

NICOLA SUTHOR

(THEATER-)GRABEN:
DIE UNTERE BILDKANTE ALS GRENZWERTIGER SPIELRAUM
DES BETRACHTERS

Vielfältig haben Maler der Frühen Neuzeit daran gearbeitet, den Zwischenraum zwischen Bild und Betrachter einzunehmen und für die Fiktion des Bildes nutzbar zu machen. Diese „Übergriffigkeit“ der Kunst- in die Lebenswelt lässt sich besonders eindrücklich an religiösen Historiengemälden ermitteln, deren prinzipielle Aufgabe es war, Betrachter zum Glauben an das Dargestellte zu bewegen. Hiermit kam der Illusion, dass das Bildwerk virtuell beide Realitäten – diejenige vor und diejenige im Bild – umgreifen könne, eine essenzielle Bedeutung zu.

Die notwendige Rahmung des Bildes als Abschluss seiner Fläche grenzt die Fiktion vom Umraum ab. Doch oft wird diese Einfassung schon durch die Einpassung des Werks in den liturgisch konditionierten Kontext des Kirchenbaus aufgehoben, wenn etwa der Vollzug kultischer Handlungen vor dem Bild die Differenz der aufeinandertreffenden Realitäten verstellt. Diese doppelte Rahmung sprengt also die Funktion der ersten, um in deren Öffnung ein Intervall für Interaktion zu gewinnen.

Die folgenden Bildbetrachtungen orientieren sich an der rezeptionsästhetischen Methode, wie sie in der Kunstgeschichte von Wolfgang Kemp und John Shearman dargestellt wird. Beide lehnen sich in der Konzeption des „impliziten Betrachters“ (Kemp) bzw. derjenigen des „more engaged spectator“ (Shearman) an den literaturwissenschaftlichen Ansatz der Konstanzer Schule an, der von einer im Werk strukturell verankerten Funktion des „impliziten Leser[s]“ ausgeht.¹ Kemp differenziert zwischen „(äußeren) Zugangsbedingungen und (inneren) Rezeptionsvorgaben“. Während die erste Kategorie den architektonischen und soziokulturellen Kontext bedenkt, umfasst die zweite innerbildliche Motive, wie beispielsweise eine zwischen Betrachter und dargestellter Szene vermittelnde Figur, und bildkompositorische Strukturen wie die Perspektive, welche den Betrachter im Blick haben.²

Shearman entwickelte anhand einiger Beispiele aus Skulptur und Malerei die These, dass sich im Laufe des 15. Jahrhunderts ein Bewusstsein der Anwe-

¹ Wolfgang Kemp, „Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik“, in: ders. (Hg.), *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Berlin, 1992, S. 7-27; John Shearman, *Only Connect... Art and the Spectator in the Italian Renaissance*, Princeton, NJ, 1992.

² Wolfgang Kemp, „Kunstwerk und Betrachter: Der rezeptionsästhetische Ansatz“, in: Hans Belting et al. (Hg.), *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, Berlin 2008, S. 247-265: 251-254.

senheit der Betrachters herausbildete. Dieses Bewusstsein führte schließlich zu einer Konzeption von Werken, welche darauf abzielen, den Betrachter in das künstlerische Sujet eintreten zu lassen, um seinen „plot“ zu vollenden.³ Damit schreibt Shearman gleichsam eine Vorgeschichte zur barocken Kunst, welche ihrer kunsthistorischen Definition nach vornehmlich an der Aufhebung der Grenze zwischen Kunst und Wirklichkeit, u. a. mittels der „Verschmelzung aller Künste“⁴, insbesondere durch die Verschleifung der Übergänge zwischen Skulptur und Architektur, arbeitet. Rudolf Wittkower, einem der wegweisendsten Barockforscher, zufolge befindet sich der Betrachter (in Anbetracht des *Baldacchino* von Lorenzo Bernini in St. Peter) „in einer Welt, welche er mit den Heiligen und Engel teilt, und er fühlt sich magisch in die Umlaufbahn des Werks gezogen. Was ist Bild, was Realität? Die Grenze zwischen dem einen und dem anderen scheint aufgehoben.“⁵

Doch wie, d. h. durch welche bildnerischen Mittel ist dieser Zusammenbruch der Grenze, der das Bildwerk zum Gegenstand einer Vision werden lässt, an eine „Grenzerfahrung“ gebunden?

