

Anne Dunlop: Painted Palaces. The Rise of Secular Art in Early Renaissance Italy; University Park, Pennsylvania: Pennsylvania State University Press 2009; ISBN 978-0-271-03408-9

Die Vorstellung von den profanen Raumdekorationen des späten Mittelalters ist noch heute durch den grundlegenden Aufsatz Julius von Schlossers geprägt (Ein veronesisches Bilderbuch und die höfische Kunst des XIV. Jahrhunderts, Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, 16.1895, p. 144–230), der in der Sammlung der Quellen und der Zusammenstellung einzelner Themenkomplexe nach wie vor Referenzcharakter besitzt. Im Brennpunkt des Forschungsinteresses lag die schon von Schlosser als „herbstlich“ charakterisierte Welt dann vor allem in den Jahrzehnten nach dem ersten Weltkrieg. Sie inspirierte den holländischen Kulturhistoriker Johan Huizinga zu seinem *Herbst des Mittelalters* (1919) und die kunsthistorische Forschergeneration der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu einer Reihe monumentaler Sammelwerke (Raymond van Marle, *Iconographie de l'art profane au moyen-âge et à la renaissance et la décoration des demeures*, I–II, Den Haag 1931 – 1932, Heinrich Göbel, *Wandteppiche*, I–VI, Leipzig 1923 – 1934, Betty Kurth, *Die deutschen Bildteppiche des Mittelalters*, I–III, Wien 1926), die unsere Kenntnis von den Inhalten und Argumentationsformen der profanen Bildausstattungen vor allem des 14. und 15. Jahrhunderts verdichtet haben. Seitdem ist ein Überblick auf dem neuesten Stand der Forschung ein Desiderat geblieben. Andrew Martindale arbeitete bis kurz vor seinem Tod an einem solchen Werk. Eine Auswahl seiner Aufsätze zum italienischen Spätmittelalter erschien noch 1995 unter dem Titel *Painting the Palace* (London 1995). Das Buch referiert jedoch eher auf das Projekt, als es ersetzen zu können.

Anne Dunlop legt nun mit *Painted Palaces* einen erneuten Versuch vor, sich dem Gesamtphänomen privater Raumdekorationen des 14. und 15. Jahrhunderts zu nähern. Sie beschränkt sich dabei auf den italienischen Raum und das Medium der Freskomalerei. Im Detail kann sie sich vor allem auf die Ergebnisse der italienischen Kunstgeschichte der letzten Jahrzehnte stützen. Sensationelle Entdeckungen, wie die der sogenannten „Aula“ in Santi Quattro Coronati in Rom 1997 (Andreina Draghi, *Gli affreschi dell'Aula gotica nel monastero dei Santi Quattro Coronati: una storia ritrovata*, Milano 2006) oder aufwendige Restaurierungen mit anschließenden Publikationen wie im Fall des Foligneser Palazzo Trinci (Giordana Benazzi, Francesco Federico Mancini, eds., *Il Palazzo Trinci di Foligno*, Perugia 2001) haben das Bild der profanen Wandmalerei im mittelalterlichen Italien immer weiter bereichert.

Die Autorin bezieht ihr Material fast ausschließlich aus dem Bereich der Privatresidenzen – eine Entscheidung, die sich angesichts der Formen spätmittelalterlicher Öffentlichkeit, der Funktion höfischer Residenzen in den italienischen Signorien und der Durchdringung von Programmaspekten öffentlicher und privater Bauten eigentlich als problematisch erweisen müsste. Die Leitfrage des Buches, der programmatische Untertitel verrät es, ist jedoch vor allem bildtheoretischen Diskursen verpflichtet, die primär auf die Selbstreflexivität der Kunst abheben. Dunlop möchte klären, inwieweit profane Dekorationszyklen vor und nach 1400 das Medium der Malerei

selbst zum Gegenstand machen und welchen Anteil komplexe Raumprogramme an der Herausbildung eines neuen, in die Renaissance weisenden Bildverständnisses haben, ein Gedankengang, der sich offensichtlich den Hauptthesen in Hans Beltings *Bild und Kult* (München 1990) verdankt und der Herbstperspektive der frühen Forschung die Frage nach den Innovationen der Bildkünste des 14. und 15. Jahrhunderts entgegenstellt.

