

# KUNST CHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT  
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

63. JAHRGANG JULI 2010 HEFT 7

HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN  
MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E.V.  
VERLAG HANS CARL, NÜRNBERG

---

## Tagungen

---

### Kosmos Avio. Zur höfischen Kultur des Trentino im Trecento

Rom, Istituto Svizzero, 16.-17. Oktober 2009

Die Wandmalereien des unweit des Gardasees gelegenen Castello Sabbionara d'Avio (Abb. 1) sind wohl eines der bedeutsamsten Zeugnisse für die profanen Ausstattungsprogramme in mittelalterlichen Burganlagen Italiens, die wegen ihrer schweren Zugänglichkeit und des oft schlechten Erhaltungszustandes lange von der kunsthistorischen Forschung vernachlässigt wurden und erst seit jüngster Zeit wieder Beachtung finden. So war es das Hauptziel der Veranstalter, Harald Wolter-von dem Knesebeck (Bonn), Sabine Sommerer (Zürich) und Peter Scholz (Florenz), mit der Tagung *Kosmos Avio* zum Austausch zwischen den zur mittelalterlichen Wandmalerei forschenden Wissenschaftlern beizutragen. Zudem wurden die Gründung einer Arbeitsgemeinschaft sowie die Schaffung eines dem *Corpus Vitrearum Medii Aevi* vergleichbaren Projekts für Wandmalereien anvisiert.

*Die Malereien und ihr historischer Kontext*  
In seinem Einführungsvortrag zu den Dekorationssystemen in den verschiedenen freskierten Räumen des Castello in Avio schuf Hans-Rudolf Meier/Weimar (*Kosmos Avio* – eine Einführung zum Dekorationssystem) auch inhaltlich gleichsam den Rahmen für die nachfolgenden Beiträge und spannte den Bogen von den traditionellen Dekorationssystemen der *Casa delle guardie* (Wächterhaus) (Abb. 2, 3) und der *Sala baronale* im Pallas (Abb. 4) – bestehend aus Sockelzone, Bildzone und dem die Wandmalereien zur Decke hin abschließenden Fries – bis hin zur singulären Gestaltung der *Camera d'Amore* im *Mastio* (Bergfried) (Abb. 5, 6). Wie Meier herausstellte, äußert sich in der Variation der Dekorationssysteme zugleich eine Hierarchisierung der Räume. So finden sich zwar in der Sockelzone aller vier Räume die weit verbreiteten imitier-



Abb. 1  
Castello Sabbionara  
d'Avio, Außenansicht  
(Archiv der Verf.)

ten Fehfellbehänge, die Gestaltung der Bildzone indes variiert. Während diese im Vorzimmer der Wächterstube ein mit Buchstaben ergänztes Muster darstellt, finden in der Stube selbst monumentale ritterliche Kampfszenen Eingang in das Hauptregister. In der *Sala baronale* wurden statt durchgehender Bildfelder kleine Szenen und figurative Darstellungen in die Vierpaßfelder des fingierten ornamentalen Wandbehangs eingefügt. In der *Camera d'Amore* schließlich wird die Sockelzone durch Figuren, welche hinter dem Fehfellbehang hervorzutreten scheinen, selbst

zum Teil der Bilderzählung. So kulminiert das Ausstattungsprogramm der Burg von Avio gleichsam in der außergewöhnlichen Semantisierung jenes Dekorationssystems der *Camera d'Amore* in der Spitze des Bergfrieds. Im Anschluß referierten Ettore Napione/Verona (*Le committenze dei Castelbarco: Incontri e confronti tra maestri 'campionesi' e maestri scaligeri*) und Francesca Flores d'Arcais/Mailand (*Gli affreschi di Castel Avio e il loro rapporto con la pittura veronese del primo Trecento*) kenntnisreich über die für das Verständnis der Wandmalereien grundlegen-



Abb. 2  
Castello Sabbionara,  
Casa delle Guardie,  
Vorzimmer (Le vie del  
Gotico. Il Trentino fra  
Trecento e Quattro-  
cento, Trient 2002,  
S. 553, Abb. 19.23)

den historischen Umstände. Napione skizzierte die gesellschaftspolitische Stellung der Castelbarco, die seit 1218 als Burgherren dokumentiert und durch ihre Verdienste für Cangrande della Scala in den 1310er Jahren zu den bedeutendsten Mitgliedern am Hof der Scaliger in Verona aufgestiegen sind, und legte anhand der monumentalen Familiengrabskulptur, insbesondere des Grabmals von Guglielmo Castelbarco il Grande († 1320), deren aktive Rolle in der Kunstpatronage dar. D'Arcais bot eine präzise, wenn auch nicht unumstrittene Eingrenzung des Entstehungszeitraums der erhaltenen Freskenausstattungen und nahm einzelne Händescheidungen vor. In ihrem umfassenden Überblick ordnete sie etwa die *Camera d'Amore* stilgeschichtlich in die Tradition des »Triumphs des Todes« in der Cappella S. Giovanni in S. Domenico in

