

**Iris Wenderholm: Bild und Berührung.** Skulptur und Malerei auf dem Altar der italienischen Frührenaissance (*I Mandorli*, 5); München, Berlin: Deutscher Kunstverlag 2006; 304 S., zahlr. Abb.; ISBN 3-422-06607-1 / 978-3-422-06607-6; € 58,-

„Ich behaupte, daß die Malerei für umso besser gehalten wird, je mehr sie sich dem [plastischen Effekt des] Relief annähert, und das Relief für umso schlechter, je mehr es der Malerei gleicht“. In der Mitte des Cinquecento, als sich Michelangelo mit dieser ebenso subtil-ironischen wie eindeutigen Äußerung im Diskurs des Wettstreits der Künste positioniert<sup>1</sup>, sind die zentralen Argumentationsstrategien des Paragone von Skulptur und Malerei vielfach schriftlich fixiert, in kunsttheoretischen Abhandlungen entwickelt und nicht selten in polemischer Absicht verbreitet. Ganz anders stellt sich die Situation bis zum späten Quattrocento dar, bevor Leonardo da Vinci und dann vor allem Baldessare Castiglione einer breiten Rezeption den Weg ebneten.

Inwieweit reflektieren bis zu diesem Zeitpunkt die Kunstwerke selbst das Problem der Grenzen der Gattungen und das ambivalente Verhältnis von Skulptur und Malerei? Welche Strategien medialer Inszenierung werden im Hinblick auf die Erwartungshaltung des Betrachters verfolgt, und finden sie einen schriftlichen Niederschlag? Iris Wenderholm untersucht diesen Fragenkomplex in der hier anzuzeigenden, auf ihre Dissertation (Berlin, FU) zurückgehenden Studie anhand von Objekten, die dafür prädestiniert erscheinen: Altarwerke, die Skulptur und Malerei verbinden. Von der Überlieferung des Materials ausgehend legt die Autorin ihren geographischen Schwerpunkt auf Umbrien, die Toskana und – in geringerem Maß – auf das Veneto, wobei über das Quattrocento hinaus in Rückgriffen und Ausblicken ein weiter zeitlicher Bogen bis zum Beginn der Gegenreformation geschlagen wird. Damit wird der Blick auf eine Forschungslücke gelenkt, die Iris Wenderholm auf „einen rezeptionsgeschichtlichen Mißerfolg aufgrund veränderter ästhetischer Paradigmen“ zurückführt (S. 9). Das Ausgangsmaterial, das nicht weniger als 128 Katalognummern umfaßt, ist insofern spröde, als die Ensembles nur in seltenen Fällen in ihrem ursprünglichen Zustand erhalten sind und sich vergleichsweise wenige zeitgenössische Texte finden, die ihre mediale Verschränkung explizit beschreiben.

In methodischer Hinsicht, zumal zu Aspekten der „Bildmagie“ versteht sich das Buch als „Fortführung der Thesen David Freedbergs zur Macht der Bilder“ (S. 11), doch legt Iris Wenderholm sinnvollerweise einen wesentlichen Akzent auf die historische und funktionale Kontextualisierung der Werke sowie ihre wirkungsästhetische Analyse. Den Ausgangspunkt bildet das Konzept der „Berührung“, der inneren ebenso wie der tatsächlichen oder als möglich suggerierten. Künstlerische Strategien der Vergegenwärtigung, die Evokation von Präsenz und Lebendigkeit im Spannungsfeld der Medien, und die Reflexe dieser Bildkonzepte in schriftlichen Äußerungen zur Kunst stehen damit im Mittelpunkt der Arbeit.

1 Zitiert nach ULRICH PFISTERER: Paragone, in: Historisches Wörterbuch der Rhetorik, Bd. 6, Tübingen 2003, Sp. 528–546, Sp. 534, hier auch zu den einleitenden Überlegungen.

