

# AUFSÄTZE

Dieter Blume

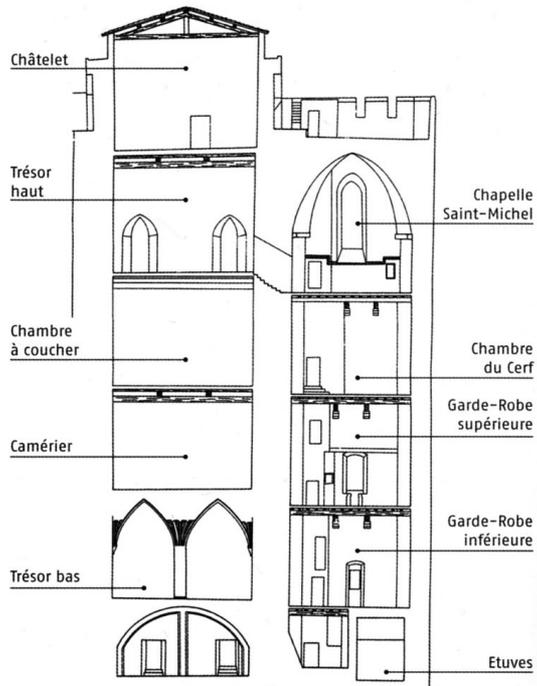
## Die imaginierte Natur des Papstes – Die *Chambre du Cerf* in Avignon

»Denn die Wälder, die Jäger, die Tiere sind nicht von dieser Welt [...] sie werfen keinen Schatten, sie kommen aus dem Traum und bleiben ewig ein Traum und man weiß nie recht, ob sie wirklich mit irdischen Farben von irdischen Händen gemalt sind. [...] Es ist unwirklich und von der tieferen Wahrheit, die nur im Traum offenbar wird.«<sup>1</sup> Mit diesen Worten charakterisiert der Schriftsteller Joseph Roth 1925 die Wirkung der erst kurz zuvor aufgedeckten Fresken in der sogenannten *Chambre du Cerf* des Papstpalastes in Avignon und er trifft damit intuitiv einen wichtigen Aspekt, die Spannung zwischen Naturnachahmung und Fiktion, welche diese Bilder in einem eigentümlichen Schwebezustand hält.

Diese Fresken sind in einem prekären Erhaltungszustand, denn im Grunde sind sie zu früh entdeckt worden. Als 1906 die Armee den zuvor als Kaserne genutzten Papstpalast in Avignon räumte, fand man unter der Tünche fragmentierte Wandmalereien. 1907 wurden sie von dem Maler Louis-Joseph Yperman restauriert, der sie in großem Maße retuschierte und die zahlreichen Fehlstellen ergänzte. Das wurde früh kritisiert, und 1971 hat man schließlich versucht, die Ergänzungen Ypermans weitgehend zu entfernen, doch ist das nur zum Teil gelungen.<sup>2</sup> Der Erhaltungszustand ist daher ausgesprochen problematisch; hinzukommen stark nachgedunkelte sowie verblasste Farben. Dennoch sind die Motive dieser Fresken, soweit ich sehe, sämtlich durch Stellen mit Originalputz gesichert. Auf

dieser Basis bauen die folgenden Überlegungen auf.

Der Raum, um den es geht, wird in den Quellen als *studium* bezeichnet und gehört zu den Privatgemächern von Papst Clemens VI. (1342 – 1352). Sein Vorgänger Benedikt XII. (1334 – 1342) hatte einen Wohnturm an den von ihm erweiterten Papstpalast anbauen lassen, der neben seinem



1 Avignon, Papstpalast, Schnitt durch die beiden Wohntürme



2 West- und Nordwand, *Chambre du Cerf*, 1342 – 1343. Avignon, Papstpalast

Schlafzimmer auch eine Bibliothek und eine Schatzkammer enthielt (Abb. 1). Pierre Roger fügte, als er zum Papst gewählt wurde und den Namen Clemens VI. annahm, einen weiteren Turm an, der im obersten Stockwerk einer dem Erzengel Michael geweihten Privatkapelle Raum bot, von der man in die Bibliothek gelangte. Der Raum unterhalb der Kapelle, die heute so genannte *Chambre du Cerf*, wurde zuweilen als *camera picta* bezeichnet. Hier stand ein Bett, für das 1344 eine neue Decke angeschafft wurde. In zahlreichen Dokumenten aus dem Jahr 1343 wird dieser Raum genannt. Zudem sind wiederholt Zahlungen an französische und italienische Maler belegt, die sich aber nicht dieser Ausmalung zuordnen lassen. Später, zwischen 1370 und 1380, ist in den Quellen dann von einer *camera cervi* die Rede, was offensichtlich auf die dargestellte Hirschjagd verweist.<sup>3</sup> Damit wird ein Motiv der Ausmalung nachträglich zum titelgebenden Element aufgewertet.

