

Joachim Poeschke: Wandmalerei der Giottozeit in Italien 1280 - 1400. Aufnahmen von Antonio Quattrone und Ghigo Roli, München: Hirmer 2003, 456 S., zahlr. Farb-Abb., ISBN 3-7774-9800-9, EUR 132,00

Rezensiert von:

Susanne Müller-Bechtel

München

Der Prachtband legt über zwanzig Kurzmonografien zu Hauptwerken der Wandmalerei in Italien zwischen 1280 und 1400 vor. Die den Bildzyklen vorangestellte Einführung skizziert Ansehen und Bedeutung der Gattung sowie ihren künstlerischen Wandel an der Schwelle zur Neuzeit, umreißt vorherrschende Themen und deren Anbringungsorte und steckt den Aktionsradius von Auftraggebern und Künstlern ab. Der Text zu den jeweiligen Bildzyklen referiert Angaben zu ihrer Entstehung und zur Vita des Künstlers sowie Programm und Dekorationssystem. Den Schwerpunkt legt Poeschke auf Beschreibung und Analyse ausgewählter Partien mit dem Ziel, den "Kunstgehalt" zu erkennen, "für den sich die Zeitgenossen so aufgeschlossen zeigten und der ungeachtet des Anteils der Auftraggeber, der gelehrten Programmberater und des Publikums in erster Linie dem Künstler zu verdanken ist" (8). Vor den Bildtafeln visualisiert stets eine Seite mit vorbildlichen Schemazeichnungen (Grundriss/Planskizze) "örtliche Situation" sowie "formale und inhaltliche Struktur" der Bildzyklen. [1] Die Serie großformatiger Tafeln geht von einer Gesamtansicht aus und führt jeden Zyklus bis in ausgewählte Details vor Augen. Der Anhang bietet neben den Tituli der Zyklen eine ausführliche Bibliografie - leider nicht nach Zyklen angeordnet.

Die Einführung (9-38) vergegenwärtigt zunächst mit zeitgenössischen Quellen zur Wahrnehmung von Wandmalerei die Erwartungen an das Medium: es galt, den Ungebildeten die Heilsgeschichte bildhaft zu vermitteln und die Menschen emotional für die Inhalte zu gewinnen. Poeschke stellt mit Nachdruck Giotto ins Zentrum, wobei er sich etwa auf Filippo Villani beruft, der ihn vor allem gelobt hatte wegen seiner Gabe, die Figuren zum Sprechen, Weinen und Atmen zu bringen (12). Die schrittweise vollzogene Abkehr von der byzantinischen Tradition Roms hin zu einer von "Modernität und Naturgemäßheit" (15) geprägten Kunst, wie sie sich vor allem in der Ausstattung von S. Francesco in Assisi vollzieht, wird breit belegt. In dem kürzlich wieder entflammten Streit um den Ursprungsort des neuen Stils, Rom oder Florenz, bezieht Poeschke, der Tradition des guten alten Vasari treu, Position für Florenz (27), also für Giotto. So spiegelt auch der - nicht unproblematische - Titel "Giottozeit" Poeschkes Vorstellung, dass "die bildkünstlerische Produktion in Italien das ganze 14. Jahrhundert hindurch in hohem Maße an den Leistungen des großen Florentiners orientiert war" (7).

Dieser Vorstellung entsprechend ist die Ausstattung von S. Francesco, Assisi, (40-155) als Zentrum des Stilwandels den übrigen Bildzyklen (156-433) vorangestellt: Cimabue gelang um 1277-80 im Querhaus der Oberkirche die im Maßstab überzeugende Eingliederung der Figuren in die Architektur (46). Der von Poeschke mit dem jungen Giotto gleichgesetzte Isaakmeister bildete um 1295 neben der Arbeitsorganisation in Tagwerken weitere Neuerungen aus: Licht und Schatten ersetzen die üblichen harten Konturen, das steigert die Plastizität der Köpfe und Körper und verlebendigt die Figuren (62f.). Die das Langhaus der Oberkirche dominierende Franzlegende bietet gegen 1300 neue Qualitäten: 1. die "einheitliche Gesamtkonzeption der Bilderfolge" und ihre "Integration in die gebaute Architektur"; 2. ausgewogene Kompositionen - Figuren auf Vordergrundsbühne vor akzentuierender Landschafts- oder Architekturkulisse; 3. eine "neue Erzählstruktur" mit präzisiertem Handlungsablauf und prägnanten Gesten; 4. ruhige, voluminöse Figuren mit "Würde und antikischer *gravitas*" sowie 5. eine verfeinerte Farbpalette und differenzierte Stofflichkeit (64). Die Meisterfrage - Zanardi nimmt mindestens drei Meister mit je drei Mitarbeitern an - stellt sich für Poeschke nicht: Die Heterogenität der Ausführung sei bekannt, das Gesamtkonzept jedoch habe Giotto entworfen (65).