Zunächst erläutert die Autorin ihre überzeugend an Bildstruktur und Inhalt orientierte Einteilung des Materials und untersucht die zeitgenössische Terminologie. In Verträgen, späteren Visitationsakten etc. fehlt für Altarwerke, die Skulptur und Malerei verbinden (aber auch generell für Altaraufsätze), eine einheitliche Begrifflichkeit, es überwiegen die Bezeichnungen „cona“, „pala“ und „tavola“. Daß die Autorin sich dann explizit in ihren Ausführungen für „tavola“ entscheidet, überzeugt insofern nicht, als dieser Terminus zwar tatsächlich „ohne normierende Setzung oder negative Wertung“ ist (S. 24), aber doch als „Tafel“ primär Zweidimensionalität und damit nicht die „Durchlässigkeit der Gattungsgrenzen“ (S. 189) signalisiert.

Iris Wenderholm bezeichnet „Bilder [...], die für eine Aufstellung über dem Altar bestimmt waren und in denen Malerei mit Terrakotta-, Marmor- oder Holzskulptur in Beziehung gesetzt ist“ als „intermediäre Altarbilder“ (S. 17). Dabei stellt sie den architektonisch gegliederten Polyptychen vorwiegend venezianischer Provenienz eine Werkgruppe mit dem Charakter „intermediäre[r]“ *sacre conversazioni* gegenüber, die sich „durch eine zumindest rudimentäre ‚szenische‘ Interaktion zwischen plastischer Zentralfigur und gemaltem Assistenzpersonal“ auszeichnen. Eine dritte Gruppe umfaßt plastische Kreuzfixe vor gemaltem Hintergrund. Die beiden letzteren Gruppen vereinen die reale Dreidimensionalität der Statue mit den illusionistischen Tiefenräumen gemalter, oft in eine *storia* eingebundener Figuren zu einem gesteigerten wirkungsästhetischen Potential. Ihnen gilt daher das Hauptaugenmerk, während bei den Polyptychen Iris Wenderholm zufolge „andere visuelle Traditionen und kunsttheoretische Reflexionen“ greifen (über die man freilich gerne gleichfalls mehr erfahren hätte).

Der nächste Abschnitt widmet sich den grundlegenden Fragen, worin die Bestellung gerade eines multimedialen Altarwerks motiviert gewesen sein könnte, inwieweit spezifische Themen überwogen und welche funktionalen und ästhetischen Konnotationen sich mit den gewählten Materialien der Skulpturen, ihrer Farbigkeit und Größe verbanden. Die Autorin schöpft hierfür aus einem breiten Objekt- und Quellenfundus; im Zentrum stehen exemplarisch das Altarwerk, das Filippino Lippi und vermutlich Benedetto da Maiano für Nicolaio Bernardi in Lucca schufen, sowie die Cappella Martelli in San Lorenzo, Florenz, die eine „Verkündigung“ Filippo Lippis und ein Kreuzifix nordalpinen Ursprungs vereint. Vor der Folie zeitgenössischer Einschätzungen führt die Autorin die Präferenz für polychrom gefaßtes Holz oder Terracotta (also gerade nicht Marmor oder Bronze) überzeugend auf eine beabsichtigte lebensnahe, „wahrhafte“ und emotional involvierende Wirkung der zentral positionierten Skulptur zurück, die in Verbindung mit einer dem Betrachter entsprechenden Größe und auf ihn ausgerichteten Gestik besondere Intensität erreicht. Unter dem Aspekt einer Materialästhetik, die der Vergegenwärtigung des Heilsgeschehens dient, ist Iris Wenderholms Vergleich mit oberitalienischen Beweinungsgruppen erhellend, die in ihrem appellativen Charakter die Wirkmächtigkeit polychromer Skulptur vor Augen führen. Für die Altäre kann sie einen zumal aus der Perspektive der Frömmigkeitsgeschichte interessanten engen Konnex zwischen Gestaltung, funktionalem Kontext und intendierter Wirkung anhand jener Heiligen herausarbeiten,

die – wie der am Bernardi-Altar in der zentralen Skulptur präsente Antonius Abbas – gegen plötzlichen Tod und Krankheiten angerufen wurden und quantitativ eine bemerkenswert große Gruppe innerhalb des untersuchten Materials bilden.

