

Autoreflexivität, Ambiguität, Aktbewusstheit: Gemalte Architekturen des Quattrocento

Johannes Grave
Architekturen des Sehens. Bauten in Bildern des Quattrocento.

Paderborn, Wilhelm Fink
Verlag 2015. 399 S., zahlr. Ill.
ISBN 978-3-7705-5800-1. € 69,50

In Fragen der „Bildlichkeit der Baukunst“ ist Johannes Grave bestens ausgewiesen. Er gab 2011 zusammen mit Andreas Beyrer und Matteo Burioni den Sammelband *Das Auge der Architektur. The Iconicity of Architecture. Zur Frage der Bildlichkeit der Baukunst* heraus, der die Rolle bildhafter Inszenierung und bildlicher Darstellung für Konzeption und Rezeption von Bauten des westlichen Kanons seit den gotischen Kathedralen bis heute behandelt. Dessen BeiträgerInnen wandten sich nicht nur den gängigen Themen des „bildgestützten architektonischen Entwurfs“ und der „Repräsentation realer oder fingierter Bauten in Bildern“ zu, sondern auch einem seltener behandelten Thema der Architekturgeschichte: der „bildhafte[n] Erscheinung des ausgeführten Baus“ (20). Sie beschrieben und deuteten das Phänomen, dass der Anblick von (konkreten, tatsächlich gebauten) Gebäuden in situ zu ‚bildhaften‘ Ansichten und zu ‚Stadtbildern‘ inszeniert wurde und wird. (Zur Geschichte der Erforschung solcher Inszenierungen der „bildhaften Erscheinung“ gebauter Plätze und Städte vgl. jüngst: Christine Beese, Aspekte des Bildlichen in der Entwurfspraxis von Marcello Piacentini, in: Stephanie Hanke/Alessandro Nova/Brigitte Sölch [Hg.], *Platz-Bild. Imaging the Public Square*. Akten der Internationalen Tagung am Kunsthistorischen Institut in Florenz, 22.–24.11.2015, im Erscheinen).

In seiner hier zu besprechenden Basler Habilitationsschrift untersucht Grave ebenfalls Anblicke von und Ausblicke aus Bauten. Dabei geht es nun allerdings nicht um reale, sondern um durch Maler fingierte Gebäude, nicht um den Anblick von und den Ausblick aus realer Architektur als „gebaute[m] Bild“ (vgl. Franz Jung, Gebaute Bilder, in: *Antike Kunst* 27, 1984, 71–122), sondern um Architektur *im* gemalten Bild. Nicht die „Bildlichkeit“ tatsächlich gebauter Architektur, sondern die bildliche, besonders die malerische Darstellung von fiktionalen Bauten in Gemälden und Fresken sowie in Zeichnungen des italienischen 15. Jahrhunderts ist das Thema von Graves beinahe 400seitiger Monographie.

REIN FIKTIONAL

Graves Auswahl ist nicht enzyklopädisch, sondern exemplarisch. Die behandelten Kunstwerke entstanden in Venedig, Ferrara, Florenz, für die Marken und in Umbrien. Hinzu kommen einige Seiten aus den Zeichnungsbänden Jacopo Bellinis (101–122). Der Autor legt etwa ein Dutzend mustergültig knapper und konziser Einzelanalysen vor. Diese basieren auf einer gründlichen Recherche des ursprünglichen Kontextes und des Forschungsstandes. Die präzisen und eindringlichen Beschreibungen zielen auf ebenso fundierte wie eigenständige Interpretation. Graves Bildanalysen belegen, dass die in den Gemälden dargestellten Architekturen sowohl syntaktisch als auch semantisch in bisher nicht erkannter Komplexität mit den – meist religiösen Sujets – der Gemälde verknüpft sind. Die Art und Weise der Darstellung der fingierten Bauten bringe die komplexe Bedeutung dieser Gemälde maßgeblich mit hervor. Grave behandelt auch einige weniger bekannte Werke des Quattrocento, wobei Druckgraphiken, die fiktionale Architekturen zeigen, wie die auf Bramante zurückgehende sog. *Incisione Prevedari* von 1471 leider fehlen.

