen Triumphwagen mit neun Männern auf der einen und sieben (nicht neun) Frauen auf der darunterliegenden Ebene. Gegen die Deutung als *neuf preux und neuf preuses* sprechen die Ikonographie aller Figuren, die Anzahl der Heldinnen, die Hervorhebung einer Figur in der Mitte anstelle einer Triadenbildung und die – mit Ausnahme Judiths, die nicht zu den Preuses zählt – vorerst fehlende Identifizierung einzelner Figuren. Die Helden sind als *armati* und *togati* dargestellt und entsprechen damit einem Topos der Exempla-Idee. Dahinter verbirgt sich die Vorstellung des Bürgers, der seinem Vaterland in zweifacher Weise dient: durch gute Tat und durch guten Rat. Symbolhaft fand dies in Propheten und Philosophen Ausdruck, die als Ratgeber dienten, und durch Krieger, die das Land verteidigten. Daß beide „Kleider“ von ein und derselben Person zu verschiedenen Zeiten getragen

3 HANS KAUFFMANN: Donatello. Eine Einführung in sein Bilden und Denken; 2. Aufl. Berlin 1936, S. 69.

werden konnten, war Allgemeingut<sup>4</sup>. Eine vergleichbare Deutung der sieben Heldinnen scheint möglich, da Judith mit dem Haupt des Holofernes als kriegerische Vertreterin und die übrigen Frauen als typische Vertreterinnen für Friedenszeiten erkennbar sind. Die Neun-Zahl allein reicht nicht, um einen entsprechenden Helden/Heldinnen-Topos zu konstruieren. Eine differenziertere Unterscheidung der Begriffe *uomini famosi, exempla, neuf preuses/preux* sowie der *Neun guten Helden/Heldinnen* wäre grundsätzlich wünschenswert. Typisierung und Kanonbildung sind in den meisten Fällen komplex und nur vor dem Hintergrund einer langen Ideengeschichte zu verstehen. Im vorliegenden Fall gibt es vergleichbare Darstellungen, bei denen die Figuren namentlich gekennzeichnet sind, jedoch in verschiedenen Miniaturen mit wechselnden Namen<sup>5</sup>.

Byzanz kannte den *mimus* als eine Art Alleinunterhalter sowie darstellerische Elemente im liturgischen Ablauf. Für diese nimmt man an, daß Inhalte durch symbolische Gesten verdeutlicht wurden, was an den statischen Wesenszug lebender Bilder erinnert. Gelegentlich gab es Spottumzüge, für die Mimen nach Art der Geschmähten verkleidet und durch den Palasthof gezogen wurden. Sie waren passiv in ein „Schaubild“ eingebunden und kamen so lebenden Bildern teilweise nahe. Der Vergleich bestätigt sich durch die Beschreibung eines von Philine Helas zitierten (S. 121–122) Spottumzuges in der *invectiva contro Vallam*, die Poggio Bracciolini 1452/53 als Polemik gegen Lorenzo Valla verfaßte. Vallas Ruhmeskranz ist mit Würsten verunziert, sein Triumphwagen mit Bockshäuten bedeckt. Aus Byzanz ist allerdings – außer wenigen Hinweisen in Bezug auf Schmähdarstellungen – kaum mehr bekannt. Lebende Bilder sind bisher nicht nachweisbar<sup>6</sup>. Prokops *chronique scandaleuse* der von der Bühne kommenden Kaiserin Theodora ist hierfür zu wenig aussagekräftig.

Die Zäsur von Mittelalter und Neuzeit um 1450 oder 1500 zu setzen, hat sich auch für die Kunstgeschichte als schwierig erwiesen. Philine Helas' gut nachvollziehbare Gründe für einen zeitlich begrenzten Rahmen ihrer Untersuchungen zeigen einmal mehr, welche Nachteile die Ausgrenzung des Mittelalters für die Forschung von Renaissance oder Humanismus haben kann. Die nur ansatzweise versuchte Einbindung der italienischen Festumzüge in die älteren Gepflogenheiten Italiens und der Nachbarländer einerseits sowie der zeitgenössischen in andere westliche, vielleicht auch östliche Länder andererseits läßt ein in sich geschlossenes Bild und die Vorstellung einer fortschreitenden Entwicklung entstehen, was bei stärkerer Relativierung

4 ULRICH MEIER: Vom Mythos der Republik. Formen und Funktionen spätmittelalterlicher Rathausikonographie in Deutschland und Italien, in: *Mundus in imagine. Bildersprache und Lebenswelten im Mittelalter*. Festgabe für Klaus Schreiner; Hrsg. Andrea Löther u. a.; München 1996, S. 345–387.

