

Zitation:

Ulrike Heinrichs, Objekte der Anschauung und der Illusion. Überlegungen zu einem Spannungsfeld von Gattung und Begriffsgeschichte am Beispiel der Wandmalerei, in: *Mittelalter. Interdisziplinäre Forschung und Rezeptionsgeschichte* 1 (2018), S. 210–245, <https://mittelalter.hypotheses.org/14706>.



Objekte der Anschauung und der Illusion. Überlegungen zu einem Spannungsfeld von Gattung und Begriffsgeschichte am Beispiel der Wandmalerei

von Ulrike Heinrichs¹



Foto: Brandenburg an der Havel, Domklausur, Oberer Kreuzgang, Bibliothekssaal mit Gemäldezyklus zu den Wissenschaften und Künsten, Joch IV, Gewölbe, Ranken mit verschiedenfarbigen Weintrauben. Foto: Holger Kupfer/ www.kupfer-fotografie.de; Copyright: Universität Paderborn. Realisiert mit Mitteln der DFG (Sachmittelprojekt HE-4556/3-1 „Der Wandmalereizyklus zu den Wissenschaften und Künsten in der Brandenburger Domklausur. Kunstproduktion und Wissensorganisation um 1450“)

¹ Der vorliegende Text ist eine leicht überarbeitete und erweiterte Fassung des Abendvortrags, gehalten am 1.12.2017 im Rahmen des Workshops „Wandmalerei als Objekt – Methodische Gedankenspiele“ (1.–2. Dezember 2017) initiiert von Stephen Kremer, Esther-Luisa Schuster und Svenja Trübenbach am Kunsthistorischen Institut der Universität Bonn, einer Veranstaltung im Rahmen des Teilprojekts 21 „Der König zu Gast – Haus und Herrschaft in der profanen Wandmalerei“ des von der DFG eingerichteten SFB „Macht und Herrschaft – Vormoderne Konfigurationen in transkultureller Perspektive“. Die Literaturliste stellt eine Auswahl dar und bezieht sich insbesondere auf die zu diesem Anlass verwendeten Titel sowie eine Auswahl von einführender Literatur. Eine vollständige Bibliographie zu geben, ist nicht beabsichtigt.

Zitation:

Ulrike Heinrichs, Objekte der Anschauung und der Illusion. Überlegungen zu einem Spannungsfeld von Gattung und Begriffsgeschichte am Beispiel der Wandmalerei, in: *Mittelalter. Interdisziplinäre Forschung und Rezeptionsgeschichte* 1 (2018), S. 210–245, <https://mittelalter.hypotheses.org/14706>.



Die Forschung zur Wandmalerei des Mittelalters mit der aktuellen Diskussion um das Objekt als Leitbegriff kunst- und kulturgeschichtlicher Forschung ins Gespräch zu bringen, wie die Initiatoren des Workshops „Wandmalerei als Objekt“ der Universität Bonn (1.-2. Dezember 2017) dies intendieren, ist ein neuartiges Unterfangen. Den beim Leser etwaig aufkommenden Erwartungen an abschließende Ergebnisse wird mit dem im Untertitel der Tagung gegebenen Hinweis auf „methodische Gedankenspiele“ entgegengewirkt und dies mit guten Gründen.

I.

Wer sich in kunstgeschichtlicher Perspektive mit Wandmalerei befasst und dabei auf die Kategorie des Objekts zugehen möchte, begibt sich auf eine Gratwanderung. Das Repertoire der aktuell im Umlauf befindlichen kulturgeschichtlichen oder ästhetischen Diskurse in Augenschein nehmend, scheint unter den Währungen an verfügbaren Leitbegriffen kaum eine so schlecht auf die Wandmalerei gemünzt sein wie gerade diejenige des Objekts. Nachdem die Frage der *objecthood* vor Jahrzehnten zunächst vor allem als eine Herausforderung an die Gesellschaft von Seiten der bildenden Kunst auf ihrem Weg zur Erweiterung und Neudefinition ihrer Grenzen begriffen wurde, besteht seit einigen Jahren bereits die Tendenz zur Verfestigung des Begriffsfelds im Sinne einer eigenen Forschungsrichtung („Objektwissenschaft“) mit fachwissenschaftlichem Schwerpunkt in der Kunstgeschichte wie auch einer ausgeprägten Tendenz zur interdisziplinären Vernetzung.² Die durch den *object turn* hervorgebrachten interdisziplinären Foren und Publikationen in Formaten des Handbuchs oder des Leitartikels, werden indessen nur teilweise von der Kunstgeschichte oder den ihr nahestehenden, auf Artefakte fokussierten Wissenschaften wie den Archäologien, der Kulturanthropologie und Ethnologie angeführt; sie werden stattdessen gerade auch von traditionell textfokussierten Fächern wie der Geschichtswissenschaft und den Philologien gestaltet.³ Es mag mit der breiten Streuung der Gesichtspunkte mit unterschiedlichen disziplinären Schwerpunkten zusammenhängen, wenn sich bei der Übersicht möglicher

² Zwei umfangreiche Publikationen sind zu nennen, die einen Querschnitt inter- und transdisziplinärer Fragestellungen und Fallbeispielen vorstellen: *The Object Reader*, hrsg. von Fiona Candlin und Raiford Guins, London 2009; *The Challenge of the Object/Die Herausforderung des Objekts*, Tagungsakten des 33. Kongress des Comité International d’Histoire de l’Art (Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums: Wissenschaftlicher Beiband 32), hrsg. von Ulrich Großmann und Petra Krutisch, Nürnberg 2014. Siehe Philipp Cordez, Die kunsthistorische Objektwissenschaft und ihre Forschungsperspektiven, in: *Kunstchronik* 67 (2014), S. 364–366. Vgl. die Besprechung der Tagung von Petra Wenninger in: *Kunstchronik* 65 (2012), S. 582–587.

³ Vgl. Cordez, *Kunsthistorische Objektwissenschaft* (wie Anm. 2), S. 364.

Zitation:

Ulrike Heinrichs, Objekte der Anschauung und der Illusion. Überlegungen zu einem Spannungsfeld von Gattung und Begriffsgeschichte am Beispiel der Wandmalerei, in: *Mittelalter. Interdisziplinäre Forschung und Rezeptionsgeschichte* 1 (2018), S. 210–245, <https://mittelalter.hypotheses.org/14706>.



Gegenstände der Eindruck grundsätzlicher Offenheit bis hin zur gänzlichen Unbestimmtheit der Abgrenzung einstellt. Dergleichen Suchbewegungen brauchen nicht von Nachteil zu sein, sondern können sich als fruchtbare Phase des Übergangs erweisen, sofern sie für eine kritische Reflexion auf Routinen der Systematik und Klassifikation auf der Sach- und Begriffsebene hin genutzt werden. Vorläufig will es scheinen, als würde das neu wachgerufene Interesse an der *objecthood* in den Sachbeständen und Archiven der Kulturen von der Kunst der wohl arrangierten Zufälligkeit regiert, wie sie das von Fernweh getriebene Walross in Lewis Carrolls Gedicht „Through the Looking Glass and What Alice Found There“ (1872) anzukündigen scheint: „*The time has come*“, *the Walrus said, to talk of many things: Of shoes and ships and sealing wax of cabbages and kings and why the sea is boiling hot and whether pigs have wings*. Indessen erweist sich hier gerade das Gedankenspiel der Verknüpfung mit der Wandmalerei als Lackmustest für epistemische Schlüssigkeit in der Sache der *objecthood*: Ein ‚Objekt‘ könnte alles sein, was sich dazu anböte, vom Walross auf die Reise geschickt zu werden, Dinge also, die zur Mobilität bestimmt sind oder die zumindest eine gewisse Eignung zur Translozierung mit sich bringen und die zugleich – *shoes and ships and sealing wax* – einen gewissen Grad an pragmatischer Nutzbarkeit aufweisen.⁴ An Wandmalerei wird man dabei zuallerletzt denken wollen.

In Parenthese sei angemerkt, dass das Gedankenspiel der Verschiffbarkeit sich zwar durchaus auch auf diesen Gegenstand ausdehnen lässt. Man wird dabei aber wohl nur an die Fälle der Demontage von einzelnen Werkkomplexen zum Zweck der Musealisierung denken dürfen. Ist Wandmalerei erst einmal im Museum magaziniert oder präsentiert, kann in der Tat die Nomenklatur des Objekts als Oberbegriff für den museal konservierten Gegenstand im Gegensatz zur Einordnung von Malerei als Kunstwerk im engeren Sinne griffig erscheinen.⁵ Praktische und materialtechnische Fragen wie diejenige des Formats und des Bedarfs an klimatischen Bedingungen stehen bei dieser Wortwahl im Vordergrund. Grundlegende Fragen wie die Erforschung des Übergangs vom historischen Objekt zum Museumsobjekt

⁴ Man vergleiche die geschickt auf die Metaebenen der stark divergierenden Forschungsrichtungen im Bereich der Objekt-Diskurse zielende Liste von substantivierten Adjektiven, die Regina Wenninger in das Netz ihrer kritischen Anmerkungen zur Tagung „Challenges of the Object“ von 2012 gegangen sind: „Transdisziplinäres und Politisches“, „Merkantiles“, „Belebtes“, „Globales“. Wenninger, Besprechung der Tagung „Challenges of the Object“ (wie Anm. 2), S. 583–586.

⁵ Vgl. Wenninger, Besprechung der Tagung „Challenges of the Object“ (wie Anm. 2), S. 583.

Zitation:

Ulrike Heinrichs, Objekte der Anschauung und der Illusion. Überlegungen zu einem Spannungsfeld von Gattung und Begriffsgeschichte am Beispiel der Wandmalerei, in: *Mittelalter. Interdisziplinäre Forschung und Rezeptionsgeschichte* 1 (2018), S. 210–245, <https://mittelalter.hypotheses.org/14706>.



oder der Umgang mit Wandmalerei im Vergleich zur Gesamtheit aller Gegenstände des Sammelns, Bewahrens, Erforschens und Präsentierens, zu denen nicht nur Artefakte gehören, lassen sich unter dem Begriff des Objekts erfassen. Wandmalerei als Objekt musealen Sammelns, Konservierens und Ausstellens bildet demnach ein Sonderthema, und zwar ein Sonderthema von besonderem Gewicht. Auf der Bonner Tagung ist es durch das repräsentative Beispiel eines Fragments hochmittelalterlicher Wandmalerei vertreten, dessen ursprünglicher Standort bislang ungeklärt ist und das im Deutschen Burgenmuseum aufbewahrt wird. An dieser Stelle soll es genügen, diesen Aspekt lediglich auf der grundsätzlichen Ebene der Diskussion wissenschaftlicher Vokabularien in Erinnerung zu rufen. Insofern in dem vorliegenden Beitrag Wandmalerei als authentisches, historisch gewachsenes Werk im Vordergrund steht, scheint indessen der Eindruck des Widerstands gegen die Zuordnung zur *objecthood* zu überwiegen, insbesondere wenn der Begriff an Mobilität gekoppelt wird.

Mag es im Einzelfall auch gute Gründe für eine Musealisierung geben: Im Gegensatz zu den zahlreichen Formaten der Malerei, denen auf Grund ihrer Herkunft aus dem Maleratelier und dem Kunsthandel bereits von ihrem Ursprung her eine Tendenz zur Mobilität eigen ist, den Gemälden auf Leinwand, Holz, Metall etc., auch im Unterschied zum Wandteppich, einem der Wandmalerei oft an die Seite gestelltem,⁶ jedoch grundsätzlich anders disponiertem, dem Bereich der Luxusgüter und des ephemeren Zeremoniells angehörenden Bildmedium,⁷ erhält die Wandmalerei ihren festen Standort und ihre Bestimmung durch die Entstehung auf einer Baustelle, an einem Bauwerk, wie dies in einem provinzialrömischen Reliefbild, aufbewahrt im Musée de Normandie in Caen, dargestellt ist. Es zeigt Bauarbeiter beim Verputzen der Wand sowie Maler auf dem Gerüst am Bau.⁸ Einmal vom Gebäude als ihrem Malträger und dessen räumlichem Zusammenhang entfernt ist Wandmalerei von Grund auf sich selbst entfremdet, so dass die museale Präsentation immer zuerst eine Geschichte der Zerstörung erzählt. Insofern die Kategorie der *objecthood* dem *material turn* in den Kulturwissenschaften

⁶ Albert Knoepfli [u.a.], *Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken*. Bd. 2: Wandmalerei und Mosaik, Stuttgart 1990, S. 221.

⁷ Vgl. Wolfgang Brassat, *Tapissereien und Politik. Funktionen, Kontexte und Rezeption eines repräsentativen Mediums*, Berlin 1992, S. 15–38.

⁸ Knoepfli [u.a.], *Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken* (wie Anm. 6), S. 221.

Zitation:

Ulrike Heinrichs, Objekte der Anschauung und der Illusion. Überlegungen zu einem Spannungsfeld von Gattung und Begriffsgeschichte am Beispiel der Wandmalerei, in: *Mittelalter. Interdisziplinäre Forschung und Rezeptionsgeschichte* 1 (2018), S. 210–245, <https://mittelalter.hypotheses.org/14706>.



eng verwandt ist, da sie die Aufmerksamkeit auf die Technizität der Dinge zieht, insofern sie zum Bereich der Funktionsgeschichte neigt und weiter, indem die Rede vom Objekt gemeinsame Wurzeln mit der Geschichte des Sehens und der künstlerischen Perspektive aufweist, soll sich, wie im Folgenden zu erläutern ist, die Befragung von Wandmalereiforschung in diesem Horizont als lohnend erweisen. Zunächst sind jedoch die Grenzen des Terrains abzustecken. Die Tauglichkeit des Objekts als übergeordnete Kategorie oder gar Substitut für zentrale Begriffe der Kunstgeschichte ist durchaus kritisch zu betrachten.

II.

Zunächst fordert die Frage nach der Verknüpfung von Wandmalerei mit dem aktuellen Objektbegriff zu grundsätzlichen Überlegungen zu den Schwerpunkten und Methoden der Fachdisziplinen heraus. Die Schubladen der *cultural turns* öffnen und schließen sich: Einer in jüngerer Zeit verfolgten Tendenz zufolge solle Objektwissenschaft an jenen Stellen kunst- und kulturgeschichtlicher Forschung zum Zuge kommen, an denen die Bildwissenschaft an ihre Grenzen gelange. Wenn diese These Züge einer Kampfansage an die Kunstgeschichte mit ihrem Auftrag zur Reflexion auf das Visuelle, Bildliche, Künstlerische und Ästhetische aufweist, dann ist wohl kein Phänomen besser geeignet, um ihr mit Wucht entgegen gehalten zu werden als die Wandmalerei, lässt diese Kunst sich doch gleichsam als Prototyp aller mit Farben erzeugten bildnerischen Illusion beschreiben. Diese Vorstellung entspringt dem Mythos vom Erfindungsreichtum der Ägypter, der zur Herstellung erster einfacher Werke der Malerei auf Grund der Umzeichnung von Schattenrissen auf der sonnenbeschiedenen Mauer geführt hätte. In der Folge hätte die Kunst der Malerei sich in mehreren Schüben durch die Erweiterung der Malerpalette entwickelt und entfaltet. Die europäische Historiographie und Taxonomie hat diesen Mythos immer weiter tradiert, von Plinius des Älteren *Historia Naturalis* bis hin zu den Resumés oder Auszügen der antiken Überlieferungen zu Gegenstand und Geschichte der Malerei in den mittelalterlichen Enzyklopädien, etwa in Isidor von Sevilas *Etymologiarum sive originum* (6. Jhdt., Buch XIX: Von Schiffen, Gebäuden und Kleidung)⁹ und Bartholomaeus Anglicus' *De rerum proprietatibus* (Über die

⁹ Isidor von Sevilla, *Etymologiarum sive originum*, Buch XIX, cap. XVI, hrsg. und übers. von Lenelotte Möller, Wiesbaden 2008, S. 682.

Zitation:

Ulrike Heinrichs, Objekte der Anschauung und der Illusion. Überlegungen zu einem Spannungsfeld von Gattung und Begriffsgeschichte am Beispiel der Wandmalerei, in: *Mittelalter. Interdisziplinäre Forschung und Rezeptionsgeschichte* 1 (2018), S. 210–245, <https://mittelalter.hypotheses.org/14706>.



