

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

Innenszenen (...) möglich machen“ (S. 16). Indem die Architekturen wie „Puppenhäuser“ vorgestellt werden, die sowohl die Fassaden als auch die innere Aufteilung sichtbar werden lassen, kann der Betrachter Einblicke in die häusliche Szenerie gewinnen. Die Zeit der Folienhintergründe des Mittelalters ist durchbrochen, die Architektur wird zum Ausdrucksträger. Die gleiche Architekturkulisse wie im angesprochenen Fresko benutzt Giotto in der „Geburt der Maria“. In beiden Fresken wird der Ort zum Rückzug und zur sozialen Kommunikation genutzt. Hier setzt Kemp das Leitmotiv seiner Untersuchung ein, er verweist auf den „Dritten“ im Bild. Diese „Dritten“ übernehmen nach Kemps Deutung die äußerst wichtige Funktion der Vermittlung und des Austauschs zwischen zwei Welten, zwischen Außen und Innen, zwischen Bild und Betrachter.

Die beiden Isaak-Szenen des sogenannten Isaak-Meisters in der Oberkirche von San Francesco in Assisi, bei denen von einem „Einraumöbel“, einem „begehbaren Prunkbett“ (S. 21) zu sprechen wäre, verdeutlichen, daß durch sämtliche Formen des Durchblicks der Betrachter zum Voyeur wird und Einblick in die Privatsphäre bekommt. (Kemp unterscheidet in anderen Bildbeispielen zwischen sachlich motivierten Durchblicken und fiktiven Öffnungen für Kommunikation, S. 29.) Auch in diesen Szenen wird die Figur des „Dritten“ wichtig, der abermals die Funktion des „Vertreters des Betrachters im Bild“ (S. 33) hat. Bei der „Jakobssegnung“ verweist Kemp auf die Magd, die diese Rolle übernimmt.

Der Autor differenziert zwischen „Schauöffnung“ und „Handlungsöffnung“ (S. 29). Letztere regelt die bildinterne Kommunikation, erstere ermöglicht die Kommunikation zwischen Bildhandlung und Bildbetrachter. Die Erzählarchitektur kann in Form von Türen als mobile Wand funktionieren, sie kann öffnen und damit sichtbar machen, sie kann aber auch verschließen und damit verschleiern.

So wie der Autor bereits zu Beginn seiner Untersuchung auf Bachtin<sup>1</sup> verweist, der die Formen der Zeit in der Poetik nachweist, so zieht er auch das „Decamerone“ zum Vergleich heran. Ob diese Abschweifungen zu den Termini der Literatur einerseits (Kemp überträgt den Begriff „Chronotopos“, S. 31 ff.) und zum „Decamerone“ andererseits – zugegebenermaßen ein literarisches Hauptwerk dieser Epoche – unbedingt nötig sind und die Untersuchung wesentlich voranbringen, ist jedoch fraglich.

In der Auseinandersetzung mit der sienesischen Malerei verweist Kemp auf Pietro Lorenzettis „Abendmahl“ (1320-1330) und betont noch einmal, „daß die Sieneser Maler des Trecento in ihrer Raumbildung flexibler und im Detail erfindungsreicher waren als die Florentiner“ (S. 51). Unter der Überschrift „Das Haus der Erzählung“ nennt er Duccios „Einraumcontainer“ in der „Maestà“. In der dortigen Passionszene erwähnt er auch hier die Magd, die als Rückenfigur am linken Bildrand steht und die die verschiedensten Funktionen erfüllt: Nicht nur hat sie eine privilegierte Beziehung zum Tiefenraum, sie ist zudem die deutlichste Identifikationsfigur für den Betrachter, zieht ihn regelrecht ins Geschehen hinein. Indem Duccio die Mög-

<sup>1</sup> Michail M. Bachtin: *Formen der Zeit im Roman*. Untersuchungen zur historischen Poetik, Frankfurt a. M. 1989.

lichkeit ausnutzt, „die obligatorischen Öffnungen der Erzählarchitekturen für die Zwecke der Simultanerzählung als Zeitschleusen einzurichten“, ist er der Vorreiter für spätere Maler (S. 57). Um ihn von den Florentinern zu unterscheiden, verweist Kemp darauf, daß er wie die meisten Sienesen „die Schauöffnung gerne als eine großzügig geschnittene Rundbogenarkade“ ausbildet (S. 57).

