

madonna, das kleine Berliner Diptychon mit der Verkündigung, die Pariser Madonna mit dem Stifterpaar und die Antwerpener hl. Familie vertreten. Es fehlte das Triptychon aus dem Buckingham Palast, in dem er eine treue Kopie eines bedeutenden Werkes Goes' überliefert hat. Er zehrt wohl viel mehr von der genauen Nachbildung älterer angesehenen Kompositionen, als wir heute erkennen können.

Man durfte gespannt sein, wie sich die spanischen Arbeiten des Pedro Berruguete neben denen des Joos van Gent ausnehmen. Zwei Tafeln mit den Figuren Davids und Salomos aus dem Geburtsort des Malers Paredes de Nava bei Palencia, die deutlich Reminiszenzen der Urbiner Folge berühmter Männer zeigen, eine riesige Anbetung der Könige aus dem Prado in zwei Teilen mit der Rückseite (Peter und Paul) aus Valladolid, ein Passionsdiptychon und drei Marienlebensszenen aus Palencia und die späte Verkündigung aus Miraflores sagten eindeutig über den interessanten Künstler aus. Überall entbehrt sein Stil jenes weichen malerischen Vortrags, des Farbensinnes, der alle Genter und Urbiner Werke des Joos kennzeichnet. Berruguete ist ein scharfer, nüchterner Beobachter, mehr Zeichner als Maler. Nirgends versucht er die Farben aufeinander abzustimmen, sie tönen öfters laut und voll, aber sie haben nichts von dem feinen Sfumato des Niederländers. Ihm einen nennenswerten Anteil an den Arbeiten in Urbino zuzuschreiben, würde heißen, daß er sich radikal gewandelt hat, als er nach Spanien zurückkehrte. Der harte Realismus, dem er dort oblag, hat nichts mit der weichen, gesättigten Atmosphäre zu tun, in der die Bilder in Urbino weben und wesen. Wenn er mit dem dort genannten Spanier identisch ist, woran kaum gezweifelt werden kann, hat er, jung wie er war, untergeordnete Arbeiten aufgetragen bekommen. Das Zeugnis des Vespasiano da Bisticci von 1482 ist außerdem so eindeutig, daß alle Bemühungen, Berruguete einen nennenswerten Anteil an den herzoglichen Aufträgen zuzuschreiben, zum Scheitern verurteilt sind. Er sagt ausdrücklich, daß Joos van Gent die Halbfiguren und das Staatsbild mit dem Herzog im Auftrag desselben gemalt hat, und seine Worte sind so bestimmt und laut rühmend, daß kein Zweifel an der Richtigkeit erlaubt ist.

Friedrich Winkler

## REZENSIONEN

JOHN WHITE, *The Birth and Rebirth of Pictorial Space*. London, Faber and Faber. 1957. 288 Seiten und 64 Tafeln. Preis 63 Schilling.

In diesem Buche setzt ein junger Dozent am Courtauld Institute der Universität London die Untersuchungen über die Entwicklung der Raumdarstellung in der Malerei und die Anwendung verschiedener perspektivischer Methoden fort, die früher hauptsächlich von deutschen Forschern unternommen worden sind. Was Kern und Panofsky begonnen haben, hat White weiter verfolgt und ausgebaut und hat dabei besonderen Wert darauf gelegt, diejenigen Einzelprobleme am ausführlichsten zu erörtern, die sich bisher der Forschung am widerspenstigsten zeigten oder bald ganz, bald teilweise übersehen wurden.

Sein Buch umfaßt 17 Kapitel. Von Cimabue über Giotto, die Sienesen, Masaccio, Donatello, Brunellesco und Alberti bis zu Lionardo geht es seinen Weg und wendet

sich dann zur Buchillumination in Frankreich und zurück ins Altertum, dessen Raumprobleme in der Malerei es (mit guten Gründen) erst von den zuvor gewonnenen Ergebnissen her beleuchtet.

Der Autor ergreift seinen spröden Stoff mit jugendlichem Feuer und jugendlicher Lust an der Fülle der Einzelheiten; seine Arbeit ist frei von „the tentative quality so often present in an early work“ (149). Sie zeigt eine Genauigkeit der Beobachtungen, eine Umsicht beim Heranziehen des zerstreuten Materials und eine Wachheit für die Vielfalt der zu dem Thema gehörigen Fragen, die in der Tradition der Wiener Schule entwickelt und unmittelbar dem Einfluß von White's Lehrer Johannes Wilde zu danken sein mögen. Nur hin und wieder erscheint der Text ein wenig jugendlich-doktrinär, allzusehr versucht, ein gewichtiges Faktum mit Gewalt aus den Unscheinbarkeiten eines Bildes zu demonstrieren.