Bozen und somit in die Giotto-Nachfolge ein. Der daraus folgenden Datierung in die frühen 1330er Jahre widersprach Napione mit dem Verweis auf die Mode, derzufolge die Wandmalereien nicht vor den 1340er Jahren entstanden sein können.

#### *Zusammenspiel von Literatur und Wandmalerei*

Eine enge Verzahnung von Text und Bild geschieht in Avio einerseits durch direkte Integration von Inschriften in die Bilder, wie sie im fingierten Marmorfries der *Camera d'Amore* oder im Vorraum der Wächterstube in Form einzelner in das Rautenmuster eingefügter Majuskelnbuchstaben erhalten sind. Andererseits ist für die Deutung der Wandbilder oftmals entscheidend, welche literarischen Werke unter den Konzeptoren zirkulierten und die



Abb. 3  
Castello Sabbionara,  
Casa delle Guardie,  
Wächterstube (Le vie  
del Gotico 2002, S. 554,  
Abb. 19.24)

Wandmalereien möglicherweise beeinflussen. Das »Buchstabenrätsel« im Vorraum zur *Stanza delle guardie* (Abb. 2) war der Ausgangspunkt für einen vorwiegend literaturwissenschaftlichen Exkurs durch Stefan Matter/Fribourg (*Litterae autem sunt indices rerum ... Die Ordnung der Buchstaben und die Ordnung der Welt*). Eine Auflösung für das Denkspiel bot er – auch aufgrund des Erhaltungszustandes – nicht an; vermutlich werden die Buchstaben im Wächterhaus von Avio auch mit Hilfe von Restauratoren und Paläographen niemals definitiv entschlüsselt werden können. Stattdessen zeigte Matter anhand zahlreicher Bildbeispiele von Buchstabenfolgen, Anagrammen, Aponymen, Devisen und Sinnsprüchen vom 13. bis ins frühe 17. Jh. sowie an Textbeispielen aus dem deutschsprachigen Raum ein breites Spektrum von Buch-

stabenkombinationen in Kunst und Dichtung und diskutierte deren Wahrnehmung durch die Zeitgenossen. Die verschiedenen Beispiele mündeten in der Feststellung, daß Wandmalereien oftmals zum Lesen auffordern und auf zugleich spielerische und gelehrte Weise Wissensinhalte transportieren.

Eva Frojmovic/Leeds (*Arts of Love and Teachings of Love: image, metaphors, translations*) und Dieter Blume/Jena (*Amor – Liebe und Mythos im Trecento*) widmeten sich der Amor-Ikonographie der *Camera d'Amore* (Abb. 5). Ohne sich auf eine konkrete literarische Quelle festzulegen, was aufgrund des fragmentarischen Zustandes der Fresken und der erklärungsbedürftigen Bildschöpfung des triumphierenden, auf einem Pferderücken stehenden, blinden Amor mit Greifenfüßen auch nicht möglich ist, betrachteten sie die Bilder im

insbesondere die mangelnde funktionsanalytische und historischen Rahmenbedingtheit der schafflichen Stellung der Kunst. Handelt es sich bei dem um eine defensive Anlage, einen Observationsbau oder aber um einen Wohnort – als Ort der Verankerung und als Prunkbau, konzipiert im Rahmen der Fiktion des höfischen Lebens? Harald Walter von dem Hagen (Le vie del Gotico 2002, S. 547, Abb. 19.16) verortete den Zyklus im Kontext der kommunalen Bildargumentation. Er erör-tert die beiden noch erhaltenen Gewölbe im Vergleich mit anderen Beispielen, ergründet die Schicht vorgeschlagenen Zyklen und die Identifikation der Figuren. Magnanimus (Le vie del