Die Einnahme des Betrachters

Der Gestaltung der unteren Bildkante ist bisher weder eine strukturelle noch historische Untersuchung gewidmet worden.⁶ Das ist um so erstaunlicher, da schließlich Bildfeld und Außenraum hier unmittelbar aneinanderstoßen.

Altargemälde befinden sich in der Regel auf einem Altartisch und erhalten also einen schwerwiegenden Sockel: Auf der Altarmensa wird die Messfeier abgehalten und der Raum vor dem Gemälde ist zum rituellen Handlungsraum bestimmt. Die untere Bildkante bildet also einen empfindlichen Abschluss, da er auf die rituelle Sakralisierung des Orts vor dem Bild trifft.

Nicolas Régniers Gemälde *Die Taufe Christi* (vgl. Abb. 1) ist ein frappantes Beispiel hierfür. Christus steht nicht, wie üblich, im Wasser, sondern kniet auf einem Felsblock. Während er sich mit seiner Rechten an die Brust greift, stützt er sich mit seiner Linken auf einem höher gelegenen Erdwall ab. Der Oberkörper Christi ist nach vorn gebeugt, sein Kopf geneigt, um sich von Johannes

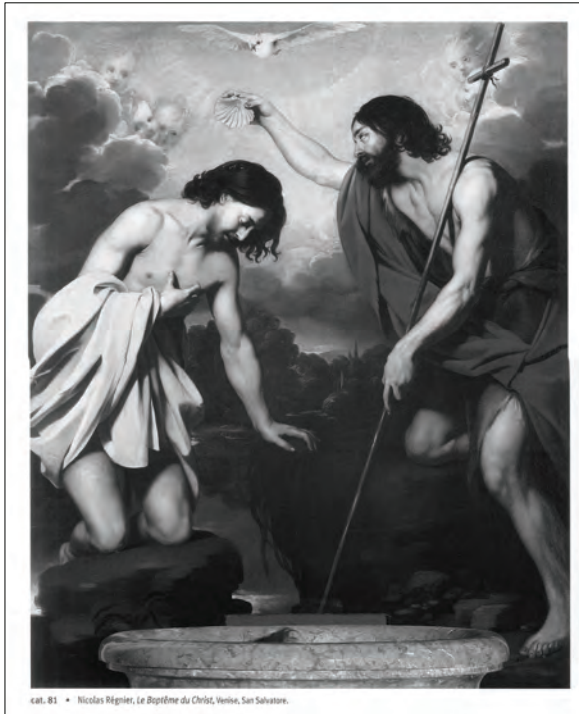
³ John Shearman (1992), *Only Connect*, S. 17.

⁴ „The creation of new species and the fusion of all arts enhance the beholder’s emotional participation: when all the barriers are down, life and art, real existence and apparition, melt into one.“ Rudolf Wittkower, *Bernini. The Sculptor of the Roman Baroque*, London, 1997, S. 15.

⁵ „The beholder finds himself in a world which he shares with saints and angels, and he feels magically drawn into the orbit of the work. What is image, what is reality? The very borderline between the one and the other seems to be obliterated.“ Rudolf Wittkower, *Art and Architecture in Italy 1600 to 1750* [1958], überarb. u. hg. v. Joseph Connors/Jennifer Montagu, New Haven, London, 1999, Bd. 2, S. 16. Vgl. von Wittkower aus- und weitergehend: Irving Lavin, *Bernini and the Unity of the Visual Arts*, New York, NY, 1980; Giovanni Careri, *Envols d’amour: Le Bernin, montage des arts et dévotion baroque*, Paris, 1990.

⁶ Der vorliegende Artikel ist eine erste Skizze dieses Projekts.

taufen zu lassen. Die malerische Gestaltung des rosa gefärbten Tuchs, das, über seinen rechten Arm gelegt, seine Nacktheit verbirgt, ist in seiner Plastizität greifbarer als das rote Tuch des Täufers. Christus hebt sich dadurch räumlich stärker ab. Die Körper beider Heiligen sind lebensgroß dargestellt, wodurch die Differenz zwischen Bild- und Betrachterrealität minimiert ist. Während der Blick des Täufers „himmelnd“ nach oben geschlagen ist, hat Christus die Augen gesenkt. Er scheint nach unten zu blicken.