Eigenschaften der Dinge, um 1235/40, Buch XIX).¹⁰ Auch in der Perspektive der modernen Kunstgeschichte stellt sich Wandmalerei geradezu als mimetische Kunst schlechthin dar und ist im Hinblick auf diese besondere Qualität aus der Gesamtheit der Objekte oder kulturellen Artefakte herausgehoben. Schon in ihren frühesten Beispielen, etwa den Höhlenmalereien der Magdalénienzeit in Südfrankreich und Nordspanien, begegnet die Kunst der Wiedergabe von Gegenständen und Elementen lebensweltlicher Erfahrung in der Wandmalerei in großer Eindringlichkeit und erreicht dabei oftmals ein großartiges Niveau von schier unbegreiflichem Können. Auch in den historischen Perioden des Altertums schreitet die Wandmalerei – im Rahmen von unterschiedlich konzeptionierten Stilen der Schematisierung und Chiffrierung – hinsichtlich ihrer mimetischen Kapazität von Höhepunkt zu Höhepunkt. So öffnet Wandmalerei gleichsam das Mauerwerk, verwandelt Räume und holt dabei oft genug die offene naturräumliche Umgebung in das Innere der Gebäude, in ägyptischen Grabkammern, wenn nilotische Landschaften und ihre vielfältige kulturelle Nutzung zum Thema werden wie im Grab des Sennedjam in Theben (13. Jahrhundert v. Chr.)¹¹, in den römischen Villen in Herculaneum und in Pompeji oder in den Gartensälen, Jagdzimmern oder phantastischen Lauben des späten Mittelalters und der Renaissance.¹² Wandmalerei bildet ein bevorzugtes Betätigungsfeld der Perspektivkonstruktion wie Masaccios Gemälde der Hl. Trinität im Dom S. Maria del Fiore in Florenz (1425-27) als eines der ältesten Beispiele dieser Art belegt. Die Gattung der Wandmalerei bringt das Konzept des optischen Mediums als Schacht durchsichtiger Luft im Fensterdurchblick oder Schleier zwischen dem sehenden Subjekt und dem gesehenen Objekt der Beobachtung in idealer Weise zur Anschauung. Den Zeitgenossen musste es so erscheinen, als öffnete sich in der Wand ein Loch in den im Bild dargestellten Kapellenraum.¹³ Dabei hängt die Frage der eindringlichen Illusion beileibe nicht an der forcierten Mimikry einer mit den Mitteln abbildender Malerei gespiegelten Realität, sondern grundlegend an der Durchdringung malerischer Konzepte mit Dispositiven der

¹⁰ Bartholomaeus Anglicus, *De genuinis rerum coelestium, terrestrium et inferarum proprietatibus*, Frankfurt 1601, Nachdruck Frankfurt a. M. 1964, S. 1162. Vgl. Ulrike Heinrichs, Martin Schongauer, *Maler und Kupferstecher. Kunst und Wissenschaft unter dem Primat des Sehens*, Berlin/München 2007, S. 236.

¹¹ Paul Philippot, *Die Wandmalerei. Entwicklung, Technik, Eigenart*, Wien und München 1972, S. 21, Abb. 3.

¹² Siehe etwa Matteo Giovanettis Wandgemälde in der *Chambre du Cerf* im Palais des Papes in Avignon (um 1343). Götz Pochat, *Figur und Landschaft. Eine historische Interpretation der Landschaftsmalerei von der Antike bis zur Renaissance*, Berlin/New York 1973, S. 210, 486, Abb. 32.

¹³ Peter J. Gärtner, *Florenz und die Perspektive*, in: *Die großen Maler der italienischen Renaissance. Der Triumph der Zeichnung*, hrsg. von Eberhard König, Potsdam 2007, S. 16f.

Zitation:

Ulrike Heinrichs, Objekte der Anschauung und der Illusion. Überlegungen zu einem Spannungsfeld von Gattung und Begriffsgeschichte am Beispiel der Wandmalerei, in: *Mittelalter. Interdisziplinäre Forschung und Rezeptionsgeschichte* 1 (2018), S. 210–245, <https://mittelalter.hypotheses.org/14706>.



Architektur. Nicht selten sind es gerade die Verfahren der Stilisierung und des Abstrahierens der ornamentalen Malerei, die für eine gelungene Synergie von malerischen und architektonischen Dispositiven sorgen und den Raum in seiner Gesamterscheinung bildlich formen. Ein solches Beispiel liegt in der Gewölbemalerei der 1483 erbauten Trinklaube im Ordonnanzhaus in Brandenburg vor, wo mit Hilfe von ornamentalen Blattranken der Eindruck einer Laube oder eines Hains erzeugt wird. Nicht zuletzt durch den suggestiv auf Effekte der Verräumlichung zielenden Einsatz eines reichen Spektrums an grünen und dem Grün benachbarten Farben – in den Blattranken wie auch im Bildhintergrund¹⁴ – wird der Raum des gotischen Gewölbes gleichsam in ein Pflanzenreich verwandelt. Noch weitaus reicher stellen sich die Errungenschaften des malerischen Illusionismus im Bereich der Scheinarchitekturen und figürlichen Szenarien dar. Die enge Verbundenheit von Wandmalerei und Architektur zeigt sich im Brennpunkt der Vielzahl von Bildformen und stilistischen Phänomenen, die jede künstlerische Epoche vom Altertum an hervorgebracht hat. An die phantastischen Szenografien in der Villa Poppea in Oplontis bei Pompeij als Zeugnissen des sogenannten zweiten Stils der Malerei Kampaniens (vor der Mitte des 1. Jhdts.)¹⁵ ist hier ebenso zu erinnern wie die Dekorationssysteme des spätromanischen Kirchenraums in Westfalen, die mit Hilfe von illusionistisch dargestellten Ornamenten wie Säulen, Bögen, Gewölberippen sowie gemalten Textilien wie Wandbehängen und Vorhängen¹⁶ die baulich schlicht gehaltene Gestalt der Innenräume bereichern und verwandeln oder an die perspektivischen Bravourstücke in der einfallsreichen Verknüpfung von „welschen“, also der italienischen Renaissance verpflichteten Architekturmotiven mit gemalten Skulpturen und Figuren wie sie in Hans Holbeins d. J. Entwürfen zu den Fassadenmalereien am Haus zum Tanz in Basel überliefert sind.¹⁷ An das Virtuositum geometrischer Perspektive der

¹⁴ Jan Raue und Jens Christian Holst, Der "frowe hues gewalt" und ihre Grenzen. Lesarten zur spätgotischen Trinklaube am Ordonnanzhaus in Brandenburg, in: *Die Altmark von 1300 bis 1600, Eine Kulturregion im Spannungsfeld von Magdeburg, Lübeck und Berlin*, hrsg. von Jiri Fajt, Wilfried Franzen und Peter Knüvener, Prag 2011, S. 395–407.

¹⁵ Volker Michael Strocka, Der Zweite Stil, in: *Pompejanische Wandmalerei*, hrsg. von Giuseppina Cerulli Irelli, Masaroni Aoyagi, Stefano De Caro und Umberto Pappalardo, Stuttgart/Zürich 1990, S. 218–221.

¹⁶ Hilde Claussen, Zur Farbigkeit in Kirchenräumen des 12. und 13. Jahrhunderts in Westfalen, in: *Westfalen 56* (1978), S. 18–72. Siehe insbesondere das hinsichtlich der Vielfalt und systematischen Anordnung der Motive besonders instruktive Beispiel der Soester Pfarrkirche St. Maria zur Höhe: Eva-Maria Bongardt, *Die Kirche St. Maria zur Höhe und ihre Bildausrüstung*, Phil. Diss. Universität Paderborn, Fakultät für Kulturwissenschaften, verteidigt im Nov. 2015.

¹⁷ Oskar Bätschmann und Pascal Griener, Hans Holbein. Köln 1997, S. 65–77.

Zitation:

Ulrike Heinrichs, Objekte der Anschauung und der Illusion. Überlegungen zu einem Spannungsfeld von Gattung und Begriffsgeschichte am Beispiel der Wandmalerei, in: *Mittelalter. Interdisziplinäre Forschung und Rezeptionsgeschichte* 1 (2018), S. 210–245, <https://mittelalter.hypotheses.org/14706>.



sogenannten Quadraturmaler, der Spezialisten der verkürzten Architekturdarstellung ist hier ebenso hinzuweisen wie auf die belebende Wirkung der Verschränkung der Gattungen – Historien, Landschaft, Tierstücke, Stilleben – in den fingierten Loggienarchitekturen des römischen Barock, wie im Salone dei Corrazzieri des Agostino Tassi im Palazzo del Quirinale oder in der Sala de' Palafrenieri im Palazzo Lancellotti in Rom, beide entstanden im 2. Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts.¹⁸ Die Liste ließe sich beliebig verlängern. Wohl zeichnen sich die Perioden der römischen Kunst des ersten vorchristlichen bis ersten nachchristlichen Jahrhunderts sowie diejenigen der Hochrenaissance und des Barock darin aus, dass sie die größte Vielfalt von Modi und Verfahren der Illusion hervorgebracht haben, doch ist der Wandmalerei aller Stile und Epochen auf Grund der organischen Verbindung mit der Architektur und des daraus abgeleiteten Potenzials der Wirkung auf den Raum, die diese Gattung kennzeichnet, in einem hohen Maße eine „Macht der Vorspiegelung“ eigen.¹⁹

Zur Begründung auf entsprechende grundlegende, materialkundliche, bildtheoretische und funktionsgeschichtliche Kategorien der Einordnung darf auf den Ethymologen des Brückenzeit zwischen Spätantike und frühem Mittelalter, Bischof Isidor von Sevilla (um 560–636), als eine gewiss im gesamten Zeitraum des Mittelalters rezipierte Quelle zurückgreifen: „Von der Malerei (*pictura*). Die Malerei aber ist ein Bild, das den Anblick einer Sache ausdrückt, und diese, wenn man sie gesehen hat, dem Geist zur Erinnerung zurückführt. *Pictura* aber heißt *factura* (Bildung, Gestaltung), es ist nämlich ein erfundenes Bild, nicht Wirklichkeit. Daher kommt auch *fuscata* (geschminkt), d.h. mit unechter (*fictus*) Farbe bestrichen, was nichts an Glaubwürdigkeit und Wahrheit besitzt. Woher es auch einige Malereien gibt, die über die Körper, wie sie in Wahrheit sind, im Eifer der Farben hinausgehen und die Wirklichkeitstreue, während sie sich bemühen, diese zu vergrößern, in Täuschung verwandeln. Wie jemand, der eine dreiköpfige Chimäre malt oder Skylla mit menschlichem Oberteil und unten mit Hundsköpfen gegürtet.“²⁰ Entscheidend für die Relevanz

¹⁸ Steffi Roettgen, *Wandmalerei in Italien. Barock und Aufklärung 1600–1800*, München 2007, S. 9–13.

¹⁹ Philippot, *Wandmalerei* (wie Anm. 11), S. 6. Siehe auch Karl Schefold, *Die Bedeutung der Malerei Pompejis*, in: *Pompejanische Wandmalerei*, hrsg. von Giuseppina Cerulli Irelli [u.a.], Stuttgart/Zürich 1990, S. 18–25.

²⁰ Isidor von Sevilla, *Etymologiarum sive originum*, Buch XIX, Kap. XVI, ed. Möller 2008 (wie Anm. 6), S. 682. Vgl. *Isidori hispalensis episcopi etymologiarum sive originum*, lib. XIX, cap. XVI, hrsg. von W. M. Lindsay, Oxford 1911, Bd. 2, s.p. Vgl. Götz Pochat, *Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie. Von der Antike bis zum 19. Jahrhundert*, Köln 1986, S. 109–111. Von den Stichworten Erinnerung, Täuschung, Chimäre etc. eine negative Haltung Isidors gegenüber der Malerei abzuleiten geht gewiss am Charakter des Textes vorbei, der

Zitation:

Ulrike Heinrichs, Objekte der Anschauung und der Illusion. Überlegungen zu einem Spannungsfeld von Gattung und Begriffsgeschichte am Beispiel der Wandmalerei, in: Mittelalter. Interdisziplinäre Forschung und Rezeptionsgeschichte 1 (2018), S. 210–245, <https://mittelalter.hypotheses.org/14706>.



dieses Passus für die Theorie und Geschichte der Wandmalerei ist die taxonomisch vermittelte Information: Isidor ordnet *pictura* dem Kapitel (Buch XIX, Kap. XVI) über „Schiffe, Gebäude und Kleidung“ zu. So erweist sich die von Carrols Walross gelegte Fährte als die Richtige, wenn es darum geht, Wandmalerei und Objekt in das Nadelöhr der Klassifizierung der Künste – im alten Sinne der hervorbringenden Kunstfertigkeiten einzufädeln.

Insofern stehen Begriff des Bildes und des Bildlichen in der Liste kategorialer Referenzen im Fall der Wandmalerei obenan. Es verwundert von daher nicht, wenn die Wissenschaft in Bezug auf diesen Gegenstand vom Begriff des Objekts bislang noch selten Gebrauch gemacht hat. In dem großen Überblickswerk von Paul Philippot „Die Wandmalerei. Entwicklung – Technik – Eigenart“ tritt der Begriff als solcher nicht auf, doch finden sich Annäherungen der Sache nach unter dem sinnverwandten Begriff des Gegenstands oder des Gegenstandsbezugs. Das Bild im Sinne von Abbild stellt hierbei den jeweils gesetzten konzeptionellen Rahmen dar, doch ist mit dem Überwiegen des Gegenständlichen im Einzelfall nicht nur der intentional gesetzte Fokus auf dem Referenzobjekt oder der dargestellten Sache gemeint, sondern – grundlegender – die intensive Funktionalisierung der Wandmalerei in kultischen Zusammenhängen und damit einhergehende produktionstechnische und rezeptionsgeschichtliche Aspekte. Als ein Differenzkriterium wird hier die in der natürlichen Umwelt vorgefundene materielle Ausgangslage betrachtet, zu der sich die künstlerische Tätigkeit offenbar in einer bestimmten Weise verhalten muss. Sie kann die vorgefundene Sachlage entweder in den Blick nehmen und hervorheben oder sie im Sinne einer Vergeistigung des Bildes als bloßes Mittel zum Zweck der Verehrung der dargestellten Gottheiten in den Hintergrund treten lassen. So wird die rituell bestimmte Tierdarstellung in Lascaux (18.000 v. Chr.) nach dem von Philippot aufgerufenem anthropologischen Deutungsansatz als Substitut der herbei zu beschwörenden Jagdbeute aufgefasst. Als formales Indiz wird die Gebundenheit der Bilder an den gewachsenen Felsen – Element der naturräumlichen Umgebung im Gegensatz zum künstlich erstellten Gebäude der Wandmalerei

komparatorisch und taxonomisch bestimmt ist und normativen bildtheoretischen Ziele verfolgt. Überdies würde es als fragwürdig erscheinen, hinter das von Aristoteles formulierte Lob auf die erkenntnisstiftende Bedeutung der Erinnerung wie auch des Sehsinns zurück zu gehen. Vgl. Aristoteles, *Metaphysik I*, I, 980 a–b. Aristoteles' *Metaphysik*. Griechisch – deutsch, Neubearb. der Übers. von Hermann Bonitz, mit Einl. und Komm. hrsg. von Horst Seidl, 1. Halbbd.: Bücher I (A) - VI (E) (Philosophische Bibliothek 307), Hamburg 1978, S. 2–5.