Gegenüber dem Paragonediskurs des Cinquecento konstatiert Iris Wenderholm für das Quattrocento einen „zumeist unpolemisch geführten Vergleich der Medien“ (S. 64). In ihrer Diskussion der kunsttheoretischen Positionen zu den Qualitäten von Skulptur (für die aufgrund ihrer Dreidimensionalität Wahrhaftigkeit und größere Naturnähe beansprucht wurde) und Malerei (die durch die höhere Anforderung an das Ingenium des Künstlers nobilitiert war), erkennt sie als ein zentrales Kriterium bei beiden Medien den Begriff des rilievo, der als Charakterisierung tatsächlicher oder illusionierter Räumlichkeit grundlegend für die Nachahmung der Wirklichkeit gewertet wurde.

In diesem Zusammenhang wäre es von Gewinn gewesen, die besprochenen Objekte nicht nur auf den „Mehrwert“ der Statue gegenüber einem durchgängig gemalten Altarwerk hin zu untersuchen, sondern auch nach dem Verhältnis zu gänzlich skulptural ausgestatteten Altären zu fragen. Praktische Gesichtspunkte, wie die raschere Ausführung von Malerei und geringere Kosten, zumal gegenüber Bronze- und Marmorstatuen, könnten verstärkt zum Tragen kommen, ebenso das Spannungsfeld zwischen Antikenrekurs und topischer Bescheidenheit des Materials<sup>2</sup>.

Das folgende Kapitel untersucht unter dem Leitbegriff der aequalitas („Gleichartigkeit“ im Sinne einer Annäherung durch Lebensgröße und Eindringen in den Betrachterraum) „das intermediäre Altarbild im Dialog mit dem gläubigen Betrachter“. Hier geht es um nichts Geringeres als die Funktion, den Stellenwert und die Wirkung religiöser Skulptur, wobei ein weiter Bogen von ihrer theologisch begründeten Problematik, zumal dem Verhältnis von Urbild und Abbild, über die von Hans Belting und anderen postulierte „Allianz von Bildwerk und Reliquie“ (S. 93) bis zu den zentralen Punkten „Berührung“ und „Lebendigkeit“ in der kunsttheoretischen Reflexion gespannt wird. Bei diesem ambitionierten Abriß, der hier nur in Stichworten nachgezeichnet werden kann, werden manche Problemfelder nicht ausreichend differenziert beleuchtet<sup>3</sup>, und einigen Thesen – so dem Postulat einer freskierten Nische hinter Michelangelos römischer „Pietà“ – wird man nur zögernd folgen<sup>4</sup>. Ähnliches gilt

2 Iris Wenderholm zitiert PETER HUMFREY: *The Altarpiece in Renaissance Venice*; New York, London 1993, berücksichtigt aber nicht die Ausführungen zu den skulptierten Altarwerken, in denen der Autor ausführlich zu Fragen der Wahl von Medium und Material Stellung nimmt. Unter den dort zitierten Quellen s. besonders das Zeugnis Tullio Lombardos, der *pro domo* spricht, wenn er auf den sicheren Nachruhm durch eine skulptierte „palla“ verweist und sich dabei – ein Topos des Paragone – auf die Langlebigkeit antiker Skulpturen beruft, ebd., S. 335, Anm. 6.

3 In ihrer fundierten Analyse der frühen mittelalterlichen Skulptur betont MANUELA BEER zu recht, daß das Fehlen von Reliquien „den kultischen Wert eines Kruzifixes oder einer thronenden Gottesmutter“ nicht minderte (Ottonische und frühsalische Monumentalskulptur. Entwicklung, Gestalt und Funktion von Holzbildwerken des 10. und frühen 11. Jahrhunderts, in: *Die Ottonen: Kunst-Architektur-Geschichte*, hrsg. v. Klaus G. Beuckers u. a.; Darmstadt 2002, S. 129–152, S. 152), vgl. die auch in sich widersprüchlichen Aussagen bei Iris Wenderholm (S. 94, S. 120).

