

MARBURGER JAHRBUCH FÜR KUNSTWISSENSCHAFT, 40. Band (2013)

Herausgegeben von Ingo Herklotz und Hubert Locher
Redaktion: Angelika Fricke und Alexandra Vinzenz

Veröffentlichung des Kunstgeschichtlichen Instituts der Philipps-Universität Marburg / Lahn
und des Deutschen Dokumentationszentrums für Kunstgeschichte – Bildarchiv Foto Marburg
(Gedruckt mit Unterstützung der Wilhelm-Hahn-und-Erben-Stiftung in Bad Homburg)

Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften (Weimar / Kromsdorf), 2013

Inhaltsverzeichnis:

CHRISTOPH SCHUTTE: Richard Hamann in Posen 1911–13

Seine erste Professur für Kunstgeschichte erhielt Richard Hamann an der Königlichen Akademie in Posen. In diesem Beitrag wird erstmals gezielt dieser Lebensabschnitt Hamanns untersucht. Die Akademie war eine Volksbildungseinrichtung mit wissenschaftlichem Anspruch, die sich vor dem Hintergrund des deutsch-polnischen Konkurrenzverhältnisses in Stadt und Provinz Posen insbesondere an die deutschen Einwohner richtete. Hamann hielt sich aus den politischen Auseinandersetzungen offenbar heraus und engagierte sich nicht nur erfolgreich in der Lehre, sondern auch im Vortragswesen sowie bei der Belegung des Posener Vereinswesens. Wie auch viele andere Akademie-Dozenten zögerte er aber nicht, den Ruf einer regulären Universität anzunehmen, und wechselte nach dem Sommersemester 1913 an die Marburger Universität.

GALIT NOGA-BANAI: Einhard's Arch: Validating a Relic by Visual Means

How can one “prove” that a relic of the cross is indeed a genuine piece of the True Cross, one that originally came from Jerusalem? Making its worth visible by enclosing it in a lavish reliquary decorated with gems is one method. Writing a treatise on the healing miracles for which it was responsible, preferably citing witnesses, is another. Giving visual form to its biblical roots, translations, and former, possibly royal, owners is also an option. This paper argues that the frame, format, and decorative program of Einhard's arch were visual devices used by the ninth-century patron and author to provide a reliable biography for his relic, authenticating it and endowing it with an authoritative reputation.

GIA TOUSSAINT: Elfenbein an der Schwelle. Einband und Codex im Dialog

Der für die mittelalterliche Meßfeier bestimmte Codex – Evangeliar oder Evangelistar – enthält nicht nur inhaltlich das Wort Christi, sondern vermittelt auch als Gegenstand die

praesentia Christi. Darauf verweist der Einbanddeckel, dessen Schmuck aus Gold, Edelsteinen und Elfenbein allegorisch auf Christus gedeutet wurde. Besondere Bedeutung kommt dem Elfenbein zu, das als Verweis auf den reinen Leib Christi galt. In Elfenbeintafeln geschnittene Bildprogramme verdeutlichen die bereits durch das Material angedeutete Heilssphäre. Wie die Analyse ausgewählter karolingischer und ottonischer Bucheinbände zeigt, dienen Elfenbeine als Fenster zum Heil, als Bindeglieder zwischen Außenhaut und Inhalt des Codex.

ASSAF PINKUS: The Founder Figures at Vienna Cathedral. Between *Imago* and *Symulachrum*

The life-size figures of the Habsburg and Luxembourg rulers at the Vienna Cathedral, executed between 1361 and 1365, have long been considered an early phase of so-called portraiture in the late Gothic period. By analyzing the figures within the religious and lay discourse on similitude, I suggest that it is their semiotics, their status somewhere between *imago* and *symulachrum*, that marks the sculptures as a perplexing late medieval creation. Following the contemporary distinction between the *imago* (referring to the sign of the ideal and the divine) and the Middle High German notion of *symulachrum* (designating the simulation of the ephemeral), I demonstrate how this two-fold notion of selfhood constituted a new representational code for the rulers. This instability, wavering between two representational modes, marked an epistemological crisis regarding the question of what the Real is, and whether the visual is capable of communicating it.

MARTHA KONDZIELLA: „pieno di misteri, e di figure“. Die ‚Drei Parzen‘ des Marco Bigio im Palazzo Barberini in Rom

Der Palazzo Barberini in Rom beherbergt eine monumentale Darstellung der ‚Drei Parzen‘, die 1935 als authentisches Werk des Sieneser Meisters Sodoma angekauft worden war, obwohl diese Zuschreibung einem Bericht des 18. Jahrhunderts widersprach, der den weitgehend unbekanntem Sienesen Marco Bigio als Urheber nannte. Diese abweichende Zuschreibung wurde in der Fachliteratur ebenso wenig hinterfragt wie die ungewöhnliche Ikonographie des Bildes, das neben den Parzen zahlreiche weitere, schwerer zu deutende Figuren zeigt. Diese Lücke möchte der Beitrag schließen, der ausgehend von bisher unbekanntem Dokumenten, die neues Licht auf die Geschichte des Gemäldes werfen, eine umfassende Deutung der ‚Drei Parzen‘ bietet.

