

Kulturen des Details um 1300. Neue Perspektiven für eine Kunstgeschichte aus der Nähe

Péter Bokody
**Images-within-Images in Italian
 Painting (1250–1350).
 Reality and Reflexivity.**
 Farnham, Ashgate 2015. 243 S., Ill.
 ISBN 978-1-4724-2705-2. £ 65.00

Der Forschung gilt das 19. Jahrhundert als „Golden Age of Detail“, zumindest habe man hier „das Detail im ‚großen‘ Stil“ entdeckt (vgl. Naomi Schor, *Reading in Detail. Aesthetics and the Feminine*, New York 1987, 66; Antje Quast, Das Kleine, Kleinigkeiten, Kritik, in: *kritische berichte* 1/2015, 47–55, hier: 48). Nicht nur die Methoden Giovanni Morrellis, Sigmund Freuds und Arthur Conan Doyle stehen für dieses Narrativ Pate, unvermeidlich sind auch die des Kulturhistorikers Aby Warburg (Carlo Ginzburg, *Spurensicherung. Die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst*, Berlin 1995; „Der liebe Gott steckt im Detail“. *Mikrostrukturen des Wissens*, hg. v. Sigrid Weigel u. a., München 2003). Daniel Arasse, der als einziger Kunsthistoriker gewissermaßen *en gros* ins Detail ging, versah sein 1992 erschienenes Buch *Le détail* im Untertitel mit dem Plädoyer *Pour une histoire rapprochée de la peinture*. In einem methodisch anspruchsvollen Durchgang führt er vor, dass auch die Vormoderne Konjunkturen des Details erlebt hat. Allerdings handelt es sich dabei um visuelle Diskurse, deren Theoretisierung zeitverzögert stattfand. Werner Busch hat dem hinzugefügt, dass „die Wertschätzung des Details nicht eine Erfindung des 18. Jahrhunderts“ sei, eine „Ästhetisierung“ des Details macht er aber gleichwohl erst im Zeitalter der Aufklärung dingfest (Zu einer Theorie

des Details: Diderot und Richardson, Greuze und Chodowiecki, in: *Jenseits der Grenzen: Französische und deutsche Kunst vom Ancien Régime bis zur Gegenwart*, hg. v. Uwe Fleckner u. a., Köln 2000, 302–317, hier: 312f.). Das kürzlich erschienene Buch *Images-within-Images in Italian Painting* von Péter Bokody bietet einen guten Anlass, diese Frage weiter zu diskutieren.

SAN FRANCESCO IN ASSISI ALS KEIMZELLE DES DETAILS

Malerei um 1300 stand bisher nicht im Zentrum des Interesses, wenn das Detail verhandelt werden sollte – schon gar nicht, wenn von deren selbstreflexivem Einsatz im Sinne Victor I. Stoichițas die Rede war (*Das selbstbewusste Bild. Vom Ursprung der Metamalerei*, München 1993, 21998). Bokody gelingt es mit seinem Buch, den Blick zurückzulenken. San Francesco in Assisi hat er dabei als eine Keimzelle neuer parergonaler Strategien ausgemacht. Da erscheint es nicht länger wie eine Randnotiz der Geschichte, dass die Mediävistin Chiara Frugoni 2011 eine Fratze in den gemalten Wolken einer Szene der *Franziskuslegende* in der Oberkirche von San Francesco entdeckte. Dankbar titelte die Nachrichtenagentur Reuters: „Devil found in detail“. Ob es sich bei dem als Profil erkennbaren Wolkenbild um Gottes Widersacher handelt, wurde in dieser Zeitschrift angezweifelt (Steffen Bogen, Marius Rimmel, Jürgen Stöhr, Felix Thürlemann, Nicht in jedem Detail muss gleich der Teufel stecken: Ein neuer Blick in Giotto's Wolken, in: *Kunstchronik* 3/2012, 141–147).

Dessen ungeachtet kehrt Bokody im Laufe seiner Studie, die 2010 an der *Central European University* Budapest als Dissertation angenommen wurde, immer wieder nach Assisi zurück. Er widmet sich einem Phänomen, dem man auch das Wolkengesicht zuordnen könnte: den selbstreflexiven Tendenzen in der italienischen Kunst um 1300, die im Kontext des aufkommenden „realistic

style“ verhandelt werden (2). Das aus sieben Kapiteln bestehende Buch erschließt die Fresken und Tafelbilder des Due- und Trecento in der Nahsicht, zahlreiche Abbildungen leisten hierbei Unterstützung, die Benutzung wird durch ein umfangreiches Register erleichtert. Jedes Kapitel wirkt in sich abgeschlossen, doch erst eine Lektüre sämtlicher Kapitel ergibt ein vollständiges Bild dessen, was Bokody vermitteln möchte.

