

Bewertung, gerade der Sinn für das Bewährte und seine große Fähigkeit, die Projekte den lokalen Bedingungen anzupassen, habe de Cotte zum unbestreitbaren Erfolg bei seinen vielen Auftraggebern geführt. Fossier findet indes nicht zu der Konsequenz, die man wohl aus de Cottes Karriere und Berühmtheit ziehen muß: Der Ruhm eines Architekten unter den Zeitgenossen, unter den Nachfahren in das Konzept der „Größe“ transponiert, ist mit den Kriterien von Erfindungsreichtum und Innovation allein nicht zu fassen.

Ein nützliches Buch also, und eines, dessen langer, ein eigenes Buch bildender Einleitung man in den meisten Argumenten folgen kann.

KATHARINA KRAUSE  
*Kunsthistorisches Seminar*  
*Universität Marburg*

**Hanno Rauterberg: Die Konkurrenzreliefs.** Brunelleschi und Ghiberti im Wettbewerb um die Baptisteriumtür in Florenz (*Kunstgeschichte, Band 50*), Münster: LIT 1996; 260 S., 36 Abb.; ISBN 3-8258-2738-0; DM 48,80

In Hanno Rauterbergs Buch geht es allein um die Frage, warum Ghiberti aus der Konkurrenz um die Florentiner Baptisteriumtür als Sieger hervorgegangen ist. Für die Forschung stellte sich hier schon lange kein Problem mehr, denn es stand außer Zweifel, daß Ghiberti die Konkurrenz für sich entscheiden konnte, weil ihn – im Unterschied zu Brunelleschi – sein Probestück als einen innovativen Künstler auswies, der das neueste Stilidiom des „Gotico Internazionale“ mit erzählerischer Brauour, künstlerischer Eleganz und unvergleichlicher handwerklicher Brillanz beherrschte. Diese Erklärung hält Rauterberg aber nicht für zutreffend. Sein Bemühen gilt vielmehr dem Nachweis, daß Ghiberti die Ausführung der Tür zugesprochen worden sei, weil er – verkürzt gesagt – ein ästhetisches Konzept entwickelt habe, das ein ideales Instrument im Dienst der politischen Zielvorstellungen seiner Auftraggeber gewesen sei. Rauterberg möchte an einem exemplarischen Fall aufzeigen, was „Politische Ikonographie“ zu leisten vermag. Tatsächlich ist die Frage von grundsätzlicher Bedeutung. Dem Buch liegt Rauterbergs Hamburger Dissertation zu Grunde, die – der leitmotivischen Verwendung des Begriffs „Politische Ikonographie“ zufolge – im Rahmen des gleichnamigen Graduiertenkollegs entstanden sein dürfte. Rauterbergs These sei in ihren wesentlichen Punkten vorgestellt. Ausführlichere Zitate sollen illustrieren, welche machterhaltende Wirkung Rauterberg einem bestimmten künstlerischen Stil zutraut. 1401, als der Wettbewerb für die neue Bronzetüre abgehalten wurde, erlebte Florenz eine der ernsthaftesten politischen und finanziellen Krisen seiner Geschichte. Florenz befand sich, ganz auf sich allein gestellt, in einem Krieg gegen Mailand, der die Finanzen der Stadt völlig zerrüttet hatte; es schien nur noch eine Frage der Zeit, wann Florenz der Übermacht Giangaleazzo Viscontis von Mailand erliegen würde. Außerdem herrschte die Pest. Erst durch den plötzlichen Tod Giangaleazzos im September 1402 war die Gefahr

gebannt. Wenn also 1401, in der Zeit der größten Not und Bedrängnis, eine neue Bronzetür für das Baptisterium in Angriff genommen wurde, dann könne darin nur eine politische Demonstration der Auftraggeber gesehen werden, die nicht nur gegen den äußeren Feind gerichtet gewesen sei, sondern auch das Ziel einer innenpolitischen Stabilisierung verfolgt habe. Rauterberg legt ausführlich dar, „wie die innenpolitische Programmatik der Ausschreibung sich einbettet in gesamtgesellschaftliche Stabilisierungs- und Integrationsprozesse. (...) Es galt, eine patriotisch gesonnene Haltung zu befördern, Aufruhr zu pazifizieren und Ausgrenzung zu vermeiden“ (S. 34).