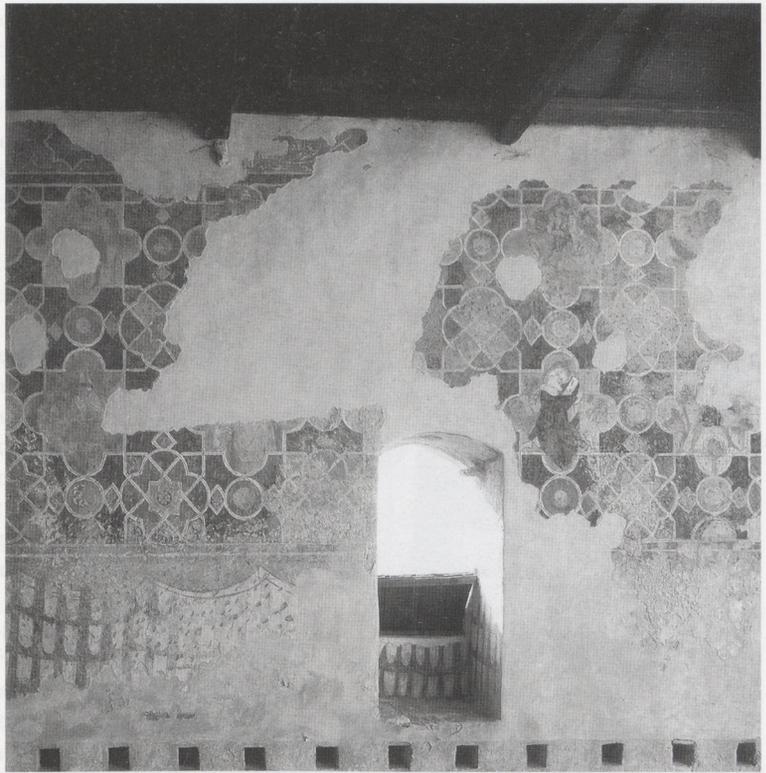


Abb. 4  
Castello Sabbionara,  
Pallas, Sala baronale  
(Le vie del Gotico 2002,  
S. 547, Abb. 19.16)

Zusammenhang mit verschiedenen Liebesdiskursen der höfisch-frühhumanistischen Dichtung. Frojmovic verortete die Fresken in der Tradition Francesco da Barberinos, ohne jedoch eine direkte Übernahme von dessen Bilderfindungen suggerieren zu wollen. Vielmehr erörterte sie anhand ikonographischer Vergleiche mit Bildallegorien aus beiden Handschriftenexemplaren der *Documenti d'Amore* sowie mit Beispielen aus der zeitgleichen Buch- und Wandmalerei den intellektuellen Austausch, der letztlich zur Schaffung jener neuen Amor-Ikonographie führte. Blume widmete sich den Liebesdiskursen in frühhumanistischen Kreisen von Guittone d'Arezzo bis zu Francesco da Barberino sowie den unterschiedlichen Ausprägungen der Ovidrezeption in bebilderten Handschriften. Insbesondere beleuchtete er die Mythenrezeption durch die um 1300 erfolgte Übertragung der

*Ars Amatoria* Ovids ins Volgare sowie auch der Ovidischen *Metamorphosen* und deren allegorische Auslegung. So veranschaulichte Blume am Beispiel einer in Gotha befindlichen Handschrift des *Ovidius moralizatus* von Petrus Berchorius, inwiefern dieser gegenüber dem 13. Jh. eine neuartige Ovidlektüre bezeugt, welche die Figuren allegorisch auflädt und ein starkes Interesse an den Phasen der Verwandlung und der Darstellung schwer faßbarer Gefühls- und Seelenzustände zeigt. Hierin sah er eine Nähe zu der eindringlichen Emotionalität der Protagonisten der *Camera d'Amore*.

Die Tagungsteilnehmer waren sich einig, daß das Bildformular des triumphierenden Amor, ähnlich dem der Tugendddarstellungen in der Kuppel, in seiner Polyvalenz auf die jeweiligen intellektuellen Voraussetzungen der unterschiedlichen Rezipientengruppen reagiert.



Abb. 5  
Castello Sabbionara,  
Mastio, Camera d'Amore  
(*Le vie del Gotico*  
2002, S. 535, Abb. 19.2)

Doch lediglich die Entzifferung der in der Camera nur noch höchst fragmentarisch erhaltenen Terzinen – vermutlich sprechen darin die Tugenden selbst –, deren exponierte Anbringung gewissermaßen als Verbindungsglied zwischen Gewölbe und Seitenwänden Giovanna degli Avancini/Trento (*Amore ed etica ad Avio*) betonte, könnten die Deutung der Amorfigur präzisieren.

