

Kunst und Kult im Zeitalter der Gegenreformation

Marcia B. Hall
The Sacred Image in the Age of Art.
Titian, Tintoretto, Barocci,
El Greco, Caravaggio.
 New Haven/London, Yale University
 Press 2011. 310 p., ill.
 ISBN 978-0-30016-967-6. \$ 75,00

Bekenntnis' und ‚Verfremdung‘ – diese beiden Konzepte leiten und begleiten den Leser durch Marcia B. Halls neues Buch zur religiösen Malerei im Italien des 16. und beginnenden 17. Jh.s. Ein Buch, das allein schon durch seinen weit gefassten Titel, durch Format und Umfang – 310 zweiseitig bedruckte Seiten mit 214 (größenteils Farb-)Abbildungen – und durch die ersten Seiten der Einführung mit prinzipiellen Fragen an religiöse Bilder und Ausblicken bis hin zu Marcel Duchamp, René Magritte oder Walter De Maria hochgesteckte Erwartungen weckt. Es geht um nichts weniger als das Weiterdenken der von Hans Belting wohl am einprägsamsten formulierten Frage nach dem Verhältnis von ‚Bild und Kult‘ – nun im Zeitalter der Kunst und Konfessionalisierung.

VERFREMDUNG

Zentrales Anliegen des Buches ist es zu untersuchen, wie die Maler während und vor allem unmittelbar nach dem Konzil von Trient und seinem Dekret zur Bilderfrage eigenständige, neue piktorale Lösungen für die in die Kritik geratenen religiösen Bilder entwickelten: keine ganz unbekannte Fragestellung der Forschung. Hall konzentriert sich dabei auf die ihrer Meinung nach vernachlässigten

narrativen religiösen Gemälde. ‚Ikonische‘ Repräsentationsformen im weitesten Sinne, also etwa halbfigurige Heiligendarstellungen, der Typ der *Sacra Conversazione*, Christusbilder usw., spielen dagegen – wenn überhaupt – nur ganz am Rande eine Rolle. Denn für die Gruppe der narrativen Bilder stellt sich laut Hall das Problem von ‚Kult‘ und ‚Kunst‘ in besonders eindringlicher Weise: Die neuen Möglichkeiten naturnaher Darstellung in der Renaissance und das neue Interesse an künstlerischen Leistungen erforderten es gerade hier, den Betrachter dezidiert auf die religiöse Funktion dieser Gemälde zurückzulenken und vor allem, ihn intensiv emotional zu ergreifen. Die von Giovanni Andrea Giglio 1564 erstmals in aller Konsequenz formulierte Trennung von profaner und sakraler Bilderwelt liefert offenbar die Rechtfertigung, auch bei malerischen Verfahren, die in beiden Bereichen Anwendung fanden (etwa Tizians „painterly brushwork“), ausschließlich die religiösen Gemälde in den Blick zu nehmen (ausgenommen die Überlegungen zur *maniera*, 84-95).

Dieses Ziel erreichten die besten Maler der Zeit durch das Verfahren der ‚Verfremdung‘: „making strange“ (bzw. „strangeness“) ist der heuristische Schlüsselbegriff, den Hall im Rekurs auf den russischen Literaturkritiker Viktor Shklovsky und den Historiker Carlo Ginzburg nun speziell auf die religiöse Malerei der Renaissance anzuwenden vorschlägt (11f.). Tizian etwa erzeuge diesen Effekt vor allem durch seinen offenen Pinselstrich (15, vgl. 170), Tintoretto durch die Steigerung zu einer theatralischen „bravura abbreviated technique“ (173), Barocci ‚verzauberte‘ seine Betrachter durch „restless composition, scanning, assimilated color, filmy color, and the unexpected intrusions of veristic still life“ (223), El Greco durch Überlänge der Figuren und Lichteffekte (227), Caravaggio schließlich – „master of making strange“ (253,

vgl. 265) – durch seine überraschend ungeschönte Inszenierung der Heilsgeschichte mit Hilfe zeitgenössischer Modelle aus einfachsten Volksschichten. Die fünf Kapitel zu diesen Malern und ihren in Auswahl vorgestellten religiös-narrativen Bildwerken machen den zweiten und Hauptteil des Buches aus, wobei insbesondere auch die sensiblen Analysen der unterschiedlichen Einsatzmöglichkeiten von Farbe und Beleuchtung in dieser Zusammenstellung neue Einsichten hervorbringen (vgl. etwa 246f. zum Unterschied von El Greco und Barocci).