Das Buch ist ein neuer Beweis für die oft hervorgehobene Tatsache, daß kunsthistorische Problemstellungen von zeitgenössischer Kunstpraxis und Kunsttheorie bestimmt oder zumindest beeinflußt werden. Und dieser Tatsache ist sich der Autor auch durchaus bewußt, wenn er sagt, in einer Zeit abstrakter Kunst dürfe man den Wert der Illusion der räumlichen Wirklichkeit in der Malerei nicht unterschätzen (179). Bei ihm zeigt sich die Abhängigkeit von moderner Malerei darin, daß er in einem Buche, dessen Hauptthema die *Raumtiefe* ist, die Forderungen der *Bildfläche* immer wieder betont und hervorhebt. „The harmonization of the composition with the flat surface (108), the counterpoise of depth and surface (155), the calculated equivalence of receding and planar surfaces (157), the relationship between the spatial content and the relief plane (149)“, das sind Beispiele einer Denk- und Rede-weise, die unsere gegenwärtige Malerei beherrscht, seitdem von Sérusier, Gauguin und Maurice Denis die These aufgestellt worden war: „un tableau avant d'être une représentation de quoi que ce soit, c'est une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées“. In die Kunstgeschichte ist der Begriff der Bildfläche mit ihren Forderungen u. a. schon von Hetzer und Pächt eingeführt worden; z. B. von Hetzer in den „Gedanken um Raffaels Form“ (1931) und von Pächt in seinem Aufsatz „Gestaltungsprinzipien der westlichen Malerei“ (1933). White hat das Problem der „Harmonie zwischen der flachen Wand und dem Tiefenraum“ (65) mit Recht als die Grundfrage der Malerei im 13., 14. und 15. Jahrhundert gesehen. Jedoch wohl mit zu großer Ausschließlichkeit! Denn daneben bestand ja, hervorgerufen durch den Gegensatz von Tiefe und Fläche, als drittes bestimmendes Bildproblem die Gruppenbildung, d. h. eine Neufassung der (vom Thematischen her gegebenen) Figuren in ihrer Zusammenstellung, die eine Einordnung in den Raum und eine Zuordnung zur Fläche erforderte. Wenn Raffael die Forderungen der Bildfläche mit denen des einheitlich gebauten Raumbildes als erster mit vollkommener *Gerechtigkeit* zum Ausgleich brachte, so geschah das, indem er über die von Lionardo geschaffenen geschlossenen Gruppen faktisch und optisch aufeinander angewiesener Personen, um die Raum von außen herumstand, hinaus die im Raume frei sich bewegenden Figurengruppen entwickelte.

Was aber die Fläche betrifft, so wird sie in Whites Buch zu wenig historisch gesehen, so als sei sie – in der Kunst – eine sich gleichbleibende Gegebenheit. Wie der Raum eine *von außen* an die malerische Darstellung herantretende Aufgabe ist, so ist die Fläche eine Aufgabe der Malerei *von innen*, von ihrer Bedingtheit her, auf einer Fläche zu existieren. Deshalb unterliegt die Fläche in der Malerei denselben historischen Wandlungen wie der Raum. Sie empfängt ihre Qualitäten von der künstlerischen Intention, ist nicht immer „gespannt“ (145), auch nicht immer im „Konflikt mit dem Raume“ (ebenda). Sie kann als reale Grundlage, auf der man malt, bloßer, indifferenter tragender Grund sein, ohne Grenzen und ohne Richtungen; sie kann von den Figuren einer malerischen Darstellung gegliedert werden und dann aus ihren leeren Stellen plötzlich als selbständiges Muster in die Erscheinung treten; sie kann durch eine parallel zu ihr selbst gezogene Wand im Bilde fühlbar werden im selben Augenblick, in dem sie unsichtbar gemacht wird; sie kann durch Linien oder Massen in bestimmter Zusammenordnung und Proportion repräsentiert werden; und jedesmal ist ihre Beschaffenheit eine andere, ist ihr Wesen verschieden.