Zitation:

Ulrike Heinrichs, Objekte der Anschauung und der Illusion. Überlegungen zu einem Spannungsfeld von Gattung und Begriffsgeschichte am Beispiel der Wandmalerei, in: *Mittelalter. Interdisziplinäre Forschung und Rezeptionsgeschichte* 1 (2018), S. 210–245, <https://mittelalter.hypotheses.org/14706>.



aus historischer Zeit – in ihrem Charakter als Gegenstand im Gegensatz zum Kunstwerk angeführt.²¹ Als methodologische Richtungsweisung im Rahmen der streng kunstwissenschaftlich argumentierenden Übersicht, die Philippot verfolgt, hat diese Sichtweise sicherlich ihre Berechtigung. Hinsichtlich der Frage der Faktizität bleibt sie indessen fraglich; sie lässt sich nicht abschließend verifizieren oder falsifizieren, sondern bleibt gebunden an ideologische Vorannahmen wie die grundsätzliche Annahme einer Dichotomie von Kunst und Kult. Im Hinblick auf die bildhermeneutische Komponente dieses Arguments – die Verschmelzung der Malerei mit dem Felsenrelief ergebe ein Konglomerat, welches mehr natürlicher Gegenstand sei als Kunst, – ist sie durchaus fraglich. Die prähistorische Forschung mit ihrem strukturalistisch und semiotisch inspirierten Denkansatz scheint mit der Frage der Grenze zwischen den Systemen der Artefakte und der natürlichen Umwelt vorsichtiger zu verfahren, insofern das eine wie das andere als Zeichen aufgefasst wird, dem eine realitätsbildende Bedeutung zukommen kann. Mit Blick auf die Einordnung der Felsenmalerei als Symptom und Ergebnis von kulturellen Aushandlungsprozessen verfolgt die prähistorische Archäologie ein synkretistisches Vorgehen, wobei ästhetische Erfahrung als in das Feld religiöser und soziokultureller Praktiken eingeschlossen betrachtet wird – und umgekehrt. Ob es sich um das unter der farbigen Gestalt des vorwärts stürmenden Stieres gleichsam hervorquellende Felsrelief oder um den natürlichen Farbverlauf der Felsoberfläche handelt, – die vorgefundenen Formgegebenheiten des Malgrunds können als Teil einer raffinierten künstlerischen Strategie zur Steigerung der lebensechten Wirkung begriffen werden.²² Eine zunehmend detaillierte Rekonstruktion der Nutzung und rituellen Bespielung der Höhlen durch den Menschen der Magdalénienzeit innerhalb der neueren prähistorischen Forschung bis hin zu Kenntnissen über die Herstellung der Art und Weise der Beleuchtung und zu Analogien mit Kulturen der sogenannten Naturvölker der Gegenwart lassen die Vorstellung von einer natürlichen Umwelt im Rohzustand als redundant

²¹ Philippot, *Wandmalerei* (wie Anm. 11), S. 16, Abb. 1

²² „Nicht nur die allgemeine Beschaffenheit der unterirdischen Räume hat die Anlage der Wandbilder beeinflusst, schon die geringsten natürliche Unebenheiten auf den Felsoberflächen spielten bei der Anfertigung der Werke eine Rolle.“ Michel Lorblanchet, *Höhlenmalerei. Ein Handbuch* (franz. Orig.: *Les Grottes ornées de la préhistoire*, Paris 1995), Sigmarining 1997, S. 205. Entsprechende Diskussionsbeiträge auf der Basis der Auseinandersetzung mit dem prähistorischen Forschungsstand bietet auch die synthetisierende Darstellung des Filmemachers Mario Ruspoli. Mario Ruspoli, *Die Höhlenmalerei von Lascaux. Auf den Spuren des frühen Menschen*, Paris 1998, S. 143, 162f., 168f.

Zitation:

Ulrike Heinrichs, Objekte der Anschauung und der Illusion. Überlegungen zu einem Spannungsfeld von Gattung und Begriffsgeschichte am Beispiel der Wandmalerei, in: *Mittelalter. Interdisziplinäre Forschung und Rezeptionsgeschichte* 1 (2018), S. 210–245, <https://mittelalter.hypotheses.org/14706>.



erscheinen.²³ Stattdessen erscheint ein Konzept der Erschließung von ‚Welt‘ durch den Menschen als soziokulturelles Zeichensystem angemessener, innerhalb dessen die Wandmalerei mitsamt dem Malträger eine Schnittstelle der Reflexion, Projektion und Generierung der imaginären Durchdringung des vom Menschen besetzten Lebensraumes ausmacht.²⁴

Die Vorstellung von einer grundlegenden Divergenz zwischen einem deiktisch oder symbolisch bestimmten religiösen Bildgebrauch und einer zur Autonomie tendierenden Kunst der Malerei, die im Bereich der quellennah aufgestellten, funktionsgeschichtlich und rezeptionsästhetisch orientierten Kunstgeschichtsforschung mittlerweile obsolet sein dürfte, führt bei Philippot weiter auch zur Anwendung des Begriffs des Gegenstandsbezogenen in der sakralen mittelalterlichen Wandmalerei, einschließlich der Ausmalung von Kirchen im byzantinisch geprägten Raum. Philippots Argumentation verweist auf den Offenbarungscharakter der ikonischen Figuren von Christus, Maria und den Heiligen, auf die Bestrebungen, den Innenraum hermetisch abzuschließen und durch zusammenhängende Bildsysteme zu gestalten wie auf die generelle Tendenz zur Stilisierung und Symbolisierung, die diese Malerei auszeichnet.²⁵ Man wird diesen Überlegungen soweit folgen dürfen, dass dem Gegenstand der Darstellung, also etwa der Auswahl der Heiligen, der biblischen oder göttlichen Figuren mit Blick auf eine intendierte Adressierung als Schutzpatron, Zeugen göttlicher Offenbarung, Salvator etc. eine gesteigerte Bedeutung zukommt, doch wird man sich schwer damit tun, die ästhetisch verfasste Oberfläche des Bildes gegenüber einem mutmaßlichen, auf das Gegenständliche der Darstellung beschränkten Sachinteresse abzuwerten. Schon in dem panegyrischen Text des Rhetorikers Choricus (6. Jahrhundert) auf das Wirken des Bischofs Marcianus von Gaza, in der Beschreibung der von Marcianus

²³ So ist die Höhle als „Teil der Darstellungen“ aufzufassen, wobei nicht nur visuelle und haptisch-topologische Erfahrungswerte berücksichtigt werden, sondern auch Perspektivierungen der „Verknüpfung von Ton-Ort-Figur“ im Rahmen eines „akustischen Raums“. Lorblanchet, *Höhlenmalerei* 1997, S. 200–213.

²⁴ Vgl. Georges Bataille, *Die vorgeschichtliche Malerei Lascaux oder die Geburt der Kunst (Die Großen Jahrhunderte der Malerei)*, Genf 1955.

²⁵ Philippot, *Wandmalerei* (wie Anm. 11), S. 52–60. Als eine Einführung zum Thema des durchaus sehr vielschichtigen Bildgebrauchs in Byzanz siehe: Barbara Schellewald, *Die Bilder nach dem Ende des Bilderstreits*, in: *Byzanz. Die Macht der Bilder. Katalog zur Ausstellung im Dom-Museum Hildesheim*, hrsg. von Michael Brandt und Arne Effenberger, Hildesheim 1988, S. 68–87. Zur Theologie der Bilderfreunde in Spätantike und frühem Mittelalter grundlegend: Johannes Kollwitz, Art. „Bild III (christlich)“, in: *Reallexikon für Antike und Christentum*, hrsg. von Theodor Klauser, Bd. 2, Stuttgart 1954, Sp. 319–342, hier: Sp. 334–342.

Zitation:

Ulrike Heinrichs, Objekte der Anschauung und der Illusion. Überlegungen zu einem Spannungsfeld von Gattung und Begriffsgeschichte am Beispiel der Wandmalerei, in: *Mittelalter. Interdisziplinäre Forschung und Rezeptionsgeschichte* 1 (2018), S. 210–245, <https://mittelalter.hypotheses.org/14706>.



erbauten und ausgestatteten Kirchen St. Sergius und St. Stefanus in Gaza, werden die in den Wandbildern im Inneren der Kirche dargestellten Motive und Szenen, etwa die Darstellung der Jungfrau Maria mit dem Kind sowie eine Reihe von Wundertaten Christi, in die ausführliche Würdigung der künstlerischen Qualität der Raumdekoration eingebettet, wobei es im vorliegenden Fall unerheblich ist, ob Choricus von Wandmalerei spricht oder – was wegen der Erwähnung von großen Mengen von Gold wahrscheinlicher ist – von Mosaiken. Entscheidend ist die Feststellung, dass trotz eines akzentuierten Interesses des Autors an den „Gegenständen der Bilder“ das Lob der malerischen Innenraumdekoration hinsichtlich des Kunst-Charakters den Tenor des Textes bestimmt. So wird der Reichtum des Materials – z.B. Gold und Silber für das Bild des Erlösers – ebenso hervorgehoben wie die hochrangige Qualität der Rankenornamente. Die Subtilität von Farbnuancen und die Pracht von Farbkontrasten werden ebenso gelobt wie die zahlreichen anziehend wirkenden Details, die das Auge zu täuschen vermögen. So soll Choricus folgend das Motiv einer Schale mit Wasser eine angenehme Atmosphäre der Kühle erzeugen. Besonders bemerkenswert mit Blick auf die Geschichte der Kunsttheorie und Kunsthistoriographie ist Choricus' Interesse an der künstlerischen Evokation und Initiation von Emotionen. So schildert er, wie der Jungfrau Maria im Bild der Verkündigung vor Schreck über das unerwartete Erscheinen des Engels die Rolle mit Purpurgarn aus der Hand fällt, und wie der Betrachter über der wundersamen Darstellung der Heilung eines mondsüchtigen Knaben (Mt 17, 14-20) in Überraschung gerät und von starken Gefühlen ergriffen wird: Ähnlich wie dies geraume Zeit später auch in der Reichenauer Buchmalerei des ausgehenden 10. Jahrhunderts dargestellt wird,²⁶ fährt dem vor Erregung gekrümmten Kranken der Dämon aus dem Haupt heraus.²⁷ So scheint sich in der Ekphrasis des Choricus eine Perspektive der Kunsttheorie zu eröffnen, die auf die Verknüpfung der Historienmalerei und der Emotionslenkung in Leon Battista Albertis Traktat *De pictura* vorausweist.²⁸ Im frühen 9. Jahrhundert, unter dem Druck von bilderkritischen Tendenzen im Umfeld der karolingischen Kirche, legt der

²⁶ Siehe das Evangeliar Ottos III. (Liuthar-Evangeliar), entstanden 996–1000 im Domschatz zu Aachen (Inv.-Nr. G 25). Vgl. Ernst Günther Grimme, *Das Evangeliar Ottos III. im Domschatz zu Aachen*, Freiburg i. Br./Basel 1984, S. 50.

²⁷ Richard W. Hamilton, *Two Churches at Gaza, as described by Choricus of Gaza*, in: *Palestine Exploration Fund* 62 (1930), S. 178–191, hier insb. S. 185.

²⁸ Leon Battista Alberti, *Das Standbild. Die Malkunst, Grundlagen der Malerei*, hrsg. von Oskar Bätschmann und Christoph Schäublin, Darmstadt 2000, hier: *Die Malkunst*, Kap. 40f., S. 264–271.

Zitation:

Ulrike Heinrichs, Objekte der Anschauung und der Illusion. Überlegungen zu einem Spannungsfeld von Gattung und Begriffsgeschichte am Beispiel der Wandmalerei, in: *Mittelalter. Interdisziplinäre Forschung und Rezeptionsgeschichte* 1 (2018), S. 210–245, <https://mittelalter.hypotheses.org/14706>.



liturgiegeschichtliche Text des Mönchs, Hofdichters und Theologen Walahfrid Strabo (um 807-849) „*Liber de exordiis*“ eine ausführliche Erörterung der Kritik, der Risiken und der Vorteile des Gebrauchs von Bildwerken in der Kirche vor, einschließlich eines Rückblicks auf den byzantinischen Bilderstreit und die bilderfreundlichen Wendepunkte in den Synoden der Westkirche. In seiner Bilanz, die den informierten und frommen, auf didaktischen, schmückende und erhebende Zwecke gerichteten Gebrauch von Bildern befürwortet, wird die emotionsstiftende Wirkung von Bildern als starkes Argument angeführt. Insbesondere von den einfachen und illiteraten Menschen im Kirchenvolk wisse man zu berichten, dass sie etwa durch Bilder der Passion des Herrn und anderer wunderbarer Dinge zu Tränen gerührt werden könnten. Über die Frage der Gattung wird an dieser Stelle nichts ausgesagt. Da Walahfrid die bilderfreundliche Tendenz seiner Ausführungen immer wieder mit Hinweisen auf die enge Verbindung der Bilder mit dem Kirchenbau unterlegt, um auf diese Weise die grundlegende Notwendigkeit des Behaust-Seins der Kirche wie des Gottesdienstes im Bauwerk und in der Welt materieller Gegenstände herauszustellen,²⁹ wird man nicht fehl gehen, den Text – neben anderen Bildmedien – auch auf Wandmalerei zu beziehen.³⁰

III.

Indessen handelt es sich hier letztlich nicht um konträre Positionen, sondern um einander benachbarte Knotenpunkte in einem Argumentationsstrang, in dem das Objekt und das Kunstwerk aufeinander verweisen. Obwohl er dies nicht ausdrücklich artikuliert, scheint Philippot mit seinen Überlegungen zur Vergegenständlichung der Wandmalerei, sei es im Sinne eines Hybrids von Natur-Ding und Artefakt, sei es im Sinne einer gesteigerten Symbolisierung und Ablenkung vom handgreiflich Materiellen und künstlerisch bestimmten Schönen auf die auf einer geistigen Ebene zu erfahrende *idea* des Bildes hin, auf die Diskurse der Erweiterung des Kunstbegriffs durch die Avant-garden der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zurückzublicken. In deren Verlauf wurde die bis dahin vorwiegend nur im Bereich philosophischer Reflexionen zu Taxonomien und epistemischen Logiken kursierende

²⁹ Zur Theologie der Bilderfreunde in Spätantike und frühem Mittelalter grundlegend: Johannes Kollwitz, *Bild III (christlich)*, in: *Reallexikon für Antike und Christentum*, hrsg. von Theodor Klauser, Bd. 2, Stuttgart 1954, Sp. 319–342, hier Sp. 334–342.

³⁰ Walahfrid Strabo's *Liber de exordiis et incrementis quarundam in observationibus ecclesiasticis rerum*, hrsg., übers. und komm. von Alice Harting-Correa (*Mittellateinische Studien und Texte* 19), Leiden 1996, S. 76–80.

Zitation:

Ulrike Heinrichs, Objekte der Anschauung und der Illusion. Überlegungen zu einem Spannungsfeld von Gattung und Begriffsgeschichte am Beispiel der Wandmalerei, in: *Mittelalter. Interdisziplinäre Forschung und Rezeptionsgeschichte* 1 (2018), S. 210–245, <https://mittelalter.hypotheses.org/14706>.



Rede vom Objekt bekanntlich aufgegriffen und in den Mittelpunkt der Verortung ästhetischer Erfahrung im Rahmen der Praktiken moderner Kunst gestellt. Im Horizont der Fokussierung auf Belange der Kunst scheint es daher durchaus folgerichtig, wenn das Metzler Lexikon für Kunstwissenschaft dem Objekt zwar kein eigenes Lemma widmet, den Begriff aber im Artikel „Werk/Werkbegriff“ behandelt. Hier erweist sich seine Bedeutung im Spannungsfeld von Tendenzen der Entgrenzung wie der Positionsbestimmung, mit Bezug auf Marcel Duchamps erste Readymades (1912-14), durch welche als ästhetisch belanglos ausgewiesene Alltagsobjekte in den Kontext von Kunstausstellungen gebracht wurden, über die durch den sowjetischen Staat forcierte Verdrängung des Kunstwerks durch das Gebrauchsprodukt bis hin zur Diskussion und Kritik des Objektbegriffs als Epistem im Feld der theoretischen Definition des Kunstwerks. Die Tendenz der Eingrenzung kulminiert hier ebenso wie der gegenläufige Trend der Öffnung. Während die tiefenpsychologisch inspirierte Ästhetik Richard Wollheims den Objektbegriff im Sinne der Engführung auf das als notwendig erachtete Verwiesen-Sein des Kunstwerks auf das Materielle, zugleich Einzelne gebraucht und dabei offenbar mit einem Hauptstrang der *object studies* zusammen geht, scheint Arthur Colman Dantos analytischer Ansatz vielmehr der Verknüpfung von Bild- und Objektbegriff Vorschub zu leisten, indem er auf Akte oder Modi der Repräsentation als Kriterium der Unterscheidung des Kunstwerk im Gegensatz zum „bloßen Objekt“ verweist.³¹ Auf dieser Folie betrachtet erscheint es keineswegs abwegig, die vom Maler der Magdalénienzeit vorgefundene und für reliefhafte Effekte genutzte Höhlenwand und das *objet-trouvé* der Surrealisten in einen gemeinsamen vergleichenden Horizont des Nachdenkens über das Verhältnis von Objekt und Kunstwerk zu stellen.