Der erste Teil des Buches entwickelt in fünf Kapiteln die ‚Vorgeschichte‘ und Problemstellung des religiösen Bildes bis hin zum Konzil von Trient und seinen Beschlüssen. Zunächst wird vor allem an nordalpinen Beispielen die protestantische Kritik und Alternative zum katholischen Bildverständnis und -gebrauch skizziert. Das zweite Kapitel setzt nochmals neu an, indem es die schon zuvor in Italien auftretenden prinzipiellen Herausforderungen an religiöse Bilder untersucht, die sich durch die naturnahen Darstellungsmöglichkeiten der Frührenaissancemalerei ergaben (Hauptbeispiel ist die Florentiner Malerei bis hin zu Savonarolas Reformforderungen am Ende des Quattrocento). Während der ‚Naturalismus‘ der Frührenaissance laut Hall verhinderte, dass die Bildfiguren einfach mit den zu verehrenden Personen gleichgesetzt wurden, ergab sich mit der Hochrenaissance und ihrer neuen Idealisierung erneut die Gefahr der Idolatrie (74f.). In ganz Italien erprobten die Maler daher unterschiedliche, die Betrachter in reflektierter Distanz haltende Bildmittel – wobei dieses „making strange“ in die *maniera* mündete (Kapitel 3).

Nach einem Kapitel zu Michelangelos *Jüngstem Gericht* und seiner Wirkung endet der erste Teil mit einer Untersuchung des Tridentiner Bilderdekrets. Als Reaktion darauf seien die letztlich erfolglosen Versuche zu einem „didaktischen Altarbild“ von Malern wie Vasari, Pulzone, den Zucari, Muziano oder Santi di Tito entwickelt worden (129-134; der Hinweis der Einleitung, S. 5, dass 1563 zeitgleich mit dem Ende des Konzils in Florenz die *Accademia del Disegno* gegründet wurde,

kommt im weiteren nicht mehr zur Sprache). Vor dieser Negativfolie erscheint dann jedenfalls im zweiten Teil Tizians, Tintoretts, Baroccis, El Grecos und Caravaggios zukunftsweisender „affective response to Trent“ umso strahlender.

BEKENNTNIS

Im Unterschied zum „making strange“ erschließt sich die Bedeutung von ‚Bekenntnis‘ für das Buch nur implizit. Gemeint ist die bekenntnishafte Auswahl und Behandlung des Materials durch die Autorin, die das Lob ihrer fünf Protagonisten mit einer teils alle historischen Wertmaßstäbe übergehenden Nicht-Beachtung oder Abwertung anderer Maler verbindet. Damit sei natürlich nicht die überragende ästhetisch-künstlerische Position der fünf Heroen in Frage gestellt. Allein deren Leistung lässt sich historisch angemessen doch nur im pluralen Spektrum der zeitgenössischen Lösungen und Sehhorizonte beurteilen, nicht durch teleologisch determinierte Urteile aus unserer Sicht, welche Bildelemente später für ‚den Barock‘ wichtig wurden und welche nicht.

Keine neuen Erkenntnisse gewinnt man durch Aussagen wie: „If we compare Barocci with his contemporary Florentine reformer Santi di Tito, [...] we begin to understand how Barocci’s painting anticipates the future baroque, whereas Santi’s will lead to a dead end“ (207). Wie Federico Zucari versuche Santi di Tito nur, möglichst genau und didaktisch das Heilsgeschehen zu illustrieren, aber eben nicht, den Betrachter maximal affektiv zu involvieren: „There is nothing here to fascinate or engage the worshipper, no *strangeness* of any kind. The altarpieces of both Federico and Santi have the virtue of having left behind the mannerisms of *maniera*, but they substitute accuracy for aesthetic and intellectual appeal, and they attempt little more than to pictorialize the scriptural text. It is as though these painters have renounced art in favour of illustration.“ Und genauso sinnlos scheinen die Bemühungen zunächst in Rom angesichts von “[t]he saccharine sentiment of Pulzone, the arid didacticism of Siciolante“ (249). Die von Federico Zeri so eindringlich charakterisierten pikturalen Qualitäten und meditativen Intentionen der

pittori senza tempo sind damit kaum erfasst. Statt subjektiver Einschätzungen der Autorin wäre eine breitere Quellenbasis über die allbekanntesten Gilio, Paleotti, Vasari und einige andere hinaus wohl doch aufschlussreich gewesen. Insofern liefert das Buch insgesamt auch wenige überraschende Interpretationen.

