

Kanon Kunstgeschichte – Einführung in Werke, Methoden und Epochen

(Rezension von Band „II. Neuzeit“)

hg. von Kristin Marek u. Martin Schulz, Wilhelm-Fink-Verlag Paderborn 2015, 4 Bände (Mittelalter – Neuzeit – Moderne – Gegenwart), je Band ca. 400 S. mit zahlreichen S/W-Abbildungen. ISBN: 978-3-7705-5463-8, Einzelband: 30,90 €

Kristin Marek – Martin Schulz: Vorab (S.9-11)

Die beiden jüngeren Herausgeber, die in Karlsruhe lehrenden Kunsthistoriker Kristin Marek (Staatliche Hochschule für Gestaltung) und Martin Schulz (Institut für Technologie), haben eine grosse Zahl „namhafter“ deutscher akademischer AutorInnen zumeist ihres Alters vereint, um in vier Bänden („I. Mittelalter, II. Neuzeit, III. Moderne, IV. Gegenwart“) bekannte („kanonische“?) Kunstwerke nicht nur Europas mehr oder weniger monographisch und nach dem Entstehungsdatum chronologisch im heutigen Licht auszuleuchten. In der für alle vier Bänden gleichen „Vorab“-Einleitung sowie im Klappentext wird dieser (aufgestellte und doch offene) „Kanon Kunstgeschichte“ als Einführungsreihe in 73 Beiträgen/Fallstudien quasi kanonisch (vorbildhaft u.ä.) für Kunst-Objekte wie Methodenvielfalt und Relativität, was den „historisch-ästhetischen und intellektuellen Reiz heutiger Kunstwissenschaft“ ausmachen soll, angekündigt. Den LeserInnen (weniger den BetrachterInnen) wird „viel Freude, Neugier und Interesse, Anregung eines eigenen Weiterdenkens“ gewünscht. Für die Älteren unter ihnen kann der kleine Druck der Anmerkungen vielleicht Probleme bereiten, und für alle dürfte die reine S/W-Bebilderung von oft mässiger Qualität und Grösse die „Freude“ etwas dämpfen.

Aus persönlichem Interesse und wegen der grösseren Vertrautheit wird der Rezensent nur den Band „II. Neuzeit“ herausgreifen, dessen neunzehn Beiträge mehrheitlich von (zwölf) Kunsthistorikerinnen verfasst worden sind. Entsprechend den obigen Hoffnungen der Herausgeber möchte der Rezensent alle Beiträge dieses Bandes einfach nur kritisch

lesen, mit- und etwas „weiterdenken“. Kunstwissenschaft ist Aufklärung, Sicherung von Wissen, aber auch Äusserung von Ansichten über Kunst-Werk, Urheber und ihre Zeit.

Jeanette Kohl: Gesichtsgebung. Ähnlichkeit und Aktualität in Donatellos Büstenreliquiar des San Rossore. (S.12-34)

Die jetzige „Associate Professor(in)“ an der University of California, Riverside hat sich seit ihrer Promotion intensiv mit dem Renaissance-Bildnis befasst.

Im eher theoretischen Abschnitt „**I. Die Büste als Schnittstelle**“ wird „Kanon“ als „dominante Richtschnur“ bezeichnet und auf die Gattung Büste etwas gewollt anzuwenden versucht. In der Büste wären Individualität und Gruppenzugehörigkeit repräsentiert. Die Bildnisbüste sei „ein Grenzgänger“ [= auch „Schnittstelle“ im wahrsten Sinne des Wortes?], Ausgleichsprodukt zwischen Leben und Tod [Memorial, vgl. auch Hans Beltings Bild-Anthropologie] auch im Verhältnis von Körper, Geist und Seele. „Zwei Kraftfelder“ für die nachmittelalterliche Büste seien – sicher nicht überraschend – die Antike mit ihrem veristischen Ahnenbildnis und das mittelalterliche Büstenreliquiar.

Unter diesen eher allgemeinen Prämissen kommt die Autorin in „**II. Fallbeispiel: Die Reliquienbüste des Heiligen Rossore von Donatello**“ zum konkreten Objekt, ein „Grenz- bzw. Schwellenobjekt“ zwischen sakral und profan. Trotz seiner Ausnahmestellung innerhalb des Oeuvres von Donatello habe es bislang nur eine monographische Analyse (Anita Moskowitz, in: Art Bulletin 63,1 1981) gegeben. Die Autorin bringt jetzt eine knappe Vita des Dargestellten, des heutigen Rossore (Luxurius), ein zum Christentum bekehrter Soldat und Märtyrer zu Zeiten Diokletians. Zwischen 1422 (Übertragung der Schädelreliquie von Pisa nach Florenz an die Humiliaten) und 1427 (Steuererklärung Donatellos) müsse das Büstenreliquiar entstanden sein als vergoldeter Bronzeguss [also nach Wachsmo- dell] und nicht wie früher aus über Holzkern getriebenen und gelöteten Blechen. Hinter dem auch durch die Technik gesteigerten Realismus stünde die Empathie-Erzeugung oder der „Akt religiöser Einkehr als solcher [?]“.

In Abschnitt „**III. Ästhetik und Ähnlichkeit**“ bringt die Autorin eine Reliquienbüste (Halbfigur des Hl. Baudime; Abb.4) aus der Mitte des 12. Jahrhunderts mit dem magischen Blick (religiöse Bildmagie), und dann eine künstlerisch viel anspruchsvollere Büste im königlich-französischen Auftrag von 1305, den Heiligen Januarius von Neapel, wo der

„Doppelcharakter: Porträt („präsenes Körperobjekt“) und Objekt (ästhetisch, visuelles „Kunstobjekt“) sich schon abzeichne.

Wegen des Ähnlichkeitsproblems bei dem bildlos längst verstorbenen Heiligen nennt sie den nächsten Abschnitt „**IV. Fiktionalität / Indexikalität**“ und bringt eine hyperrealistische Silikon-Büste aus dem Jahre 2004 von Evan Penny mit dem Titel „No One – in Particular“, ein ‚Porträt eines fiktiven Niemand im Besonderen‘. Jeanette Kohl geht von einer ‚Kopf-Vorstellungs-Geburt‘ aus. Es wäre wohl nicht nötig gewesen hier auch die Semiotik (Mieke Bal) ins Mit-Spiel zu bringen. Auch der „Akt fingierter Prosopopöie“ [?, statt Stimmübertragung Stimmverlust?] trägt nicht wirklich zum Verständnis bei. Die 1446 datierte Totenmaske Brunelleschis (Abb.7) wird von der Autorin als „erschreckende, unbelebte Faktizität“ angesehen, wobei von dem Toten bzw. der Maske ein Ausdruck des Todeskampfes noch auszugehen scheint.

In Abschnitt „**VI. Die Aktualisierung eines Heiligen**“ geht es darum, wie ein ohne hinterlassenes Bildnis längst Verstorbener von Donatello quasi ein Gesicht bekommt im Gegensatz zu einem bemalten Terracotta-Porträt angeblich des Giovanni di Medici (1475-1521) ca. 1512 nach dem Leben oder zumindest bei Lebzeiten. Erst jetzt erfahren wir noch etwas Näheres über die Heiligenlegende bzw. Hagiographie des 15. Jahrhunderts: Rossos Bekehrung durch Lektüre eines Psalters, die Leblösigkeit der heidnischen Götterbilder und deren Ablehnung seinerseits. Als „miles christianus“ trage er aber kein historisches „paludamentum“ (Soldatenmantel). Wir erfahren noch etwas von den Gebeinen und ihrer Wunderwirkung in Florenz (1432). Während Anita Moskowitz 1981 die Büste als „isolierte Szene“ (Lesen, Meditieren über die Bibel, u.ä.) auffasst, tendiert die Autorin Kohl zur Überzeitlichkeit. Eine weitere, Donatello versuchsweise zugeschriebene Bronzestütze eines „Platonischen Jünglings“ wird leider nicht abgebildet. Der mit seiner Künstlersozialgeschichte zitierte Michael Baxandall darf noch einmal die Entwicklung vom Preziosen, dem Materialcharakter erzählen. Das Reliquiar sei eine „intrinsische Einheit von Inhalt und Form, von Reliquie und Behältnis“, um die „spirituelle Verähnlichung des Betrachters (anzustreben)“ [vgl. Empathie oder die aristotelische Katharsis: *éleos kai phóbos*]. Schliesslich sei Donatello wegweisend für die Entwicklung der profanen Porträtstütze gewesen.

Der immer wieder eingestreute akademisch-theoretische Über- oder Unterbau erschwert die offensichtliche Entwicklung vom etwas provinziell-anonymen, magischen preziosen, nur vom Namen des Heiligen (Baudimus, Apostel der Auvergne) her individuellen

Halbfigurenreliquiar Mitte des 12. Jahrhunderts (Abb.4) mit einst beweglichen Augen [!] in Puy-de-Dôme, Saint Nectaire, über eine auf einem niedrigen, gotischen Arkadenuntersatz aufgebaute, einer Hand zuordenbare Reliquienbüste (Kopfreliquiar) des San Zenobio (Stadtpatron von Florenz) im bischöflichen Ornat und natürlich als fiktives Porträt (Abb.3) von 1332, dann das der Werkstatt Godefroyds zugewiesene, recht realistisch wirkende Kopfreliquiar (Büste auf tellerartigem Sockel) des Heiligen Januarius (Schutzpatron von Neapel) in einem edelsteinbesetzten, priesterähnlichen Gewand mit Schulterkragen bis zu dem sockellosen fiktiven Idealporträtbüste als nachdenklicher Soldat in Rüstung und Mantel (Abb.1 u. 2) eher in Bart-Haar-Mode der Zeit von Donatello. Die Totenmaske von Brunelleschi (Abb.7, 1446) und der beliebten, wohl noch ad vivum entstandenen bemalten Terracotta-Büste von Giovanni di Medici (1512) entstanden später als quasi Produkt der abbildenden Natur bzw. der gesehenen Natur. Fiktive Idealbildnisse sind der jugendliche Hl. Georg (Abb.9) von Donatello oder der Donatello zugeschriebene „Platonische Jüngling“ in Bronze in Florenz, Bargello-Museum. Die Büste von Evan Penny aus Silikon und anderen Materialien „No One – in Particular“ aus einer Serie von 2004 soll trotz Hyperrealismus keine bestimmte (lebende oder tote) Person darstellen. In der Tradition von Lebendabformungen, Wachfiguren u.ä. stehend sind diese Arbeiten Anfang des 21. Jahrhunderts ohne Fotografie, Bildbearbeitung-Montage am Computer kaum denkbar. Die Reihe von virtuellen Persönlichkeiten/Individualitäten des Evan Jenny ist unterschiedlich gut oder täuschend-überzeugend gelungen.

Donatellos idealisierter „San Rossore“ dürfte weitgehend eine Kopf-Vorstellungs-Geburt gewesen sein, allerdings mit dem ‚ersehenen‘ Schatz an äusseren und inneren Porträt-Bildern.

Melanie Trede: Materialität, Mäzenatentum und Objektbiographien: Kanonisierungsaspekte in der japanischen Malerei. (S.36-58)

Der Beitrag von Melanie Trede, Professorin für die Geschichte der Japanischen Kunst an der Universität Heidelberg (seit 2004), befasst sich mit Rollbildern (Kouda-Rollen) in Schreinen vom 14. Jahrhundert bis fast zur Gegenwart. Er steht wohl für eine globale Kunstgeschichte mit natürlich auch Kanonisierungen (Tradition, Vorbildcharakter) innerhalb der jeweiligen Kultur. Zum Inhaltlichen, Dargestellten und vor allem der Art und

Weise – z.B. Eindringen der westlichen Perspektive seit ca. 1600 – wird eigentlich kaum etwas gesagt. Die älteren Rollen quasi die Vorbilder oder Originals wurden aus dem Schreinschatz entfernt und kommerzialisiert. Leider erscheinen die Abbildungen der dem Rezensenten nicht vertrauten Objekte als völlig ungenügend.

Heike Schlie: Jan van Eyck als ‚Architector‘ – Wissensordnungen in der Malerei (S.60-82)

Der angebliche Erfinder der Ölmalerei Jan van Eyck (um 1390-1441) gehört sicher zum ‚Kanon‘ der berühmtesten Künstler aller Zeiten fraglich aber, ob auch als „Architector“ und noch mehr, ob unter dem modischen Untertitel „Wissensordnungen in der Malerei“. Das Stichwort „wissendes Bild“ ist eigentlich ein Spielart der Ikonographie und Ikonologie im Kontext vom ‚pictor doctus‘. Vorexerziert wird dies alles an einem leicht miniaturhaften, privaten, eher unkanonischen ‚Unicum‘ aus der Welt des Jan van Eyck, jetzt im Königlichen Kunstmuseum, Antwerpen, mit einer Sitzenden nach ihrem nicht dargestellten Martyrium (heute: Hl. Barbara) vor einer Landschaft mit dem attributiven (?) Turm(-bau). Leider ‚kanonisch‘ in diesem vor allem an Studierende gerichteten Buch sind die völlig unzureichenden S/W-Abbildungen ohne entschuldigenden Verweis auf das Internet, wo sich glücklicherweise mittlerweile („[Closer to Jan van Eyck](#)“) optimales Bildmaterial findet, um die Thesen der Autorin nachprüfen zu können. Diese wie vom Kunststück als gemalter Kunst-Theorie (Verweis auf R. Preimesberger 1991) und -Soziologie (ars mechanica – ars liberalis) hängen aber auch davon ab, ob wir ein eigenhändiges, bewusst unvollendet vollendetes Werk in einem originalen, annähernd zeitgleichen Rahmen vor uns haben.

Im Abschnitt „**I. Handwerk oder Kunst**“ wird zum technischen Befund nach Rachel Billinge (2000) folgendes mitgeteilt, dass Linienritzungen mit (Turm) oder ohne (Barbara) Lineal vorhanden seien, die anscheinend zum grossen Teil in den (noch weichen?) Kreidegrund erfolgt sind (als Pause?) und vor der überwiegenden Pinsel-(und Feder?-) Zeichnung. Die leichten Übermalungen in Ocker, Blau und Weiss v.a. des Himmels seien erst Ende des 16. Jahrhunderts wohl unter dem ersten bekannten Besitzer und Maler Jacob de Heere (1534-1584) erfolgt. Für den wegen den roten Übermalungen doch etwas nachträglichen Rahmen bemüht die Autorin Helene Verougstraete-Mercq bzw. Roger van Schoute (1989). Warum die teilweise sehr schlecht ausgeführte Marmorierung auf Vorder-

wie Rückseite und die teilweise verlorenen Nägeln in den Ecken als Schutz [ähnlich beim Dresdner Triptychon oder der ‚Margarethe van Eyck‘ im Museum Brügge] bei Transport, Lagerung u.ä. ausgeführt wurden, wird nicht weiter ausgeführt. Es wird nur mitgeteilt, dass vier Leistenstücke nur auf Stoss [oder mit gerader Pattung wie bei der ‚Margarethe van Eyck‘?] ohne Gehrung zusammengeleimt [und gedübelt?] wurden und die Gehrung nur simuliert sei. Über die innere fensterrahmenähnliche Profilierung [Holzbearbeitung und ergänzende Gips-Leim-Anstuckierung?] wird nichts mitgeteilt, aber als billige, vortäuschende Lösung [vgl. das Fasthorazische ‚monumentum lapide perennius‘] mit dem Ovid-Zitat ‚opus superat materiam‘ (Original: ‚materiam superabat opus‘) (über-) belegt. Die in Anm.12 zitierte Übersetzung von Thomas Raff mit ‚Der Wert des Kunstwerks übertrifft den Wert des verwendeten Materials‘ ist wenigstens bei Ovid so zu verstehen, dass die Kunst, das Können Vulkans das Material gebändigt, bewältigt, gestaltet hat. Auch die auf dem Fenster-Brett-Stein oder Wetter-Schenkel-Schlag scheinbar gehauene Beschriftung ‚JOH(ANN)ES DE EYCK ME FECIT 1437“ lässt die Autorin zum Schluss des ‚Eigenhändig-Gerahmt(en), Signiert(en) ... Datiert(en)‘ und Gebrauchsgeschnitzten kommen als so beabsichtigtes, abgeschlossenes Werk und nicht nur als eine Vor-Unterzeichnung, Vorstufe wie Carol Purtle (2008). Heike Schlie erwähnt aber selber den singulären Werkstatus. Gegen eine Vor- bzw. Nachzeichnung spräche auch der hölzerne Bildträger, gegen eine Unterzeichnung die angebliche technische Abweichung von anderen Van Eyck-Gemälden, wobei logisch ist, dass bei einer folgenden Übermalung diese verschiedenen Techniken und subtilen (Hilfs-) Reliefstrukturen verschwinden. Nach Schlies Worten könnte man fast Van Eyck als Erfinder der autonomen Zeichnung vermuten ähnlich bei Panofsky 1953. Immerhin wagt die Autorin Hans Beltings byzantinisierte Vorstellung vom kunstlosen und nur (kult-) bildhaften (Spät-) Mittelalter in Frage zu stellen.

Schlie, die im übrigen den alten Ideen Friedrich Winklers von 1929 folgt, schliesst deshalb (kurz) auf einen besonderen semantischen Gehalt, eine mediale Sinnstruktur (vgl. Elisabeth Dhanes). Das Motiv des Turmbaus verleitet die Autorin oder legt ihr nahe, ‚eine Auseinandersetzung mit dem Status und Wert des Artefakts‘ und ‚die kategoriale Trennung zwischen Wissenschaft ... und Ausführung, zwischen Idee und Material im Werkprozess‘ zu vermuten. Es ist vielleicht kein Zufall, dass das Werk des durchgehend berühmten Van Eyck sich im Besitz seines Verehrers Lucas de Heere um 1560 befunden haben soll, aber es ist noch lange kein wirklicher Beweis darin ein ‚programmatisches

Kunststück“ zu vermuten, aber gerade darum geht es im folgenden wie **„II. Ikonologie des Bauens“**. Statt zuerst einer naiv-realistischen-genreartigen Erzählung eines ‚Kathedral-Turm-Baus‘ [vgl. Buchmalerei] als Attribut der Bauheiligen Barbara (und ihrer Legende) anzunehmen, kommt ihr wie auch einigen anderen der Turmbau zu Babel als Zeichen der Hybris und die dichotomische Antithese von ‚ecclesia materialis‘ und ‚spiritualis‘ in den Sinn. Bis jetzt sind nur zwei Stockwerke aufgeführt zu sehen und auf das ‚barbar(a)ische‘ Trinitätsfenster deuten vielleicht die drei gotischen Masswerk-Lanzettfenster über der Sitzenden hin als „heiligste Stelle“ allerdings mit dem sisyphusartigen, sehr menschlich mühevollen Tretrad des Lastenaufzugs. Ausgeführt als Malerei würde es ein (normales?) Andachtsbild (allerdings weitgehend ohne irgendwelche überirdische Anzeichen) abgeben, aber so wohl doch eher nur ein ‚Kunst-Werk‘, wie im Abschnitt **„III. Malerei und Architektur – Der Status des Künstlers“**. Die Autorin meint, dass die in einem illuminierten, natürlich noch handgeschriebenen, oder im Block gedruckten Buch blätternde Zentralfigur – die kluge, gebildete, durch Origines-Schriften bekehrte Barbara von Nikomedien? – den Märtyrer-Palmwedel als Linkshänderin (!) wie eine Schreibfeder allerdings ohne Tusche und Schreibpapier (die Autorin suggeriert an anderer Stelle, dass das leere, ‚unbeschriebene‘ Teil des Gewandes dafür dienen könnte) über [und nicht direkt auf] einen ‚behüteten‘ Baumeister halte und diesen quasi ‚nobilitier(e)‘. Etwas analog würde der ‚Baumeister‘ mit seiner Rechten auf den Turm und mit einem Massstab in seiner Linken auf die Steinmetzen in der Dom-Turm-Bau-Hütte deuten. Der kleine Baumeister-‚Wicht‘ ziemlich weit hinten wird bei Schlie zum gebildeten, erfinderischen Architekten (und damit zur Selbstaufwertung von Van Eyck) befördert, obwohl die meisten ‚magistri operis/operorum‘ illiterati waren. Die von Purtle betonte Verwandtschaft mit dem zeitgenössischen Kölner-Dom-Turm (Purtle versucht auch das Kölner Ambiente mit einzubeziehen) ist nur auf den ersten Blick frappant. Bei genauerer Betrachtung lässt der Zentralbau ohne Schiff-Chor mit einem Westportal einen achteckigen symbolischen (?) Grundriss/Querschnitt mit etwas vorspringenden Eckpfeiler ähnlich in Laon erkennen.

In **„IV. Architektur als Metapher der Hierarchie in den Wissenssystemen“** soll über diese Architekturdarstellung hinaus auch der Maler Van Eyck vom Experten über den Artifex zum schöpferischen ‚Architector‘ und über Aristoteles bis Thomas von Aquin an der Spitze der Wissens- und Verstehenspyramide stehen. Die Autorin sieht also Parallelen oder Analogien: vom blossen Handwerker (Steinbrecher) zum Steinmetzen bis zum

(gebildeten?) Architekten, allerdings alle in gleicher Bedeutungsgrösse. Mit dem Argument des „kulturellen Allgemeinplatzes“ (z.B. dem des Dominikaners Thomas von Aquin) als ‚Templum Domini‘, ‚ecclesia spiritualis‘ halte Barbara ihren ‚calamus‘ und sähe (oder schiele) auf das geschriebene Wort, der Architekt mit seinem ‚calamus‘ blicke auf seine ‚ecclesia (turris) materialis‘ und davor wohl einst der Künstler Van Eyck bei seinem Handwerk auf sein Kunstwerk.