Das Motiv der Hirschjagd ist ebenso wie die meisten der anderen Elemente oft theologisch gedeutet worden, da es sich ja um das Zimmer eines Papstes handelt. Natürlich lässt sich für alle diese Sujets eine allegorische, theologische Bedeutung finden – das gehört zum Wesen christlicher Frömmigkeit. Alles in der Natur ist zugleich ein Verweis auf Gott. Doch geht eine derartige Interpretation, so gelehrt sie auch daher kommen mag, meines Erachtens an dem Konzept der Ausmalung vollkommen vorbei. Deshalb werde ich sie hier auch nicht im Einzelnen diskutieren. Einen guten Überblick über die verschiedenen Interpretationsansätze gibt Etienne Anheim, der eine sehr kluge und abwägende Sicht entwickelt und dessen Aufsatz ich viel verdanke, auch wenn ich andere Akzente setze.<sup>4</sup>

Ein erstes ungewöhnliches Merkmal dieser Ausmalung ist das Fehlen jeglicher Szenentrennung. So entsteht eine Rundumsicht, ein ununterbrochenes Panorama, das einen Ausblick in einen Wald oder Hain gewährt (Abb. 2). Zumindest an einer Stelle wird auch der Blick auf

einen entfernteren Wasserlauf freigegeben und damit die Ahnung eines weiter reichenden Naturausblickes angedeutet.<sup>5</sup> Zu den besonderen illusionistischen Effekten der Maler zählt zudem, dass die Kante eines Rücksprunges als Baumstamm gestaltet ist und die Bewegung der Personen oder Tiere mehrfach um eine Raumecke herumgeführt wird (Abb. 3 und 12). Die Wand oberhalb der Sockelzone wird damit vollständig geöffnet und die Distanz zwischen Betrachter und Bild weitgehend aufgehoben. Darin liegt eine große Steigerung der Illusion: Der kleine Raum hinter den starken Festungsmauern verwandelt sich durch die Ausmalung in eine anmutige Lichtung im Wald.

Das namensgebende Motiv der Hirschjagd an der Westwand ist durch den nachträglichen Einbau eines Kamins im 18. Jahrhundert weitgehend zerstört worden (Abb. 3 und 4). Erhalten haben sich die Hinterläufe des Tieres, in die sich ein weißer Jagdhund verbeißt. Von einem zweiten, braunen Hund, der parallel zum Hirsch läuft, ist nur noch der Schwanz zu sehen. Ein junger Jäger zu Fuß scheint, nach der Handhaltung zu urteilen, mit einem Speer auf den Hirsch einzustechen. Ein zweiter Jäger folgt gemessenen Schrittes. Er hat in auffälliger Weise eine Keule geschultert, die nicht zu den üblichen Jagdwaffen zählt und für die Erlegung von Wild nicht besonders tauglich ist. Die Hunde sind an der benachbarten Wand ein weiteres Mal zu sehen. Dort laufen sie einträchtig nebeneinander und haben offenbar gerade erst die Fährte des Hirsches aufgenommen. So wird hier ein zeitlicher Ablauf suggeriert.

Die Hirschhatz gilt im gesamten Mittelalter als die edelste Form der Jagd und sie wird in der Regel zu Pferde durchgeführt. Ein weiteres zentrales Element der adligen Jagd ist das Jagdhorn, mit dem die Ausübung des fürstlichen Privilegs weithin verkündet wird.<sup>6</sup> Das Horn und die Pferde fehlen aber in dieser Darstellung. Es handelt sich daher um die eher unrealistische Wiedergabe einer Hirschjagd und zudem um



3 Hirschjagd, Nordwestecke, *Chambre du Cerf*, 1342 – 1343, Fresko. Avignon, Papstpalast



4 Hirschjagd, Detail, Westwand, *Chambre du Cerf*, 1342 – 1343, Fresko. Avignon, Papstpalast



5 Fischfang, Nordwand, *Chambre du Cerf*, 1342 – 1343, Fresko. Avignon, Papstpalast



6 Fischbassin, Nordwand, *Chambre du Cerf*, 1342 – 1343, Fresko. Avignon, Papstpalast



7 Vogelfänger, Nordwand, *Chambre du Cerf*, 1342 – 1343, Fresko. Avignon, Papstpalast

eine bewusste Reduktion ihres repräsentativen Wertes. Wir haben es also mehr mit einem zithaftem Verweis auf einen Topos adliger Repräsentation zu tun. Auch handelt es sich um die einzige Szene der gesamten Ausmalung, in der tatsächlich Blut fließt und ein Tier erlegt wird. Ein Zurschaustellen der erfolgreichen Jagd findet hier eigentlich nicht statt. Die meisten der gängigen Jagdformen fehlen ohnehin, beispielsweise auch die Wildschweinjagd, die sonst immer sehr prominent in Szene gesetzt wird. Hierbei ist auch zu bedenken, dass jede Form der Jagd für Kleriker ohnehin verboten war und von der Kirche geächtet wurde.<sup>7</sup> Geradezu kontrastierend zur Hirschhatz sehen wir hinter den anlaufenden Hunden einen Granatapfelbaum, auf den ein Junge klettert, wohl um die Früchte

zu ernten, die dann sein Gefährte in einem Korb einsammeln soll. Dies ist ein ausgesprochen friedliches Motiv, das im deutlichen Gegensatz zur dramatischen Jagd steht.

