

gemeinen sehr vage.« (S. 118) Nun fehlt es sicher nicht an gediegenen Ikonenbüchern, aber meist beschränken sie sich auf Einzelaspekte oder wenden sich nur an Spezialisten. Insbesondere die komplexen theologischen Zusammenhänge bleiben Nicht-Theologen oft fremd. So ist Fischers didaktisch klare, mit warmer Sympathie verfaßte Darstellung – der Autor ist Professor für evangelische Theologie und selber Ikonenmaler – in der Verbindung von historischer, theologischer und künstlerischer Sicht einmalig. Besonders wohltuend erscheint, daß der theologische und geschichtliche Abstand zur Vorstellungswelt der Ikonen nicht nivelliert, sondern vermittelt wird.

Von den vier Kapiteln sind zwei der Geschichte gewidmet (»Vom Bilderverbot zur Bilderverehrung« und »Vom christlichen Bild zur Ikone«). Zu Recht betont der Autor dabei die Spannung zwischen Volksfrömmigkeit und Theologie (S. 67–70), die bei einer auf Kirchenväterzitate beschränkten Darstellung leicht übersehen würde. Nicht die Theologie hat die Ikone gefordert, sondern die Frömmigkeitspraxis hat, durch verschiedene Ikonoklasmen hindurch, vor allem im 8. und 9. Jahrhundert eine für die Orthodoxie maßgebliche theologische Rechtfertigung hervorgerufen. Vorbildlich ist dabei etwa die Bedeutung des alttestamentlichen Bildverbots, der platonischen Lehre von der Ähnlichkeit zwischen Sinnlichem und Geistigem (von daher etwa die Ablehnung metaphorischer Bilder wie Christus als Lamm), der römischen Portraitkunst und der griechischen Trinitätslehre, Christologie und Ekklesiology (so bei der Zurückweisung der Übergabe der Gesetzesrolle an Petrus wegen der primatialen Deutung im Westen) sowie des eigenen Weges im Westen zusammengefaßt. Dinghafter sind die beiden weiteren Kapitel über die Ikone und über den Umgang mit ihr. Knapp, aber für das Ziel ausreichend erfährt man zunächst Wissenswertes über Technik und Gestaltung, über die etwa 8000–9000 Bildtypen und die Entwicklung der Ikone zwischen Byzanz, Kreta und den russischen Schulen (z. B. der Verzicht auf die Rundplastik, der freie Umgang mit verschiedenen Perspektiven, das Nachdunkeln aufgrund des Ölfirnis oder dogmatische Bedenken gegen bestimmte Typen wie der dreiköpfigen Trinität oder gegen das Bild des göttlichen Vaters). Abschließend führt das Taschenbuch in die Ikonenfrömmigkeit orthodoxer Christen, in mögliche eigene Zugänge und in die ökumenische Bedeutung der Ikonen ein. Verschiedene Register erleichtern eine rasche Information in diesem rundum gelungenen Werk.

Andreas Wollbold

GERT DUWE: Die Anbetung der Heiligen Drei Könige in der niederländischen Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1994. 253 S., 17 s/w-Abb. Kart. DM 89,-.

Nachdem der Autor 1992 eine Monographie zum Bildmotiv der Anbetung der Heiligen Drei Könige in der italienischen Kunst am Übergang zwischen Gotik und Renaissance herausgebracht hat, liegt nun eine Abhandlung zu demselben Thema in der niederländischen Malerei vor. Anhand der Untersuchung der Entwicklung eines bedeutenden Einzelmotivs wird die Entstehung des sogenannten »bürgerlichen Realismus« in der niederländischen Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts dargestellt. Der Stilwandel wird als Beginn eines Prozesses der Säkularisierung und Individualisierung in der Malerei beschrieben. In einer allgemeinen Einleitung geht es zum einen um die Ikonographie des Motivs der Heiligen Drei Könige und die ihm zugrundeliegenden Textstellen (S. 15–22 und 31–40) und zum andern allgemein um eine Charakteristik des mittelalterlichen Sakralbildes (»Die Relation von Inhalt und Sinn in der christlichen Kunst«, S. 23–26. »Das Phänomen des Heiligen«, S. 26–31; der Autor spricht etwas irreführend von »theologischen Aspekten«), um den Humanismus und seine Auswirkungen auf die Kunst (S. 41–61) als zeitgeschichtlicher Hintergrund für die Entwicklung der niederländischen Malerei des behandelten Zeitraumes und schließlich um die Fragestellung der Untersuchung (S. 61–70). Im Hauptteil der Monographie werden in zwei Kapiteln siebzehn Einzelbeispiele für Darstellungen der Anbetung in chronologischer Ordnung besprochen (S. 71–192). Es folgt eine nach Einzelmotiven, Komposition, Farbe und Licht, Raum und geistesgeschichtlichem Kontext (»Säkularisierung« und »Individualisierung«) gegliederte Auswertung der Untersuchung (S. 193–224).