Eine politische Dimension des Wettbewerbes sei auch schon dem Umstand zu entnehmen, daß die neue Bronzetür für das Baptisterium bestimmt war, denn als Kirche des Stadtpatrons und – wie man glaubte – als ehemaliger antiker Marstempel, nahm es im religiösen und öffentlichen Leben der Stadt unstreitig den ersten Platz ein. Eine neue Bronzetür für das Baptisterium war, daran ist natürlich nicht zu zweifeln, eine öffentliche Angelegenheit von größter Bedeutung. Das Baptisterium wurde – im Auftrag der Stadtregierung – von der Zunft der Tuchhändler betreut, der Calimala, einer der wichtigsten Zünfte der Stadt, und sie war es auch, in deren Verantwortung die Ausschreibung des Wettbewerbs und die Ausführung der Bronzetüren lag.

In der Wahl des Isaakopfers als Thema für den Wettbewerb sieht Rauterberg sodann das deutlichste Zeichen der politischen Intention, die dem ganzen Unternehmen zu Grunde gelegen habe. „Wie dargelegt, verband sich mit der Ausschreibung eine spirituelle, identitätsstiftende Absicht. So wie Abraham mit Isaak auch eine zugesagte Zukunft opfern sollte, so sah sich analog zur biblischen Opferszene auch Florenz durch Pest und Krieg im Fortbestand bedroht – und einer Glaubensprüfung unterzogen. Mit der Baptisteriumstür wollte man einen Glaubensbeweis erbringen, und man hoffte auf göttliche Errettung“ (S. 62). – „Die Florentiner Herrschenden propagierten: Grundlage der Republik sei die Bereitschaft, von eigenen Interessen abzurücken und einer überindividuellen Ordnung Tribut zu zollen. Möglicherweise meinte man, in der Opferung Isaaks auf die Quintessenz republikanischen Handelns zu treffen. Hier vertraut Abraham in die Richtigkeit göttlicher Entscheidung und ist in folgsamem Handeln bereit, seine individuelle Überzeugung zu opfern“ (ebd). Mit großer Ausführlichkeit analysiert Rauterberg die technischen, kompositionellen, ikonographischen und stilistischen Eigenheiten der beiden Konkurrenzreliefs von Ghiberti und Brunelleschi. Als den wichtigsten, für seine ganze weitere Argumentation grundlegenden Aspekt bezeichnet er dabei die singuläre Art und Weise, wie Ghiberti einerseits das Stilidiom des Gotico Internazionale beherrsche und andererseits eine eigenständige Auseinandersetzung mit der Antike leiste, die sich besonders großartig in der kindlich-heroischen Gestalt des nackten Isaak manifestiere. Diese „Synthese aus antikisierenden und gotisch-idealisierenden Elementen bleibt“, so Rauterberg, „Ghibertis genuines Verdienst“. Aus diesem Befund ergebe sich: „Zu forschen ist nach den Motiven, die Ghiberti dazu bewegten, eine solche Concordia zu suchen. Dabei ist zu betonen, daß ein oftmals postuliertes Merkmal des Internatio-

nalens Stils durch Ghibertis amalgame Formensprache nicht eingelöst wurde: Seine Zielsetzung war nicht allein ästhetisch. Das Äußere verdrängte nicht den Ausdruck, denn [bei] Ghiberti war der Stil ein Instrument des Inhalts“ (S. 141 f.).

