

Isabella Nicka

Prozessierte Objekte?

Möbel in den Erzählstrategien
visueller Medien des Mittelalters

formate



böhlau



Formate – Forschungen zur Materiellen Kultur
Herausgegeben vom Institut für Realienkunde des
Mittelalters und der frühen Neuzeit

Band 3

Isabella Nicka

PROZESSIERTE OBJEKTE?

Möbel in den Erzählstrategien visueller Medien des Mittelalters

BÖHLAU VERLAG WIEN KÖLN



Die Veröffentlichung des dritten Bandes der Reihe
formate – Forschungen zur Materiellen Kultur
wurde gefördert mit der freundlichen Unterstützung durch:

Universität Salzburg
Institut für Realienkunde des Mittelalters und der frühen Neuzeit, Krems/Donau

Land Niederösterreich

Stadt Krems

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2022 Böhlau, Zeltgasse 1, A-1080 Wien, ein Imprint der Brill-Gruppe
(Koninklijke Brill NV, Leiden, Niederlande; Brill USA Inc., Boston MA, USA;
Brill Asia Pte Ltd, Singapore; Brill Deutschland GmbH, Paderborn, Deutschland; Brill Österreich GmbH, Wien, Österreich)
Koninklijke Brill NV umfasst die Imprints Brill, Brill Nijhoff, Brill Hotei, Brill Schöningh, Brill Fink,
Brill mentis, Vandenhoeck & Ruprecht, Böhlau, V&R unipress.

Umschlagabbildung: Jörg Breu d. Ä., Dornenkrönung Christi (Detail), Tafel eines Flügelretabels, 1502, Melk,
Stiftsmuseum © Institut für Realienkunde – Univ. Salzburg.

Redaktion und Korrektorat: Miriam Landkammer, Birgit Karl, Krems an der Donau
Einbandgestaltung: Michael Haderer, Wien
Satz: Bettina Waringer, Wien

Vandenhoeck & Ruprecht Verlage | www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com

ISBN 978-3-205-21332-1

Inhalt

DANK	7	Was ist ein Gehäuse?	71
VORBEMERKUNG	8	Hybrid I: Kippbild – oder: Ein Haus, auf dem man sitzen kann	71
EINLEITUNG	9	Hybrid II: Synthese von innen- und außenräumlichen Komponenten	74
TEIL I: AUSGANGSLAGE – GRUNDLAGEN – VORGANGSWEISE	13	Hybrid III: „Herausgestülpte“ Innenräume	87
Der Blick auf die Dinge	13	C. Mobilia	95
„[...] was wir Culturgeschichte nennen könnten, wenn dieser Name nicht durch Missbrauch abgenutzt wäre [...]“	16	Visualisierte Bewegung	95
Forschungsstand	17	„Das Bildzeichen des Mittelalters ist statisch [...]“	97
Die Evolution des Interieurs im Bild	17	Furniture in Motion	102
Die Frage des Dokumentationswerts	22	Der Schemel im Dienst der Aggression	104
Möbel als Symbole	24	Der Schemel als Ausdruck der Aggression	119
Der Einfluss der Werkzeuge	25	D. Möbel: multifunktional	130
Erzählstrategien in visuellen Medien	31	Möbel in Holzschnitten zu „Tristrant und Isalde“ von 1484 – wozu?	132
Dargestellte Möbel als Ausgangspunkt	33	Settings-Palette und Möbelfunktionen	134
		TEIL III: ERGEBNISSE UND AUSBLICK	155
TEIL II: PROZESSIERTE MÖBEL UND IHRE FUNKTIONEN	39	BIBLIOGRAFIE	158
A. Strukturen bildende Möbel	39	ABSTRACT	173
Gemachte Strukturen	41		
(Wie) Sitzen oder Nichtsitzen, das ist hier die Frage	50		
Aufgebrochene Strukturen als Indikator von erfolgter oder bevorstehender Bewegung im Bild	56		
B. Möbel und/oder Architektur?	61		
Kastenraum vs. Gehäuse	61		

Dank

Einen großen Anteil der Schreibarbeit an diesem Buch vermittelt das Bild der Autorin vor einem Computer. Es beinhaltet zudem zwei Objekte, die auch im Text einen eminenten Platz eingenommen haben: einen Tisch und einen Stuhl. Damit wird aber auch ein ganz essentieller Teil von Prozessen ausgeblendet, die andere Etappen im Entstehen dieses Texts sowie Personen und Institutionen einschließen. An erster Stelle möchte ich das Institut für Realienkunde des Mittelalters und der frühen Neuzeit in Krems an der Donau nennen; die Arbeit an diesem Institut hat mir die Augen für dargestellte Objekte auf visuellen Medien des Mittelalters geöffnet, eine intensive Auseinandersetzung mit dem Thema und nicht zuletzt auch diese Publikation ermöglicht. Ich möchte allen aktuellen wie ehemaligen Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern für Gespräche, Anregungen und ihre unermüdliche Unterstützung in inhaltlichen, publizatorischen und menschlichen Belangen ganz herzlich danken.

Nachdem das Buch in seinem Kern meine 2017 an der Universität Wien angenommene Dissertation darstellt, möchte ich Michael Viktor Schwarz und Klara Löffler, die diese Arbeit betreut haben, für ihren Input ebenso danken wie meinen Kommilitoninnen und Kommilitonen (allen voran Barbara Wagner und Maria Männig) sowie Jens Kremb für viele Hinweise auf Bildquellen, die in meinem Zusammenhang von Interesse waren.

Kathryn Rudys enthusiastische Begeisterung für mittelalterliche Kunst hat sich in vielen stimulierenden Unterhaltungen niedergeschlagen, die ein willkommener Quell neuer Motivation waren.

Nicht immer gelingt es, im Dickicht der Gedanken oder beim Auslegen eines roten Fadens die nötige Distanz zum Text zu bewahren, um Tippfehlern und sprachlichen Inkongruenzen beizukommen. Für das Lektorat des Textes der vorliegenden Publikation bin ich Miriam Landkammer und Birgit Karl in großem Dank verbunden.

Bei allen Kulturerbeinstitutionen und Privatpersonen, die Druckvorlagen und Reproduktionsrechte für die Abbildungen in dieser Publikation unentgeltlich zur Verfügung gestellt haben, möchte ich mich auf diesem Weg erkenntlich zeigen. Sie haben wesentlich dazu beigetragen, dass das Buch in dieser Form entstehen konnte.

Für Interesse, Zuhören, Zuspruch, Geduld und Verständnis für mein Absorbiertsein, aber auch für die ein oder andere Grenzziehung danke ich insbesondere meiner Tochter, meinen Geschwistern sowie allen, die mir nahestehen und damit auch demjenigen, der mir während der Arbeiten an diesem Buch immer eine verlässliche Stütze, oder – mit Begrifflichkeiten des Möbels ausgedrückt – eine stabile Rückenlehne war.

Vorbemerkung

Im Zuge der Vorbereitung meiner Dissertationsschrift für die vorliegende Publikation habe ich den Schwerpunkt vor allem darauf gesetzt, manche der aufgestellten Thesen dank der inzwischen gewonnenen Distanz präziser zu formulieren und wichtige Punkte deutlicher herauszuarbeiten. Zusätzlich konnten die im Zuge des Projekts „ONAMA – Ontology of Narratives of the Middle Ages“¹ gemachten Erfahrungen einfließen. Die Finanzierung dieses Kooperationsprojekts zwischen dem Institut für Realienkunde des Mittelalters und der frühen Neuzeit in Krems (Universität Salzburg) und der Mittelhochdeutschen Begriffsdatenbank (ebenfalls Universität Salzburg) wurde 2018 in einem mehrstufigen Verfahren beantragt und schließlich die Förderung im Rahmen des Programms „go!digital“ der Österreichischen Akademie der Wissenschaften von 2019 bis 2021 bewilligt. Die interdisziplinäre Zusammenarbeit zwischen Kunstgeschichte und Germanistik, vor allem aber die Fokussierung auf Narrative und das Erfassen ihrer Elemente in unterschiedlichen medialen Realisierungen hat es mir ermöglicht, etwas in meiner Auseinandersetzung mit den dargestellten Möbeln zu beschreiben, wofür mir zuvor eine passende Bezeichnung gefehlt hatte: die Erzählstrategie. Diesem Begriff und dem dahinterliegenden Konzept habe ich deshalb in diesem Buch ein neues Unterkapitel gewidmet. Die Bedeutung dieses Zugangs für meine Arbeit, die sich nicht zuletzt auch im Titel niedergeschlagen hat, bestand darin, besser fassen zu können, was bereits in der Dissertation angelegt, aber mit Benennungen wie „ikonografische Muster“² oder „thematische Darstellungsbesonderheiten“ nicht so deutlich greifbar war: der Forschungsfokus auf den Formen und Arten, wie Möbel in den Erzählstrategien visueller Medien des Mittelalters verwendet werden.

1 <http://onama.sbg.ac.at>, (letzter Zugriff im Juli 2021).

2 Zum unklaren Verhältnis zwischen Ikonografie und Bilderzählung siehe Nicka 2019, 107, Anm. 59.

Einleitung

Home is so sad. It stays as it was left,
Shaped to the comfort of the last to go
As if to win them back. Instead, bereft
Of anyone to please, it withers so,
Having no heart to put aside the theft

And turn again to what it started as,
A joyous shot at how things ought to be,
Long fallen wide. You can see how it was:
Look at the pictures and the cutlery.
The music in the piano stool. That vase.¹

Diese Vase. Die Musik, die bei dem Anblick des Klavierhockers im Geist zu spielen beginnt. Der Hocker als Sitz der absenten Person, die die Tasten zu einem anderen Zeitpunkt in Bewegung versetzt hat, ist die Anbindung für die Erinnerung in Larkins berühmtem Gedicht – nicht das Instrument selbst, sein Resonanzraum oder die in Schwingung versetzten Saiten. Sie sind meist im Inneren des Klaviers verborgen. Die wenigen Zeilen des britischen Lyrikers sind eindrückliche Belege dafür, dass das Leben nicht nur inmitten der Dinge stattfindet, sondern die Objekte im Gegenzug Geschichte(n) speichern und abrufbar machen. Aber für wen und für wie lange?