Der Autor schreibt im Essaystil. Er verzichtet weitgehend auf Nachweise, hält sich an die Literatur vor 1983 und läßt die Spezialliteratur zu den Einzelgemälden sowie die neuere Literatur über das Motiv der Anbetung der Heiligen Drei Könige unberücksichtigt (hier wäre beispielsweise der Kölner Ausstellungskatalog zu erwarten: Die Heiligen Drei Könige: Darstellung und Verehrung Köln, 1982).

Nahezu alle flämischen Maler des behandelten Zeitraumes haben sich mit dem Thema der Anbetung der Könige beschäftigt. Das Motiv eignet sich daher besonders gut zur Darstellung der Entwicklung der niederländischen Malerei dieser Zeit: Der Haupt- und Mittelteil der Monographie bietet somit eine hervorragende Einführung in die niederländische Malerei am Übergang vom Mittelalter zur Frühen Neuzeit. In kurzen Abschnitten werden 17 bedeutende Maler der Zeit wie Rogier van der Weyden, Dirk Bouts, Hans Memling, Hieronymus Bosch oder Pieter Bruegel d. Ä. kunstgeschichtlich charakterisiert und biographisch vorgestellt. Es folgt jeweils die Beschreibung des Bildbeispiels zum Thema der Anbetung der Heiligen Drei Könige, wobei die ikonographischen, kompositorischen und stilistischen Besonderheiten der jeweiligen Künstler in die allgemeine Entwicklung der Entstehung und Durchsetzung des Naturalismus in der niederländischen Malerei eingeordnet werden. Als Indikatoren des Wandels werden Farbe, Licht und Raum, sowie die Personendarstellung hervorgehoben. In der Darstellung des Einzelmotivs wird die allgemeine Entwicklung im Konkreten lebendig.

Weniger gelungen erscheint mir der Versuch, die Kunstentwicklung auf die geistesgeschichtlichen Strömungen und Umbrüche der Zeit zu beziehen. Die Passagen über den Humanismus (S. 41–52) bleiben zu plakativ und vermögen das Verständnis der Malerei kaum zu befördern. Insbesondere die Vorstellung, daß humanistische Strömungen sich in der Weise auf die städtischen Gesellschaften ausgewirkt hätten, daß die Kirche und die Geistlichen im behandelten Zeitraum einen entscheidenden Bedeutungs- und Einflußverlust erlitten hätten, wird sich so kaum bestätigen lassen. So schreibt der Autor: »Die Religion und die Kirche konnten nur noch wenige Impulse geben oder gar das Handeln der Menschen bestimmen, weil der Klerus die geistige Führungsrolle weitgehend verloren hatte. Die Folge war ein indifferentes Verhältnis zur Kirche und die Abnahme religiös-emotionaler Bindungen.« (S. 214) Für eine Zeit der Blüte der *devotio moderna*, einer Hochphase des Kirchenbaues, eines Booms religiöser Stiftungen und schließlich der Reformation verblüfft den Leser dieses Urteil.