Das Vorziehen der Bildzyklen in Assisi (1260-1325) wirkt sich in der nachfolgenden Reihe der übrigen, chronologisch geordneten Beispiele vor allem für die frühen Werke in Rom unvorteilhaft aus: Im Vergleich zu Simone Martinis Fresken in der Martinskapelle, um 1320/1325, nehmen sich die Malereien in Sancta Sanctorum, um 1279, und Cavallinis Fresken in S. Cecilia in Trastevere, um 1300, zwangsläufig veraltet aus. An den Fresken von Sancta Sanctorum - die 1992-94 sensationell von späteren Übermalungen befreit wurden [2] - beanstandet Poeschke stilistische Divergenzen zwischen dem antikischen, fein gezeichneten Ornament und den kräftigen, von Cimabue abhängigen Figuren (157). Und obwohl Poeschke das Weltgerichtsfragment in S. Cecilia in Trastevere auf einer Entwicklungsstufe mit den Isaakszenen und der Franzlegende in Assisi sieht (172), gesteht er Pietro Cavallini wenig Eigenständigkeit im Prozess des künstlerischen Wandels um 1300 zu (8, 172f.).

S. Croce in Florenz bildet den zweiten Schwerpunkt im Band (78 Seiten). Poeschke legt hier die von Giotto (Bardi-, Peruzzikapelle) ausgehende Entwicklung dar. Taddeo Gaddis Fresken der Baroncellikapelle zeichnen sich um 1330 durch die früh gerühmten, schräg gestellten, kleinteiligen Bildarchitekturen ebenso aus wie durch die "suggestive Lichtregie"; seine Szenen bereicherte er mit Nebenmotiven und Begleitfiguren - analog zu Pietro Lorenzetti um 1325 im Passionszyklus in Assisi (252). Dagegen setzte Maso di Banco um 1335 in der Kapelle der Bardi di Vernio auf bildparallele "Bühnenräume", nüchterne "Architekturkästen" und strenge Figuren mit "größter Gemessenheit" der Bewegungen, aber "betontem Mienenspiel" (268f.). Giovanni da Milano favorisierte in der Rinuccinikapelle um 1365 Strenge, Schlichtheit und eine mit Symmetrien erzeugte Ruhe (352), während Agnolo Gaddi um 1385-1387 die Bildfelder

der Chorkapelle und ihre ausgedehnten Landschaftsräume mit Simultandarstellungen, zahllosen Nebenfiguren und genrehaften Motiven füllte (381f.).

Den Stilwandel des Trecento in seiner gestalterischen Vielfalt beobachtet Poeschke ferner an Beispielen in Pisa (Camposanto: Triumph des Todes), Siena (Palazzo Pubblico, Ambrogio Lorenzetti), San Gimignano (Collegiata, Lippo Memmi?), Padua (Baptisterium, Giusto de' Menabuoi; Cappella di S. Giorgio, Altichiero) und anderen.

Bis auf kleinere Irrtümer im Detail [3] legen die Texte in prägnanten Bildbeschreibungen den faszinierenden Wandel in der trecentesken Wandmalerei gut nachvollziehbar dar. Dennoch stellt sich die Frage, ob die wertende Betrachtung nach vorwiegend entwicklungsgeschichtlichen Maßstäben allen Objekten gerecht wird. Dabei geht es nur bedingt darum, dass Giotto hier absolut gesetzt wird, sondern vor allem darum, dass in der Konsequenz andere Werke als ungenügend erscheinen müssen. Erlaubt es zum Beispiel allein ihr "epigonaler Charakter" (109), die Magdalenenkapelle in der Unterkirche von S. Francesco, Assisi zu übergehen? Vielfältige neuere Fragestellungen [4], beispielsweise nach der lokalen Kunstproduktion, nach der liturgischen Funktion, nach Auftraggeberwünschen et cetera, spricht Poeschke kaum an; die Ergebnisse und Überlegungen dieser Forschung weist er oft rigoros zurück.

Verantwortlich dafür sind wohl zwei Momente. Im zusammenfassenden Zugriff eines Überblickswerks, das umfangreiches Material einem breiteren Publikum vermittelt, müssen Prioritäten gesetzt werden. Poeschke hat sich entschieden und rückt in der starken Betonung des "Kunstgehaltes" (8) das Bild und seine künstlerische Gestaltung in den Vordergrund seines Textes. Bedauerlich ist nur, dass Verlag und Autor nicht die Gelegenheit genutzt haben, zwei Bände zu gestalten, was auch eine vollständigere Auswahl und mehr an vergleichender Betrachtung ermöglicht hätte. Die Wandmalerei des Trecento böte lohnende weitere Werke, nicht nur in den häufig publizierten Zentren Assisi, Florenz, Padua, Siena, auf die sich Poeschke mit wenigen Ausnahmen beschränkt.