Die Gestalt des Isaak weist nun den Weg für die weitere Interpretation. Ghiberti mache Isaak zum Mittelpunkt seiner Darstellung, und die hingebungsvolle Duldung des Isaak in den traditionellen Darstellungen weiche bei Ghiberti „einer hoffnungsfrohen Haltung: Er entscheidet sich für eine Pose der Stärke. Der Freiwilligkeitsgestus bildet zwar die Grundlage für Ghibertis Auffassung, doch Isaak spannt seine Muskeln, dreht sich von Abraham fort, beugt nicht andächtig den Kopf, sondern hebt ihn gen Himmel. Die Freiwilligkeit trägt im Konkurrenzrelief freiheitliche Züge“ (S. 156). Rauterberg deutet Isaak in der Gestaltung Ghibertis dann auch typologisch: „Der Körper Isaaks ist nicht von Erbsünde gestraft und schamhaft, vielmehr steht er in stolzer Nacktheit. Isaak scheint seine paradiesische Unschuld wiedererlangt zu haben: Er ist ohne Scham und voll Gottvertrauen, weil er ohne Sünde ist“ (S. 166). – „Das Relief Ghibertis findet sein typologisches Bezugssystem in sich selbst. Die Figur des Isaaks verkörpert dieses neue typologische Verständnis: In ihr wird die Antithese zur Synthese. Und da die typologische Exegese eine 'Theorie des historischen Prozesses' impliziert, für die Geschichte ein Ziel besitzt, entwirft Ghiberti auch ein Geschichtsbild: Durch seine Synthese projiziert er die Zukunft in die Gegenwart, Utopie wird habhaft“ (S. 170).

Rauterberg zeigt im Vergleich, daß in Brunelleschis Konkurrenzrelief keine Anzeichen einer politischen Ikonographie festzustellen seien, da es sich nahtlos an die bildliche Tradition anschließe (S. 175). – „Nur wenn sich sein (= des Künstlers) Werk nicht völlig durch eine Bildtradition oder eine Darstellungskonvention aufschlüsseln läßt, darf nach einer politischen Ikonographie gefragt werden. Bei Ghiberti ist dies der Fall: Für das Konkurrenzrelief überwand er die Motivgeschichte und fand zu einer eigenen, temporären Formensprache. – Vor allem der Erlösungsgedanke, so haben wir gesehen, wurde für Ghibertis Interpretation der Isaaksopferung bestimmend“ (S. 176). „Es darf ergo angenommen werden, daß es die spezifischen Bedingungen im Jahre 1401 waren, die Ghibertis Neuinterpretation der Opfer-Szene ermöglichten und ein besonderes Interesse an Erlösung und Antike beförderten“ (S. 177).

Rauterberg geht aber noch einen entscheidenden Schritt weiter, denn in der antiken Gestalt des Isaak sieht er nicht nur die Erlösungstat Christi antizipiert, sondern obendrein noch Herkules, den „Stadtpatron“ von Florenz, verkörpert. Vor allem deshalb manifestiere sich in der Figur des Isaak ein eindrucksvolles Beispiel für politische Ikonographie: „In ihr ist nicht nur die Auseinandersetzung mit der Antike, die Idealisierung der eigenen Vergangenheit besonders ausgeprägt – in ihr wurde auch die Auferstehung gegenwärtig und zu einem politischen Symbol des Sieges. Denn indem Ghiberti mit ihr auf Herkules, den Stadtpatron von Florenz, rekurrierte, war es ihm möglich, die Stadt selbst als erlöst zu projizieren und als zukünftigen Erlöser zu stilisieren“ (S. 183).