Mit dem Rahmen als „Eingang“ ähnlich dem „Wasserschlag“ des gotischen Fensters und dem „Eintritt“ in den gemalten Turm kann sich der Rezensent noch anfreunden. Ob man dies als intermediale Schwellensituation (vgl. Otto Bollnow und Nicolas van der Meulen) ansprechen sollte, sei dahingestellt. Zusammen mit der Inschrift: „das komplexe multimediale System einer Wissenschaftsmaschine offenbare“ sich selbst für uns, den Künstler.

Dieser Aufsatz bzw. seine Autorin offenbart ein wagemutiges, modernistisch projektives Gedankenkonstrukt aus z.T. sicher zumindest unter der damaligen geistigen Elite verbreiteten Vorstellungen, das aber hoffentlich so nicht kanonisch werden wird. Der kritische Leser und noch mehr der Betrachter wird sich fragen, ist es wahrscheinlich, dass ein zumindest nie kunsttheoretisch und als universeller Maler-Architektur-Entwerfer (= ‚Architector‘) Aufgetretener wie Jan van Eyck eine solche Manifestation seiner Kunstauffassung gerade in dieses (eine und kleine) Werk gelegt hat, quasi als ein Vermächtnis oder künstlerisches Testament, das erst kurz vor 1600, also über ein und halb Jahrhunderte wieder aus dem Dunkel der Geschichte wieder auftaucht. Für wen (nur für sich wohl nicht?) hat er ein solches ‚non-finito‘ als ein ‚finito‘ hinterlassen?. Warum hat er eine solche neutrale Bezeichnung gewählt und nicht einmal sein oftmaliges „ALC IXH XAN“, wenn er eine solch hochgeistige Absicht damit verfolgt hat?, etwa für einen dominikanischen Thomasianer, der diese Summa eines künstlerischen Geistes geschätzt hat?, oder war es doch nur (baumeisterlicher) Verehrer dieser Heiligen und Patronin des Bauwesens?. Die Vorliebe Van Eycks für (kirchen-) räumliche Szenarien steht zuvorderst für sein Interesse (und das seiner Zeit) am (tiefen-)räumlich-plastischen-realistischen Illusionismus vor irgendwelchen spirituellen oder sonstigen v.a. in den massgeblichen theologischen Kreisen vorherrschenden symbolischen Gedanken.

Kanonisch sollte es sein, das Gemälde/Werk/Objekt eingehend und kritisch zu betrachten: dieses ist so konstruiert, komponiert, dass die Mittelsenkrechte und der Schnittpunkt der Diagonalen im Gesicht der grossen Sitzenden liegt (bei der zeitgleichen Dresdner

Mitteltafel im Herzbereich von Maria). Das weite Kleid, der wie eine Maria im Rosenhag oder auf der Paradieswiese Sitzenden ist weit ausgebreitet. Dadurch auch etwas verunklärt scheint sie auf einer gerundeten Steinbrüstung wie im Eck eines Hausdaches (oder Bades/Swimmingpools ohne Wasser?) zu sitzen. In einiger Entfernung hinter und unter ihr ist auf einem Mittelgrundplateau (Bauplatz) ein Bau im Gange, was die Autorin auch richtig schildert. Ob die drei besichtigenden patrizischen-adeligen Frauen (Auftraggeberinnen?, Mitglieder einer Barbara-Schwesterschaft?) in Begleitung eines erläuternden-erklärenden Mönches (?) oder die herankommende heterogene Reitergruppe etwas mit der Heiligenlegende zu tun haben, erscheint fraglich. Das leicht hügelig terrassiert-ansteigende Hintergrundgelände mit Stadt und beherrschender Burg hat für den Rezensenten sicher nichts unmittelbar mit Köln zu tun. Der Text ist ein hoffentlich nicht zum Kanon erhebbares Beispiel einer projektiven Überinterpretation. Wie wäre es eigentlich noch mit einer Illustration des Albertischen Bild-Fenster-Gedankens? oder der zuccarischen Disegno-Vorstellung? wenn nicht mit dem Reiz des Skizzenhaften, so doch im Betrachter sich noch farbig Vollendenden?. Für einen vielbeauftragten und beschäftigten Maler wie Jan van Eyck wäre ein solch unfertiges ‚Bekennniswerk‘ um 1437 ziemlich unwahrscheinlich. Man darf allerdings bei dem in der Nabsicht nicht sehr sicheren und auch nicht virtuoson Objekt eine Werkstattbeteiligung (und eine Fälschung) nicht ganz ausschliessen. Der Rezensent tendiert dazu hier eine durch irgendwelche unbekannte Umstände (vom Auftraggeber nicht zur weiteren Ausführung angenommen?) aufgegebene, nicht durchgeführte Arbeit anzunehmen, die vielleicht auch als Schulbeispiel in der Werkstatt im Nachlass (1441 oder eher dem der Witwe Margarethe nach 1441) verblieb. Rein gedanklich könnte man sich auch einen Scheibenriss, Entwurf für eine Glasmalerei in dieser Art ‚Penschilderij‘ vorstellen. Wenn wir etwas mehr über die Provenienz v.a. während der ersten 150 Jahre wüssten, wären wir sicher etwas schlauer. Nach Karel von Mander (1548-1606) soll es sich im Besitz seines Lehrermeisters, des mässigen Malers und Poeten Lucas de Heere (1534-1584), befunden haben allerdings ganz ohne eine nur leise Andeutung von Heike Schlies hehren Gedanken. Denn van Mander erinnerte sich 1604 in seinem Grossen Malerbuch, fol. 202 anscheinend nur daran vor 1568 ein Bildchen in ‚Totfarbe‘ (= Grisaille oder auch nur Vorzeichnung?) mit einer Frau (= Barbara?) vor einer Landschaft gesehen zu haben und nichts von der grossen (Geheimen) Botschaft (disguised symbolism) gehört zu haben („...Sijn dootverwe was veel suyverder en scherper gedaen, als ander Meesters opghedaen dinghen wesen mochten, alsoo my wel voorstaet, dat ick een cleen conterfeytselken van een Vrouw-mensch van

hem hebbe ghesien, met een Landtschapken achter, dat maer gedootverwet was, en nochtans seer uytnemende net, en glat, en was ten huysen van mijn Meester, Lucas de Heere, te Gent ..."). Das kleine Porträt-Bildchen nur in unbuntem Schwarz und Weiss wirkte auf ihn doch „ausnehmend sauber und glatt“, was in der Wortwahl den Rezensenten eher an eine (ausgeführte) Grisaillemalerei wie an den Altarflügelrückseiten erinnert. Karl Voll hatte schon 1906 (Die altniederländische Malerei von Jan van Eyck bis Memling, Neudruck 2012, S.33/34 u. 254) die Gleichsetzung mit dem Barbara-Bild in Frage gestellt. Der Gedankenturm, den die Autorin für und vor uns aufbaut, wäre sicher genau so und vielleicht noch mehr in einer ausgeführten farbigen Fassung, Form zur Geltung gekommen. Abgesehen von den genannten Anzeichen für einen fertigen oder bewusst unfertigen Zustand (die spätere Übermalung spricht eher für eine Einschätzung als unvollendet), benutzt die Autorin methodisch schon subjektiv gelenkte Einzelbeobachtungen am Bild (die Schreib-Haltung des Palmwedels beim Blättern und den angeblichen Ver-An-weisgestus auf den Baumeister und den angeblich damit zu identifizierenden Jan van Eyck) um – nicht mehr am Bild beweisbar und nicht haltbar – kunstsoziologische, theologische und sogar epistemologische Ebenen gedanklich vor uns aufzutürmen.

Helga Lutz: Das illuminierte Buch als Medium des Entbergens. Topologien des Teilens, Klappens, Knüpfen und Webens im Stundenbuch der Katharina von Kleve (S.80-106)

Die Autorin Helga Lutz hat neben Kunstgeschichte Literaturwissenschaft und Philosophie studiert, sodass einige Reizworte im Titel wie „Entbergen“ (vgl. Heidegger), „Falten“ (Deleuze) nicht wirklich überraschen. Ihre Absicht ist das bekannte umfängliche, um 1440 entstandene Stundenbuch der Katharina von Cleve (1417-1476) mit seinen teilweise reliefartig wie räumlich illusionistischen und szenischen Umrahmungen (Bordüren) diese nicht wie bei Erwin Panofsky in eine „tafelbildmässige Abhängigkeit zu zwingen“, sondern in neuer Forschungsrichtung ihren „metaphorischen Gehalt“ herauszuarbeiten: „Überführung des Randständigen in die Ordnung der Repräsentation“. Der Terminus „Bordüre“ wird etymologisch etwas eigenartig in Richtung freudig, lustig, spielerisch gedeutet – was die Umrahmungen zweifelsohne auch ausdrücken – statt indo-europäisch

von abschneiden, Brett = das Abgeschnittene; oder einfach angelsächsisch: borda = Rand, Verzierung, vgl. Borte auszugehen.

An wenigen (sechs) Beispielen mit jeweils einem anzurufenden, stehenden Heiligen in einem einem Tafelbild mit vortäuschendem Kastenraum ähnlichen Mittelfeld umgeben von einem phantasievoll-erzählerischen, sinnvoll angepassten Rahmen werden von der Autorin weniger die ikonographischen Zusammenhänge als (kategoriale) Strukturen eher zeichentheoretisch, de-kon-struktivistisch, material-technisch, u.ä. herausgearbeitet. Die Rahmenelemente (vgl. das kantische-derridaische Ergon-Parergon) geben der Autorin somit Anlass, z.B. über den Ursprung der Linien (G. Semper und A. Riegl), ihr „disfigurierende(s) Potential“ (vgl. R. Barthes), das „Falten“ und „Einklappen“, Ver-Ent-Bergen (bei den Schachteldarstellungen), Erscheinen (vgl. G. Didi-Huberman) nachzusinnen. Ob mit den die „Reinheit der Repräsentationslogik“ unterlaufenden Bordüren überhaupt etwas zum Verständnis beigetragen wird, ist doch sehr fraglich. Wir hätten gerne gewusst, was



Fig.1: Anonym: „Hl. Ambrosius“, aus dem Stundenbuch der Katharina von Kleve, um 1440, fol. 244 (Ausschnitt). New York, [The Morgan Library & Museum \(M 917/945\)](https://www.themorgan.edu/objects/MS-M.917.945)

sich der Maler bzw. sein (geistlicher) Ratgeber bei dem wunderlichen Rahmen z.B. mit zumeist herzförmig aufgeklappten, mehr oder weniger leblosen Muscheln (davon eine mit kleinen Seesternen, Tropfen, oder Perlen?) und einem weiteren Wassertier, einer (räuberischen?) Krabbe im Tang, um einen heiligen Ambrosius (Fig.1), der sonst immer mit dem Bienenkorb seiner honigsüßen Beredsamkeit auftritt, so gedacht hat. Des Rätsels ikonographische Lösung bringt hier z.B. ein zwar späterer Text des 18. Jahrhunderts (Dominicus Fleischmann, „Schau=Bühne der Evangelischen Wahrheit ...“, München 1755, S.47), der aber auf Ambrosius' *De poenitentia*, lib.2, c.8 (?) verweist: „Das Herz, sagt der Hl. Ambrosius ist jene [seltene] Muschel, worin das Göttliche Perlein Jesus Christus entweder gefunden oder gar [durch die drei trinitarischen? Tränen-Edelsteine-Tropfen der Reue, vgl. rechte Seite] neugestaltet wird (hominum lacrymae Margaritham [= Edelstein, Perle] Christum aut inveniunt aut reproducunt)“. Die allbekannten antik-mythologischen sexuellen Fertilisationsvorstellungen schwingen unterschwellig natürlich ebenfalls mit.

Auch bei den anderen Beispielen liessen sich sicher auf diese simple ikonographisch-literarische Analyse die „Spekulation“, der „Wunsch nach einem Blickaustausch mit dem Numinosen auch auf der Ebene des Mediums und durch die malerischen Operationen“ und diese ganzen „Topologien“ etwas bändigen. Der Beitrag ist wieder ein gutes Exempel einer gegenwärtigen weitgehend ahistorischen bzw. projektiven Interpretationsweise.

Claudia Blümle: „Die Gerechtigkeit Ottos III“ von Dieric Bouts. Formanalyse und Rechtsdiskurs. (S.108-124)

Die u.a. in Basel bei Gottfried Boehm ausgebildete und dort 2009 promovierte jetzige Professorin für Geschichte und Theorie der Form an der Humboldt-Universität Berlin innerhalb des Exzellenzclusters *Bild, Wissen, Gestaltung* hat seit ihrer Dissertation (gedr. „Der Zeuge im Bild“. Zur Konstruktion des modernen Rechtsraumes bei Dieric Bouts, München 2010) sich noch des öfteren über die ehemals im Rathaus der Stadt Leuven/Löwen (erbaut 1439-1468 mit dem Brüsseler Rathaus als Vorbild) befindlichen, jetzt im Brüsseler Museum der Schönen Künste aufbewahrten beiden Tafeln (Fig.1) des Löwener Stadtmalers Dieric Bouts ausgelassen. Es wird von ihr fast klassisch („altkanonisch“?) eine ikonographische, rezeptions-gattungsgeschichtliche und formale raum-

blickmässige Untersuchung in einem rechtshistorischen Zusammenhang angekündigt. Die Literatur selbst zu diesem Komplex ist mittlerweile beachtlich. Wir werden aber nur von dem vorliegenden Text als wohl bislang letzte Fassung nach einer langjährigen Beschäftigung ausgehen. Die beiden zur Gattung der „Gerechtigkeitsbilder“ gehörenden Werke von Bouts gehören trotz ihrer unterschiedlichen qualitativen Beurteilung zum festen Bilderkanon der Kunstgeschichte und sie haben so seit Anfang des 19. Jahrhunderts eine Schleppe von Literatur nach sich gezogen. Man ist also auf die (neue) Sicht der Autorin gespannt.

Mit dem ersten Abschnitt „I. Grenzen der Ikonographie“ baut sie allerdings erst einmal schon etwas vor. Zum Bestand weiss sie nichts neues zu vermelden. Wir würden natürlich gerne erfahren, was die wahrscheinlich erst gar nicht ausgeführten beiden weiteren vorgesehenen Tafeln zum Thema hatten bzw. hätten haben sollen. Die Auftraggeber, der



Fig.1: Dieric Bouts, „Die Gerechtigkeit Kaiser Ottos III - sein Unrecht und seine Wiedergutmachung“, um 1470-1475, Öl auf Holz, je 324 x 182 cm. Brüssel, Musées des Beaux Arts. (Aufnahme: unbekannt).

Rat der Stadt Löwen, hatte sicher das Vier-Tafel- (aber Zwei-Themen-) Pendant in Brüssel vom dortigen Stadtmaler Rogier van der Weyden („der gerechte römische, für die Bataver nicht ganz unwichtige Kaiser Trajan“ und die Lokalgeschichte des „gerechten Richters Herkinbald“, dem ersten legendenhaften Herzog/Grafen von Brabant, mit dem letztlich Walten einer göttlichen Gerechtigkeit) im Hinterkopf. Konzeptor war der Löwener Theologie- nicht Jura-Professor Jan van Haeght, der auch noch ca. 20 Jahre danach für das Gerichtsbild („Eidesleistung“) im Rathaus der Stadt Wesel von Derick Baegert (1493/94) als geistiger und geistlicher Berater tätig war. Die von van Haeght in Löwen ausgesuchten didaktisch-vorbildlichen Legenden lassen auch einen historisch-politischen Bezug (Hl. Römisches Reich, Herzogtum Brabant, landsässig-brabantische Stadt Löwen) beim krisenhaften Übergang vom Volksrecht zum stärker codifizierten römischen Recht vermuten.

Die simultane Ikonographie des ersten Bildes („Fehlurteil/Justizskandal des Kaisers Otto III“) mit dem hinter einer Palastmauer (eine Verbindung zur alten Burg von Arnberg vor den Toren Löwens ist nicht erkennbar) beobachtenden, das Macht-Gerichtsszepter aber ohne Schwurhand haltenden Kaiser und seiner ähnlich Potiphars Frau einen ungenannten, ihr nicht willfährigen Grafen (von Brabant?) verleumdenden Gemahlin – der historische, jung verstorbene Otto III war nicht verheiratet – , dann mit dem Herausführen des gefesselten, aber sonst unbewachten Opfers der kaiserlichen Willkürjustiz im weissen Unschulds- bzw. Büsser-Hemd, der seiner im roten Mit-Leidens-Gewand gekleideten Gemahlin (ohne grosse Rachegeleüste) nochmals seine Unschuld versichert und um nachträgliche Rehabilitation bittet, mit einem geistlichen franziskanischen Beistand und zuletzt im Vordergrund mit der an Johannes den Täufer erinnernden Enthauptungsszene, bei der die nicht wie eine Salome sondern eher wie eine Veronika oder Maria pietätvoll kniende Ehefrau das Haupt auffängt, ist letztlich altbekannt. Der Körper des Enthaupteten liegt bäuchlings. Es gibt noch zwei seitliche Repoussoirfiguren wie die stutzerhaft-höfische männliche Rückenfigur oder rechts der sein kurzes Schwert nicht zückende, traurig wirkende eher Bürgerliche. Dahinter oder darüber stehen etwas ‚ratlos‘ und unbeteiligt, das Unrecht nicht verhindernde fünf Männer als Zuschauer herum darunter einer mit einer Papierrolle (des Urteils, Befehls?), einer mit Schwert (Richter?) und wohl ein Benediktiner im schwarzen Habit.

Für die rechte Fortsetzungstafel mit dem Thron-Innenraum und Ausblick auf eine niedere Mauer bekrönt von dem eher Macht- als Weisheitssymbol des Löwen (vgl. Stadt Löwen),

eine Stadt (ein Bezug auf Löwen ist nicht ersichtlich) und die Hinrichtungsstätte ausserhalb wird die Geschichte von der Autorin aber nicht vollständig erzählt: bei einer kaiserlichen Audienz für die Witwe mit dem Haupt ihres Gemahls im Arm fordert indirekt diese nach der Feuerprobe eigentlich entsprechend der Abmachung und gleichem Recht ähnlich wie bei Apoll und Marsyas den Kopf des schuldig-verantwortlichen Kaisers, zu dessen Füssen sein treuer Hund kontrastiv schläft. Die Gräfin ist aber unter Fürsprache der kaiserlich-höfischen Umgebung (Hof-Kammergericht?), darunter ein Mann mit Schwert und Schärpe, letztlich gnädigerweise bereit, den Ersatztod der nonnenhaft gekleideten Gemahlin des Kaisers auf dem Scheiterhaufen in der Ferne als Sühne zu akzeptieren. Der fixierende und fixierte Mann rechts im Vordergrund hält wie ein Handstütze einen Stab des Gerichts(?) oder vielleicht nur für die glühenden Kohlen im rollbaren Wägelchen am Boden.

Der Abschnitt „**II. Porträt oder Historienbild?**“ beschäftigt sich mit der physiognomischen Anmutung, ob die „Handlung als blosser Vorwand für Porträts (Gruppenporträt?)“ (vgl. Otto Pächt) zu werten sei, wobei Gottfried Boehm mit einem Definitionsversuch von Porträt und Typus und der Charakterisierung als individual „handlungsfähige Passivität“ – zumindest ein Grossteil der Zuschauer scheinen zum ‚Nach-Sinnen‘, ‚zur Besinnung‘ gekommen zu sein – mehrmals zu Wort kommt. Die Typen, Köpfe zumindest die Näheren könnten nach der Natur gezeichnet sein. Ob sie Honoratioren der Stadt Löwen wiedergeben, ist nicht bekannt. Das grosse städtische Interesse an den beiden Gemälden könnte darauf hindeuten. Die versuchte dichotomische Kategorisierung in Porträt- und Historienmalerei ist aber wenig zielführend.

Der Abschnitt „**III. Raumanalysen und Betrachterposition**“ teilweise im Sinne von W. Kempes „Betrachter im Bild“ bringt letztlich ebenso unergiebigere Vergleiche mit der ‚Enthauptung Johannes des Täufers‘ von Rogier van der Weyden bzw. mit einer ‚Devotionsszene‘.

Die angebliche Aufstellung der Tafeln am Boden im Rats-Schöffen-Gerichtssaal (?) mit der Folge der Betrachteraugenhöhe in Bildmitte soll den (damaligen und heutigen) Betrachter doch etwas in das erstarrte, scheinbar handlungsarme Bild integrieren oder einen Bezug herstellen.