Sodann widmet sich Kemp ausführlich der Kindheitsgeschichte des Fra Filippo Lippi (S. 65 f.). Die Kindheit des Stephanus, dessen Lebensweg Lippi im Dom zu Prato freskiert hat, versucht der Autor mit der Vita des Malers zu vergleichen. In den Fresken geht es sowohl in der „Geburt des Stephanus“ als auch in der „Geburt des Johannes“ vornehmlich um Tausch und Austausch, was zur Dynamisierung des Geschehens beiträgt. Als neue Qualität der Raumschöpfung stellt Kemp bei Lippi die Tendenz zum „expressiven Raum“ (S. 75) heraus. Bei ihm „sind Raum und Handlung gleichermaßen herabgestimmt“ (S. 75), von euphorischem Leben, beispielsweise eines Giotto oder Duccio, ist kaum noch eine Spur geblieben. Lippi setzt gerne Nebenfiguren ins Geschehen, so übertragen die *Ninfe* z.B. in der „Geburt des Stephanus“ Bewegung, bringen damit eine zeitliche Dimension ins Bild und vermitteln zwischen Außen und Innen. Ein anschließender Exkurs über das Familienleben im 14. Jahrhundert trägt im engen Sinne nur wenig zum Thema bei. Kemp folgert, daß Lippi sein eigenes Schicksal in den Stephanus-Fresken Revue passieren läßt. Doch wo bleiben die theologischen Berater, die Auftraggeber, die die Bildinhalte maßgeblich zu bestimmen hatten? Die Maler zur Zeit Lippis waren noch immer die Wunscherfüller ihrer Auftraggeber, theologische Bezüge wurden vor der Arbeit in der Regel im Detail besprochen. Daß das dem Autor bewußt ist, darf man voraussetzen, doch scheint es, als habe er an dieser Stelle den eigentlichen Faden verloren, die Deutung des Erzählraums kommt somit leider etwas zu kurz.

Die Einteilung in die zwei Hauptkapitel „14.“ und „15. Jahrhundert“ und somit in „Tiefe Räume“ und „Tiefenräume“ scheint schon bei Fra Filippo Lippi nicht mehr zu funktionieren. Der Maler, der eindeutig dem 15. Jahrhundert zuzuordnen ist, wird bei Kemp noch im ersten Kapitel behandelt. Lippi gehört noch zu denjenigen, die die Räume vornehmlich nebeneinander, nicht hintereinander anordnen, und der mit Öffnungen spielt. „Eine Einteilung nach 14. und 15. Jahrhundert ist gleichzeitig geeignet, zwei Modelle von Erzählräumen bzw. von räumlichem Erzählen möglichst klar hervortreten zu lassen“, so Kemp in seiner Einleitung (S.13 f.). Daß eine solche klare Trennung nicht möglich ist, zeigt gerade dieses Beispiel.

Im zweiten Teil des Buches befaßt sich der Autor mit dem 15. Jahrhundert. Hier spielt er auf die „Narrativierung“ des Tiefenraumes an, d.h., daß von nun an der Raum nicht mehr nur „Stauraum für Ausstattung, Ambiente und Nebenszenen“ ist. Vielmehr handelt es sich um „einen anderen Raum, einen genuin narrativen Raum, der dem Richtungssinn der Tiefe eine zeitliche Bedeutung unterlegen kann und der die neue Erzählachse so deutlich orientiert, wie das etwa die Konvention der Lese- richtung vermochte“ (S. 89 f.). Masaccios Geburtsteller nimmt Kemp als Beispiel, um am ersten erhaltenen Werk der Malerei, das den Tiefenraum zum Erzählraum macht, die Tiefe als Handlungsraum und als Anschauungsraum zu demonstrieren.