#### *Fragen des Raumes und der Funktion*

Aufgrund ihrer Lage und Ausstattung will Peter Scholz (Zur Raumfunktion der Camera d'Amore) die Camera d'Amore als »studium« verstanden wissen und erkennt in dem sich aus Tugenden und Szenen der höfischen Liebe zusammensetzenden Programm eine Demonstration von Gelehrsamkeit. Auch die abgegrenzte und zugleich exponierte Lage fast in der Spitze des Mastio sowie die erschwerte

Zugänglichkeit mache eine Nutzung als »studium« wahrscheinlich. So seien auch für das Mittelalter Räume belegt, die eine ähnliche Funktion wie die späteren *studioli* hätten. Diese These wurde einerseits begrüßt, andererseits der Zusammenhang der Liebesikonographie mit einem humanistischen Gelehrtenideal vehement bestritten. Angesichts der im Castello empfangenen Gäste, etwa Karls IV. von Luxemburg, erwog Scholz ferner die Nutzung der Camera als »multifunktionales« Empfangszimmer und Vorzeigestück neben der wohl ebenfalls als Repräsentationsraum dienenden *Sala baronale* im Hauptgebäude der Burganlage. So ermöglichten vielleicht das päpstliche Zeremoniell in Avignon und dessen Einfluß auf den Veroneser Hof der Scaliger Einblicke in das Hofzeremoniell der Castelfranco, was wiederum die Raumfolge und -funktion bedinge. In der Diskussion wurde

insbesondere die mangelnde Rückbindung der funktionsanalytischen Überlegungen an die historischen Rahmenbedingungen der gesellschaftlichen Stellung der Castelbarco kritisiert. Handelt es sich bei der Burg tatsächlich um eine defensive Anlage und einen Repräsentationsbau oder aber wurde sie – ähnlich Runkelstein – als Ort der Vergnügung aufgefaßt und als Prunkbau konzipiert, welcher vor allem der Fiktion höfischen Lebens diene?

Harald Wolter-von dem Knesebeck (Raumbezüge und Bildformen der Wandmalerei von Avio) verortete den Zyklus in dem größeren Kontext der kommunalen Bildkultur und der »Bildargumentation Giotto's«. So identifiziert er die beiden noch erhaltenen Thronfiguren im Gewölbe im Vergleich mit sakralen und politischen Beispielen, entgegengesetzt der von Scholz vorgeschlagenen Zuordnung, als Personifikationen der *Iustitia* (Norden) und der *Magnanimitas* (Süden) (Abb. 6). Dabei knüpft er plausibel an die Auffassung von einem variablen Tugendkanon an, welcher auf die inhaltlichen Erfordernisse des Ausstattungsprogramms ikonographisch flexibel reagierte. Die höfisch geprägten Darstellungen der Sockelzone deutet er im Zusammenspiel mit den Tugenddarstellungen in der Kuppel ebenfalls aus der Perspektive kommunaler Bildprogramme. Ähnlich dem predellenartigen Fries unterhalb der *Iustitia* in der Arenakapelle sowie deren monumentaler Fortentwicklung in Lorenzettis sienesiser »Allegorie der guten Regierung« sah der Referent im Zyklus von Avio ebenfalls eine Formulierung guter Herrschaft – wenn auch perspektiviert auf Jagd- und Liebeshematik. Die Raumd disposition stütze eine solche Interpretation dahingehend, daß der reale Blick aus der Fensternische über das Umland jenem visualisierten Blick der Jägerin auf den befriedeten und geordneten *contado* in den Lorenzetti-Fresken vergleichbar sei.

*Die Camera d'Amore – un »piacevole inganno«?* Anknüpfend an Meier zeigte Sabine Sommerer (Vorhangspiele. Zur Wirkung und Wahrneh-

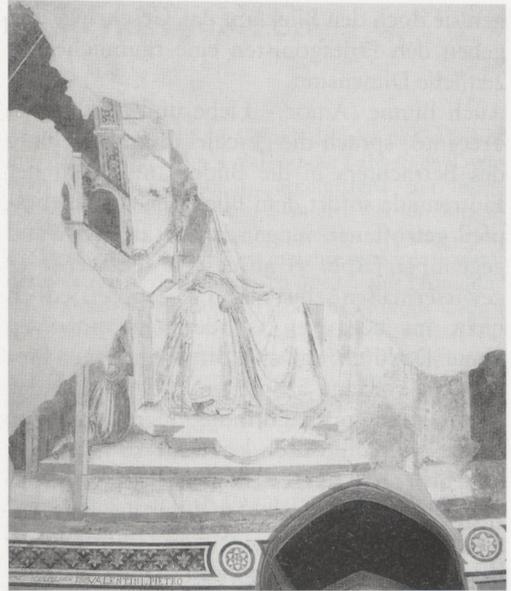


Abb. 6 Castello Sabbionara, Mastio, Camera d'Amore, Kuppel, südliche Vele (Le vie del Gotico 2002, S. 544, Abb. 19.13)