4 Die Art der Aufstellung der „Pietà“ in Santa Petronilla ist nur hypothetisch zu rekonstruieren. M.E. lassen sich weder die Beschreibung als Bild „Virginis et eius filii Jesu Christi ... depositi de ligno crucis“ (S. 86) noch die Nachstiche der Gruppe als Hinweis auf einen Landschaftshinter-

auch für die Deutung mancher Texte: Die Inschrift in der Sakristei des Sieneser Convento dell'Osservanza fordert nicht dazu auf, dem Stifter in seiner „Frömmigkeit“ zu folgen (S. 83), sondern in seiner liberalitas, die im Zusammenhang der expliziten Ansprache an die Wohlhabenden („o dives“) unzweideutig als (finanzielle) Großzügigkeit zu verstehen ist. Die „Nennung der imitatio“ ist damit weder als „Allusion auf die Nachfolge Christi“ zu verstehen noch mit frühneuzeitlichen Mimesistheorien zu verbinden – dies umso weniger, als die Inschrift auf den seitlich aufgestellten Schränken verläuft.

Grundsätzlich gelingt es der Autorin jedoch, das Konzept der „Präsenz“ an ihrem Material zu veranschaulichen und seine Bedeutung im Kontext von Heiligenverehrung und Liturgie aufzuzeigen. Der dabei auf mehreren Ebenen geführte Vergleich mit Gruppen der Kreuzabnahme und der Beweinung sowie den sacri monti erweist sich als besonders fruchtbar. Formale wie strukturelle Übereinstimmungen zu Altarwerken, etwa in der weitgehenden Überschneidung von Bild- und Betrachterrealität und einer auf imitatio abzielenden Inszenierung von Emotionen, lassen ähnliche Vergegenwärtigungsstrategien erkennen. Die „Affektbrücke“ (S. 98) zwischen Altarbild und gläubigem Betrachter rekonstruiert Iris Wenderholm beispielhaft anhand Matteo Civitalis „Heiligem Leonhard“ in Lucca und dem „Heiligen Vinzenz Ferrer“ von der Hand Giacomo Cozzarellis, die in Mimik und Gestik differenziert der Erwartungshaltung ihrer Betrachter entsprechen und den Eindruck von Lebendigkeit evozieren. Daß animatio und potentielle Lebendigkeit bereits im Mittelalter ein Kriterium für die Wirkungsmechanismen von Skulpturen waren und (im Rückgriff auf die Antike) zu einem zentralen Topos der Kunsttheorie wurden, ist nicht neu – Iris Wenderholm kann sich hier neben anderem auf Studien von Frank Fehrenbach berufen –, wird aber zu recht als zentral auch zugunsten der „ontologische[n] Überlegenheit der plastischen Figur“ am Altar hervorgehoben (S. 190).

Ob die Verschränkung von Skulptur und Malerei durch Bewegung und illusionistische Angleichung als „medialer contrapposto“ (S. 103) und „Sonderform des ästhetischen contrapposto“ (S. 105) sinnvoll charakterisiert ist, bleibt fraglich, da dieser Begriff bereits besetzt ist<sup>5</sup>. Ausführlich erläutert die Autorin die Bedeutung der Berührung von Bildwerken durch die Gläubigen. Von besonderem Interesse sind die Verweise auf Werke, die den tactus auch innerbildlich zum Thema machen. Unter den hierbei zentralen wirkungsästhetischen Qualitäten kommt nach Iris Wenderholm neben animatio und energia der prontezza ein besonderer Stellenwert zu, die sie nicht nur als ästhetische Kategorie versteht, sondern auch als „einen Begriff, der die Heilswirksamkeit des Dargestellten hervorhebt“. Zumindest für Vasari kann diese

---

grund mit Kreuz verstehen. Wollte man aus der Rezeption der „Pietà“ so weitreichende Schlüsse ziehen, wäre zunächst jenes Werk anzuführen, das Michelangelos Vorbild besonders getreu und in dem ihm eigenen Medium rezipiert: Die Genueser „Pietà“ von Montorsoli in San Matteo, bei der kein Kreuz vorhanden ist.