Die Suche nach der Beteiligung von Wandmalerei an den Tendenzen der Avant-Garden zur Erweiterung und Abgrenzung des Kunstwerks mit Hilfe des Objektbegriffs führt zur monochromen Malerei oder den expressiven Abstrakten. Während traditionelle Techniken der Wandmalerei, die durch die Verwendung moderner Malmittel abgewandelt oder angereichert werden, im Spektrum gegenständlicher wie ungegenständlicher Kunsttendenzen des 20. Jahrhunderts eine Fortsetzung finden und etwa auch zeitgenössische Formen der

³¹ Wolf-Dietrich Lühr, Art. „Werk/Werkbegriff“, in: Metzler Lexikon Kunstwissenschaft, Weimar 2011, S. 484–489, hier S. 485. Siehe auch: Art. „Objekte“, in: Lexikon der Kunst, Bd. 5, Leipzig 1993, S. 249f.

Zitation:

Ulrike Heinrichs, Objekte der Anschauung und der Illusion. Überlegungen zu einem Spannungsfeld von Gattung und Begriffsgeschichte am Beispiel der Wandmalerei, in: *Mittelalter. Interdisziplinäre Forschung und Rezeptionsgeschichte* 1 (2018), S. 210–245, <https://mittelalter.hypotheses.org/14706>.



Fassadenmalerei im Rahmen von Street Art als urbanem Phänomen weiterhin der althergebrachten Vorstellung von der chemischen Verbindung von Malerei und Wand entsprechen,³² sind die als blickfeldfüllende, raumbestimmende Tafeln in einigem Abstand zur Wand wie schwebend in der Eingangshalle des Musiktheaters in Gelsenkirchen installierten Schwammreliefs in Yves Klein-Blau (1958-59) bislang offenbar nicht als Vertreter der Gattung der Wandmalerei angesprochen worden.³³ Dennoch scheint sich ihre Verortung an eben dieser Stelle – als Beispiele der Verlängerung der Geschichte der Wandmalerei in der Moderne – bewähren zu können. Zum einen ist auf den im Rahmen der expressionistischen Richtung der abstrakten Malerei virulenten Begriff der „murals“ hinzuweisen: Große Bildformate die wie bei Mark Rothko auf traditionelle Weise durch den Maler selbst als transportierbare Gemälde hergestellt oder wie bei Josef Albers aus laminierten Kunstharzplatten gefertigt wurden, sind für Installationen bestimmt, die ähnlich wie Werke der Wandmalerei eine den Raum formende, den Körper und die Seherfahrung des Betrachters intensiv mit Beschlag belegende Wirkung entfalten.³⁴ Zum anderen muss es darauf ankommen, den Begriff der Wandmalerei an den sich entwickelnden Begriff vom Bauwerk anzupassen. Wo nicht traditionelle Mauertechniken zum Einsatz kommen, sondern Stahl, Beton, Glas und Kunststoff und der Begriff vom Bild unter dem Anspruch auf die Verschmelzung der vom Objekt ausgehenden und vom Rezipienten selbst hervorgebrachten Aura immaterielle Werte und materielle Eigenschaften in eins fasst,³⁵ da muss sich auch der Begriff von (Wand-)Malerei als Kunst der Farbe und der Illusion in seinen vielfältigen Funktionen der Ausformung von Räumen als belastbar für Prozesse der Veränderung von Rahmenbedingungen und Verfahrensweisen hin erweisen.

Freilich hat die Münze auch in diesem Fall zwei Seiten. Die Frage stellt sich nicht nur, in wie weit Wandmalereiforschung von den aktuellen Objektdiskursen profitiert, sondern ebenso

³² Vgl. Horst Schmidt-Brümmer und Feelie Lee, *Die bemalte Stadt: Initiativen zur Veränderung der Straßen in USA. Beispiele in Europa*, Köln 1973; Kurt Wehlte, *Wandmalerei. Praktische Einführung in Werkstoffe und Techniken*, Stuttgart 1962, S. 12f. und passim; Knoepfli [u.a.], *Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken* (wie Anm. 6), S. 370.

³³ Yves Kleins Selbstidentifizierung als „Maler des Raumes“ führt allerdings in diese Richtung ebenso wie der intensiv aus der Erfahrung des Raumes heraus entwickelte Entstehungsprozess der Schwammreliefs. Vgl. Nicolas Charlet, *Yves Klein*, New York 2000, S. 8, S. 98–117.

³⁴ Josef Albers, *Murals in New York. Einführung* von Jürgen Wißmann, Stuttgart 1971, S. 17, 23.

³⁵ Vgl. Cathrine Kraemer, *Der Fall Yves Klein. Zur Krise der Kunst*, München 1974, S. 64–67; Beate Epperlein, *Monochrome Malerei. Zur Unterschiedlichkeit des vermeintlich Ähnlichen*, Nürnberg 1997, S. 121.

Zitation:

Ulrike Heinrichs, Objekte der Anschauung und der Illusion. Überlegungen zu einem Spannungsfeld von Gattung und Begriffsgeschichte am Beispiel der Wandmalerei, in: *Mittelalter. Interdisziplinäre Forschung und Rezeptionsgeschichte* 1 (2018), S. 210–245, <https://mittelalter.hypotheses.org/14706>.



auch, in wieweit jene durch Thematisierung von Wandmalerei ergänzt oder erweitert werden sollten. Fraglos blieben ohne die Berücksichtigung der Wandmalerei immense Archive verschlossen, würde dem Schiff der Objektwissenschaft eine wichtige Fracht entgehen. Die Kunst der Wandmalerei hat während der Phasen ihrer Hochblüte in der Antike, im Mittelalter, in der Renaissance und im Barock auf Grund in ihrer Neigung zur Fiktionalisierung, Narrativierung und Allegorisierung eine überwältigende Vielfalt und Fülle an Themen und Motiven hervorgebracht, dies wurde eingangs bereits angedeutet. Ohne Zweifel ließe sich die Neugier von Lewis Carrolls *Walrus* auf die Vielzahl der Dinge mit großem Gewinn auf die Wandmalerei lenken. So bietet die Bilddatenbank des Instituts für Realienkunde in Krems, *realonline*, auf die Eingabe des Stichworts „Wandmalereizyklus“ hin über 2.800 Ergebnisse und stellt damit doch sicherlich nur die ‚Spitze des Eisbergs‘ dar. Eine Fokussierung auf die Frage des „Realiengehaltes“ (U. Groß) der Bilder verspricht immer wieder großen Gewinn. Da die Frage der deiktischen Qualität der Bilder indessen grundsätzlich offen ist und kunstgeschichtliche Forschung sich nicht einem naiven Glauben an den Dokumentationswert der Bilder hingeben will, ist auch in diesem Feld einer Erweiterung der begrifflichen und methodologischen Ausrüstung bis hin zur interdisziplinären Kooperation erforderlich, wie dies beispielhaft bereits an einem Hauptwerk der Buchmalerei unternommen worden ist, dem anlässlich der Stuttgarter Ausstellung von 1988 auf dem Wege der Beteiligung der Archäologie des Mittelalters realienkundlich erschlossenen Codex Manesse.³⁶ Wandmalerei als „Spiegel des täglichen Lebens“ oder der mittelalterlichen Objektkultur – es hieße sicherlich Eulen nach Athen zu tragen, wollte man an dieser Stelle zur Vorsicht mahnen und angesichts der Komplexität der bildlich verfassten Gegenstände eine differenzierte Methodik und weit gespannte Interdisziplinarität nachfragen. Auch mit Blick auf die Frage der dargestellten Motive mittelalterlicher Sachkultur in der Wandmalerei muss es die Aufgabe der Forschung sein, wie Alice h i n t e r den Spiegel zu gelangen und die Facetten einer vielschichtigen Bildlichkeit aufzublättern.

IV.

³⁶ Uwe Gross, Bilder und Sachen, in: *Die Große Heidelberger Liederhandschrift. Texte, Bilder, Sachen. Katalog zur Ausstellung vom 12. Juni bis 4. September 1988 in der Universitätsbibliothek Heidelberg*, hrsg. von Elmar Mittler und Wilfried Werner, Heidelberg 1988, S. 68–112, hier S. 68f.

Zitation:

Ulrike Heinrichs, Objekte der Anschauung und der Illusion. Überlegungen zu einem Spannungsfeld von Gattung und Begriffsgeschichte am Beispiel der Wandmalerei, in: Mittelalter. Interdisziplinäre Forschung und Rezeptionsgeschichte 1 (2018), S. 210–245, <https://mittelalter.hypotheses.org/14706>.



Dennoch scheint es lohnenswert, die These von der notwendigen Unterscheidung zwischen Fragen des Objekts und Fragen des Bildes zu vertiefen. Dabei ist zunächst etwas weiter auszuholen; über die Gattung der Wandmalerei ist zunächst hinaus zu gehen, und es ist nach ihren Rändern und Grenzen zu fragen. Denn schließlich ist das ‚Objekt‘ in aller Munde. Dieser Erfolg kommt sicher nicht von ungefähr. Bereitschaft zur Kooperation auch seitens der Wandmalereiforschung ist daher gefragt. Die Frage ist ernsthaft zu verfolgen, was für die Wandmalerei durch die Bezugnahme auf den Objektdiskurs etwaig zu holen sei, aber auch, wie letztere durch Wandmalereiforschung weiterentwickelt werden kann.

Von den *cabbages and things*, den Begriffen und Vorstellungen von den „Sachen“, wie sie die phantastische Literatur des viktorianischen Zeitalters reflektiert, und von der Komplexität der Verhältnisse zwischen den malerisch dargestellten Motiven und den handgreiflich fassbaren Relikten der Sachkultur war bereits die Rede. Darüber hinaus sollen zwei konkrete Gegenstände in Augenschein genommen werden, die dem kunstgeschichtlichen Feld angehören und die zugleich für die Objektwissenschaft unproblematisch zu sein scheinen. Die Aufmerksamkeit liegt auf Bereichen des europäischen Kunstgewerbes und des Industrial Design. Beide Gegenstände besitzen die im Rahmen des Objekt-Diskurses bevorzugt fokussierte Eigenschaften der Mobilität, der Funktionalität und der ausgeprägten Offenheit für Fragen der Materialästhetik. Zugleich lässt sich jeweils zeigen, dass die Ebenen des Bildlichen und des Schönen nicht ausgeklammert werden können, sondern sogar zwingend vertieft werden müssen, um die jeweils vorliegenden Charakteristika des Handhabbaren und des Materialcharakters genauer zu fassen.

In der französischen Fachsprache lässt sich die hier angesprochene allgemeine Ebene des Objekthaften mit der Spezifischeren der Kunst auf einen Nenner bringen, da für den einen Bereich sowohl wie für den anderen der gemeinsame Begriff des *objet d'art* zur Verfügung steht. Bei dem ersten Beispiel handelt es sich um eine Dose für Puder oder Schnupftabak, entstanden vermutlich in Süddeutschland, im 17. Jahrhundert. Der zweite Gegenstand ist die sogenannte Aalto-Vase, die von dem finnischen Architekten und Designer Alvar Aalto anlässlich eines vom Restaurant Savoy in Helsinki ausgerufenen Design-Wettbewerbs entworfenen Blumenvase. Die Aalto-Vase wird bis heute in der Glasfabrik Iittala produziert,

Zitation:

Ulrike Heinrichs, Objekte der Anschauung und der Illusion. Überlegungen zu einem Spannungsfeld von Gattung und Begriffsgeschichte am Beispiel der Wandmalerei, in: *Mittelalter. Interdisziplinäre Forschung und Rezeptionsgeschichte* 1 (2018), S. 210–245, <https://mittelalter.hypotheses.org/14706>.



ein in zahlreichen Varianten von Größen und Farben angebotenes unter hohem handwerklichen Aufwand erzeugtes serielles Produkt.

Die Schnupftabaksdose (in Privatbesitz) aus emailliertem Kupfer ist der Grundform nach kreisrund. Die beiden durch ein Scharnier verbundenen Hälften sind seitlich gebauht und oben und unten abgeflacht. Während die Dose schon nach ihrer Form und ihrer Größe einen idealen Handschmeichler abgibt, zielt auch die emaillierte Oberfläche mit ihrem leicht erhabenen, teils getropften, teils gemalten Rankenbild auf ein haptisches Erlebnis in Ergänzung zur blauweißen Pracht des Dekors, die den Sehsinn erfreut. Auf die Spur der bildlichen Eigenschaften, die mit ihr verbunden sind, führt schon die Systematik kunst- und kulturgeschichtlicher Museen, die vergleichbare Dosen aus der Zeit des Barock oder Rococo in recht großer Zahl überliefern. Beispielhaft ist die das am Germanischen Nationalmuseum Nürnberg praktizierte und auf Zettelkästen aus der Zeit des Gründers, des Grafen von zurückgehende Inventar, das zu den ältesten und umfangreichsten Taxonomien musealer Sammlungsbestände im deutschen Sprachraum gehören dürfte. Demnach gehört die Dose nicht in die Abteilung für Hausrat oder Möbel, in der sich größere und kleinere Kasten und Kästchen befinden. Stattdessen wird sie als Accessoire klassifiziert und der Abteilung für Kleidung, Mode und Schmuck zugeordnet. Das Inventar als Instrument der Klassifikation der ‚Objekte‘ des Sammelns, Bewahrens, Erforschens und Präsentierens im Museum identifiziert die Emailldose also nicht als ein Instrument der Verwahrtechnik, die – nicht eindeutig zu klärende – Frage, ob sie Schnupftabak enthielt oder Puder, ist insofern als zweitrangig anzusehen; wesentlich ist vielmehr ihr Stellenwert als ergänzendes Element des Kostüms und damit der visuell geprägten, bildhaften Erscheinung der Person. Männer und Frauen der höheren Gesellschaftsschichten gleichermaßen konnten derartige Schmuckdosen bei sich tragen, um sie bei ihrer Handhabung zur Schau zu stellen.³⁷

Das der Maßstab der Hand als *organon*, dem auf Grund seiner Komplexität am meisten dem Menschen und seinen körperlichen und seelischen Bedürfnissen entsprechenden

³⁷ Vgl. die hinsichtlich allgemeiner Züge der Form und der Funktion ähnliche Golddose mit Schatulle aus Frankreich, spätes 18. Jahrhundert im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg. Ulrike Heinrichs-Schreiber, *Erwerbungen, Geschenke, Leihgaben. Kulturgeschichtliche Sammlungen: Golddose und Schatulle*, in: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums*, Nürnberg 1995, S. 245f.

Zitation:

Ulrike Heinrichs, Objekte der Anschauung und der Illusion. Überlegungen zu einem Spannungsfeld von Gattung und Begriffsgeschichte am Beispiel der Wandmalerei, in: Mittelalter. Interdisziplinäre Forschung und Rezeptionsgeschichte 1 (2018), S. 210–245, <https://mittelalter.hypotheses.org/14706>.