Zugleich ist aber die abwehrende Haltung Poeschkes nicht zu übersehen: in den methodisch anders ausgerichteten Beiträgen sieht er offenkundig eine Erscheinungsform des wissenschaftlichen Ikonoklasmus, der die Werke eher als Anlass für kulturgeschichtliche Betrachtungen begreift, diese selbst aber nicht mehr als wirkmächtige Setzungen ernst nimmt. In dieser Sichtweise erscheint konsequenterweise eine Entscheidung zwischen dem Kunstcharakter der Werke und avancierten methodischen Ansätzen gefordert. Mit diesem Standpunkt mag tatsächlich eine etablierte wissenschaftliche Lagerbildung des Faches Kunstgeschichte umrissen sein; es bleibt aber doch zu fragen, ob die Sache selbst diese ausschließende Konfrontation begründet.

In vielfältigen Beiträgen der letzten Zeit ist jedenfalls ein Bestreben zu

erkennen, sich wieder vermehrt Aspekten der künstlerischen Gestaltung zuzuwenden, wobei das Spektrum von Überlegungen aus dem Bereich von 'visual studies' und 'iconic turn' bis hin zu einer Revision stilgeschichtlicher Kategorien reicht, wie sie das jüngste Sigurd-Greven-Kolloquium in Köln unter dem Oberbegriff 'Stil als Bedeutung' versucht hat. Gemeinsam ist ihnen, dass sie den wissenschaftsgeschichtlich wirksam gewordenen Konflikt nicht mehr gelten lassen wollen und eine Verbindung der beschreibenden Analyse mit neuen Erkenntnissen zur Ikonographie, zur Auftraggeber- oder Rezeptionsforschung, zur gewandelten religiösen Haltung und zur neuen Rolle der Naturwissenschaften anstreben. Warum sollte ein weiter gefasster kulturgeschichtlicher Hintergrund, den Poeschkes Buch seinem Publikum nur bedingt zugänglich macht, nichts zur Erklärung des außergewöhnlichen Siegeszugs der neuen Malerei beitragen - einer Malkunst, deren qualitative Höhepunkte der vorliegende Band allerdings überzeugend darstellt.

Anmerkungen:

[1] Das Konzept folgt den Bänden aus demselben Verlag von Steffi Roettgen, *Die Wandmalerei der Frührenaissance*. Bd. I: 1400-1470, Bd. II: 1470-1510. München 1996/1997. Zitat: Bd. I (8).

[2] *Sancta Sanctorum*. Mailand 1995. Rezensiert von Antonio Cadei in: *Arte medievale*, Ser. 2, Bd. 9, 1995 (1996), n° 2, 148-151; von Ingo Herklotz in: *Kunstchronik*, Bd. 50, 1997, 276-286 ("Die Restaurierung der Sancta-Sanctorum-Fresken lehrt vielmehr, daß Rom noch vor dem großen Franziskus-Heiligtum die vielbeschworene Erneuerung der Malkunst in die Wege leitete", 285); von Mara Minasi in: *Rivista di archeologia cristiana*, Bd. 72, 1996, 442-444; und von John White in: *Storia dell'arte*, Bd. 88, 1996, 371-376.

[3] Im Beispiel der Kapelle der Bardi di Vernio in S. Croce, Florenz, ist die Beobachtung der "Bevorzugung von dünnen Pfeilern und Pilastern anstelle von Säulen" (268) falsch; die meisten Stützen sind als schlanke Rundpfeiler, also als "Säulen" dargestellt. Im Beispiel der Rinuccinikapelle in S. Croce, Florenz, handelt es sich bei dem Schmuck der Säulen im gemalten Rahmenwerk des mittleren Registers eindeutig um eine spiralförmig verlaufende Marmorierung - die Ausführungen, dass "die Schäfte der oberen Säulen ungeachtet ihrer diagonalen Kannelierung eine zylindrische Form bewahren und nicht wie im unteren Register eine Spiralbewegung vollziehen" (352), sind damit hinfällig.

[4] Zum Beispiel: William Tronzo (Hrsg.), *Italian Church Decoration of the Middle Ages and Early Renaissance. Functions, Forms and Regional Traditions*. Bologna 1989.

Empfohlene Zitierweise:

Susanne Müller-Bechtel: Rezension von: *Joachim Poeschke: Wandmalerei der Giottozeit in Italien 1280 - 1400. Aufnahmen von Antonio Quattrone und Ghigo Roli, München: Hirmer 2003*, in: **sehepunkte** 4 (2004), Nr. 12 [15.12.2004], URL: <<http://www.sehepunkte.historicum.net/2004/12/4893.html>>

Bitte setzen Sie beim Zitieren dieser Rezension hinter der URL-Angabe in runden Klammern das Datum Ihres letzten Besuchs dieser Online-Adresse ein.

Diese Rezension erscheint auch in KUNSTFORM.

issn 1618-6168