

MOJMIR S. FRINTA

## Punched Decoration on Late Medieval Panel and Miniature Painting. Part I: Catalogue Raisonné of All Punch Shapes

Prag, Maxdorf 1998. 556 S., 18 farbige und ca. 3.200 schwarzweiße Abb., US\$ 149

Seit vier Jahrzehnten hat sich Mojmir Frinta mit dem Studium und der fotografischen Dokumentation jener Punzen befaßt, mit deren Hilfe viele mittelalterliche Tafelmaler sowie einige Illuminatoren die Goldgründe ihrer Bilder zu verzieren pflegten. Schon in dem ersten größeren Aufsatz, den er diesem Thema gewidmet hat (*An Investigation of the Punched Decoration of Medieval Italian and Non-Italian Panel Paintings*, in: *Art Bulletin* 1965, S. 261-265), hat er eine »exhaustive documentation in monograph form« als Ziel seiner Arbeit genannt. Damals hatte er 800 einschlägige Fotos gesammelt; heute beläuft sich dieser Bestand auf mehr als 17.000 (!) Aufnahmen, von denen rund 3000 in dem hier angezeigten Werk – dem ersten Band der vor 35 Jahren angekündigten Monographie – reproduziert sind. Dem Vorwort ist zu entnehmen, daß in Kürze ein zweiter Band folgen soll, der neben einführenden Kapiteln vor allem einen Überblick über den Punzenbesitz einzelner Meister bzw. Werkstätten enthalten wird.

Die Mehrzahl der von Frinta dokumentierten Punzen stammt aus italienischen Tafelbildern des Tre- und Quattrocento (wobei das sienese Material dominiert), doch wurde der Verf. auch in Spanien, Frankreich, Deutschland, Böhmen und Österreich sowie in der Ikonenmalerei der Balkanländer fündig. Es fällt auf, daß Miniaturen mit punzierten Goldgründen nahezu ausschließlich in böhmischen und österreichischen Handschriften der Spätgotik nachweisbar sind.

Die Schwierigkeiten, mit denen sich Frinta nicht nur beim Sammeln, sondern auch bei der Gliederung und zuletzt bei der Publikation seines Materials konfrontiert sah, waren zweifel-

los gigantisch; daß es ihm gelang, sie zu überwinden, nötigt Respekt ab. Diese Schwierigkeiten tragen auch Schuld an einigen Mängeln des Buches, deren sich der Verf. durchaus bewußt ist (vgl. seine einleitenden »Remarks«, S. 14f.). So ist ein – kleiner – Teil der Abbildungen unscharf; sie reproduzieren Fotos, die unter ungünstigsten Bedingungen – etwa vom Altarbild in einer schlecht beleuchteten Kirche – aufgenommen werden mußten. Ein anderes, nur schwer zu lösendes Problem stellte die Klassifizierung und Benennung sowie die übersichtliche Gruppierung der Punzen nach formalen Kriterien dar. Der Verf. hat 16 Gruppen gebildet, die von A (*basic shapes*) bis P (*figurative-representational*) reichen, in sich noch weiter gegliedert sind (z. B. Ad: *Tetra-prong*) und in deren Rahmen zuletzt jede identifizierte Punze einen eigenen »code« erhält (z. B. Ad 2a in einer Tafel des Allegretto Nuzi). Dabei ergeben sich manchmal Definitionsprobleme: Wodurch unterscheiden sich etwa die Untergruppen Ka (*Penta-lobe*) und Kb (*Penta-rosette*) grundsätzlich voneinander, oder wären die diversen *Tre-foils* der Untergruppen Gb bis Ge nicht besser in der Gruppe I (*Leaf*), die *Fleur-de-Lys* (Gf) besser bei Gruppe H (*Flower*) aufgehoben?

Für die praktische Benützung des Katalogs sind derartige Spitzfindigkeiten freilich irrelevant. Entdeckt man auf einem Malwerk eine bestimmte Punze und will man wissen, ob sie in Frintas Werk verzeichnet ist, kann man sich leicht an den schematischen Zeichnungen der Grundtypen orientieren, die nicht nur im Inhaltsverzeichnis, sondern auch in der Titelseite jeder Seite zu finden sind. Hat man den gesuchten Typus identifiziert, und stimmen neben der Form auch die Maße überein,

erfährt man, in welchen Bildern welcher Maler die betreffende Punze nachweisbar ist (in manchen Fällen werden vierzig und mehr Werke angeführt).