„Werkzeug“³⁸ für den Objektcharakter eines Artefakts bestimmend sein kann, scheint auch für die Blumenvase aus Glas zuzutreffen. Eine von der Firma Iittala heraus gegebene Broschüre über die ursprünglich als Vase „Savoy“ auf den Markt gebrachte seither als „Aalto-Vase“ weltweit bekannt gewordene Glasproduktserie³⁹ blickt zurück auf den 1936/37 mit Blick auf die Pariser Weltausstellung ausgelobten Design-Wettbewerb, den Aalto mit seinem Entwurf gewann. Der Titel des von Aalto eingereichten zeichnerischen Entwurfs „Lederhose einer Eskimofrau“ verrät den überraschend weit abseits der intendierten Funktion und der zum Einsatz kommenden Technik liegende Inspirationsquelle. Eine Abbildung mit einem Foto aus einem Interview, in dem Aalto seine Idee erläutert, unterstreicht den analytischen und von Ironie durchdrungenen Charakter des hier erläuterten künstlerischen Prozesses.⁴⁰ Ähnlich wie im Fall der Emaildose aus dem Barock führt der analytische Blick auf den Gegenstand vom vordergründig relevanten Bereich der Gefäße weg und zum Feld der Bekleidung hin. Aaltos Gesichtsausdruck zeigt das Vergnügen des Künstlers an der überraschten Reaktion, die diese - spielerisch Grenzen von Kultur, Material und Funktion überwindende - Analogie beim Zuhörer erwecken mag. Die phantasievolle, an den Primitivismus der europäischen Avantgarden und das im französischen Surrealismus betriebene poetische Assoziieren erinnernde Rückführung des Design-Konzepts auf das Werk einer jahrtausendealten Kunstfertigkeit und Überlebenstechnik trifft im Fall der Aalto-Vase sozusagen voll ins Schwarze: In finnischen Haushalten nimmt die Aalto-Vase bis heute die Funktion eines nationalen Fetischs ein. Dieses Objekt des Nationalstolzes auf das Konzept von *form follows function* zu reduzieren, käme einer Entweihung gleich.⁴¹ Man sieht, wie die Produkte des alten Kunsthandwerks und des modernen Design Diskurse des Objekts eröffnen, nur um diese wieder in Fragen der Bildlichkeit einzuschließen.

³⁸ (...) *manus enim instrumenta sunt, natura autem, ut homo prudens, semper tribuere solet unamquamque rem ei qui ipsa uti possit.* Aristoteles, De partibus animalium, IV, 10, in: Aristoteles, Opera omnia, gr./lat., hrsg. von Cats Bussemaker, 5 Bde., Paris 1854, Bd. 3, S. 290.

³⁹ Thomas Kellein, Alvar & Aino Aalto Design. Collection Bischofsberger. Katalog zur Ausstellung vom 28. November 2004 bis 27. Februar 2005 in der Kunsthalle Bielfeld, Ostfildern-Ruit 2004, S. 194-199, S. 211–217.

⁴⁰ The Story of the Eskimo Woman's Leather Breeches, hrsg. von Iittala Finland, Helsinki [o.J.].

⁴¹ Gemäß J. Ehrnrooth sei die finnische Gesellschaft in semiotischen Sinne im Gegensatz zur Mehrzahl der als „second degree culture“ (Zeichen und Narrative werden in Relation zu anderen Zeichen und Narrativen verstanden) zu klassifizierenden Gesellschaften Europas – wie die amerikanische – als „first degree culture“ (die Wirklichkeit selbst äußert sich in Zeichen) zu verstehen. Jari Ehrnrooth, The Ambivalence of Finnish Culture, in: Finnish Modern Design. Utopian Ideals and Everyday Realities, 1930-1997, hrsg. von Marianne Aav und Nina Stritzler-Levine, New Haven/London 1998, S. 17–27, hier S. 19–24. In diesem Sinne wäre die Aalto-Vase ein realitätsstiftendes Zeichen.

Zitation:

Ulrike Heinrichs, Objekte der Anschauung und der Illusion. Überlegungen zu einem Spannungsfeld von Gattung und Begriffsgeschichte am Beispiel der Wandmalerei, in: *Mittelalter. Interdisziplinäre Forschung und Rezeptionsgeschichte* 1 (2018), S. 210–245, <https://mittelalter.hypotheses.org/14706>.



Auch die ältere Malerei bietet Formate auf, die zumindest partiell oder zeitweise zum Anfassen gemacht sind und eine bestimmte Handhabung erfordern. So kommt der Malträger der Tafelmalerei in der Regel vom Schreiner in die Malerwerkstatt als fertig in einen geschnitzten Rahmen eingefasste Tafel. Vielfach ist von Anfang an ein plastischer Rahmen mit konzipiert, der nicht nur aus der Distanz betrachtet werden will. Diese Formate der Malerei, kleine Tafeln, Diptychen und Triptychen⁴² für den privaten Bildgebrauch, große Retabel für die Ausstattung von Kirchenräumen, werden installiert oder aufgehängt, mit Tüchern und Vorhängen verhängt, umgehängt, heraus gezogen, her gezeigt und wieder verstaut, gewendet oder auf- und zugeklappt, von den zahllosen Beispielen von Malerei, die Möbel oder Geräte bekleiden wie die vorwiegend im Italien der Renaissance zur Blüte gelangte Hochzeitstruhe,⁴³ von der Vielzahl mobiler Dinge, Zeichen und Geräte, Fahnenstangen, Standarten, Schilde etc. etc., die Träger von Malerei sein können, zu schweigen.

Die Tafelmalerei wie die Malerei auf Leinwand hat eine Rückseite, die Informationsträger in Bezug auf die pragmatische Seite der Herstellung sein kann oder sekundärer Bildträger. Ein künstlerisches Gedankenspiel auf die scheinbar triviale Materialität des Malgrundes entfaltet das *Trompe l'Oeil* in einem Werk des flämischen Malers Cornelis Gijsbrechts, das die „Rückseite eines Gemäldes“ (1670, Kopenhagen, Statens Museum for Kunst), gemalt auf Leinwand, aufgespannt auf einen Holzrahmen, darstellt. Hörer, die das Werk noch nicht im Original gesehen haben, könnten sich von der Projektion der digitalen Abbildung täuschen lassen: Sie glauben etwas zu sehen, was der Sachebene der pragmatisch bestimmten Technizität im Werk des Malers entspricht: Den hölzernen, vom Schreiner hergestellten Rahmen, der sichtbar wird, wenn man das Gemälde in die Hand nimmt und umdreht, die ausgefransten Ränder der mit Nägeln befestigten Leinwand, den mit groben Pinselstrichen hergestellten Schutzanstrich auf dem Holz und die mit Siegelwachs rückseitig befestigte Inventarnummer. Nichts von diesen Dingen ist faktisch vorhanden oder wirklich in dieser

⁴² Beispielhaft für eine schier uferlose Literatur: Entstehung und Frühgeschichte des Flügelaltarsschreins. Veröffentlichung der Beiträge des Internationalen Kolloquiums „Entstehung und Frühgeschichte des Flügelaltarsschreins“ Berlin, 28.–29. Juni 1996, hrsg. von Hartmut Krohm, Klaus Krüger und Matthias Weniger, Wiesbaden 2003.

⁴³ Vgl. Art. „Cassone“, in: *The Dictionary of Art*, hrsg. von J. W. Taylor, New York 1996, S. 1–7.

Zitation:

Ulrike Heinrichs, Objekte der Anschauung und der Illusion. Überlegungen zu einem Spannungsfeld von Gattung und Begriffsgeschichte am Beispiel der Wandmalerei, in: Mittelalter. Interdisziplinäre Forschung und Rezeptionsgeschichte 1 (2018), S. 210–245, <https://mittelalter.hypotheses.org/14706>.



Weise gemacht. Um nichts anders handelt es sich als um eine mit kleinsten Pinselstrichen auf einer Leinwand von 66,4 x 87 cm ausgeführte Feinmalerei.⁴⁴

Der Sinn dieses Bravourstücks des mit den Mitteln der Malerei erzeugten Augenscheins besteht unter anderem darin, auf die Kontaktzone zwischen dem Artefakt und der Welt hinzuweisen und dabei die spezifischen Eigenschaften des im Maleratelier geschaffenen Gemäldes im Spiegel der „ästhetischen Grenze“ (E. Michalski) zu reflektieren, die sich insbesondere an der Rückseite, an den Rändern wie auch grundlegend an allen Spuren des Gemacht-Seins der Malerei manifestiert.⁴⁵ Eine sicherlich lohnenswerte, doch bislang offenbar wenig berücksichtigte Perspektive der Forschung hätte zu fragen, welche Art von Phänomenen sich im Falle der Malerei von der Baustelle, der Wandmalerei in ihrer Eingebundenheit in den baulichen Kontext, als Rückseite, Rand oder Kontaktzone bzw. – allgemeiner – als Ebene der ästhetischen Grenze und des Übergangs zur Welt der Sachen und der physikalischen Bedingungen der Bildbetrachtung und des künstlerischen Schaffens beschreiben lassen.

Als Fokus der Sondierungen in diesem Bereich bietet sich das illusionistische Bildlicht an, aus zweierlei Gründen: Zum einen besteht hier ein Reibungspunkt in der Relation zum Umfeld, der gattungsimmanent ist, da das immobile Medium mit seiner so und so bestimmten Lichtregie den wechselnden Lichtverhältnissen im gebauten Raum mit seiner natürlich oder künstlich erzeugten Beleuchtung gegenübersteht. Zum anderen stellt sich die Frage nach dem Zusammenhang auf bildgeschichtlicher und rezeptionsästhetischer Ebene mit der Entwicklung des Nachdenkens über die Subjekt-Objekt-Relation als epistemische Konstruktion; denn diese liegt nicht nur zeitlich parallel zur Entstehung des *rilievo* und des gerichteten Lichts, vielmehr scheint sie über das Feld der Optik und den vielfältigen Kontextualisierungen von Fragen des Sehens und Erkennens in den Künsten und Wissenschaften mit jenem verbunden zu sein. So ist die in der Scholastik initiierte Diskussion um den Objekt-Begriff zwar nicht *a priori* auf einen spezifischen Zusammenhang der

⁴⁴ Vgl. Illusions. Gijsbrechts - Royal Master of Deception [Ausst. Kat. Kopenhagen, Museum for Kunst, 24. September – 30. Dezember 1999], hrsg. von Olaf Köster, Kopenhagen 1999, S. 206f.

⁴⁵ Zur „ästhetischen Grenze“ als Paradigma kunstgeschichtlicher Methode grundlegend: Ernst Michalski, Die Bedeutung der ästhetischen Grenze für die Methode der Kunstwissenschaft, Berlin 1932, S. 10 und passim. Die sicherlich ausführlichste Studie zur Sache im Bereich der frühneuzeitlichen Staffeleimalerei legte V. Stoichita vor: Victor I. Stoichita, Das selbstbewusste Bild. Vom Ursprung der Metamalerei, München 1998, passim.

Zitation:

Ulrike Heinrichs, Objekte der Anschauung und der Illusion. Überlegungen zu einem Spannungsfeld von Gattung und Begriffsgeschichte am Beispiel der Wandmalerei, in: *Mittelalter. Interdisziplinäre Forschung und Rezeptionsgeschichte* 1 (2018), S. 210–245, <https://mittelalter.hypotheses.org/14706>.



sinnlichen, geschweige der künstlerisch geprägten Erfahrung bezogen, sondern meint grundsätzlich das Verhältnis zwischen einem Vermögen und einem Gegenstand des Erkennens oder Wollens bis hin zu Prozessen der Abstraktion und intellektuellen Verarbeitung. In der Wahl der Beispiele scheint aber ein Schwerpunkt auf dem Sehsinn zu liegen einschließlich der Evokation der einzelnen Farbe als einer Art und Weise der formalen Bestimmtheit des Objekts der sinnlichen Wahrnehmung und der Erkenntnis und der Unterscheidung von realen und fiktiven bildlichen Vorstellungen (wie der Chimäre oder dem Regenbogen).⁴⁶ So verwundert es nicht, dass die seit dem späten Mittelalter gängige Verdeutschung des Begriffs ‚Objekt‘ als „gegenstand der sinnlichen oder geistigen betrachtung, ein wichtiger gegenstand“ in dem Wort ‚Gegenwurf‘⁴⁷ auch dezidiert mit dem Gebrauch von Bildern verknüpft werden kann. Ein solcher Fall liegt vor in dem 1491 bei Koberger in Nürnberg gedruckten Erbauungsbuch des Franziskanerpredigers und – lektors Stephan Fridolin, dessen blattgroße Holzschnitte zu Themen der Passion Christi sowie Präfigurationen des Alten Testaments und geistlichen Allegorien vom Autor explizit als Medium der Illustration, der Generierung und sinnlichen wie geistigen Erfassung der einhundert „Gegenwürfe“ – Themen oder Gegenständen des Buches – ausgewiesen werden.⁴⁸ Entsprechend dieser Begrifflichkeit kann der künstlerisch erzeugte Eindruck von Licht als Prädikation von Wandmalerei als ‚Objekt‘ der sinnlichen Betrachtung und geistigen Reflexion betrachtet werden. Als eine bemerkenswerte Beobachtung lässt sich festhalten, dass Wandmalerei der Periode des späten Mittelalters respektive der Frührenaissance offenbar weniger darauf aus ist, die Lichtsituation des Raums zu spiegeln als mit ihr zu operieren oder zur Reibung zu kommen. So reflektiert und verstärkt das in der Verkündigung an Maria (um 1441) in Fra Angelicos Wandgemäldezyklus in den Zellen der Dominikanerbrüder von San Marco in Florenz eingesetzte Weiß (im blassen Inkarnat der Figuren und in den Lichthöhungen, im kalkigen Weiß der Architektur und in der bleichweißen Farbe des Gewandes des Dominikanerbruders) einerseits das wirkliche Licht; insbesondere das Rilievo

⁴⁶ So bei Vital du Four, Petrus Aureoli und Wilhelm von Ockham. Vgl. T. Kobusch, Art. „Objekt“, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 6, Darmstadt 2013, Sp. 1026-1052, hier Sp. 1031-1033.

⁴⁷ Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, bearb. von Matthias von Lexer, Bd. 7, Leipzig 1889, Sp. 1109f., hier Sp. 1109.

⁴⁸ Fridolin scheint den Begriff ausgehend vom Prädikat ‚gegen‘ weiter zu entwickeln, indem er die einzelnen „Gegenwürfe“ – bildkünstlerisch wie auf der Ebene des Textes – antithetisch auffasst und insofern mit einer Denkfigur der Rhetorik verknüpft. Heinrichs, Schongauer (wie Anm. 10), S. 32–35.

Zitation:

Ulrike Heinrichs, Objekte der Anschauung und der Illusion. Überlegungen zu einem Spannungsfeld von Gattung und Begriffsgeschichte am Beispiel der Wandmalerei, in: *Mittelalter. Interdisziplinäre Forschung und Rezeptionsgeschichte* 1 (2018), S. 210–245, <https://mittelalter.hypotheses.org/14706>.



des Gewands der Maria, scheint auszudrücken, dass aus das Licht in der Zelle an der Beleuchtung der gemalten Figuren beteiligt ist. Andererseits hebt gerade das illusionistisch dargestellte Bildlicht die Differenz zwischen Bildraum und Betrachtterraum hervor, da die hauptsächlich links außerhalb des Bildes zu liegen scheint, jenseits der Kreuzgangsarkaden durch welche der Engel – in bildparalleler Richtung auf die betende Jungfrau zu getreten ist.⁴⁹

Das illusionistische Licht streng innerbildlich zu definieren, scheint in der Frührenaissance eine häufig gesuchte Lösung zu sein. Als Mittel der Distanzierung und der Autonomie-Setzung des Bildes wirkt dieses Strategem mit umso größerer Wucht, als der konsequente Einsatz der Zentralperspektive und die Isokephalie, den Betrachter gleichsam auf Augenhöhe mit den Figuren setzt. Der Betrachter blickt aus seiner Welt in eine nahe und doch unüberbrückbar ferne andere Welt der Bilderzählung. Man mochte einen Vorteil darin gesehen haben, dass das Gemälde sich von den Wechselfällen des Raumlichts beinahe unabhängig macht. Im Bildzyklus mit Szenen aus dem Leben des Hl. Petrus sowie zum Sündenfall und zur Vertreibung aus dem Paradies in der Brancacci-Kapelle in S. Maria del Carmine in Florenz von Masaccio, Masolino und Filippino Lippi (1423-28 und 1481-85) kommt hinzu, dass das Licht symbolischen Richtungsanweisungen seitens der Liturgie unterworfen ist und dabei umso deutlicher gleichsam wie auf gestischer Ebene als Agens der Bilderzählung wahrgenommen wird. Petrus heilt Kranke nicht wie Christus mit seinem eigenen Wort oder mit seiner Hand, sondern mittels des Schattens, das sein Körper auf Grund des Einwirkens des als von Gott her kommend gedachten, immateriellen Lichts auf die Lahmen wirft.⁵⁰ Das Licht kommt auf der linken Seite der Kapelle (vom eintretenden

⁴⁹ Der Zwiespalt zwischen dem in den Umraum abstrahlenden und aus dem ‚Off‘ des Raums neben dem Bildgeschehen eindringenden Lichts hat sicherlich Anteil an dem von L. Dittmann beobachteten Eindruck des „Schwebenden“ in der Farbwirkung bei Fra Angelico. Siehe: Lorenz Dittmann, *Farbgestaltung in der europäischen Malerei. Ein Handbuch*, Köln/Weimar/Wien 2010, S. 42. Der Gedanke, dass das Bildgeschehen im Medium des Bildlichts zugleich mit dem Betrachter verbunden sei und diesen auf eine Distanz zum Geschehen setze, scheint durchaus mit den von W. Hood entwickelten Überlegungen zum liturgischen und meditativen Charakter des Gemäldezyklus im Dormitorium zu korrelieren. Vgl. William Hood, *Fra Angelico at San Marco*, New Haven/London 1993, S. 208-237. In der Verkündigung an Maria im Kreuzgang, einem Werk, das am Übergang zwischen dem allgemein zugänglichen Teil des Konventsgebäudes und der eigentlichen Klausur liegt, bildet Fra Angelico das Licht dagegen als Bindeglied aus: Im Spiegel eines diagonal von links einfallenden Lichtes besetzt das Medium gleichsam die Schwelle zwischen dem realen und dem gemalten Kreuzgang. Vgl. John T. Spike, *Fra Angelico*, München 1997, S. 136–138.