Nach allem kann natürlich gar nicht mehr zweifelhaft sein, daß es die politische Programmatik von Ghibertis Konkurrenzrelief gewesen sei, die die Jury veran-

laßte, sich für diesen Künstler zu entscheiden. Ästhetische Erwägungen hätten zwar auch zu dessen Gunsten gesprochen, den Ausschlag habe aber „die Überzeugungskraft einer politischen Ikonographie“ gegeben (S. 212). Rauterberg wird nicht müde auszumalen, was das Relief Ghibertis alles für seine Vaterstadt zu leisten vermochte: „Es ist eine staatsstabilisierende Überredungsstrategie, der Ghiberti durch eine suggestive Symbolik zu entsprechen mußte. Seine Überredung zur Stadt ist eine Überredung zum Staate. Wenn Ghiberti mit seiner Ikonographie kommunale Stärke und integrierende Einheit propagiert, stellte er sich in den Dienst staatlicher Interessen“ (S. 189). „In seiner herkulesähnlichen Gestalt steht Isaak als Abbeviatur kommunaler Identität. Das Heroische wurde zur Signatur moderner Staatsbildung mit innenpolitisch bindender Kraft“ (S. 191). „Ghibertis Antikenbegriff implizierte also nationale Refundierung und internationale Nobilitierung zugleich – eine doppelstrangige Wirkung, die er durch seine Formulierung des Internationalen Stils ebenfalls zu erreichen vermochte. Denn vor allem auf außenpolitischem Parkett traute man diesem Stil, der sich insbesondere in Mailand einer besonderen Beliebtheit erfreute, eine besondere Überzeugungskraft zu“ (S. 193).

Als Fazit kann es dann aber nicht ausbleiben, daß Rauterberg mit Ghiberti wegen seiner engen Verbindungen zu den herrschenden Schichten sehr hart ins Gericht geht. Er habe sich als Künstler fremdbestimmen lassen, und dadurch sei er für die Herrschenden nützlich gewesen. Deutlich sei daher das Defizit: „Ghibertis eigene Ideale bleiben unausgesprochen, aufgehoben in einer rhetorischen Formel“. Folgendes Verdikt beschließt die Untersuchung: „Der zeitgenössische Kontext vermochte bei Ghiberti also zum Rahmenthema zu gerinnen: Kunst genoß in Florenz keinen Freiraum, Ghiberti erfüllte eine staatliche Aufgabe. Die Hoffnung, die er machte, war auch Herrschaftsinstrument: So wie die Verfassung und das Wahlsystem der Florentiner die potentielle Möglichkeit eines jeden implizierten, auch politisch zu Rang und Ehre zu gelangen, so war der Zukunftsbeschwörung Ghibertis eine anästhesierende Kraft eigen“ (S. 213).

Ist damit nun endlich die historische Leistung Ghibertis geklärt? – War Ghiberti gewissermaßen der Arno Breker der Florentiner Oligarchie? Nein, sicher nicht. Rauterbergs These, so akribisch und umsichtig sie entfaltet erscheint, überfrachtet nicht nur in schwindelerregendem Maße die visuelle Evidenz; auch ihre Grundannahmen halten einer kritischen Überprüfung nicht stand.

Obwohl die Calimala den Wettbewerb für die Baptisteriumstür im Krisenjahr 1401 ausgeschrieben hat, wird sie doch kaum die Absicht gehabt haben, mit diesem Projekt auf die politische Situation Einfluß nehmen zu wollen; und zwar schon deshalb nicht, weil jedem Auftraggeber eines solchen Vorhabens klar gewesen sein muß, daß die Zeiträume von dessen Verwirklichung völlig andere sind als die Phasen der tagespolitischen Ereignisse. Die Calimala befand sich in stetiger Konkurrenz zu der anderen bedeutenden Zunft, der Arte della Lana, die das Patronat über den Dombau innehatte und für dessen zügigen Baufortgang und skulpturalen Schmuck am Außenbau sorgte. Es ist daher durchaus wahrscheinlich, daß sich die Calimala im Zugzwang sah, als sie 1401 das Türenprojekt des Baptisteriums in Angriff nahm,

zumal die Ausgestaltung der (gegenüberliegenden) Domfassade schon seit langer Zeit voranschritt. Auch Rauterberg hält übrigens für möglich, daß sich die Konkurrenz zwischen den beiden Zünften in dem Projekt der Calimala niedergeschlagen haben könnte (S. 51).

