

LEO ANDERGASSEN, (recensione a) *Sabine Sommerer- Die Camera d'Amore in Avio. Wahrnehmung und Wirkung profaner Wandmalerei des Trecento*, in «Geschichte und Region / Storia e Regione» (ISSN 1121-0303), 22/2, (2013), pp. 203-206.

Url: <https://heyjoe.fbk.eu/index.php/grsr>

Questo articolo è stato digitalizzato della Biblioteca Fondazione Bruno Kessler, in collaborazione con l'associazione [Geschichte und Region / Storia e regione](#) all'interno del portale [HeyJoe](#) - *History, Religion and Philosophy Journals Online Access*. HeyJoe è un progetto di digitalizzazione di riviste storiche, delle discipline filosofico-religiose e affini per le quali non esiste una versione elettronica.

This article was digitized by the Bruno Kessler Foundation Library in collaboration with the [Geschichte und Region / Storia e regione](#) association as part of the [HeyJoe](#) portal - *History, Religion, and Philosophy Journals Online Access*. HeyJoe is a project dedicated to digitizing historical journals in the fields of philosophy, religion, and related disciplines for which no electronic version exists.

## Nota copyright

Tutto il materiale contenuto nel sito [HeyJoe](#), compreso il presente PDF, è rilasciato sotto licenza [Creative Commons](#) [Attribuzione-Non commerciale-Non opere derivate 4.0 Internazionale](#). Pertanto è possibile liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire questo articolo e gli altri presenti nel sito, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

## Copyright notice

All materials on the [HeyJoe](#) website, including the present PDF file, are made available under a [Creative Commons](#) [Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License](#). You are free to download, print, copy, and share this file and any other on this website, as long as you give appropriate credit. You may not use this material for commercial purposes. If you remix, transform, or build upon the material, you may not distribute the modified material.



## Sabine Sommerer, Die Camera d'Amore in Avio. Wahrnehmung und Wirkung profaner Wandmalerei des Trecento

*(Veröffentlichungen des Nationalen Forschungsschwerpunkts „Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen. Historische Perspektiven“ Bd. 21), Zürich: Chronos Verlag 2012, 268 Seiten und 68 Abbildungen.*

Sabine Sommerer hat die hier vorzustellende Arbeit 2007 an der Universität Basel als Dissertation eingereicht. Mit ihrer Veröffentlichung ist die Fachwelt um ein Desiderat reicher, nämlich eine gültige Interpretation einer der komplettesten, aber zugleich auch ikonografisch nicht einfach zu lesenden profanen Bildgestaltungen des italienischen Trecento zu haben. Dass es dabei nicht einfach um die ikonografische Umlesung der Malereien in der Camera d'Amore im Dachraum des Turms von Castello di Avio geht, sondern um das Aufzeigen der Rezeption durch den Betrachter, der das Bild als ein aktives wahrzunehmen hat und seine Wahrnehmung darin einbaut, macht die Buchreise spannend. In der Annäherung an das Thema ist ein durchaus gebräuchlicher Iter eingeschlagen: Zunächst gilt das Augenmerk den historischen Verhältnissen, den Feudalherren Castelbarco, vor allem der Figur des Guglielmo III. di Azzone da Castelbarco, der Fortuna critica (Forschungsgeschichte) und der Beschreibung des Ist-Zustandes. Dann geht die Verfasserin ein auf die Sehleistung des Betrachters. Untersucht werden die Erzählstrategien wie die „finestra aperta“ in der Gewölbezone, die Erzählrichtung, sowie Wiederholungen und Kontraste, letztlich der Handlungskomplex. Signifikanten Bildelementen werden Exkurse gewidmet, so den Tugenden, der Gestalt des Amor, der Wildschweinjagd und den Draperien. Die Wirkung auf den Betrachter rückt darauf erneut ins Untersuchungsfeld, wobei es hier um das aktive Sehen geht, dann um den Betrachter als Akteur. Vergleichend werden anschließend die doch deutlich jüngeren Malereien auf Burg Runkelstein bei Bozen ins Visier genommen, dort vor allem jene im Saal der Liebespaare, im Badezimmer und im Garelzimmer, wobei es der Verfasserin darum geht, immer vor der Folie der illusionistischen Erfahrung in Giotto's Ausmalung der Arenakapelle in Padua die „Brüche in der Illusion“ sichtbar werden zu lassen, wobei der Unterscheid zu Avio darin liegt, dass auf Runkelstein die „Draperie als Schwelle“ dient. Die kurze Zusammenfassung (S. 179–181) ist themenadäquat auch ins Italienische übersetzt. Die Arbeit schließt mit einer ausführlichen Bibliographie (S. 187–211), die über den Themenkreis „Avio“ weit hinausreicht und einem Register, das Orte und Personen gleichermaßen umfasst (S. 213–216). Die (meist das Detail, weniger das Gesamte reproduzierenden) Abbildungen sind im Anhang platziert, was dem Bildapparat eine gewisse Autonomie gibt und ihn in Hinblick auf die geschlossene und separate Textdarstellung verselbständigt und auch den motivischen und ikonographischen Vergleich ermöglicht.