Der Abschnitt „**IV. Formen des Rechts**“ verspricht eine ikono-graph-log-ische Ausweitung, Grenzüberschreitung auf die Darstellung des „Rechts“. Bouts würde eine

veraltete Beweisführung des Gottesurteils zeigen, das Bild sei also eine Darstellung von Recht oder Rechtsauffassung mit noch „binärer Struktur“ (Ankläger – Angeklagter), die durch eine inquisitorische ‚Trinäre‘ (Ankläger – Richter, Schöffen – Angeklagter) im Sinne von Michel Foucaults epochalen Dispositivwandelvorstellungen seit dem 14. Jahrhundert abgelöst worden wäre. Die Autorin versucht nun die Betrachter vor, unter den Bildern und teilweise die ‚Betrachter im Bild‘ mit den spätmittelalterlichen bürgerlich-städtischen Schöffen-Gerichten (Mitglieder des Gerichts, Räte u.ä.) zu identifizieren. Die seitlichen Figuren nähmen den Platz der Schöffen ein. Der Adlige(?) mit der rechten Schwurhand(?) sei ein Zeuge, der mit der Papierrolle ein Berichterstatter, Sachverständiger. Der Fall von um 1000 n.Chr. würde nochmals im 15. Jahrhundert aufgerollt vor der Kulisse eines Gerichtstheaters: das alte wundersame Gottesurteil gegen die moderne rationale inquisitorische Rechtspraxis (vor, ausserhalb des Bildes?).

Den Schluss bildet eine sicher von Bouts so gewollte kompositionelle, physiognomisch-psychologisierende Blickachsenskizze, wobei die Autorin Otto III mit ‚Hand aufs Herz‘ auf den Feuerbalken (oder gar auf den Ausschnitt der Witwe?) starren sieht, der ihm „vorwurfsvoll“ entgegengehalten wird. Die Gräfin blickt derweil zur Seite zum Mann im Pelzbesatz auf Augenhöhe, dem angeblichen (sicher nur kaiserlichen) Schöffen als Urteilender (und nicht der Kaiser mit seinem Szepter?) oder eher Beurteiler mit dem ungebrochenen Stock, Gerichtsstab (über den Kaiser selbst)? und der beruhigenden (?) Hand auf der Schulter seines Nachbarn (ebenfalls mit kleinerem, über der Kaiserin schon gebrochenen Stab in der Hand?). Wörtlich heisst es dann noch etwas empathisch wie recht hochtrabend abstrakt: „Der Betrachter vor dem Bild nimmt gemeinsam mit den im Vordergrund und am Rand sitzenden Schöffen im Bild die Position eines Dritten ein und somit einen Augpunkt der Wahrheits- und Urteilsfindung, der im modernen inquisitorischen Recht für die städtische Gerechtigkeit bürgt“.

In den beiden Bildern herrscht in mehrfacher Hinsicht eine Vermengung der Vergangenheit, und Gegenwart, aber nicht so, wie es sich die Autorin zurechtdenkt. Die ‚beteiligten Unbeteiligten‘, Zuschauer, Zeugen der Todesstrafen mögen wohl einige Ratsherren und Schöffen Löwens um 1475 wiedergeben, aber nicht in der Absicht das modernere gegenwärtige Rechtssystem, das auch den Berufsrichter (z.B. Reichskammergericht 1451) mit sich brachte, darzustellen, auch wenn modisch, stilistisch u.a. jetzt schon alles in der Gegenwart des 15. Jahrhunderts sich abspielt. Es geht sicher nicht um die allenfalls im ersten Bild taten-machtlos zuschauenden städtisch-bürgerlichen

Schöffen bei einem Prozess, eine Art Blutgericht, gegen einen Adligen, ja Landesherrn nicht vor dem nicht zuständigen Stadtgericht, sondern fast ständeunabhängig zeitlos, überzeitlich um (Un-)Recht, Strafe, Busse und Gerechtigkeit im allgemeinen. Folter, Lügendetektor u.ä. gibt es übrigens auch noch in unserem 21. Jahrhundert.

Neben dem allgemein Moralischen schwingen sicher auch wie am Anfang schon angedeutet politische Gründe wie das Verhältnis von Obrigkeit (der gerechte und weise gewordene Kaiser), lokaler Herrschaft (Herzogtum Brabant) und Stadt (Bürger Löwen) mit. Der offizielle Auftrag des Rats war ein Prestige- und Konkurrenzprojekt der nach 1475 niedergehenden Stadt Löwen. z.B. gegenüber Brüssel.

Der Text von Claudia Blümle mit diesem Inhalt und in dieser Form gerät zu einer Über- und verengenden Fehlinterpretation mit geringer Innovationskraft. Es macht keinen richtigen Sinn ein bzw. alle beiden Bilder einem Systemwandel in der Justizauffassung zuzuordnen. Das alte letztliche ‚Ordal‘ (= Gottes-Urteil) scheint auch auch seine Rolle noch nicht ausgespielt zu haben. Aber es geht wie angedeutet mehr gegen Verleumdung, falsche Anklage, und dafür um Vertrauen und Treue, Stehen zum Wort, Sieg der Wahrheit und Gerechtigkeit. Der von der Autorin immer noch verwendete einfache Titel „Die Gerechtigkeit Ottos III“ (genauer: ‚Unrecht und Wiedergutmachung Ottos III‘) spricht ebenfalls dafür.

Britta Dümpelmann: Veit Stoss und das Krakauer Marienretabel. Über die Möglichkeiten des medialen Zugangs zum Schnitzaltar (S.125-147)

Die Autorin ist z.Z. wissenschaftliche Mitarbeiterin an der FU Berlin und wurde 2011 (gedr. 2012) mit einer Arbeit unter einem fast identischem Titel in Zürich promoviert.

Der Abschnitt „I. Die Eigenschaften der Skulptur im Kontext ihrer Darstellungstradition“ zeigt knapp den bekannten Wandel zum szenischen-erzählerischen Mittelschrein (Tod Mariens und Aufnahme ihrer Seele im Himmel; im Gesprenge die Marienkrönung), wobei die Autorin aber vorerst sich nicht über mögliche Ursachen und Einflüsse weiter auslässt.

Im Abschnitt „II. Der mediale Zugang zum Schnitzretabel“ wird das traditionelle Urteil „als altmodisch und rückständig“ angeführt, um aber dann doch auf (innovative) mediale

Besonderheiten des Krakauer Hochaltarretabels hinzuweisen, die wohl im Sinne von Victor Stoichita im Abschnitt mit „**III. Die selbst-bewusste Medialität des Krakauer Retabels**“ betitelt werden, aber bei jedem qualitätvollen Kunstwerk als bewusster Einsatz der künstlerisch-bildnerischen Mittel zu beobachten ist. Weniger die Anpassung an die Raumsituation als die immense Höhe wie die Überlebensgrösse der Figuren („Zoom-Effekt“) oder die dramatische Expressivität („dramative close-up“) erscheinen aussergewöhnlich. Schliesslich erwähnt die Autorin noch den Verzicht auf reine Tafelmalerei bei den Flügeln zugunsten von allerdings bemaltem, auf den Innenseiten sich steigerndem Relief. Die von ihr angesprochene „dreifach(e) [in Ebenen] ausgenischte“ Rückwand in Luft- weniger Himmels-Blau lässt sich an dem mässigen Bildmaterial nicht nachvollziehen. Die v.a. aus der Ferne wie Malereien erscheinenden Reliefs („erhabene Bilder“) sollen nach Ansicht der Verfasserin überraschen und zum Nachdenken anregen. Sie bewirken aber eher eine stärkere, bildhauerisch dominierte Vereinheitlichung. Dass die hintereinander geschichteten Figuren nicht alle rundplastisch in dieser flachen Nische gearbeitet sind, überrascht doch wohl auch nicht. Die Autorin versucht eher wieder die Idolgefahr dafür erklärend anzubringen. Hier könnte man auch auf die himmlische Goldfassung der Obergewänder und die irdische Farbigkeit der Untergewänder, Gesichter u.ä. hinweisen. Nachdem damit letztlich wieder nichts Überraschendes gesagt worden ist, wird im Abschnitt „**IV. Das künstlerische Umfeld im spätmittelalterlichen Krakau**“ der künstlerisch-soziale Background mehr geschichtlich-soziologisch angedeutet. Obwohl nach einer Spendensammlung seit 1473 als Ersatz für einen 1442 zerstörten Hochaltar offiziell erst 1477 begonnen, finden wir die Jahreszahl 1469 am Beginn des Aufsatzes statt wohl 1489 mit der Vollendung des Werkes. Neben der ökonomisch-politisch günstigen Situation und der ostmitteleuropäischen Randlage (angeblich gut für die künstlerische Freiheit) wäre die Nachbarschaft zur orthodoxen Ostkirche einer Überlegung Wert gewesen. Der Abschnitt „**V. Künstlerische Innovation im Wettstreit mit der Malerei**“ relativiert die „Neuartigkeit“ des Krakauer Hochaltarretabels durch den Einfluss der oberrheinischen und niederländischen Kunst, wobei die illusionierte Altarschreinnische mit der ebenso scheinplastischen, schon um 1435 entstandenen ‚Kreuzabnahme‘ von Rogier van der Weyden herangezogen wird. Dieser betreibt damit eine Aufwertung der Malerei durch den grösseren „Sakralitätswert“ des Plastischen durch das Mittel der Malerei. Auch die Autorin räumt ein, von der Weydens mögliche Priorität der Szenerie von und durch Malerei (und für Veit Stoss) auch als Priorität der plastischen Nischenfigur für die Malerei gesehen werden könne, was durch Beispiele entschieden werden müsste. Stoss ersetzt

wie schon gesagt die übliche Malerei auf den Flügeln durch allerdings bemalte und auch etwas malerisch in Plänen gedachte Reliefs, die sich auch der östlichen Ikonostase nähern. Die Autorin stellt dann die (rhetorische?) Frage, ob „so ein künstlerischer Wettstreit zwischen dem süddeutschen Bildschnitzer und dem niederländischen Maler [im Abstand von ca. 50 Jahren?] geboten“ wurde, zumindest in und für Kunsthistorikerkreise (Stichwort: „stumme(r) Paragone“ oder „gemalte Kunsttheorie“ vgl. Christiane Krüger). Die künstlerische Praxis von Stoss hätte Maßstäbe für die italienische Kunsttheorie eines Giorgio Vasari: „un miracolo di legno“ (ist das schon Kunsttheorie?) gesetzt. Man ist versucht sich nicht der Worte Michelangelos zu erinnern: „... die Malerei sei umso höher zu achten, je mehr sie sich der Plastik nähert, und diese umso geringer, je mehr sie der Malerei nahekommt“. Statt des wenig ergiebigen medialen oder kategorialen Vergleichs hätte sich der Rezensent eher eine Art Stammbaum für das Krakauer Retabel gewünscht einschliesslich der möglichen Einflüsse aus Italien. An neuerer Literatur wäre z.B. von Inès Pelzl, Veit Stoß – Künstler mit verlorener Ehre, Regensburg 2017 hinzuzufügen.

Ulrich Rehm: „La Primavera“ von Sandro Botticelli. Annäherung an ein Bildkonzept im historischen Kontext. (S.148-169)

Mit diesem unbezweifelt kanonischen Kunstwerk befasst sich und nicht zum ersten Mal der Bochumer Kunstgeschichtsprofessor Ulrich Rehm. Die bisherige Literatur zu diesem Bild (Fig.1) ist fast unüberschaubar. Aber es geht in dieser Rezension primär darum den vorliegenden Aufsatz zu hinterfragen und mit eigenen Beobachtungen zu konfrontieren.



Fig.1: Sandro Botticelli: „La Primavera“, um 1482, Tempera auf Holz, 203 x 314 cm. Florenz, Uffizien.
(Foto: Wikipedia [Livioandronico2013](#))

Der obige Titel klingt schon sehr vorsichtig und behutsam. Die unter verschiedenen Aspekten stehenden Abschnitte beginnen mit „I. Einführung“ und Rehms These vom „kalkulierten poetischen Schillern des Bedeutungsspektrums“ nicht als Unbestimmtheit [oder fast als ‚quantenhermeneutische Unschärfe‘ oder Unbestimmbarkeit] aber auch als Qualitätsmerkmal der Vielschichtigkeit dieses vor Savonarolas ‚geistig-moralischer Wende‘ nicht als Galeriebild entstandenen und bald in eine Landvilla der Medici verbrachten Gemäldes. Rehm spricht von einem Spektrum an Bedeutungen im 15. Jahrhundert, das durch Kenntnis der Quellen (vgl. Frank Zöllner) aus seinem historischen Kontext

rekonstruiert werden müsse.

In Abschnitt „II. **Bildpersonal**“ beginnt er mit einer eher werkimmanenten Bestandsaufnahme des Sicht- und Erkennbaren. Wir alle erkennen die musische Anzahl von neun Figuren, davon zwei geflügelt wie der blinde Amor mit seinem Brandpfeil und der bläuliche Zephyr, dann Hermes/Merkur mit einem Drachen- als Schlangensstab, der in dunklen Wolken oder im Nebel herumstochert oder -rührt. Den anderen geflügelten Geist auf der rechten Bildseite hält er für den „milden Westwind Zephyr“, obwohl er durch sein kühles Blau eher Kälte, Feuchte suggeriert. Die nur mit einem durchsichtigen Schleiergewand versehene, Blumen sprechende Blondine daneben scheint vor seinem Anblasen und seinen Handgreiflichkeiten nicht nur sich zu fürchten, sondern zu flüchten, zu stürzen, zu straucheln, ja fast zu schweben, da sie die ebenfalls blonde, schreitende Nachbarin mit ihren beiden Händen überschneidet, trotzdem ihre Füße eher dahinter sind. Deren flatterndes Blumengewand mit den ab- oder hoch-stehenden auffälligen Spitzen wird aber nicht vom Zephyr-Wind im Sinne von Alberti bewegt sondern durch das eigene etwas tänzelnde ‚Daherrauschen‘. Rehm wie momentan die meisten halten sie für die blumenstreuende ‚Flora‘; und wer ist dann die etwas distanzierte ‚weisse‘ junge Dame im dezenten rot-blauen Obergewand in der Mittelachse [Venus, Primavera, die mit Mars schwangere Juno?] und vor einem fast halbkreisförmigen Luft-Myrten-Hintergrund?. Rehm spricht hier von einer Nische und von auratischer Wirkung. Es wölbt sich hinter ihr ein kleiner Hügel. Diese zentrale Figur (optischer Diagonalschnittpunkt in etwa im Uterus-Bereich) identifiziert Rehm wegen des darüber fliegenden Amor als „Venus“ auch wegen der drei Grazien [Aglaiä = die Edle, Thalia = die Anmutige, Euphrosyne = Wohl-Frohgesonnene, oder auch Annehmlichkeit, Wohltat und Dankbarkeit] als ihren Weggefährtinnen [sie sollen aber auch dem Frühling gewidmet gewesen sein]. Die schon erwähnte, sehr leicht (und luftig) Bekleidete mit Blumen aus dem Mund hätte eine nymphenartige Haartracht und wäre auf der Flucht vor dem Windgott. Die Figur daneben blicke wie die Zentralfigur zum Betrachter und soll nach Ovid, Fasten die zur Flora verwandelte Chloris sein, die auch nach Boccaccios ‚De claris mulieribus‘ und ihrer Heirat mit Zephyr als ‚Morgen-danach-gabe‘ Land, einen Garten mit Wasserquelle, erhalten habe. Wo ist aber nun die Quelle, ganz in der Ferne links?. Wenn von Botticelli wirklich eine unumgängliche Simultaneität oder eine diachrone Metamorphose beabsichtigt war, so wirkt beides nicht sehr überzeugend. Der Maler hätte Chloris besser neben d.h. leicht hinter die Flora anordnen müssen. Nicht nur der Autor sieht in dem Gemälde eine

Leserichtung von rechts nach links entgegen unserer europäischen Sehweise und er fragt sich, ob es nur allegorische Einzelaussagen, -Elemente, oder ob es einen Gesamtgedanken gäbe oder gegeben habe (z.B. Harmonie).

Dies versucht er im Abschnitt „**III. Harmonie**“ überraschenderweise zuerst wieder formalästhetisch herauszufinden, indem er kompositionell von einem virilen Männer-Dreieck (samt infantilen Amor) und zwei Dreier-Gruppen ausgeht. Neben der bis auf den stürmischen rechten Rand weitgehend senkrechten Baumparataxe oder dem Parallelismus im Hintergrund besitzt das Gemälde wie gesagt eine Mittelachse (Venus?) und etwas asymmetrisch zwei vier- bzw. dreifigurige Seitengruppen. Rehm sieht auch noch einen wiederkehrenden Dreiklang in den Gewandfarben: Weiss, Blau, Rot und ein Dispositionsprinzip der Komplexität. Die Farbigkeit (des Hintergrundes?) sei eine Metapher des Frühlings und des Wiederaufblühens der Malerei im 15. Jahrhundert. Jetzt physiognomisch stellt er bei der Venus eine „graziöse“, anmutige Haltung fest, weswegen das Wort ‚venustas‘ fast die logische Folge ist. Bei den Drei Grazien sei es v.a. die Anmut, Flora trage die Schönheit nach aussen. Mit den Haltungen, den Tanzschritten [Grazien und Flora?] wäre fast paragonisch eine „Konkurrenz zur Musik“ der angeblich den Takt angehenden Venus (sonst Staunen und Bewunderung) festzustellen, was den Rezensenten nicht überzeugt, da Botticelli dies sicher anders, deutlicher formuliert hätte. Schon 1999 versuchte der Autor eine harmonisch-rhythmische Konstellation auszumachen. Hier erwähnt er aber nur kurz den Reflex von Festen (Maifest: Floralia) und die Möglichkeit von historischen Porträts. Jetzt wird der Gestus der Venus als Staunen-Bewunderung-Erregung wegen des Blickkontaktes zum Betrachter (vgl. Alberti als Gewährsmann) gedeutet. Die Schönheit (der Venus und der ganzen Malerei) sei ein Lobpreis der Malerei, der stummen Malerei mit dem vornehmsten Sinn des ‚Gesichts‘, aber auch der Musik und der Poesie.

Von der Schönheit und Harmonie geht es zu Abschnitt „**IV. Liebestheorie**“, die auf dem Neuplatoniker Marsilio Ficino fusst, und von dem Panofsky-Warburg-Schüler Edgar Wind ikonologisch exemplifiziert wird. Die ‚emanatio‘ (Zephyr); die ‚conversio‘ (Grazien) und die ‚remeatio‘ (Mercur) bzw. Wollust (Zephyr) und Tugend (Chloris) ergäben in der Synthese die Schönheit [Flora quasi das Kind von Zephyr und Chloris?] oder die Drei Grazien als Keuschheit (Mitte, sinnigerweise Zielobjekt von Amor!), Wollust = Schönheit mit doppeltem Venus-Gürtel (links), Schönheit (rechts) überzeugen wahrscheinlich auch Rehm nicht, sodass sein Abschnitt „**V. Poesie**“ folgt. Merkurs Wolkenauflösung nach Vergil, Aeneis, 4,

242-246 findet der Autor recht banal, nennt aber die bei Frank Zöllner u.a. genannten und bekannten literarischen Quellen: Horaz Ode I, 30; Seneca, De Beneficiis (Grazienschilderung), Lukrez, De rerum natura 5, 737-740, Ovid, Fasti 5,183-214 (2.Mai), Angelo Poliziano, Stanze per la Giostra 1,68-70, Homerische Hymnen (Geburt der Venus). Dem „Aspekt des Liebesdiskurses in der zeitgenössischen Poesie“ (Hans Körner 2006) stehe aber die „Naturthematik“ (wie bei Vasari: ‚Primavera‘) entgegen.

Der Abschnitt **„VI. Dynastische Repräsentation“** bringt den möglichen historisch-politischen Aspekt des Bildes. Horst Bredekamp habe den Auftrag seitens eines Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici (1463-1503) nachgewiesen. Der Lorber = Laurus deute auf Laurentius. Die Orangen (= palle) entsprächen den Kugeln oder Bällen der Medici (schon bei Uccello). Über dem Haupt der Flora sollen sie auf das mediceische Florenz (vgl. Santa Maria de' Fiori) [von Bredekamp zu sehr politisiert, wenn man nur an die einstige Bestimmung und Anbringung denkt; ausser einigen guten Beobachtungen ist Bredekamps Versuch von 2002 bzw. 2009 nicht nur bei seiner Später-Datierung wegen angeblicher Einflüsse durch antike Vorbilder weitgehend ‚daneben‘] hinweisen. Die politisch-kulturelle Aufbruchsprogrammatik zeige sich noch in den fallenden Flammen im Kleide der Venus [Liebe entfachen?] und in Merkurs Chlamys dem Lorber-Lilienornament am Schwertgriff, und heraldischen Motiven. Merkur sei auch Repräsentant der Ärzte (= Medici).

Die mögliche Anspielung auf die Semiramide Appiani, Fürstin von Piombino, und die Braut von Lorenzo di Pierfrancesco wird möglicherweise im Abschnitt **„VII. Brautzimmerschmuck“** auftauchen. 1499 scheint das Bild in einem Inventar des Stadthauses der Medici in Florenz auf als „neun Figuren von Frauen und Männern“ über einem Bett nahe dem Schlafzimmer des Hausherrn zusammen mit einem anderen Bild „Chemillo con una satiro“, was Rehm mit dem Bild „Minerva (so auch bei Bredekamp) und Kentaur (oder Satyr)“ identifiziert. Eigentlich müsste es sich um eine caméla oder Brautjungfer, Brauthelferin, Braut-Sittenwächterin handeln. Rehm hält die Lokalisation im Schlafzimmer der Gemahlin (Brautgemach?) aber für nicht gesichert. Er weist auf Flora als Gattin des Zephyr hin. Eine ähnliche Rolle dürfte die Zentralfigur im Zusammenhang mit einem Medici spielen. Er meint weiter, dass die Geschlechterrollen verteilt seien und die Männer nur den äusseren Rahmen bildeten.