1 – Nicolas Régnier, *Le Baptême du Christ*, Venise, San Salvatore

Ein Weihwasserbecken, ohne welches das Gemälde nicht zu fotografieren ist, steht quasi im Bild. Eine Aussparung der Leinwand an der unteren Bildkante markiert seinen feststehenden Ort im Gefüge des Bildes.⁷ Die liturgische Funktion des Weihwasserbeckens besteht darin, die Schwelle, die Alltagswelt und sakralen Ort trennt, erfahrbar zu machen. Das Weihwasser dient dem

⁷ Vgl. Annick Lemoine, die einen derartigen Bezug andeutet: „Toutefois, la composition de l'œuvre, qui s'articule en fonction des fonts baptismaux placés devant la toile, prouve que le retable fut conçu pour son emplacement actuel.“ Dies., *Nicolas Régnier (alias Niccolò Renieri) ca. 1588-1667, peintre, collectionneur et marchand de l'art*, Paris, 2007, S. 81.

Taufgedächtnis.⁸ Die enge kompositorische Bezogenheit des Bildwerks auf seinen Umraum ist folglich selbstredend. Interessanterweise lehnt sich nun der Körper Christi derart über die Schlucht, dass es erscheint, als ob Christus sich über das Weihwassergefäß beugen würde. In dieser szenischen Zusammenschau beider Realitätsebenen kollabieren historischer Moment und die Jetztzeit des Taufgedächtnisses – Bildraum und Betrachtterraum.

Zugleich eröffnet der Blick Christi über die Bildgrenze hinaus eine noch ganz andere Reflexionsmöglichkeit: Régnier spielt sehr subtil mit dem Aspekt der Selbstbespiegelung, denn die Position Christi ähnelt auf frappante Weise derjenigen des Narziß, der über einen Brunnen gebeugt das eigene Spiegelbild als das Bild eines anderen erschaut. Die Mittelachse verläuft durch die Taube am oberen Rand, den Scheitel Christi, seine aufgestützte Rechte und trifft – der Fiktion des Bildes nach, welche das Taufbecken einbezieht – auf die Wasseroberfläche. Bedenken wir, dass die Taufe in dreier Namen geschieht: „Im Namen des Vaters und des Sohns und des Heiligen Geistes“ (Mt. 28,19), dann evoziert die in Aussicht gestellte Spiegelung Christi Gott als Spiegelbild Christi. Die Gottesebenbildlichkeit Christi⁹ überträgt sich auf den Gläubigen, der, durch die Taufe von seinen Sünden reingewaschen, selbst ebenbildlich wird.¹⁰

Indem Régnier auf forcierte Weise den Umraum in seine Bildkonzeption einbezieht, um dem Betrachter eine ihn unmittelbar betreffende Sinndimension zu eröffnen, inszeniert er den Kirchenraum als Schauplatz. Wir können folglich das Weihwasserbecken im weiteren Sinne als „Rahmung“ begreifen, welche die Anschauung des Dargestellten konditioniert. Die Rahmung liefert uns den Schlüssel für die „verborgene“ tiefere Bedeutung, die sich jedoch erst im Zusammenspiel mit der Erwartung des Betrachters kommuniziert, d. h. sie ist ein sich im Zwischenraum aufbauender, gleichsam „überschüssiger“ Sinn-effekt.

Gegen die hier vorgestellte Interpretation kann jedoch eingewendet werden, dass die konstatierte enge Bezugnahme Régniers auf den Ort zwar wahrscheinlich ist, das Zusammentreffen von Bild und Gefäß jedoch letztlich auch zufällig und nicht vom Künstler intendiert sein könnte. Eine abgesichertere Grundlage für unsere Argumentation bietet sich, wenn die Anhaltspunkte einer Eröffnung eines bedeutungsstiftenden Intervalls sich im Gemälde selbst befinden.

⁸ Siehe Artikel: „Wasser“, in: Lexikon für Theologie und Kirche, hg. v. Michael Buchberger, Bd. 10, Freiburg, 1965, Sp. 962-968: 966.

⁹ Siehe Paulus: „Er ist das Ebenbild des unsichtbaren Gottes“ (Kol 1,15).

¹⁰ So Paulus in seinen Korintherbriefen: 1 Kor 15,49; 2 Kor 3,18; und Kolosserbrief: Kol 3,10. Marilyn Aronberg Lavin kommt in ihrer Untersuchung zu Piero della Francescas *Taufe Christi* auf den Vergleich des Jordans mit einem Spiegel in einer Fussnote zu sprechen. Sie bezieht sich auf eine Festhymne des frühchristlichen Kirchenlehrers Ephräm der Syrer (um 303-373). Vgl. dies., *Piero della Francescas's Baptism of Christ*, New Haven, London, 1981, S. 125, Fn. 11.

