



David Ganz und Marius Rimmele (Hrsg.); Klappeffekte. Faltbare Bildträger in der Vormoderne (Bild+Bild 4), Berlin: Reimer Verlag 2016; 416 S., 24 Farbtafeln u. 183 s/w-Abb.; ISBN 978-3-496-01554-3; € 49

Der vorliegende, nunmehr vierte Band der im Reimer Verlag erscheinenden Reihe *Bild+Bild* versammelt Artikel, die auf den Beiträgen zur Tagung ‚Faltbilder. Medienspezifika klappbarer Bildträger‘ basieren, welche am 21. und 22. November 2014 an der Universität Zürich stattfand. Ein einleitendes Vorwort der beiden Herausgeber gibt einen Ausblick über dessen Zielsetzung: Die Vielzahl der unterschiedlichen Typen falt- beziehungsweise klappbarer Bildträger, die die Kunst des Mittelalters und der Frühen Neuzeit hervorgebracht hat, werden im Hinblick auf die ihnen inhärente mediale Spezifität und die daraus resultierenden, titelgebenden ‚Klappeffekte‘ untersucht. Das Hauptaugenmerk liegt damit also nicht auf den einzelnen bildlichen Darstellungen, die auf einem solchen Faltbildträger versammelt sind. Vielmehr rücken deren diverse visuelle und räumliche Konstellationen in den Vordergrund, die bei der entweder aktiv oder aber virtuell in der Imagination des Betrachters stattfindenden Manipulation eines solchen Objektes generiert, transformiert oder suggeriert werden können. Damit verfolgen die Herausgeber einen Forschungsansatz weiter, den nicht nur sie, sondern auch einige weitere an dem Band beteiligte Autor_innen in den letzten Jahren maßgeblich vorangetrieben haben,¹ dessen Potenzial jedoch noch alles andere als vollständig ausgereizt ist. Neben Objekttypen wie Diptychen, Triptychen und Buchdoppelseiten, die aus dieser Perspektive bereits einige Aufmerksamkeit erfahren haben, sollen in den einzelnen Artikeln jedoch explizit auch weniger gut erschlossene Bildformen, wie beispielsweise Truhendeckel oder gefaltete druckgrafische Blätter, in Augenschein genommen werden.

Die auf die Einleitung folgenden dreizehn Beiträge des Bandes lassen sich in zwei Gruppen teilen. Dabei widmen sich die ersten vier Texte auf allgemeinerer Ebene forschungsgeschichtlichen, methodischen und systematischen Fragen. So geben die Artikel der beiden Herausgeber Marius Rimmele (13–54) und David Ganz (55–108) einen Überblick über die bisherige relevante Forschung zu dreiteiligen klappbaren Bildträgern beziehungsweise Doppelseiten und Bucheinbänden. Sie arbeiten außerdem Fragestellungen und Konzepte heraus, die dem Leser im Verlauf des gesamten Bandes immer wieder in unterschiedlichen Konstellationen und Aus-

1 Vgl. beispielsweise David Ganz, „Weder eins noch zwei. Jan van Eycks ‚Madonna in der Kirche‘ und die Scharnierlogik spätmittelalterlicher Diptychen“, in: *Das Bild im Plural. Mehrteilige Bildformen zwischen Mittelalter und Gegenwart* (Bild+Bild 1), hrsg. von dems. und Felix Thürlemann, Berlin 2010, S. 41–65; Helga Lutz, „Falt- und Klappoperationen in der niederländischen Kunst des späten 14. und frühen 15. Jahrhunderts“, in: *Renaissancen*, hrsg. von Lorenz Engell u. a., München 2010, S. 27–46; Marius Rimmele, *Das Triptychon als Metapher, Körper und Ort. Semantisierungen eines Bildträgers*, München 2010; Roland Krischel, „Bilder, die klappen. Zur Kinetik religiöser Gemälde im spätmittelalterlichen Köln“, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 75 (2014), S. 51–130.

prägungen begegnen werden. Helga Lutz und Bernhard Siegert (109–138) treten dagegen aus medienwissenschaftlicher Perspektive an die Gruppe der untersuchten Objekte heran und befragen diese auf das durch ihre performative Handhabung aktualisierbare Potenzial hin, Räume „unterschiedlicher Seinsordnung“ (134) miteinander zu verschränken. Roland Krischel schließlich skizziert fünf unterschiedliche Funktionsweisen beweglicher, klappbarer Bilder und spannt dabei einen weiten Bogen, der vom „Medium des Bildentzugs“ (139) bis hin zum „Zaubertrick“ (151) reicht.