Diese Vase. Wir wissen nichts über ihr Aussehen, ihr Material, ihre Beschaffenheit und können nicht beurteilen, ob sie als (willkürlich erfasster) Repräsentant des Haushaltsinventars, als willkommener Endreim oder (auch bzw. ausschließlich) als Metapher angeführt wurde – etwa als Gefäß, das Wasser aufnehmen und so den Zeitpunkt des Verwelkens hinauszögern kann.

„Shaped to the comfort of the last to go“ – mit dieser Zeile spricht Larkin eine der wesentlichen Praktiken von Menschen – und darüber hinaus in gewissem Maß auch von manchen anderen Lebewesen – an: Sie richten ihre Umwelt, die Bereiche in denen sie (inter-)agieren sowie diese Handlungen ein. Die Art der Einrichtungen kann soziale, kulturelle oder individuelle sowie zeit- oder orts-

spezifische Merkmale aufweisen und damit in weiterer Folge auch Gegenstand und Quelle von Forschungen zu Gesellschaften, Einzelpersonen, Kulturen in bestimmten Zeiten oder Gebieten darstellen.

Es nimmt nicht Wunder, dass sich diese Einrichtungen auch in den visuellen Medien und kulturellen Äußerungen niederschlagen. Wichtig dabei ist allerdings zu verstehen – und das habe ich anhand des Beispiels von Philip Larkins Gedicht bereits angedeutet –, dass die Repräsentation eines Gegenstands nicht mit dem Gegenstand selbst gleichzusetzen ist.

Ich habe im Titel die Frage gestellt, ob man von prozessierten Objekten sprechen könnte. Der Begriff des Prozessierens ist in Anlehnung an eine Aussage des Systemtheoretikers Niklas Luhmann gewählt, wonach Kommunikation das Prozessieren von Selektion ist.² Luhmann geht dabei von einem dreiteiligen Prozess aus. Zunächst wird entschieden, welche der vielen möglichen Informationen kommuniziert werden soll, was davon wie mitgeteilt wird³ und letztlich was von dem vielen, das von dieser Mitteilung verstanden werden könnte, tatsächlich verstanden wird.

Umgelegt auf visuelle Medien, in denen Figuren, Objekte, Tiere, Pflanzen etc. dargestellt werden, heißt das, die Herstellerin bzw. der Hersteller dieses Mediums wählt – bewusst oder unbewusst – aus, welche Elemente Eingang in das visuelle Medium finden sollen. Die Faktoren, die diese Entscheidung beeinflussen, können vielfältig sein. Die Wünsche einer Auftraggeberin bzw. eines Auftraggebers, soziale bzw. kulturelle Normen oder Wertvorstellungen, eine Anlehnung an bestehende Vorbilder, Allusionen auf gegenwärtige bzw. vergangene Ereignisse oder andere Kunstformen können dabei ebenso eine Rolle spielen wie das Ermessen der Herstellerin / des Herstellers selbst, die geeigneten Elemente für eine bestmögliche Vermittlung konkreter Inhalte an einen Kreis von Rezipientinnen und Rezipienten zu selektieren. Auch die Nähe zu einem in der Umwelt bestehenden Objekt und in weiterer Folge dessen Wiedererkennbarkeit *kann*

1 Burnett 2012, 54f.

2 Luhmann 2002, 194.

3 Bei Niklas Luhmann (2002, 195) heißt es dazu im Wortlaut: „Ferner muß jemand ein Verhalten wählen, das diese Information mitteilt. [...] Entscheidend ist, daß die dritte Selektion sich auf eine Unterscheidung stützen kann, nämlich auf die Unterscheidung der Information von ihrer Mitteilung.“ Auch an einer weiteren Stelle (Luhmann 2002, 197) wird auf die Relation von Information und Mitteilung hingewiesen: „Die Mitteilung muß die Information duplizieren, sie nämlich einerseits draußen lassen und sie andererseits zur Mitteilung verwenden und ihr eine dafür geeignete Zweitform geben, z.B. eine sprachliche (und eventuell eine lautliche, schriftliche, etc.) Form.“

ein Aspekt für diese Entscheidung sein. Überträgt man den zweiten Schritt im Kommunikationsprozess, wie ihn Luhmann skizzierte, auf visuelle Medien, so handelt es sich vor allem um die Frage, wie diese Elemente wiedergegeben werden sollen. Hier können Faktoren ausschlaggebend sein, die sich mit den bereits genannten decken, aber auch solche, die mit der Wahl der künstlerischen Technik und des Bildträgermaterials oder der Anordnung bzw. Zusammensetzung von Elementen und der Art, wie sie dargestellt werden – in kunsthistorischer Diktion: der Stil – in Zusammenhang stehen können.

Der dritte Teil im Luhmann'schen Kommunikationsmodell, also der Anteil einer Mitteilung durch ein visuelles Medium, der verstanden / wahrgenommen / missinterpretiert etc. wird, ist für mittelalterliche Bilder vermutlich am schwierigsten anhand der erhaltenen Quellen und Dokumente zu rekonstruieren. Von den ersten beiden Selektionsprozessen zeugen aber die auf uns gekommenen visuellen Medien insofern, als sie belegen, welche Informationen wie mitgeteilt wurden und welche Muster und spezifischen Lösungen sich folglich in Vergleichsreihen ausmachen lassen.

Die unterschiedlichen Faktoren, die für die beiden Selektionsprozesse verantwortlich waren, werden dabei wohl nur in den seltensten Fällen ergründet werden können. Dennoch müssen die vielen möglichen Aspekte sowie die Selektionsprozesse selbst im Hinterkopf behalten werden, um nicht eindimensionalen Erklärungsmodellen anheimzufallen. Bezogen auf die Kategorie von dargestellten Elementen, auf die in dieser Publikation der Fokus gelegt wird, heißt das vor allem, zunächst danach zu fragen: Was machen Möbel auf Bildern des Mittelalters? In welchen Zusammenhängen werden sie auf welche Art dargestellt? Inwiefern erweitert eine eingehende Analyse von Repräsentationen dieser Objektkategorie unser Verständnis zur Frage, wie vor mehr als einem halben Jahrtausend Geschichten mit Bildern erzählt wurden?

Diese Fragen standen am Anfang meiner Überlegungen. Hinter diesen drei Fragezeichen liegt eine Komplexität, der man im Rahmen einer Publikation – aber auch innerhalb vieler, vieler Bücher – nicht gerecht werden kann. Ein gängiges Rezept in der Forschung für eine solche Problematik ist, ein bestimmtes Corpus abzustecken; ein sicheres Terrain zu finden und die Frage auf dieses anzuwenden. Vereinfacht dargestellt, ist die Hoffnung,

die sich damit verbindet, zu den Bedingtheiten des Corpus, den einflussnehmenden Faktoren und den beteiligten Akteuren hinreichend Informationen zu sammeln, sodass die Argumente für diese oder jene Beweisführung stichhaltiger werden. Ein langfristiges Ziel dieses Modells kann es sein, anhand vieler solcher abgegrenzter Studien⁴ eine Interpretation eines Aspekts der Vergangenheit für einen breiteren Bestand an Kunstwerken liefern zu können – wobei ‚breiter‘ die Ausweitung auf unterschiedliche Faktoren (z.B. des zeitlichen oder topografischen Raumes, auf andere Gattungen oder auf die Funktionen bzw. Rezeption in anderen sozialen Gruppen etc.) meinen kann. Warum liegt hier aber keine Monografie über Darstellungen von Möbeln auf Tafelbildern aus dem Wiener Raum der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts vor?

Wie ich im Forschungsstand noch näher ausführen werde, hatten die wenigen dem Themenkreis dargestellter Möbel zuzuordnenden Arbeiten vor allem zwei Fragen im Blick: „Wie verhalten sich die dargestellten Möbel zu den zur gleichen Zeit als Nutz- oder Prunkgegenstände verwendeten Möbeln?“ und „Welcher (versteckte) Symbolwert ist diesen Bildelementen zuzusprechen?“ In den viel zahlreicheren Forschungen zur Entwicklung der Innenraumdarstellung im Mittelalter wurde dagegen der Fokus meist auf die Raumhülle gesetzt und die Funktion der dargestellten Möbel kaum thematisiert.

Ohne Zweifel erweitern diese drei Zugänge und deren Ergebnisse unsere Erkenntnis zu diesem Gegenstand. Als ich begonnen habe, festzulegen, wie ich die allgemeine Frage nach der Funktion von dargestellten Möbeln auf mittelalterlichen Kunstwerken in ein Forschungsprojekt transformieren könnte, gab es zunächst eine andere drängende Frage, die es zu beantworten galt: Wie gehe ich damit um, dass die Vielfalt der Potentiale dieser Bildelemente als Analyseinstrumente für unterschiedliche Aspekte kunsthistorischer Forschung bisher in den Publikationen zum Thema keinen (oder nur bedingt) Eingang gefunden hat?

Die Lösung lag für mich darin, die Leitfrage zu verändern: Welche unterschiedlichen Aspekte mittelalterlicher Kunstwerke lassen sich anhand der Analyse der dargestellten Möbel – abgesehen von den bisher in der Forschung ins Visier genommenen – untersuchen?

4 Ohne Zweifel ist auch jede abgegrenzte Studie nicht frei von bewussten oder unbewusst integrierten Großdeutungen, wie Konrad H. Jarausch und Martin Sabrow (2002, 19) festhalten: „Der Begriff der Meistererzählung rückt in den Blick, daß auch hinter vermeintlich objektivierbaren Aussagen der monographischen Einzelforschung übergreifende politische Grundmuster der Geschichtsdeutung stehen, die noch die disparatesten historischen Untersuchungen zu einer Gesamtsicht der Vergangenheit zusammenbinden.“

Damit ging die Entscheidung einher, für Evaluierungen zunächst den Zeitraum nur grob auf das Mittelalter und das Untersuchungsgebiet auf die Kunstproduktion des mitteleuropäischen Raums einzuschränken, um dann in weiterer Folge Beispiele für Fallstudien zu konkreten Aspekten zusammenstellen zu können und erst in einem nächsten Schritt den topografischen oder zeitlichen Rahmen innerhalb der jeweiligen Fallstudie festzulegen.