5 Vgl. ANDREAS BÜHLER: Kontrapost und Kanon. Studien zur Entwicklung der Skulptur in Antike und Renaissance; München, Berlin 2002.

Spezifizierung nicht überzeugen, denn bei ihm ist *prontezza* primär im Sinne von „lebendiger Wirkung“ (auch: „geistiger Gewandtheit“) verwendet<sup>6</sup> und kann entsprechend auch bei der S. 108 zitierten Äußerung zu der Skulptur des Bernardi-Altars verstanden werden.

Ein Großteil der bereits angesprochenen Aspekte wird im vierten Kapitel unter der Fragestellung von „Funktion und religiöse[r] ‚Wirksamkeit‘“ aus der Perspektive frömmigkeitsspezifischer Anforderungen diskutiert. Auch dazu können hier nur einige Anmerkungen gemacht werden. Im Zusammenhang mit der Genese multimedialer Altarwerke des Quattrocento ist der strukturelle Unterschied zu den älteren Schreinen meines Erachtens überbetont: Der exemplarisch angeführte Marienschrein (ehem. in Pale di Foligno) weist in den gemalten Engeln, die ihre Weihrauchgefäße in Richtung der geschnitzten Madonna mit Kind schwenken, sehr wohl auch bildimmanente Verschränkungen zwischen Skulptur und Malerei auf, nur erhält dieser Aspekt (neben der ganz unterschiedlichen Umsetzung) weniger Gewicht gegenüber dem Wunsch, gleichzeitig das Heilsgeschehen szenisch vor Augen zu stellen. Daß die Wahl einer Skulptur hier und generell im italienischen Mittelalter aus „rein funktionalen Überlegungen heraus“ (Reliquien, Entnahme für Prozessionen) erfolgt sei (S. 116f.), bleibt zu beweisen. Dagegen ist die vergleichende Analyse von Altarstatue und Motivstatue gewinnbringend, die in einigen Fällen, etwa dem Borghesi-Altar in Siena, eine funktionale Überlagerung beider plausibel machen kann.

Erneut wird in diesem Kapitel die Frage nach dem Verhältnis der multimedialen Altarwerke des 15. Jahrhunderts zu der Paragonedebatte des Cinquecento aufgeworfen. Dabei sieht Iris Wenderholm in den von ihr diskutierten Beispielen und literarischen Äußerungen, etwa zur Grisaillemalerei, die Differenz der Medien artikuliert, ohne daß ein Paragone „im Sinne eines ästhetisch-sozialen Wettstreits“ (S. 148) erkennbar wird.

Wurde bereits zuvor mehrfach die Rolle der Bettelorden als Auftraggeber angesprochen, so ist in dem abschließenden Kapitel zur Einbindung plastischer Gekreuzigter in „intermediäre Kalvarienberge“ explizit die Rolle der Franziskanerobservanten thematisiert. Charakteristisch für die Bildform ist die Inszenierung oft älterer und von nordalpinen Schnitzern gefertigter Kruzifixe vor gemalten Assistenzfiguren. Das Spiel mit Realität und Illusion ist bewußt akzentuiert, wenn etwa die gemalten Engel das von der Skulptur seinen Ausgang nehmende Blut auffangen und gemalte Kniende das plastische Kreuz zu umfassen scheinen. In einigen Fällen, so bei der Altartafel Pietro Peruginos aus San Francesco al Monte, Perugia, erscheinen die unterschiedlichen Stilmodi der gemalten Figuren und des Gekreuzigten gleichfalls absichtsvoll inszeniert, um dessen Authentizität zu veranschaulichen<sup>7</sup>. Basierend auf den Studien

6 VICTORIA LORINI: Schnelligkeit, in: Giorgio Vasari. Kunsttheorie und Kunstgeschichte: eine Einführung in die Lebensbeschreibungen berühmter Künstler anhand der Proemien, übers. v. ders., hrsg. v. Matteo Burioni, Sabine Feser, Berlin 2004, S. 260 f.