Auf diese vier Texte, die den weiten Möglichkeitshorizont des Forschungsfeldes skizzieren und zugleich einige methodische Pfade aufzeigen, die dabei helfen könnten, dieses Terrain zu erschließen, folgen neun Artikel, die konkreten Beispielobjekten beziehungsweise Objektgruppen gewidmet sind. Die Ordnung der Beiträge – entsprechend der Chronologie ihrer Untersuchungsgegenstände – bezeugt eine gewisse Kontinuität des Klappbildes und seiner Funktionsdimensionen in der Kunst des Mittelalters und der Frühen Neuzeit, bietet jedoch keinen Anlass dazu, dessen Geschichte als eine stringent evolutionäre oder gar teleologische Entwicklung zu lesen. Bereits die erste dieser Einzelstudien (161–183) bildet einen der inhaltlichen Höhepunkte des Bandes. In seiner Auseinandersetzung mit dem *Kostbaren Evangeliar Bernwards von Hildesheim* (ca. 1015) präsentiert Harald Wolter-von dem Knesebeck eine durchweg überzeugende und neuartige Deutung der in der Forschung bereits mehrfach untersuchten Widmungsminiatur. Im Zentrum steht dabei die komplexe Verklammerung von Bild und Inschrift, die wiederum auf die besondere mediale Form der Doppelseite – eines klappbaren Gebildes aus zwei separaten, aber miteinander verbundenen Elementen – abgestimmt ist, und die Rolle Mariä als Vermittlerin zwischen dem Stifter und Gott betont. Zugleich zeigt der Autor, dass die Doppelseite – vor allem bei einem Öffnungswinkel von circa 90 Grad – als Wiedergabe einer räumlichen Struktur gelesen werden kann, die auf die Gestalt St. Michaels in Hildesheim rekurriert. Schließlich erfahren auch die folgenden Illuminationen eine stringente Lektüre, die sich ebenfalls auf die Beschaffenheit des Codex als eines im wahrsten Sinne des Wortes mehrschichtigen, faltbaren Bildträgers stützt.

Gleich fünf der Artikel haben den in der Forschung zweifellos am ausführlichsten betrachteten Typus des Klappbildes zum Gegenstand: das Triptychon mit faltbaren Seitenflügeln. So nimmt Lynn F. Jacobs (209–231) das niederländische Flügelretabel im Allgemeinen in Augenschein und deutet dessen geschlossene Ansicht als liminale Zone, die zwischen dem Realraum des Betrachters und dem heilsgeschichtlichen Geschehen der darunterliegenden, in geöffnetem Zustand sichtbaren Schauseite vermittelt. Dieser Ansatz ist durchaus produktiv, jedoch entsteht an einigen Stellen der Eindruck, dass hier bereits formulierte Positionen wiederholt werden ohne sie nennenswert zu erweitern.² Heike Schlie (233–255) befasst sich mit zwei Triptychen (1475–78 und 1490), die von ein und demselben Stifter in Auftrag

2 Beispielhaft seien hier frühere Arbeiten zweier in dem Band ebenfalls vertretener Autor_innen aufgeführt: Rimmele 2010; Heike Schlie, „Wandlung und Offenbarung. Zur Medialität von Klappretabeln“, in: *Medialität im Mittelalter* 9 (2004), S. 23–43.