Das Wort „prozessiert“ im Titel verweist auf einer zweiten Ebene auf den wissenschaftstheoretischen Aspekt der Arbeit: Mitreflektiert wird der Einfluss, den die in der Kunstgeschichte genutzten Werkzeuge auf die Erforschung dargestellter Objekte haben. Da im Unterschied zu Texten eine Erschließung von Bildquellen (noch) nicht automatisierbar ist, ist der Aufwand für die Erfassung aller in visuellen Medien des Mittelalters dargestellten Elemente enorm. Diatheken und Bilddatenbanken verzeichnen neben den Metadaten zum Bildträger deshalb meist nur wenige Metadaten zu dem im Bild Dargestellten.

Für mein Dissertationsprojekt, das die Grundlage dieser Publikation darstellt, wurde deshalb REALonline⁵ herangezogen. Dabei handelt es sich um eine Bilddatenbank, die für die Erforschung von dargestellten Objekten auf mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Bildquellen des heutigen Österreichs und angrenzender Gebiete entwickelt wurde und am Institut für Realienkunde des Mittelalters und der frühen Neuzeit in Krems an der Donau (IMAREAL), das Teil der Universität Salzburg ist, geführt wird. Im Unterschied zu vielen anderen Bilddatenbanken werden in REALonline auch Daten zu den dargestellten Objekten, Figuren, Handlungen und zu Schauplätzen von Szenen erhoben. Dadurch können die Daten beispielsweise auf Zusammenhänge zwischen einzelnen Bildelementen hin abgefragt und ausgewertet werden, oder aber Korrelationen von Bildelementen und Faktoren, die den Entstehungs- oder Verwendungskontext von Kunstwerken betreffen, untersucht werden. Ziel dieser Auswertungen ist es nicht, anhand einer Statistik direkt Ergebnisse abzuleiten – das wäre, bei aller Differenz, was Einschätzungen des überkommenen Bestands an visueller Kultur aus dem Mittelalter angeht, schlicht falsch –, sondern es geht vielmehr darum, neue Fragen an das Material stellen zu können. REALonline diene mir dahingehend also sowohl als Ausgangsdatenpool als auch als Augenöffner für untersuchenswerte Phänomene.

Die Publikation ist in drei Teile gegliedert. Zunächst werden die Grundlagen und Voraussetzungen für die da-

rauffolgenden Teile dargelegt und die verwendeten Methoden und Theorien zusammengefasst. Im zweiten Teil „Prozessierte Möbel und ihre Funktionen“ widmen sich vier Fallstudien unterschiedlichen Aspekten dargestellter Möbel. Es handelt sich dabei einerseits um einen Beitrag zur Frage, welche Strukturen dargestellte Möbel für die Bildhandlung ausbilden und wie diese für die Vermittlung unterschiedlicher Inhalte an Betrachterinnen und Betrachter eingesetzt wurden. Im Rahmen eines weiteren Kapitels wird erörtert, weshalb in der Kunstproduktion des 14. Jahrhunderts in einem Gebiet, das überwiegend mit jenem des heutigen Deutschlands, Österreichs oder Tschechiens in Deckung zu bringen ist, künstlerische Hybride zwischen den Bildelementen „Architektur“ und „Möbel“ entwickelt wurden. Eine dritte Untersuchung zeigt, wie seltene Darstellungen, bei denen Protagonisten im Bild die Möbel bewegen, unser Verständnis zur Bewegungsdarstellung und deren Funktion im Mittelalter erweitern können. Die vierte Fallstudie schließlich, erörtert die Rolle dargestellter Möbel in einem illustrierten Druck und leitet zu den erarbeiteten Forschungsergebnissen im dritten Teil über.

5 Zu REALonline siehe Kap. „Der Einfluss der Werkzeuge“ in dieser Publikation.

Teil I: Ausgangslage – Grundlagen – Vorgangsweise

What habits have prevented us – prevented you –
from thinking about objects, let alone things?
(Bill Brown)¹

Der Blick auf die Dinge

Ein Foto zeigt den Besucher der Ausstellung „Gotik in Niederösterreich“ in der Minoritenkirche in Stein an der Donau im Jahr 1959. (Abb. 1) Er sieht sich den vor ihm in einer Vitrine ausgestellten Prunkpokal² an; im Hintergrund links an der Wand kann man schemenhaft die Tafel mit dem Tod Mariens vom Schottenretabel (Abb. 2) erkennen.

Der Blick auf das High-End-Objekt „Pokal“ rückte vermutlich auch die dargestellten Objekte – im Fall des Schottenretabels etwa jene, die im Regal links vom Bett Mariens platziert sind – in der mittelalterlichen Malerei in den Fokus, die nicht (oder nur in wenigen Exemplaren) museal oder archäologisch überliefert sind.

Mehr denn je scheint die Forderung berechtigt, an Hand der ikonographischen Quellen die Realien zu erfassen, weil selbst nach einer systematischen Aufarbeitung infolge der lückenhaften Überlieferung nur ein Bruchteil dessen, was einst an Sachgütern in Verwendung war, rekonstruiert werden kann.³

Diese Forderung formulierte Harry Kühnel im Ausstellungskatalog „Gotik in Österreich“ 1967. Zusammen mit einer weiteren Ausstellung in der Steiner Minoritenkirche im Jahr 1964 – „Romanik in Österreich“ – war das im Rahmen dieser drei Expositionen ‚wiederentdeckte‘ Mittelalter sowie die dabei berücksichtigten kulturhistorischen Aspekte Anstoß zur Gründung des Instituts für Realienkunde des Mittelalters und der frühen Neuzeit im Jahr 1969.⁴



Abb. 1: Foto eines Besuchers der Gotik-Ausstellung 1959 in Krems. Links oben im Hintergrund ist die Tafel mit dem Tod Mariens (siehe Abb. 2) zu sehen © ÖNB Wien.

1 Brown 2001, 7.

2 Sog. Corvinus-Becher, Rosenauer 2003, Kat.Nr. 326 (von Franz Kirchweger), 586.

3 Kühnel 1967, 8.

4 Kühnel 1990, 275. Der Gründungsname lautete „Institut für mittelalterliche Realienkunde Österreichs (IMAREAL)“. Während das Akronym beibehalten wurde, manifestierte sich eine Ausweitung des zeitlichen und geografischen Referenzrahmens im oben genannten aktuellen Titel des Forschungsinstituts mit Standort in Krems. Seit November 2012 ist die Universität Salzburg Trägerorganisation, davor war das Institut Teil der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Zur Geschichte des Instituts für Realienkunde siehe den Beitrag von Thomas Kühntreiber (2019) sowie die gesamte Ausgabe des Online-Journals MEMO 5 (2019).



Abb. 2: Links: Tod Mariens, Detail einer Tafel eines ehem. Flügelretabels (Retabel vom Hochaltar der Schottenkirche in Wien?), um oder nach 1469, Wien, Museum im Schottenstift, Inv.Nr. 18; rechts: Detail der Wandnische mit den darin aufbewahrten Gegenständen © Institut für Realienkunde – Univ. Salzburg.

Der spätere Direktor des Instituts, Harry Kühnel, regte in einem wissenschaftshistorischen und programmatischen Aufsatz von 1967 dazu an, die im geisteswissenschaftlichen Forschungskontext aus dem Blickfeld geratenen Dinge wieder mehr zu berücksichtigen. Seine Theorie, wie es dazu gekommen ist, dass der materiellen Kultur wenig Beachtung geschenkt wurde, formulierte er dabei anhand eines Überblicks zur Wissenschaftsgeschichte.⁵

Die Anfänge eines Interesses an der Realienkunde verortete er im 18. Jahrhundert, konkret in Schriften wie Marquard Herrgotts *Monumenta augustae Domus Austriacae*. Für die Auseinandersetzung mit den Dingen im 19. Jahrhundert erachtete Kühnel vor allem die Bewegung wichtig, die letztlich zur Gründung des Wiener Altertumsvereins im Jahr 1853 führte. Der Verlust von Kultur- und Kunstgütern bzw. die Abwanderung in den Kunsthandel – wie er etwa nach den Aufhebungen von Klöstern zu verzeichnen war – weckte damals ein Bewusstsein für Objekte vergangener Epochen und

deren Wert für die Forschung. Die Schaffung der „k.k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale“ im Jahr 1850 war ähnlich motiviert. Auch diese sah ihre dringendste Aufgabe darin, wie Rudolf Eitelberger von Edelberg beschrieb, *alle* historischen Monumente der Monarchie zu erfassen und alle Einzelheiten derselben gemäß vorliegenden Terminologien zu beschreiben.⁶ Vor allem die zuletzt genannte Institution bildete die Basis für die spätere Denkmalpflege in Österreich.⁷ Die Zentralkommission kann in Zusammenhang mit den Bestrebungen in Ländern wie Frankreich, England oder Deutschland gesehen werden, die überwiegend einer vom Geist des Antiquarianismus geprägten Kunst- und Denkmälerforschung zugerechnet werden können und deren Ziele ebenfalls die Entwicklung von Kriterien zur Erfassung von Denkmälern waren.

Annähernd parallel zur Gründung der beiden Institutionen wurde die Kunstgeschichte als universitäres Fach in Österreich etabliert und der bereits erwähnte Rudolf Eitelberger 1852 zum ersten Professor für Kunstgeschichte und Kunstarchäologie eingesetzt. Obwohl Eitelberger auch in der Zentralkommission tätig war, wurde den Dingen in der universitären Kunstgeschichte

5 Kühnel 1967a, 215–247.

6 Eitelberger von Edelberg 1856, 1–3; der Verweis auf die zu verwendenden Terminologien nach Otte und Kugler findet sich auf Seite 2.