Auch der Bewertung der künstlerischen Neuerungen ist im Einzelnen nicht immer zuzustimmen: Kann der Naturalismus der Malerei tatsächlich so pauschal als Indikator der Säkularisierung der Kunst verstanden werden (besonders S. 212–216)? Ist hier nicht vielmehr eine veränderte Frömmigkeit in Rechnung zu stellen, in der größtmöglicher Realismus ein Streben nach Vergegenwärtigung des Heilsgeschehens ausdrückt? Besonders im Hinblick auf die Personendarstellungen kann der Naturalismus nicht eingleisig mit einer Tendenz zur Säkularisierung gleichgesetzt werden: Ein Stifter, der sich in einem König der Anbetungsszene porträtieren läßt, tut das beispielsweise nicht, weil ihm der religiöse Gehalt der Szene fremd ist, sondern im Gegenteil, weil sie ihm so gegenwärtig ist, daß er die Anbetung des Kindes für alle sichtbar mit den Königen mitvollzieht.

Der Wandel von der stark typisierten, im Bezug auf die Personenzahl und die Ausschmückung durch Beiwerk sparsamen Darstellungsweise zur Vielfalt der unterschiedlichen Umsetzungen des Bildthemas der Anbetung der Könige in der Renaissance wird durch die Formel vom Verlust der »Identität von Bildinhalt und Bildsinn« (S. 23 und 63) mißverständlich beschrieben: Auch ein neuzeitlicher Maler wird nach der Übereinstimmung des Bildinhaltes mit dem – freilich in höherem Maße individuell gestalteten – Bildsinn streben.

Insgesamt ist die Arbeit im Hinblick auf die Darstellung des ikonographischen Wandels zwar nicht originell, aber doch gelungen. Im Hinblick auf die Deutung dieses Wandels und die geistesgeschichtliche Einordnung bleibt sie jedoch unbefriedigend: Was im allgemeinen festgestellt wird, steht häufig unvermittelt oder gar widersprüchlich neben der Einzelanalyse: Da wird von der »Verbürgerlichung der Kunst« gesprochen und wenig später als Beispiel ein Gemälde angeführt, das gerade nicht von einem Bürger, sondern von einem Kleriker in Auftrag gegeben wurde (S. 91). Da wird der Humanismus als geistesgeschichtlicher Hintergrund beschrieben. Ließe sich nicht wenigstens ein Humanist finden, der ein Bild mit der Anbetung der Heiligen Drei Könige in Auftrag gegeben hat, um darin seine Geisteshaltung zu dokumentieren? Und auch die Quintessenz der Untersuchung ist bezeichnend für das Defizit: Die Darstellung der Anbetung habe sich im behandelten Zeitraum zwar im Hinblick auf einzelne »Akzente der Ikonographie« verschoben, nicht jedoch im Hinblick auf die Auffassung des Bildthemas als religiöses Lehrbild im weitesten Sinne (Duwe bezeichnet diese Funktion als »theologisch-dogmatische Vermittlung«. S. 224). Den ikonographischen und stilistischen Wandel hat der Autor an den Einzelbeispielen einleuchtend und überzeugend behandelt. Das Ergebnis über den Wandel in der Bildauffassung hinsichtlich der religiösen Funktion

bleibt hingegen schwammig und unbefriedigend, da es sich allein auf die plakative Darstellung geistesgeschichtlicher Umbrüche, nicht jedoch auf eine detaillierte Untersuchung der Entstehungskontexte der Einzelbilder gründet.

Ruth Slenczka

HUBERT LOCHER: Raffael und das Altarbild der Renaissance. Die »Pala Baglioni« als Kunstwerk im sakralen Kontext. Berlin: Akademieverlag 1994. 259 S., 78 s/w-Abb. Geb. DM 114,-.

Die Originale der insgesamt 14 Altartafeln, die Raphael in seinen nur 37 Lebensjahren gemalt hat, befinden sich heute allesamt in Museen. Aufgrund des damit verbundenen Funktionsverlustes als religiöses Kunstwerk und aufgrund der in der Regel völlig veränderten Rezeptionsbedingungen (Betrachterabstand, Lichtverhältnisse, Wechselwirkungen mit der Architektur etc.) sind Bemühungen um die Rekonstruktion des ursprünglichen Aufstellungszusammenhangs in der Kirche grundsätzlich zu begrüßen. Denn selbst wenn im Einzelfall oft nicht bekannt ist, inwieweit der Künstler den Aufstellungsort in seine Überlegungen einbezogen hat, können allein in der Präsentation des Bildes wichtige Informationen über das Kunstverständnis der Zeit begründet liegen. Außerdem vermag erst die Zusammenschau der heute zumeist verstreuten Einzelteile das ursprüngliche Programm des Werkes zu vermitteln.