Diese Werklisten sind in mehrfacher Hinsicht aufschlußreich, ja sie enthalten den primären wissenschaftlichen Ertrag von Frintas Arbeit. Man kann das »Wandern« einer Punze von einer lokalen Werkstatt zur anderen oft durch Jahrzehnte verfolgen und findet dadurch auch stilistische Zusammenhänge bestätigt (vgl. beispielshalber die Punze K3a, *Penta-circle*, die erstmals bei Ugolino di Nerio auftritt und dann von Simone Martini, den Lorenzetti sowie weiteren Sienesen bis zu Lippo Vanni für insgesamt fast vierzig Tafeln verwendet wurde). Andere Punzen wieder scheinen nur von einem einzigen Meister bzw. seiner Werkstatt benützt worden zu sein. So begegnet uns die *Fleur-de-Lys*-Punze Gf21 nur bei Bernardo Daddi und seinen Mitarbeitern, das *Serrated Leaf* I105b nur bei Sano di Pietro. Die für den böhmischen Meister von Wittingau besonders kennzeichnenden Punzen Ada 35a (*Cross-prong*) und Dbb40 (*Hexa-bar-star*) bestätigen einerseits ältere Zuschreibungen an diesen Künstler, die schon auf Grund stilistischer Argumente erfolgt waren; andererseits aber standen dieselben Punzen offenbar jüngeren Prager Malern des Schönen Stils gleichfalls zur Verfügung. Sie finden sich nämlich auch auf dem Jeřeň-Epithaph und der Tafel von Dubeček, was die Vermutung nahelegt, die Schöpfer dieser beiden Werke könnten zum Wittingauer in einem engeren Verhältnis gestanden sein als bisher angenommen. Derart stringente Schlußfolgerungen setzen freilich voraus, daß man der auf S. 11 seiner Einleitung vertretenen These Frintas zustimmt, jeder Punzenstempel habe nur in einem einzigen Exemplar existiert. Nach seiner Überzeugung seien die Stempel mittels »cutting, filing and drilling« einzeln hergestellt, nicht aber – was Duplikate ermöglicht hätte – in einer Matrize gegossen worden. Ich meinerseits habe kürzlich bei anderer Gelegenheit (*Die Wenzelsbi-*

*bel. Kommentarband zur Faksimile-Ausgabe*, Graz 1998, S. 213) nur letzteren Herstellungsvorgang in Erwägung gezogen, und auch heute noch kann ich mir – selbst angesichts einfacher, kreis- oder sternförmiger Punzen – nicht vorstellen, ihre Stempel seien mittels der von Frinta genannten Methoden produziert worden. Als technischer Laie muß ich diese Streitfrage auf sich beruhen lassen, möchte aber zugleich betonen, daß ich Frinta in einem wesentlichen Punkt beipflichte: Auch nach meinen Beobachtungen standen bestimmte Stempel *normalerweise* (denn es gibt Ausnahmen) quasi als Markenzeichen jeweils nur bei einem einzigen Meister in Gebrauch, so daß wir aus dem Vorkommen der entsprechenden Punzen im Regelfall tatsächlich auf Identität des Malers oder wenigstens auf Werkstattzusammenhänge, Kooperationen u. ä. schließen dürfen.

Hinsichtlich der Maßangaben hat der Verf. (auf S. 15) selbst angemerkt, daß bei ein und derselben Punze geringfügige Abweichungen möglich sind. Dafür kann die unterschiedliche Intensität, mit der der Stempel eingedrückt wurde, ebenso verantwortlich gewesen sein wie Schrumpfungs- oder Dehnungsprozesse im Bildträger. Deshalb halte ich z. B. Frintas Unterscheidung der Punzen P9a (8,5 x 10,7 mm) und P9b (8 x 10,7 mm) für übertrieben gewissenhaft: Beide stellen dasselbe unverwechselbare Phantasietier dar und kommen nur bei Bernardo Daddi bzw. in seiner Nachfolge vor. Auch die schwankende Qualität der Fotos oder die nicht immer gleich gut erhaltene Oberfläche eines Bildes dürften manchmal zu ungerechtfertigten Differenzierungen geführt haben. Beispiele dafür sind etwa die zwei Varianten des *Tetra-lobe Point-ed*, die einerseits in der Sachs-Verkündigung des Cleveland Museum of Art und andererseits im »kleinen« Diptychon des Bargello vorkommen. Sie stimmen nicht nur in Form und Zeichnung, sondern auch in ihren Dimensionen überein: Die kleinere (Jb6a, Jb6b) mißt 2,8 mm, die größere (Jb74, Jb75) 10 mm.