7 Ausführlich dazu Frodl 1988, 85–174.

in Wien wenig Platz eingeräumt.⁸ Harry Kühnel sah diese Entwicklung in der „Emanzipierung“ der „Hilfswissenschaften“ der Geschichte begründet – neben der Kunstgeschichte führt er etwa auch die Waffenkunde und die Numismatik an.⁹ Dieser Argumentation liegt zugrunde, dass es bei der Gründung von neuen Disziplinen durch „Abspaltung“ von einer bestehenden zwangsläufig auch zu einer Abgrenzung gegen das „Herkunftsfach“ kommt. Dass diese Argumentation durchaus ihre Berechtigung hat, erhellt das nachstehende Zitat von Max Dvořák:

Ist also die Kunstgeschichte ihrem Wesen und ihren Aufgaben nach eine historische Wissenschaft, so nimmt sie doch im Rahmen der historischen Disziplinen eine selbstständige Stellung ein. Ihre Aufgabe ist die „Erforschung und Darstellung aller Tatsachen, die die Entwicklung des menschlichen Kunstwollens erkennen lassen, in ihrem kausalen Zusammenhang“ (Tietze). Und was nicht mit dieser Aufgabe unmittelbar zusammenhängt, liegt außerhalb ihres Bereiches. Das gilt vor allem für die Kulturgeschichte, mit der die Kunstgeschichte oft verwechselt wurde. Sehr viele Kunstwerke sind natürlich nicht nur Denkmäler der künstlerischen, sondern auch der engeren kulturellen Entwicklung, belehren uns über gesellschaftliche Sitten, Lebensformen, wirtschaftliche Verhältnisse, Kostüme usw. Sie von diesem Standpunkte zu untersuchen, ist nicht die Aufgabe der Kunstgeschichte, sondern der Kulturgeschichte, der Soziologie, der Wirtschaftsgeschichte, Kostümkunde usw.¹⁰

Im Rahmen von kunsthistoriografischen oder kennerschaftlichen Untersuchungen sowie in auf ästhetische Fragen abzielenden Forschungen spielten dargestellte Realien kaum eine Rolle.

Wie oben erwähnt, war dagegen das Interesse an der materiellen Kultur in all ihren medialen Erscheinungsformen innerhalb der antiquarisch inspirierten Kunst- und Denkmälerforschung groß. Dies lässt sich nicht zuletzt an dem Einfluss messen, den diese Strömung auf das Kunstgewerbe und auf Museen für angewandte Kunst hatte, wie das in Wien 1864 bezeichnenderweise auf die Initiative von Rudolf Eitelberger hin gegründete „Museum für Kunst und Industrie“.

Andere Zugänge, wie etwa jener Gottfried Sempers (1803–1879), bestanden darin, die Fülle an antiquarisch ‚gesammelten‘ Objekten und Kunstwerken zu systematisieren. Vor dem Hintergrund der Weltausstellung in London im Jahr 1851 entwickelte er seine Theorie einer Evolution der Künste, bei der die kunsthandwerklichen Techniken und die Objekte die Basis allen Kunstschaffens darstellten.¹¹ Diese Sichtweise verschaffte den Dingen und Techniken einerseits eine eminente Bedeutung als Ausgangspunkt für Kunst. Semper zufolge war andererseits dadurch die Relevanz der Objekte in der Gegenwart überwiegend als Relikt sichtbar, wie etwa anhand seines bekanntesten Beispiels verdeutlicht werden kann, dem „Bekleidungsprinzip“, demgemäß die Wand – auch wenn sie aus massiven Materialien besteht – noch immer auf die ersten textilen Raumtrennungen referenzierte.¹²

Zu Beginn des Ringens um die Methode(n) einer sich etablierenden Kunstgeschichte in Österreich war die Frage, welcher Anteil der Kulturgeschichte zukommen sollte, nicht beantwortet. Moritz Thausing (1838–1884), der spätere zweite Ordinarius der Kunstgeschichte in Wien, thematisierte die Relation von Kunst- und Kulturgeschichte: Er vertrat in seiner Antrittsvorlesung 1873 den Standpunkt, die Geschichte verhalte sich zur Kunstgeschichte „wie eine fortwährende Begleiterin, eine nothwendige Ergänzung, ein unentbehrlicher Theil“, vorausgesetzt, Geschichte werde als „Culturgeschichte im guten Sinne“ verstanden und nicht als Ereignisgeschichte.¹³ Grundlagen für das Fach Kunstgeschichte bildeten nach Thausing Bildquellen *und* Schriftquellen, die beide mit den jeweilig adäquaten Methoden ausgewertet werden müssten. Letztere bedürften „ganz gewöhnliche[r] Regeln historischer Kritik“, wie sie auch auf die Quellen der politischen Geschichte angewendet würden.¹⁴ Bildquellen sollten anhand ihrer Formen – und nicht ihres Inhalts – ausgewertet werden. Sie würden so, Thausing zufolge, „untrügliche Kunde [geben] von der Art, wie ein vergangenes Zeitalter dachte und fühlte, von der ganzen geistigen Potenz, über welche dieselbe verfügte.“¹⁵ Die damit als ‚objektive‘ Quelle für unterschiedliche historische Prozesse einsetzbare Kunst konnte so weitgehend

8 Kühnel 1967, 231.

9 Kühnel 1967, 231.

10 Dvořák 1974, 13.

11 Nicka 2007.

12 Laudel 2007.

13 Thausing 1884 [1983], 143.

14 Thausing 1884 [1983], 144.

15 Thausing 1884 [1983], 145.

frei von Präferenzen oder Vorbehalten hinsichtlich der unterschiedlichen Epochen analysiert werden.

Auf dieser Basis und durch den Einfluss des Historikers Max Büdinger (1828–1902) konnte ein weiterer Professor am Wiener Institut für Kunstgeschichte, Alois Riegl (1858–1905), seine Theorie vom Kunstwollen entwickeln.¹⁶ Immerwährend geltenden oder wechselnden ästhetischen Kategorien, aber auch auf Taxonomien reduzierten Ansätzen, wie sie bis dahin vorherrschend waren, wurden damit formanalytische Untersuchungen gegenübergestellt, deren Ergebnisse der Erklärung historischer, kultureller oder politischer Zusammenhänge dienen sollten.

„[...] was wir **Culturgeschichte** nennen könnten, wenn dieser Name nicht durch Missbrauch abgenutzt wäre [...]“¹⁷

Max Dvořák (1874–1921) stilisiert im Nachruf für Alois Riegl diesen unter anderem als „Überwinder der kulturgeschichtlichen Richtung der Kunstgeschichte“, als einen deren typischen Vertreter er Karl Schnaase nannte.¹⁸ Sie wäre „aus der Romantik und der vaterländischen Altertumskunde hervorgegangen“ und begnügte sich damit, „in chronologischen Zusammenstellungen das kulturelle und künstlerische Leben der Vergangenheit zu schildern“.¹⁹ Riegl dagegen, so Dvořák, hatte in einer ersten Stufe seiner wissenschaftlichen Entwicklung durch „exakte Untersuchungen“ im Bereich ikonografischer Kon- bzw. Divergenzen neue Ergebnisse gewonnen. In einem weiteren Schritt, den Dvořák mit dem Verfassen der „Stilfragen“ gleichsetzt, hätte Riegl „mit einer geradezu naturwissenschaftlichen Präzision dargelegt“, wie sich aus der Analyse des Kunstschaffens „weltgeschichtliche Perspektiven“ eröffnen können, „ohne dabei auf die Waffen der strengen Wissenschaftlichkeit verzichten zu müssen“.²⁰

Polemisch stellte er die „lexikale Kulturgeschichte“, die ohne geeignete Methode sammelte und mit „spekulativer Willkür“ nicht haltbare Ergebnisse hervorbrachte,²¹ einer kritischen Auseinandersetzung mit den künstleri-

schen Quellen und den daraus abgeleiteten Resultaten gegenüber.

An einer anderen Stelle im selben Aufsatz prangert er die Methoden der antiquarischen Forschung des 19. Jahrhunderts an:

Da der stilistische Charakter eines Kunstwerkes das [...] Merkmal der Kunstentwicklung bedeutet, muß ihm eine viel größere, ich möchte sagen, unmittelbarere Beweiskraft zugesprochen werden, als etwa technischen oder ikonographischen Momenten oder Ähnlichkeiten der Motive, **die in Zeiten, wo man die Kunstgeschichte als die Realenzyklopädie einer antiquarischen Altertumskunde angesehen hat**, zu den wichtigsten kunstgeschichtlichen Kriterien gezählt wurden, obwohl sie sich zu dem eigentlichen künstlerischen Faktum ähnlich verhalten wie etwa ein literarisches Thema zu einer literarischen Leistung.²² [Herv. d. V.]