MATTHIAS WIVEL: Titian's 'Venus and Adonis' in Sixteenth-Century Prints

Titian's 'Venus and Adonis' was one of Titian's most successful compositions and remains among his most iconic. Around a dozen painted versions are known today, the most famous being the canvas painted for Philip II around 1552–54 (Prado). Less well-known are the seven prints made of the composition in the latter half of the sixteenth-century. This article demonstrates that at least two of these were made with Titian's approval and that they provide valuable insight not only into his work with printmakers, but also his production of

replicas, reflecting as they do intermediate stages in his development of the composition through the 1550s.

ULRIKE KEUPER: Wie der Vater, so der Sohn? – Luca Cambiasos ‚Selbstbildnis mit Porträt seines Vater‘. Zu Genealogie und *ingenium* im ausgehende Cinquecento

Im Zentrum dieses Beitrags steht das um 1570 entstandene Selbstbildnis des Genueser Malers Luca Cambiaso, in dem er zugleich seinen Vater und Lehrer Giovanni porträtiert. Ausgehend von der Beobachtung, dass sich Luca hier als Malergenie inszeniert und dies in Form eines genealogischen Porträts tut, soll das Bild erstmals vor dem Hintergrund zeitgenössischer Begabungsforschung betrachtet werden. Das Doppelporträt entsteht während eines Paradigmenwechsels, wie er in der Abhandlung ‚Examen de ingenios‘ des Mediziners Juan Huarte deutlich wird: Künstlerische Begabung wird nicht länger als göttliche Gabe verstanden, sondern als Resultat eugenischer Maßnahmen des Vaters.

ALESSANDRO BRODINI: Il cardinale e il suo *thesaurus*: Camillo Cybo, Gaetano Fabrizi e la cappella delle reliquie nella basilica di Santa Maria degli Angeli in Roma

Nel 1742 il cardinale Camillo Cybo fa costruire, su progetto dell’architetto Gaetano Fabrizi, una cappella nella basilica di Santa Maria degli Angeli a Roma. Il piccolo sacello, rimasto tutt’oggi quasi sconosciuto, viene concepito come cappella funeraria ma anche come luogo di custodia delle numerosissime reliquie che il cardinale aveva raccolto nel corso della sua vita. Grazie a nuovi disegni autografi e a una messe di documenti inediti, questo saggio traccia la storia dell’edificazione della cappella inquadrandola nel più ampio contesto del collezionismo di reliquie, con particolare attenzione alle strategie di costruzione della memoria di sé messe in atto dal cardinale Cybo.

GERRIT WALCZAK: Weshalb Schadow nicht nach Paris gelangte: Briefe des jüngeren Tassaert aus der Französischen Revolution

Vier unveröffentlichte Briefe des Kupferstechers Jean-Joseph-François Tassaert aus dem revolutionären Paris an Johann Gottfried Schadow dokumentieren das Scheitern der Studienreise in die französische Hauptstadt, die der Bildhauer zur Vorbereitung des Reiterdenkmals Friedrichs II. im Juni 1792 hatte antreten sollen. Zugleich sind die Briefe eine einzigartige Textquelle, die Aufschluss über den Migrationsdruck durch den darniederliegenden Kunstmarkt wie über die politische Mobilisierung der Pariser Künstlerschaft gibt. Anders als das Journal des Kupferstechers Wille schildert Tassaert die Revolution aus der Perspektive eines Teilnehmers, dessen blutbesudelte Uniform der Nationalgarde ihm nach dem Sturm auf die Tuileries „plutôt l’air d’un boucher que d’un artiste“ gab.

THOMAS NOLL: Franz Pforrs ‚Einzug König Rudolfs von Habsburg in Basel 1273‘ als Programmbild frühnazarenischer Kunstauffassung

Pforrs Gemälde (1808–10) wird interpretiert als programmatische Geschichtsdarstellung und Ausdruck einer künstlerischen Erneuerung, wie die Lukasbrüder sie anstrebten; mit der Wiedergabe einer „edlen Handlung zur Nacheiferung“ erscheint das Bild, das Rudolf als „Fürst des Friedens“ auffasst, formal und inhaltlich als Komplement zu J.F. Overbecks ‚Einzug Christi in Jerusalem‘, der einen „frommen Gegenstand“ zeigt. Die Realisierung der gemeinsamen Kunstideale wird jeweils durch die Einbeziehung von Maria und Sulamith als deren Verkörperungen dokumentiert. Im Lichte von Pforrs kunsttheoretischen Anschauungen, die an F. Schillers Schrift über naive und sentimentalische Dichtung anschließen, wird deutlich, dass bewusst ein sentimentalisches Bild geschaffen werden sollte, das am Beginn einer neuen Epoche der Kunst- und Menschheitsentwicklung stand.