Das zweite dominante Element dieser Ausmalung ist ein Fischbassin, das den Rücksprung zwischen den Strebepfeilern des benachbarten *Tour du Pape* an der Nordwand ausfüllt (Abb. 5). Vier jugendliche Männer sind dort mit dem Fischfang beschäftigt. Ganz rechts kauert einer von ihnen am Beckenrand, und sein erhobener rechter Arm deutet darauf hin, dass er einst eine Angel gehalten hat. Ein Stehender hält ein Netz mit beiden Händen; der Nächste hat einen Keschler mit gefangenen Fischen geschultert. Der vierte jugendliche Mann dürfte, wie die Armhaltung verrät, ehemals mit Pfeil und Bogen auf die Tiere im Teich gezielt haben. Der Fischfang ist gleichfalls ein adliges Privileg, wird aber nur selten dargestellt und eigentlich nie zusammen mit Jagdszenen.<sup>8</sup> Dies ist ein weiteres Spezifikum dieser Fresken, das sie von den üblichen Ausstattungen adliger Paläste unterscheidet.<sup>9</sup>

In dem Wasserbecken schwimmen auch Enten, und am Rand sitzt ein Reiher (Abb. 6). Zudem gibt es einen springenden Fisch. Ins Auge fallen aber besonders drei große Fische, die zwar zuweilen als Hechte identifiziert werden, bei denen es sich aber um Störe handelt. Der Stör ist nun aber ein Fisch des baltischen Raumes und kommt in der Provence nicht vor. Man hat jedoch Störe in Becken gehalten, um auch im Süden den legendären Kaviar genießen zu können.<sup>10</sup> Wenn man diese besonderen Fische zeigen wollte, musste man also ein Bassin in die ansonsten freie Naturszenerie einfügen. Der Stör wird im Übrigen zur Gewinnung von Kaviar nicht getötet, er wird gemolken: Seine Eier werden eingesammelt, wie die Früchte der Bäume. Sie sind ein Geschenk der Natur.

In der Nähe des Fischbassins begegnen wir dann einem Vogelfänger. Er scheint eine Lockpfeife zu blasen und hält zugleich eine an einen Stab gefesselte Eule empor (Abb. 7). Dieser



8 Falkenjagd, Ostwand, *Chambre du Cerf*, 1342 – 1343, Fresko. Avignon, Papstpalast

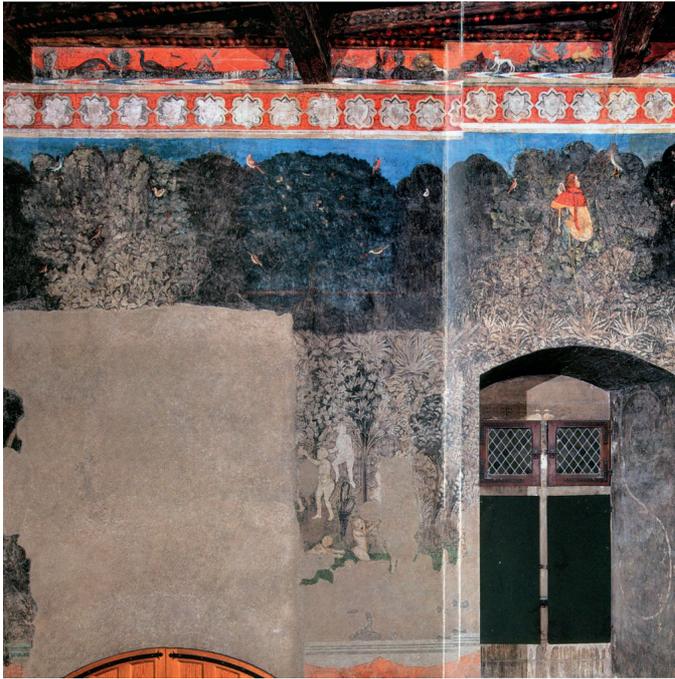


9 Falkner mit Begleiter, Ostwand, *Chambre du Cerf*, 1342 – 1343, Fresko. Avignon, Papstpalast

Nachtvogel ist bei Tageslicht hilflos, aber ein Feind aller kleinen Vögel, die deshalb die Eule sofort attackieren. Dadurch sind sie abgelenkt und lassen sich leichter fangen. Sein kindlicher Begleiter im roten Gewand dürfte ehemals eine Leimrute oder einen Kloben, eine Klemmfalle aus Holzstäben, gehalten haben.<sup>11</sup> Dies ist in jedem Fall eine niedere Form der Jagd, die nicht vom Adel betrieben wird. Um die Ecke, über der Eingangstür an der Ostwand, befassen sich zwei Knaben ebenfalls mit dem Vogelfang, doch anscheinend eher auf spielerische Weise: Der eine trägt einen großen Vogelkäfig, in dessen linken Teil offenbar ein Vogel eingeschlossen ist, der seine freien Artgenossen anlocken soll;

der andere hat sein Gewand gerafft, damit er im Mantelbausch etwas tragen kann.