Mit der Konzentration auf die bildliche Darstellung und Erfindung fiktionaler Bauten verlässt Grave die gebahnten Wege der Forschung. Er insistiert darauf, dass diese gemalten Bauten als unbaubar intendiert waren (und keineswegs als Substitut gebauter Architektur in preiswerterem Medium). Denn die dargestellten Architekturen ließen sich aufgrund absichtsvoller Fehler und Ambivalenzen in ihrer perspektivischen Darstellung auf der Bildfläche gar nicht in dreidimensional realisierbare Grund- und Aufrisse rückführen, wie Angeli Janhsen für Piero della Francesca bereits herausgearbeitet hat (*Perspektivregeln und Bildgestaltung bei Piero della Francesca*, München 1990). Grave befindet sich hier im produktiven Widerspruch zu einer gängigen Praxis kunst- und architekturhistorischer Forschung, welche die fiktionalen Bauten der Maler mittels Grund- und Aufrissen in realisierte Baupläne zu überführen suchte und sucht.

Auch diejenigen Maler des Quattrocento, die nicht zugleich als Baukünstler tätig waren, sind in diesem gängigen Ansatz bedeutende Architekten (nämlich virtueller Bauten), auch wenn sie nie etwas gebaut haben und auch keinerlei Ausbildung als Baumeister besaßen. Alessandro Gambuti ging in seiner einschlägigen Studie so weit, die Grundrisse der einzelnen Geschosse des im Fresko der *Taten des Antichrist* Luca Signorellis im Dom von Orvieto prominent platzierten Zentralbaus zu rekonstruieren (*L'architettura dei pittori nel Quattrocento italiano*, Florenz 1994, 29–31). Grave hingegen weist, teils im Rückbezug auf bereits vorliegende Analysen, auf, dass und wie berühmte Bildarchitekturen eines Masaccio (*Trinitätsfresko* in Florenz) oder Piero della Francesca (*Verkündigung* für Perugia) bei aller vollendet dargestellten Plastizität und Tiefenräumlichkeit doch offenbar absichtsvolle ‚Konstruktionsfehler‘ aufweisen. Die Rezeption realer Architektur interessiert Grave hierbei ebenso wenig wie Rückgriffe von Architekten auf die Bauten in Bildern der Maler.

DEZIDIERT ANACHRONISTISCH: ZUR METHODIK

Graves Buch liegt eine komplexe Gliederung zugrunde: Es besteht aus vier Teilen und elf Kapiteln. Den Kern des Bandes bilden drei „Teile“, die jeweils Reihen von Bildanalysen enthalten und aus je drei Kapiteln bestehen (Teil II–IV). Der einleitende Teil I behandelt Gegenstand, Fragestellung und das Methodenrepertoire der Studie. Die drei folgenden Hauptteile sind Hauptwerken der Malerei und einmal auch der Zeichnung gewidmet. Die Anordnung folgt weder einer chronologischen noch einer topographischen Gliederung. Graves Bildanalysen sind weder nach „Schulen“ noch nach Regionen, sondern nach dem folgenden Dreischritt gegliedert: Architekturdarstellung – ‚Architektur‘ des Bildrahmens – faktische Architektur des Anbringungsortes. Teil II konzentriert sich auf die bildinterne Repräsentation von Architektur, Teil III auf deren Bezüge zur ‚Architektur‘ der Rahmen bzw. zu Rahmungen dieser Bilder. Teil IV schließlich beschäftigt sich mit der Interaktion zwischen bildinterner Repräsentation von Architektur und der Architektur der gemalten Rahmungen der Bilder sowie dem die Fresken umgebenden Realraum. Dieser Abfolge liegt ein Schema der zunehmenden Komplexität von bildinternen Relationen (Teil II), der Wechselwirkungen von Bild und Rahmen (Teil III) und zuletzt der von Bild, Rahmen und Umraum (Teil IV) zugrunde. Dieses Schema wird von Grave weitgehend, aber nicht immer eingehalten. So wird Giovanni Bellinis *Pala di Pesaro* bereits in Kapitel II behandelt, obwohl der erhaltene Originalrahmen und seine Bezüge zur bildintern dargestellten Architektur eingehend erörtert werden.

