

Tafeln, die zumeist Reproduktionen älterer Vorlagen darstellen, ist allerdings entbehrlich, da sie nur zur Illustration der Kapitel B und D dienen, ohne für die Interpretation des Vergilus Vaticanus von Nutzen zu sein. Die Abbildungen der Seiten aus dem Codex selbst sind dagegen eher zu klein geraten und wären durch die Beigabe der alten Umzeichnungen der einzelnen Picturae für den Benutzer leichter lesbar.

MARTIN DENNERT  
Freiburg

**Wolfgang Kemp: Christliche Kunst. Ihre Anfänge. Ihre Strukturen.** München: Schirmer/Mosel 1994; 307 S., 71 Abb., 16 Taf.; ISBN 3-88814-737-9; DM 98.-

Was ist christliche Kunst? Das 19. Jahrhundert hat diese Frage, die im Zentrum des hier zu besprechenden Buches von Wolfgang Kemp steht, mit dem Hinweis auf die Zeichenhaftigkeit der christlichen Kunst im Unterschied zur Abbildhaftigkeit der antik-paganen beantwortet: „Die griechische Kunst ist nach dem Fleische gebildet, die christliche nach dem Geiste“<sup>1</sup> – es stand Körper gegen Seele, Formenschönheit gegen Frömmigkeit. Dem 20. Jahrhundert war dies offenbar zu metaphysisch; man konterte einerseits mit „positiven“ Größen wie Raum- und Zeitstil (Strzygowski), charakterisierte nicht, sondern lokalisierte und datierte. Andererseits fand eine „Archäologisierung“ statt, indem die Kunst der frühen Christen zu einem Teilgebiet der Altertumswissenschaft erklärt wurde: „... die Christen *konnten* sich keiner anderen Kunst bedienen, als der einzigen, die es gab, das ist die der gleichzeitigen Antike. (...) Das Christliche an der altchristlichen Kunst liegt nicht im technisch und stilistisch Künstlerischen, sondern allein im Gegenständlichen“<sup>2</sup> – eine Auffassung, die im wesentlichen noch heute von einem Grossteil der Christlichen Archäologen geteilt wird<sup>3</sup>. Kemp hingegen stimmt der These, dass die christliche Kunst die Sprache der paganen übernommen und einzig einige Sonderzeichen eingeführt habe, nur in Hinblick auf das Vokabular zu (S. 16). Darüber hinaus traut er ihr aber durchaus eine eigene Syntax und eine eigene Grammatik zu: „eine Syntax, die festlegt, welche Elemente notwendig zu einer umfassenden Aussage gehören und welche Gesetze die Kombination und Positionierung regeln, und eine Grammatik, die lehrt, wie ein Element in der Kombination mit andern sich verhält, diese beeinflussend und von ihnen beeinflusst“ (S. 17). Mit christlicher Kunst meint Kemp nun aber nicht, wie dies aufgrund des Titels sowie der den Umschlag zierenden Mailänder Elfenbeindeckel

<sup>1</sup> Auguste Nicolas: *Etudes philosophiques sur le Christianisme*. 1843 ff. (zit. bei Kemp S. 10 sowie Anm. 4 auf S. 288).

<sup>2</sup> Ludwig von Sybel: *Die klassische Archäologie und die altchristliche Kunst*. Marburg 1906, S. 10 f. (zit. bei Kemp S. 13 und Anm. 9 auf S. 288).