Kunsthistorische Forschungen sollten sich also – gemäß Dvořák – weder (vorrangig) mit dargestellten Objekten beschäftigen, noch sollten sie dafür benutzt werden, als Illustrationen historischer Forschung zweckentfremdet zu werden. Letzte Forderung ist auch heute unumstritten.²³

Die immer stärkere Fokussierung auf die Analyse der Formensprache künstlerischer Werke führte aber auch dazu, dass Stimmen lauter wurden, die meinten, das Pendel hätte zu weit ausgeschlagen:

In einem Augenblick, in dem die rein stil- und problemgeschichtliche Linie der Kunstgeschichtsforschung ihren Höhepunkt zu erreichen scheint, beginnt sich nach langer Vernachlässigung wieder das Interesse für die archäologische Seite der Kunstgeschichte zu regen. Man sieht ein, daß die **sachlichen** Bedingtheiten des Kunstwerks – im weitesten, keineswegs auf das Materielle beschränkten Sinn – stärker berücksichtigt werden müssen. Ohne Frage wäre es zu bedauern, wenn die Freude am künstlerischen Problem durch das Interesse an den „Realien“ verdrängt oder auch nur verkürzt würde. Kaum minder bedenklich muß es aber erscheinen, wenn ein Kunstwerk völlig losgelöst von den

16 Vasold 2004, 94–97.

17 Thausing 1884 [1983], 143.

18 Dvořák 1905, Sp. 256 und 259.

19 Dvořák 1905, Sp. 259.

20 Dvořák 1905, Sp. 265.

21 Dvořák 1905, Sp. 259f., 265.

22 Dvořák 1974, 17.

23 Eine wissenschaftshistorische Arbeit zur Frage des Aussagewerts von Bildern für die Geschichte legte Bernd Roeck (2004) vor.

geistigen und materiellen Voraussetzungen seiner Entstehung betrachtet und beurteilt wird. [Herv. Otto Schmitt]²⁴

Diese Sätze aus dem Vorwort zum ersten Band des Reallexikons zur deutschen Kunstgeschichte von Otto Schmitt zeigen, dass gerade die initialen Errungenschaften einer Erforschung der unterschiedlichen Stile und Formensprachen, wofür vor allem die sog. *Wiener Schule der Kunstgeschichte* einen entscheidenden Beitrag geleistet hat, zu einer Ausklammerung der dargestellten Dinge und auch zu einer gewissen Vernachlässigung der Frage, wie Kunstwerke als Objekte funktionieren, führten.²⁵ Dieses Vorgehen ist insofern erklärbar, als das sich etablierende Fach Kunstgeschichte, um wissenschaftlich nachhaltig anerkannt zu werden, Methoden definieren und sich gegen ein nicht nachvollziehbares, mitunter spekulatives Vorgehen der davor bestehenden Zugänge zu Kunstwerken abgrenzen wollte.

Das überwiegende Ausklammern von (dargestellten) Dingen in der kunsthistorischen Forschung rührte in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und im beginnenden 20. Jahrhundert von einer Emanzipierung der Kunstgeschichte gegenüber der Geschichte her, wie Harry Kühnel es beschrieb. Eine weitere Ursache – und das ist meiner Meinung nach wichtig zu berücksichtigen – ist aber die Abgrenzung gegen die praktizierten Zugriffe einer überwiegend ‚prädisziplinären‘, antiquarischen Kunstforschung.²⁶ Es wäre eine Bereicherung für gegenwärtige Perspektiven unserer Disziplin, die Rolle der Dinge und ihrer Darstellung auf Bildern in der Kunstgeschichte wissenschaftshistorisch von der ‚Vorzeit‘ der Kunstgeschichte, über die Ikonografie bis hin zu heutigen Methoden zu beleuchten. Erst dann ließe sich erheben, ob bzw. in welchem Ausmaß die geschilderte Entwicklung für den kunsthistorischen Blick auf dargestellte Dinge einen bis in die Gegenwart hinein attestierbaren Einfluss hat.

Eines der Ziele, die ich innerhalb des nächsten Abschnitts verfolgen werde, ist zu zeigen, in welcher Form eine ganz konkrete Kategorie von Dingen bisher in kunsthistorische Forschungen eingebunden wurde, nämlich dargestellte Möbel auf Bildquellen des Mittelalters.

Es war für mich der Ausgangspunkt für die Frage, wie Möbel als Analysekategorie für Erkenntnisgewinne in der mediävistischen Kunstgeschichte einsetzbar sind.

Forschungsstand

Ein umfassendes Werk zu den Funktionen von dargestellten Möbeln im Bilddiskurs des europäischen Mittelalters liegt nicht vor²⁷ und wäre aufgrund der Komplexität des Themas und der Breite hier einzubeziehender Bildquellen unterschiedlicher Gattungen, des weiten geografischen Gebiets sowie der mehrere Jahrhunderte überspannenden Periode, die hier abzudecken wären, wohl auch nicht sinnvoll.

Bestehende Untersuchungen zu dargestellten Möbeln sind überwiegend in kunsthistorische Forschungen integriert, die sich mit (1) der Evolution der Innenraumdarstellung beschäftigen oder die (2) die Frage nach dem Dokumentationswert der Bildquellen des Mittelalters in den Mittelpunkt rücken. Darüber hinaus ist die Analyse von repräsentierten Möbeln Teil von (3) Studien, die diese Bildelemente, meist neben anderen dargestellten Objekten, als (versteckte) Symbole untersuchen.

Ich möchte im Folgenden zeigen, weshalb diese Zugänge den Erkenntnisstand zur Funktion von dargestellten Möbeln im Bilddiskurs nur bedingt erweitert haben.

Die Evolution des Interieurs im Bild

Per Definition ist das Interieur an das Vorhandensein von Architektur gebunden. Die wie auch immer geartete Abgrenzung zum Außenraum ist für Bewohnerinnen und Bewohner aufgrund ihrer funktionalen Aspekte notwendig – etwa um gegen Öffentlichkeit, Wind, Nässe, Lärm etc. abzuschirmen – und wird durch das Vorhandensein von Privatheit, Windstille, Trockenheit, Ruhe etc. spür- und erlebbar. Auch vom Innenraum aus ist die Grenze zum Außenraum meist in Form von Wänden, Fenstern etc. sichtbar und damit zwangsläufig essentieller Bestandteil der visuellen Wahrnehmung von sich im Innenraum befindenden Personen.

²⁴ Schmitt 1937, Vorwort.

²⁵ Wolfgang Augustyn (2013, 617f.) hält fest, dass die Vielfalt neuer Fragestellungen und Methoden der Kunstgeschichte sich in den vielen Jahrzehnten, über die die bis dato etwa 1.100 Artikel des Reallexikons entstanden sind, widerspiegeln und teils Forschung angestoßen haben (z.B. der Artikel „Emblem, Emblembuch“) oder grundlegende Texte darstellen (wie etwa im Artikel „Flügelaltar“).

²⁶ Sehr deutlich ist in den Schriften der Wiener Schule der Kunstgeschichte auch die Abgrenzung gegen eine ästhetische Kunstforschung und deren nicht objektivierbare Zugriffe auf Kunst.

²⁷ Anja Grebe (2015, 173) regt eine interdisziplinär erarbeitete „Semiotik des Interieurs im Mittelalter“ an.

Aber was davon gilt auch für das dargestellte Interieur auf mittelalterlichen Bildquellen? Wie sehr sind hier die Wände notwendiger oder wichtiger Bestandteil von den Repräsentationen? Durchforstet man die dem Thema gewidmeten Werke,²⁸ gewinnt man jedenfalls den Eindruck, die dargestellten Wände sind essentiell.

Bis zum Ausgang des Ducento fehlt der Malerei des hohen Mittelalters die Darstellung des Innenraumes. Nun gibt es auf einmal und dann zu Anfang des Trecentos schon in großer Zahl Innenraumansichten, aber, und darauf liegt der Nachdruck, bei ausnahmslos gleichzeitig sichtbarem Außenbau. Seine Öffnung ist die Bedingung für den Blick ins Innere. Darin liegt der Wesensunterschied zu der gewöhnlich Interieur benannten, typisch neuzeitlichen Innenraumdarstellung, die nur Innenansicht gibt: die Bildfläche ist in der Gänze ihrer Ausdehnung ein Schnitt durch einen Innenraum. Die Innenraumdarstellung bei gleichzeitig sichtbarem Außenbau ist mit dem Erscheinen eines neuen Haupttypus des Architekturbildes verknüpft, eines kastenähnlichen, offenen Gehäuses mit gerader Decke, dessen Außenbau häufig nur einen schmalen, den Bildrand begleitenden Rahmen bildet; so überwiegt die Innenansicht. Der neue Haupttypus ist die Keimzelle des neuzeitlichen Interieurs. Es entsteht nach einer etwa 150jährigen, zum Großteil in Italien verlaufenden Entwicklung in den Niederlanden.²⁹

In diesen einleitenden Worten von Felix Horb ist im Grunde das enthalten, was auch in jüngeren Arbeiten zum Thema dazu führte, dass, obwohl repräsentierte Interieurs analysiert werden, Erkenntnisse zur Funktion der dargestellten Möbel in diesen Bildern nur am Rande gewonnen werden konnten: Dabei ist einerseits der Fokus auf die Raumhülle und die Relation von Innen- und Außenraum zu nennen und andererseits zeigt sich ein relativ lineares Evolutionsmodell, das die Entstehung des Interieurs an der Schwelle zwischen Tre- und Quattrocento in Italien anberaumt und die zwischenzeitige ‚Vollendung‘ dieses ‚Genres‘ im Rahmen der sogenannten altniederländischen Kunst sieht.

Ich möchte im Folgenden einige Beispiele der Sekundärliteratur herausgreifen, um den geschilderten Sachverhalt besser fassen zu können.



Abb. 3: Ambrogio Lorenzetti, Verkündigung an Maria, 1344, Siena, Pinacoteca Nazionale © akg-images / De Agostini Picture Lib. / G. Dagli Orti.

Als eine Trendsetterin in der Forschung, die eine Entwicklung der Innenraumdarstellung darzulegen zum Ziel hat, ist Anna Rohlf-von Wittich zu nennen. Sie hat in ihrem Aufsatz formuliert, dass bis zum 13. Jahrhundert das „Innenraumproblem“ umgangen worden und auf die „Darstellung offener Hallen“ oder die „bloßen Andeutungen durch Möbel oder Hintergrund“ ausgewichen worden sei.³⁰ Innenraum muss nach dieser Ansicht, um als solcher gewertet werden zu können, die Hülle des Raums sichtbar machen.

Ein anderer wichtiger Proponent einer linearen evolutionistischen Auffassung ist Erwin Panofsky. Zu einer Verkündigung von 1344,³¹ (Abb. 3) die sich heute in der *Pinacoteca Nazionale* in Siena befindet, bemerkt der Kunsthistoriker, dass Ambrogio Lorenzetti darin „ein grundlegendes Schema der Raumkonstruktion ein[führt]“, wofür er „in Ermangelung eines besseren Begriffs die Bezeichnung „impliziertes Interieur“ vorschlagen möchte:

28 Hier sind u.a. folgende Publikationen zu nennen: Hauschild 1915, Bornheim [gen. Schilling] 1940, Horb [1946], Reichert 1954, Kemp 1996, Gramaccini 1998, Kemp 1998, Schütz 2009.