Im Abschnitt **„VIII. Inspiration“** taucht jetzt zum ersten Male der Name Semiramide d' Appiani auf, die Mai 1482 (de facto 19.Juli 1482, Kontrakt April 1481) mit Lorenzo di Pierfrancesco verheiratet werden sollte. Die Ebenen Hochzeit, musikalische Ehe-

Harmonie und die ‚Frühlingsnatur‘ lassen Rehm zu Martianus Capellas 9. Buch „De Nuptiis Philologiae et Mercurii“ greifen, wo neben Venus, Amor, Flora und die Grazien allerdings auch Hymenäus auftaucht, der aber als eigentlicher Ehegott gar nicht im Bild vorkommt. Nach dem unbezweifelt geltenden Gebot der möglichst grossen Einfachheit der Erklärung würde durch den verbreiteten Capella kein so grosser universeller Bildungsanspruch an Botticelli bzw. an seine geistigen Berater gestellt werden. Im folgenden versucht der Autor das Bild unter das Thema Förderung des Ehevollzuges zu stellen. Nach Capella sei die Aufgabe der Flora das Ehebett/Brautgemach zu schmücken: Venus blicke zum Betrachter oder Mitspieler im Raum als eine Art eines fortgesetzten Liebesgartens und mit einem positiv ‚gensteuernden‘ Umfeld für schöne Nachkommen: „Schönheit für zukünftige Generation fruchtbar zu machen“ sei die Aufgabe des Bildes. Interessant ist der Vergleich einer Konstellation für den Monat Mai mit Merkur, Venus und Flora im Sternbild Zwillinge.

Beim Abschnitt „**IX Synkretismus**“ denkt man eher an einen Eklektizismus oder eine Vermischung aller bisher genannter Aspekte. Es geht aber speziell darum religiös-philosophische, christlich-heidnische Komponenten wie das ‚Hohe Lied‘ und seine vielschichtige Erotik mit einzubeziehen. Rehms Resümee lautet etwas unbefriedigend nur pauschal: eine universelle Vorstellung vom Wirken der Liebe im Sinne einer spannungsreichen Harmonie unterschiedlicher Kräfte sei in dem „Bild anschaulich gemacht“.

Im Abschnitt „**X. Schluss**“ befindet Rehm, dass Botticelli gesellschaftliche und intellektuelle Bezüge wie zur Kunsttheorie Albertis und zur Poesie Polizianos integriert hätte, was der Rezensent für eine typische Überbewertung durch Kunsthistoriker hält, aber auch dass sich „Botticellis Eigenständigkeit als Produkt eines selbständigen und selbstbewussten Werkstattleiters ... weit über den Status des Illustrierens zeitgenössischer Ideen und Ideale ... programmatische Spannung zwischen Erzählung und allegorischer Repräsentation, Bewegung und Statik, Naturnachahmung und artifizierlicher Eleganz (zeige)“. „Die Interpretation ... in ... funktionalen, politischen, philosophischen und literarischen Kontexten ... über schriftliche Quellen ... nicht als passive(r) und bloß illustrierende(r) Ausdrucksträger seiner historischen Zeitgenossenschaft, sondern ... als aktiver Teilnehmer an der Geschichte, in die hinein es wirken kann und soll(e)“, lautet Rehms zu allgemeines, fast überzeitliches Urteil und so bleibt doch manches an Botticellis Gemälde unbefriedigend im Raum oder im Bild.

Nach der Lektüre und aus eigener Anschauung würde der Rezensent das Bild so sehen wollen: im Mittelpunkt aber etwas im Hintergrund steht im wahrsten Sinne des Wortes und des Bildes eine neue, kommende, fast himmlische keusche oder etwas abwendende Venus (? Juno für Monat Juni?) – übrigens sind alle weiblichen Figuren modisch er-blond-et. Nach ihrem jugendlichen, allerdings nicht sehr porträthafte Gesicht und dem dianahaften Halbmondmedaillon ist wohl die 18jährige Braut und zukünftige Ehefrau des Lorenzo die Pierfrancesco de` Medici, Semiramide d'Appiano (1464-1523) (mit)gemeint. Sie erscheint im Frühling umgeben von Myrten (Myrtenkreis). Flora(?) streut ihr den Weg, die drei blonden Grazien als ihre Begleiterinnen und Verkörperungen (Schönheit, Harmonie, Freude) ihrer Eigenschaften tanzen einen Vorhochzeits-Frühlings-Reigen. Eher beschwichtigend (aber auch etwas grüssend-allokuativ) hält sie ihre Rechte unter dem den Brandpfeil der (blinden) Liebe verschickenden Amor. Der ritterliche Herold und Schützer der Grazien Merkur wird die ‚Sorgenwolken‘, alles Unbill vernünftig auflösen. Wie Paradiesäpfel oder die Verjüngenden der Hesperiden hängen die (süssen) Orangen im mediceischen Orangenhain. Der frostige kalte nördliche(?) Wind (des März?) in dem dunklen Nadelholzwäldchen wirkt bedrohlich, aber er befeuchtet, befruchtet die Natur. Hier wie in der sogenannten Metamorphose von Chloris zu Flora liegen dann doch grössere Zweifel, Unklarheiten oder Rätsel. Der feuchte, zu kühle eher negativ wirkende Zephyr macht Chloris zu seiner Braut und zur Herrscherin Flora über den Frühling, oder gibt es eine Verwechslung mit seinem kalten Nordwind-Bruder Boreas, der es ebenfalls auf eine (andere) Chloris absah und diese ebenfalls in ein (kaukasisches) Ehebett entführte?. Aber es bleibt etwas offen ohne Kenntnis des genauen schriftlichen ‚Gedankens‘ des wohl poetisch-philosophischen Beraters. Um das Simultan- bzw. Metamorphie-Darstellungsproblem etwas aufzulösen, wie wäre es wieder wie Aby Warburg in der schon Blumen verströmenden Chloris die soeben verwandelte Flora und in der bisherigen ‚Flora‘ die Hore ‚Primavera‘ oder den dem ganzen Bild den Namen gebenden ‚Frühling‘ verkörpert zu sehen?.

Offensichtlicher und fraglos eindeutiger sind oder waren vor allem Inhaltlichen die künstlerischen Anliegen wie z.B. die Fast-Transparenz als malerische Bravour und die sichere Zeichnung v.a. bei den Händen in verschiedener Position. Eine ‚problemberichtigte‘ Version (Fig.2) fertigte 2015 José Manuel Ballester.



Fig.2: José Manuel Ballester Primavera, 2015 Digitaldruck auf Leinwand, 203 x 314 cm. Foto: José Manuel Ballester

Brigitte Sölch: Transformation des Platzes. Vigevano, das Forum und die (Un-)Beständigkeit der Stadt. (S.170-191)

Ob dieser 1492-1494 von dem Mailänder damals noch nicht Herzog Ludovico Sforza in seiner Nebenresidenz in Vigevano teilweise durch Abriss erweiterte oder neu eingerichtete, an das Schloss angelehnte Platz wirklich zum kunsthistorisch architektonischen Kanon gehören wird, beurteilt die Autorin selbst etwas skeptisch wie wir diesen Aufsatz mit dem etwas an Rainer Werner Fassbinder erinnernden Trikolon des Untertitels der seit 2018 habilitierten und im gleichen Jahre an der Stuttgarter Akademie der Bildenden Künste zur Professorin für Architekturtheorie ernannten Brigitte Sölch (Studium u.a. in Augsburg, in der Nachfolge von Hans Walter Krufft?).

Es taucht im Text immer wieder das Wort „longue durée“ der Annales-Forschung auf, obwohl wir es hier erst einmal mit einem kurz entschlossenen und ebenso ausgeführten Herrscherwillen zu tun haben. Die beiden von der Autorin ausgemachten Richtungen der Platzanthologie seit der einsetzenden Stadt-Platzforschung des 19. Jahrhunderts bzw. des

Prototypischen des Platzes lassen schon erahnen, dass kein historisch-monographischer Beitrag zu erwarten ist.

In „**I. Die Piazza Ducale in Vigevano – Raumhaltigkeit und Raumwirkung**“ werden neben der Entdeckung des Raumes als eigene Kategorie durch die Kunstwissenschaft Ende des 19. Jahrhunderts Gemeinplätze wie die Performativität der Wahrnehmung von Architektur/Raum in der Körper-Eigen-Bewegung als grosse Erkenntnis verbreitet. Am konkreten Beispiel hätte den Rezensenten interessiert wie der Bauherr, seine Zeitgenossen und auch die folgenden Jahrhunderte den Platz gewollt, ‚gesehen‘, erlebt haben. Das ursprüngliche Aussehen also den Zustand um 1500 und die späteren Veränderungen und die Funktion („Faccia des Hofes“, „Justitia über den Platz“) werden in der knappen Bestandsaufnahme aber nur angerissen.

Aus den beiden beigegeben Grundrissen lässt sich wenigstens erschliessen, dass auch bei dem Vorläufer teilweise schon Säulenreihen vorhanden waren. Vor allem durch die Rampe gegenüber der Treppe wurde der Turm bzw. der Schlosszugang verändert und stärker dem Sforza-Kastell zugeordnet. Die alte romanische Kathedrale (vor dem Neubau ab etwa 1530) befand sich auch damals schon in einer Blickachse, bevor die Kirche verlängert und vergrössert und v.a. ab 1673 noch eine einladende konkave Westfassade vorgeblendet bekam.

Da weniger eine Bau- denn eine Ideengeschichte intendiert wird, lautet der nächste Abschnitt „**II. Longue durée oder: Potenzialitäten und Körpersprache des Platzes**“, wobei die Autorin nicht sehr originell Architektur erstens körpermetaphorisch oder anthropomorphisch banal analogisiert und zweitens räumliche „Potenzialitäten“ als Bedeutungsträger (Ehrenbogen-Antiken-Zitate, Theaterprospekte, Wohnzimmer-Innenraum-Charakter u.ä.) postuliert werden. Die ortsbedingten Abweichungen vom rechten Winkel bzw. die Asymmetrien fallen fast nur im Grundriss auf.

Statt auch mögliche andere zeitliche und sakrale Vorstufen, Einflüsse wie Atrium, Paradies, Galiläa, Peristyl u.ä. wegen der Ausrichtung auf die Kathedrale und der (zumindest heute) wie ein Kirchen-Innenwandaufriß wirkende Innenfassade des Platzes in Erwägung zu ziehen wird im Abschnitt „**III. Das Forum – Ein Platz wie er im Buche steht**“ auch Vigevano diesem Prototyp des Platzes, der geschlossenen Marktanlage, dem Place à arcades, mit dem Charakter eines atriumartigen Innenhof der antiken Forum-Tradition (als Renaissance?) zu sehr ohne irgendwelche Zwischenstufen verpflichtet.

Als nicht besonders glückliche Vergleichsbeispiele werden weiterhin Vitruv-Illustrationen eines griechischen quadratischen Forums (Agora) und ein römisches Rechteck-Forum (Atrium) abgebildet auch hinsichtlich von „Kunst am Bau“.

Den Entwicklungsgedanken, die Potenzialität der Form, die „genuin-öffentliche Bauaufgabe“, die soziale und politische Dimension bis in die Gegenwart hätte die Autorin besser am Objekt oder konkret am Beispiel Vigevano anschaulich machen sollen. Der angestrebte theoretische Überbau ist keine Offenbarung und für den Einzelfall wenig erkenntnisfördernd. Nur die historische Rekonstruktion der Faktoren (einschliesslich der beteiligten Personen) macht Besonderheiten wie Konventionelles verständlich, sodass es im kunstgeschichtlich wahrsten Sinne dann auch im Buche stehen kann.

Frank Zöllner: Leonardo da Vincis „Abendmahl“. Zwischen Kanonisierung und Kontextualisierung. (S.192-217)

Der Verfasser, ein in den Medien ausgewiesener Kenner der Materie, gehört vergleichsweise schon einer älteren Generation an und hat sich schon früher theoretisch und praktisch über Kanonfragen ([„Kanon und Hysterie, Primavera, Mona Lisa und die Sixtina im Chaos der Deutungen“](#), E-Journal Juni 2010) ausgelassen.

Das Kanonische [das Musterhafte, Massstäbliche, zum Mass Gehörende, eigentlich das Gerade und Schilfrohr] von Leonardos Abendmahl ist seit seiner Entstehung (1495-1497) unbestritten. In seinem klar geschriebenen Aufsatz begründet Zöllner die spätere Übertreibung in der Gunst durch die ‚Mona Lisa‘ weniger durch den zunehmend ruinösen Zustand des Abendmahls als durch die Musealisierung ab dem 18. Jahrhundert. Für den Rezensenten verwunderlich ist die abgebildete, angeblich schon 1498 als Stich umgesetzte schwache Kopie mit den doch starken Abweichungen v.a. im architektonischen, jetzt noch gotisch-konventionelleren Hintergrund.

In Abschnitt „I. Ikonographie und Darstellung des Bildsujets“ nach Math. 26,11: „Amen, dico vobis, quia unus vestrum me traditurus est“ ist also die Szene mit dem beim Abendmahl ausgesprochenen Verrat angeführt. Schon in seiner Habil-Schrift von 1995 hatte sich Zöllner mit der für Leonardos Darstellungsweise aussergewöhnlichen gestisch-physiognomischen Differenzierung beschäftigt, wofür er jetzt Leonardos aufmerksames Studium von Gesichtern seiner Umgebung ursächlich heranzieht.

Dieser Variabilität scheint der folgende Abschnitt „**II. Jeder Maler malt sich selbst – Die Theorie der Automimesis**“ zu widersprechen. In Zöllners Text nicht so deutlich angesprochen ist das Problem bei einer individuellen Figur (Kopf, Mensch u.ä.) trotzdem die individuelle Künstlerhand und Künstlerpersönlichkeit (wieder-)erkennbar werden zu lassen. Die von Zöllner wiedergegebene Leonardo-Äusserung mit der Ursache, Erklärung und Rechtfertigung von Automimesis klingt nach den Ein-Ausflüssen der (Künstler-)Seele etwas neoplatonisch. Interessant aber auch nicht überraschend ist die stark zwischen Aktion und Reflexion (Kontemplation) wechselnde Arbeitsweise Leonardos.

Der Abschnitt „**III. Der Kontext des Abendmahls**“ führt zum Ausgangspunkt wieder zurück, denn bei diesem so physiognomisch reichen Werk war die Automimesis sicher nicht das Problem. Der Autor meint, dass bislang quasi ‚kanonisch‘ nur das Künstlerische, aber nicht das ‚Drumherum‘ interessiert habe. Der Autor rekonstruiert das Mailänder Dominikanerrefektorium und die (heraldischen) Bezüge zur Stifter-Familie Sforza. Ob diese wirklich „ein imaginärer Teil einer Familie der Dominikaner“ werden wollte, sei bezweifelt. Auch der Einfluss der [gleichzeitigen?] Lunetten-Komposition über dem Abendmahl hält der Rezensent für teilweise (v.a. bei der Figurengruppierung) überzogen. Vielleicht ist beim ‚Abendmahl‘ diese Kontextualisierung noch etwas ungewöhnlich aber seit geraumer Zeit ist doch das historisch-soziokulturelle Umfeld von Kunstwerken einer der wichtigsten Wege zum Verständnis.

In Abschnitt „**IV. Forschungskontroversen. Darstellung und perspektivische Konstruktion**“ kommt der Autor noch auf zwei weiteren bisherige Forschungsdefizite zurück: die Frage nach dem Darstellungstyp (Einsetzung der Eucharistie, Transsubstantation?) und einfach nur die Verratsankündigung [neben dem allgemeinen Refektoriumsgedanken]. Bei der Komposition, Perspektivkonstruktion hält Zöllner irgendwelche spekulativen Masszahlen (z.B. Goldener Schnitt) bei kritischem Hinsehen nicht für haltbar. Für die mindestens zwei Meter über Normalbetrachterniveau sich abspielende scheinräumliche Szene und damit die Vermeidung einer starken Untersicht, also einer direkten Fortsetzung von Betrachter- in den Bild-Raum, bringt Zöllner die Erklärung einer exemplarischen Überordnung [die heraldischen Sforzas wären dann noch weiter übergeordnet?] oder Fortsetzung des Betrachtterniveaus auf höherer, imaginärer Ebene. Das macht sich zumindest optisch umso mehr bemerkbar, je näher der Betrachter herangeht. Zöllner versucht zum Schluss eine „Verbindung der Darstellung des sakralen Geschehens zum realen zeitgenössischen Kontext herzustellen und beklagt, dass

trotzdem der „ursprüngliche Kontext“ gegenüber der Perspektive des Betrachters in der bisherigen wissenschaftlichen Forschung zum ‚Abendmahl‘ kaum oder nur eine geringe Rolle gespielt (habe)“. So sagt es der Kenner. Vielleicht liegt es bei dem vergehenden, vergeistigten ‚Abendmahl‘ an dem ‚ver-be-nebelnden‘ auratischen Charakter dieses kanonisch ‚erhabenen‘ Werkes.

Raphael Rosenberg: Michelangelos „Medici-Gräber“. Was heisst es ein Kunstwerk zu verstehen? (S.212-236)

Der etwas didaktisch klingende Aufsatz des Wiener Kunstgeschichtsprofessors Rosenberg versucht die obige grundsätzliche Frage sehr systematisch in vier Schritten anzugehen, indem auch die von Frank Zöllner angesprochenen Defizite behoben werden: 1. Umstände der Entstehung und die Rekonstruktion der ursprünglichen Erscheinung, 2. Analyse – also die klassische Be-Um-Schreibung – des Ensembles, 3. Bestimmung des hermeneutisch limitierenden Erfahrungshorizontes der damaligen Zeitgenossen und 4. der Wahrnehmungsveränderungen (die Geschichte der Perzeption). Um es vorweg zunehmen: grössere neue Erkenntnisse werden wir dabei nicht erfahren.

Der anfängliche Abschnitt „**I. Geschichte der Neuen Sakristei**“ zeigt die bekannten, wechselnden Motive der Medici bei ihren (Grab-)Monumenten.

Im Abschnitt „**II. Die Herzoggrabmäler und ihre Skulpturen**“ ist wohl am interessantesten ein früher (zeichnerischer) Entwurf anfänglich mit zusätzlichen Dienern, Überwundenen – also das Tugend-Siegermotiv – am Boden oder die von der Lebenswirklichkeit abweichende Charakterisierung der beiden verstorbenen Medici-Hoffnungen Giulio mit Kommandostab (nie auf dem Schlachtfeld) begleitet von ‚Tag‘ und ‚Nacht‘ und Lorenzo als Melancholiker (sonst rücksichtsloser Diktator) mit den etwas kleineren und späteren ‚Morgen‘ und ‚Abend‘, wobei eine Verwechslung bzw. Vertauschung anscheinend ausgeschlossen ist.

Diesem ikono-graph-log-ischen Teil folgt Abschnitt „**III. Die Medicigräber im Kontext der italienischen Sepulkralkunst**“, was man gemeinhin als Ikonologie bezeichnen würde. Formal unterscheidet der Autor das freistehende, das wandgebundene und das einfache relief- oder tumbenartige Grabmal. Motivisch werden differenziert: Liegefigur, Engel/Genien als Wächter und Trauernde, Tugenden des Verstorbenen, Maria als höchste

Fürbitterin oder Christus als Auferstandener, Inschrift mit Heraldik, eine zusätzliche Reiterfigur und Reliefszenen aus dem Leben. Die innovative Leistung [neben dem Konzentrationsbemühen?] Michelangelos sieht der Autor im dynamisiert-gebogenen Deckel, der bewegten Sitzfigur und vor allem in der Aufhebung der Bezüge zur historischen Person also keine Porträts sondern ein Zug zum Allgemeingültigen-Typischen-Überpersönlichen. Es fällt vom Autor der schwerwiegende Satz, dass das Thema (die ‚Vier Tageszeiten‘ vgl. Tages- und Lebenslauf) die Form bestimme. Der Rezensent fragt sich, ob nicht eine Form-Idee (wie bei den Ignudi) dem Inhalt, Thema vorangegangen ist (also was der Autor mit Form ohne Rücksicht auf den Sachverhalt als manieristisch bezeichnet).