<sup>3</sup> Siehe zuletzt Guntram Koch: *Frühchristliche Kunst. Eine Einführung*. Stuttgart, Berlin, Köln 1995, S. 7.

des 5. Jahrhunderts prima vista angenommen werden könnte, nur *frühchristliche* Kunst, sondern die Kunst der ganzen „christlichen Kunstepoche, die von 400 bis 1400 reicht“ (S. 17). Gemeinsam sei den Werken dieser Epoche „das Bedürfnis (...), bestimmte Elemente auf bestimmte Weise zu kombinieren, mithin konstante Relationsmuster auszubilden, die mehr leisten als ein optisch gefälliges oder didaktisch wirksames Arrangement“ (S. 17). Dabei kann die Bibel (oder richtiger: die biblischen Bücher in ihrer Mehrzahl; vgl. S. 83) „als die konstante Bezugs- und Orientierungsgröße der christlichen Kunst in Anspruch genommen werden“ (S. 18). Dass das Christentum eine Buch- und Schriftreligion ist, hat die kunsthistorische Forschung zwar schon lange erkannt, hat dies aber entweder als potentielle Bedrohung der Autonomie der Bildkunst gewertet oder – öfter noch – „der Schrift eine unqualifizierte Präferenz eingeräumt und die Kunstwerke auf Texte zurückgeführt“ (S. 19). Bei solchen ikonographischen 1:1-Abfragungen auf textliche Grundlagen hin bleiben aber in der Regel „Probleme des Vermittlungsprozesses zwischen Wort, Schrift und Bild unreflektiert“ (S. 19). Für Kemp hingegen ist „die *Eigenart* der biblischen Erzählungen“, „die Konstitution der göttlichen Offenbarung *als Erzählung*“ (S. 19, Hervorhebungen durch C.J.) sowie das sich in der Bibel manifestierende Verständnis von Geschichte als lineare, unumkehrbare Entwicklung wichtig (S. 75-80). Dass die Bibel überhaupt „die Grundlage einer Weltreligion werden und bleiben konnte“ (S. 19), verdanke sie – so Kemp – nicht zuletzt dem „*spezifischen* Beitrag“ der bildenden Kunst; Kunst fungiert hier also nicht „als Supplement, sondern als Organon einer religiösen Kultur, die eine Schrift in ihrer Mitte erhält, die niemals von sich aus leisten kann, was ihr zugemutet wird“ (S. 19).

Erstes Demonstrationsobjekt, um in die „Ausdruckssysteme jener Epoche“ (S. 20) einzuführen, ist die im 13. Jahrhundert entstandene Chorausmalung von St. Georgen ob Judenburg in der Steiermark – als bereits „vollentwickeltes Beispiel“ einer „Bildsumme, die sich selbst als Totalität vorstellt“ (S. 28): Die Kuppel über dem Chorquadrat zeigt im Zentrum Ecclesia, umgeben von den vier Evangelistensymbolen, gefolgt von 12 radial angeordneten Arkaden mit den Aposteln und – nun bereits am Übergang zur senkrechten Wandfläche – 12 Propheten zwischen architektonischen Versatzstücken als Hinweis auf das himmlische Jerusalem. Darunter entfaltet sich schliesslich in zwei bandartig durchlaufenden Registern ein dichter Zyklus der Georgslegende. Insgesamt ein „Dualismus im hierarchischen System“ (S. 24), eine „von innen nach aussen und von oben nach unten stattfindende Emanation und Dissemination des Figürlichen“ (S. 27). Dass solche komplexen „Verweisungszusammenhänge“ (S. 28, 55, 147 etc.), ein solcher „Esprit de système“ (S. 281) keine Errungenschaft des späten Hoch- bzw. beginnenden Spätmittelalters sind, wie dies Kemp bis dahin offensichtlich selber angenommen hatte (vgl. S. 176, 230, 281; s. dazu auch schon sein Buch *Sermo corporeus* von 1987), wird in der Folge an ausgewählten Beispielen aus dem 4. – 10. Jahrhundert gezeigt, so etwa an den Chormosaiken von S. Vitale in Ravenna (6.Jh.) oder an den beiden bereits genannten Mailänder Elfenbeintafeln des 5. Jahrhunderts, „deren Kompositcharakter auf der Ebene der materiellen Beschaffenheit (...) ebenso deutlich bleibt wie auf der kompositionellen“ (S. 43),