29 Horb [1946], 9.

30 Rohlf-von Wittich 1955, 109.

31 Ambrogio Lorenzetti, Verkündigung an Maria, Tempera auf Holz, Pinacoteca Nazionale, Siena, 1344.



Abb. 4: Sappho als Lehrmeisterin der Dichtkunst, Boccaccio, *De mulieribus claris* (frz.), Anfang 15. Jh., Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. 598, fol. 71v © BNF Paris.

Ohne die Andeutung einer Architektur wird der Umstand, daß das Geschehen in einem Innenraum stattfindet, durch das einfache Mittel verdeutlicht, die Figuren auf einen Fliesenfußboden statt auf Felsen oder Gras zu stellen, wobei gerade das Fehlen seitlicher oder oberer Begrenzungen den Eindruck der Unbegrenztheit vermittelt.³²

Dass sich Panofsky beim Begriff „Interieur“ vielmehr auf die Beschaffenheit der Hülle des dargestellten Innenraumes und nicht auf dessen Ausstattung bezieht, wird noch einmal deutlicher in dem Abschnitt, in dem er über eine Illumination aus einer französischen Übersetzung von Boccaccios *De mulieribus claris*³³ schreibt: (Abb. 4)

Anscheinend genügte dieses Verfahren [gemeint ist die Verwandlung der Standlinie in eine zurückfluchtende Bodenlinie, Anm. d. Verf.] weitgehend den räumlichen Bedürfnissen des Meisters; es ist eines seiner Charakteristika, daß er wenig Interesse an Architektur zeigt. Seine Interieurs – wie der Raum in dem Sappho [...] zwei jungen Schülern und einem grauhaarigen Kollegen vorträgt – sind nur impliziert, nämlich durch einen verkürzten Schachbrettboden angedeutet, der jedoch aufgrund seiner beträchtlichen Tiefe einen wirkungsvollen Raumeindruck erzeugt. Nur wo der Architektur eine bestimmte ikonographische Bedeutung zukommt, macht sich der Meister von 1402 die Mühe, sie überhaupt darzustellen; selbst dann aber wagt er sich nicht darüber hinaus, was ich „Puppenhaus“-Arrangement genannt habe, bei dem das Innere und das Äußere des kleinen Gebäudes gleichzeitig sichtbar ist.³⁴ [Herv. d. Verf.]

Anhand dieser Stelle bei Panofsky werden zwei Aspekte deutlich:

Panofsky (!) stellt die von ihm vorgeschlagene Entwicklungslinie der Raumdarstellung über die Bedeutung bestimmter Bildelemente, in diesem Fall des dargestellten Mobiliars. Die Fragen, welche Funktionen die Möbel im Bild haben oder warum keine architektonische Raumhülle für die Szene mit der dozierenden Sappho gezeigt wird, werden nicht gestellt.

Anhand des Fokus auf die Raumhülle wird deutlich, dass diese Überlegungen (zumindest implizit) von einer Raumkonzeption ausgehen, die sich an der Behälter- oder Containerauffassung orientiert.

Für das gesamte Mittelalter, vor allem aber für die Zeit vor dem Aufkommen ‚mimetischer‘ Darstellungsmöglichkeiten in den visuellen Medien, scheint eine Konfigurationsauffassung von Raum jedoch die weitaus ertragreichere Perspektive zu bieten. Während bei der Containerauffassung die Objekte vor allem auf ihre Lage im Behälter hin gedacht sind, ist eine relative Vorstellung von Raum von der Lage der physikalischen Körper im Verhältnis zueinander geprägt, also von ihren Konfigurationen her gedacht, denn: Ort kann immer nur Ort von etwas sein, existiert aber nicht *per se*.³⁵ (Abb. 5)

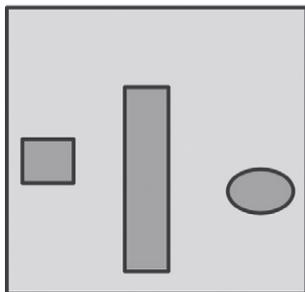
32 Panofsky 2006, 26. Im englischen Original heißt der Begriff „interior by implication“, Panofsky 1953, Bd. 1, 19.

33 Paris, BNF Ms. fran. 598, fol. 71v, Anfang 15. Jahrhundert, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84521932/f152.item> (letzter Zugriff im Juli 2021).

34 Panofsky 2006, 54 (im Original: Panofsky 1953, 53).

35 Vgl. Weiß 2005, 8f.

Container-Auffassung



Konfigurations-Auffassung

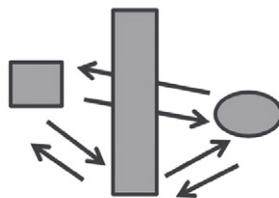


Abb. 5: Schematische Darstellung von Raumkonzeptionen © Isabella Nicka.



Abb. 6: Szenen zu Ser Ciappelletto, Boccaccio, Decamerone, um 1380, Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. it. 482, fol. 111r © BNF Paris.

Im von Panofsky erwähnten Beispiel der französischen Buchmalerei ermöglicht eine Analyse, die von einer Konfigurationsauffassung ausgeht, die Strukturierung des Raumes durch das gestühlartige, weitgehend steinerne architektonische Element, in dem Sappho untergebracht ist, wahrzunehmen und seine Funktion zu erkennen, nämlich sie gegen die dargestellten Zuhörer bzw. Schüler abzugrenzen und von ihnen abzuheben – also eine hierarchische Ordnung herzustellen. Zudem kann erst dann, wenn die räumliche Wirkung eines Innenraumes nicht an dem Vorhandensein bzw. Fehlen einer dargestellten Raumhülle gemessen wird, die plastische Qualität des Figuren-Ausstattungs-komplexes in den Blickpunkt genommen und gewürdigt werden, auch wenn eine perspektivisch einheitliche Konstruktion nicht gegeben ist.

Wolfgang Kemp macht in seinem Buch *Die Räume der Maler* das vorrangige Interesse von Kunsthistorikerinnen und Kunsthistorikern an der Raumschaffung in den gemalten Welten dafür verantwortlich, dass die Raumbelebung nicht oder kaum beachtet wurde.³⁶ Letztlich kann anstelle der Raumbelebung ebenso die Frage nach einer relationalen Raumauffassung anstatt der Raumschaffung durch die Container-Auffassung gestellt werden. Beide

Erklärungsmodelle lassen erkennen, dass die Kunstgeschichte über weite Strecken die Raumhülle und die Perspektive (zu sehr) in den Vordergrund gerückt hat.

Einige wenige Passagen aus Kemps *Räume der Maler* seien hier herausgenommen, um zu verdeutlichen, wie auch in diesem Werk die Funktionen mittelalterlicher Bildraumgestaltung im Hinblick auf ‚vorausweisende‘ Visualisierungsstrategien nur noch *ex negativo* betrachtet werden. Kemp greift etwa die um 1380 entstandenen Illustrationen zum *Decamerone* heraus.³⁷ Auf Folio 111 recto finden sich zwei Szenen. (Abb. 6) Links legt Ser Ciappelletto dem Mönch die ‚Beichte‘ ab, während zwei Figuren im angrenzenden Raum lauschen. Die Darstellung auf dem rechten Bild zeigt die Bestattung Ciappellettos in einer Kapelle. Kemp hält für letztere fest:

Interessant, wie im zweiten Teil der Illustration, der dem öffentlichen Geschehen gewidmet ist, der Künstler sich sofort von der Aufgabe Raumbildung dispensiert sieht und statt dessen das alte Mittel einer formelhaften Charakterisierung des Ortes über den Köpfen der Figuren anwendet. Ein Maßwerkfries sagt hier: Kirche.³⁸

³⁶ Kemp 1996, 10.

³⁷ Kemp 1996, 38–41. Ms. it. 482, Bibliothèque Nationale Français, Paris.

³⁸ Kemp 1996, 39f.

Die Reduktion der Charakterisierung des Orts auf den Maßwerkfries zeigt, dass Kemp seinen Blick hier vor allem auf die Raumbühne richtet. Meines Erachtens sind aber folgende Aspekte zu berücksichtigen: Bei der beleuchteten Beichte handelt es sich um eine Innen-/Außenraum-Konstruktion, die durch die Narration bedingt ist. Bei der Begräbnisszene wird der Raum für das Bildpersonal wesentlich durch den Sarg und die davorstehenden Kerzenleuchter strukturiert. Weiters könnte man hier noch anführen, dass die Abgrenzung zwischen den beiden Szenen durch die Anlage des Schlafgemachs bereits erfüllt ist und hier eine weitere Wand zu zeigen natürlich möglich, aber für die getrennte Anlage der beiden Sequenzen nicht nötig ist.

Eine weitere Passage, die ich hier aus Kemps *Die Räume der Maler* noch nennen möchte, ist folgende:

Dieser Vorgänger Giotto's [Pietro Cavallini, Anm. d. Verf.] kann die Szene [Geburt Mariä, Rom, Santa Maria in Trastevere] nicht zum Interieur ausbilden, statt der konkreten Raumdarstellung bleibt es bei den bekannten Dekorationsstücken im Hintergrund. Da tun sich Widersprüche auf. Giotto [Geburt der Maria, Padua Arenakapelle, Anm. d. Verf.] dagegen koordiniert: Er stellt seinen Raumcontainer auf, öffnet ihn lateral zur Handlungsachse und frontal zur Sichtachse und begreift den Ritus des Gabendarbringens in seinem reinen Geschehensaspekt. Der Tisch als statisches Zeichen und Ziel dieses Vorgangs interessiert nicht, was narrativ zählt, sind die Handelnden, die nun auf der Seite des Außen deutlich als dessen Vertreterinnen und nicht als Personal des Innen ausgewiesen sind wie bei Cavallini; was zählt ist die Aktion, wie sie demonstrativ durch die Öffnung hindurch geschieht.³⁹

Auch in diesem Beispiel wird die Frage nach den Gründen einer solchen Darstellung bzw. danach, welche Angebote sie an die Rezipientinnen und Rezipienten stellt, gar nicht erst aufgeworfen. Für das Narrativ des Gabendarbringens können künstlerisch unterschiedliche Akzente gesetzt werden: Es kann das Von-außen-Hinzukommen weiterer Personen mit Geschenken durch das Aufstellen eines Raumkastens verdeutlicht werden. Es können aber

auch die Nähe und die damit einhergehende (Augen-) Zeugenschaft der Besucherinnen thematisiert werden, indem sie möglichst nah am Wochenbett positioniert werden.