Im Abschnitt **„IV. Veränderungen der Wahrnehmung“** liest sich als erstes, dass seit 1886 ca. zwanzig verschiedene, sich oft widersprechende Interpretationen [= Wahrnehmungsweisen?] für die Medici-Gräber sich nachweisen lassen, wobei Erwin Panofskys stereotype neoplatonische Apotheose (Aufstieg der Seele, vier Stufen des Universums von der Unterwelt bis zum Äther) v.a. auch durch Michelangelos frühe Selbstäusserung („Himmel und Erde – Tag und Nacht sprechen und sagen: wir haben mit unserem schnellen Lauf den Herzog Giuliano zum Tode geführt; es ist wohl recht, dass er dafür Rache nehme, wie er es tut, und die Rache ist diese: da wir ihn getötet haben, so hat nun er in seinem Tode uns das Licht genommen und hat mit seinen geschlossenen Augen die unseren verschlossen, so dass sie nicht mehr über der Erde leuchten. Was hätte er also aus uns gemacht, wenn er am Leben geblieben wäre?“) in Frage gestellt werde. Der Autor – sicher auch modern empfunden und gedacht – betont Michelangelos Interesse an der Gestaltung ausdrucksstarker Figuren, nicht die Vorgabe eines komplexen allegorischen Konzeptes durch die Medici(-Berater). Es werden noch drei Auseinandersetzungen von Künstlern des 19. u. 20. Jahrhunderts quasi als Beweis beigebracht. Bei einer vierten, zeitgenössischen, künstlerisch aber unbedeutenden Sicht des ‚Tages‘ stellt der Autor das Fehlen eines Verständnisses für das ‚Non-Finito‘ Michelangelos fest. Dass das ‚Non-Finito‘ aber auch ausserhalb Michelangelos nachzuweisen ist, bringt Rosenberg das bewusst Bozzettohafte eines Plastiklers (Nicolo Tribolo) an, um den kraftvolleren Ausdruck (z.B. des rohen Steines) [aber auch das durch das Skizzenhafte im Betrachter dynamisch sich Vollendende] zu betonen. Das „auf radikale Weise Innovative“ [auch das ‚Non-Finito‘ vs. ‚Finito‘] wäre von seinen Zeitgenossen geschätzt worden [Stichwort: *terribilità*?], der Inhalt wäre den damaligen

Käufern, Auftraggebern oft gleichgültig gewesen [Kunstautonomie?]. Auch der Genie-Begriff [oder: Geniekult?] des 18. Jahrhunderts hätte hier seine Voraussetzung. Seit 1560 wären die Medici-Gräber eine erstklassige (Kunst-)Sehenswürdigkeit (Vasari: „ewige Schule der Künste“). Die Medici hätten ihr Ruhm-Ziel erreicht, zumindest sekundär.

Im Endeffekt ist Rosenbergs Aufsatz für moderne Kunsthistoriker vergleichsweise stark auf das ‚Kunstmässige‘, Künstlerische bezogen, was sicher immer das Grundverständnis bei ästhetisch anspruchsvollen Objekten ausmachen sollte.

Monica Juneja: Die Madonna des indischen Hofkünstlers Basawan – Eine transkulturelle Bilderreise. (S.238-259)

Mit diesem erlebnisversprechenden Beitrag der Inderin Monica Juneja (Jg. 1955) und Lehrstuhlinhaberin für Kunstgeschichte am Exzellenzcluster „Asia and Europe in a Global Context“ der Universität Heidelberg kommt die postkoloniale und auch etwas die feministisch-gendermässige Kunstgeschichte zu Wort.

Visueller Ausgangspunkt aller leider schlechter Abbildungen ist ein für die Autorin faszinierendes Albumblatt aus dem Jahre 1590 mit einer doppelbrüstigen Stillenden, die von christlichen Madonnenbildern beeinflusst sein soll, sodass sie hier auch wegen des aufgeschlagenen Buches Madonna genannt werden könne. Faszinierend, besser: irritierend ist die Mischung von Aufsicht (Teppich), Profilansicht (Säule), Parallel- und in Ansätzen Zentralperspektive, also die Begegnung zweier verschiedener Darstellungskulturen. Thematisch, ikono-graph-log-isch wichtig für das Folgende ist die ‚Pathosformel‘, ‚Tropen‘: ‚Stillen‘.

Im Abschnitt „I. Die stillende Jungfrau“ werden die Vorläuferformen „Yashoda mit Krishna“, „Isis mit Horus“ angeführt, wobei es sich um junge Frauen aber nicht unbedingt um ‚virgines intactae‘ mit ebenso unnatürlichem - „zauberhaftem“ Milchfluss handelt. Das Stillen-Thema dürfte man wohl als archaisch, einen Archetypus nennen und taucht neben dem christlichen auch im antiken Bereich mit der nicht nur kindlichen sondern auch ‚väterlichen Caritas‘ auf. Das Beispiel der Vater-Kindes-Liebe oder Rettung bei ‚Cimon und Pero‘ wäre so noch hinzuzufügen. Statt dem zisterziensischen Liebes-Milch-Mutter-Beweis gegenüber dem Hl. Bernhard von Clairvaux bringt die Autorin eine offenherzig-doppelbrüstige Maria mit Kind aus der Zeit um 1500, die ihre Milch auf die aufschauenden

Verstorbenen und die hinzuzudenkenden Gläubigen bildlich ver-spritzt-strahlt ehemals in einem „Karmeliten-Konvent“ [? = Karmeliter ?] von Chieti. Angeblich haben die laktophilen Dominikaner aber die ‚Immaculata‘ realiter abgelehnt. Die zugleich erotische Problematik im christlichen Bereich (Konzil von Trient u.a.) ist für einen Europäer weniger überraschend. Der Satz „Künstler des 14. [sic!] Jahrhunderts in Nordeuropa oder Italien ... nutzten die technischen Besonderheiten der Ölmalerei ... [um] die körperlichen und spielerischen Intimitäten ... hervorzuheben“ ist schlicht historisch unzutreffend.

Der Abschnitt „**II. Geteilte Mutterschaft**“ bringt aber zu Beginn nochmals eine ‚Madonna, die ihr eigenes Kind säugt‘ im indischen bauch-brustfreien Stil, die aber christlich unter Jesuiten-Einfluss zu deuten sei, obwohl auch immer eine indische Lesart (Krishna statt Jesus u.ä.) mitspielt. Basawan kommt nochmals „als brillanter Fachmann der Kunst des Pastiche“ mit „barocker Vorhang“ [um 1590!] und Kerze[-nleuchter nicht brennend] in den Blick und zu Wort. Beim verhangenen, teilnahmslosen, fast opiumschräfrigen Blick der Mutter-Amme bringt die Autorin das europäische individualistisch-emotional-expressive Gegenmodell (LeBrun) einschliesslich einer „geschickten Beherrschung des [nachleonardesken] Sfumato“ vor, um wieder auf „Krishna mit seiner Nähr-Ziehmutter Yashoda“ und die persisch-arabischen, etwas naturmystischen Begleittexte zu verweisen. Diese sollen mit einer nordindischen Bhakti-Richtung zu verbinden sein.

Aus dem islamischen Bereich verweist die Autorin auf „Mohammed und seine Amme Halima“ [man hätte im europäischen Bereich noch die Wolfskinder wie Romulus und Remus beiläufig erwähnen können]. Monica Juneja meint, dass im Islam das ‚Stillen durch Ammen‘ nie so sozial abgelehnt worden wäre wie in Europa. Auch hier müsste man historisch etwas differenzieren, da dieses Ammen-Stillen sehr unterschiedlich angesehen wurde. Im Verlaufe des 18. Jahrhunderts mit Rousseau kam das eigenbrüstige Stillen wieder in Mode.

Die unterschiedlichen Wertungen von Gebär-Still- und Erziehungs-Mutter in den verschiedenen Gesellschaften bzw. Kulturen mag kulturgeschichtlich interessant sein, kunsthistorisch wird abschliessend noch das Beispiel der Dämonin Putane als Amme auf einer teppichähnlichen Gouache von ca. 1725 gebracht als Illustration von indischen literarisch-religiösen Texten. Von der „Säkularisierung der Brust“ in den spät- bzw. nachkolonialistischen Phasen Indiens gibt es leider kein Bildbeispiel.

In der Rückschau hat dieser Beitrag etwas Exotisches mit einem Blick über den eurozentrischen kunsthistorischen Rand. Ob diese angeführten eher qualitativ

bescheidenen Werke mit diesem ‚uberantem‘ Rand-Thema zu einem Kanon der indischen Kunst gezählt werden, muss wohl bezweifelt werden. Die angewandte nachwarburgische und soziologische Methode in feministisch-postkolonialer Richtung scheint derzeit eher modisch als kanonisch zu sein. Gezeigt werden/wurden Beispiele von Akkulturation (der westliche Einfluss), Hybrid-, Randformen vor dem Hintergrund der eigenen autochthonen Traditionen (kulturelles Erbe), Kulturelle Entwicklung ohne Austausch ist kaum möglich. Hat sich dieser ‚westliche Einfluss‘ eigentlich für die einheimische indische Kunst positiv ausgezahlt?.

Valeska von Rosen: Caravaggios „Ekstase des heiligen Franziskus“ in Hartford – Ein religiöses Sammlerbild um 1600. (S.260-280)

Die Autorin und Lehrstuhlinhaberin an der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf (seit 2019) ist spätestens seit ihrer dem Rezensenten bislang unbekanntem Habil.-Schrift „Caravaggio und die Grenzen des Darstellbaren, Ambiguität, Ironie und Performativität in der Malerei um 1600“ (1. Auflage 2009) ausgewiesene Caravaggio-Expertin/Spezialistin. Welchen Anteil bei der Ausarbeitung des vorliegenden Textes die genannte Jasmin Sawicki letztlich hatte, wird leider nicht mitgeteilt. Ob dieses obige, nicht sehr bekannte Gemälde aus Caravaggios Frühzeit vor/um 1600 zum „Kristallbild“ und damit zum Kanon zu zählen ist, wird sich erst erweisen (müssen). Die Autorin versucht nach eigener Aussage dieses als eines der ersten religiösen Sammlerbilder im Rahmen dieser neuen Bildgattung die herrschenden Produktions- und Rezeptionsbedingungen und seinen Einfluss darauf zu untersuchen wahrscheinlich aber eher aus heutigem (unhistorischen) Verständnis.

Der Abschnitt „I. Caravaggios Neuinterpretation des Sujets“ beginnt an der schlechten Abbildung kaum nachvollziehbar mit einer eher etwas anmutungshaften Bestandsaufnahme. Ein fast wie tot, sterbend, etwas die Hände verkrampft daliegender Franziskaner(mönch) wird von einem knienden Engel wieder aufgerichtet. Die sich selbst gestellte Frage „was ... hier dargestellt (sei)?“ liesse sich noch mit wer? ergänzen. Auch ohne Tonsur vermag die Autorin den Ordensgründer Franziskus selbst in Ekstase, aber nicht während seiner Stigmatisation mit dem Seraphen (im September 1224), sondern danach [wie nach einem epileptischen Anfall?] als novellierende Abweichung von der

Bildtradition zu bestimmen. Den Hilfestellung gebenden Engel verbindet die Autorin neben der „Katholischen Reform“ (unter Berufung auf V. Stoichita) weniger mit dem Seraphen als mit dem tröstenden (und musizierenden) Engel nach der Erblindung v.a. im Vergleich mit einem Gemälde des kurzzeitigen Caravaggio-Lehrers bzw. Werkstattleiters Giuseppe Cesari [dort Franziskus ebenfalls ohne Tonsur]. Dieses Gemälde empfindet die Autorin als nicht narratives, „ikonenhaftes Bild“ des noch – obwohl im Halbprofil – „weitgehend frontal“ [?] gegebenen blinden Heiligen [noch ohne die Kennzeichen eines solchen, aber mit Stigmata] angeblich in Anlehnung an eine viel ältere Christus-Engels-Pietà von Giovanni Bellini. Beim Engelsvergleich wird auf den für Caravaggio kennzeichnenden homoerotisch-pädophilen Typus verwiesen neben den fast kanonischen schmutzigen Fingernägeln. Erst 1969 wäre das heutige Fehlen von Stigmata aufgefallen. Eine dubiose Seitenwunde [auf der rechten Seite!?] liesse sich als Gewandriss oder als spätere Übermalung Caravaggios (von Rosen) interpretieren mit Auswirkungen auf die „Ambiguität von himmlischer und irdischer Liebe“ (Caritas – Eros). Ein löblicher produktionsästhetischer Ansatz lässt die Autorin nach dem Wechselverhältnis zwischen den Liebesarten und ihrer Darstellung fragen.

Der Abschnitt „**II. Caravaggios Bildkonzept**“ beginnt damit, dass zumindest für den heutigen Betrachter der Maler mit einer Fülle von Fragen und Bedeutungsoffenheiten kalkuliert hätte. Die (restauratorisch nachgewiesene) Tatsache, dass der Engel als Aktfigur konzipiert wurde, sollte man aber nicht über- oder falsch bewerten. Eine solche Figur mit den Verkürzungen ist am besten nach den (Akt-) Modellstudien und wohl von den meisten Malern ab 1500 bis ca. 1800 so konzipiert bzw. entwickelt worden. Der Autorin geht es darum gegen die Nivellierung des „frappierenden Potentials“ (z.B. Pamela Askew) für die Singularität der Bildikonographie anzutreten. Eine sich erst entwickelnde Stigmatisation (Askew) oder wegen des Fehlens von Seraph und Wundmalen einen Typus „imago pietatis“ (Bert Treffers) anzunehmen, wird von ihr zu Recht bezweifelt und argumentativ zurückgewiesen wie z.B. die schwache natürliche Lichterscheinung als göttliches sichtbares Wirken. Die Autorin möchte auch gegen den „ikonographisch-figuralen Bestand“ mehr die formal-anmutungshafte Karte der Darstellungsweise (Licht, Taktilität, Sinnlichkeit ...) ziehen. Auch bei der Unschärfe von Profan/Sakral in Literatur und Musik und allgemein im Denkhorizont der Entstehungszeit wie dem der Auftraggeberschicht Caravaggios kann man dem Bild somit mehrschichtige Lese-Verstehensweisen sicher unterstellen.

Beim Abschnitt „**III. Irritationen der Betrachter**“ handelt es sich wohl zuerst um die der Autorin. Sie meint, dass die durch die Überlagerung der Hände von beiden Figuren leichte Verwirrung als eine „absichtsvolle Verzeichnung“ mit einer cézannehaften Arm-Überlängung zu verstehen sei. Nicht ikonographische Neuerungen sondern „Übertreibungen“ würden die „neue kommunikative Situation“ auch durch „bewusst gelegte [falsche?] Fährten“ wie bei der „Lichtführung“ auszeichnen, die der Rezensent gar nicht so unstimmig empfindet. Im weiteren spricht die Autorin von der „Dissoziation von Form und Funktion der religiösen Bilder“, muss aber wieder feststellen, dass Sakral und Profan nicht nur im Örtlichen [genius loci] sondern auch in der Wahrnehmung des Einzelnen nicht so scharf getrennt wären oder zu trennen sind. Erst jetzt kommt die bekannte Nachricht, dass der Auftraggeber, der Bankier Ottavio Costa, in seinem Testament die Unveräusserlichkeit dieses Bildes verfügt hatte.

Der Titel des folgenden Abschnittes „**IV. Ambivalente Wahrnehmung als Kalkül des Malers**“ klingt schon mal wie eine unmittelbare [pleonastische?] Fortsetzung. Die Autorin unterstellt Caravaggio ein „Kalkül“, um die beiden Rezeptionshaltungen („diletto sensuale e intellettuale“, „himmlische und irdische Liebe“) „situativ und kommunikativ“ zu bedienen. Quasi als Beweis verweist sie auf Caravaggios „Johannes d. Täufer“ ebenfalls im Besitz des Bankiers, analog den fehlenden Stigmata u.a. mit dem fehlenden Lamm, einer falschen Hand, einer unmöglichen Haltung des rechten Armes. Noch weniger überzeugt die Nachricht, dass das dritte Kind des Bankiers auf den Namen [Pier] Francesco getauft wurde. Es wäre vielleicht allenfalls noch interessant zu erwähnen, ob Caravaggios „Franziskus“ vor oder nach der Geburt dieses Francesco [1594] entstanden ist. Wenn das Bild so ein interessantes „Potential ambivalente Gedanken zu generieren“ v.a. für elitäre Adressaten gehabt hat, so wundert sich die Autorin selbst, dass kein Zeitgenosse wie die Biographen Giulio Mancini, Giovanni Pietro Bellori, Giovanni Baglione etwas darüber hat verlauten lassen. Vielleicht war das, was die heutige Kunstgeschichte so beschäftigt, eher (erwartbare, gewünschte) Selbstverständlichkeit.

Abschliessend werden noch drei Beispiele einer [Nicht-]Wirkung auf andere Künstler gebracht: eine Kopie des Bildes in Udine jetzt mit den so sehr vermissten Stigmata; ein noch konventioneller ‚Franziskus in Ekstase‘ in Florenz angeblich von 1623/24 und ein wegen einer Engelsbrustwarze und einem Nereiden-Velum lasziver, halbfiguriger ‚Franziskus [ebenfalls] in Ekstase‘ in St. Petersburg, Eremitage angeblich 20er Jahre [? Loth-Umkreis?], der am „Scheideweg“ [zwischen Himmel und Erde, Caritas/Agape und

Eros?] sich zu befinden scheine.

Dass Ambivalenzen zu erwarten sind, wenn jemand wie Caravaggio höhere, legendenumwobene Glaubensgestalten artistisch-artifiziell auf den Boden der irdischen Tatsachen, Wahrscheinlichkeit herunterholt, ist wahrscheinlich keine grosse Überraschung und eigentlich nicht dieser grossen, langen, etwas sich wiederholenden Rede wert.

Philipp Zitzelsperger: Gianlorenzo Bernini und der Papst. Vestimentäre Typengeschichte am Papstporträt. (S.282-301)

Der Autor – wie zu lesen ist – wurde 2000 mit einer Arbeit über Berninis Papst- und Herrscherporträts promoviert, hat sich 2010 mit dem Thema „Kleidung im Bild“ habilitiert und lehrt nun sinnigerweise an einer Modehochschule. In einigen weiteren, dem Rezensenten nicht bekannten Aufsätzen hatte sich Zitzelsperger schon zu dem obigen Thema ausgelassen. Die „vestimentäre Typengeschichte“ soll sich zu einer vestimentären Kunstgeschichte weniger als neue Methode denn als ein bisher vernachlässigter Aspekt am Beispiel zweier Büsten desselben Papstes Urban VIII von Bernini ‚ausstaffieren‘.

Im Abschnitt **„I. Die spätere Urbanbüste. Rezeptionsästhetik und Berniniforschung“** beginnt der Autor also nicht mit der Früheren 1623 zu Beginn des Pontifikats Entstandenen (Abb.1) barhäuptig und im liturgischen Messgewand sondern mit der Späteren, angeblich 1632 Entstandenen mit Mozzetta oder besser Camauro (Abb.2). Dass erstere eine „jugendlich anmutende Frische und leicht verschmitztes Lächeln“ ausdrücken soll, ist an der Abbildung(squalität) nur teilweise nachvollziehbar. Ähnlich dem zeitgenössischen Lobgedicht von 1633 des Poeten Lelio Guidiccioni entwickelt der Verfasser an der vielleicht auch an die Antike (Trajan) angelehnten Büste ein Bild der „hieratischen Strenge und Ruhe“, aber mit Andeutung einer Armhebung (Adlocutio?) und leichter Kopfwendung [bei einem nach dem Foto etwas leblosen, ermatteten Blick]. Warum vom Parallelauftrag (des Papstes? [am 23.12.1632 mit 500 Scudi nicht vom Papst bezahlt!]) mit der viel bekannteren und lebendigeren Büste des Kardinals Scipio Borghese für die Villa Borghese keine Abbildung beigegeben wurde, ist etwas unverständlich. Schon dieselbe Kopfwendung spräche gegen eine gemeinsame Aufstellung. Statt hier etwas näheres zu diesem Auftrag mitzuteilen, wird das bekannte, von Bernini angesprochene Problem der imaginären Farbe des weissen unbemalten Marmors und der Ähnlichkeit

bzw. Idealisierung angeführt. Die Berniniforschung würde sich auf Kunsttheorie, Datierungen und Zuschreibungen verlegen, aber es fehle eine diachrone Kunstgeschichte des Papstporträts und v.a. eine Typengeschichte nach der Bekleidung und so heisst oder lautet der folgende Abschnitt **„II. Typengeschichte als Vestimentgeschichte“**. Die Geschichte der Papstporträts beginne Ende des 13. Jahrhunderts als sitzende, ganzfigurige Ehrenstatue. Als Abb.3 wird wohl die Statue von Bonifaz VIII mit Tiara und Petrischlüssel angekündigt, aber sie fehlt. Bis Paul III Farnese (1534-1549) käme die Tiara als Attribut vor. Auch diese Skulptur von Guglielmo della Porta erhält eine Nummer (Abb.4), die man allerdings wieder vergeblich sucht. Als Wiederaufnahme der Material-Semantik würden Marmor und Bronze keine Stofffarben und Textilsorten wiedergeben können. Man sollte sich vielleicht der griechisch-hellenistischen Skulptur (Peplos, Chiton u.ä.) erinnern. Ohne Tiara und Pontifikalschuhe dafür Sandalen ohne Kreuzeszeichen würde der Paul III ein neues Papstimage der Humilität oder des „servus servorum dei“ verkörpern unter Einfluss der Reformation und der Prunkkritik. Diesem Typus wäre auch das frühe Bildnis Urbans VIII verpflichtet, während das Spätere wegen des Camauro einen neuen, danach benannten Camauro-Typus initiere. Auch ohne grosse „Gattungsgeschichte des Papstporträts“ ist im Vergleich der Unterschied v.a. im Vestimentären unverkennbar. Der Autor gibt allerdings zu, dass in der Malerei (Raffael, Tizian) dieser Bekleidungs-Typus schon zu Beginn des 16. Jahrhunderts auftrete, was er mit „Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen“ [? = eher Gleichartigkeit des Ungleichzeitigen] zu erklären versucht. Trotz Georg Simmels „Philosophie der Mode“ wäre der Stellenwert der Kleidung in der Kunstgeschichte noch nicht richtig anerkannt, weswegen er den nächsten Abschnitt **„III. Tragen und Nicht-Tragen – Päpstliche Kleidung als Insignie“** betitelt. Für die Semantik der Kleidung gäbe es trotz der Tagebücher der päpstlichen Zeremonienmeister keine schriftlichen Quellen. Erst Anfang des 18. Jahrhunderts würde in der Zeremonialwissenschaft der Mozzetta (für Audienz) und dem Camauro (für den Rechts- Entscheidungsbereich) eine Bedeutung zugewiesen. Der demütige Diener oder der erste Priester von 1623 wäre zum richterlichen-politischen Entscheider mutiert. Etwas wiederholend wäre also ein älterer Tiara-Typus, ein Humilitas-Typus und schliesslich ein Camauro-Typus zu unterscheiden in einer ‚vestimentären Kunstgeschichte‘. Diesen letzten Phänotypus versucht der Autor in Abschnitt **„IV. Politik der Kleidung. Päpstliche Kleidung als Symbol“** bedeutungsmässig und genetisch-historisch weiter zu begründen z.B. mit der Borgia-Krise von 1632, einem Aufstand der habsburgisch gesinnten Kardinäle gegenüber dem frankophilen und somit indirekt den Protestantismus begünstigenden

Papst Urban VIII. Hat Urban VIII sich und seinen Kardinal Scipio Borghese mit den Büstenaufträgen einen „verzweifelten Aufbruch ... zu einem neuen Selbstverständnis“ oder frühabsolutistische, rechtssprecherische Allüren damit dokumentieren wollen als „visueller Meilenstein sich wandelnder Papstpolitik“?. Wieder allgemein und theoretisch wird es, wenn der Autor eine vestimentäre Kunstgeschichte im Rahmen einer bildwissenschaftlichen Kulturgeschichte als neuen methodischen Ansatz über funktionalistische Erklärungsmuster hinaus „als dynamische Kraft gesellschaftlicher Selbstwahrnehmung [Zugehörigkeit und Distinktion] zu verstehen“ sucht. Der Autor bemüht auch noch Ernst Gombrich, um die Kleidung als „spezielles Zeichen ... für einen sonst unübersetzbaren und unaussprechlichen Sinn“ zu verstehen sucht. In der Anm.28 meint der Autor sich auch noch auf die Symbolproblematik einlassen zu müssen.