Anhand einer „Verkündigung“ von Domenico Veneziano, einem Thema, bei dem der Tiefenraum eine ganz besondere Rolle spielt, verweist der Autor auf die sinnstiftende Perspektive und nennt im Zusammenhang mit dem hier unverzichtbaren Begriff der „Unendlichkeit“ auch den Theologen und Philosophen Nikolaus von Kues. Hier zeigt sich, daß bei der Raumdarstellung seit Masaccio die Perspektive zum Ausdrucksträger wird, daß die Perspektive auch theologische und philosophische Aspekte übermitteln kann<sup>2</sup>. Im Zusammenhang mit Michael Pacher spricht Kemp von einer aktiven Tiefe und von einem Maler, der die „Perspektive durch Aktion und als Aktion“ (S. 96) interpretiert.

Des weiteren befaßt sich der Autor mit Bildern im Bild, mit Bildern zweiten Grades in der Malerei der Niederländer. Van Eyck<sup>3</sup> dient hier zu Recht als Beispiel, um zu zeigen, daß die Räume und die scheinbar nebensächlichen Elemente der Ausstattung gleichsam zu erzählen beginnen, daß die Akteure selbst dagegen erstarren (S. 103). Indem die Fußböden mit detaillierten Szenen ausgestattet werden, indem Spiegel eigentlich Unsichtbares sichtbar werden lassen, oder bei Rogier van der Weydens Johannes-Altar die Archivolten Geschichten erzählen, grenzen sich die Niederländer von den Italienern ab. Man kann festhalten, daß die italienischen Maler die Bildräume nebeneinander, die niederländischen Maler hintereinander aufbauen. Kemp spricht deshalb von einer „Redimensionisierung“ des Raumes (S. 109).

Im folgenden geht Kemp auf den Weg als Erzählachse ein. Zunächst dienen ihm „Visitatio“-Darstellungen (eine Standardformel für Begegnung und Ankunft, S. 149), später verschiedene Umsetzungen des „Kreuzwegs“ als Beispiel. Die Bilderzählung des Kreuzwegs beginnt im Umkreis von van Eyck. Es geht um Anfang, Kehre, Ende und den Zug dazwischen (S. 165). In diesem letzten Teil folgt in zu großen Schritten plötzlich ein Ausflug ins 16. Jahrhundert, zu Jacopo Tintoretto, der in seiner „Kreuztragung“, 1566, vornehmlich den Weg selbst zum Thema macht. Der Weg wird zum Widerstand, der überwunden werden muß, er ist weder Anfang, noch Mitte, noch Ziel (S. 173). Von hier schlägt Kemp den Bogen zu einem niederländischen Maler des späten 17./frühen 18. Jahrhunderts, zu Arent de Gelder. Diesem gelingt es „eine große landschaftliche Weite herzustellen, ohne aber daraus eine Totalität des in ihr erzählten Vorgangs zu entwickeln“ (S. 177).

Im anschließenden Epilog betritt Kemp dann mit Siebenmeilenstiefeln die Räume des 19. Jahrhunderts. In einem Bild von Léon Gérôme kann er nun neue künstlerische Mittel und Ausdrucksträger nachweisen, die sich von denen des 15. Jahrhunderts stark unterscheiden. Plötzlich spielen besonders das Wetter oder das Licht in der Bilderzählung eine tragende Rolle. Der Lehrer Gérômes, Paul Delaroche, steht mit dem Bildbeispiel „Vendredi saint“ (1853-1856) am Schluß der gesamten Untersuchung. Hier schließt sich der Kreis der Argumentation des Buches, das mit Innenraumdarstellungen begonnen hat. Über den „Weg“, der in den ersten Bildana-

<sup>2</sup> Vgl. Annette Lobbenmeier: *Raum und Unendlichkeit*. Die Perspektive als Bedeutungsträger in Florentiner Bildprogrammen des Quattrocento. Essen 1995.