Auch wenn Kemp in seiner Einführung anhand von Überlegungen zur Einrichtung von Räumen in einem soziologisch-philosophischen Zusammenhang⁴⁰ eine Übertragung auf die ästhetische Ebene ankündigt, werden die konkrete Rolle und die Funktionen von dargestellter Inneneinrichtung – aber auch von anderen Objekten im Bild – wo überhaupt, nur implizit greifbar.

Wie bereits oben angeführt, ist eine weitere Problematik im Zusammenhang mit der Erforschung der Innenraumdarstellung, dass bisher in vielen Publikationen ein ähnliches Korpus untersucht wird. So wird etwa die Frage, wie sich das dargestellte Interieur in der Kunst des 14. Jahrhunderts in den Gebieten des heutigen Deutschlands, Österreichs und Tschechiens entwickelt, nahezu ausgeklammert.⁴¹

Dieses Phänomen lässt sich anhand von zwei einschlägigen Untersuchungen darstellen:

Noch einmal möchte ich dabei auf Wolfgang Kemps Buch *Die Räume der Maler* verweisen, das der Autor in zwei Teile geteilt hat. Im ersten untersucht er, wie er es bezeichnet, „tiefe Räume“ und analysiert die Entwicklung der Innenraumdarstellung des 14. Jahrhunderts in Italien, wo beginnend mit Giotto der kastenartige Innenraum an Volumen gewinnt und damit neue Möglichkeiten für die Bilderzählung schafft.⁴² Im zweiten Teil widmet sich Kemp den „Tiefenräumen“ im 15. Jahrhundert, mit denen er anhand von Beispielen von Werken Masaccios, Jan van Eycks bis hin zu jenen Rogier van der Weydens die Narrativierung der Innenräume und ihre Funktionen als *Chronotopoi* herausarbeitet, um schließlich in den letzten beiden Kapiteln zu Visitatio- und Kreuzwegdarstellungen die Untersuchung der Innenräume zu verlassen und in den Außenraum zu überführen.⁴³ In der Einleitung begründet Kemp die Aufteilung damit, dass er sich mit den behandelten Untersuchungsgebieten „zwei Entwicklungsphasen“ der Kunstgeschichte widmet, „anhand deren exemplarischen Schöpfungen alle wesentlichen Formideen studiert werden können“ und „zwei Modelle

39 Kemp 1996, 45.

40 Kemp 1996, 9f.

41 Eine der wenigen Ausnahmen ist die Arbeit von Renate Weinreich (1950), auf die ich im Kapitel Möbel und/oder Architektur noch genauer eingehen werde. In der Studie von Miriam Bunim Schild (1940), die allerdings nicht auf das Interieur eingeschränkt ist, sondern die Raumdarstellung auf Bildern im Allgemeinen ergründen möchte, werden der „deutschen Malerei“ des 14. Jahrhunderts zweieinhalb Seiten (171–173) gewidmet.

42 Kemp 1996, 9–86.

43 Kemp 1996, 88–185.

von Erzählräumen bzw. von räumlichem Erzählen“ klar hervortreten.⁴⁴ Durch diese Schwerpunktsetzung bleibt die Relation dieser beiden Abschnitte ungeklärt. Waren die neuen Erzählformen der trecentesken Kunst nördlich der Alpen bekannt bzw. wurden sie rezipiert; und wenn ja in welcher Form? Welchen Einfluss hatten die Entwicklungen im Westen, etwa die der französischen Innenraumdarstellung des 14. Jahrhunderts? Wie sah die Innenraumdarstellung im Raum nördlich der Alpen vor einer Orientierung an den niederländischen Errungenschaften des 15. Jahrhunderts aus? Bilden diese Innenraumdarstellungen die Basis für die Implementierung von niederländischen Einflüssen oder sollte dieser Prozess besser als Abkehr und Trendwende verstanden werden? Diese Fragen werden bei Kemp nicht gestellt. Es entsteht so der Eindruck von zwei relativ linearen Entwicklungen in der Kunst, die in jeweils anderen Kunstlandschaften stattfinden und im Laufe von zwei verschiedenen Jahrhunderten verfolgt werden können. Die Lücke dazwischen wird nicht thematisiert. Damit wird auch – zumindest implizit – vermittelt, die niederländischen Einflüsse für die Innenraumdarstellung im transalpinen Raum wären die Lösung für ein lange bestehendes, innovatives Vakuum gewesen.

In der Monografie zum „Interieur in der Malerei“, die 2009 erschienen ist, geht Karl Schütz auf eine sehr ähnliche Weise mit dieser ‚Lücke‘ um. Unter der Überschrift „Die Darstellung des Innenraums vor der Erfindung des Interieurs“ referiert Schütz im Rahmen der Einleitung auf wenigen Seiten die Entwicklung beginnend mit der römischen Malerei und endend bei den Wandmalereien in der Unterkirche von San Clemente in Rom um 1100.⁴⁵ Im ersten Kapitel „Das 14. und 15. Jahrhundert – Die Entstehung des Interieurs“ beginnt der Autor, ich möchte fast sagen kanonisch, bei Giotto's „Puppenhaus-Interieur“ und schließt daran eine Übersicht zum sienesischen Innenraum von Duccio bis Pietro Lorenzetti an.⁴⁶ Darauf folgen zwei weitere Unterkapitel zur Erfindung der Zentralperspektive in Florenz und zum Oberflächenrealismus der Altniederländer, womit Schütz in seiner Untersuchung in den 1420er bis 1440er Jahren angelangt ist.⁴⁷ Einmal mehr ist damit die Frage, welche Form und

Funktion die Innenraumdarstellung im transalpinen Gebiet, also etwa im heutigen Österreich, in Tschechien, der Slowakei, in der Schweiz oder in Deutschland im 14. Jahrhundert übernommen hat, ausgeklammert.

Mit der Definition des Interieurs über die dargestellte Raumhülle werden in diesen Untersuchungen auch zwangsläufig all jene visuellen Medien nicht thematisiert, die Möbel in einem anderen Kontext zeigen – sei es, weil die Darstellung der Raumhülle nicht dem Kunstwillen entsprach, oder weil es sich um Themen handelt, die z.B. im Außenraum oder in einem transzendenten Milieu angesiedelt sind. In den Untersuchungen zur Entwicklung des Interieurs sind damit vor allem Bildthemen wie die Geburt Mariens, das Letzte Abendmahl, das Gastmahl in Bethanien, der Tod Mariens analysiert worden.

Die Frage des Dokumentationswerts

Wie nahe ist die dargestellte Ausstattung an realen Möbeln der Zeit? Und umgekehrt: wie sehr können wir vom Bild auf das Aussehen der Objekte in vergangenen Zeiten schließen? In Projekten, in denen versucht wird, diese Fragen zu beantworten, werden meist komparativ bildliche neben schriftliche Quellen gestellt, oder aber Vergleiche mit erhaltenen Möbelstücken der Zeit angestellt.⁴⁸

Autorinnen und Autoren analysieren dabei meist zunächst das jeweilig ausgewählte Bildquellen-Korpus – überwiegend handelt es sich dabei um Tafelmalerei –, um die Ergebnisse anschließend mit jenen zu vergleichen, die sie anhand anderer Quellen gewonnen haben.⁴⁹ Die Bilanz der Ergebnisse solcher methodischer Ausrichtung sind unterschiedlich: Katja Kwastek zieht etwa am Ende ihrer Studie zu den gemalten Schlafräumen der italienischen Frührenaissance den Schluss, dass, was die mobile Ausstattung angeht, zwar alle dargestellten Möbel auch in den Inventaren vorkommen, aber nur solche Verbildlichung finden, die für die Szene benötigt werden.⁵⁰

Der Raum [...] bleibt [...] ein künstlerisches Produkt, das nicht nur durch seine Schauöffnung, sondern auch durch die

44 Kemp 1996, 13f.

45 Schütz 2009, 18–26.

46 Schütz 2009, 33–43.

47 Schütz 2009, 43–68.

48 Zur Frage, welche Schwierigkeiten ein Vergleich von dargestellten Möbeln mit nicht-bildlichen Quellen mit sich bringt, siehe Nicka 2010, 19–21.