Es ist nicht der geringste Zweifel möglich, daß die Bronzetür, die zum Anlaß des Wettbewerbes von 1401 wurde, für das Ostportal des Baptisteriums, das der Domfassade gegenüberliegt, bestimmt war. Die Südtür mit Darstellungen aus dem Leben Johannes' des Täufers war bereits seit 1336 installiert. Sie ist als erste ausgeführt worden, weil sie das Portal zur inneren Stadt ist und weil der Dom auf der Ostseite damals noch auf lange Zeit eine riesige Baustelle sein würde. Das in die Vorstadt orientierte Nordportal dagegen konnte logischerweise erst an die Reihe kommen, nachdem das Ostportal, das eigentliche Hauptportal, realisiert war. Für das Hauptportal war aber natürlich nur ein neutestamentlicher Zyklus mit Szenen aus dem Leben Christi denkbar (vgl. *Richard Krautheimer, in collaboration with Trude Krautheimer-Hess, Lorenzo Ghiberti*, Princeton 1956, S. 34 f.). Trotz dieses eindeutigen Sachverhaltes hat man sich aufgrund des Umstandes, daß für die Wettbewerbsreliefs das alttestamentliche Thema des Isaakopfers vorgegeben worden ist, vielfach zu dem irrigen Schluß verleiten lassen, daß 1401 zunächst eine Türe mit einem alttestamentlichen Zyklus geplant gewesen sei, die selbstverständlich nur an das Nordportal hätte kommen können. Den Beschluß, eine Türe mit christologischen Szenen für das Ostportal ausführen zu lassen, hätte die Calimala angeblich erst später gefaßt. Auch Rauterberg teilt diese Ansicht; aber es ist sehr merkwürdig, daß er, der sonst scharfsinnig jede der geläufigen Forschungsmeinungen über Ghiberti in Frage zu stellen versucht, sich in diesem Punkt mit folgender Anmerkung begnügt: „Warum es zu diesem Sinneswandel (= die neue Tür an der Ostseite mit neutestamentlichen Szenen zu errichten) kam, konnte bislang nicht hinreichend geklärt werden“ (S. 25, Anm. 45).

Wenn das Thema des Isaakopfers aber nicht im inhaltlichen Zusammenhang mit der auszuführenden Bronzetür stand, dann stellt sich mit Nachdruck die Frage, warum gerade dieses Thema für die Künstlerkonkurrenz ausgewählt worden ist. Wollte man vielleicht doch der politischen Botschaft – im Sinne Rauterbergs – größtmögliche Prägnanz verleihen? Im Gegenteil, es steht nun fest, daß die Konkurrenzreliefs nur intern bei der Auswahl des Künstlers eine Rolle spielten, aber nicht (zum mindesten vorerst nicht) für die öffentliche Schaustellung bestimmt waren. Bereits Vasari – und vor ihm schon der Anonimo Magliabecchiano – haben die Frage der Themenwahl überzeugend beantwortet: das Isaakopfer ist ein Thema, das alle Gegenstände enthält, die ein Künstler, den man mit der Ausführung eines Projektes wie der Bronzetüren betrauen möchte, beherrschen muß. Die Vielseitigkeit der Anforderungen ist tatsächlich groß, jedenfalls größer als bei den meisten anderen prominenten Themen: es kommen bekleidete und unbekleidete Menschen vor, ein Engel, Tiere, Architektur, Berge, Pflanzen, vor allem aber ein hochdramatisches Ereignis, das kontrastiert ist mit einer genrehaften Nebenszene (vgl. dieses *Journal 2*, 1998, S. 40 f.). Offensichtlich wurde mit dem Isaakopfer ein Thema gewählt, das geeignet schien, ein möglichst umfassendes Urteil über die künstlerischen Fähigkeiten