WOLFGANG CORTJAENS: Die Wagenersche Gemäldesammlung und der Lütticher Salon als Spiegel nationaler *Schule*. Zur Rezeption Düsseldorfer Historienmalerei in Berlin und Belgien um 1850

Die Signalwirkung der belgischen Schule auf die deutsche Historienmalerei des Vormärz ist gründlich erforscht, zuletzt im Kontext der Berliner Sammlung des Bankiers Wagener, die 1861 den Anstoß zur Gründung der Nationalgalerie gab. Eher unbeachtet dagegen blieb bislang die Rezeption deutscher Malerei im Nachbarland Belgien. Ein Beispiel für den bilateralen Kunsttransfer jener Zeit ist das grenznahe Lüttich. Seit 1847 leisteten hier Ausstellungen und eine gezielte Ankaufspolitik für das neue kommunale Museum einen wichtigen Beitrag zur Nobilitierung und Kanonisierung namentlich der Düsseldorfer Malerschule. Der Beitrag untersucht die Umstände der Lütticher Museumsgründung und überträgt diese auf die Internationalisierung des Kunstmarktes sowie auf die Gründung bürgerlicher Museen in Deutschland. Namentlich die Funktion von Repliken ikonographisch bedeutender, *politischer* Bilder steht dabei im Vordergrund. Der Vergleich zwischen Berlin und Belgien verdeutlicht, welche unterschiedlichen rezeptionsästhetischen Bewertungskriterien die Geschmacksbildung steuerten und inwieweit diese vom jeweils nationalen Blickwinkel diktiert waren.

CHRISTIAN FREIGANG: Mittelmeer, Klassizismus und *longue durée* in Frankreich

Die vor allem von Fernand Braudel anhand der Geschichte der Mittelmeerkultur in den 1930er Jahren des 20. Jahrhunderts entwickelte historiographische Denkfigur der *longue durée* lässt sich in Frankreich schon zuvor als vielfältig abgehandelte Grundqualität eines neuen Klassizismus nachweisen. Hierbei spielen die Kunsttheorie Paul Valérys und ein holistischer politischer Ästhetizismus ebenso eine Rolle wie verschiedene Versuche, eine überzeitlich gültige Identität Frankreichs institutionell zu erforschen beziehungsweise zu untermauern. Die vitalistische und ganzheitliche Ausrichtung, die in der Vorstellung einer objektiv harmonischen und unzerstörbar dauerhaften Mittelmeerkultur liegt, zielt wesentlich darauf, die durch die Moderne bewirkte Dissoziierung der Lebensbereiche aufzuheben.

HUBERT LOCHER: *Du*, die Kunst und die Fotografie

Im Deutschen Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte – Bildarchiv Foto Marburg befinden sich seit 1976 mehrere tausend fotografische Vorlagen, Glasplatten für den Farbdruck, Negative und frühe Farbtransparente (Kodachrome, Ektachrome) aus dem Archiv des Zürcher Verlages Conzett & Huber. Es handelt sich um Fotografien von Kunstwerken aus Museen und Privatsammlungen, besonders aus der Schweiz, Malerei und Skulptur. Die meisten Aufnahmen sind für die Publikation in der 1941 gegründeten Monatsschrift ‚DU‘ entstanden. Der Beitrag erläutert den besonderen Einsatz der Farbfotografie für die Kunstproduktion im Mehrfarbentiefdruck, die in den frühen Jahren das Gesicht der bedeutenden Schweizer Kulturzeitschrift prägte. Es wird die Frage nach der Rolle von Kunstproduktionen im Konzept der Zeitschrift gestellt, die bereits früh auch künstlerisch ambitionierte Fotografie zeigte. Die technisch schwierige Reproduktion von anerkannten Kunstwerken in Farbe und ihre graphisch anspruchsvolle Präsentation in der Zeitschrift bestimmen das Anspruchsniveau des Heftes und geben der künstlerischen Fotografie einen gleichsam musealen Umraum. Dadurch wird der künstlerische Anspruch kommuniziert und die ästhetische Wirkung auch von Reportagefotografien abgesichert. Einen besonderen Fokus des Aufsatzes stellt die Arbeit des Grafikers und Fotografen Emil Schulthess dar. Ihm kann eine bislang unpublizierte im Rahmen einer Fotokampagne der Zeitschrift um 1947 entstandene Farbfotografie von Pablo Picasso vor einer Auswahl seiner Werke in seinem Atelier in der Pariser Rue des Grands-Augustins zugewiesen werden.