Im folgenden Abschnitt **„V. Ikonologie der Kleidung“** versucht er eine solche aufzustellen, zu begründen unter Berufung auf Thomas Carlyle „Sartor Resartus“ (1833/34) über eine Philosophie, Psychologie (2. Haut), Soziologie. Die enigmatische, kommunikative Semantik der Kleidung wird vom Autor auch als „Insigniencharakter“ benannt. Die Kleidung sei bisher nie einer bildwissenschaftlichen Methodendiskussion ausgesetzt gewesen, obwohl z.B. Panofskys Ikonographie-Ikonologie-Modell „auf der Hut-Kultur“ aufgebaut sei, was dem Rezensenten gar nicht aufgefallen ist. Nur Willibald Sauerländer hätte 1983 eine Kleider-Ikonologie der mediävistischen Kunstgeschichte propagiert aber selbst nicht praktiziert. Wenn der Autor eine ‚vestimentäre Kunstgeschichte‘ frei von Textfixierungen fordert, so verweist er wieder auf Panofskys „objektives Korrektiv“ [= des Bildes und somit auch der dargestellten Kleidung] zur Textquelle. Die Bild-Typengeschichte sei Garant für die literarischen Quellen, oder die literarischen Quellen seien durch die [vestimentäre?] Typengeschichte zu überprüfen. Die bildliche Darstellung sei primär, die textliche Auseinandersetzung sekundär. Bilder als vorsprachliche Weltaneignung ist auch nicht sehr innovativ; sie nicht als Abbilder, sondern als „ikonische Interpretation von Welt und Ereignis“ zu verstehen wohl auch nicht.

Der Autor endet mit :“Die Kleiderwelt erschliesst im Bild einen eigenen Symbolhaushalt, zu den die quantitative [?] Typengeschichte den visuellen Zugang bieten kann“. In Anm.37 ist von einer „quantitativen Kunstgeschichte“ [à la Roger de Piles?] die Rede.

Die „vestimentäre Kunstgeschichte“ ist nur ein, vielleicht etwas vernachlässigter Teil der Ikonographie, daran können die Theorie-Über-Unterbau-Bemühungen Zitzelspergers in seinem etwas redundanten Aufsatz nicht viel ändern. Allenfalls als Erweiterung des

Methoden- besser: Inhaltlichen Kanons der Kunstgeschichte. Am konkreten Beispiel ist sein Versuch den vestimentären Paradigmenwechsel 1632 zum Rechts-Politischen Rückgriff auf Vorbilder ist zu wenig historisch bzw. funktional/kontextuell fundiert, vgl. konventionelle Bronze-Büste Urbans VIII als erster Priester in Spoleto um 1642. Das offizielle Grabmal Urbans VIII im Petersdom gleichfalls von Bernini zeigt ebenfalls wieder den herrschenden Petrusnachfolger mit Tiara, das spätere Grabmal Alexanders VII dagegen wieder den demütig Bittenden. Der Mellan-Stich von Urban VIII 1631 vor der Borgia-Krise nach einer Bernini-Zeichnung entspricht schon weitgehend der Marmorbüste von 1632, die dem weltlich-politischen, aber auch dem privaten Bereich entsprochen haben dürfte. War der vorgesehene Aufstellungsort auch damals schon der Palazzo Barberini?. Der Rezensent vermisst die schriftlichen Quellen für den angeblichen Doppelauftrag an Bernini von 1632 immer mehr als mögliches „(objektives) Korrektiv“.

Henry Keazor: Poussins „Der Triumph des Pan“. Reflexionen des Kanon. (S.302-322)

Auch dieser Autor, ab 2012 Lehrstuhlinhaber für Neuer und Neueste Kunstgeschichte an der Universität Heidelberg, ist seit seiner Dissertation über „Poussins Parerga ...“, 1996 einer der Kenner des französischen ‚kanonischen‘ Malers des 17. Jahrhunderts hier unter dem Generalthema der ganzen Buchreihe. Sein weiteres publikumswirksames Interessens-Feld ist das Fälschungsproblem.

Für die „Relativität des Kanon-Konzeptes“ greift sich Keazor Poussins „Der Triumph des Pan“ (eine Art Lupercalienfest) in seiner jetzt in der Londoner National Gallery befindlichen, etwas kleineren Fassung (eine andere in Paris, Louvre) heraus. Der Auftrag des Kardinals Richelieu von 1635 an seinen aufstrebenden Landsmann in Rom über drei terrestrische Natur-Triumph-Bilder (und ein maritimes mit anderer Bestimmung) als Gegenpart zu vorhandenen Renaissance-Gemälden berühmter Meister ist allbekannt. Neu oder etwas ungewöhnlich hingegen ist die synästhetische Vorstellung vom harmonisch-kontrapostisch-kontrastiven, kanonartigen Zusammenklang vor Ort, dem Richelieu-Schloss im Poitou. Keazor weist weiter daraufhin, dass Poussin im Gegensatz zu Frankreich, England und Aussereuropa in Deutschland nie diese ‚kanonische‘, vorbildhafte, wertgeschätzte Stellung auch in der Kunstgeschichte und im

Ausstellungswesen erlangt habe. Die künstlerische Rezeption von (süd-)deutschen Künstlern ist wohl am stärksten im Frühklassizismus gewesen. Vom erwähnten Gegenwartskünstler Markus Lüpertz gibt leider keine Abbildung seiner (ironischen) Auseinandersetzung mit dem Barock-Klassizisten Poussin.

Der Abschnitt „**I. Sujet und Ikonographie**“ ist zuerst einmal einer herkömmlichen (kanonischen?) Bildanalyse gewidmet. Den ponderativen Symmetriegedanken zur langen Trompete würde der Rezensent eher in der gegenläufigen Diagonale des Blumenmädchens in Blau mit den ausgebreiteten Armen und folgend dem nackten Jüngling von der Seite sehen wollen. Es ergibt sich somit eine asymmetrisches Dreieck/Pyramide, dessen virtuelle Spitze vor dem Abendlicht der Ferne zu denken ist.

Der längeren Bestimmung der antiquarisch-historischen Bild-Einzelemente mit der kanonischen, vor-bildlichen Antike folgt Abschnitt „**II. Historisches Kontext, Problematik, Funktions-, Medien- und Gattungsfragen**“. Weniger ein detaillierter historischer Kontext denn die Tugendmotivik der älteren gegenüber der Moralfreiheit der jüngeren Bilderreihe oder das eklektische und additive, pasticciohafte Vorgehen Poussins kommen zu Wort. Die mögliche Verteilung und Hängung bleibt Konjektur.

Genauer und weniger Bekanntes erfahren wir im Abschnitt „**III. Aspekte der Rezeptionsgeschichte**“ des Pan-Gemäldes, das zeitgenössisch kaum literarische Beachtung gefunden hatte. Wunderlicherweise wurde anscheinend 1994 zum 400. (fälschlich: 500.) Geburtstag in Paris nicht einmal die Louvre-Version ausgestellt. Es folgen Auseinandersetzungen mehr oder weniger gegenwärtiger Künstler mit dem Werk beginnend mit Picasso 1944 als Umsetzung („Übung, eine Selbstdisziplinierung“) in eine nachkubistische Bild-Flächenverteilung. Die Variation von Elsie Russell aus dem Jahre 1986 wurde leider nicht abgebildet, wie auch nicht die von Martin Maloney 1997 (teilweise in ‚Geschlechtsumwandlung‘) oder von Leon Kossoff, 1998. Abgebildet ist dagegen eine photographische Nach-Auf-Stellung von Eleanor Antin aus dem Jahre 2004. Für das gesteigerte Interesse am Bild (oder den Besitzstolz der National Gallery) spricht auch eine Plakataktion in London. Ohne den Bekanntheitsgrad des kanonischen Poussin hätten die modernen Künstler sicher nicht zu dieser Anregung gegriffen (vielleicht reizte auch das hippiehafte Thema?).

Der Abschnitt „**IV. Das Spektrum unterschiedlicher Betrachtungsweisen, Theorien, Methodischer Zugänge und ihren Konsequenzen**“ beginnt mit einer Zusammenfassung des Bisherigen, z.B. hätten sich durch die moderne Rezeptionen neue Facetten ergeben

einschliesslich der Popularisierung eines Privat-Auftrages dank modernerer Technik (als des Stichs). Keazor meint, dass zur „klassischen Hermeneutik“ („Nachvollzug des vom Autor/Künstler intendierten Sinnes“) die sogenannte „objektive Hermeneutik“ (Nachvollzug des latenten, unbewussten [und zeitlosen?] Sinnes)“ hinzukommen müsse. Er führt eine Mieke Bal und deren „preposterous history“ an, in der spätere Rezeptionen („post“) von früheren Phänomenen („pre“) letztere also rückwirkend beeinflussen würden. Was eigentlich ja auch nicht neu ist. „New versions of the old images“ seien dabei in der Lage uns neue, vom Autor/Künstler eventuell gar nicht intendierte Bedeutungsschichten vor Augen zu stellen, also letztlich das ‚offene Kunstwerk‘?.

Der Abschnitt **„V. Beurteilung aus der Perspektive aktueller Diskussionen – und umgekehrt: Die Historizität gegenwärtiger Theorien, die sich im Beispiel zeigt“** bringt etwas wiederholend quasi die ‚Quintessenz‘. Der Kanon ist „länderspezifisch“ durch die unterschiedliche nationale Präferenz (Geschmack). Und noch einmal: „Kanonfragen [– wie überraschend –] (seien) zeitlich bedingt“ oder nach Ludwig Hevesi „Jeder Kunst ihre Zeit und jeder Zeit ihre Kunst“.

Der Beitrag Keazors verspricht anfänglich mehr als er letztlich bringt. Die Nach-Fort-Wirkung (v.a. auf Künstler) ist interessant, aber doch mehr eine subjektive (Selbst-) Interpretation des modernen Künstlers (Aus-Wahl und Veränderung ...). Der ‚Kanon‘ ist eine normative, regulative, reglementierte-reglementierende, auch stille Übereinkunft (und Geschmacks-Urteil) gesellschaftlich dominierender Kräfte (wie der Kunstwissenschaftler) und somit von deren Dynamik abhängig.

Gabriele Wimböck: Guido Reni. Das religiöse Bild im Zeitalter der Kunst. (S.324-343)

Die Autorin ist Studienreferentin am Institut für Kunstgeschichte der LMU München, wo sie 2002 unter Frank Büttner mit „Guido Reni 1575-1642, Funktion und Wirkung des religiösen Bildes (gedr. 2002) promoviert wurde. So manche der von Büttner betreuten späteren Dissertationen ‚beackerten‘ das soziologisch-mentalitätsgeschichtliche Verhältnis von Kunst, Künstler und Religion (und nicht mehr das von Kunst und Rhetorik). Der jetzige Titel macht deutlich, dass Gabriele Wimböck der bislang kaum hinterfragten gewagten, kategorischen Grundthese des einstigen Münchner Ordinarius Hans Belting, dass

(profane?) Kunst (-Vorstellung oder nur der -Begriff) am Ausgang des Mittelalters erst entstanden wäre und es davor nur das religiöse (kunstlose?) Bild gegeben habe. Damit scheint auch das Ende des wahren, ganz der Religion dienenden Kultbildes gegeben zu sein. Der Beitrag widmet sich diesem sicher interessanten Wechsel-Verhältnis oder -Beziehung, das Kanonische wie das Kategorische von Kunstbild und Kultbild vordergründig ausser Acht lassend:

Der erste Abschnitt ist mit „**I. Pennel di Paradiso**“ überschrieben, vielleicht nach dem 1626 in Bologna erschienenen epischen Gedicht von Bassiano Gatti von Piacenza „L'Addorata Madre di Dio“, fol.30, Nr.32 („... supplendo a lui Pennel di Paradiso“), wobei dem Rezensenten statt dem üblichen ‚pen(n)ello‘, also Pinsel auch ‚pan(n)el(lo) oder Leinwand, Tafelbild in den Sinn kommt. Bei dem heutigen in den Münchner Bayrischen Staatsgemäldesammlungen befindlichen Gemälde einer ‚Assumptio‘ (= Hochhebung) von Maria‘ handelt es sich um das einstige Hochaltarblatt in S. Maria degli Angeli von Spilamberto. Es ist sehr spät (in der Legende von Abb.1 um 1638/39 nach Stephen Pepper, im Text. S.328 um 1642) entstanden und zeigt einen Ausschnitt des Paradies-Himmels. Die Autorin beschreibt es wie üblich, erklärt es ikonographisch-ikonologisch und weist es dem Bolognesen Guido Reni bekanntermassen auch wegen des himmelnden Blickes zu. Der zeitweilige Carracci-Schüler bekam nicht zuletzt durch sein bis nahe an den sentimental Kitsch reichendes religiöses Werk den Beinamen „Il Divino“ (gottähnlicher, erschauender Maler) wie einige andere z.B. Raffael. Die Autorin meint einen (nicht nur ästhetischen) Wandel des kunsthistorischen Kanons bezüglich Reni feststellen zu können. Zumindest im Kreuzworträtsel hat er als italienischer Maler mit vier Buchstaben heute seinen festen ‚kanonischen‘ Platz. Übrigens hatte er ihn auch in der deutschen Malerei der (religiösen) etwas kongenialen Empfindsamkeit oder wieder in der Kunstgeschichte (Ausstellung: „Guido Reni und Europa. Ruhm und Nachruhm“, Frankfurt 1988). Als Teil der sich historisch verändernden künstlerischen und religiösen Bewertung möchte die Autorin nicht dem ästhetisch-künstlerischen Aspekt als „der Funktion, dem Stellenwert und den Bewertungskategorien religiöser Bilder im 17. Jahrhundert“ nachgehen. Hier gäbe es eine „Ambivalenz“, eine Entwicklung, die nach Hans Belting's „einflussreicher Epochenepistemologie ‚Bild und Kult‘ am Ausgang des Mittelalter“ begonnen hätte und zu den „zwei Gesichtern“ [religiöses wie künstlerisch-ästhetisches Objekt] geführt hätte. Belting's griffige Schlagworte sind ein reines Theoriegebilde. So schreibt Wolfgang Kemp in seiner „Christliche(n) Kunst ...“, 1994 (S.17) von der ganzen

„christlichen Kunstepoche, die von 400 bis 1400 reicht“. Jedes sinnlich er-sichtlich-fühlbare Gestalt-Objekt seit den Anfängen der Menschheit hat eine soziale, religiöse wie ästhetische Funktion auch wenn der Begriff Kunst (Schönheit u.ä.) noch gar nicht vorhanden gewesen sein sollte. Es gibt nur unterschiedliche Mischungsverhältnisse und Betrachtungsweisen.

Mit Abschnitt „**II. Kunst auf dem Altar**“ kehrt die Autorin zur Praxis und zu dem konkreten Reni-Gemälde wieder zurück, das allerdings nur für kurze Zeit als Kultbild auf dem Hochaltar gedient hatte. Der Altar dürfte um 1631 schon errichtet gewesen sein, als die Bruderschaft bei Reni 1631 das Gemälde in Auftrag gab und absehbar annähernd zehn Jahre auf die Lieferung sich gedulden musste sicher nicht aus rein religiösen Gründen wie die Hoffnung auf ein dazu noch wundertätiges Kultbild ähnlich dem von Reni schon 1627 gemalten themengleichen Bild (Abb.3 u.5 mit Bildlegende von Abb.4.- Die Bildlegenden von Abb.4 u. 5. sind vertauscht) in Castelfranco, das später noch einen visionäre Vorhangsumgebung erhält. Auch die baldige Veräusserung und der Weitergang über die Düsseldorfer Sammlung Kurfürst Jan Willems an die Münchner Pinakothek sprechen eher für den Kunst- als für den Geist-Wert.

Die Autorin bringt noch weitere Beispiele neuerer, qualitativ bedeutender ‚Wunderbilder‘ aus dem ‚Zeitalter der Kunst‘ z.B. von Raffael und Tizian, also die nicht durch Anciennität (ehrwürdiges Alter) oder auch durch Kunstlosigkeit aufgefallen sind. Dem Castelfranco-Gemälde gibt die Verfasserin den maximalen „Ausschlag“ in Richtung Religion in Renis Werk. Nicht ganz klar wird, ob, wie und warum sie die Gesichter der beiden Marien in den beiden Werken „ineinandermorphen“ [? oder nur austauschen?] will, um einen spezifischen physiognomischen Unterschied fest zu machen.

Im nächsten Abschnitt „**III. Kunst oder Religion?**“ kommt noch ein drittes, verwandtes Gemälde von Reni, jetzt eine ‚Immaculata‘ (Abb.4 und Legende Abb.5 in Forli S. Biagio, von 1629) in den Blick, das von einigen zeitgenössischen Schriftstellen mit ästhetischen Begriffen wie „grazia, facilità, vaghezza“ belegt wurde. Dass die beiden vorgenannten Reni-Bilder fast nicht erwähnt wurden, sieht die Autorin als Beweis, dass „man für sie keine Worte“ gefunden habe [wegen ihres religiösen Gehaltes?]. Hier schliesst die Autorin einen generalisierten, allgemeinen Blick auf die (moderne) Kunstgeschichtsforschung des Barock und Renis im Besonderen ein: anfänglich Stilgeschichte (Werkmonographien wie von Stephen Pepper), dann Kunst und Rhetorik (vgl. Büttner), Kunst und Kunsttheorie, Formen herrschaftlicher Repräsentation u.a.. Die Ikonographie-Ikonologie scheint

ausgespart zu sein. Wenn die Autorin in den Anmerkungen die genannte Reni-Ausstellung von 1988 mit ihrem umfangreichen Katalog erwähnt, hätte sie vielleicht noch hinzufügen können, dass darin Aufsätze von Sybille Ebert-Schifferer und Viktoria Schmidt-Linsenhoff vorkommen, die die Richtung für ihre eigenen Forschungen doch schon weit vorgegeben haben. Dafür nennt sie in Abschnitt **„IV. Begnadeter Künstler“** wenigstens Richard E. Spear, der anscheinend über den Terminus der „Grazie“ eine Art ‚Psychophysiognomie‘ versucht („The ‚Divine‘ Guido – Religion, Sex, Money and Art in the World of Guido Reni“, London 1997). Mit diesem Zentralbegriff ‚Gratia‘ ergeben sich ästhetische wie ethische Verknüpfungen aber auch religiöse wie die christliche Gnadenlehre. Die Autorin muss aber konstatieren, dass das 17. Jahrhundert diesen Begriff im Kunst-Bild-Bereich nie religiös verstanden hat. Um dann doch noch eine Verbindung herzustellen, zieht sie Ralph Ubl heran, der dem Charakter von Renis Andachtsbildern über den psychologisch-physiognomischen Ausdruck („Präsenzeffekt“) von isolierten Einzelfiguren im Sinne von David Freedbergs „Power of Image“ auf die Spur habe kommen wollen, aber nach ihrem Schlusssatz dies nicht wirklich erreicht hätte.