die aber dennoch optisch nicht „auseinanderfallen“, da die einzelnen Bildfelder durch übergeordnete Figuren – auf dem Vorderdeckel ist dies die Quincunx, auf dem Rückendeckel das Kreuz – verklammert werden, welche ihrerseits „nach Art einer Kippfigur“ (S. 45) umspringen und dadurch die beiden Tafeln zu einem zusammengehörigen Ganzen verbinden. Es folgt eine gründliche Analyse einiger frühchristlicher Handschriften wie der Quedlinburger Itala (um 400), der Wiener Genesis (6. Jh.) und vor allem des Codex Rossanensis (6. Jh.), dessen herausragende Bedeutung laut Kemp in der souveränen Gestaltung der *Seite* mit Bild *und* Text liegt (S. 129), wobei Wort und Bild in einem interaktiven Verhältnis stehen, sich ergänzen und „gemeinsam den Sinn ihrer Kombination (produzieren)“ (S. 130). Eine „grosse Verweisungsstruktur“ (S. 170) konstatiert Kemp ferner in der Mosaikenausstattung von S. Maria Maggiore in Rom (430er Jahre), wo für Triumphbogen und Langhauswände ganz bewusst zwei unterschiedliche Erzählmodi gewählt worden seien, um die Vielgestaltigkeit von Geschichte darzustellen, um „zwischen den zwei Geschehensarten des Aktes und der Aktion (zu) differenzieren“ (S. 178). Im Carrand-Diptychon (Ende 4. Jh.) wiederum sei der „Dualismus der Gattung Diptychon im Sinne eines paarweisen Disponierens und Argumentierens“ (S. 200) genutzt worden, verweise – im Gegensatz zu paganen Konsulardiptychen, die oft zwei Mal dieselbe Szene zeigen – die eine Tafel auf die andere, kontrastiere mit ihr, mache ohne die andere keinen Sinn. Brillant schliesslich Kemp's Analyse der Elfenbeintafel mit den drei Frauen am leeren Grab im Castello Sforzesco in Mailand (um 400), wo durch die „Reliefs im Relief“ (S. 216) nicht nur auf witzige Weise das eigene Medium thematisiert, sondern auch auf engstem Raum kundgetan wird, „dass der christliche Weltentwurf über alle Zeitstufen und Zeitqualitäten disponiert“, denn „der Gott des Christentums ist derjenige, der ist, der war und der sein wird“ (Apk. 1,4; S. 256, dort allerdings auf die Holztüre von S. Sabina bezogen). Des weiteren werden besprochen: das Berliner Elfenbeindiptychon mit Moses und Thomas (10. Jh.), in dem über den Umweg historischer Exempla ebenfalls eine Selbstthematisierung stattfindet (S. 219); die Holztüre von S. Sabina in Rom (um 430), wo es durch den Wechsel von Hoch- und Querformaten zu einem aussagekräftigen „Gegeneinander von Achse und Zeile“ kommt – aussagekräftig deshalb, weil „mit den beiden Formaten und Richtungen ein doppeltes Bildprogramm formuliert wird – bestehend aus zwei Erzählungen oder besser zwei Weisen, Geschichte in christlicher Absicht zu disponieren“ (S. 227); die Holztüre von S. Ambrogio in Mailand (um 400); der sog. Franks Casket (frühes 8. Jh.) und schliesslich der um 840 entstandene Goldaltar der Mailänder Ambrosiuskirche, in dem erstmals ein Heiligenleben mit dem Leben Christi parallelisiert wird, die Szenen aber nicht nach dem Gesetz der Analogie, sondern nach dem der Ergänzung ausgewählt wurden und damit gemeinsam zu einer Gesamtaussage gelangen („Beide Zyklen konvergieren, machen sich transparent im Hinblick auf das gleiche Ziel und Zentrum...“; S. 281). Was Kemp hier – am Mailänder Goldaltar –, aber auch an den anderen genannten Beispielen feststellt, ist „die Priorität des Strukturellen über das Episodische, soweit die narrative Ordnung betroffen ist, des Komplementären über das Monologische, was das Zusammenwirken der Ordnungen anbelangt, und der