7 Für die Rezeption nordalpiner Kunst in Italien ist ALEXANDER MARKSCHIES: „Un miracolo di legno“ – der Rochus des „Janni Francese“, in: Wege zur Renaissance. Beobachtungen zu den Anfängen neuzeitlicher Kunstauffassung im Rheinland und in den Nachbargebieten um 1500; hrsg. v. Norbert Nußbaum u. a.; Köln 2003, S. 341–363, zu berücksichtigen.

zur Bildpolitik der Franziskaner von Hans Belting, Klaus Krüger, Dieter Blume und Alessandro Nova, bietet die Autorin hier die überzeugende Analyse einer Bildkonzeption, die das *verum corpus Christi* eindrucksvoll vergegenwärtigt und unmittelbar erfahrbar macht.

Der „Katalog intermediärer Altarbilder und Medienkompositionen“ versammelt Werke, die sich bislang nur mühsam aus der Sekundärliteratur und Photothekbeständen erschließen ließen. Vollständigkeit ist dabei nicht zu leisten und wird auch nicht beansprucht, und so ist man der Autorin dankbar, mit dieser erstmaligen – wenngleich nicht in allen Teilen zuverlässigen<sup>8</sup> – Sichtung eine Grundlage für die weitere Bearbeitung gelegt zu haben. Die Ungleichmäßigkeit der Einträge ist in der höchst unterschiedlichen Überlieferungssituation begründet, gleichwohl hätte die Verfasserin ihre zweifellos reiche Materialkenntnis etwas großzügiger mit den Lesern teilen können (so ist für Kat. 1 „Polyptychon“ die einzige Angabe zu Größe, Material, Technik und Ikonographie).

Insgesamt wartet der Band mit einer Vielzahl neuer Thesen zu einzelnen Fragestellungen auf, die, wenngleich Quellen und kunsttheoretische Kategorien an einigen Stellen aus Sicht der Rezensentin überstrapaziert sind, der Forschung vielfältige Anregungen liefern. Dabei wird kein ungetrübtes Lesevergnügen geboten, so stolpert man über Wiederholungen und Wiederaufnahmen und muß sich durch einige schwerverdauliche Wortschöpfungen hindurcharbeiten.

Es kann als Ergebnis kaum überraschen, daß die mediale Differenz von Skulptur und Malerei zunächst im Feld der Praxis reflektiert wurde, bevor sie als Paragone im Sinn eines Wettstreites der Künste eine theoretische Fixierung erfuhr (u. a. S. 148). Iris Wenderholms Dissertation kommt das Verdienst zu, diesen Umstand in einer inhaltlich wie methodisch breit angelegten Analyse erstmals anhand einer zu Unrecht vernachlässigten Gruppe von Werken systematisch zu beleuchten und diese damit für die zentrale Frage nach den Wirkungsweisen und dem Status religiöser Kunst der Frühen Neuzeit fruchtbar zu machen.

REBECCA MÜLLER

*Kunstgeschichtliches Institut*

*Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt/Main*

8 Beispielsweise werden die geschnitzten Anteile von Werken der Vivarini-Werkstatt kommentarlos Giovanni d'Alemagna zugewiesen, tatsächlich lassen ihn alle Signaturen und Archivquellen, darunter jene zur Ausmalung der Paduaner Ovetarikapelle, klar als Maler hervortreten, vgl. ALBERTA DE NICOLÒ SALMAZO: *Alemagna, Giovanni d'*, in: AKL, Bd. 2, 1992, Sp. 238–240; ebenso überrascht es, von den „lilia agri“ (Mt. 6, 28) als „saure[n] Lilien“ und Passionsverweisen zu lesen. Auch lassen sich Beschreibung und Abbildung nicht immer zur Deckung bringen, etwa bei Kat.48.