Ausführlich beschäftigt sich die Verfasserin mit der Wahrnehmung und Wirkung in Schrift und Bild. Dies erfordert zunächst ein theoretisches Grundgerüst, wofür in Zitaten Gregor von Nyssa, Bernhard von Clairvaux, Thomas von Celano und der Zisterzienser Cäsarius von Heisterbach zu Wort kommen, Autoren freilich, die ausschließlich dem religiösen Bild und dessen Wirkung sich verpflichtet wussten. Aufschlussreich zeigt sich das Zitat von Stricker („Der Pfaffe Amis“), der einen mit biblischen Schlachtszenen ausgemalten Saal beschreibt und an der Decke die Wiedergabe des Hofstaates notiert. Unter den italienischen Autoren kommt vor allem Boccaccio (dieser dürfte Avio gekannt haben, zumal für ihn auch ein Aufenthalt auf Schloss Tirol nachgewiesen ist) der „imaginativen Leistung“ der Malereien in der Camera sehr nahe. Ausführlich setzt sich Sommerer mit den Erzählstrategien auseinander, mit der *Finestra aperta* in der Gewölbezone, in welcher die Tugenden im autonomen Nebeneinander erscheinen, der Erzählrichtung, den Wiederholungen und Kontrasten und der Komplexität der Handlungen, wobei vor allem die Verbindung von Liebe und Jagd untersucht wird. Ikonographisch auf den Prüfstand gestellt werden die Themen der Tugenden, des Amor und der Wildschweinjagd. In der Lesung der Tugenden überzeugt vor allem die Interpretation der Iustitia an der nördlichen Kappe. Die Draperien werden hinsichtlich ihrer theatralischen Wirkung aufgezeigt, die auf die Nobilitierung der Auftraggeber abzielt. Konkretes Ergebnis bringt die Ableitung des reitenden Amor in Francesco da Barberinos „Documenti d'Amore“. Die Untersuchung der Wirkung auf den Betrachter jongliert mit der Auffassung des Betrachters als Akteur, dem aktivierten Sehen, der Verschmelzung von Bild- und Betrachtterraum und der bühnenhaften Inszenierung. Ob das Bildprogramm der Camera nicht doch in einem engeren Verhältnis zur Ausmalung der Wohnräume im Palas gestanden hat, ist schwer zu entscheiden, zumal die fragmentarisch überkommene bemalten Pässe auch an ein ausgefeiltes und anspruchsvolles Programm denken lassen, welches in der nachweisbaren Liebesthematik verstärkt einen geistlichen Kontext sucht, der in der Camera bestenfalls im Dialog mit den quasi göttlich thronenden Tugenden erreicht wird.

In der *Fortuna critica* hätte man auch auf die Kunstgeschichte von Karl Atz von 1909 (S. 652) verweisen können, zumal dort die Kapellenmalereien sowie jene im Nebengebäude Erwähnung finden und ins frühe 14. Jahrhundert datiert wurden. Der Verweis auf die Veröffentlichung von Silvia Spada „Fresken in Südtirol“ von 1997 trifft nicht den Kern (S. 12), hier wäre doch der 2001 edierte Atlas der Trecentomalereien in Bozen einzusehen gewesen, auch der von Spada herausgegebene Ausstellungskatalog von 2000 „Tr3cento“. Hier sind sehr wohl die Inschriften rezipiert. Der „Atlas“ ist als vollständige Erfassung des Bestandes der Bozner Malerei zu bezeichnen. Bei der Beschreibung der Burganlage ist einzuwerfen, dass die Sechseckform im