mung der Wandmalereien in der Camera d'Amore) anhand einer Typologie von Dekorationssystemen die formale und inhaltliche Besonderheit der Camera d'Amore auf: Hier gibt es keine »klassische« Dreiteilung in Sockelzone, Bildfeld und abschließenden Fries. Vielmehr scheinen sich die Protagonisten durch Öffnungen zwischen den Wandbehängen zu begeben bzw. eröffnen diese – beiseite gezogen – einen Blick auf das Geschehen hinter den Draperien. Das Dekorationssystem fungiere somit als wesentlicher Bestandteil der Handlung, die Szenen würden in nahezu illusionistischer Weise so in den Wohnraum integriert, daß Bild- und Betrachtarraum ineinander übergingen. Indem Sommerer die Semantisierung der Draperien als Vorhänge herausarbeitete, hob sie den bühnenhaften Charakter der Darstellung hervor und bezog ephemere Künste wie das zeitgenössische Theater in die Deutung der Bilder ein. Die Wandbehänge hätten demnach eine nahezu dramaturgische Funktion, öffnen oder verber-

gen sie doch den Blick auf das Geschehen und geben den Protagonisten eine räumliche wie zeitliche Dimension.

Auch Blume (Amor – Liebe und Mythos im Trecento) sprach die geschickte Einbeziehung des Betrachters in die Bilder an: Indem der Eintretende sofort dem Blick der vom Liebespfeil getroffenen jungen Dame an der Wand gegenüber (Abb. 5) ausgesetzt sei, werde er gewissermaßen selbst zum Liebesopfer, jedoch nicht im negativen, sondern im positiven Sinne. Dadurch, daß sich offenbar Szenen hinter dem Vorhang abspielten, indem etwa das durch eine Vorhangöffnung lugende nackte Bein oder die erotisch konnotierte Jagdszene auf einen nicht dargestellten Liebesakt verwiesen, erfolge ein subtiles Spiel mit der Betrachterphantasie. Was Boccaccio an Giotto's neuer Kunst als »piacevole inganno« beschreibe, sei eben jenes intellektuelle Moment der Durchdringung unterschiedlicher Realitätsebenen. Hierfür sei Avio ein symptomatisches, indes nur zufällig erhaltenes Exempel von vermutlich einst zahlreichen weiteren Beispielen aus dem Trecento.

Die im Tagungstitel deklarierte Situierung der Avio-Fresken in der höfischen Kultur des Trentino erwies sich als etwas einseitig, wurde doch allenthalben auf die Nähe zum städtisch geprägten Hof der Scaliger und auf die kommunale Bildkultur hingewiesen. Auch ging die Methodik weit über den von den Veranstal-

tern eher kulturhistorisch gesetzten Rahmen hinaus und berührte literatur- und bildwissenschaftliche, funktionale und ästhetische Aspekte der Fresken. Eine abschließende Systematisierung jener heterogenen Fragestellungen an das doch recht widerständige Material wäre eine zusätzliche Bereicherung für die Tagung gewesen. In der Abschlußdiskussion beließ man es indes bei der Formulierung unterschiedlichster Desiderate. Für die Erforschung der profanen Wandmalereien im spätmittelalterlichen Italien ist zuallererst eine verstärkte disziplinenübergreifende und internationale Zusammenarbeit erforderlich. Im Falle Avio könnte etwa der Austausch mit Literaturwissenschaftlern aufschlußreich sein, wäre doch alle Hoffnung auf einen glücklichen Manuskriptfund zu setzen (d'Arcais), etwa aus dem Kontext der Hofdichtung Karls IV. (Matter). Vielleicht könnte eine enzyklopädische Anthologie des *cancelliere* am Hof des Cangrande della Scala helfen, die eine umfangreiche Sammlung von klassischen Zitaten enthält und damit potentielle Quelle für Inschriften wie Bilder ist (Napione). Ein Austausch mit Theater- und Musikwissenschaftlern wäre zudem wünschenswert, um etwa auch die Raumakustik in die Deutung der Wandbilder einzubeziehen. Dabei sollte jedoch der sensible Umgang mit dem Material aus kunsthistorischer Perspektive nicht vernachlässigt werden. – Die Publikation der Beiträge in einem Tagungsband ist geplant.

Imke Wartenberg, Daniela Zachmann