Der Rezensent wundert sich etwas, dass nach dem Titel des Abschnittes nicht der ‚göttliche Guido‘ oder das Göttliche im/beim Guido angesprochen wurde, aber vielleicht im nächsten Abschnitt **„V. Manufactum? – Legenden von heiligen Bildern und Legenden von religiösen Malern“**. Bis zum ‚Zeitalter der Kunst‘ (wenigstens in Italien) wäre bei verehrungswürdigen Bildern die Anciennität und nicht der Künstler von Bedeutung gewesen. Benedetto Varchi und Giorgio Vasari würden beim wirklich „heiligen Bild“ nur den besten bzw. den frömmsten Maler fordern. Die Autorin bringt noch mehrere Beispiele wie selbst durch künstlerische Restauration die wundersame Wirkung einzelner Bilder sich erhalten haben soll. „Meisterwerk und Wunderwerk“ lägen sehr nahe beieinander. Der Künstler muss nicht mehr nur ‚pictor doctus‘ sondern auch ‚pictor christianus‘ sein. Auf Renis Himmelaufnahmen angewendet: Auch seine mit leichtem Pinselstrich ohne Textur [? = duktus?] auf die Leinwand [in Spilamberto auf langlebige Seide] aufgebrachten Figuren scheinen in ihrer vollendeten Delikatesse nicht von dieser Welt“ (zu sein). Das ist letztlich doch ein fast reines Geschmacksurteil.

Der letzte kurze Abschnitt **„VI. Künstler und Religion: Perspektivierungen“** dient nochmals der Autorin zur Rechtfertigung: die „Frühe Neuzeit“ besitze verschiedene Subsysteme mit Wissenordnungen wie Kunst und Religion (letztere auch jenseits des Christlichen). Claudia Farago und Donald Preziosi hätten 2012 „dafür plädiert: das

menschliche Verständnis vom Entstehen und Wirken der Kunst nicht getrennt von den religiös aufgeladenen Vorstellungen vom schöpferischen Künstler zu sehen“. Dem kann wohl jeder zustimmen.

Der Beitrag von Gabriele Wimböck ist auf alle Fälle sehr anregend, da er v.a. in den Anmerkungen die wichtigsten kunstwissenschaftlichen Strömungen auch zum weiterführenden Studium angibt. Über den ‚divinen Reni und seine (religiösen) Bilder ist leider wenig Konkretes und Neues ausgesagt. Reni ist oder war sicher ein ‚pictor christianus‘ (konventioneller Katholik) weniger ein ‚pictor doctus‘ (nach seiner überlieferten Kakographie) aber auch ein zwiespältiger Charakter, Spieler und Misogyniker (bis auf die weiblichen ‚Heiligen‘). Wahrscheinlich war der jeden Tag zur Messe und Kommunion gehende Pompejo Batoni im folgenden 18. Jahrhundert der bessere christliche Charakter, aber dessen religiöser Malerei im Zeitalter der Aufklärung ist v.a. wegen ihrer Glätte und Uninspiriertheit oder Phantasielosigkeit beim Übersinnlichen für uns heute weniger überzeugend. Ähnlich erging es eingestandenermaßen Angelika Kaufmann.

Mag die Frage nach dem Religiösen in der Kunst oder der Kunst im Religiösen zum kunstgeschichtlichen Themen-Kanon gehören. Sie ist wegen ihrer historischen und subjektiven Relativität abgesehen von dogmatischen Konformität kaum befriedigend und allenfalls qualitativ zu beantworten. Johann Sebastian Bach, Anton Bruckner wären sicher die ersten Kandidaten in der Musik. Nur mit persönlicher tiefer Gläubigkeit wird man noch kein grosser religiöser Künstler oder gute religiöse Kunst machen können. Um umgekehrten Falle wird ein guter nichtreligiöser Künstler eventuell auch Gläubigkeit oder Religiosität in seinen Werken zum Ausdruck bringen können. Bei Guido Reni und seinem Gesamtwerk ist die Sache abgesehen vom akademischen Bereich ziemlich unergiebig. Das Grundproblem in dieser ganzen Diskussion sind die unklaren Begriffe wie ‚religiös, religio(n)‘ etymologisch eher ehrfürchtige Beachtung der Vorschriften als die Verbindung zum Übernatürlichen, Übersinnlichen, oder wie ‚Glauben, Gläubigkeit‘ als persönliche oder kollektive Beziehung zu etwas Übernatürlichem oder ‚Bild‘ als Schein-Präsenz und natürlich Kunst‘ als Wertvorstellung, Ausdrucks-Eindrucks-Erzeuger-Verstärker. Ohne sich mit der genannten Literatur näher auseinandergesetzt zu haben würde der Rezensent die Religiosität oder Religionshaltigkeit in den angeführten Reni-Bildern dahingehend bestimmt sehen, z.B. im Vergleich mit dem Fresko in Santa Maria Maggiore in Rom des Galilei-Freundes Ludovico Cigoli: kein eindeutiger irdischer Realismus (wie bei Cigoli, Caravaggio) in dieser himmlischen überirdischen Zone, eine gewisse Leichtigkeit,

Bewegtheit, Lebendigkeit im Figürlichen, in der Komposition aber auch in der Farbigkeit und vor allem ein emphatischer, psychologisierend empathischer himmelnder Blick. In der Süßlichkeit wird Reni glücklicherweise von einigen anderen Malern wie Carlo Dolci übertroffen. Ikonographisch-ikonologisch bewegt sich Reni ganz in dem bis ins 18. Jahrhundert reichenden Bereich der Marienverehrung nach der Katholischen Reform. Wir befinden uns wiewohl in Italien in der Zeit der erbitterten Glaubenskriege.

Nicola Suthor: Ein Schattenspiel: Rembrandts „Hundertguldenblatt“. (S.344-367)

Nach Studium der Kunstgeschichte, Germanistik und Philosophie mit exzellenten Examina (2001 Promotion, 2006 Habilitation) lehrt die Autorin seit 2015 an der renommierten Yale-Universität in den USA. Als nicht unbedingte Rembrandt-Expertin beschäftigt sie sich hier vornehmlich mit dem bekannten, für die Druckgrafik ‚kanonischen‘ Spitzenwerk des natürlich ebenso ‚kanonischen‘ Zeichners, Grafikers und Malers Rembrandt.

Im Abschnitt **„Einführung“** kündigt Nicola Suthor formanalytische Beobachtungen in der Nachfolge Werner Weisbachs (1926) an, die sie aus phänomenologischer Sicht vertiefen oder erweitern will.

Eine Lektüre des ‚Hundertguldenblattes‘ (Fig.1) frei nach Math. 19 wird mit **„I. Was ist dargestellt?“** eingeleitet, wobei nicht nur Weisbach sondern die in Anm.4 genannte neuere Literatur mit einbezogen wird. In Anm.7 wird die linke, weniger durchgearbeitete Seite als wie von einem kalten „Neo-Licht“ [? wohl als Neon zu lesen?] erleuchtet modernistisch angesehen. Dass beide Seiten neben Jesus gleichermassen plastisch zurückgenommen sein sollen wie auch die „Sogwirkung“ („Magnet“ nach Carl Neumann und Otto Pächt) von Jesus bzw. an ihm vorbei nach Hans Joachim Raupp, bleibt doch fraglich. Nach Ansicht des Rezensenten kommt das mühselig-beladene Volk von rechts aus dem Torbogen, während links die Pharisäer und weitere vornehmlich Männer sich teilweise unterhaltend, abwartend und beobachtend dastehen. Nur Petrus, die Frau mit dem (kranken?) Kleinkind auf dem Arm, ein sich die Nase zuhaltender und sitzender reicher Jüngling, ein herbeieilender Knabe, der seine Mutter mit seinem Geschwister auf dem Arm zum Mitkommen auffordert, bewegen sich auf Christus zu. Die



Fig.1: Rembrandt: „Hundertguldenblatt“, um 1640 (1647-49). Radierung, Kaltnadel und Stich. Amsterdam, Rijksmuseum. Foto: Wikipedia.

Verschiebung von Jesus nach links aus der Mittelachse bewirkt eine Dynamisierung und eine etwas geringere Aufmerksamkeit, aber auch, dass er die Hilfesuchenden ‚links (vom Betrachter aus rechts) etwas liegen lässt‘ und er sich der Mutter mit Kind vor ihm zuwendet. Sie wird so eher von rechts gekommen empfangen. Die rechte Hand von Petrus kann man abwehrend, die von Jesus empfangend verstehen. Der nacheilende Knabe gehört wie gesagt aber nicht zu ihr. Rückenfiguren wie der etwas skeptisch-distanzierte reiche Mann mit Samthut und Stock tauchen z.B. als beobachtende Stutzer auf Fresken des 18. Jahrhunderts wieder auf. Ob der die Menschenmenge links beobachtend, wartend am Boden liegende Hund zum Tross der Hilfesuchenden oder doch eher zum reichen Herrn gehört, ist schwer zu entscheiden. Eine eher männliche bäuerliche Figur mit Filzkappe, nackten Armen und betenden-bittenden Händen wohl für die Liegende vor ihr wird von der Autorin als Alte gedeutet, die auf dem Gewand von Jesus ein Schattenspiel (siehe: Titel) vorführe.

Im nächsten Abschnitt **„II. Unstimmigkeit: Der ‚Künstlerische Faktor‘“** wird dieses sich auch noch auf dem Mauerstück abzeichnende Schattenspiel mit kunsthistorischer Rationalität ‚beleuchtet‘ und als „künstlerischer Faktor“ (künstlerische Freiheit, Willkür) bzw. Konzeptionsänderung (Christopher White) angesehen. Ganz banal gesagt konnte Rembrandt dadurch die betenden Hände besser räumlich absetzen und verdeutlichen. Die jetzt etwas wie abwesend erhobene, grüssende, segnende linke (von Herzen kommende) Hand dürfte ursprünglich weniger auf die Frau mit dem Kind vor ihm gedeutet haben als auf die Mauer abgestützt bzw. gelegt gewesen sein. Als weiteren wichtigen Punkt des Blattes führt die Autorin das ‚Non-Finito‘ Rembrandts an, wobei sie auf Arnold Houbraken und seine letztlich klassizistisch motivierte Ablehnung der Arbeitsweise von Rembrandt verweist. Für die bewusste ‚Unvollendung‘ trotz fehlender Signatur spricht nach Ansicht des Rezensenten der Vergleich mit dem späteren, etwas totgearbeiteten Blatt bis auf die offene Boden-Podest-Zone einer ‚Predigt Christi‘ (Abb.8).

Der Abschnitt **„III. Der doppelte Schlagschatten und die Doppelrolle Christi“** beweist, dass dieses Schattenspiel der Autorin keine Ruhe lässt (gelassen hat). Werner Weisbach und Otto Pächt hätten wohl die ‚Doppelnatur‘ von Prediger und Heiler gesehen, nicht aber „die darstellerisch zugespitzt(e) und damit künstlerisch gewitzt(e)“ Argumentation von Rembrandt, und damit (wären) sie auch für das Wunder blind, das sich im Bild abzeichnet (phänomenologisch: „versteckte Evidenz“). Das Wunder sei weniger der Doppelschatten als die Heilung der Liegenden, dass „sich in einem verschwommenen Fleck auf dem strahlend weissen Gewand Christi (materialisiere)“. Diesen Fleck lokalisiert die Autorin etwa in Unterbauchhöhe von Christus, und er verwandelt sich für sie in eine helfende entgegengestreckte Hand. Der Rezensent ist leider nicht in der Lage dergleichen festzustellen auch nicht auf der Detailabbildung (Abb.2). Auch bei der folgenden Licht-Schatten-Geschichte um „das wundertätige Gewand Christi“, das ja keiner berührt allenfalls mit seinem Schatten, kann der Rezensent nicht folgen. Die zitierten Goethe-Worte bezüglich der „höheren Intention“ (künstlerische Notwendigkeit) mahnen doch gerade an mit dem Licht-Schlag-Schatten nicht so sklavisch optisch-realistisch zu verfahren. Überhaupt ist Christus gar nicht im Moment des Predigens dargestellt, sondern als der grosse Menschenfreund.

Im Abschnitt **„IV. Rembrandts Darstellungsmittel: Ein Vergleichsbeispiel“** kommt die ‚Nachtwache‘ ins (intellektuelle) Spiel und zwar wieder mit dem Schatten der „doppelbödigen“ Hand des Hauptmanns als „Phantom“, als „visuelle Existenz“ nach dem

französischen Phänomenologen Maurice Merleau-Ponty. Vor einigen phänomenologischen Erkenntnissen aus dem Erfahrungsbewusstsein der Autorin bewahrt uns ein mehr kunstpraktischer Blick: die Helligkeit des Leutnants wie des Mädchens (Maskottchen der Kompanie, „Leuchtkäfer“ nach Carl Neumann) steigern ganz einfach das Schwarz des Hauptmanns. Das Schattenspiel der linken Hand des Hauptmanns ist eher als zeichnerisch-malerische Aufgabe und Beweis des Könnens zu sehen. Zur Schein-Rechten des Leutnants wird sie eher ungewollt (auch gestaltpsychologisch)

Im Abschnitt **„V. Schattenbilder aus kunsthistorischer Perspektive“** wird diesen explizit nachgegangen über John Ruskins verbaler Physiognomie des Schlagschattens zu Ernst Gombrich und Viktor Stoichita. Letzterer weist ihm [wenig verständlich] als Aufgabe „die Realisierung des Volumens“ [oder des Raumes?], Symbolisierung der Realpräsenz [? = Illusionismus?] und die Thematisierung der auktorialen Instanz“ [? das ‚selbstbewusste Bild‘?] zu. Leider ist das in der Anm. 43 ausführlich beschriebene Beispiel in Samuel Hoogstratens „Inleyding tot de Hooge Schilderkonst“ nicht abgebildet, nur das Emblem Otto van Veems von 1608 mit einem ‚Amor‘ oder der ‚Liebe‘ und ihrem Schatten der ‚Eifersucht‘ (Sonderform der Neides) eher als klares lehrhaftes Spiel. Als weiteres Schatten-Beispiel darf natürlich Poussins ‚Et in Arcadia ego‘ (II) nicht fehlen. Erwin Panofsky habe darin dieses übersehen, es sei erst 1975 einem Literaturwissenschaftler (Lawrence D. Steefel) aufgefallen. Oskar Bätschmann habe darin Licht und Schatten, Lesen und Zeichnen, Tod und Malerei festgestellt. Nach Suthor habe Poussin einen „Drahtseilakt mit doppeltem Netz“ unternommen. Eine solche [intellektuelle] Spaltung von Figur und Schatten fände sich bei Rembrandt dann doch nicht. Dass sich in der ‚Nachtwache‘ „die sprechende Hand (öffne) und ... gleichsam nach der Hellebarde [des Leutnants] (greife), und im ‚Hundertguldenblatt‘ eine sprechende Hand sich dem Schlagschatten der betenden Hände entgegen(strecke)“, ist für den Rezensenten einfach nicht ersichtlich, aber scheinbar für die Autorin. Im Sinne des erwähnten Cicero-Zitates statt Maler könnte man auch sagen: „wie viele Dinge (sieht Suthor) in den Schattenpartien und in der plastischen Hervorhebung, was [und wo] wir [Nichtphänomenologen] selbst nicht[s] sehen“. Paul Valéry erkläre indirekt, warum der Fleck auf dem Gewand Christi in der kunsthistorischen Forschung bislang ignoriert worden wäre. Das Hand-Wunder sei bisher unter der „Wahrnehmungsschwelle“ geblieben. Zur weiteren Bestätigung ihrer Thesen verweist die Autorin auf die oben erwähnte, einige Jahre später entstandene Radierung (Fig.2). Hier habe David Rosand 2002 eine Allusion auf den Ursprung der

Malerei [? der Zeichnung?] entdecken können: ein liegendes, in den Boden (Sand?) zeichnendes Kind, dem Umriss seines Schattens folgend [? oder tippt, fährt es mit dem



Fig.2: Rembrandt: „Christus lehrend (La petite tombe)“, um 1652. Radierung und Kaltnadel. Kunsthandel Karl & Faber.
Foto: Karl & Faber.

Finger einfach nur auf den Boden herum?], leider ohne Detailabbildung. Die Abbildung 8 ist zudem unten beschnitten!. Nicola Suthor spekuliert, ob damit eine Reminiszenz zum [anders gearteten] ‚Hundertguldenblatt‘ gegeben sei. „Ein gestalthaftes Schattenbild (zeichne) sich für den [übrigen] Betrachter jedoch nicht kenntlich ab“: die lichte Stufe im Halbkreis eröffne einen „Denkraum“: nämlich für die Szenen auf dem ‚Hundertguldenblatt‘, die sich nach dieser Predigt nach Math. 18,1-10 abgespielt hätten: das kindlich unschuldige, eigentlich ungehörige Verhalten.

Suthor spricht in Anlehnung wieder an Paul Valery von einer „mehrdimensionalen Kunst“. „Die Dichte der Anschaulichkeit [bei Rembrandt] (sei) zweifellos ergreifend. Doch auch die im Bildraum aufgespannten Beziehungen erhalten eine Tiefe, die in ihrer scheinbaren

Beiläufigkeit schwindelerregend ist. Denn am akzidentiell in Erscheinung Tretenden lässt sich Bedeutung schwer festmachen“. So lauten ihre letzten Worte.

Hans Sedlmayr versuchte fast wie Giovanni Morelli an Beiläufigem, an Nebensächlichkeiten Wesentliches fest- oder auszumachen. Bei diesem Beitrag fühlt der Rezensent sich in Diktion und Spekulation nicht an das 21. Jahrhundert erinnert. Suthors phänomenologische Schatten-Gedanken-Vexier-Spiele sind schlicht nicht nachvollziehbar. Man ist an das kindliche ‚Blinde-Kuh-Spiel‘ erinnert: ich sehe, was Du nicht siehst. Es ist fraglich, ob so etwas in der Kunstwissenschaft und in der Rembrandtforschung kanonisch werden soll.

Nils Büttner: Jan Vermeer - „Die Frau mit der Waage“. (S.368-381)

Der Autor bekannt für seine Rubens-Forschungen (Habilitation 2005) ist heute Lehrstuhlinhaber für Mittlere und Neue Kunstgeschichte an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Stuttgart.

Im Abschnitt „**I. Einführung**“ steht das heutige ‚Kanonische‘ weder für den Maler noch für das Bild in Frage, obwohl Büttner meint, dass Vermeers Maltechnik auch für seine Zeit „weitgehend ohne Vergleich“ gewesen sei. Er zeigt wie schon manch andere zuvor deshalb ein zeitgleiches und themenähnliches Gemälde (Abb.2) von Pieter de Hooch und meint, dass die erst im Entstehungsprozess erfolgte Reduktion auf eine Person bei de Hooch Vermeer angeregt hätte. Die kompositionellen, wie inhaltlich-geistigen und qualitativen Unterschiede beider Gemälde sind offensichtlich. Bei der Analyse des Vermeer-Bildes moniert er die seit dem 20. Jahrhundert übliche Kompositionslinien-Überlagerung, weil er produktionsästhetisch nachweisen kann, dass Vermeer nie mit einem derartigen System seine Gemälde vorbereitet habe. Büttner weist auch das vermeintliche Hilfsmittel ‚camera oscura‘ zurück, weil eine solche Apparatur niemals als Besitz des Malers inventarisiert gewesen sei. Nachgewiesen sei aber auf dreizehn Bildern ein Nadelloch als zentraler Flucht-Augpunkt, mit dem mit einer präparierten Schnur die nötigen Fluchtlinien gezogen bzw. abgeklatscht wurden. Auch die Übermalungen und Abänderungen sprächen gegen die Übernahme der Umrisse eines projizierten gestellten Bildes. Allerdings sagt auch Büttner, dass Vermeer von der ‚camera oscura‘ und ihren Eigenheiten inspiriert worden sei.

Unter „**II. Kontext**“ wird die Provenienz des Bildes geklärt: Vermeers grösster Mäzen und Gläubiger Pieter Claesz. van Ruijven, Nachlassversteigerung der Erben 1696 für 155 fl.- als „eine Frau, die Gold wiegt ... ausserordentlich kunstvoll und stark gemalt“.

Im Abschnitt „**III. Rezeptionsgeschichte**“ wird der Deutungs-Weg von der reinen oberflächlichen Naturnachahmung zur Vanitas-Allegorie in der Panofsky-Schule (1938) kurz angedeutet. Das im Hintergrund dargestellte Gemälde einer Seelenwaage des 16. oder Anfang 17. Jahrhunderts könne bislang niemandem zugewiesen werden.

Im Abschnitt „**IV. Betrachtungsweisen**“ werden anschliessend weitere verschiedene Lösungsansätze zur (eigentlichen) Bedeutung des Vermeer-Bildes aufgeführt: Gewogen werden am Jüngsten Gericht; Schwangerschaft und Perlenwaage, um das Geschlecht des Ungeborenen zu beeinflussen (Richard Carstensen, Marielene Putscher aus medizinischer Sicht); Porträt der Ehefrau Catharina Bolnes (Ernst Günther Grimme); kostümkundliche Einwände gegen die Schwangerschaftshypothese (Karin Leonhard, Marieke de Winkel); Leere Waagschalen: Gold- oder Perlen-Wiegen?; Allegorie der häuslichen Justitia (Cornelis Hofstede de Groot 1902, Svetlana Alpers 1976); Eigene Taten zu wiegen (Arthur K. Jr. Wheelock 1981); Astrologische Allegorie: Sternkreiszeichen Waage = Jungfrau; Mutter-Hausfrau (Nanette Salomon 1983); Schwangere meditiert über die göttliche Wahrheit der offenbarten Religion (Ivan Gaskell 1985); Protestantische (calvinistische?) Ethik (Beat Wyss 1985); richtiger Umgang mit Ware als Spiegel göttlicher Vernunft; Frage nach der Polysemie (Problem der Kunstgeschichte oder des Bildes?, V.I.Stoichita 1989); Vermeer und die zeitgenössische [gegenwärtige?] Philosophie (Martha Hollander, Karin Leonhard, Irene Netta, Harriet Stone); „blonder Blutsbruder Spinozas (Carolin Bohlmann, Thomas Funk, Philipp Weiss); Naturwissenschaftlich-technikgeschichtliche und phänomenologische Ansätze (das Überzeitliche in der Kunst Vermeers); Mimetische Qualität (nur Auge, wandernde Netzhaut). Die neuere Forschung (Marieke M. Westermann, W. Franits, Ivan Gaskell) sähe dies anders, aber was oder wie wird von Büttner dann nicht mitgeteilt.