Auf der anderen Seite des Fensters steht ein Falkner (Abb. 8 und 9). Es handelt sich um einen reifen Mann, er ist mit Abstand die älteste Person in dem gesamten Bildzyklus. Der abgerichtete Greifvogel sitzt auf seiner erhobenen Hand und ist gerade nicht mit der Jagd befasst. Leider ist der Kopf ergänzt, so dass wir nicht wissen, ob er vielleicht sogar noch seine Kappe trug. Die Größe sowie die auffällig gemusterte Brust- und Bauchpartie lassen dabei an einen Habicht denken. Dem Falkner gegenüber steht ein junger, ebenfalls modisch gekleideter Mann mit einem leeren Sack über der Schulter. Beide



10 Badende, Südwand, *Chambre du Cerf*, 1342 – 1343, Fresko. Avignon, Papstpalast



11 Badende, Detail, Südwand, *Chambre du Cerf*, 1342 – 1343, Fresko. Avignon, Papstpalast

sind offenbar in ein Gespräch vertieft. Dahinter blüht ein prächtiger Rosenbusch, auf dem ein freier, wilder Falke sitzt und seinen gezähmten Artgenossen beäugt. Nicht nur zwischen den Jägern, auch zwischen den beiden Vögeln wird ein Dialog entfaltet – und das gibt dieser Szenerie ein poetisches Element. Zu sehen ist ein Moment des Innehaltens, und so ist es nur konsequent, dass auch die beiden Hunde sich ruhig verhalten.

Die Falkenjagd ist ein verbreiteter Topos adliger Repräsentation, doch jagt man auch dabei zu Pferde und nicht zu Fuß. Die Jagd mit dem Falken zu Fuß ist unhöflich und unritterlich. Wie die Hirschjagd tritt uns auch die Falkenjagd in dieser Ausmalung in einer reduzierten und im Grunde gebrochenen Form entgegen.

An der folgenden Südwand befand sich ursprünglich ein Kamin, der die große Fehlstelle füllte. Unmittelbar neben dem wärmespendenden Kamin zeigen die Fresken eine Reihe von Kin-

dern, die in einem Fluss Kühlung suchen. Sie sind nur in der Unterzeichnung erhalten. Manche haben ihre Gewänder gerafft, um im Fluss zu waten; einer hebt einen Wasserkrug; einer scheint eine Schwimmbewegung anzudeuten (Abb. 10 und 11). Hier wird eine lustvolle Tätigkeit junger Menschen in freier Natur vorgeführt, die mit dem Verhalten der Jäger kaum zusammengeht. Allein jene Knaben, die an der gegenüberliegenden Wand neben der Hirschjagd vergnügt ihre Granatäpfel pflücken, sind diesen Badenden an die Seite zu stellen. Auf der anderen Seite des Fensters sehen wir einen jungen Mann, der am Rand einer Wiese steht, auf der sich eine Vielzahl von Hasen tummelt (Abb. 12 und 13). Er lässt ein abgerichtetes Frettchen frei, das einen Maulkorb trägt und die Hasen aus ihren Löchern treiben soll, damit sie sich in den zuvor aufgestellten Netzen verfangen.<sup>12</sup> Eine andere Möglichkeit besteht darin, die aus den Schlupflöchern flüchtenden Hasen und Kanin-



12 Hasenjagd, Südwestecke, *Chambre du Cerf*, 1342 – 1343, Fresko. Avignon, Papstpalast

chen mit einem Falken zu jagen. Allerdings sind weder ein Falke noch die notwendigen Netze in den Fresken zu erkennen. Das muntere Treiben der Hasen zieht sich um die Ecke bis auf die Westwand hinter der Hirschjagd. Dort, am Rande eines kleinen Wasserlaufes, sorgen sie auch für ihre Vermehrung und bezeugen ihre sprichwörtliche Fruchtbarkeit. Man hat den Eindruck, dass es dem Maler vor allem darum ging, das unbeschwerte Spiel dieser friedlichen Tiere zur Darstellung zu bringen. Der Jagderfolg fehlt auch hier.

Oberhalb der drei ursprünglichen Fenster, die zumindest im Süden und Osten einen weiten Ausblick über Avignon bieten, sind drei junge Knaben hoch in die Bäume geklettert und halten sich mühsam an den schwankenden Zweigen. Derjenige auf der Westwand hält sich



13 Hasenjagd, Südwand, *Chambre du Cerf*, 1342 – 1343, Fresko. Avignon, Papstpalast

rechts und links an je einem Zweig und scheint in die Ferne zu spähen (Abb. 14). Auf der Ostwand ist er noch im Aufstieg begriffen und wird von den Vögeln beschimpft (Abb. 15). Im Süden schließlich hockt der Jüngling im obersten Wipfel in einer eher unbequemen Position und blickt zu einem mächtigen Greifvogel empor, der sich auf einem noch höheren Ast niedergelassen hat (Abb. 10 und 16). Die Vergeblichkeit und Hilflosigkeit seiner Kletterbemühungen wird daran nur allzu deutlich. Dieser stumme Dialog zwischen Mensch und Vogel verweist zurück auf jenen Blickaustausch der beiden Falken am Rosenbusch und auf das Gespräch der beiden Falkner dort. Der Mensch, der in das Reich der Vögel einzudringen versucht, macht sichtlich eine schlechte Figur.