⁵⁰ Vgl. die Studie von V. I. Stoichita, die auf höchst interessante Weise Zusammenhänge zwischen christlichen Bildthemen und dem theoretischen Wissen über den Schatten aufschließt. Nicht nachzuvollziehen ist freilich die Schlussfolgerung, dass Masaccios Lichtregie in der Brancacci-Kapelle darauf abziele, den „Fiktionsraum“ des

Zitation:

Ulrike Heinrichs, Objekte der Anschauung und der Illusion. Überlegungen zu einem Spannungsfeld von Gattung und Begriffsgeschichte am Beispiel der Wandmalerei, in: *Mittelalter. Interdisziplinäre Forschung und Rezeptionsgeschichte* 1 (2018), S. 210–245, <https://mittelalter.hypotheses.org/14706>.



Betrachter aus gesehen) von rechts, auf der rechten Seite aber von links, hat seine Quelle also im Bereich der Raumachse, die durch den Altar und das dahinterliegende Fenster definiert wird.

Ein analoger Gedankengang der Verknüpfung sinnlicher Erfahrung des Licht-Sehens und der Bewegung des Körpers mit der ideellen und sinngemäßen Verknüpfung von ‚Licht‘ mit dem durch Christus gewährten Heil scheint im Breisacher Weltgericht von Martin Schongauer, dem auf den drei Seiten – im Westen, Süden und Norden – der Westhalle im St. Stephansmünster ausgebreiteten und durch hohe Fenster von allen Seiten beleuchtete, der Fläche nach größten Wandgemälde nördlich der Alpen (ca. 1488-Februar 1491), vorzuliegen. Während das in der oberen Zone der Westwand unterhalb einem Maßwerkfenster erscheinende Bild des zum Gericht wiederkehrenden Christus durch die Verwendung von Goldauflagen für einen zugleich auch materiell verstärkten Lichteindruck sorgt und die Figuren der Auferstehenden, ihre Augen wie im Angesicht der Sonne abschirmend, ‚Licht‘ auch gestisch und erzählerisch thematisieren, ist das Licht in den Gemälden der Seitenwände jeweils an der Mittelachse und an der West-Ostrichtung der im Paradies und im Höllenbild vorherrschenden Bewegung orientiert. Es identifiziert dadurch gleichsam die Quelle des Bildlicht mit Christus als dem Jüngsten Tag wiederkehrenden „Licht der Welt“.⁵¹

Bevor auf die mit dieser Frage verbundene bildhermeneutische Ebene angesprochen werden kann, ist auf die pragmatische Seite der Gattung der Wandmalerei einzugehen. Verglichen mit den Errungenschaften der Funktionsgeschichte, wie sie zum Beispiel das plastische Grabmal oder das Altarretabel betreffen, hinkt die Wandmalereiforschung – von einigen neueren Einzelstudien abgesehen – in diesem Bereich der Kunstgeschichte, der seit Jahrzehnten zunehmend an Einfluss gewinnt, weit hinterher. Dabei scheint es kaum eine Funktion des

Gemäldes in eine „Verlängerung des Realraums“ zu verwandeln. Vielmehr scheint das Fiktive – auch Vergangene der Bilderzählung als solches herausgestellt zu werden. Auch wird das Reflexionsniveau der Darstellung sicherlich nicht getroffen, indem einseitig nur auf den Aspekt des Körpers als Widerstandsfläche des Lichts und Projektionsfläche des Schattens hingewiesen, die Theorie vom Licht als „unkörperliches Etwas“ (D. C. Lindberg) sowie theologische Metapher, zurückgehend auf das Johannesevangelium (Joh 1) und in zahllosen Zusammenhängen der scholastischen Philosophie bearbeitet, etwa von Grossteste. Vgl. Victor I. Stoichita, *Eine kurze Geschichte des Schattens*. Aus dem Franz. übers. von Heinz Jatho, München 1999, S. 54–58; David C. Lindberg, *Auge und Licht im Mittelalter. Die Entwicklung der Optik von Alkindi bis Kepler*. Über. von Matthias Althoff, Frankfurt am Main 1997, S. 106f., S. 180–182. Für den Zusammenhang von Entstehung und Ikonographie sowie ausführliche Abbildungen: Steffi Roettgen, *Wandmalerei der Frührenaissance in Italien*. Bd. I: Anfänge und Entfaltung, München 1996, S. 92–117.

⁵¹ Zur Bildauffassung des Breisacher Weltgerichts siehe: Heinrichs, Schongauer (wie Anm. 10), S. 452–456.

Zitation:

Ulrike Heinrichs, Objekte der Anschauung und der Illusion. Überlegungen zu einem Spannungsfeld von Gattung und Begriffsgeschichte am Beispiel der Wandmalerei, in: *Mittelalter. Interdisziplinäre Forschung und Rezeptionsgeschichte* 1 (2018), S. 210–245, <https://mittelalter.hypotheses.org/14706>.



Bildes zu geben, die die Wandmalerei nicht erfüllen könnte, ohne dass systematische Forschungen in diesem Bereich bislang auch nur Ansätze eines Überblicks hervorgebracht hätten.

Als besonders bedeutend wird man das Feld der Ausschmückung oder Überbauung des Altars ansehen dürfen, wobei der Kreis der räumlichen Bezüge weiter zu ziehen ist, als dies ein Vergleich mit den Altarretabeln nahelegen würde, die *per definitionem* unmittelbar mit der Altarmensa verbunden sind. Nicht nur die an der Ostwand der Krypta der St. Georgskirche in Oberzell auf der Reichenau (letztes Drittel 10. Jhd.) je an der Süd- und Nordseite befindlichen Kreuzigungsdarstellungen mit Heiligenfiguren in adorierender Haltung, gehören in diesen Kreis ebenso wie die Kreuzigungsdarstellung in der Krypta in St. Maximin in Trier, die nachweislich in enger räumlicher Verbindung mit einem Blockaltar stand⁵² und auch die karolingerzeitliche Ausmalung der Apsiden in der Klosterkirche St. Johann in Münstair.⁵³ Wie ein Vorbild aus der Frühzeit der christlichen Kirche scheint man hier die Wandmalerei axial hinter und oberhalb des südlichen Nebenaltars auffassen zu wollen, die den Protomärtyrer Stephanus als Zelebranten zur Darstellung bringt und im zentralen Bildabschnitt zeigt, wie der Heilige sich vor dem Altar verneigt. Die mit tief gebeugtem Haupt vollzogene Geste scheint sich explizit auf das dem Leintuch auf der Altarmensa eingestickte Kreuzzeichen zu beziehen.⁵⁴ Während der Altar im Bild die Gestalt des Altars vor dem Bild auf einer grundsätzlichen Ebene abbildet und verdoppelt, scheint die visuelle Ausstattung der bildlich dargestellten Zeremonie den Gesamtzusammenhang der visuellen Ausstattung des Gottesdienstes in St. Johann gleichsam kommentieren zu wollen und eine Differenzierung zwischen dem soteriologischen Gehalt der Sakramente und den didaktischen, der Verkündigung und Glaubensunterweisung dienenden Funktionen der Bilder vorzunehmen. In einen intensiv von Bildwerken geprägten Raum gestellt, im Angesicht einer überwältigenden Anstrengung, biblische Stoffe beispielhaft wie auch unter besonderer Hervorhebung des Bezuges zur römischen Kirche und zum Kirchenpatron, dem Hl. Johannes dem Täufer, vor

⁵² Matthias Exner, Die Wandmalereien der Krypta von St. Georg in Oberzell auf der Reichenau, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 58 (1995), S. 153–180, hier S. 157–164, S. 172–174.

⁵³ Vgl. Matthias Exner, Das Bildprogramm der Klosterkirche im historischen Kontext, in: *Münstair. Die mittelalterlichen Wandbilder in der Klosterkirche*, hrsg. von Jürg Goll, Matthias Exner und Susanne Hirsch, Zürich 2009, S. 83–114; Jürg Goll, Die Wandmalerei in Raum und Zeit, in: *Ebd.*, S. 47–74.

⁵⁴ Vgl. Goll, *Wandmalerei in Raum und Zeit* (wie Anm. 54), S. 58–61.

Zitation:

Ulrike Heinrichs, Objekte der Anschauung und der Illusion. Überlegungen zu einem Spannungsfeld von Gattung und Begriffsgeschichte am Beispiel der Wandmalerei, in: *Mittelalter. Interdisziplinäre Forschung und Rezeptionsgeschichte* 1 (2018), S. 210–245, <https://mittelalter.hypotheses.org/14706>.



Augen zu stellen, wird an der Stelle des Altars doch deutlich gemacht, dass Verehrung nur dem Kreuz in seiner ideellen, nicht materiell gebundenen Gestalt gebührt und nicht die Bilder an sich, sondern der Vollzug des Sakraments allein als heilsbringend anzusehen ist.

Schon dieses frühe Beispiel lässt erkennen, dass nicht nur das Altarretabel mit seinen Möglichkeiten der Klappung und Wandlung der ‚Ansichten‘, sondern auch das immobile Wandbild in seiner Verbundenheit mit der sakralen Architektur in performative Prozesse eingebunden ist,⁵⁵ die auf Grund von ephemeren oder rhythmischen rituellen Vorgängen ‚Bewegung‘ involvieren. Ein weiteres Beispiel für die vielfältigen Möglichkeiten, die Bedeutung des Altarsakraments mit Mitteln der Wandmalerei hervorzuheben, ist in der ehemals den Apostelfürsten St. Peter und Paul geweihte Pfarrkirche in Neuenbeken bei Paderborn (erstes Viertel 13. Jahrhundert) zu identifizieren. Die trotz erheblicher Bestandslücken sehr bedeutende, hoch qualitätsvolle Raumausmalung weist unmittelbar hinter und oberhalb des nördlichen Seitenaltars die Figur einer trauernden Maria auf, die als Rest einer ehemals an dieser Stelle wie ein Altarbild platzierten Gruppe der Kreuzigung Christi mit Maria und Johannes unter dem Kreuz anzusehen ist. An der fensterlosen Westwand des Querhauses ist eine monumentale Darstellung des letzten Abendmahls angebracht, dem im südlichen Querhausarm ein vielfiguriges Bild der Kreuzabnahme Christi korrespondiert. Rechts oberhalb des nördlichen Seitenaltars ist die – ehemals zu einer ganzen Reihe von Prophetenfiguren gehörige – Gestalt eines Propheten zu erkennen, die mit dem rechten Zeigefinger in Richtung auf das Fenster weist.⁵⁶ Man wird nicht fehlgehen, hinter den Sinn- und Achsbezügen zwischen dem zu rekonstruierenden Christus am Kreuz über und hinter dem Altar, der Christusfigur in der Bilderzählung von der Spendung des letzten Abendmahls an der Wand gegenüber und dem sicherlich zum ursprünglichen Bildkonzept gehörenden, heute verlorenen Glasfenster, die Ausweisung einer gemeinsamen christologisch

⁵⁵ Vgl. Heike Schlie, Von außen nach innen, am Scharnier von Präsenz und Absenz. Die Gregorsmesse und die Medialität des Klappretabels, in: *Das Goldene Wunder in der Dortmunder Petrikerche. Bildgebrauch und Bildproduktion im Mittelalter* (Dortmunder Mittelalter-Forschungen, Schriften der Conrad-von-Soest-Gesellschaft Verein zur Förderung der Erforschung der Dortmunder Kulturleistungen im Spätmittelalter), hrsg. von Barbara Welzel, Thomas Lentens und Heike Schlie, Bielefeld 2003, S. 201–222.

⁵⁶ Vgl. Anna Skriver, Katharina Heiling, Bildwelten – Weltbilder. Romanische Wandmalerei in Westfalen. Ein Projekt der LWL-Denkmalpflege, Landschafts- und Baukultur in Westfalen unter der Leitung von Dirk Strohmann. Mit Beiträgen von Gerd Detlefs, Helga Giersiepen u.a. (Denkmalpflege und Forschung in Westfalen. Im Auftrag des Landschaftsverbandes Westfalen-Lippe 53, Schriftleitung Dirk Strohmann), Darmstadt 2017, S. 483–496.

Zitation:

Ulrike Heinrichs, Objekte der Anschauung und der Illusion. Überlegungen zu einem Spannungsfeld von Gattung und Begriffsgeschichte am Beispiel der Wandmalerei, in: *Mittelalter. Interdisziplinäre Forschung und Rezeptionsgeschichte* 1 (2018), S. 210–245, <https://mittelalter.hypotheses.org/14706>.



und ecclesiologisch-soteriologisch gewichteten programmatischen Linie zu vermuten. Weitere Befunde ergänzen das Bild zu einer bilddidaktisch gestützten Mahnung zur Buße und zur Tugendhaftigkeit, so die Tatsache, dass der vom Bildvordergrund her an den Tisch des Passahmahls herantretende, ehrerbietig den Rücken krümmende Apostel Judas durch Christus das Brot empfängt (Jo 13, 26). Ein weiteres Bildfragment, das sich im Register unter dem Abendmahlsbild seitlich des Vierungspfeilers erhalten hat, und die sprichwörtliche Kuhhaut zeigt, die nicht ausreicht, die schändliche Rede der Geschwätzigen aufzunehmen, gehört sicherlich ebenfalls in den Zusammenhang einer räumlich und rituell vernetzten Bildanordnung, die geeignet ist, neben den zelebrierenden Geistlichen auch oder vor allem die in der Pfarrkirche empfangenen Laien zu beeindrucken. Die Bildanordnung entfaltet die Vorstellungen vom Laster der Scheinheiligkeit und von der Bedrohung durch Höllenstrafen auf exemplarische Weise. Während einige Dämonen, hämisch lachend und die Zähne blekend, die Kuhhaut zwischen sich ausbreiten, stecken mehrere vornehm gekleidete Frauen die Köpfe tuschelnd zusammen, während sie durch ihre Haltung, kniend und betend, zugleich vorzugeben scheinen, dass sie dem Gottesdienst andächtig folgen.⁵⁷

Ist die Aufmerksamkeit für Phänomene der performativen Aufschließung von Wandmalerei erst einmal geweckt, so lassen sich – dies ist grundsätzlich dem Bereich der Tafelmalerei vergleichbar – Untergattungen bzw. spezielle Funktionen identifizieren, wobei die Wandmalerei offenbar vielfach Binnenräume erzeugt, die Sachen aufzunehmen oder zu inszenieren vermögen, die ihrerseits mobil sind und zum Ephemereren neigen. Offenbar häufig vorliegendes Material betrifft den Umgang mit dem Altarsakrament. Schlagende Beispiele hat Julia Sukiennik in einer erhellenden Studie zusammengetragen, die eine Auswahl von Wandgemälden zeigt, die der Einbettung von Sakramentsschränken dienen. Ein besonders qualitätsvolles Beispiel dieser Denkmalsgruppe hat sich in dem Salzburger Sakramentsschrank mit dem Gemälde von Conrad Laib (1446) erhalten.⁵⁸ Beispiele der Kombination von Skulptur und Malerei einschließlich Faßmalerei und Stuck mit Goldauflagen finden sich auch unter den in die Osterliturgie eingebundenen Heilig-Grab-

⁵⁷ Vgl. Skriver und Heiling, *Bildwelten* (wie Anm. 56), S. 497.