Teil I exponiert grundsätzliche Fragestellungen der Studie, wobei klassische und in der Forschung der letzten Jahrzehnte immer wieder interpretierte Texte über die Herstellung und Wahrnehmung von Bildern aus dem Quattrocento herangezogen werden: Albertis *De pictura/Della pittura* I, 19, der Abschnitt aus Antonio Manettis *Brunelleschi-Vita* über dessen Jugendzeit vor dem 24. Lebensjahr und seine beiden berühmten perspektivischen Veduten tatsächlich gebauter Ar-

chitekturen sowie Nikolaus von Kues' *De visione Dei*, insbesondere die *Praefatio*. Diese drei Texte bilden sozusagen das zeitgenössische theoretische Gerüst von Graves Buch. Danach werden Leitmotive der folgenden Werkanalysen benannt: die Trias von Autoreflexivität, Ambiguität und Aktbewusstheit des Sehens, die der Autor in den genannten Texten aufzuzeigen sucht. Diese Paradigmen verdanken sich jedoch weniger den historischen Autoritäten des 15. Jahrhunderts als vielmehr zeitgenössischen Trends der kunstwissenschaftlichen Forschung seit den späten 1980er Jahren, die sich ihrerseits an der strukturalistischen und poststrukturalistischen Literatur- und Kulturwissenschaft orientieren: Die Autoreflexivität im Sinne von ‚Selbstreferenzialität‘ geht auf den 1970 von William H. Glass und Robert Scholes geprägten Begriff und literaturwissenschaftlichen Forschungsgegenstand der „Metafiction“, also auf die Analyse der „Selbstbezüglichkeit“ als der Thematisierung von Textualität und Textgenese und der immanenten Selbstkritik literarischer Texte durch deren Autoren zurück. (Vgl. Victor I. Stoichita zur Metamalerei in seinem vor Kurzem neu aufgelegten Standardwerk *The Self-aware Image: an Insight into Early Modern Metapainting*, Neuausgabe hg. v. Lorenzo Pericolo, London 2014. Stoichita hat jüngst eine exzellente Analyse theologischer Implikationen architektonischer Öffnungen vorgelegt: *Über einige telepathische Dispositive. Vittore Carpaccios Gemäldezyklus in der Scuola degli Schiavoni in Venedig/On several telepathic dispositifs. Vittore Carpaccio's cycle of paintings in the Scuola degli Schiavoni in Venice*, Berlin/München 2016.)

Die Ambiguität hingegen referiert auf den Dekonstruktivismus im Sinne Jacques Derridas und Paul de Mans und deren Lektüren von Ambivalenzen und Aporien (auch gegen die Autorintention), die nicht nur den manifesten, sondern vor allem den latenten Sinngehalt von Texten aufzeigen. Hier wären neben Derridas von Grave angeführter *Vérité en peinture* auch dessen klassische Texte zu „différance“ und „dissémination“ zu nennen; in letzterem argumentiert Derrida auch mit architektonischen Begriffen. Die „Aktbewusstheit