14 Baumkletterer, Westwand, *Chambre du Cerf*, 1342 – 1343, Fresko. Avignon, Papstpalast



15 Baumkletterer, Ostwand, *Chambre du Cerf*, 1342 – 1343, Fresko. Avignon, Papstpalast



16 Baumkletterer, Südwand, *Chambre du Cerf*, 1342 – 1343, Fresko. Avignon, Papstpalast

Die eigentlichen Hauptakteure dieser Wandbilder aber sind die Vögel, die in großer Zahl die Wipfel der Bäume bevölkern. Sie lassen sich sämtlich ornithologisch bestimmen, auch wenn manche Merkmale vereinfacht sind und die Größenverhältnisse oft nicht gänzlich stimmen. So finden sich unter anderem der Gartenrotschwanz, der Stieglitz, die Singdrossel, die Haubenlerche, der Wiedehopf und die Elster, um hier nur einige zu nennen.<sup>13</sup> Die Vögel finden sich überall in den oberen Wandzonen; wie in der Natur sind sie ubiquitär. Die Menschen stellen ihnen zwar auf vielfältige Weise nach, aber in dieser Ausmalung offenbar nur mit äußerst geringem Erfolg.

Francesco Petrarca hat wenig später in seiner umfangreichen Schrift *De remediis utriusque for-*

*tunae*, die er in den fünfziger Jahren des 14. Jahrhunderts in Mailand verfasste und die wohl sein erfolgreichstes Buch geworden ist, die meisten der hier zu sehenden Jagdformen einer scharfen Kritik unterzogen. Es sind jeweils die Personifikationen von *Gaudium* und *Ratio*, die ein Streitgespräch über Sinn und Unsinn menschlicher Vergnügungen führen und diese systematisch der Reihe nach abhandeln. Dort erklärt *Gaudium*, dass sie den Flug der Falken so liebe. *Ratio* aber legt dar, dass es sich bei der Falknerei um eine unsinnige Zeit- und Energieverschwendung handle und dass *Gaudium* in den Wald gehe, nicht etwa um die lobenswerte *vita solitaria* zu suchen, sondern um sinnlose Triumphe über die wilden Tiere mit Falken und Hunden zu feiern.<sup>14</sup> Auch die Anlage von Fischteichen wird in Frage gestellt und der Vorwurf erhoben, dass die unersättliche Gier selbst das Wasser einmauere und das Königreich der Fische in ein Gefängnis verwandele.<sup>15</sup> In der Diskussion über Vogelfang und Volieren findet sich der folgende, flammende Appell: »Ihr Blinden, lasst die Vögel in den Wäldern leben, Nester bauen, Futter suchen, singen und frei herumfliegen; streckt die untätigen Federn Eurer Seele zum Himmel und erhebt Euch von Niederen; begehrt nicht Vögel zu fangen, sondern Vögel zu werden [...]«. <sup>16</sup>

Es gehört zum Wesen dieses Textes, dass er offen angelegt ist und dem Leser weder seine ethische Verantwortung noch seine Entscheidung abnimmt. Alle Argumente der *Ratio* bleiben jedoch machtlos gegenüber dem Beharren von *Gaudium* auf dem, was ihr gefällt – so ungerecht oder kurzlebig es auch sein mag.<sup>17</sup> In den Fresken der *Chambre du Cerf* führen junge Menschen die verschiedenen Jagdhandlungen und Vergnügungen vor der Kulisse freifliegender Vögel und sich tummelnder Hasen aus. Dies lässt Gedanken aufkommen, die mit den von Petrarca formulierten durchaus verwandt sind. Nun hat Clemens VI. sicherlich nicht die Einstellungen Petrarcas geteilt. Doch haben wir mit jenem Autor eine zeitgenössische Stimme, an der deutlich

wird, dass diese Ausmalung auch jenseits von Symbolik und Allegorie einen weiten Reflexionsraum eröffnen kann.

Die Wandbilder in diesem Raum zeigen uns eine durch und durch fiktive Natur, eine Naturvision, die in dieser Form in der realen Natur gar nicht zu haben ist. Vor allem wird sehr, sehr vieles ausgelassen: So fehlen alle wilden und gefährlichen Tiere, wie Bären, Eber, Wölfe oder Füchse; es fehlen aber auch sämtliche Insekten und Reptilien; weiterhin vermisst man alle Nutzpflanzen und auch weitgehend die Blumen. Uns wird eine vollkommen zweckfreie Natur präsentiert, die vom Menschen nicht gestaltet ist – mit Ausnahme des Fischbassins, das deshalb auch ein wenig wie ein Fremdkörper wirkt. Zugleich haben wir es mit einer ausgesprochen üppigen Natur zu tun, in der es keine Kargheit gibt. Es ist eine durch und durch paradiesische Vision, der alles Störende oder Bedrohliche fehlt. Viele Motive spielen auf Sinnesfreuden an: die spielenden Kinder auf die erfrischende Kühle des Wassers, die zu sammelnden Granatäpfel auf die Süße der Frucht, der in seinem Becken schwimmende Stör auf den Genuss von Kaviar. Es wird zudem eine synästhetische Erfahrung evoziert, da der Betrachter sogleich an den Gesang der Vögel, den Duft der Rosen und das Plätschern des Wassers denkt. Diese Wandbilder bestehen im Grunde aus wenigen Versatzstücken, mit deren Hilfe eine sehr spezifische Naturerfahrung vorgeführt wird.