⁵⁸ Julia Sukiennik, *Schützungen, Besigheim, Lobenfeld, Sersheim. Beobachtungen zur Ummalung von Sakramentsnischen und -häusern im späten Mittelalter*, in: *Die mittelalterlichen Wandmalereien zwischen Rhein, Neckar und Enz*, hrsg. von Gereon Beuckers (Heimatverein Kraichgau, Sonderveröffentlichung 35), Heidelberg/Neustadt a.d.W./Basel 2011, S. 239–250, hier S. 246.

Zitation:

Ulrike Heinrichs, Objekte der Anschauung und der Illusion. Überlegungen zu einem Spannungsfeld von Gattung und Begriffsgeschichte am Beispiel der Wandmalerei, in: *Mittelalter. Interdisziplinäre Forschung und Rezeptionsgeschichte* 1 (2018), S. 210–245, <https://mittelalter.hypotheses.org/14706>.



Nischen, so in der Heilig-Grab-Nische im nördlichen Seitenschiff in der spätromanischen Kirche St. Maria zur Höhe in Soest, die an prominenter Stelle in einer wichtigen Sichtachse quer zu den beiden Altarräumen der außerordentlich reich geschmückten Pfarrkirche einen Fokus der Osterliturgie darstellt.⁵⁹

Eine Übersicht über die Formate, Phänomene und Aufgaben von Wandmalerei, auf deren Grundlage die Funktionsgeschichte dieser Gattung mit objektwissenschaftlichen Fragen ins Gespräch kommen könnte, fehlt offenbar bislang. Damit wäre in der Frage der Relevanz von Gegenständen der Wandmalerei für den Forschungsdiskurs um das Objekt ein erstes Ergebnis erzielt und ein wichtiges Desiderat identifiziert. Dabei stellen der Kontext des Kirchenbaus und Liturgie als Resonanzkörper der performativen Dimension von Wandmalerei ein besonders fruchtbares Forschungsgebiet dar, obwohl auch in diesem Bereich an Überblicksdarstellungen bislang noch ein Mangel herrscht.⁶⁰

V.

An dieser Stelle wird es höchste Zeit in *medias res* der eigentlichen Definition und Bestimmung von Wandmalerei zu gehen und auf die bereits mehrfach angesprochene Bindung dieser Gattung an die Architektur zu fokussieren.⁶¹ Die Schnittstelle zu den Object

⁵⁹ Vgl. Skriver und Heiling, *Bildwelten* (wie Anm. 56), S. 67. Zu den Zusammenhängen zwischen den Bildwerken, der architektonisch geformten Raumdisposition und der Liturgie in der Pfarrkirche St. Maria zur Höhe in Soest siehe: Bongardt, *St. Maria zur Höhe und ihre Bildausstattung* (wie Anm. 16).

⁶⁰ So setzen Beispiele der Wandmalerei und der in ihrer Rolle als raumbestimmender, architekturgebundener Wandschmuck diesem Medium eng verwandten Gattung des Mosaiks im Licht neuerer Forschungen wichtige Akzente im Spektrum des Bezuges von Bildwerken zur Liturgie, etwa bei: Ursula Nilgen, *Die Bilder über dem Altar. Triumph- und Apsisprogramme in Rom und Mittelitalien und ihr Bezug zur Liturgie*, in: *Kunst und Liturgie im Mittelalter. Akten des internationalen Kongresses der Bibliotheca Hertziana und des Nederlands Instituut te Rome*, hrsg. von Nicolas Bock, Sible de Blaauw, Christoph Luitpold Frommel und Herbert Kessler (*Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana Beiheft zu Bd. 33*), München 1999/2000, S. 75–89, hier: S. 84–86 (mit Bezug auf Wandmalereien am Apsisbogen bzw. an der Apsiswand in S. Pietro in Tuscania, SS. *Abbondio e Abbondanzio* in Rignano Flaminio und in S. Silvestro in Tivoli); Yves Christe, *L'autel des innocents: Ap 6, 9–11 en regard de la liturgie de la Toussaint et des Saints Innocents*, in: *Ebd.*, S. 91–100 hier S. 91–94 (betreffend Saint-Hilaire in Poitiers und die Krypta des Hl. Magnus in der Kathedrale von Anagni).

⁶¹ Vgl. Art. „Wandmalerei“, in: *Lexikon der Kunst*, Bd. 7, Leipzig 1994, S. 702–705; Während hier der Zusammenhang mit der Architektur mit Blick auf das gesamte Spektrum dieses Feldes des Kunst (bezogen etwa auf Wände und Gewölbe sowie unterschiedliche Bautypen) betont wird, belässt es der Artikel „Wall painting“ im *Dictionary of Art* bei dem knappen Hinweis: „Wall painting. Painting applied to a prepared wall surface“ und geht von dieser Definition aus zu einer historischen Darstellung der Techniken der Wandmalerei über, ohne auf die unterschiedlichen Arten und Weisen der Vorbereitung der Wand einzugehen. Siehe: Art. „Wall painting“, in: *The Dictionary of Art*, hrsg. von Jane Turner, New York, Bd. 32, S. 802–810. Dagegen besteht in regionalen Überblickswerken und in Einzelstudien die Tendenz, den architektonischen wie der maltechnischen Seite von Wandmalerei gerecht zu werden. Unter dem Aspekt von „Wandmalerei als Teil von Raum und Architektur“

Zitation:

Ulrike Heinrichs, Objekte der Anschauung und der Illusion. Überlegungen zu einem Spannungsfeld von Gattung und Begriffsgeschichte am Beispiel der Wandmalerei, in: *Mittelalter. Interdisziplinäre Forschung und Rezeptionsgeschichte* 1 (2018), S. 210–245, <https://mittelalter.hypotheses.org/14706>.



Studies scheint hier besonders bedeutend zu sein. Auch der erwähnte Beitrag von Cordez ruft die Architektur – neben der „angewandten Kunst“ – als exemplarisches, tendenziell der Objektwissenschaft zuneigendes Feld auf, an dem die Bildwissenschaft an ihre Grenzen gelange.⁶²

Mit Blick auf den Bereich der Textquellen, der an dieser Stelle, anstatt weitere akademische Definitionen vorzunehmen, zur Sprache kommen soll, erweist sich die insinuierte Dichotomie von Architekturgeschichte und Bildwissenschaft freilich erneut als fraglich. Die Aufmerksamkeit soll hier auf den ältesten ausführlichen, der Praxis und Theorie von bildender Kunst gewidmeten Text gelenkt werden. Die Rede ist von den „Zehn Bücher über Architektur“ des römischen Architekten und Bauingenieurs Marcus Vitruvius Pollio, entstanden in der 2. Hälfte der 30er Jahre v. Chr.⁶³ Die Wandmalerei findet innerhalb dieses Werks ihren Platz in Buch VII, wo der Autor, wie er in der Vorrede ankündigt, auseinandersetzen möchte, „wie man verfahren muss, dass die Innenausstattung anmutig und fest sein kann“.⁶⁴ Will man die gattungsgeschichtliche Bedeutung dieser Quelle vertiefen, so ist zunächst die von Vitruv verfolgte systematische Verfahrensweise der Einordnung einzelner Probleme in das große Ganze eines Handbuchs über Architektur zu beachten. Die in modernen Editionen üblichen, in Kapitelüberschriften ausgedrückten Bestimmungen von Themenschwerpunkten erweisen sich hier nicht durchweg als zielführend. Zur Verdeutlichung dieses Zusammenhangs sei die in der lateinisch-deutschen Studienaufgabe der Edition Fensterbusch gegebene Gliederung von Buch VII zitiert:

- I. Vom Estrich
- II. Vom Löschen des Kalks und den Vorbereitungen für die Herstellung von Stuck

ordnet das Handbuch zur Wandmalerei in Niedersachsen, Bremen und im Groningerland das Material in die Kunstgeschichte von Raum- und Bautypen ein. Siehe etwa den Beitrag: Hermann Haiduck, Der mittelalterliche Kirchenbau des 12. und 13. Jahrhunderts in Ostfriesland und im Groningerland, in: *Wandmalerei in Niedersachsen, Bremen und im Groningerland. Fenster in die Vergangenheit*, hrsg. vom Niedersächsischen Landesamt für Denkmalpflege und der Stichting Oude Groninger Kerken, bearb. von Rolf-Jürgen Grote und Kees van der Ploeg unter Mitarbeit von Vera Keller, 2 Bde., München/Berlin 2001, S. 75–81. Das bereits mehrfach zitierte Buch zum Wandmalereiforschungsprojekt des LWL Westfalen-Lippe setzt jedem der ausgewählten Beispiele systematisch eine Darstellung zur Architekturgeschichte voran. Sriver/Heiling, *Weltenbilder* (wie Anm. 56), passim.

⁶² Cordez, *Kunsthistorische Objektwissenschaft* (wie Anm.2), S. 365.

⁶³ Marcus Vitruvius Pollio, *De architectura libri decem*. Lat./dt., übers. und mit Anm. vers. v. Curt Fensterbusch, Darmstadt 2008, S. 4.

⁶⁴ Vitruv, *De architectura libri decem*, lib. VII, Vorrede, ed. Fensterbusch (wie Anm. 63), S. 313.

Zitation:

Ulrike Heinrichs, Objekte der Anschauung und der Illusion. Überlegungen zu einem Spannungsfeld von Gattung und Begriffsgeschichte am Beispiel der Wandmalerei, in: *Mittelalter. Interdisziplinäre Forschung und Rezeptionsgeschichte 1* (2018), S. 210–245, <https://mittelalter.hypotheses.org/14706>.



- III. Anlage von gewölbten Decken. Bereitung von Stuck und Verputz.
- IV. Über Verputz an feuchten Wänden, die Ausschmückungen von Winterwohnräumen und Herstellung des Estrichs nach griechischer Methode
- V. Von der Wandmalerei
- VI. Vom Marmor
- VII. Von den natürlichen Farben
- VIII. Über Zinnober und Quecksilber
- IX. Über die Zubereitung des Zinnobers, die Fundorte des Berggrüns, Armenischblau und Indigo
- X. Über künstliche Farben. Schwarz
- XI. Stahlblau und Gelb
- XII. Über Bleiweiß, Kupfergrün und Sandarak (Mennige)
- XIII. Vom Purpur
- XIV. Vom künstlichen Ersatz für Purpur, Attisch-Ocker, Berggrün und Indigo⁶⁵

Demnach wäre nur ein einziger Abschnitt, Kapitel V, auf Wandmalerei im eigentlichen Sinn zu beziehen. Diese Sichtweise des Herausgebers ist insofern verständlich, als in der Tat nur Kapitel V einen nominell einschlägig formulierten Schwerpunkt setzt. Aus der Warte der Archäologie mit ihren an Monumenten der pompejanischen Wandmalerei entwickelten Stilperioden besehen entwirft Vitruv eine Deutung der Entwicklung des Zweiten Stils, indem er die Vielfalt des mimetischen Ausdrucksspektrums der hellenistischen Malerei schildert und die in seiner eigenen Zeit entwickelten Spielräume der grotesken Kombinatorik als ethisch fragwürdige Degeneration darstellt. Kriterien des Schicklichen sind die Übereinstimmung der abbildenden Darstellung mit einem rationalen Begriff von Wirklichkeit und die Konformität mit Bräuchen und Gewohnheiten, die bestimmte bildliche Motive mit spezifischen Formaten und Funktionen von Räumen zusammenbringen:

„(...) man malte ganz bestimmte Dinge naturgetreu ab. Durch die Malerei wird eine Nachbildung dessen geschaffen, was ist oder sein kann, z.B. Menschen, Gebäude, Schiffe und andere Dinge. Von diesen ganz fest umrissenen und bestimmten Dingen

⁶⁵ Vitruv, *De architectura libri decem*, lib. VII, ed. Fensterbusch (wie Anm. 63), S. 315–353.

Zitation:

Ulrike Heinrichs, Objekte der Anschauung und der Illusion. Überlegungen zu einem Spannungsfeld von Gattung und Begriffsgeschichte am Beispiel der Wandmalerei, in: Mittelalter. Interdisziplinäre Forschung und Rezeptionsgeschichte 1 (2018), S. 210–245, <https://mittelalter.hypotheses.org/14706>.



werden ähnlich gebildete Nachbildungen entlehnt. Daher ahmten die Alten, die mit der Wandmalerei begannen, zunächst die Buntheit und das Anbringen von Marmorplatten nach, sodann Gesimse, *Silicula* und keilförmige Streifen, die untereinander mannigfaltig verteilt waren. 2. Später gingen sie dann dazu über, auch Gebäude und Ausladungen von Säulen und Giebeln nachzuahmen, in offenen Räumen aber wie z.B. Exedren wegen der Größe der Wände Theaterszenen, wie sie in Tragödien, Komödien oder Satyrspielen vorkommen, abzumalen. In Wandelgängen aber wegen ihrer Wandlängen die Wände mit verschiedenartigen Landschaftsbildern auszuschnücken, wobei sie die Gemälde nach den ganz bestimmten Eigenarten der Örtlichkeiten schufen. Es werden nämlich Häfen, Vorgebirge, Gestade, Flüsse, Quellen, Meerengen, Heiligtümer, Wälder, Gebirge, Vieherden, Hirten abgemalt und andres, was in ähnlicher Weise wie dies von der Natur geschaffen ist. Ebenso gibt es einige Wände, die an Stellen, wo sonst Statuen stehen, große Gemälde haben: Götterbilder oder die wohlgeordnete Darstellung von Mythen, aber auch die Kämpfe um Troja oder die Irrfahrten des Odysseus von Land zu Land. 3. All dies, das als Nachbildung von wirklichen Dingen entlehnt wurde, wird jetzt infolge eines entarteten Geschmacks abgelehnt; denn auf den Verputz malt man lieber Ungeheuerlichkeiten als naturgetreue Nachbildungen von ganz bestimmten Dingen. An Stelle von Säulen setzt man kannelierte Rohrstengel, an Stelle von Dachgiebeln *appagineculi* mit gekräuselten Blättern und Voluten, ferner Lampenständer, die die Gebilde kleiner Tempel tragen, über deren Giebel sich zarte Blumen aus Wurzeln mit Voluten erheben, auf denen sinnlos kleine Figuren sitzen, ferner Pflanzenstengel mit Halbfiguren, von denen die einen Menschen-, die anderen Tierköpfe haben. (...) Aber obwohl die Menschen diese Fehlgriffe sehen, tadeln Sie sie nicht, sondern erfreuen sich daran (...). Denn man darf nicht Gemälde gutheißen, die nicht der Wirklichkeit ähnlich sind und, sind sie auch von ihrer künstlerisch-technischen Seite her gesehen fein ausgeführt, so darf man deswegen noch nicht sofort über sie das Urteil aussprechen: gut gemacht!, wenn nicht ihre Darstellungen bestimmte naturwahre Verhältnisse wiedergeben, die ohne Verstoß (gegen die Wirklichkeit) dargestellt sind.“⁶⁶

⁶⁶ Vitruv, *De architectura libri decem*, lib. VII, cap. XIV, § 1–3, ed. Fensterbusch (wie Anm. 63), S. 353. Für die

Zitation:

Ulrike Heinrichs, Objekte der Anschauung und der Illusion. Überlegungen zu einem Spannungsfeld von Gattung und Begriffsgeschichte am Beispiel der Wandmalerei, in: *Mittelalter. Interdisziplinäre Forschung und Rezeptionsgeschichte* 1 (2018), S. 210–245, <https://mittelalter.hypotheses.org/14706>.



Um die erhebliche Fallhöhe darzustellen, die beim Umgang mit Wandmalerei besteht und das zu erreichende Ideal des Angemessenen mit Kriterien des politischen Sachverstands sowie von Tugend und Moral zu verknüpfen, greift Vitruv im Folgenden zum Mittel der historisierenden Erzählung. Die Bürger von Tralles hätten zugelassen, dass der Maler Apaturius aus Alabanda das Innere ihres „Hauses der Volksversammlung“ mit einer unübersichtlichen Vielzahl von Motiven, phantastischen Wesen wie Zentauren sowie Architekturelementen in irrationaler Anordnung ausgemalt hätte. Auf Grund der Kontrastwirkung dieser Darstellungen wären die Malereien sogar als angenehm empfunden und mit Beifall überzogen worden. Es sei aber der Mathematiker Licynos aufgetreten, hätte die in der Vergangenheit bereits durch geschmacklose Projekte der Aufstellung von Statuen diskreditierten Leute von Alabanda den Bürgern von Tralles als abschreckendes Beispiel dargestellt und den Maler Apaturius dazu bewegt, die unangemessenen Gemälde zu übermalen und durch wahrheitsgetreue Darstellungen zu ersetzen.