Der einführende Teil des Buches gilt der exemplarischen Rekonstruktion der Konzeptions- und Herstellungsprozesse spätmittelalterlicher Wandmalerei. Das Archiv des Prateser Kaufmanns Francesco Datini, das hierfür die Grundlage bietet, läßt Rückschlüsse auf die Organisation einzelner Werkstätten, über die Tätigkeit der Maler, ihrer Bezahlung und den Ablauf der Arbeiten zu. Obgleich über die Dokumente die Funktionsbezeichnungen einzelner Räume nachvollziehbar wären, klammert Dunlop entwicklungsgeschichtliche, raumtypologische, funktionale und soziologische Fragen des Wohnens weitgehend aus.

Es ist bedauerlich, daß keinerlei Anstrengungen unternommen werden, den Quellenbefund an die Appartementstruktur und Repräsentationsbedürfnisse in den Adelsresidenzen europäischer Höfe zurückzubinden; entsprechend fehlen durchgängig Beobachtungen zur physischen Erschließung der Räume durch den Betrachter, die doch den Wahrnehmungsprozeß der Fresken entscheidend geprägt hat.

Maltechnische Fragen beantwortet Dunlop mit dem zuletzt auch in der Berliner Ausstellung (2008) ausgewerteten Traktat des Florentiners Cennino Cennini, dessen Anweisungen das Spektrum technischer Möglichkeiten der Freskomalerei um 1400 spiegeln. Viele Ausstattungen lassen noch heute manches von der technischen Raffinesse der Ausführung ahnen. Das betrifft sowohl den kombinierten Einsatz von Fresko- und Seccotechnik, schattierende Lavierungen, als auch die Verwendung von Schablonen wie Metallapplikationen, Wachs- und Gipsreliefs auf der Maloberfläche. Handwerklicher Aufwand und Wirkung des Mediums Wandmalerei, der außerordentliche Glanz einiger Räume lassen die landläufige Meinung – zumindest für Italien – zweifelhaft erscheinen, daß Fresken bloß billiger Ersatz für Tapisserien gewesen seien. Dafür spricht nicht zuletzt auch der steigende Status der vielfach umworbene Maler in den sozialen Hierarchien.

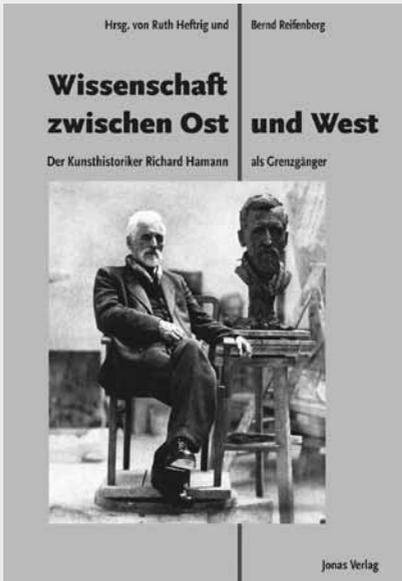
Das Material der folgenden Kapitel ist sowohl nach formalen wie ikonographischen Gesichtspunkten disponiert, die ihrerseits Ausgangspunkt für umfassende geistes- und diskursgeschichtliche Erörterungen sind. Dies hat den Nachteil, daß einzelne Objekte, wie etwa der Palazzo Trinci in Foligno, an unterschiedlichen Stellen des Buches behandelt und abweichende Themen oft nur notdürftig in den Kapitalkontext integriert werden. Auf vertiefende ikonographische Deutungen verzichtet die Autorin zugunsten eines Frageansatzes, der die Themen zum Vorwand dafür nimmt, Momenten von Selbstreferentialität von Kunst im späten Mittelalter nachzuspüren.