Bei der Suche nach dem selbstbewussten Bild um 1300 folgt man dem Autor angesichts des terminologischen Apparats, der um die Begriffe „marginal or secondary images-within-images“, „parergon“ (6), „embedded image“ und „(accessory) detail“ (59) kreist, mitunter etwas orientierungslos. Hier wünscht man sich die terminologische Trennschärfe von Arasse oder auch die fruchtbare Methodenkritik Georges Didi-Hubermans (Die Frage des Details, die Frage des *pan*, [zuerst 1986], in: ders., *Was aus dem Bild fällt. Figuren des Details in Kunst und Literatur*, hg. v. Edith Futscher u. a., München 2007, 43–86). Allerdings verortet sich Bokody nicht im größeren Kontext der Detailforschung, sondern innerhalb des Diskurses über Metamalerei unter Berufung auf bekannte Autoren wie André Chastel und Stoichiță. Eine eingehendere Forschungsdiskussion zum Sammelphänomen „Bild im Bild“ führt der Autor erstaunlicherweise nicht (dazu Wolfgang Kemp, Praktische Bildbeschreibung. Über Bilder in Bildern, besonders bei Van Eyck und Mantegna [1995], in: *Kemp-Reader. Ausgewählte Schriften von Wolfgang Kemp*, hg. v. Cornelia Jöchner u. a., München 2006, 175–191, hier: 176). Vielmehr versucht er, auch mit Rekurs auf bildwissenschaftliche Ansätze, eine historische Herleitung über den Bildbegriff des Mittelalters (*imago/pictura*; 3f.). Was Bokody interessiert, ist das Auftauchen anderer Medien wie der Skulptur in der Malerei um 1300. Er macht das Phänomen „Bild im Bild“ vor allem in Wand- und Tafelmalerei aus, die Buchmalerei bleibt unbeachtet.

Der Autor ist mit einem bisweilen heterogenen, vor allem aber größtenteils sehr gut erschlos-

senen Werkkorpus konfrontiert, wobei besonders die Fresken in San Francesco Gegenstand eingehender Analysen sind. Ein weiterer Schwerpunkt liegt auf dem Auftreten des Phänomens in der *historia*, aber auch dem Andachtsbild schenkt Bokody Beachtung (v. a. Kapitel 7). Sein Material ordnet er nach drei Haupttendenzen, die sich im Aufbau des Buches widerspiegeln (5): 1. „Essential images-within-images“, ikonographisch notwendige „Bilder im Bild“. Hierunter fällt Giottos *Stefaneschi-Polyptychon* und mit ihm weitere Beispiele von Modellen, die StifterInnenfiguren in der Malerei als Devotionsobjekte in die Hand gelegt wurden (14f.). 2. Illusionistische Tendenzen, die jedoch streng genommen nicht in die Kategorie „Bild im Bild“ fallen, aber ein grundsätzliches Nachdenken über die Herausforderungen der Mimesis belegen (6). Betrachtung finden hier knapp umrissene medienreflexive Kunstwerke, wie etwa Wandmalereien, die in ihrer Anmutung Tafelmalerei zu imitieren scheinen: so etwa Simone Martinis *Madonna mit Kind und zwei Königen* in der Unterkirche von San Francesco (53f.). Als Kernstück seiner Studie bezeichnet Bokody allerdings 3. die „marginal or secondary images-within-images, labeled also as *parergon*“ (6). Eben jene Hinzufügungen in der Malerei, die in der Ikonographie zunächst keine zentrale Rolle zu spielen scheinen, diskutiert er als „visual novelty“ und „a place for pictorial and iconographic experiments“ (6, 188).