<sup>3</sup> Vgl. Hans Belting & Dagmar Eichberger: *Jan van Eyck als Erzähler*. Frühe Tafelbilder im Umkreis der New Yorker Doppeltafel, Worms 1983.

lysen im Vordergrund stand, gelangt Kemp mit diesem Beispiel zu einer Verbindung von Weg und Innenraum. Die Gläubigen, die in einem Innenraum zu sehen sind, blicken ängstlich aus einem Fenster nach draußen und beobachten von hier den Leidensweg Christi. Für die dargestellten Personen ist das Geschehen sichtbar, für uns als Betrachter bleibt es jedoch unsichtbar. Jetzt werden die Positionen vertauscht: Nicht das innere wird hier von außen beobachtet oder belauscht, sondern das Äußere wird von Innen wahrgenommen. Kemp kommt zum Fazit, daß am „Ende das Interieur der Erfüllungsort aller christlichen Geschichte, nicht nur ihrer häuslichen Szenen“ ist (S. 188). Zum Schluß spricht er noch einmal die Funktion des „Dritten“ an, die sich nun ebenfalls sehr verändert hat. Der Betrachter schaut nicht mehr zugleich mit dem „Dritten“, sondern er schaut mit den Augen des „Dritten“ auf das Geschehen, das nun aber auch kaum noch zu sehen, vielmehr zu deuten ist. Der Betrachter und der „Dritte“ werden identisch.

Obwohl sich die Argumentation zum Ende des Buches einleuchtend schließt und der Leitfaden des „Dritten“ in den Bildern immer wieder aufgegriffen wird, bleibt festzustellen, daß zwar die Beispiele aus dem 14. und 15. Jahrhundert überzeugend sind, der Sprung bis ins 19. Jahrhundert jedoch leider zu abrupt erfolgt. Vielleicht hätte Kemp sich nur auf das Spätmittelalter und die Renaissance konzentrieren oder insgesamt eine größere zeitliche Entwicklung aufzeigen sollen. Die vorliegende Lösung jedenfalls erscheint gerade dann wenig ausgewogen, wenn man vom Klappentext ausgeht: Hier wird dem Leser eine Entwicklungsgeschichte vom 14. bis zum 19. Jahrhundert versprochen. Der Autor selbst kündigt in seiner Einleitung an, sich vor allem auf das 14. und 15. Jahrhundert konzentrieren zu wollen. Wenn es um den Raum in der Malerei geht, so geht es auch um Rezeptionsästhetik, die Kemp hier wie auch in vielen anderen seiner Untersuchungen interessiert.<sup>4</sup> Was im aktuellen Buch aber fehlt, ist die grundsätzliche Unterscheidung zwischen Fresko und Tafelbild. Die Integration des Betrachters, seine Funktion vor und in dem Bild und damit auch die Funktion des „Dritten“ ist beim Tafelbild eine andere als bei einem Fresko. Auch das trägt wesentlich zur Bilderzählung bei. Kemps Arbeit ist auf jeden Fall ein gewichtiger Beitrag zum Problem des Raumes in der europäischen Malerei. Wenn er selbst in der Einleitung schreibt, „es bedarf eines Buches, dieses Buches, um die Konsequenzen für die Geschichte der Bilderzählung und des Bildes aufzuzeigen“, so muß allerdings ergänzt werden, daß noch einige weitere Bücher folgen sollten, um diesem Thema gerecht zu werden. Wolfgang Kemp hat eine neue Lesehilfe zur Erfassung des Raumes gegeben, und es ist sicher, daß man nach der Lektüre einige „Räume der Maler“ anders betritt und manche „Bilderzählungen“ mit anderen Augen sieht.

ANNETTE LOBBENMEIER  
Bochum

<sup>4</sup> Wolfgang Kemp (Hrsg.): *Der Betrachter ist im Bild*. Köln 1985; ders.: *Kunstwerk und Betrachter: Der rezeptionsästhetische Ansatz*, in: *Kunstgeschichte. Eine Einführung*. Hrsg. von Hans Belting u.a., Berlin 1986, S. 203-221.