Der erste Abschnitt *Art, Artifice and the Rise of the Vernacular* widmet sich den Ferrareser Palastausstattungen des 14. und 15. Jahrhunderts, die vor dem großen Monatszyklus im Palazzo Schifanoia entstanden sind. Im Zentrum steht der Herku-

leszyklus im Palazzo Paradiso des Alberto d'Este. Wie auch in den anderen Kapiteln geht es der Autorin nur am Rand um inhaltliche Aspekte, sondern – im Zusammenhang mit der Verwendung von Trompe l'oeils in den Fresken – vielmehr um das Problem der Fiktionalität in der bildenden Kunst und seiner Reflexion in den Texten des frühen Humanismus. Dunlop verweist dafür auf gängige Erklärungsmuster: die Verwendung von Vorhängen, die Vorliebe für Augentäuschungen in der Malerei des 15. Jahrhunderts und ihre antike Tradition, die Begeisterung der höfischen Gesellschaft für Überraschungseffekte und *meraviglie*, die etwa Automaten auslösten. Für das Spiel mit der Täuschung wird schließlich noch die Rolle der Fiktion als *figura veritatis* im literaturtheoretischen Diskurs des Mittelalters und der frühen Neuzeit namhaft gemacht. Sicherlich lassen die Programme profaner Raumdekorationen das Prinzip des *artifice* schon in ihrer grundsätzlichen Disposition erkennen. Darin allerdings die leitende Idee des komplexen *artes-* und Planeten-Zyklus im Foligneser Palazzo Trinci um 1400 ausmachen zu wollen, lässt die Grenzen derartiger Thesen und eines analytischen Verfahrens aufscheinen, dass die eigentlichen Programminhalte marginalisiert.

Das dritte Kapitel des Buches kreist um das Phänomen der Allegorie. Das Interesse an allegorischen Bildprogrammen, wie in den Wandmalereien im Palazzo Minerbi-del Sale in Ferrara, begründet die Autorin mit dem für das mittelalterliche Textverständnis grundlegenden Verfahren des polysemischen Lesens, wie es beispielsweise in Dantes Brief an Cangrande della Scala durchgespielt wird. Die allegorischen Ausstattungen erhalten in diesem Leseverfahren selbst metaphorischen Charakter, die Wand wird zum verhüllenden Bild-Schleier einer verborgenen Bedeutung, über die das Buch allerdings kaum etwas vermittelt. Ausgemalte und imaginierte Räume werden, unter Referenz auf die Raum- und Bildekphrasen in der mittelalterlichen Literatur, zu Allegorien geistiger Ordnungen erklärt. Die Untersuchungen von Francis Yates und Mary Carruthers haben gezeigt, dass antike und mittelalterliche Memorialtechniken die Idee des gestalteten Raumes bestimmte, so dass äußere und innere Bilder in den Wahrnehmungsprozessen miteinander verschmelzen würden. Diese Hinweise, die mittlerweile zu den Topoi der kunstgeschichtlichen Spätmittelalterforschung gehören, werden jedoch nicht an den formalen Dispositionen der Programme verifiziert, und es ist bezeichnend, dass die Bemerkungen zur formalen Konzeption der „Camera d'Amore“ im Tiroler Kastell Avio, jüngst auch Thema einer wissenschaftlichen Tagung in Rom (Il mondo di Avio – La cultura cortese nel Trentino trecentesco, 16.–17. Oktober), in das folgende Kapitel zum Thema der Liebe verschoben sind. Könnte doch hier das Prinzip allegorischer *velatio* in der Darstellungskonzeption einer weitenteils hinter gemalten Vorhängen verborgenen Handlung einmal wirklich nachvollzogen werden.

Von der Ausstattung in Avio ist dann der Bogen bis zum piemontesischen Kastell Manta gespannt, in der das Thema der Liebe mit genealogischen Phantasien verschmilzt. Aber auch das Liebesthema figuriert letztlich nur als Präludium für die Darstellung des Zusammenhangs zwischen Liebe und Kunst, für die die Autorin sich wesentlich auf Petrarcas *De remediis utriusque fortunae* stützt. Die Verführungsmacht



ISBN: 978-3-89445-427-2
192 S., 28 Abbildungen
Pb., 17 x 24 cm, € 25,-

Ruth Heftrig, Bernd Reifenberg (Hg.)