Auffällig ist auch die Dominanz der Jugend: Alle Menschen sind ausgesprochen jung, manche von ihnen wirken noch kindlich. Das steht im Kontrast zum Auftraggeber und wichtigsten Betrachter dieser Fresken. Pierre Roger bzw. Clemens VI. war 1343 zweiundfünfzig Jahre alt und damit nach damaligen Maßstäben ein alter Mann. Auch dieser Aspekt gibt der Ausmalung einen paradiesischen Zug.

Clemens VI. machte die Wände seines Arbeits- und Schlafzimmers zu einem Gegenbild seiner realen Lebenserfahrung in dem festungs-

artigen Palast hinter den dicken Mauern dieses Wohnturms. Die Illusion der Bilder steht in dem größten denkbaren Kontrast zu den realen Gegebenheiten dieses Raumes. Aufgerufen werden eine Fiktion von Jugend und Sinnesfreude sowie die synästhetische Erfahrung einer anmutigen Idylle. In der päpstlichen Sommerresidenz in Villeneuve auf der andern Seite der Rhone gab es Gärten mit wilden Tieren und Fischteichen, in denen sich vielleicht ähnliche Erfahrungen machen ließen. Die Erinnerung an die Freuden des Sommers wurde mit den Fresken vermutlich ein wenig wach gehalten. Was Clemens VI. dabei empfand, können wir nicht wissen. Er besaß aber in jedem Fall ein umfangreiches Naturwissen, so dass er die Vielfalt der Vögel sicherlich zu würdigen wusste, doch konnte er natürlich auch ermessen, was alles ausgeblendet blieb.<sup>18</sup>

Die spektakuläre Ausmalung dieses Turmzimmers wurde vermutlich viel bewundert. Der französische König Jean le Bon, der 1342 und 1349 in Avignon weilte, ließ sich eine ähnliche Dekoration in Paris malen, von der sich aber keine Spuren erhalten haben.<sup>19</sup> Aus einem Palast in Villeneuve gibt es zwei kleinere Freskenfragmente, die auf ein verwandtes Konzept schließen lassen und die sich heute in zwei Schweizer Sammlungen befinden.<sup>20</sup> Doch unterstreichen diese Hinweise eher noch die Außergewöhnlichkeit der päpstlichen Ausmalung, die ohne Frage eine neue und intensive Naturerfahrung zur Voraussetzung hat.

Francesco Petrarca hat zur gleichen Zeit und am gleichen Ort – aber auch in einer dezidierten Abgrenzung gegen die päpstliche Kurie – eine neue Naturerfahrung formuliert. Manche Motive der Ausmalung tauchen auch hier auf: Der Schatten der Bäume, der Gesang der Vögel, die murmelnde Quelle gehören zu den wiederkehrenden Elementen, mit denen Petrarca seine Gedichte ausstattete. Die wohlthuende Einsamkeit des Waldes spielt dabei eine besondere Rolle. Ihr widmete er zwischen 1345 und 1347 eine eigene Schrift mit dem Titel *De vita solitaria*, in der er

weit ausholend und mit zahlreichen historischen Beispielen den Nutzen der Einsamkeit für den geistig tätigen Menschen erläutert. Dies wird als programmatisches Gegenbild zum hektischen Getriebe der Stadt mit der päpstlichen Kurie entworfen.<sup>21</sup> Wichtig ist Petrarca aber auch die Möglichkeit eines in die Weite schweifenden Blickes, der eine inspirierende Wirkung auszuüben vermag. In seiner Poesie hat er die aufgerufenen Landschaftselemente zum Spiegel seines subjektiven Empfindens gemacht. Das ist ein Neuanatz, der die Natur zum Gegenüber der Seele des einzelnen Menschen macht und im individuellen Blick eine Erfahrung konstituiert, die nur in diesem Blick ihre Gültigkeit hat. Es ist eine Erfahrung, die sich gleichsam in der Schwebe zwischen Individuum und Natur entfaltet und die dabei auch eine ästhetische Qualität generiert.<sup>22</sup>

Die Ausmalung der *Chambre du Cerf* ermöglicht gleichfalls eine neue Naturerfahrung, die sich aber von derjenigen unterscheidet, die Petrarca besingt. Doch auch sie besitzt einen subjektiven Anteil, der in der spezifischen Auswahl und den fiktiven Elementen zum Tragen kommt. Sowohl Petrarca als auch Clemens VI. werfen einen neuen, wenn auch jeweils anderen Blick auf die Natur außerhalb der Städte, in denen sie wohnen. In ihren dezidiert subjektiven Blicken konstituiert sich eine jeweils eigene Naturerfahrung, die sehr selektiv bestimmte Elemente der Natur zu einer Vision fügt, die als angenehm empfunden wird und die vor allem emotionale Defizite auszugleichen sucht. Diese Ausgleichsfunktion im Bereich des Empfindens scheint mir neu zu sein und sie setzt ein vertieftes Natur-Erleben in Gang, an dem Malerei und Poesie gleichermaßen Anteil haben.