49 U.a. sind hier folgende Arbeiten zu nennen: Wonschik 2000, Lüken 2000, Kwastek 2001, Grebe 2008, Grebe 2015.

50 Kwastek 2001, 283.

Auswahl der ins Bild aufgenommenen Elemente einer individuellen Bildlogik unterworfen ist.⁵¹

Ein vollständiger Abgleich der Quellen Bild und Inventar ist demnach nicht möglich.⁵²

Ilka Wonschik resümiert in ihrer Arbeit zum Interieur der spätgotischen Altkölner Malerei:

Bei der Betrachtung von Bildtafeln des späten Mittelalters, welche Interieurdarstellungen aufweisen, läßt sich sagen, daß auf keiner Tafel ein Möbelstück so dargestellt ist, daß es mit Sicherheit als Abbild eines Originals identifiziert werden kann.⁵³

Neben dem Verlust originaler Vorbilder rührt das ihrer Meinung nach „von einer differenzierten Haltung der Künstler gegenüber der Wiedergabe von realen Gegenständen her, die mit der heutigen Erwartung nach photographischer Treue“ nichts gemein hätte. Auch hier möchte ich es dabei belassen, anzumerken, dass Fotografien natürlich auch die Wiedergabe einer dreidimensionalen Welt auf einen konkreten Ausschnitt verkürzen, einen bestimmten Blickwinkel haben oder zu einem bestimmten Zeitpunkt auf den Auslöser gedrückt wird und damit ebenfalls inszenierte Bilder sind. „Photographische Treue“ erwarten zudem nur diejenigen, die – vergleichbar mit dem Ansinnen Kühnells (s.o.) – anhand der künstlerischen Äußerungen verlorene Dingwelten rekonstruieren wollen. Auch die grundsätzlich zu verzeichnende Tendenz in der Kunst des Spätmittelalters, den Bildraum und Figuren immer detailreicher und naturalistischer wiederzugeben, unterliegt den medialen Bedingtheiten des Visuellen und bleibt immer auch Konfiguration von Bildelementen. Man muss nicht auf René Magrittes „La trahison des images“ (1929) und die bekannte Bildaufschrift „Ceci n'est pas une pipe“ unterhalb der gemalten Pfeife vorgreifen, um sich bewusst zu machen, dass das Abgebildete immer nur über Ähnlichkeitsäquivalenzen zum Objekt verfügt, es aber nicht ersetzt. Genauso, wie Magrittes Pfeife im Bild nicht geraucht werden kann, müssen auch die Einrichtungsgegenstände auf mittelalterlichen Bildern nicht denselben Anforderungen entsprechen, die für physische Artefakte in der Zeit gegolten

haben, aber genau das scheint in so mancher Untersuchung nicht berücksichtigt zu werden:

Interessant zu beobachten ist der Umstand, daß auch die Rundbogenfenster eine Verglasung aufweisen. Diese werden in ihrer Konzeption ähnlich den Kreuzstockfenstern dargestellt, was darauf hindeutet, daß sie in ihrer technischen Ausarbeitung **nicht folgerichtig wiedergegeben werden**. Betrachtet man hierzu beispielsweise die Münchner Verkündigungstafel aus der Werkstatt des Meisters der Georgslegende, so scheint es als ob die Butzenscheibe dem Zwillingfenster einfach nur hinterlegt worden ist. Weder Fensterrahmen noch eine Falz lassen hier eine wirklich eingefaßte Scheibe vermuten.⁵⁴ [Herv. d. Verf.]

Deutlich wird auch anhand dieses Abschnitts aus der Arbeit Ilka Wonschiks, dass sie die Bilder auf Realismen hin abklopft und gleichzeitig eine naturalistische Darstellungsweise als oberste Maxime ansetzt. Wahrgenommen wird das anhand anderer Quellen nachweislich im Bild von der ‚Wirklichkeit‘ Abweichende. Mittelalterliche Bilder werden so – groteskerweise – sowohl zum Fehlersuchbild als auch zur Rekonstruktion von Wirklichkeit verwendet.

Sven Lüken, der von den auf Innenräumen dargestellten Verkündigungen an Maria von 1430 bis 1525 „im deutschen Sprachraum“ ausgeht, resümiert, dass Bildquellen als „illustrierende Quelle“ herangezogen werden können. Demnach können Inventare und Bilder verglichen und den schriftlich erwähnten Ausstattungselementen Beispiele aus dem visuellen Befund an die Seite gestellt werden. Daneben räumt Lüken den in seiner Analyse behandelten Tafelbildern auch den Wert einer „eigenständigen Quelle“ ein, die Aussagen über Objekte und ihre Verwendung zulässt. Letzteres, so Lüken, jedoch nur dann, wenn gewährleistet werden kann, dass sich der Künstler nicht an niederländischen Vorbildern orientiert, sondern eigenständige Bildfindungen – und das meint in diesem Fall Motive aus seiner unmittelbar erfahrbaren geografischen Umgebung verwertend – realisiert.⁵⁵ Am Ende dieser Rechnung bleiben nach Lüken „reale“, „erreichbare“ Gegenstände und Architekturen übrig; nur „die abgebildete Zusammenstellung der Utensilien“ ist

51 Kwastek 2001, 285. Zum Begriff der „Schauöffnung“ siehe Rohlf-von Wittich 1955, 113.

52 Kwastek 2001, 285.

53 Wonschik 2000, 107.

54 Wonschik 2000, 36.

55 Lüken 2000, 277–311.

nicht real, sondern entspricht „einem Ideal, mit dem sich die meisten Betrachter identifizieren konnten“.⁵⁶

Ich möchte an dieser Stelle nicht weit ausholen, sondern nur zu bedenken geben, dass gerade die Integration von Motiven aus einem anderen kulturellen und/oder geografischen Raum ein Interesse an diesen Gegenständen widerspiegelt, das neben einer Zirkulation von unterschiedlichen Gütern im Handel oder im Rahmen von Geschenkspraktiken eben gerade auch durch das Prozessieren solcher Objekte in Bildern oder Erzählungen belegbar ist und durch Ansätze wie den beschriebenen ausgeblendet wird. Abgesehen von der Konfiguration der Bildelemente und der möglichen Übernahme von Bildmotiven werden letztlich auch bei Lücken die gestalterischen Potentiale der Kunstschaffenden auf ein Kopieren von in der Zeit real verfügbaren Artefakten reduziert und damit auch die Möglichkeiten anderer Rollen oder Funktionen von Dingen im Bild nicht berücksichtigt.

Ähnlich wie bei den Untersuchungen, die zur Entwicklung der Innenraumdarstellung bestehen, wird auch im Zusammenhang der Frage des Dokumentationswerts der Bildquellen meist ein bestimmtes Korpus untersucht, nämlich vor allem Werke des Spätmittelalters nördlich der Alpen bzw. des Trecento in Italien. Belegt wird ein solches Vorgehen fast immer mit der – unbestritten – höheren Dichte an dargestellten Objekten sowie einer ‚naturalistischeren‘ Darstellungsweise, die überhaupt erst Fragen und Untersuchungen zum Thema Innenräume erlaube. So begründet Sven Lücken beispielsweise die zeitliche Absteckung seiner Untersuchung mit den Worten:

Der Beginn des Untersuchungszeitraumes wird durch einen künstlerischen Stilwandel markiert. Im Verlauf des zweiten Drittels des 15. Jahrhunderts wurde die Stilrichtung der Internationalen Gotik durch eine stärker von der realistischen Darstellungsweise geprägte Kunstrichtung abgelöst, die hauptsächlich von den Niederlanden ausging. Diese neue Stilrichtung war um eine wirklichkeitsgetreue Abbil-

dung von Gegenständen, Räumen und Menschen bemüht, so daß seit dieser Zeit auch wirklichkeitsgetreue Darstellungen von Innenräumen zu erwarten sind.⁵⁷

Unter den Abhandlungen zu dargestellten Möbeln finden sich auch solche, die Bilder in mehr oder minder direktem Verhältnis zu einer zeitgenössischen Realität sehen und sie dahingehend auswerten.⁵⁸ Die Problematik, die eine solche Zugangsweise mit sich bringt, wird dabei oft nicht berücksichtigt oder ignoriert.

Möbel als Symbole

Eine umfassende Arbeit, die sich mit der Frage des Symbolwerts von Möbeln auseinandersetzt, ist mir nicht bekannt. Ich wollte diese Richtung hier trotzdem nennen, weil vor allem Erwin Panofskys Konzept des „Disguised Symbolism“⁵⁹ mitunter dazu beigetragen haben könnte, dass dargestellten Objekten und näherhin Möbeln kein adäquates Forschungsinteresse entgegengebracht wurde.

Felix Thürlemann hält zu Panofskys „Dechiffrierung“ des Mérode-Altars etwa fest:

Die von Panofsky benannten Symbole – der Kelch als Verweis auf die Passion Christi, der Feuerschirm als Nimbusersatz, die Sitzbank als „versteckte“ Darstellung des Thrones Salomons – können jedoch keine kohärente Deutung des Werkes begründen. Wie so oft bei Interpretationen, die mit dem Konzept der „versteckten“ Symbolik argumentieren, erscheint das Werk als eine ungeordnete Summe von Symbolzeichen; die umfassende kompositionelle Ordnung des Bildes bleibt unberücksichtigt. Es ist als ob man einen fremden Text ohne Kenntnis von Syntax und Grammatik bloß auf Grund einzelner, mit Hilfe eines Wörterbuchs übersetzter Vokabel zu verstehen versuchte.⁶⁰

Das Beispiel macht deutlich, dass hier vor allem unter dem Deckmantel des Versteckens eine gewisse Beliebigkeit zutage tritt. Die Ablehnung vieler, die eine solche Vorgehens-

56 Lücken 2000, 311f. Ähnlich kritisiert auch Peter Schmidt (2009, 106) das Vorgehen: „Das Problem [der Indienstnahme des Bildes als historische Quelle, Anm. d. Verf.] lässt sich auch nicht unter Verweis auf Panofskys Konzept des „disguised symbolism“ umgehen, indem man die auf Gemälden des späten Mittelalters dargestellten Gegenstände in ihre ‚symbolischen‘ und ‚realistischen‘ Komponenten zu zerlegen versucht.“

57 Lücken 2000, 9.

58 U.a. können hier folgende Arbeiten genannt werden: Hinz 1976, 13–19; Gathercole 2006, Oledzka 2016. Auch bei Schütz (2009) sind an manchen Stellen Verweise auf einen direkten Bezug zwischen Bild und abgebildeter Realität zu finden. So etwa auf Seite 84: „Einen [...] unmittelbaren und frischen Zugang zur zeitgenössischen Realität einer luxuriös ausgestatteten spätmittelalterlichen Badestube und den losen Sitten ihrer Besucher zeigt eine der Miniaturen aus einer um 1470 angelegten französischen Handschrift von Valerius Maximus' *Factorum et dictorum memorabilium libri novem* in Leipzig.“

59 Panofsky 1953.

60 Thürlemann 2002, 93.