Etschtal zumindest mehrere fünfeckige Gestaltungen kennt, so an der Burg Hocheppan um 1220, oder auch die Kombination von Ecken und abgerundeten Mauerpartien, wie auf Burg Kasatsch in Nals. In der nur zusammenfassend gebotenen Inhaltlichkeit der Kapellenmalereien wäre man interessiert, wer unter „Simonius“ gemeint sein könnte (S. 18). Überhaupt wäre es ratsam gewesen, auch die (schlecht erhaltenen) fragmentarischen Malereien im Palas in Betracht zu ziehen, zumal die allegorische Bedeutung der Figuren augenscheinlich ist und wohl ein Tugendprogramm indiziert. Die Figur des Riesen (S. 18) ist wohl am besten in der Funktion des Türwächters zu erklären, wofür es in Tirol mehrere Beispiele gibt, jüngst ans Licht gebracht jene im Pfarrhaus von Axams bei Innsbruck. Jüngere Beispiele hatte vor Jahren Oswald Trapp zusammengetragen. Bei den Grabmälern der Castelbarco wäre ein Verweis auf die Situation in S. Maria della Scala in Verona dienlich gewesen, um die Anregung zur Fassadenbestattung zu kontextualisieren. Dass die Castelbarco auch an der Dominikanerkirche in Bozen als Stifter auftraten, belegt ein teppichartiges Wandbild im Langhaus der Kirche, ausgeführt 1379 von einem Veroneser Meister (Meister der Madonna Castelbarco) (Vgl. *Altas Trecento. Gotische Maler in Bozen*, S. 69–73). Hier kommt genauso das illusionistische Prinzip zur Geltung, einmal belegt gerade die Wahl des Teppichbildes die illusionistische Wahrnehmung eines textilen Gegenstandes, dann nehmen die Familienbildnisse der Castelbarco, einem Hofstaat ähnlich, an der „Maestà“ teil. Rasmo postulierte die Funktion des Wandbildes im Zusammenhang mit einem Grabmal der Familie, doch ist angesichts der neunköpfigen Familie nicht ausschließlich ein Funeralbezug gegeben.

Die Datierung der Malereien der Camera d'Amore werden aufgrund stilistischer Konvergenzen an jener der Bozner Johanneskapelle aufgehängt, vor allem zur Szene des Triumph des Todes an der Ostwand der Kapelle, dann aber doch ein breites Zeitfenster offengelassen, das den Zeitraum zwischen 1330 und 1350 einbringt. Nun ist die Datierung der Johanneskapelle ein immer noch offenes Kapitel der Südtiroler Kunstgeschichte. Es verdichten sich Argumente für eine Ausführung um 1330, wodurch freilich der Bezugsmoment der Ausmalung in Avio zur 1319 bezeugten Hochzeit Guglielmos III. mit Tommasina Gonzaga an Gewicht verliert. Keiner wird bestreiten, dass es Bezüge zwischen beiden Ausstattungen gibt, eine allzu große Nähe ist jedoch nicht einzufordern, weder im Figuralen, wo in Bozen das Giotteske überwiegt, noch im Ornamentalen, wo die Muster in Avio ebenso wenig auf Bozen rekurrieren, kann ebenso wenig von einer Werkstatt ausgegangen werden. In den Tabernakeln der Sitzfiguren an den Gewölbekappen tritt verstärkt das lineare Element auf, Zeichen einer schwungvollen und gewiss auch flüchtigen Ausführung. Das Farbenspektrum an den trennenden Balken ist dem emilianischen Raum entlehnt. Zweifelsohne entstand Avio zeitlich nach der Ausmalung der Bozner Johanneskapelle, in einem interessanten

Gelenkraum zwischen Chor und Sakristei, gegen 1340. Auch der motivische Vergleich des Pferdes mit dem speerschießenden „Amorteufel“ hält die Nähe zum reitenden Tod in Bozen nicht aus.

Sommerers Dissertation eröffnet erstmals einen neuen Zugang zur ertschländischen Wandmalerei, der weniger die nicht immer einfachen Bezugsfragen des Stiles, sondern der Wahrnehmung und Funktion von profanen Wandbildern ins kunsthistorische Auge fasst. Eine Arbeit, die von der Methodik her durchaus auch neue Aufschlüsse bei weiteren Denkmälern und Denkmalgattungen böte.

*Leo Andergassen*