des Sehens“ schließlich geht auf die Rezeptionsästhetik der Konstanzer Schule der Literaturwissenschaft und auf von ihr inspirierte Studien Wolfgang Kempfs sowie auf kunsthistorische Schriften Max Imdahls, Gottfried Boehms und Lorenz Dittmanns zurück, in denen – oft in kritischem Rückbezug auf Kurt Badt – die ‚Zeitlichkeit der Malerei‘ bzw. jeweils von den Bildwerken nahegelegte Zeitlichkeiten der Bildwahrnehmung thematisiert wurden. (Zur von Grave wörtlich nicht verwendeten „Aktbewusstheit des Sehens“ [Imdahl] vgl. dens., *Farbe. Kunsttheoretische Reflexionen in Frankreich*, München 1987, 16 u. passim, und Antoinette Roesler-Friedenthal/Johannes Nathan [Hg.], *The Enduring Instant/Der bleibende Augenblick. Time and the Spectator in the Visual Arts/Be-trachterzeit in den Bildkünsten. Eine Sektion des XXX. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte*, London/Berlin 2003). Indem Grave implizit diese Trias von Autoreflexivität – Ambiguität – Aktbewusstheit des Sehens in den Mittelpunkt seiner Analysen stellt, verfährt er auf fruchtbare Weise anachronistisch, indem er heilsgeschichtliche Bilder des 15. Jahrhunderts, zumeist Auf-tragswerke, als autonome Medien der Selbstreflexion, als Produkte von Malern interpretiert, die über ihre Kunst reflektieren und sich als moderne, autonome Künstler verstehen. Diesen Anachronismus macht Grave jedoch nicht als solchen kenntlich.

Während die Forschung zu bildlichen Re-präsentationen von gebauter und geplanter, noch zu bauender Architektur in der italienischen Renaissance weit fortgeschritten ist, sind bisher gemalte Darstellungen von Bauten, die weder jemals realisiert worden sind noch jemals hätten realisiert werden sollen, noch nicht systematisch analysiert worden. Hierzu dürfte das auf dem neuesten Stand kunsthistorischer Forschung und Methodologie argumentierende, materialreiche Buch Graves ein Standardwerk werden. Grave entfaltet seine Deutungen vor dem Hintergrund einer souveränen Kenntnis damaliger und heutiger kunst-theoretischer Diskurse. Dass es sich bei gemalten

Architekturbühnen und -elementen des italienischen 15. Jahrhunderts nicht primär um bedeutungsindifferente, repräsentative und schmückende, sondern um höchst bedeutsame Bildbestandteile handelt, wurde zwar für einzelne Gemälde und einzelne Maler bereits belegt. Grave nimmt nun aber das ganze Jahrhundert der bildnerischen Erfindung neuantiker, rinascimentaler Architektur in der italienischen Malerei seit Masaccio in den Blick.

ARCHITECTURA FICTA UND ARCHITECTURA PICTA

Graves Analysen sind in sprachlicher Verdichtung, beschreibender Genauigkeit und abwägender Bewertung eines jeweils umfangreichen Forschungsstandes mustergültig. En passant entkräften sie die modische These von der angeblichen ‚Überforschung‘ von kanonisierten Kunstwerken. Gleich in Teil II, mit seinen Interpretationen zweier bereits gründlichst erforschter Werke, Masaccios *Trinität* und Giovanni Bellinis *Marienkronung* in Pesaro, macht der Autor seine Kenntnisse theologischer Denk- und Bildtraditionen und damit von ‚Fremdreferenzen‘ der Bilder fruchtbar. Grave bezieht sich damit auf Forschungstraditionen wie etwa Quellenkunde, Formanalyse, philologisch fundierte Interpretation von Inschriften sowie vor allem Ikonographie und Ikonologie, die er in seiner methodologischen Einleitung, die vom Leitmotiv der Selbstreferenzialität dominiert wird, kaum thematisiert, die er aber sinnvollerweise in der Praxis seiner Bildexegese durchaus stark macht. Die Analyse der *Pala di Pesaro* (Abb. 1) etwa überzeugt in argumentativer Hinsicht, indem sie zwar konsequent die selbstgestellte Fragestellung verfolgt, keineswegs aber reduktionistisch vorgeht.