Dass Annibale Carracci kein eigenes Kapitel erhält, lässt sich vielleicht mit den zahlreichen neuen Publikationen zu diesem begründen (allerdings hätte dieses Kriterium potenziert auch für Tizian und Caravaggio gegolten). Aber gerade diese Publikationen zeigen, dass Annibales Leistungen insgesamt nicht angemessen charakterisiert sind als „more an inspired revival, even in terms of working practice, than the radical innovation that is Caravaggio's contribution“ (251; vgl. Claire Robertson, *The Invention of Annibale Carracci*, Cinisello Balsamo 2008; vgl. die Rezension von Henry Keazor in diesem Heft, 175ff.). Zudem hat die Forschung zu Caravaggio ja gerade in letzter Zeit zumindest erhebliche Vorbehalte gegenüber den in die kunsthistorische Literatur übernommenen Künstler-Mythos formuliert, Caravaggio habe seine teils monumentalen, vielfigurigen Gemälde im Unterschied zu den Adepten der Carracci-Akademie „virtually *alla prima*“ gemalt (vgl. v.a. Nevenka Kroschewski, *Über das allmähliche Verfälschen der Bilder. Neue Aspekte zu Caravaggio*, München 2002; Valeska von Rosen, *Caravaggio und die Grenzen des Darstellbaren. Ambiguität, Ironie und Performativität in der Malerei um 1600*, Berlin 2009; Sybille Ebert-Schifferer, *Caravaggio: Sehen, Staunen, Glauben. Der Maler und sein Werk*, München 2009).

Die Stadt Bologna mit ihren Malern spielt in der großen Erzählung von Marcia Hall praktisch keine Rolle. Und auch das römische Spektrum ist mit Caravaggio, einer Andeutung auf die Carracci und die *pittori senza tempo* in seiner Komplexität kaum ausreichend charakterisiert: Rubens' Gemälde für die Chiesa Nuova von 1607/08 werden in einem Satz erwähnt (223). Die Bedeutung der Jesuiten und ihrer neuen Praktiken der Bildmeditation sind nicht präzise erkennbar. Ein differenzierender Blick auf andere Orden, auf spezifische

Auftraggeber und Sammler, auf Konstanz und Wandel in den sozialen Rahmenbedingungen für die Künstler, selbst auf die kunsttheoretischen Diskussionen fehlt (vgl. nur Stefania Macioce, *Undique splendent. Aspetti della pittura sacra nella Roma di Clemente VIII Aldobrandini [1592-1605]*, Rom 1990; Christian Hecht, *Katholische Bildertheologie im Zeitalter von Gegenreformation und Barock*, Berlin 1997; Leslie Korrnick, *On the Meaning of Style. Nicolò Circignani in Counter-Reformation Rome*, in: *Word & Image* 15, 1999, 170-189; für das von Hall vor allem bei Tintoretto diskutierte Spezialproblem der Seitenbilder in Kapellen wäre zu verweisen auf Michael Matile, *„Quadri laterali“ im sakralen Kontext. Studien und Materialien zur Historienmalerei in venezianischen Kirchen und Kapellen des Cinquecento*, München 1997).