5 ALEXANDRA ORTNER: Petrarca's Trionfi in Malerei, Dichtung und Festkultur. Untersuchungen zur Entstehung und Verbreitung eines florentinischen Bildmotivs auf *cassoni* und *deschi di parto* des 15. Jahrhunderts; Weimar 1998, S. 90–91.

6 FRANZ TINNEFELD: Zum profanen Mimos in Byzanz nach dem Verdikt des Trullanums (691), in: *Byzantina* 6, 1974, S. 322–343; WALTER PUCHNER: Zum „Theater“ in Byzanz. Eine Zwischenbilanz, in: *Fest und Alltag in Byzanz*. Hans-Georg Beck zum 18. Februar 1990; Hrsg. Günter Prinzing und Dieter Simon; München 1990, S. 11–16.

möglicherweise ins Wanken gerät. So gibt es Darstellungen festlicher Umzüge auf Wagen im 14. Jahrhundert in Miniaturen, die Petrarca's Werke illustrieren (Trionfi, florentinischer Meister, 1330–1340, Florenz, BN, cod. pal. 192; de viris illustribus, Altichiero, 1397, Paris, BN, ms. lat. 6069). Das progressive Modell einer Festkulturentwicklung ist zudem zwangsläufig von existenten und bekannten Text- oder Bildquellen bestimmt. Die verlorenen oder noch nicht entdeckten Quellen könnten das gesamte, von Philine Helas ausgezeichnet bearbeitete, lebendige Bild der lebenden Bilder möglicherweise noch verändern.

ANNELIES AMBERGER  
München

**Frances Ames-Lewis: The Intellectual Life of the Early Renaissance Artist;** New Haven & London: Yale University Press 2000; 322 S., 149 Abb., davon 55 in Farbe; ISBN 0-300-08304-1; \$ 40.–

Der Titel des Buches weckt die Erwartung, daß der Autor die Bildung der Künstler in der Frührenaissance im weitesten Sinn untersucht, die sie dazu befähigte, die völlig neuen Bildthemen des Humanismus zu gestalten. Man erwartet eine eingehende Schilderung des Kontaktes zwischen Humanisten und Künstlern und vor allem Aufschluß über die Frage, wie die humanistischen Themen Malern und Bildhauern vermittelt wurden und auf welche Weise die Künstler in ihren gestalterischen Möglichkeiten dieser Herausforderung begegneten.

Der Autor hat seine Publikation jedoch anders gewichtet: „In this book I shall present evidence, both written and visual, that traces changes in how painting and sculpture were evaluated during the early Renaissance, both by practioners and by the societies within which they worked [...]. I shall show how they exercised their growing intellectual capabilities in producing their works [...]. I shall show also how their works manifest painters' and sculptors' intellectual acumen, and their engagement with literary and other issues included within the liberal arts“ (S. 2). Er weist darauf hin, daß er sich überwiegend auf bekanntes Material und bekannte Interpretationen stützt, denn das Buch soll dem „non specialized reader“ als Einführung in diesen komplexen Themenbereich dienen.

Der Autor entwirft ein weites Panorama, das die Ausbildung der Künstler, ihre gesellschaftlichen Ehrungen und politischen Aktivitäten, die Gestaltung ihrer Gedenkstätten, ihre Auseinandersetzung mit der Antike – die den breitesten Raum in der Publikation einnimmt – und schließlich ihre bildliche Selbstdarstellung umfaßt. Als Zeitraum für seine Untersuchung wählt er die Jahre zwischen 1390 und 1520: In den neunziger Jahren des Trecento verfaßte Cennino Cennini sein „Libro dell'arte“, am 6. April 1520 verstarb Raffael.

Die Erneuerung der Antike in der Renaissance ist seit Aby Warburg (dem Pionier dieses Forschungsbereichs, der jedoch nicht im Literaturverzeichnis erscheint) und Rudolf Wittkower ein intensiv bearbeitetes Feld der Kunstgeschichte. Zu den