DIE WIRKLICHKEIT STECKT IM DETAIL

Irritierend klingt in diesem Buch allein die häufig gebrauchte Formulierung „realistic turn“ (z. B. 1, 5, 38, 59). Erst jener von der Forschung schon vielfach problematisierte Wandlungsprozess der Malerei habe die selbstreflexiven Tendenzen möglich gemacht, so Bokodys überzeugende Beobachtung. Gerade weil der Autor zu Beginn seiner Studie auf die soziale Konstruiertheit des Begriffs „Realismus“ hinweist (1) und sich somit an der neueren Forschung orientiert (vgl. Keith Moxey, Reading the ‚reality effect‘, in: *Pictura quasi fictura: Die Rolle des Bildes in der Erforschung von Alltag und Sachkultur des Mittelalters und der frühen Neuzeit*, hg. v. Gerhard Jaritz, Wien 1996, 15–21 oder Michael

Viktor Schwarz, *Giottus Pictor*, Bd. 2, Köln 2008, z. B. 319), irritiert die Verwendung des modisch wirkenden Schlagworts vom „turn“.

Die Verknüpfung von Realismus und Detail reicht in der westlichen Kulturgeschichte weit zurück, wie bereits Erich Auerbach 1946 in seiner Studie *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur* aus literaturwissenschaftlicher Perspektive gezeigt hat (1). Diese Verknüpfung erfuhr jedoch – wie sollte es anders sein – im 19. Jahrhundert einen fundamentalen Umbruch (Auerbach 1994, 515). Auf diesen komplexen Umstand hat auch Roland Barthes in seinem vielzitierten Text „L’effet de réel“ von 1968 im Zusammenhang mit den Romanen des französischen *réalisme* hingewiesen: So besitze zwar „jede abendländische Erzählung gängigen Typs, [...] einige solche [unnütze Details]“, doch erst mit dem französischen Realismus im 19. Jahrhundert seien jene bedeutungslos und in dieser Bedeutungslosigkeit als „Wirklichkeitseffekt“ bedeutsam geworden, indem sie anzeigten: „Wir sind das Wirkliche.“ (Barthes, *Der Wirklichkeitseffekt*, in: ders., *Das Rauschen der Sprache*, Frankfurt a. M. 2006, 164–177, v. a. 165, 171.) Bokody hat den Begriff entlehnt und gebraucht ihn, um eine wesentliche Funktion von marginalen „Bildern im Bild“ um 1300 zu beschreiben: Sie verstärkten als Hinzufügungen besonders im Kontext von Architekturdarstellungen den „reality effect“ (Kapitel 3; 38, 59, 157). Ob eine für Texte des 19. Jahrhunderts formulierte Theorie des Nebensächlichen auf Kunstwerke der Vormoderne übertragbar ist, bleibt ein Thema in der aktuellen Forschungsdiskussion (vgl. Anna Degler, *Parergon. Attribut, Material und Fragment in der Bildästhetik des Quattrocento*, Paderborn 2015, 235ff.).

Vor dem Hintergrund anregender Debatten zum ontologischen Status des Bildes zu Beginn des Trecento hätte man in Bezug auf die Verknüpfung von Realismus und Detail gerne stärker problemorientierte Stellungnahmen des Autors gelesen. Unter dem Stichwort „Realitätsgrad“ wurde nicht nur der Bildbegriff diskutiert, sondern auch das Gattungsverständnis (vgl. Michaela Krieger, *Grisaille als Metapher: Zum Entstehen der Peinture en*

Camaieu im frühen 14. Jahrhundert, Wien 1995, v. a. 68f.). „Bilder im Bild“ sind, so Bokody, Beobachtung, häufig an die gemalte Architektur gebunden und stellen nur in wenigen Einzelfällen einen Bezug zu realen Gebäuden her (63f.). Ein prägnantes Beispiel ist Pietro Lorenzettis *Einzug nach Jerusalem* in der Unterkirche von Assisi (Abb. 1), mit dem, so Bokody, die Idee des „Bildes im Bild“ als „embedded narrative“ erst vollständig umgesetzt sei. Hier wäre ein tiefergehender Medien- und Materialvergleich sinnvoll gewesen, besonders auch in Bezug auf die Rahmung der Fresken, gerade weil Bokody immer wieder auf die medialen Differenzen von Poly- und Monochromie abhebt (44f., 158). Fruchtbar anknüpfen ließe sich an die unausgesprochene Behauptung einer ‚Gattungsreinheit‘, die Bokody Studie suggeriert: Hier könnte man mit Krieger fragen, ob „Bilder im Bild“ erst in einem Referenzsystem konstituiert bzw. auffällig werden, welches Gattungsgrenzen kennt.