Evidenz über den materiellen Reiz, wenn wir das Verhältnis von Verarbeitung und Material betrachten“ – Regelmässigkeiten also, welche diejenigen Lügen straft, „die sich in unseren Tagen am Marginalen und Mirakulösen der mittelalterlichen Kunst erbauen“ (S. 281). Kemp opponiert ausserdem explizit gegen jene „Lehrmeinung, die christliche Kunst auf eine Tendenz zum Statischen, Zeremoniellen, Hieratischen festlegt“; „nicht am einzelnen Statement und seiner stilistischen Behandlung, sondern am Zusammenhang, an der Zusammenarbeit der einzelnen Erzählpositionen beweist sich das Christliche der christlichen Kunst“ (S. 244). Dass diese „Zusammenarbeit der einzelnen Erzählpositionen“, diese Regelmässigkeiten im Strukturellen der antik-paganen Kunst nicht eigen war, zeigt Kemp unter anderem an jenen Kultbildern des Mithras, in denen jeweils ein repräsentatives Hauptbild – zumeist der stiertötende Mithras – von szenischen Darstellungen gerahmt wird, die also ein Anordnungsschema aufweisen, das sich in der christlichen Kunst – etwa in mehrteiligen Elfenbeintafeln – öfters findet. Allein die Tatsache, dass noch heute umstritten ist, ob diese Rahmenszenen biographisch oder aber als „astrologischer und astronomischer Code der Mithrasreligion“ (S. 67) zu lesen sind, widerspricht laut Kemp der These, dass solche Reliefs den christlichen Künstlern als Vorlagen gedient haben könnten. „Ganz allgemein gesagt: Der Status der Bildelemente ist in ihr (d.h. der christlichen Kunst, C.J.) eindeutiger als in den Werken der paganen Religionen, dies als Konsequenz einer anderen Ausarbeitung und Legitimation der narrativen und thematischen Grundlagen. Die christliche Kunst der Spätantike und des Mittelalters, Teil und Trägerin einer allgemeinen Religion, basiert auf kanonischen, öffentlich zugänglichen und verhandelten *Texten*, nicht auf einem Geheimwissen, auf mündlicher oder auf bildlicher Vergegenwärtigung allein“ (S. 68). Nicht, dass Referenzsysteme per se der vorchristlichen Kunst fremd gewesen wären – Beispiel: der sog. Theben-Raum im Haus der Vettier in Pompeji – , doch äussern sich hier die Bezüge in „Form- und Situationsanalogien“, die „nicht Bestandteil eines Geschichtsprozesses und deshalb auch nicht systematisierbar (sind)“ (S. 202). Die Unterschiede zwischen christlicher und antik-paganer Kunst widerspiegeln in den Augen von Kemp also letztlich den Unterschied zwischen Bibel und Mythos, zwischen einer Auffassung von Heilsgeschichte als „authentische lineare Entwicklung in der Zeit“ (S. 77) und einem zyklischen Geschichtsbild, das „Gestalten (kennt), die ausserhalb der Zeit stehen“, und ein „Geschehen, das in den Kreislauf der Natur eingeschlossen“ ist (S. 80).

So weit, so gut. Inwiefern sind die von Kemp erarbeiteten Grundstrukturen nun aber tatsächlich allgemeingültig für die Kunst zwischen 400 und 1400? Der Autor scheint von einer solchen Allgemeingültigkeit auszugehen, behauptet er doch beispielsweise, dass die Rekonstruktion des Gesamtprogramms der Holztüre von S. Sabina nicht schwerfällt, „wenn man sich einmal in die Strukturprinzipien der christlichen Kunst eingesehen hat“ (S. 223). Nun sind diese Strukturprinzipien aber – wenn wir nur schon diejenigen der im Buch besprochenen Monumente miteinander vergleichen – doch sehr vielgestaltig, zu vielgestaltig m.E. und letztlich auch zu unkonkret, um etwa – wie im Falle der genannten Holztüren – Inhalt und ursprüngliche Position fehlender Bildtafeln zu rekonstruieren. Ausserdem: Was heisst eigent-