ten der Wettbewerber zu fällen. Damit dürfte allen Erwägungen hinsichtlich einer politischen Dimension dieser Themenwahl wohl der Boden entzogen sein. Rauterberg kennt natürlich die Äußerungen des Anonimo und Vasaris, er schiebt sie aber als irrelevant beiseite (S. 63). – Selbstverständlich war ein Projekt wie die neue Baptisteriumstür ein Unternehmen, das die Bürger mit Stolz auf ihre Stadt erfüllte; aber es fällt sehr schwer zu glauben, daß diese Wirkung nur eintreten konnte, wenn die Türen in einem Stil ausgeführt wurden, der die Probleme einer ganz bestimmten politischen Situation reflektieren würde.

Während Ghiberti berichtet, daß außer ihm sechs Bildhauer an dem Wettbewerb teilgenommen hätten, vertritt Rauterberg mit guten Gründen die Ansicht, daß Brunelleschi und Ghiberti die beiden einzigen Künstler gewesen seien, die an dem Wettbewerb – oder zum mindesten an dessen Schlußphase – teilgenommen und ein Konkurrenzrelief angefertigt hätten; Patriotismus sei bei der Beteiligung nur florentinischer Künstler im Spiele gewesen und die Absicht, das Geld in der Stadt zu halten (S. 77 ff.).

Brunelleschi erscheint in der Darstellung Rauterbergs durchweg in einer Gegenposition zu Ghiberti. Wie schon erwähnt, könne bei Brunelleschis Konkurrenzrelief nicht nach „Politischer Ikonographie“ gefragt werden, da hier im Verhältnis zur Darstellungskonvention weder ikonographische noch künstlerische Neuerungen zu beobachten seien, die durch das Einwirken einer derartigen Motivation zu erklären wären (S. 176). Rauterberg sieht vor allem in Giovanni Pisanos Figurenstil ein stilistisches Vorbild, an dem sich Brunelleschi bei der Ausführung seines Reliefs maßgeblich orientiert habe (S. 127 f.). Darin ist ihm völlig zuzustimmen, und gleichfalls, wenn er resümiert: „Der so oft attestierte ‚Renaissance-Realismus‘ Brunelleschis erweist sich also als ‚Giotto-Revival‘“ (S. 139). Höchst fragwürdig erscheint dagegen Rauterbergs abschließendes Urteil über den Künstler: „Brunelleschi zeigt sich mit seiner Ästhetik einem mittelalterlichen Kunstbegriff verhaftet, der Malerei und Bildhauerei den *artes mechanicae* zuordnete: Der Künstler betreibt Handwerk, die programmatischen Aspekte bleiben verhalten“ (S. 203).

Trotz allem habe Brunelleschis Darstellung des Isaakopfers eine politische Dimension gehabt; die sei aber nicht akzeptabel gewesen: „Der Signoria wird die auf Entladung und Flucht gerichtete Dramaturgie Brunelleschis nur wenig behagt haben. Seine auf Passion und Exaltation gestimmte Programmatik entsprach nicht dem Harmonisierungsbestreben der Herrschenden. Spirituelle Ekstase war für sie Unruhefaktor, unkontrollierbar und vor allem bei öffentlichen Auftritten gefürchtet“ (S. 211).

Rauterberg scheint nicht bemerkt zu haben, daß die Perspektive, in der er Brunelleschi sieht, seinen Blick auf Ghiberti in Frage stellt – um nicht zu sagen: *ad absurdum* führt. Wie wäre es denn zu erklären, daß Ghiberti auf das genaueste über die spezifischen Wünsche und Vorstellungen der Auftraggeber informiert gewesen wäre, während Brunelleschi davon nicht die geringste Ahnung gehabt haben sollte? Warum hätte die Calimala gerade Ghiberti instruieren sollen, der als Bildhauer bis dahin völlig unbekannt war und sich, wie er selbst berichtet, als Maler in Pesaro sein Brot verdiente, als ihn *amici* aus Florenz über den Wettbewerb informierten? Rauter-