Das Buch ist wertvoll durch die Unzahl einzelner Beobachtungen und Feststellungen, so daß es eigentlich nur in jahrelanger Arbeit, (wie es entstanden sein muß), gewürdigt werden kann, indem man den Text vor den Originalen auf seine Stichhaltigkeit prüft. Diese Feststellung weist auf die Sorgfalt der Arbeit, enthält aber zugleich einen Einwand: es ist schwer lesbar, „dunkel von zuviel Licht“. Am erleuchtendsten sind wohl die Kapitel 8 und 13, jenes über Brunelleschi und Alberti, dieses über „Illusionism and Perspektive“; (wobei unter „Illusionism“ die realistische Augentäuschung verstanden ist.) Brunelleschis erste Experimente mit der konstruierten Perspektive werden genau beschrieben und durch Grundrisskizzen veranschaulicht; dabei wird das durch und durch Unkünstlerische des ganzen Unterfangens aufs schlagendste deutlich. Wenn man liest, wie der große Architekt sein Bildchen mit dem Blick auf das Baptisterium herstellte und es von rückwärts her im Spiegel ansehen ließ, nachdem er ein Loch in die Tafel gebohrt hatte, und wie das Ganze nur auf Augentäuschung angelegt war, indem es doch statt eines gemalten Himmels eine Silberfolie enthielt, auf der sich die ziehenden Wolken spiegeln sollten; wenn man sich das zweite Perspektivbild mit der Ansicht des Platzes vor der Signorie vorstellt, das nicht weiter reichte als bis zu den Dächern der Gebäude – wird es dann nicht übermächtig klar, daß man es einzig und allein mit *wissenschaftlichen* Experimenten zu tun hat, deren Bedeutung darin lag, daß hier zum ersten Male „a complete focused, system of perspective with mathematically regular diminution towards a fixed vanishing point“ (120) geliefert worden war? Daß das die Maler mit Begeisterung übernahmen, war es nicht vielleicht, von der Kunst her gesehen, – ein Unglück? Jedenfalls der Grund für diese Übernahme war ein außerkünstlerischer, jener Ehrgeiz der Maler, ihre Kunst zum Range einer Wissenschaft erhoben zu sehen.

Daß die Dinge sich auf diese Weise abspielten, das war, nach Whites einleuchtender Darlegung, das Verdienst (oder die Schuld) L. B. Albertis, eines im wesentlichen theoretischen Kopfes, jedenfalls eines Mannes, der kein Künstler war, wenn man

darunter einen aus der Phantasie schaffenden Menschen versteht. Die theoretische Begründung, die Alberti für die mathematisch konstruierte Perspektive gab, enthielt Momente, die der Malerei höchst gefährlich waren, weil sie die ihr immanente *Rangordnung der Werte im Bildaufbau* bedrohten. Das zeigt nun vorzüglich Whites 13. Kapitel. Denn die Tatsache: „Space is created first, and then the solid objects of the pictured world are arranged within it in accordance with the rules which it dictates“ (123) kann nicht mit einer bloßen Konstatierung abgetan werden: es muß gesagt werden, daß sie bei Bildern, welche von Menschen und von Dingen handeln, bedeutet, daß etwas weniger Wichtiges vor das Wichtigste geschoben wird. Ferner aber, daß diese Tatsache, geschaffen mittels des Albertischen Verfahrens, einen wissenschaftlichen Einbruch in die Welt der Kunst vorstellt, der die Produktivität der Phantasie vielfach irregeleitet und aufs bedauerlichste gelähmt hat.

White hat gezeigt, welche Schwierigkeiten dadurch für die Maler entstanden sind, etwa bei dem Begräbnis des H. Stephan von Filippo Lippi, wo der Raum, in dem die Figuren sind, keine echte Verbindung mit dem Tiefenraum des Kirchenschiffes hat. Noch krasser ist das gleiche bei Masolino zu sehen (Fest des Herodes, Abb. 33b). Hier zeigt sich, daß die wissenschaftliche Perspektive, die ein Produkt des rechnenden Verstandes war, auch nur von denjenigen Künstlern voll begriffen und bewältigt werden konnte, die eine hohe künstlerische Intelligenz besaßen. Das war bei Masolino nicht der Fall, und ebensowenig bei Paolo Uccello, der bei seinen Reiter-schlachten es für erträglich hielt, die am Boden verstreuten Waffen derart anzuordnen, daß sie ein regelmäßiges System konvergierender Fluchtlinien bilden, d. h. einen Ersatz für die peinlichen Fliesenböden vieler Frührenaissance-Bilder, die für das Bildthema sinnlos sind und die nur zur Klärung der Perspektivkonstruktion dienen.

Sicherlich ist es notwendig, wie es in dem Buche heißt, „die Geschichte der Einführung des Tiefenraumes in die italienische Malerei zu klären, um zu einem vollen Verständnis unzähliger Meisterwerke der Renaissance zu gelangen“. Und zu diesem Zweck ist es notwendig, Perspektive nicht bloß als Faktor des Bildaufbaues, sondern als Stilphänomen zu sehen (mit Panofskys Ausdruck: symbolisch). Das hat White vorzüglich getan, und darin liegt ein bedeutender Vorzug seines Buches. Aber Perspektive ist nicht nur Stilphänomen, sie ist auch durch ihren Einfluß auf die Gestaltung je eines bestimmten *Bildthemas* Kriterium der künstlerischen Qualität. Sie enthüllt sich erst ganz, wenn sie gedeutet und gewertet wird. Gedeutet im geistesgeschichtlichen Zusammenhang, in dem sie auftritt, zwischen Kunst und Wissenschaft, Phantasietätigkeit und Berechnung; und gewertet, indem sie auf die übrigen Faktoren der Darstellung bezogen wird, ob sie sie unterstützt oder in ihrer Wirkung hindert, wie weit sie einer künstlerischen Endabsicht, die einen bestimmten Stoff zu bewältigen hat, wirklich dient.

Kurt Badt