Frinta hat diese Punzen bereits in seinem ersten Aufsatz (*Art Bulletin* 1965, S. 264) erwähnt und dort – m. E. ganz richtig – als Bestätigung für die schon vom älteren Schrifttum vermutete Herkunft der beiden Tafeln aus ein und derselben Werkstatt angeführt. Daß sie nun in dem vorliegenden Band unterschieden werden, erklärt sich einerseits aus der ungleichen Qualität der Fotos (das Diptychon wurde in Streiflicht aufgenommen), andererseits aus der veränderten Zuschreibung der Bilder: Die Sachs-Verkündigung wird – wie üblich – als »French or Mosan?« etikettiert, das Bargello-Diptychon jedoch wird nur einmal (auf S. 391) als »French?«, sonst aber durchwegs als »Neapolitan? Provençal?« bezeichnet (S. 116, 206, 315 und 376). Was den Verf. zu dieser neuen – und überraschenden – Bestimmung bewogen hat, wird man vermutlich im 2. Band seines Werkes erfahren. In diesem Folgeband wird hoffentlich auch ein »Index of objects« enthalten sein, den man schon bei der Benützung des 1. Bandes schmerzlich vermißt. In diesem steht nämlich nur ein »Index of artists« zur Verfügung (S. 551-556), der das Aufsuchen eines konkreten Tafelbildes – selbst wenn seine Zuschreibung außer Zweifel steht – recht mühsam macht: Unter »Bohemian« etwa findet der Benützer nicht weniger als 107 Seitenverweise, unter »Simone Martini« und »Pietro Lorenzetti« 105 bzw. 112, und unter »Sienese« schließlich sogar 185. Da zudem gerade in jenen zwei Jahrhunderten, aus denen die Masse der punzierten Bildgründe stammt, die Bestimmung vieler Werke noch kontrovers ist, erweist sich ein nach Künstlern und Schulen gegliederter Index nicht immer als hilfreich. Ich hätte z. B.

das schon erwähnte Bargello-Diptychon nie unter »Neapolitan« gesucht.

Diese wenigen kritischen Bemerkungen schmälern freilich nicht das enorme Verdienst, das sich Frinta mit seiner jahrzehntelangen Punzenforschung erworben hat. Es liegt auch auf der Hand, daß sich bei der Publikation eines so umfangreichen Materials der eine oder andere Fehler einschleichen mußte. Alles in allem ist es dem Verf. jedoch vorzüglich gelungen, sein immenses Wissen in einer Form darzubieten, die – abgesehen vom Fehlen eines alphabetisch nach Aufbewahrungsorten gegliederten Objektindex – erstaunlich übersichtlich und benützerfreundlich ist. Der Gewinn, den die Fachwelt aus Frintas *magnum opus* ziehen wird, ist in seinem Umfang und seiner Vielfalt noch gar nicht abzuschätzen. Denn diese Publikation macht nicht nur nachdrücklich auf einen technischen Aspekt aufmerksam, der für die ästhetische Wirkung vieler Tafelbilder und Miniaturen von keineswegs nur marginaler Bedeutung ist (den aber der auf Figurenstil und Kolorit fixierte Blick der Kunsthistoriker allzu lange vernachlässigt hat), sondern sie stellt der Forschung auch ein hilfswissenschaftliches Instrumentarium zur Verfügung, das – wenn man es mit der gebotenen kritischen Vorsicht nützt – viel dazu beitragen wird, Zuschreibungsfragen zu klären und Filiationsstränge, die man bisher nur vermuten konnte, zu belegen. Und nicht zuletzt darf man hoffen, daß diese bahnbrechende Arbeit jüngere Forscher dazu anregen wird, jenes Material – etwa auf dem Gebiet der Buchmalerei – flächendeckend zu untersuchen, das von Frinta nur sporadisch erfaßt werden konnte.

Gerhard Schmidt