berg sieht hier allerdings gar kein Problem: „Vielleicht zählten zu den *amici*, die Ghiberti aus Pesaro zurückriefen, auch Vertreter der Zunft“ (S. 210). Viel eher wäre anzunehmen, daß Brunelleschi über politische Nebenabsichten der Auftraggeber informiert worden wäre, denn er ist, wie auch Rauterberg weiß, „in vornehmen Familienverbindungen“ geboren (S. 75) und hat deshalb über beste Beziehungen zu den herrschenden Kreisen verfügt. Wenn man aber selbst Brunelleschi ohne politische Instruktionen an dem Wettbewerb teilnehmen ließ, dann kann nur der Schluß gezogen werden, daß es solche nicht gab. Die Unterschiede zwischen den Konkurrenzreliefs Brunelleschis und Ghibertis können demnach nicht durch das – einseitige – Einwirken „Politischer Ikonographie“ erklärt werden, sie beruhen vielmehr auf der Orientierungs- und Entscheidungsfreiheit der beteiligten Künstler, auf einer Freiheit mithin, die Rauterberg in Abrede zu stellen versucht hat. Es war ein Akt künstlerischer Freiheit, wenn Brunelleschi sich für die bildnerische Tradition, Ghiberti aber für den modernen „Gotico Internazionale“ entschied. Das heißt, nur wenn die Freiheit der künstlerischen Entscheidung – und sei der Spielraum noch so klein – negiert wird, entsteht ein scheinbares Erklärungsdefizit, das die „Politische Ikonographie“ ausfüllen kann.

Der stärkste Einwand, der gegen Rauterbergs Thesen insgesamt vorzubringen ist, betrifft jedoch seine Weigerung, bei den Initiatoren und Juroren des Wettbewerbs ein Empfinden für künstlerische Qualität als tatsächliche Basis und letzte Instanz der Urteilsfindung für möglich zu halten. Um die „Politische Ikonographie“ als vermeintliche Urteilsgrundlage postulieren zu können, argumentiert Rauterberg: „Kennerschaftliche Kriterien waren für die Urteilsfindung sicherlich wichtig; doch bleibt offen, auf welche künstlerischen Qualitäten man besonderen Wert legte. Denn von einer entwickelten Kunstkritik, erst recht von homogenen Ordnungsprinzipien war man um 1400 noch weit entfernt“ (S. 201). Es liegt jedoch auf der Hand, daß eine „entwickelte Kunstkritik“ nicht nötig war, um ein vergleichendes Urteil über die künstlerischen Qualitäten der beiden Konkurrenzreliefs zu treffen. Ghiberti vertrat in sehr persönlicher und sehr florentinischer Art und Weise den avanciertesten Stil der Zeit „um 1400“. Kein Auftraggeber oder Juror, der Augen im Kopf hatte, kann übersehen haben, mit welcher Souveränität, Eleganz und handwerklichen Vollen- dung Ghiberti das neue Stilidiom beherrschte, und ebensowenig, wie großartig Ghiberti – um nur diesen einen Punkt herauszugreifen – die Nebenszene in die Komposition integriert hat: ein Diener als Rückenfigur eröffnet in Leserichtung die Erzählung; mit seinem Gegenüber erörtert er ratlos, was der Herr auf dem Berg wohl vor- habe, der Holz für das Opferfeuer dabei hat und seinen Sohn, aber kein Opfertier. Der Betrachter wird so schon auf das unerhörte Geschehen jenseits der Felsbarriere vorbereitet. Zwischen beiden Dienern steht der Esel, die Überschneidung macht es möglich, ihm nicht zu viel Platz auf dem Relief einzuräumen. Daß sich Ghiberti schon in dieser Nebenszene Brunelleschi unendlich überlegen zeigt, wird auch ein „Laie“ bemerkt haben. Ebenso wird die Aktfigur des Isaak wegen ihrer stupenden antikischen Körperlichkeit bewundert worden sein; aber es wäre bestimmt niemand auf die Idee gekommen, in ihr auch einen Herkules zu sehen.