SCHLEIER

Grundsätzlich wäre zu fragen, ob die weitgehende mediale Beschränkung auf Gemälde für den Aspekt der religiösen Wahrnehmung gerechtfertigt ist oder nicht ihrerseits aus der Perspektive der sich formierenden Sammlungen resultiert. Den Gewinn eines anderen Vorgehens hat Christine Göttler vorgeführt (*Last Things. Art and the religious imagination in the age of reform*, Turnhout 2010; für die Druckgraphik vgl. etwa Walter S. Melion, *The Meditative Art. Studies in the Northern devotional print, 1550-1625*, Philadelphia [PE] 2009). Ebenso scheint die Unterscheidung von narrativen und ‚ikonischen‘ religiösen Bildern wenig sinnvoll – ‚wunderwirkende‘ narrative Bilder, die also offenbar Qualitäten von ‚Kultbildern‘ annehmen, wie Raffaels *Spasimo di Sicilia* (nicht erwähnt) oder Giorgiones/Tizians *Kreuztragender Christus* (dessen Wunderqualität nicht erwähnt wird), deuten hierauf hin. Bereits darauf hingewiesen wurde, dass für eine überzeugende Deutung von Intention und Wirkung bestimmter piktoraler Effekte – etwa Tizians offenem Pinselstrich – ein Abgleich mit profanen oder übergreifenden „Bildkonzepten der Renaissance“ notwendig wäre, um das Spektrum der Möglichkeiten offen zu legen (vgl. Gerhard Wolf, *Schleier und Spiegel. Traditionen des Christusbildes und die Bildkonzepte der*

Renaissance, München 2002; zum Parallel-Phänomen der Thematisierung der ‚Künstlichkeit‘ der Malerei vgl. Victor I. Stoichita, *Das selbstbewußte Bild. Der Ursprung der Metamalerei*, München 1998 [zuerst frz. 1993]).

Der Schleier, der sich beim Lesen über das Buch legt, resultiert somit auch aus der sehr selektiven Wahrnehmung der Forschungsliteratur durch die Autorin. So fehlen etwa alle hier in Klammern genannten Titel. Nur so kann letztlich auch die Idee des „making strange“ als neu erscheinen. Unter den Stichworten Opazität, Selbstbewusstwerdung des Gemäldes („l’instauration du tableau“) und mit Blick auf religiöse Gemälde insbesondere auch unter dem Begriff des Schleiers sind diese Phänomene der piktoralen Selbstthematisierung und -ausstellung und ihre Funktionen zwischen Fra Angelico und Caravaggio sicher

nicht restlos geklärt, aber doch längst Gegenstand intensiver Forschungen (sehr ähnliche Fragestellungen etwa bei Klaus Krüger, *Das Bild als Schleier des Unsichtbaren. Ästhetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit in Italien*, München 2001). Insgesamt würde man sich wünschen, dass das „making strange“ nicht nur als Herausforderung für Künstler, sondern viel stärker auch für kunsthistorische Interpretationen ernst genommen würde.

PROF. DR. ULRICH PFISTERER
 Institut für Kunstgeschichte der Ludwig-
 Maximilians-Universität,
 Zentnerstr. 31, 80798 München,
 Ulrich.Pfisterer@lrz.uni-muenchen.de

Land Art in Emmen

Anniversarium: **Robert Smithson**
Broken Circle/Spiral Hill
 Sonderausstellung: **Robert Smithson**
Broken Circle/Spiral Hill 40 years.

CBK Emmen, 17. September–
 27. November 2011; Museum für
 Gegenwartskunst Siegen, 4. März–
 28. Mai 2012 (mit Filmvorführung
 „Breaking Ground“)

Vierzig Jahre ist es her, dass der amerikanische Künstler Robert Smithson in der nordniederländischen Stadt Emmen *Broken Circle/Spiral Hill* schuf (Abb. 1). Die Erdarbeit entstand im Rahmen der sechsten „Sonsbeek International Sculpture Exhi-

bition“, deren Kurator Wim Beeren mit dem Motto „Sonsbeek buiten de perken“ („Über Sonsbeek hinaus“) traditionelle Konzepte von Skulptur sprengen wollte und insofern höchst aufgeschlossen war für Smithsons Idee, ein Kunstwerk jenseits der üblichen Park-Situation in Arnhem zu realisieren (zur sechsten, in vielerlei Hinsicht bahnbrechenden „Sonsbeek International Sculpture Exhibition“ vgl. den Kat. *Sonsbeek buiten de perken*, 2 Bde., Arnhem 1971).

Smithson selbst schilderte seine Beweggründe 1971 so: „I was looking for an area that was somewhat raw because Holland is so pastoral, so completely cultivated and so much an earthwork in itself that I wanted to find an area that I could mold, such as a quarry or a disused mining area.“ (Interview mit Gregoire Muller, „...The Earth, Subject to Cataclysms, Is a Cruel Master“ [Arts Magazine, November 1971], in: *The Writings of Robert Smith-*