Eine erste Fassung meiner Überlegungen wurde 2014 auf der Tagung *Nahsicht, Fernsicht. Kunst und die Erfahrung der Natur in Italien vom 14. bis zum 16. Jahrhundert* vorgetragen, die von Hans Aurenhammer und Kathrin Müller am Kunstgeschichtlichen Institut der Universität Frankfurt/Main ausgerichtet wurde.

*di Avingone. Matteo Giovanetti e la pittura in Provenza nel secolo XIV*, Turin 1962, 30–46, und Dominique Vingtain, *Avignon. Le Palais des Papes*, Paris 1998, 255–284. Unabhängig von den Wänden ist vermutlich zuvor die Balkendecke sowie der Fries zwischen den Tragebalken bemalt worden. Auch hier finden sich Tier- und Jagdmotive, die aber in keinem direkten Zusammenhang mit den Wandbildern stehen und hier nicht besprochen werden. Vgl. dazu Christian de Méridol, Clément VI, seigneur et pape, d'après le témoignage de l'emblématique et de la thématique. La chambre du cerf. L'abbatiale de la Chaise-Dieu, in: *Cahiers de Fanjeaux* 38, 1993, Themenheft: Le décors des églises en France méridionale XIII<sup>e</sup>– milieu XV<sup>e</sup> siècle, 331–361.

- 1 Joseph Roth, Die weißen Städte [1925], in: Joseph Roth, *Orte. Ausgewählte Texte*, hg. von Heinz Czechowski, Leipzig 1990, 177–178.
- 2 Michel Laclotte und Dominique Thiébaud, *L'Ecole d'Avignon*, Tours 1983, 152. Zur Freilegung und Restaurierung durch Yperman auch Dominique Vingtain, *Historiographie des peintures murales du Palais des Papes d'Avignon*, in: Elisa Brilli, Laura Fennelli und Gerhard Wolf (Hg.), *Images and words in exile. Avignon and Italy during the first half of the 14<sup>th</sup> century*, Florenz 2015, 307–324, hier 319–322.
- 3 Zu den Dokumenten Laclotte und Thiébaud 1983 (wie Anm. 2), 150–151, sowie Etienne Anheim, *La Chambre du Cerf. Image, savoir et nature à Avignon au milieu du XIV<sup>e</sup> siècle*, in: *Micrologus* 16, 2008, 57–124, insbesondere 58–62. Zum Papstpalast Gottfried Kerscher, *Architektur als Repräsentation. Spätmittelalterliche Palastbaukunst zwischen Pracht und zeremoniellen Voraussetzungen. Avignon – Mallorca – Kirchenstaat*, Tübingen 2000. Zur Ausmalung vgl. auch Enrico Castelnuovo, *Un pittore italiano alla corte*

- 4 Anheim 2008 (wie Anm. 3), 67–81.
- 5 Auf der Nordwand hinter dem Fischbassin, siehe unten.
- 6 Zum Jagdwesen und den entsprechenden Darstellungen vgl. Harald Wolter von dem Knesebeck, *Aspekte der höfischen Jagd und ihrer Kritik in Bildzeugnissen des Hochmittelalters*, in: Werner Rösener (Hg.), *Jagd und höfische Kultur im Mittelalter* (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte, Bd. 135), Göttingen 1997, 493–572. Eine typische Darstellung mit dem Jäger zu Pferd, der ins Horn bläst, findet sich auf der Außenwand der Kapelle auf der Burg Hocheppan in Südtirol.