Selbst im Mittelalter hat man, wie zahlreiche Zeugnisse belegen, künstlerische Qualität selbstverständlich zu würdigen gewußt; es wäre abwegig zu unterstellen, daß eine entwickelte Kunstkritik die Voraussetzung für ein Urteil über künstlerische Qualität gewesen wäre. In Florenz war man aber dem übrigen Europa in dieser Hinsicht sogar noch einige Schritte voraus: hier hat man spätestens seit Boccaccio über die zeitgenössische Kunst reflektiert und die „Wiedergeburt der Kunst“ als die große Leistung der Florentiner Künstler seit Giotto, ja, als die Signatur einer neuen Epoche gerühmt. Und da sollten die Florentiner nicht in der Lage gewesen sein, die künstlerische Brillanz Ghibertis zu erkennen?

Hanno Rauterbergs programmatischer Versuch, den Kunstcharakter der beiden Konkurrenzreliefs in Frage zu stellen, dürfte scheitern: weder läßt sich Brunelleschis Relief auf ein rein handwerkliches Erzeugnis herabstufen, noch kann dasjenige Ghibertis als ein Medium politischer Interessen gelten.

VOLKER HERZNER

*Institut für Kunstwissenschaft  
Universität Landau*

**Wolfgang Kemp: Die Räume der Maler.** Zur Bilderzählung seit Giotto. München: Verlag C.H. Beck 1996; 210 S., 60 Abb.; ISBN 3-406-41154-1; DM 48,-

Untersuchungen zur Raumdarstellung in der Malerei seit Giotto, besonders aber seit Masaccio, gibt es viele. Unter immer wieder neuen Fragestellungen gehen Kunsthistoriker dem Raumproblem, der Darstellbarkeit des Raumes, der Perspektivwendung und ihrer Bedeutung nach. Wolfgang Kemp nähert sich dem Raum in der europäischen Malerei von einer anderen Seite. Er versucht den Raum nicht nur als Kulisse für Erzählungen zu deuten, sondern sucht bewußt nach dem Raum als Erzählraum, konzentriert sich „hier auf die Tatsache, daß von nun an für und durch Bilderzählungen Räume eingerichtet werden“ (S. 9).

Den ersten Teil des Buches, in dem sich Kemp mit dem 14. Jahrhundert auseinandersetzt, faßt er mit dem Begriff „Tiefe Räume“ zusammen. Dem zweiten Teil, in dem er auf das 15. Jahrhundert eingeht, weist er die Überschrift „Tiefenräume“ zu. Der Autor betont, daß er bewußt nicht von dem Raum sprechen, sondern sich stets des Plurals „Räume“ bedienen möchte, da es immer um mehrere Räume in einem Bildfeld geht, die die Erzählung strukturieren. Bei Giotto zu beginnen, ist sinnvoll. Nicht nur für den Nachvollzug perspektivischer Versuche und räumlicher Kulisse ist die Arenakapelle in Padua ein überzeugendes Beispiel. Das Fresko der „Verkündigung an Anna“ in der Arenakapelle setzt Kemp an den Anfang seiner Untersuchung. Er geht nicht von der Erzählung, sondern ganz bewußt von dem Raum aus, um nachzuzeichnen, wie dieser die Erzählung führt. Innen und Außen bilden bei diesem Beispiel zwei Raumsituationen, die gerade seit Giotto von Bedeutung sind. „Erst in der Freskomalerei des ausgehenden 13. Jahrhunderts stoßen wir auf plausible, beispielbare Bildarchitekturen, welche die Unterscheidung zwischen Außen- und