Stattdessen folgt mit Abschnitt „**V. Medienhistorische Analyse**“ allgemeine Ansätze zu Vermeers Malerei: Wort und Bild mit gleichem Erkenntniswert (C.P. Warncke 1987) mit dem allbekannten Verweis auf Simonides (Malerei als stumme Dichtung) bzw. Horaz (Ut pictura poiesis bzw. ut poiesis pictura = pictura loquens). Samuel van Hoogstraten habe sich 1678 wie viele andere Theoretiker an die Rhetorik angelehnt. Es wird noch auf die Emblematis hingewiesen im Rahmen „einer spezifisch europäischen Kultur des

diskursiven Bildverstehens“. Entsprechend seien auch Vermeers Bilder polysemantisch bzw. individuell ausdeutbar. Büttner kommt noch einmal kurz auf einige Elemente des Bildes zurück: Spiegel als Zeichen der Flüchtigkeit der Liebe oder Symbol der Selbsterkenntnis (1 Kor. 13); für die Waage keine nähere Bestimmung. Jacob Cats habe sich schon 1632 für ein Offenlassen bzw. eine Mehrdeutigkeit für eine Bedeutungssuche ausgesprochen.

Der Autor gibt oder wagt wie im Aufsatz zuvor daher in seinem Beitrag leider keine neue (oder end-gültige?) Deutung des Vermeer-Gemäldes, sondern lädt zur munteren Deutungsvielfalt ein. Wir stehen also wieder vor dem offenen Kunstwerk. Dem Rezensenten bereitet diese Beliebigkeit doch ein gewisses Unbehagen.

Michael Hesse: Die Ostfassade des Louvre in Paris. (S.382-401)

Von einem Autor einer älteren Generation stammt der zweite Beitrag zur Architektur in diesem Band. Der Noch-Professor am Institut für Europäische Kunstgeschichte der Universität Heidelberg hat sich seit seinem Studium, Promotion und Habilitation mit der französischen Architektur intensiv beschäftigt.

Es geht also wiederum um die berühmte Ostfront des ehemaligen Pariser Stadt-Schlusses und ihre bekannte Gestaltung im französisch-klassizistischen Geschmack gegenüber der italienischen Richtung Berninis, dessen barocker erster Entwurf leider zum anschaulichen Entwicklungsvergleich nicht auch noch abgebildet ist.

Im Abschnitt „**I. Die Baugestalt**“ wird v.a. auf den erst seit 1963 zeitweise so sichtbaren Sockel unter dem Podium und auf die Reihe gekuppelter, in den zwischen den Risaliten das Gebälk tragender korinthischer Säulen abgehoben.

Im Abschnitt „**II. Die Vollendung des Louvre unter Ludwig XIV.**“ wird die Baugeschichte bis 1664 v.a. mit der Fassadenplanung kurz geschildert: Nach ersten Plänen ab 1660 und dem Baustopp durch Colbert (nicht durch den König?) legten Claude Perrault und Bernini (1665) Entwürfe vor. Nach dessen drittem, schlichten, wenig beeindruckenden Plan wurde mit dem Bau (Fundament?) begonnen, 1667 aber an den ‚Petit Conseil‘ aus dem Amateurarchitekten Claude Perrault, seinem Bruder Charles als erstem Bauaufseher, dem Hofarchitekten Louis Le Veau und dem Hofmaler Charles LeBrun übergeben, die

schliesslich das ausgeführte, vom König approbierte Kolonnadenmodell lieferten.

Im Abschnitt „**III. Eine neuartige Fassadengestaltung**“ werden die italienischen und französischen Elemente aufgeführt. Das Neue sei aber die dem antiken Tempel vergleichbare Auffassung der „königlichen“ Kolossalsäulen und die triumphbogenartige Einfahrt im Mittelrisalit: ein zum Vorbild werdendes königliches Fassadenschema.

Im Abschnitt „**IV. Der Sieg der französischen Architektur im Wettstreit der Epochen und Nationen**“ kommt noch einmal der später sogar literarisch ausgeschlachtete Streit zwischen Perrault und Bernini zu Wort. Die Brüder Perrault gehörten zu den „Modernes“ und waren der Ansicht, dass die Antike in und von Frankreich übertroffen werden könne, hier auch in der Bautechnik teilweise durch die seit langem angewandte Eisenarmierungen. Seine Fassade sei „luftig und durchsichtig ähnlich der Gotik und ganz im französischen Geschmack“, mit den eigenen Worte Perraults.

Im Abschnitt „**V. Vollendung und Inszenierung der nationalen Monumente**“ wird die Wertschätzung durch die Nachwelt besonders um die Mitte des 18. Jahrhunderts bei der Abkehr vom Rokoko und der Hinwendung zum Klassizismus verdeutlicht, wobei gesagt werden muss, dass die Fassade bis 1755 unschön durch Bauten verstellt war.

In Abschnitt „**VI. Vorbild für die Kolonnadenästhetik des Klassizismus**“ wird das „graeco-gotische“ Ideal auch in der Hofkapelle von Versailles (Hardouin-Mansart, de Cotte 1708) und in Sainte-Geneviève (Pantheon, Soufflot) in einem weiteren Kirchenbau verwirklicht und in der Revolutionsarchitektur wenigstens angestrebt. Die Kolonnadenästhetik des späten 18. Jahrhunderts sei ein „Symptom der Entsemantisierung der Architektur durch die Ästhetisierung ihrer Gestaltungsmittel“, ein Verlust der rhetorischen Qualitäten, weniger Bedeutungsträger im Frühklassizismus.

Hier hätte der Rezensent sich wieder ein paar konkrete Beispiele mit Abbildungen gewünscht. In Anbetracht der Revolutionsarchitektur kann der Rezensent eine Entsemantisierung“ (Verlust an ‚architecture parlante‘) so einfach nicht bestätigen oder nachvollziehen. An dem Aufsatz lässt sich das Kanonische‘ oder die (nationale) Kanon-Bildung und Weiterführung gut nachvollziehen. Methodisch könnte man diesen Beitrag als weitgehend historisch-kanonisch einstufen.

Carolin Meister: Jean-Siméon Chardin, „Les Bulles de Savon“. Ein Kinderspiel im Licht der Optik. (S.402-420)

Die kurzen biographischen Angaben machen deutlich, dass die jetzige Professorin für Kunstgeschichte (seit 2009) an der Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe seit ihrer Mitarbeit am Forschungsprojekt „Archive der Vergangenheit, Wissenstransfers zwischen Archäologie, Philosophie und Künsten“ an der Humboldt-Universität Berlin (2001-2003) sich mit dem Einfluss der (Natur-) Wissenschaft auf die Kunst schon lange beschäftigt hat.

Im Abschnitt „**I. Eine Ikonographie verblasst**“ scheint die Autorin Pierre-Jean Mariettes ‚Abecedario‘ zu folgen, der eigentlich nicht ‚Les‘ sondern ‚La Bulle de Savon‘ als erste menschliche Figurendarstellung in Chardins Werk angibt. Carolin Meister datiert entsprechend um 1733. Chardin fing aber als Lehrling bei einem Figurenmaler an. Das Entstehungsdatum ist ebenfalls zu hinterfragen wie auch die auffallende Reduktion der Farbpalette. An der folgenden Beschreibung des (motivischen) Bestandes gibt es kaum etwas zu kritisieren. Als „leicht zu übersehende Neuheit“ meint die Autorin gegenüber der „farblosen Transparenz der Seifenblasen der Niederländer des 17. Jahrhunderts ein Schillern in Blau und Rot feststellen zu können. Dies sei auch „keine Nebensächlichkeit“: bei allen drei erhaltenen Versionen gäbe es dieses Phänomen als Beweis für eine gewandelte Auffassung von Licht und Farbe: Der frühere blass-farblose Vanitas-Gedanke sei durch die schillernde Oberfläche abgelöst.

Im Abschnitt „**II. Blase und Prisma**“ soll dafür der Grund gefunden werden. Vor der nochmals wiederholten tonig-dunklen Kulisse spiele „die Geschichte des Bildes“ nicht als Genreszene eines eine Seifenblase erzeugenden Jünglings an einer Nischenöffnung vor einem gespannt beobachtenden Kind (der kleine Bruder?), sondern die der „Malerei“ bzw. von „Licht und Farbe“ mit der Seifenblase als „Held“. Obwohl die Autorin die Farbharmonie von Rot und Blau auch beim Blasenden erkennt, hebt sie auf die prismatische Farbigkeit der Seifenblase ab: der „Geburt der Farbe aus dem Licht“; so ihre programmatische These.

Im Abschnitt „**III. Pariser Mode**“ meint die Autorin weiter, dass dahinter eine Mode aus England nämlich der Newtonianismus stecke, der in Frankreich von Voltaire (1738), Noël-Antoine Pluche und Algarotti (1737) gerade um diese Zeit popularisiert worden wäre auch mit den Seifenblasen als physikalisches Experiment. In der neueren Chardin-Forschung

von Michael Baxandall (Newtons Farbphysik, Theorie farbiger Schatten, Lockenianismus) und Jonathan Grady (Descartes Korpuskulartheorie) werde die Verbindung des Malers zum ‚wissenschaftlichen Puls der Zeit‘ festgestellt: „aus einem ungebildeten Eigenbrödler wurde (so) ein wacher Zeitgenosse“, wobei eine Diderot-Salon-Zitat mit Chardin als grosser Magier in der Nachahmung der Natur, der Wissenschaft von der Farbe und der Harmonie allerdings erst im Nachhinein (1765 und der Enzyklopädie) gefallen ist. Frances Terpak habe dann 2001 die Seifenblase und das mutmassliche Pendant ‚Knochenspiel‘ von 1737 mit dem newtonschen Gravitationsgesetz [statt des Apfels] in Verbindung gebracht.

Im folgenden skizziert die Autorin Newtons „experimentum crucis“ mittels eines Prismas das (weisse) Licht in die Spektralfarben zu zerlegen. Die Maler würden seitdem Farben als ‚Taten des Lichts‘ (und nicht des Körpers) sehen (müssen). Chardin hat allerdings in seiner Seifenblase nicht das ganze sichtbare Spektrum abgebildet sondern v.a. die Randbereiche Rot und Blau (s.u.). Ausserdem können sicher einige aus ihren Kindertagen ohne jegliche Newton-Kenntnis sich des regenbogenartigen Schillerns gut erinnern. Ein guter Beobachter wie Chardin allemal.

Im Abschnitt **„IV. Malerei und Physik“** bringt die Autorin einen Stich nach Caspar Netscher aus der Zeit um 1669 von Johann Georg Wille von 1761, der einen Seifenbläser in einer Nische von wiedergibt. Den Titel „Le Petit Physicien“ dürfte erst Wille bzw. seine Generation geprägt haben (s.u.). Die obige Version für den angeblichen Beginn Chardins als Figurenmaler und damit dem ‚Seifenbläser‘ wird von der Autorin nochmals neu oder anders erzählt, dass nach Charles-Nicholas Cochin der Porträtmaler Jacques-André-Joseph Camelot Aved, der ein Exemplar des Netscher-Seifenbläfers besessen hatte, seinen Freund Chardin dahingehend (und zu dem ‚Seifenbläser‘) bewogen hätte. Interessanter ist, dass Boucher um 1734 zwei Gemälde mit dem [nachträglichen?] Titel „Les Enfants Physiciens“ gemalt haben soll. Die Nachstiche beide von Jean Daullé datieren ins Jahr 1748. Die Boucher-Vorlagen wirken nicht newtoniansch. Amédée van Loo hat mit seinen beiden Gemälden ‚Les bulles de savon‘ und als Pendant ‚La Lanterne magique‘ sicher mehr dem Wunderlichen als der Natur-Wissenschaft gedient. Das erwähnte Gemälde von Francois Hubert Drouais mit einer ähnlichen Rot-Blau-Reflexion ist leider nicht standortlich verzeichnet.

Zum weiteren Beweis ihrer These zitiert die Autorin eine französische Newton-Ausgabe der ‚Opticks‘ von 1720 mit den Farbfolgen auf der Seifenblase: Rot und Blau als 1. Ordnung

wie auf dem Chardin-Gemälde (aber nicht deutlich die folgenden weiteren Ordnungen mit Regenbogen-Spektren). Beim Glas und der milchig-trüben Seifenlauge und einem weiteren Blaströhrchen lassen sich allerdings die cartesischen Lichtbrechungsgesetze nicht verifizieren. Statt dessen sieht die Autorin die Sekundärreflexion von Rot/Blau der Seifenblase an mehreren Stellen, womit das Bild „im Wortsinn Farbe bekenn(e)“.

Im Abschnitt „**V. Die Farben der Dinge**“ spricht die Autorin v.a. beim Alterwerk von einem „prismatischen Vermächtnis“ (2011). Der Maler Antoine Renou habe 1780 in einem Nachruf Chardins Augen wie als Prisma für die gesehenen Zwischentöne charakterisiert. Bei dem folgenden Überblick über Chardins Werk werden das Fehlen der (niederländischen) Fensterkreuzreflexe und eine andere Auffassung der Spiegelung (eher der Farbe bei pastelliger Körperoberfläche (Zinn u.ä.) „bis zur Formlosigkeit fortgetriebene Erscheinung von Farbe als Lichtreflexion“, „entkorporierte Effekte des Lichts im schattigen Bildraum“. Schon in diesem frühen Stillleben (werde) alltägliches Haushaltsgerät in ein Instrumentarium einer Wissenschaft transformiert, die nach Rupert Hall synonym mit dem Namen Newton geworden sei“.

Im letzten Abschnitt „**VI. Lichtmalerei**“ zitiert sie Jean-Louis Scheefer mit dem Wasserglas als Diffusor und chromatischen Moderator beim Chardin-Gemälde ‚Holzkorb mit Erdbeeren‘ und meint, dass für den aufgeklärten Betrachter [nur?] des 18. Jahrhunderts (sich) die ganze Magie der Farbe enthüll(en) (würde“ im Verweis auf Diderot, Renou und Cochin. Selbst der „grosse Magier“ (Chardin) der Farbe/Malerei wird noch in der *Encyclopédie méthodique*“ von 1788 wissenschaftlich zu erfassen gesucht. Allgemeiner und weniger wissenschaftsorientiert fasst die Autorin zusammen: „Plötzlich interessiert sich ein Maler für die chromatischen Erscheinungen auf der Oberfläche einer Seifenblase und vergisst im gleichen Zuge eine ganze Tradition der Reflexion. Während die überlieferte Ikonographie der Vanitas im Angesicht dieser Komposition verblasst, kündigt sich ein gewandeltes Erscheinungsbild der Wissenschaft an.“

Um die Jahrtausendwende etablierten sich in der Kunstwissenschaft einige Ableger der Ikonographie-Ikonologie und der Poetik/Rhetorik (Bild-Text) und die Ansicht vom zuerst ‚selbstbewussten‘ zum ‚wissenden‘ und ‚aktiven‘ Bild, also zumindest Illustration von naturwissenschaftlichen Erkenntnissen. Es ist vernünftig wie am Ende geschehen keine Gleichung von Wissenschaft und (bildender) Kunst zu versuchen. Im vorliegenden Falle mag es sein, dass der formal sicher nicht sehr gebildete Chardin in seiner Umgebung von den Newton-Theorien bzw. Erkenntnissen zur Natur des Lichts etwas mitbekommen hat,

aber im Zuge des neuen rubenistischen Sensualismus (des Rokoko; unter Einfluss Newtons?) und der stärkeren quasi vorimpressionistischen Naturbeobachtung wäre das Ergebnis bei Chardin auch ohne Kenntnis von Newton kaum anders ausgefallen. Trotz aller guten und zahlreichen Argumente der Autorin ist Chardins Bild keine einfache Illustration von Newton-Erkenntnissen in diesem optischen Bereich. Gute Koloristen seit Rubens haben schon v.a. im ‚lebendigen‘ Inkarnat prismatisch-komplementär gearbeitet und dem Bild trotz der Gefahr der prismatischen Buntheit eine Farb-Tonart gegeben.

Als Kunsthistoriker sollte man äusserst vorsichtig sein, Bilder als gemalte Kunsttheorien oder Natur-Philosophie unter diesem verengenden Blickwinkel sehen und erklären zu wollen.

Abschluss

Das in vielen Bereichen verwandte Wort ‚Kanon‘ bezeichnet z.B. in der Musik eine Form, die ein harmonisch relativ einfaches Thema oder Motiv durch fugenartig versetzten und geregelten Einsatz von mehreren Stimmen zu einem synchron-polyphonen Klanggewebe werden lässt. Auf diesen „Kanon Kunstgeschichte“ bzw. die neunzehn Aufsätze von Band II übertragen haben wir nicht nur ein sondern neunzehn Themen wohl in chronologischer Entstehungsreihenfolge aber mehr oder weniger diachron-monodisch ohne jegliche verbindliche Regel vor uns. Eigentlich müsste man diesen Band besser als eine kunstgeschichtliche Anthologie oder Blütenlese bezeichnen. Beim gegenwärtigen Drang zu einer ‚unkanonischen‘ Bildwissenschaft erscheint der hier demonstrierte Hang zum ‚Kanon‘ allerdings fast reaktionär. Die behandelten Kunst-Werke gehören mehr oder weniger zu einem kunstgeschichtlich-konventionellen Rangkanon, die ausgewählten Autoren, jeweils Spezialisten ihres Themas, mehrheitlich zu dem der gegenwärtigen deutschen akademischen ‚Kunstgeschichte‘ mit ausgewogenem Geschlechterverhältnis über alle vier Bände hinweg. Ob alle und ihre Beiträge schon wie etwa die ‚Altmeister‘ zu einem (sich wandelnden) ‚Kanon‘ zu zählen sind, wird die Zukunft erweisen. Gereichen eigentlich ein Vergleich mit Rembrandts Anatomiebildern, eine gedankliche Aufnahme in Aby Warburgs Bilderatlas der Erinnerungen oder letztlich der Beitrag von Michael Diers „Public Viewing oder das elliptische Bild aus dem Situation Room in Washington“ (Bd.IV, S.364-383) oder einem weitverbreiteten dokumentarischen Schnappschuss des

Präsidentenfotos Peter Souza mit dem Gaffen der Regierung Obama bei der Liquidierung Osama Bin Ladens 2011 schon zur ‚Kanonisierung‘?. Zum Negativ-Kanon gehört die für heutige Verhältnisse stiefmütterliche Behandlung der zentralen Kunstwerke in der Abbildung. Bei einer sozialen digitalen Open-Access-Veröffentlichung wären sicher auch Farbaufnahmen zum Hineinzoomen denkbar gewesen, zumal wenn die Herausgeber auch an ‚kanonisches‘ (verbindliches) Studienmaterial für die universitäre Ausbildung in Kunstgeschichte gedacht haben sollten. Durch die Lektüre aller vier Bände mit teilweise sehr interessanten Aufsätzen (z.B. Lars Blunck in Bd.III, S.376-395 mit: „Im Netz der Referenzen – Marcel Duchamps Etant Donnés“, der dem offenen, hermetisch-rätselhaften Kunstwerke nach Eco und Adorno nachgeht; oder Thomas Hensel in Bd.IV, S.312-345 mit „Resident Evil 4. Über ästhetische Grenzen“, der das Computerspiel ‚kanonisiert‘ unter Berufung auf das ‚selbstbewusste Bild‘ V. Stoichitas, die ‚ikonische Differenz‘ G. Boehms und den ‚Bildakt‘ H. Bredekamps) von ca. 20 Seiten Umfang erhält der interessierte Leser in der Tat ein chronologisches und buntes, aber kritisch zu hinterfragendes Kaleidoskop von Namen, Themen, Methoden und Erkenntnissen zumeist der jüngeren deutschen Kunstwissenschaft. Während deren moderne, fast schon kanonisch oder zur Pflicht gewordenen Bild- oder Kunsttheorien bei der ‚kommentarbedürftigen‘ Gegenwartskunst erst die nötigen analytischen Stichworte zu liefern scheinen, zeigen sie in den Bänden I und II im konkreten Fall trotz grösserer, unhistorischer Reflexionshöhe eine weitgehende Unergiebigkeit und sogar die Gefahr von Über- oder Fehlinterpretation. Vielleicht sind unsere Anmerkungen wenigstens zu Band II Neuzeit dieses vorliegenden Literatur-Lektüre-Kanons als ‚Vor-, Nach-, und Weiterdenkungen‘ auch etwas hilfreich.

(Stand: 27-08-2019)

Hubert Hosch

kontakt@freieskunstforum.de