Medienwechsel wurden bereits von Erwin Panofsky im Hinblick auf den Umgang mit Symbolen in Buch- und Tafelmalerei diskutiert (*Die alt-niederländische Malerei. Ihr Ursprung und Wesen*, Köln [EA 1953] 2006, Bd. 1, 147f.). Auch Wolfgang Kemp hat sich dieses Phänomens angenommen (Kemp [1995] 2006). Bei beiden Autoren spielt eine mehr oder weniger explizit gemachte Selbstreflexivität des Mediums Malerei eine Rolle: Obwohl sich die Ansätze – Panofskys „disguised symbolism“ und Kems „Bilder zweiten Grades“ – unterscheiden, beinhalten beide die Idee medialen Selbstbewusstseins. In der italienischen Malerei um 1300 sehen beide nur Vorläufer für die elaborierten Medienwechsel frühniederländischer Maler. Kemp betrachtet das Phänomen aus einer narratologischen Perspektive, an die Bokody anknüpft; ihm ist es zu verdanken, dass er den spärlichen Hinweisen nachgegangen ist und genauer hingesehen hat (127f., 141f.). Problematisch, so räumt Bokody selbst ein, könnte allerdings der daraus folgende Schluss sein, jedes Detail müsse sich der Erzählung „unterordnen“ (171).



Abb. 1 Pietro Lorenzetti, Einzug nach Jerusalem, vor 1319. Fresko. Assisi, San Francesco, Unterkirche (Giorgio Bonsanti [Hg.], *La Basilica di San Francesco ad Assisi*, Modena 2002, Bd. 1,1, S. 450, Abb. 935)

AUTORSCHAFT UND DETAIL

Stoichiță konnte zeigen, dass der Oppositionsgedanke eine Grundvoraussetzung für die „Bewusstwerdung“ der Malerei wurde (1998, v. a. 38–45). Doch etwaige Oppositionsverhältnisse sucht man laut Bokody um 1300 vergeblich. Im Gegenteil: Der Autor findet bei seinen Analysen keine Widersprüche zwischen Haupt- und Beiwerk oder zwischen Erzählen und Beschreiben, auch nicht in Bezug auf einen gemeinsamen Bedeutungsgehalt (114). Vielmehr erkennt Bokody gerade in Giotto's Nebenfiguren, anders als beispielsweise Andrew Ladis (*The Legend of Giotto's Wit and the Arena Chapel*, in: *Art Bulletin* 68/1986, 581–596), ledig-

lich eine „soft manipulation“ (152). Er bezieht sich hier auf die minimalen Veränderungen in den figürlichen Architekturverzierungen der Szenen *Verkündigung an Anna/Geburt Mariens* sowie *Das Abendmahl/Die Fußwaschung* (142–152). Diese Art des „narrative fine-tuning of embedded images“ (152) sei jedoch nicht erfolgreich gewesen: Zu subtil waren diese Veränderungen, so dass kaum jemand sie habe sehen können. Doch selbst offensichtlichere „Bilder im Bild“ bei Pietro Lorenzetti in Assisi wahrten die Harmonie und die Einheit des Bildganzen (162, 182). Dies ist eines der grundlegendsten Ergebnisse dieser anregenden Studie: Anders als im 15. Jahrhundert sind die zum

Teil sehr elaborierten parergonalen Strategien laut Bokody (noch) nicht dazu angelegt, Dissonanzen zu erzeugen (191).

Er beginnt und beendet sein Buch mit dem Problem der Autorschaft, wobei er sich kritisch gegen ein „romantic model of the solitary artist“ wendet. Vielmehr sei der „Autor“ als „network of several contributors“ zu begreifen, zu dem auch die AuftraggeberInnen zählten (7f., 121, 132, 193). Bemerkenswert ist, dass die von Bokody untersuchten „Bilder im Bild“ in der Regel keine Nachahmer fanden (101, 152). Gerne hätte man im Rahmen der Autorschaftsdebatte

weitere Einschätzungen gelesen, wie sich die kreativen Einzelfälle hierzu verhalten. Ein Ringen um die Frage der Intentionalität der von Bokody als „Bild im Bild“ bezeichneten Details ist immer wieder spürbar, geht es doch in der Mehrzahl der Fälle um diskrete Details in großformatigen Wandmalereien. Eher selten thematisiert der Autor explizit, ob man diese überhaupt vom Bodenniveau aus habe erkennen können (63, 145, 152).