- 7 Anheim 2008 (wie Anm. 3), 78 und 87–88; Wolter von dem Knesebeck 1997 (wie Anm. 6), 523–526; Klaus Lindner, *Die Jagd im frühen Mittelalter. Geschichte des deutschen Weidwerks*, Bd. 2, Berlin 1940, 411–419.
- 8 Wolter von dem Knesebeck 1997 (wie Anm. 6), 516–517.
- 9 Vgl. jetzt auch den Überblick bei TERENCE Le Deschault de Monredon, *Le décor peint de la maison médiévale. Orner pour signifier en France avant 1350*, Paris 2015. Er plädiert allerdings fälschlicherweise für eine rein allegorische Lesart der Fresken in der *Chambre du Cerf*, ebenda, 169–170.
- 10 Zur Einrichtung von Fischteichen vgl. als zeitgenössische Quelle Petrus de Crescentiis, *Ruralia commoda*, in: Benedikt Konrad Vollmann (Hg.), *Petrus de Crescentiis. Erfolgreiche Landwirtschaft. Ein mittelalterliches Lehrbuch* (Bibliothek der Mittel-lateinischen Literatur, Bd. 3 und 4, 2 Halbbände), Stuttgart 2007, IX, 81, 659–660. Fulgore di San Gimignano nennt den Stör unter den Flussfischen beim Monat März in seiner Folge der den einzelnen Monaten gewidmeten Sonette. Dies belegt, dass der Stör auch in Italien allgemein bekannt war. Siehe Gino Lega (Hg.), *Il Canzoniere Vaticano Barberiano Latino* 3953, Bologna 1905, 135.
- 11 Zur Vogeljagd Wolter von dem Knesebeck 1997 (wie Anm. 6), 520–521, sowie Klaus Lindner, *Beiträge zu Vogelfang und Falkneri im Altertum. Quellen und Studien zur Geschichte der Jagd* (Quellen und Studien zur Geschichte der Jagd, Bd. 12), Berlin 1973, 79–84. Vgl. auch die zeitgenössischen Ausführungen von Petrus de Crescentiis (wie Anm. 10), X, 16, 715–716.
- 12 Petrus de Crescentiis (wie Anm. 10), X, 26, 5, 738–739, beschreibt diese Form der Jagd. Das Frettchen ist ein natürlicher Feind der Hasen und Kaninchen; es muss durch einen Maulkorb daran gehindert werden, die Tiere zu erlegen.
- 13 Anheim 2008 (wie Anm. 3), 75–76; Francois Enaud, *Les fresques du Palais des Papes à Avignon*, in: *Les monuments historiques de la France* 17, 1971, fasc. 2–3, 1–140, insbesondere 97–98; zu frühen naturalistischen Tierdarstellungen vgl. den Überblick bei Dominic Olariu, *Miniaturinsekten und bunte Vögel. Naturbeobachtung und Tierdarstellungen in Manuskripten des 13. Jahrhunderts*, in: Martin Gaier, Jeanette Kohl und Alberto Saviello (Hg.), *Similitudo. Konzepte der Ähnlichkeit in Mittelalter und früher Neuzeit*, München 2012, 59–76.
- 14 Francesco Petrarca, *Les remèdes aux deux fortunes. De remediis utriusque fortune. 1354–1366*, 2 Bde., hg. von Christophe Carraud, Grenoble 2002, I, 32, 161–165.
- 15 Ebenda, I, 63, 295.
- 16 Ebenda, I, 64, 304: »Sinite, o ceci, aves in silvis agere, nidificare et pasci et canere et errare: vos inertis plumas animi ad celum pandite atque humo vos atollite, enitimini non volucres captare, sed volucres fieri [...]« Übersetzung durch den Verf.
- 17 Ich folge hier der Einschätzung von Karlheinz Stierle, *Francesco Petrarca. Ein Intellektueller im Europa des 14. Jahrhunderts*, München 2003, 222–227.
- 18 Anheim 2008 (wie Anm. 3), 105–109; zu Clemens VI. siehe Diana Wood, *Clement VI. The pontificate and ideas of an Avignon Pope* (Cambridge studies in medieval life and thought, Bd. 13), Cambridge 1989; Étienne Anheim, *Clément VI au travail. Lire, écrire, prêcher au XIV<sup>e</sup> siècle* (Histoire ancienne et médiévale, Bd. 131), Paris 2014, zu seinen wissenschaftlichen Kenntnissen 90–95.
- 19 Laclotte und Thiébaud 1983 (wie Anm. 2), 151.
- 20 Die Fragmente stammen aus dem *Livrée de Canillac* in Villeneuve und werden in der Abegg-Stiftung in Riggisberg sowie in der Fondation Bodmer in Genf verwahrt; Hervé Aliquot und Cyr Harispe, *Avignon au XIV<sup>e</sup> siècle: palais et décors*, Avignon 2006, 69–70; Laclotte und Thiébaud 1983 (wie Anm. 2), 207. Vgl. auch die Fragmente aus einem Palast in Sorgues im Musée du Petit-Palais in Avignon, ebenda, 203–206. All diese Wandmalereien datieren aber erst aus dem letzten Viertel des 14. Jahrhunderts.
- 21 Francesco Petrarca, *De vita solitaria*, hg. von Marco Noce, Mailand 1992; vgl. Stierle 2003 (wie Anm. 17), 113–118.
- 22 Hierzu Stierle 2003 (wie Anm. 17), 292–317; zur Bedeutung des Subjektiven vor Kant vgl. Barbara Bauer, *Naturverständnis und Subjekt-Konstitution aus der Perspektive der frühneuzeitlichen Rhetorik und Poetik*, in: Hartmut Laufhütte (Hg.), *Künste und Natur in den Diskursen der frühen Neuzeit* (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung, Bd. 35), Wiesbaden 2000, Bd. 1, 69–132, insbesondere 103–104.

Abbildungsnachweis: **1, 8, 10, 14** Renée Lefranc und Fabrice Lepeltier, *Trésors peints, Chambres du Palais des Papes*, Aix-en-Provence, 2013. — **2** Laclotte und Thiébaud 1983 (wie Anm. 2), 152. — **3–7, 9, 11–13, 15, 16** Fotos: Dieter Blume.