lich „Strukturprinzipien der christlichen Kunst“? Es fällt auf, dass Kemp diese Prinzipien ausschliesslich an narrativen Monumenten erarbeitet hat. Dies ist nur folgerichtig, entspricht doch in seinen Augen dem christlichen Konzept von Heilsgeschichte als „lineare Entwicklung in der Zeit“ geradezu „auf natürliche Weise“ die narrative Form (S. 77). Wenn Kemp von „christlicher Kunst“ spricht, meint er demzufolge a priori narrative Kunst, denn „die Narration ist die notwendige Zutat einer Religion, die sich den Heilsbringer nur im Rahmen einer Heilsgeschichte vorstellen kann“ (S. 207). Heisst dies nun konsequenterweise, dass nicht-narrative Kunst christlichen Inhalts – etwa das Christus-Maria-Diptychon aus der Mitte des 6. Jahrhunderts in Berlin – keine „christliche Kunst“ ist? An dieser absurden Frage zeigt sich bereits die Schwierigkeit dieses Begriffs. Es wäre m.E. besser und letztlich auch ehrlicher gewesen, jeweils von „christlicher Erzählkunst“ zu sprechen und diese Einschränkung auch bereits im Titel zu deklarieren.

Für wen hat Kemp dieses Buch geschrieben? Ein Grossteil der Kunsthistoriker, selbst der Mediävisten wird es gar nicht erst zur Hand nehmen, da Titel bzw. Untertitel („Ihre Anfänge...“) und Umschlaggestaltung wie bereits gesagt eine Geschichte der frühchristlichen Kunst erwarten lassen und diese traditionellerweise nicht zu ihrem Fachgebiet gehört. Die Christlichen Archäologen werden es hingegen in den meisten Fällen relativ bald resigniert aus der Hand legen, da sie selten mit der hier verwendeten Terminologie von Literatur-, Sprach- und Religionswissenschaft in einem Masse vertraut sind, dass sich das Anliegen des Buches in nützlicher Frist erschliessen liesse. Kems Sprache bewegt sich in der Tat oft an der Grenze des (Un-) Verständlichen. Umso wichtiger wäre es deshalb gewesen, darauf zu achten, dass nicht durch inkonsequente Verwendung der Fachtermini (etwa „Modus“ / „Submodus“ auf S. 46 und 179 oder „Binnentypologie“ / „En-bloc-Typologie“ / „Einzeltypologie“ auf S. 176, 228 und 230) noch mehr Verwirrung entsteht. Fremdwörter wären dort zu ersetzen gewesen, wo sie nicht unbedingt notwendig sind – wieso soll z.B. ein „prospektiver Schwiegersohn“ (S. 159) besser sein als ein zukünftiger? Der Klarheit des Textes abträglich ist aber auch eine gewisse Schwülstigkeit (vgl. etwa S. 87 oben), die der deutschsprachigen Kunstgeschichte und -kritik besonders von anglo-amerikanischer Seite immer wieder vorgeworfen wird und schon manchen Übersetzer an den Rand der Verzweiflung getrieben hat.

Kemps Buch ist ein schwieriges Buch. Mehrmaliges (Wieder-)Lesen ist unumgänglich, Querlesen unmöglich oder zumindest unbefriedigend. Und dennoch ist es m.E. ein gutes, fruchtbares Buch, gerade weil es sich nicht einfach konsumieren lässt, sondern die Leser zum Mit- und Weiterdenken anregt – genau so, wie bereits die „christliche Kunst“ ihre Betrachter als „strukturelle Betrachter“ (S. 17) forderte, von ihnen verlangte, dass sie kombinieren und synthetisieren...

CAROLA JÄGGI

Kunsthistorisches Seminar  
Universität Basel