gegeben und von diesem vermutlich im Rahmen der Devotionspraxis genutzt wurden. Beide zeigen auf ihrer inneren Schauseite jeweils das Martyrium des heiligen Hippolytus, der von auseinanderstrebenden Pferden gevierteilt wird. Die Autorin kann glaubhaft machen, wie in beiden Fällen die besondere materielle Struktur des Triptychons und die Komposition der dargestellten Hauptszene produktiv ineinandergreifen, wodurch das Auffalten der Flügel als aktiver Vollzug des Martyriums semantisiert und somit als eine Form „somatischer *compassio*“ (252) erfahrbar werden konnte. Hanns-Paul Ties dagegen zeigt in seinem Beitrag (309–336), der dem Dreikönigsretabel Bartlme Dill Riemenschneiders (1545) gewidmet ist, dass nicht nur das Aufklappen der Flügel eines Triptychons, sondern auch ihr Schließen eine neue inhaltliche Dimension suggerieren kann. Für solche Fälle muss von einer gewissen Imaginationsleistung seitens des Betrachters ausgegangen werden, die es ihm erlaubt, die nun verborgene Bildordnung der aufeinander gefalteten Tafeln zu konstruieren. Spätestens an dieser Stelle muss jedoch auf eine zentrale Schwierigkeit hingewiesen werden, die die Betrachtung von Klappeffekten, wie sie im vorliegenden Band unternommen wird, immer mit sich bringt und die in den unterschiedlichen Beiträgen nicht ausgeblendet wird, sondern wiederholt zur Sprache kommt. Es ist nämlich in den meisten Fällen völlig unklar, wann Flügelretabel geklappt wurden, von wem diese Klappungen vorgenommen wurden und wer ihnen beiwohnte. Jedoch kann mit relativer Sicherheit davon ausgegangen werden, dass die Flügel während des Messgeschehens keine Manipulation erfuhren, weshalb die mit ihrer Öffnung beziehungsweise Schließung einhergehenden grafischen Effekte wohl kaum ein größeres Publikum hatten. Die Vorstellung, dass ein Betrachter, der die unterschiedlichen Ansichten eines Retabels kannte, die jeweiligen Operationen imaginieren und so die einzelnen Effekte nachvollziehen konnte, ist in der Forschung zwar weitestgehend konsensfähig, stellt jedoch keine vollständig befriedigende Lösung dar, da sie von einem Idealrezipienten ausgeht, der in dieser Form sicherlich nicht der Normalfall war.³ Auf diesen Punkt geht auch Masza Sitek ein, bevor sie ihre Aufmerksamkeit auf das im frühen 16. Jahrhundert entstandene und 1940 weitgehend zerstörte Retabel der Boner Kapelle in der Krakauer Marienkirche eingeht (287–307). Die Autorin entwickelt dabei eine Reihe komplexer Verbindungen zwischen den beiden Schauseiten dieses Bildwerks, die sich zum Teil auch aus partiellen Faltungen beziehungsweise Öffnungen des Tafelverbundes ergeben. So schlüssig diese auch in den meisten Fällen sind, darf – und das nicht nur in Bezug auf diesen Text – nicht vergessen werden, dass derartige Bedeutungszusammenhänge nur hypothetische Postulate bleiben müssen. Unterschiedliche Formen der teilweisen Öffnung eines faltbaren Bildgefüges kommen auch in Ulrich Heinens Aufsatz zu den Triptychen Peter Paul Rubens' zur Sprache (337–365). Anhand zweier Altarretabel und eines Epitaphs verdeutlicht der Autor, dass der Barock-

3 Vgl. bspw. Valerie Möhle, „Wandlungen. Überlegungen zum Zusammenspiel der Außen- und Innenseiten von Flügelretabeln am Beispiel zweier niedersächsischer Werke des frühen 15. Jahrhunderts“, in: *Ästhetik des Unsichtbaren. Bildtheorie und Bildgebrauch in der Vormoderne* (KultBild 1), hrsg. von David Ganz, Thomas Lentes und Georg Henkel, Berlin 2004, S. 146–169.

künstler bewusst die Tradition und Funktionsweise mittelalterlicher flämischer Flügelretabel aufgriff und diese mit den Möglichkeiten seiner Malerei weiterentwickelte. Dabei schuf er komplexe semantische Bildgefüge, die eine Synthese mit dem sie umgebenden Bildraum eingehen und unter anderem auch Bezüge zur zeitgenössischen Predigtliteratur aufweisen.