Laut Grave oszilliert der Blick auf die wie ein ‚Bild im Bild‘ in den Thron von Bellinis *Marienkronung* eingelassene Vedute zwischen dem Blick in einen Raum und dem Blick auf eine Fläche, wie auch der Thron mit seiner Pilasterrahmung insgesamt als eine innerbildliche Wiederholung des Bildrahmens gelten könne. Dass Bellini hier auf einen antiken Topos zurückgreift, der Aussicht

und gemaltes Bild in Analogie setzt, erörtert Grave nicht (vgl. Plinius d. J., *Epistulae* V,6,13 und Statius, *Silvae* II,2,22). Autoreflexivität des Bildes zeige sich hier mittels der Motive des Rahmens im Rahmen und des ‚Bildes im Bild‘, welche den Bildcharakter des Gemäldes ausstellten und die Illusion störten (v. a. 272f.). Solche Ambivalenzen zwischen Bildfläche und Bildraum führten zu einer Reflexion des Betrachters über die Bildlichkeit des Bildes. Hier werde durch intendierte Störung der Illusion eine Prozessualität der Wahrnehmung erfahrbar, die jene bereits angeführte Aktbewusstheit des Sehens hervorbringe. Vermöge der simultanen Thematisierung von „Transparenz“ und „Opazität“ (273; im Anschluss an Louis Marin) sei das Gemälde Bellinis selbstreflexiv.

Dass, so Grave, die Darstellung von Architektur in Gemälden des Quattrocento keine Fremdrelexion (einer anderen Schwesterkunst oder über die Darstellungsanforderungen dreidimensionaler Realität o. ä.), sondern eben eine Selbstreflexion von Malerei thematisiere, erscheint zunächst nicht plausibel (zum Begriff der „Fremdreferenz“ jüngst: Marius Rimmele, *Kritische Bezüge auf ‚Kunst‘ vor dem Zeitalter des Kunstsystems – Versuch einer Systematisierung*, Vortrag auf der Tagung *Bilder tadeln Bilder. Kunst-kritische Kunst von Dürer bis zur Gegenwart*, Kunstakademie Münster, 13.5.2016). Kontrain-tuitiv erkennt Grave in der bildlichen Darstellung von Architektur ein ideales Medium von Selbstreferenz, zunächst, da sich die regelhafte Modularität von Renaissance-Bauten (und in Gebäuden der von Jacob Burckhardt sogenannten Protorenaissance wie dem florentinischen Baptisterium) zur Veranschaulichung der Gesetzmäßigkeiten perspektivischer Darstellung und Verkürzung besonders eigne, wie bereits Brunelleschis Demonstrationstafeln zeigten. Aber auch, weil das architektonische Motiv des „offenen“ bzw. „geöffneten Fens-ters“ (*De pictura/Della pittura* I, 19) für Albertis Bildbegriff eine entscheidende Rolle spiele, sei die Architekturdarstellung ein Medium der Selbstreferentialität der Malerei.

Graves These, die Darstellung von Architektur verweise auf die Bildlichkeit des Bildes, kann sich zwar auf kein einziges Schriftzeugnis des 15. Jahrhunderts berufen. Dennoch kann er nicht nur seine Ausgangsannahme, dass gerade die perspektivische Darstellung von seriell gereihten ‚Modulen‘ rinascimentaler Architekturen die Systematik der neuen perspektivischen Darstellungsweise vorführen könne, in seinen Bildanalysen plausibel machen. Auch gelingt es ihm, im Rückgriff auf die Forschungen Eugenio Battistis und anderer zu zeigen, dass Albertis Definition des neuen monoszenischen Gemäldes als offenes Fenster in der Malerei des 15. Jahrhunderts thematisiert worden ist, beispielsweise in Giovanni Bellinis sog. *Pala di Pesaro*.

RELIGION UND REFLEXION

Zentral sind Graves Überlegungen zum Bezug zwischen den von Bellini entworfenen Ambiguitäten von flächigem Bild und scheinbarer, raumhaltiger Aussicht im Hinblick auf den religiösen Gegenstand des Bildes – Gedanken, die auch anderen Gemälde-Interpretationen des Bandes zugrundeliegen. Grave betont dabei überzeugend die Differenzen von Bellinis (und anderer) Ge-