Kapitel V weist somit sicherlich Züge eines schmaleren Traktats über Wandmalerei innerhalb des großen Traktats über Architektur auf. Es ist dadurch herausgehoben, dass es sein Thema einer klar formulierten These unterwirft und seine Argumentation äußerst stringent im Spannungsfeld zweier kunsttheoretischer Grundbegriffe entwickelt. Nichts Geringeres stellt Vitruv dem Leser vor, als die Frage, wie Wandmalerei – als Kunst der Naturnachahmung – mit dem in der Vorrede formulierten Ziel der Schicklichkeit von Innenräumen in Übereinstimmung zu bringen sei. Eine genauere Lektüre führt jedoch darüber hinaus zu dem Ergebnis, dass Kapitel V wie ein Scharnierelement zwischen den beiden Hauptabschnitten von Buch VII steht, deren erster die Vorbereitung des Mauerwerks durch Verputz und Kalkaufstrich und deren zweiter die zur Dekoration der Oberflächen zu verwendenden Materialien einschließlich Marmor sowie die wichtigsten natürlichen und künstlichen Farben behandelt. Demgemäß ist das Thema der Wandmalerei explizit oder implizit mit einem Großteil des Textes verflochten. Schon in der Vorrede, die eine Rechtfertigung der

archäologische Einordnung siehe: Strocka, *Zweiter Stil* (wie Anm. 15), S. 217–221. Demnach begegnet die theatermäßige Auffassung figürlicher Szenen in den dionysischen Szenen im Mysteriensaal der Mysterienvilla; das volle Spektrum der illusionistischen Auffassung und der Bildtypen einschließlich der Architekturprospekte und Landschaften ist in den Villen von Boscoreale und Oplontis realisiert. In der zweiten Phase des Zweiten Stils kommt es zu der von Vitruv offenbar als nachteilig empfundenen Auflockerung des strukturellen Zusammenhangs von Architekturmotiven und zur Vermischung mit pflanzlichen und figürlichen Elementen, so im Cubiculum der *Casa del Sacello iliaco* und in der *Casa degli Epigrammi*.

Zitation:

Ulrike Heinrichs, Objekte der Anschauung und der Illusion. Überlegungen zu einem Spannungsfeld von Gattung und Begriffsgeschichte am Beispiel der Wandmalerei, in: *Mittelalter. Interdisziplinäre Forschung und Rezeptionsgeschichte 1* (2018), S. 210–245, <https://mittelalter.hypotheses.org/14706>.



literarischen Tätigkeit von Künstlern darstellt, kommt Wandmalerei als Gattung der Dekorationskunst in Sicht, indem an die Bühnenmalerei des Agatharchos und das von ihm realisierte und in einer Schrift beschriebene Verfahren der Perspektivkonstruktion erinnert wird.⁶⁷ Die im Kapitel über den „künstlichen Ersatz“ wertvoller Farben eingeschlossene Zusammenfassung benennt Wandmalerei gar als Hauptproblem von Buch VII: „Nach welchen Methoden und mit welchen Materialien die Wandbemalungen hergestellt werden müssen, damit sie dauerhaft angebracht werden, und nach welchen Gesichtspunkten sie angemessen (dem Dekor entsprechend) hergestellt werden müssen, ferner welche Eigenschaften alle Farben haben, habe ich, wie es mir in die Feder fließen konnte, im vorliegenden Buch genau beschrieben. Damit ist die Darstellung aller Herstellungsweisen der Gebäude nach ihren günstigen Berechnungen in sieben Büchern abgeschlossen.“⁶⁸ Aus dem Zusammenhang der Putz-Technik heraus ist aber wahrscheinlich, dass das Fresko für Vitruv eine primäre Rolle spielt. Die polierte Wandoberfläche, welche die Malerei wie glänzende Keramik oder wie Metall mit einem einheitlichen Lichtschimmer überzieht, wie sie in der römischen Wandmalerei des 1. Jhdts. durch zahlreiche erhaltene Beispiele belegt ist, scheint Vitruv als selbstverständlich gefordertes Verfahren zu gelten. Auf die materialtechnischen Voraussetzungen für die Polierfähigkeit des Putzes respektive der bemalten Wand wird recht ausführlich eingegangen, der Effekt der Spiegelung wird gesucht, als käme es gerade darauf an, die Wandmalerei als einen kompakten Gegenstand, nicht ein Werk der gesteigerten bildmäßigen Illusion herauszustellen.⁶⁹ Ebenso wird zu den Paragrafen über die Farben eine Verbindung hergestellt, da die vom Autor formulierten Regeln des Schicklichen auch diesen Bereich von Grund auf betreffen: Streng zu rügen sei nämlich die von Vitruv bei seinen Zeitgenossen beobachtete Tendenz, die Raumausstattung auf einem großflächigen Einsatz von besonders teuren Farben wie Zinnober oder Purpur aufzubauen. Zu loben seien dagegen „die Alten, die Zinnober sparsam wie ein Heilmittel eingesetzt“ hätten.⁷⁰ Schließlich kann auch der Auftritt des Mathematikers vor den Bürgern von Tralles und dem Maler Apaturius nicht als Anekdote angesehen werden, sondern als ein Topos, der an die Verbindung zur

⁶⁷ Vitruv, *De architectura libri decem*, lib. VII, Vorrede, ed. Fensterbusch (wie Anm. 63), S. 309.

⁶⁸ Vitruv, *De architectura libri decem*, lib. VII, cap. XIV, § 3, ed. Fensterbusch (wie Anm. 63), S. 353.

⁶⁹ Philippot, *Wandmalerei* (wie Anm. 11), S. 25; Knoepfli [u.a.], *Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken* (wie Anm. 6), S. 104f.

⁷⁰ Vitruv, *De architectura libri decem*, lib. VII, cap. V, ed. Fensterbusch (wie Anm. 63), S. 337.

Zitation:

Ulrike Heinrichs, Objekte der Anschauung und der Illusion. Überlegungen zu einem Spannungsfeld von Gattung und Begriffsgeschichte am Beispiel der Wandmalerei, in: *Mittelalter. Interdisziplinäre Forschung und Rezeptionsgeschichte* 1 (2018), S. 210–245, <https://mittelalter.hypotheses.org/14706>.



Mathematik als klassisches Argument für die besondere Wertschätzung gegenüber dem Architekten erinnert: So formuliert bereits Platon, dass die Verwendung von messtechnischen Instrumenten, die für Genauigkeit sorgten, die Architektur unter den hervorbringenden Künsten auszeichne.⁷¹

In Vitruvs Augen stellt sich Wandmalerei also als eine Schlüsseltechnik der Innenraumgestaltung von Gebäuden dar, deren Techniken, Themen und formalästhetische Regeln der Architekt beherrschen muss, wobei daneben auch der Einsatz von Stuckreliefs und Marmorvertäfelungen in den Blick genommen wird.⁷² Im Sinne der taxonomischen und epistemologischen Bedeutung des Begriffs ‚Objekt‘ wird Wandmalerei – als Bestandteil der Architektur – bei Vitruv also erstmalig in der Kunstliteratur zu einem „wichtigen Gegenstand“ der Betrachtung und der Erkenntnis. Bei der Beurteilung des Quellenwerts des Traktats „*De architectura libri decem*“ wäre auf der Grundlage neuerer Forschungen nicht nur die traditionell in der Kunstgeschichte im Vordergrund stehende Rezeption in der Welt der Architekten und Kunsthandwerker der frühen Neuzeit zu berücksichtigen,⁷³ sondern auch die enzyklopädische Literatur zu den Künsten und Wissenschaften des Mittelalters zu beleuchten.⁷⁴ Ähnlich wie die *Historia naturalis* Plinius’ des Älteren gehört Vitruvs Traktat zu den weithin tradierten Grundpfeilern der Antikerezeption und der Kunstliteratur bereits im Mittelalter. Im Sinne einer Engführung von Quellenkunde und kunstgeschichtlicher Analyse, von Nomenklaturen und Ansätzen der Klassifikation und Deutung, wird man sich für einen weit gefassten Begriff von mimetischer Kunst entscheiden und den Begriff der

⁷¹ Platon, Philebos 56 b und e. Siehe: Platon, Timaios, Kritias, Philebos, hrsg. von Klaus Widdra, Darmstadt 21990, S. 404–407. Zitiert nach: Günther Bindung, Meister der Baukunst. Geschichte des Architekten- und Ingenieursberufes, Darmstadt 2004, S. 12 mit Anm. 28.

⁷² Im Hinblick auf die Einzelheiten der technischen Verfahrensweisen der Vorbereitung des Malgrunds und die Hinweise auf die Pigmente und künstlichen Farbmittel schließlich liegt es nahe, sich an der Archäologie und an der Geschichte der Kunsttechnologie zu orientieren, die in diesen Abschnitten zahlreiche Referenzen zu Befunden an Werken der Wandmalerei aus dem 1. Jhdt. vor Christus identifiziert und die Vitruvs Darstellung insofern eine sichere Sachkenntnis und ausgeprägte Nähe zur Baustelle bestätigt. So wird aus dem Zusammenhang der Putz-Technik heraus geschlussfolgert, dass das Fresko gegenüber den verschiedenen möglichen Techniken der Secco-Malerei für Vitruv im Vordergrund steht. Dem in zahlreichen erhaltenen Monumenten vorliegenden Sachverhalt entsprechend gilt ihm das abschließende Polieren der bemalten Wand wohl als Normalfall, weshalb die werktechnischen Voraussetzungen für die Polierfähigkeit berücksichtigt werden. Vgl. Knoepfli [u.a.], Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken (wie Anm. 6), S. 146f.

⁷³ Vgl. Pochat, Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie (wie Anm. 20), S. 72–77, S. 280–289.

⁷⁴ Stefan Schuler, Vitruv im Mittelalter. Die Rezeption von „*De architectura*“ von der Antike bis in die frühe Neuzeit (*Pictura et poesis* 12), Köln 2007.

Zitation:

Ulrike Heinrichs, Objekte der Anschauung und der Illusion. Überlegungen zu einem Spannungsfeld von Gattung und Begriffsgeschichte am Beispiel der Wandmalerei, in: *Mittelalter. Interdisziplinäre Forschung und Rezeptionsgeschichte* 1 (2018), S. 210–245, <https://mittelalter.hypotheses.org/14706>.



„Wandmalerei“ in diesem Sinne stärken, denn Vitruv fasst unter das Konzept der wahrheitsgetreuen Nachahmung nicht nur die Historien, Mythen und Landschaften, die dem modernen Begriff der Gattungen der Malerei entsprechen, sondern auch die Nachahmung von Architektur und Plastik sowie von unterschiedlichen Materialien wie Marmorinkrustation oder – besonders teuren – Malmitteln.⁷⁵ Den in neuerer Zeit gebräuchlichen und auch als mögliches Substitut für „Wandmalerei“ angeführten Begriff der „Raumfassung“ wird man dagegen wohl im Sinne eines generellen *terminus technicus* für jegliches Element des Innenraumdekors in Gebäuden einschließlich Motiven der Plastik und der Vertäfelung einsetzen wollen.⁷⁶ Gerade mit Blick auf die Einordnung im Feld des *decorum* von Architektur scheint das Konzept des Bildlichen nicht nur dort vorzuliegen, wo die Kunstgeschichte den Sachverhalt Gemäldes identifiziert, sondern wo Räume sich durch Einsatz der Kunst der Nachahmung und der Farbe visuell verwandeln, wie etwa in den schlichten Farbkompositionen, die im Inneren einer gotischen Kathedrale vorherrschen,⁷⁷ oder in den zahllosen Beispielen der Fugenmalerei, mit denen das Bild des Mauerwerks optisch verändert und reguliert wird.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Ziele der Objektwissenschaft, wie in neueren Stellungnahmen formuliert, in der Wandmalereiforschung eine Vielzahl von Schnittmengen finden, die aussichtsreich und lohnend sind: in der Materialkunde, in der Architektur mit ihren funktionalen und topographischen Komponenten, im hohen Stellenwert der Wandmalerei als Gegenstand der Technik und des sozialen und wirtschaftlichen Austauschs. Insofern sich die

⁷⁵ In einem ähnlichen Sinne formuliert: Rolf-Jürgen Grote, Spätmittelalterlich-frühneuzeitliche Profanräume, in: *Wandmalerei in Niedersachsen* (wie Anm. 61), S. 92–97.

⁷⁶ Siehe die geglückte Differenzierung bei H. Burger und U. Drott „Wandmalerei ist immer als Bestandteil der Raumfassung, die die Architektur gliedert, schmückt und mit zusätzlicher Bedeutung ausstattet, zu sehen.“ Hans Burger und Udo Drott, *Der mittelalterliche Wandmalereibestand im Südosten Brandenburgs*, in: *Mittelalterliche Wandmalerei in Brandenburg. Bd. 1: Der Südosten – die Brandenburgische Niederlausitz*, hrsg. vom Brandenburgischen Landesamt für Denkmalpflege und Archäologischen Landesmuseum, Detlef Karg, Worms 2010, S. 38–52, hier S. 39.

⁷⁷ Zu diesem Thema grundlegend: Jürgen Michler, Über die Farbfassung in hochgotischen Sakralräumen, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch. Westdeutsches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 39 (1977), S. 29–68. In diesem Beitrag erweist sich der Terminus „Raumfassung“ freilich auf sprachlich-begrifflicher Ebene als durchaus belastbar. Der Autor unterscheidet zwischen unterschiedlichen Formen und Motiven wie Fugenmalerei und Flächenfassung und nimmt die Möglichkeit umfassender Gesamtkonzepte („Raumfassungs-System“) in den Blick. Die Frage der mimetisch-bildlichen Ebene wäre auf dieser Grundlage genauer zu untersuchen.

Zitation:

Ulrike Heinrichs, Objekte der Anschauung und der Illusion. Überlegungen zu einem Spannungsfeld von Gattung und Begriffsgeschichte am Beispiel der Wandmalerei, in: Mittelalter. Interdisziplinäre Forschung und Rezeptionsgeschichte 1 (2018), S. 210–245, <https://mittelalter.hypotheses.org/14706>.



Archäologie und die Kunstgeschichte sämtlichen Ebenen von Wandmalerei als Gegenstand wissenschaftlichen Interesses längst bewusst ist, besteht kaum ein zwingender Anlass, um dieses Forschungsfeld mit einer Objekttheorie als einer weiteren Metabene auszustatten, doch zeigt sich unter dem Anstoß zur methodologischen Reflexion die Gattungsgeschichte der Wandmalerei als wichtiges Forschungsdesiderat. Im Spiegel hermeneutischer Analysen und Befunddiagnosen ebenso wie in Schriftquellen lässt sich zeigen, dass die Frage nach der Objekthaftigkeit von Wandmalerei hilfreich sein kann, um einige signifikante Eigenschaften von Werken oder Gruppen von Monumenten hervorzuheben, dass der Zusammenhang der Kunstgeschichte einschließlich der Bildwissenschaft und Kunsttheorie jedoch gewahrt bleiben muss, gerade wenn die mit der Frage des Objekts bevorzugte Ebene der Funktion des Artefakts erschlossen werden soll. Wollte sich die Forschung im Namen einer Objektwissenschaft also ausdrücklich mit Fragen der Wandmalerei befassen, die in diesen Diskurs nicht anders als mit Rücksicht auf die materielle und funktionale Verbundenheit mit dem Bauwerk zu integrieren sind, käme sie keinesfalls aus ohne die Methodik und das Wissensarsenal der Bildwissenschaft. Diese beiden Perspektivierungen scheint man wiederum nur im Rahmen eines umfassenden Spektrums kunstgeschichtlicher Fragen und Begriffe sinnvoll unterscheiden und aufeinander beziehen zu können.