Die übrigen drei Beiträge widmen sich schließlich unterschiedlichen, bisher weniger gut erschlossenen Formen klappbarer Bildträger. So setzt sich Pavla Ralcheva (186–207) mit einer Reihe von Holztafeln auseinander, die circa Mitte des 15. Jahrhunderts in Köln entstanden und einst als Deckel von Truhen oder Reliquienischen dienten, darunter auch der auf fünfzehn Tafeln verteilte Ursulazyklus, der sich heute in der Sammlung des Wallraf-Richartz-Museums befindet. Dem Vorhaben der Autorin, die Tafeln im Kontext ihrer Funktion als Klappbilder zu betrachten, ist im Großen und Ganzen zuzustimmen, auch sind einige der Erkenntnisse, die sie daraus zieht, durchaus überzeugend. Stellenweise wirken ihre Überlegungen, so beispielsweise die Deutung des Ursulazyklus als quasi kinematografische Sequenz, die der Betrachter kraft seiner *imaginatio* zusammensetzen musste, jedoch spekulativ und noch nicht vollständig ausgereift. Mit der fiktiven Rekonstruktion eines faltbaren Bildträgers befasst sich auch Stefan Neuner (257–286). Bekanntermaßen stellen die *Zwei Venezianischen Damen* Vittore Carpaccios (1495) die untere Hälfte einer Tafel dar, die ehemals wiederum Teil eines größeren, wahrscheinlich aus zwei Tafeln bestehenden Gefüges war und damit in der italienischen Malerei, die im Vergleich zum nordalpinen Raum kaum Klappbilder kannte, eine Sonderstellung einnahm. Die medien-spezifischen „Möglichkeiten der Trennung, Teilung und Aufspaltung“ (257), die einem solchen beweglichen Objekt inhärent sind, finden, so Neuner, eine Entsprechung im kompositionellen Aufbau der beiden Fragmente selbst, die ja immerhin über Jahrzehnte als selbstständige und vor allem auch vollständige Gemälde wahrgenommen wurden. Zugleich erkennt er aber auch verbindende Elemente, die die beiden scheinbar disparaten Szenen zu einem zusammenhängenden Ganzen zu verklammern erlauben, ganz so wie einst Scharniere die beiden Tafeln aneinanderbanden. In seinem abschließenden Artikel (367–392) erweitert Christoph Benjamin Schulz, dessen Forschungsarbeiten immer wieder in der transdisziplinären Schwel-lenzzone zwischen Literaturwissenschaft und Kunstgeschichte zu verorten sind, den Betrachtungshorizont des Bandes um einen Objekttypus, den er als *Faltmontage* bezeichnet. Dabei handelt es sich um unterschiedliche Formen gefalteter druckgrafischer Blätter, die etwa ab dem beginnenden 17. Jahrhundert entstehen. Sie sind ganz explizit darauf ausgelegt, entfaltet zu werden und entwickeln im Rahmen dieser aktiven Handhabung durch den Rezipienten diverse zum Teil hochkomplexe Bedeutungsebenen. Die Beschäftigung mit ihnen erweist sich als großer Gewinn für den Band, zeigt sie doch, dass bestimmte Effekte und medien-spezifische Operationen des Klappbildes eben nicht nur für komplexe, ‚hochkünstlerische‘ Objekte konstitutiv sind, die im Auftrag wohlhabender und gebildeter Stifter entstanden, sondern – zumindest im Laufe der Frühen Neuzeit – auch in solchen ‚populären‘, für ein breites Publikum massenhaft produzierten Formen zum Einsatz kamen.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass der hier besprochene Band einen wichtigen Schritt hin zum besseren Verständnis klappbarer Bildträger des Mittelalters und der Frühen Neuzeit darstellt und eine Reihe wertvoller Anknüpfungspunkte für weitere Forschungsvorhaben bietet. Das Niveau der einzelnen Beiträge ist durchgehend hoch, ihre Lektüre kann dem interessierten Leser ohne Vorbehalt nahegelegt werden.

ROSTISLAV TUMANOV
Stuttgart



Felix Billeter; Kunsthändler, Sammler, Stifter. Günther Franke als Vermittler moderner Kunst in München 1923–1976 (Schriften der Forschungsstelle ‚Entartete Kunst‘ 11); Berlin u. Boston: De Gruyter 2017; XVII + 426 S., 50 Abb.; ISBN 978-3-11-048746-6; € 59,95

Der Kunsthändler Günther Franke (1900–1976) ist aufgrund seiner jahrzehntelangen Zusammenarbeit mit Max Beckmann (1884–1950) und Ernst Wilhelm Nay (1902–1968) in die Kunstgeschichte eingegangen. Heute erinnert noch seine 1974 eingerichtete Stiftung von dreißig Werken Beckmanns an die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen an seine Tätigkeit. In München befindet sich seither die bedeutendste Beckmann-Sammlung Europas. Da Werke dieser Stiftung in den letzten zehn Jahren immer wieder in den Verdacht von Raubkunst kamen, war es den Staatsgemäldesammlungen ein Anliegen, die Geschichte der Kunsthandlung und Sammlung Frankes genauer zu untersuchen. Sie fanden in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau einen Partner, da über die Jahrzehnte von der Stadt 56 Werke bei Franke erworben worden waren. Mithilfe der Ernst von Siemens Kunststiftung konnte der ausgewiesene Kenner der Kunstgeschichte der frühen Moderne und des Münchner Kunstmarktes, Felix Billeter, die Forschungsarbeit leisten und endlich alles zusammenzutragen, was über Günther Franke heute noch in Erfahrung zu bringen ist. Historische Forschung, die von einer Institution oder einer Firma in Auftrag gegeben wird, um deren eigene Geschichte – insbesondere in der Zeit des Nationalsozialismus – aufzuarbeiten, ist in den letzten Jahren immer wieder kritisch beurteilt worden. Doch um ein Ergebnis gleich vorwegzunehmen, die erste Franke-Monografie, die aus diesem Projekt entstanden ist, bietet auch nicht den Ansatz eines Versuches, die Fakten in einer tendenziellen Weise zu interpretieren. Im Gegenteil, der Autor weist wiederholt auf die offenen Fragen hin, die leider auch nach seinen Recherchen geblieben sind.

Über Günther Franke war bis zu diesem Buch vor allem bekannt, was der Kunsthändler selbst über seine eigene Geschichte in den 1960er und 1970er Jahren erzählt hatte. Eine Reihe von Briefen mit befreundeten Künstlern gab er selber noch heraus,