Abb. 1 Giovanni Bellini, Marienkrönung für S. Francesco in Pesaro, Museo Civico, ab 1475. Öl auf Holz, 262 x 240 cm. Mit originalem Rahmen und mit ursprünglich aufgesetzter Beweinung Christi (Pinacoteca Vaticana) während der Ausstellung 1988 (Gerd Blum, *Fenestra prospectiva*, Berlin/Boston 2015, S. 12, Abb. 10)

mälde zu Albertis Bildbegriff, der seine Konzeption der „finestra aperta“ bekanntlich mit dem Gedanken verbunden hatte, die Malerei könne nur zeigen, was man auch sehen könne (Della pittura I, 2, in: Leon Battista Alberti, *Über die Malkunst*, hg. v. Oskar Bätschmann/Sandra Gianfreda, Darmstadt 2002, 66f.). Diese Vorstellung schließt religiöse Malerei streng genommen aus (vgl. Klaus Krüger, *Das Bild als Schleier des Unsichtbaren*. Äs-

thetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit in Italien, München 2001, 31). Bellinis Gemälde hingegen zeige, so Grave, ein heilsgeschichtliches Ereignis, das eben nicht im Hier und Jetzt des Malers und der Betrachter tatsächlich sichtbar werden könne. Bei aller Referenz auf Albertis Motiv des offenen Fensters folge Bellini dessen Bildkonzeption gerade nicht. Denn er beschränkt sich keineswegs auf das in der sublunaren Welt Sichtbare, sondern bietet eine scheinbar realistische, bei genauem Hinsehen aber durch und durch unrealistische Darstellung, die dem menschlichen Auge eigentlich Unsichtbares und Undarstellbares präsentiert – zwar höchst evident und plastisch, aber vermöge der erörterten Störungen und Ambivalenzen eben doch letztlich als Unsehbares und Undarstellbares.

Bellinis Werk ist in Graves Auffassung, und das gilt implizit für die Maler sämtlicher in seinem Buch erörterten Gemälde im sakralen Kontext, religiös motiviert und zugleich künstlerisch höchst reflektiert. Er veranschaulicht in seinem Gemälde einen Bildbegriff, der, folgt man Grave, die Mitte hält zwischen Bildakklamation und Bildkritik (letztere im durchaus modernen Sinne einer Reflexion auf die Bedingungen der Möglichkeiten bildlicher Darstellung), zwischen vollständiger bildlicher Illusion und einem religiösen Vorbehalt gegenüber ebensolcher Täuschung. Denn einerseits stellt Bellini das sonst verborgene und bereits vergangene oder aber im Jenseits ewig sich vollziehende, jedenfalls auf Erden unsichtbare Geschehen mit größter Illusionskraft und Evidenz vor Augen. Zugleich jedoch habe er, so Grave, Störungen des Illusionismus eingebaut, welche die nur scheinbare Realität der bildlichen Szenerie samt Thronarchitektur bezeugten. Es handle sich also um eine Bildlichkeit, die die Bejahung des Bildes verbinde mit einer letztlich auf das alttestamentliche Bilderverbot verweisenden Reflexion über die Grenzen der Abbildbarkeit des Göttlichen bzw. in diesem Fall Christi, der Gottesmutter und der Heiligen. So gelingt es Bellini mittels einer Darstellung des Unsichtbaren, die Undarstellbarkeit des Dargestellten darzustellen – ein Gedanke, den Klaus Krüger und Gerhard Wolf in zwei für

Graves Argumentation wegweisenden Büchern entwickelt haben, in denen sie zentrale Topoi der Selbstreflexivität der Renaissance-Malerei in ihrer Ausformulierung durch die albertianische Trias von Fenster, Spiegel und Schleier mit älteren religiösen Traditionen der *vera icon*, dem Topos der *fenestra coeli* usw. verbanden (Krüger, ebd., 2001; Wolf, *Schleier und Spiegel. Traditionen des Christusbildes und die Bildkonzepte der Renaissance*, München 2002; vgl. auch Krüger, *Grazia. Religiöse Erfahrung und ästhetische Evidenz*, Göttingen 2015 und den Ausst.kat. *Hinter dem Vorhang. Verhüllung und Enthüllung seit der Renaissance – von Tizian bis Christo*, hg. v. Claudia Blümle/Beat Wismer, München 2016, sowie die Rez. von Klaus Heinrich Kohrs in: *Kunstchronik* 70, 2017/5, 247ff.).