Wissenschaft zwischen Ost und West

Der Kunsthistoriker Richard Hamann
als Grenzgänger



ISBN: 978-3-89445-423-4
168 S., 121 farbige und 201 s/w Abbildungen
Geb., 17 x 24 cm, € 30,-

Timm Starl

Bildbestimmung

Identifizierung und Datierung von Fotografien
1839 bis 1945

Der Kunsthistoriker Richard Hamann (1879–1961), bekannt als Gründer des Bildarchivs Foto Marburg, fasziniert heute nicht zuletzt durch seine Biographie. 1947 nahm Hamann zusätzlich zu seinem Marburger Lehrstuhl eine Gastprofessur an der Berliner Universität im Ost-Sektor der Stadt an. Was Hamann dazu bewogen hat, dem Ruf nach Ostberlin zu folgen, welche Vorstellungen er zu realisieren hoffte – auf diese Fragen geben die hier publizierten Beiträge ganz unterschiedliche Antworten

In Museen, Archiven und Sammlungen werden zahlreiche Fotografien aufbewahrt, die sich historisch nicht oder nur ungefähr einordnen lassen. Unidentifiziertes und undatiertes Bildmaterial kann jedoch nur eingeschränkt für Ausstellungen, Publikationen und Forschung verwendet werden. Jedes Foto enthält jedoch diverse Hinweise auf die Umstände seiner Entstehung. Mit über 300 Abbildungen werden die Möglichkeiten, anonymes Material geschichtlich zu bestimmen, anschaulich gemacht.

beider wird im Kontext zeitgenössischer Sehtheorien parallelisiert. Erst in Albertis Theorie des Bildes als Schleier zwischen Gegenstand und Auge wäre der Blick auf das Werk von der Furcht befreit worden, eine wohl etwas forcierte Position, wenn man sich die lange Tradition der Schleiermetaphern im Zusammenhang mit den Bildkünstlern vergegenwärtigt.

Abschließend sind Historienzyklen und Exempla-Sammlungen in den Palästen des 14. und 15. Jahrhunderts besprochen. Neben der Darstellung zeitgenössischer Geschichte, wie dem Triumph Ottone Viscontis in der Rocca von Angera oder den Kriegsdarstellungen der *Casa delle Guardie* im Südtiroler Avio, galt das Interesse zunehmend Themen der antiken Mythologie und Historiographie – ein Beleg für die intensivierte Antikenrezeption in Sprache und bildender Kunst. Zahlreiche Notizen zu Zyklen aus der Geschichte Trojas oder Roms, wie aus dem Padua der Carrara oder dem Pesaro der Malatesta bestimmen seit Schlossers Aufsatz das Bild von den spätmittelalterlichen Signorenpalästen. Erhalten hat sich eine solche Folge von Historienbildern zur Gründungsgeschichte Roms aus dem frühen 15. Jahrhundert in der Loggia des Foligneser Palazzo Trinci, die der Betrachter beim Durchschreiten des Palastes mit anschließenden Heldenzyklen kombinieren konnte, die sich ihm als Identifikationspotential anboten.

In einem Epilog werden die Entwicklung der fiktionalen Qualitäten der Malerei und die Auseinandersetzung der bildenden Kunst mit der literarischen Ekphrasis dekorierte Räume an Mantegnas *Camera Picta* in Mantua ausgelotet.

Als Grundproblem des Buches erweist sich schon nach erster Lektüre, dass es sich so ausschließlich den medienreflexiven Aspekten der Bildprogramme verschrieben hat. Die Überlegungen zu den frühen Fresken sind in den seltensten Fällen aus einem gründlichen Befund der Programme entwickelt. Deren Inhalte und ihre Vermittlung über die spätmittelalterlichen Dekorationssysteme werden eher lustlos referiert. Die gelegentlich zufällig wirkende Bildregie des Bandes und die oft mangelhafte Abbildungsqualität machen die Programme für den Leser nur schwer nachvollziehbar. Der Verzicht auf einen genaueren ikonographischen Zugriff führt letztlich dazu, dass der Vielschichtigkeit und den intendierten Rezeptionsverfahren der Raumprogramme nur bedingt Gerechtigkeit widerfährt. Signifikant ist die zu beobachtende Diskrepanz von Text und Anmerkungsapparat. Hier werden zwar die kompletten Inschriften der Heldenzyklen in Mantua oder Foligno mitsamt Übersetzungen präsentiert, der Text hingegen verzichtet fast grundsätzlich auf eine Auseinandersetzung mit ihrem Inhalt. Die Themen erscheinen in den meisten Fällen nur als Vorwand für weiterführende Gedankengänge, die der aktuellen kunsthistorischen Diskussion verpflichtet sind. Doch auch hier erstaunen die selektive und verkürzende Behandlung der Gegenstände und der fragmentarische Charakter theoretischer Diskurse, die stets sehr schnell auf Hypothesen der Autorin hin zugespitzt werden. Die lückenhafte Auseinandersetzung mit der Literatur gerade zu grundlegenden Problemen, wie der spätmittelalterlichen Allegorie, inklusive aktueller Arbeiten zu Phänomenen der *velatio* und *revelatio* auf dem Gebiet der Bildkünste, etwa in den Arbeiten von Klaus Krüger (*Das Bild als Schleier des Unsichtbaren. Ästhetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit in Italien*, München 2001), Gerhard Wolf (*Schleier und Spiegel. Traditionen des*