Über die Aufstellung von Raphaels so bedeutender »Pala Baglioni«, nach ihrem derzeitigen Aufbewahrungsort oft auch als »Borghese Grablegung« bezeichnet, war bislang kaum mehr als ihre Herkunft aus der Kirche San Francesco al Prato in Perugia bekannt. Auf der Basis einer Beschreibung aus der Mitte des 17. Jahrhunderts hat Hubert Locher den ursprünglichen Standort des Altarbildes überzeugend im südlichen Querarm des gewesteten, heute ruinösen Kirchengebäudes lokalisieren können. Die Beschreibung legt ferner nahe, die Familienkapelle der Baglioni mit einer der beiden Altäre an der Stirnseite des Querarmes gleichzusetzen. Demnach handelte es sich um eine einfache Wandkapelle, die das Bild aber bereits auf größere Entfernung wirkmächtig zur Geltung brachte und die Aufmerksamkeit eines das Kirchenschiff entlassenschreitenden Betrachters unmittelbar mit dem Betreten der Vierung auf sich zu ziehen vermochte.

Von größter Bedeutung für unsere Kenntnis der ursprünglichen Gestalt des Altarwerkes ist Lochers Rekonstruktion der Rahmenform und die damit verbundene Integration verschiedener bekannter Teilstücke, darunter eine quadratische Bekrönung mit dem segnenden Gottvater, ein Ornamentfries mit Greifen und Putten, beide in der Galleria Nazionale in Perugia, sowie drei als Grisaille ausgeführte Predella-Szenen mit den Allegorien Glaube, Liebe und Hoffnung in der Pinacoteca Vaticana. Seit Vasari, der allein die Haupttafel – diese dafür besonders lobend – erwähnt hatte, waren die anderen Bestandteile, vor allem aber der Fries und die Bekrönung, im Bewußtsein des Betrachters zurückgetreten. In der Lokalisierung des Bildes im Kirchenraum und in der Rekonstruktion der Gesamtgestalt liegen wesentliche Verdienste dieser Arbeit, schaffen sie doch eine solide Basis für eine Deutung.

Vor einer Interpretation des Gesamtwerkes allerdings schreckt der Autor selbst zurück. Sein von typologischen Bestrebungen gekennzeichneter Untersuchungsansatz betont die optische Hervorhebung der Haupttafel: »Insgesamt wirkt die Pala Baglioni als ein zweigeschossiger Architekturapparat, aus dem eine einheitliche, quadratische Tafel herausleuchtet ... Der Vergleich [mit der Pala Colonna] zeigt, daß die Nebentafeln in der Pala Baglioni Rahmenelemente sind. Das Retabel erweist sich als ein aufwendig gerahmtes Quadro.« Diese Sicht der Dinge ist vielleicht doch allzu verkürzt. Sicherlich verkörperte die Haupttafel mit ihrem erzählerischen Impetus und der für diese Zeit ungewöhnlich intensiven und differenzierten Darstellung von Gefühlsregungen den innovativsten Aspekt dieses Altarwerkes. (In diese Richtung zielte bezeichnenderweise das vorrangige Interesse Vasaris.) Und sicherlich ist die monumentale Inszenierung einer solchen »storia«, die traditionell eher auf einer Predella gemalt worden wäre, eine charakteristische Wahl des Künstlers. Andererseits jedoch bilden sowohl der segnende Gottvater der Bekrönung als auch die Kardinaltugenden der Predella wichtige Nebenthemen, welche die im Hauptbild dargestellte Grabtragung sinnreich kommentieren und erweitern: In der Argumentation des Bildes verdeutlicht der segnende Gottvater den höheren Sinn des Passionsgeschehens, während die Kardinaltugenden quasi als Auftrag an die Menschheit daraus hervorgehen. Die Wiedergabe der Tugendallegorien als fiktive Steinreliefs – in Malerei wohlgermerkt – ist dabei keineswegs einfach Hinweis auf ihre untergeordnete Bedeutung