Der Blick auf Selbstreflexion und Bildtheologie sollte jedoch nicht den Blick auf konkrete politische Zusammenhänge verstellen. So weist Bellinis Thronarchitektur Parallelen zu den Fensterrahmungen der zuvor (bereits in den 1460er Jahren) konzipierten Palazzi in Pesaro und Urbino im Allgemeinen und zu den Fenstern des sog. *giardino pensile* des urbinatischen Herzogspalastes im Besonderen auf, und damit zu den ersten ungeteilt-rechtwinkligen Fenstern mit Blick auf Land und ‚Landschaft‘ in der italienischen Architekturgeschichte (Abb. 2). Auch letztere weisen zwei gegenüberliegende Sitzbänke vor einer ungeteilt-rechtwinkligen und antikisch gerahmten Ausblicksöffnung auf (vgl. Gerd Blum, *Fenestra prospectiva: Architektonisch inszenierte Ausblicke. Alberti, Palladio, Agucchi*, Berlin/Boston 2015 und die Rez. von Veronica Peselmann in: *Kunstchronik* 69, 2016/6, 275ff.). Bei Bellinis gemaltem Thronrahmen handelt es sich also um eine ortsspezifische, vom Herrscherlob motivierte (Fremd-)Referenz auf eine von Luciano Laurana entworfene, neuartige Rahmenformel für die seit 1460 durch Heirat verbündeten Dynastien der Pesareser Sforza und der Montefeltro. Diesen dynastisch-politischen Aspekt von Bellinis Bezug auf tatsächlich gebaute Architektur thematisiert Grave nicht.

FAZIT

Nach Drucklegung des Buches von Grave ist ein einschlägiger Sammelband zu gemalten Architekturdarstellungen der italienischen Renaissance erschienen: Sabine Frommel/Gerhard Wolf (Hg.), *Architectura picta nell'arte italiana da Giotto a Veronese*, Modena 2016. Dieser in exzellenter Qualität bebilderte Band behandelt sowohl malerische Darstellungen faktischer als auch fiktionaler Bauten und gibt erstmals eine breite Übersicht über Verbildlichungen von Architektur von Cimabue und Giotto bis zu Veronese und Tintoretto. Er versammelt Beiträge internationaler ExpertInnen aus der kunst- und architekturhistorischen Forschung (neben den HerausgeberInnen Maria Beltramini, Francesco Benelli, Howard Burns, Christoph L. Frommel, Philine Hellas). Im Unterschied zu Graves Studie verfolgt die Publikation einen enzyklopädischen Anspruch, der sich auch in einem umfangreichen Atlas von Abbildungen nach gemalten italienischen Architekturdarstellungen des genannten Zeitraums manifestiert (*Atlante*, 155–286). Ebenfalls im Gegensatz zu Grave folgt der Band einem chronologischen Entwicklungsschema und thematisiert die Wechselwirkungen zwischen malerisch fingierter Architektur und geplanter sowie gebauter Architektur, wobei auch die normative Kraft des Fiktiven bedacht wird (151, im Beitrag von Beltramini und Burns).



Abb. 2 Urbino, Palazzo Ducale, Giardino Pensile, Fenster der Außenwand von innen, Zustand 1999 (Foto: Harald F. Müller)

Graues Buch kann einem solchen Schwergewicht kollektiver Autorschaft durchaus ebenbürtig an die Seite gestellt werden. Beide Publikationen thematisieren vor allem malerisch fingierte *Anblicke* von und Durchblicke durch Architektur. Ebenso wichtig sind bildliche Architekturdarstellungen des Quattrocento, in denen *Ausblicke* aus fingierten architektonischen Öffnungen gezeigt werden in einer Zeit, in der Aussichten auch zu einem Thema gebauter Architektur werden. Solche fingierten Aussichten auf Land und „Landschaft“ hat Jutta Allekotte in ihrer wichtigen Studie *Orte der Muße und Repräsentation. Zu Ausstattung und Funktion römischer Loggien (1470–1527)* behandelt (Diss. Univ. Bonn 2005, seit 2011 online: <http://hss.ulb.uni-bonn.de/2011/2706/2706.htm>). Grundlegend zum Thema der malerisch fingierten, scheinarchitektonisch gerahmten Aussicht und ihrer antiken Quellen ist auch das Buch von Sören Fischer, *Das Landschaftsbild als gerahmter Ausblick in den venezianischen Villen des 16. Jahr-*