Christusbildes und die Bildkonzepte der Renaissance, München 2002) ist, gerade angesichts des theoretischen Anspruchs der Autorin, unverständlich. Zentrale literaturgeschichtliche Arbeiten, etwa zum *Amour courtois*, fehlen ebenso wie Untersuchungen zu ikonographischen Einzelproblemen, die das von der Autorin präsentierte Material bildgeschichtlich hätten kontextualisieren können. Auch die neueste Standardliteratur zur italienischen Malerei des Spätmittelalters wie etwa Werner Jacobsens monumentales Werk zu den Florentiner Künstlern des frühen 15. Jahrhunderts (*Die Maler von Florenz zu Beginn der Renaissance*, München 2001) vermisst man im Literaturverzeichnis. Trotz dieser Schwächen bleibt dem Buch das Verdienst, erneut die Aufmerksamkeit auf eine Reihe zum Teil wenig bekannter Monumente gelenkt und mit seinen Überlegungen auf das hohe Reflektionsniveau der Monumentalmalerei des Spätmittelalters hingewiesen zu haben.

LORENZ ENDERLEIN
Universität Tübingen

Bayerische Staatsgemäldesammlung (Hg.): Sammlung Schack. Katalog der ausgestellten Werke, bearb. von Herbert W. Rott; Stuttgart: Hatje Cantz 2009; 288 Seiten, 40 SW-Abb., 175 farbige Abb.; ISBN 978-3-7757-2504-0; € 29,80

Seit einhundert Jahren präsentiert sich die Sammlung Schack in dem eigens für sie errichteten Galeriegebäude an der Prinzregentenstrasse. Anlässlich dieses Jubiläums, die Sammlung selbst ist ein halbes Jahrhundert älter, hat Herbert W. Rott ein „Publikumskatalog“ (S. 9) vorgelegt, in dem der selbstbewussten Bekundung des Münchner Kunstsammlers Graf Adolf Friedrich von Schack – „Von dem Guten, was meine Epoche an Kunst hervorgebracht hat, besitze ich das Beste“ – anschaulich nachgespürt werden kann.

Bereits bei der ersten Durchsicht des Buches erschließt sich unmittelbar, dass Schack wahrlich eine Sammlung von bleibendem Wert und nationaler Bedeutung (S. 21) geschaffen hat: Neben zahlreichen Werken von Moritz von Schwind, Franz von Lenbach oder Hans von Marées finden sich nicht weniger als elf Gemälde von Anselm Feuerbach und sechzehn von Arnold Böcklin. Allesamt klingende Namen, die Schacks feinsinniges Gespür für die Strömungen der Zeit abbilden, zumal ein Großteil von ihnen sich überhaupt erst durch die frühzeitige Förderung des Grafen auf dem Kunstmarkt etablieren konnte. Selbstverständlich hält der Sammlungsbestand nicht nur Glanzstück bereit, aber „man bedenke, was für Potenzen hier dem Mittelmäßigen gegenüberstehen“¹.

Neben der Unterstützung noch nicht (an-)erkannter Talente, blieb Schack – trotz beißender Kritik – auch seiner Idee unbeirrt treu, der zeitgenössischen Kunst eine

1 Bayerische Staatsgemäldesammlung – Gemäldekataloge, Bd. II: Schack-Galerie, bearb. von EBERHARD RUHMER mit ROSEL GOLLEK, CHRISTOPH HEILMANN, HERMANN KÜHN und REGINA LÖWE, 2 Bde.; München 1969, S. 13.