Besonders dringlich wird die Frage nach dem Status dieser Details im Falle eines kleinen Zentauren, der sich in der Oberkirche von San Francesco befindet (152; Abb. 2). Ähnlich wie bei Giotto in der Arena-Kapelle wurde das Architektursetting wiederholt, doch nur in der Szene *Isaak segnet Jakob* wurde die kleine Zentaurenfigur kaum sichtbar *en grisaille* auf die rechte Seite des Bettkastens gepinselt (Abb. 3). Bokody gesteht ein, dass dieses diskrete „Bild im Bild“ nur für jene sichtbar



Abb. 2 Isaak segnet Jakob, nach 1288. Fresko. Assisi, San Francesco, Oberkirche (Giorgio Bonsanti [Hg.], *La Basilica di San Francesco ad Assisi, Modena 2002, Bd. 1,2, S. 794, Abb. 1622*)

wurde, die davon wussten. Es wäre interessant zu erfahren, ob der Autor für dieses raffinierte Parergon einen Zusammenhang mit der Äußerung Cennino Cenninis gelten lassen würde, der über 100 Jahre später ein Wesen, „halb Mensch, halb Ross“, zum Inbegriff malerischer *fantasia* und somit zum Ausdruck künstlerischen Selbstbewusstseins erklärte (*Das Buch von der Kunst oder Traktat der Malerei des Cennino Cennini da Colle di Valdessa*, hg. v. Albert Ilg, Wien 1888, 4, 141).

MEDIALES SELBSTBEWUSSTSEIN

Die Mehrzahl der „marginal images-within-images“ rückt also erst durch mediale Hilfestellung in den Blick und bleibt selbst dann im intimen *Entre-deux* von Kunstwerk und WissenschaftlerIn. Schon Arasse eröffnete sein Buch 1992 mit einer Medienreflexion am Beispiel von Kenneth Clarks 1938 erschienenem *One hundred Details of*



Abb. 3 Isaak segnet Jakob, Detail: Zentaur an der rechten Seite des Bettkastens, nach 1288. Fresko. Assisi, San Francesco, Oberkirche [Bokody 2015, S. 154, Abb. 6.10]

Pictures in the National Gallery. Clark begründete die Idee zum heute beliebten Format hochwertig gestalteter Bücher mit anregenden Detailfotografien (zuletzt Till-Holger Borchert, *Meisterhaft. Altniederländische Malerei aus nächster Nähe*, München/London/New York 2014) mit den verbesserten technischen Möglichkeiten der Fotografie (Clark 1938, V). Arasse hat Clarks Kommentare untersucht und hebt besonders den Begriff der „Überraschung“ hervor (Arasse 2008, 7). Der Moment des (schrittweisen) Entdeckens – Clark spricht auch von „pleasure“ – wird von Arasse als zentrale Erfahrung ins Zentrum seines Buches gestellt. Diese überraschende Erfahrung treiben Projekte wie *Closer to Van Eyck*, das den Genter Altar in einer Auflösung von 100 Milliarden Pixeln auf jedes internetfähige Gerät zaubert, auf die Spitze. Es wäre weiter zu diskutieren, wie unterschiedliche Gesellschaften und damit deren je-

weilige Wissens- und Kunstproduktion ihr eigenes (mediales) Verhältnis zum Kleinen pflegen.

Das „einzelne Detail“, zitiert Arasse seinen Lehrer André Chastel, „alarmiert den Historiker und löst etwas aus“ (Arasse 2008, 12). Diesen Moment gespannter Aufmerksamkeit zugunsten einer ohnehin fragilen ‚Objektivität‘ vorbeiziehen zu lassen, bringe uns um einen beinahe intimen Kontakt zu den KünstlerInnen selbst, deren Anwesenheit Arasse gerade im Kleinen zu entdecken glaubt. Damit kommt er Morelli scheinbar ganz nah, wenngleich sowohl dieser als auch Doyle, Freud und Warburg durchweg vom „zufälligen“, „absichtslosen“, „unbeabsichtigten“, „willenlosen“ Detail gesprochen haben, das gerade deshalb Aufschluss zu geben versprach, weil es „an der Schwelle von Bewusstsein und Unbewusstem“ situiert war (Weigel 2003, 93).

Dank Péter Bokodys Studie wissen wir, dass von derartiger Kontingenz in der Malerei um 1300 in Italien keine Rede sein kann – hier geht es um die Bewusstheit im Detail, die gleichwohl ihre Grenzen kennt und, so scheint es, weder in Maß, Position noch Inhalt aus dem Rahmen zu fallen trachtet. Allein im Falle der Wolkenkratze bestand der Verdacht, es mit einem subversiven „Bild im Bild“ zu tun zu haben – doch dieser Dämon scheint vorerst gebannt.

DR. ANNA DEGLER