hunderts: Sustris, Padovano, Veronese, Palladio und die illusionistische Landschaftsmalerei, Petersberg 2014 (zugl. Diss. Univ. Mainz 2011). Es bleibt zu wünschen, dass auch die bildlich dargestellte *Architectura ficta* des Cinquecento und folgender Jahrhunderte eine eingehende Untersuchung auf dem Niveau der Habilitationsschrift von Johannes Grave finden möge. Es läge nahe, Graves Ansatz auch anhand von Architekturdarstellungen in anderen Bildmedien, in Intarsien (z. B. des *Studiolo* von Urbino), in Graphik und Buchillustration zu erproben.

PROF. DR. GERD BLUM
Kunstakademie Münster, Kunstgeschichte/
Kunstwissenschaften, Leonardo-Campus 2,
48149 Münster, blum@kunstakademie-muenster.de; Institut für Kunstgeschichte der
Universität Wien, Garnisongasse 13,
Universitätscampus Hof 9, A-1090 Wien

BEI DER REDAKTION EINGEGANGENE NEUERSCHEINUNGEN

Julia Regine Rusch: **Konzerthäuser in Deutschland nach 1945**. Vergleichende Untersuchung zu Planung, Architektur, Akustik und Nutzung von Aufführungsstätten konzertanter Musik. (Kölner Architekturstudien, 93). Köln, Universität zu Köln, Abt. Architekturgeschichte 2016. 451 S., CD-Rom. ISSN 0640-7812.

Das Schloss als Zeugnis der Landesgeschichte. Thüringens fürstli-

che Residenzen, ihre Dynastien und Schlösser. Jahrbuch der Stiftung Thüringer Schlösser und Gärten. Forschungen und Berichte zu Schlössern, Gärten, Burgen und Klöstern in Thüringen und seinen europäischen Nachbarländern, Band 19 für das Jahr 2015. Regensburg, Verlag Schnell + Steiner 2016. 287 S., zahlr. teils farb. Abb. ISBN 978-3-8954-3120-4.

Klaus Schwager: **Die benediktinische Reichsabtei Ottobeuren 1672–1803**. Materialien zu Vorgesichte, Planung, Bau und Ausstattung der neuen Klosteranlage sowie anderer Bauten des Ottobeurer Einflusses. Teil 1, Bd. 1: Chronologie I (1672–1740); Teil 1, Bd. 2: Katalog der Bildquellen I (1672–1740). Münster, Rhema Verlag 2017. 492 u. 476 S., zahlr. s/w Abb. ISBN 978-3-86887-035-0.

Rudolf Schwarz and the Monumental Order of Things. Hg. Adam Caruso, Helen Thomas. Zürich, gta Verlag 2016. 334 S., zahlr. meist farb. Abb. und Pläne. ISBN 978-3-85676-362-6.

Splendida Minima. Piccole sculture preziose nelle collezioni mediche dalla tribuna di Francesco I al tesoro granducale. Ausst.kat. Uffizien Florenz 2016. Hg. Valentina Conticelli, Riccardo Gennaioli, Fabrizio Paolucci. Livorno, Sillabe 2016. 455 S., zahlr. Farbbabb. ISBN 978-88-8347-877-2.

Victor I. Stoichita: **Über einige telepathische Dispositive**. Vittore Carpaccios Gemäldezyklus in der Scuola degli Schiavoni in Venedig. Panofsky-Professur 2016 am Zentralinstitut für Kunstgeschichte München. Berlin/München, Deut-