Zahlreiche Maler haben den Bildraum unmittelbar oberhalb der unteren Bildkante, der Schnittstelle zwischen dem Real- und dem Bildraum, dazu genutzt, einen Schwellenraum, welcher in die Fiktion des Bildes einführt, aufzubauen. Auf vielfältige Weise wurde dieser fiktive Zwischenraum in die Konzeption des illusionären Raums einbezogen, um den Betrachter ins dargestellte Geschehen zu involvieren. Wie wir gleich an exemplarischen Beispielen zeigen werden, wurde entweder damit dem Betrachter ein Einstieg geboten, oder ein Abgrund aufgerissen, über welchen sich fingierte Körper spektakulär herauslehnen, um sich dem Betrachter darzubieten. Der Raum unmittelbar vor dem Gemälde wird somit als ein potenzieller und de facto theatraler Handlungsraum bestimmt.

„Außerästhetische Belastung“: Die untere Bildkante als Rampe

In der Kunst der Frührenaissance weisen eine Vielzahl von Altarbildern an der unteren Bildkante die Einschneidung eines gemauerten Tiefenraums auf, der uns räumlich herabsetzt, vom Bildgeschehen absetzt und quasi in die Knie zwingt.¹¹ Dieser Graben bietet der unteren Bildkante also einen doppelten Boden, um den Zwischenraum zwischen Bild und Betrachter in das Bild zu ziehen und von da aus beherrschbar zu machen. Eröffnet wird ein eingeschränkter und liturgisch konditionierter Handlungsspielraum.

Begibt sich der Betrachter/die Betrachterin im Geiste in den für ihn/für sie vorgesehenen Ort, so ist er/sie in das dargestellte Geschehen eingeschlossen und festgelegt auf die Zeugenrolle. Meist handelt es sich um eine Heilige Versammlung um die thronende oder auf einem Podest stehende Jungfrau Maria, die über die sie begleitenden, zwischen Betrachter und ihr vermittelnden Heiligen gestellt ist. In einigen Bildbeispielen ist der Zwischenraum schon besetzt durch die Figur des Auftraggebers, der sich fürbittend an einen der umstehenden Heiligen wendet¹² (vgl. Abb. 2). Meist ist der Auftraggeber hier nicht nur

¹¹ Zentral hierzu: André Chastel, „Le Donateur ‚in abisso‘ dans les ‚pale‘“, in: ders., *Fables, Formes, Figures*, Bd. 2, Paris, 1978, S. 129-144.

¹² Bezeichnenderweise wird genau dieser abgetrennte Bezirk auf der mittleren Predella-Tafel des San-Zeno-Altars von Andrea Mantegna zu einem Handlungsspielraum ausgeweitet. Wie Felix Thürlemann bereits in einem Aufsatz dargelegt hat, wird der Zwischenraum, der eigentlich für den Stifter reserviert ist, mit einer Nebenszene des Hauptgeschehens besetzt. Thürlemann identifiziert die Figur des Soldaten mit der Lanze in der Hand als Longinus, der dem toten Christus die Seitenwunde stach und daraufhin die Göttlichkeit des Menschensohns erkannte. Gezeigt sei die Weitergabe des Zeugnisses an einen Zweiten. Mit dieser Erkenntnis geht Thürlemann zufolge eine Handlungsaufforderung an den Betrachter einher, ein Glied in der Kette der Bezeugung der Gottessohnschaft zu werden. Thürlemann schließt mit der für uns relevanten Betrachtung: „Ebenso handelt es sich bei der narrativen Vermittlung zwischen den Bildfiguren und dem Rezipienten um ein Angebot an den jeweiligen Betrachter, das das mimetische Bild mit gestalterischen Mitteln aufbaut. In Mantegnas San Zeno-Altar öffnet sich die Malerei in einer zuvor unbekannten Weise auf den Betrachter hin, aber sie tut es so-

räumlich abgesetzt, sondern auch deutlich kleiner. Mit dieser Unstimmigkeit ist nicht nur seine geringere Bedeutung angezeigt, sondern er ist auch als befremdendes, nicht wirklich zur Szene gehörendes Element markiert, das dem Bild der Heiligen Versammlung vorgesetzt ist. Es mag Bezugnahmen durch Blick und Geste geben, die Differenz der hier zusammentreffenden Realitäten ist jedoch bestimmend. Die untere Bildkante ist quasi zweigeteilt: Sie weist einen Graben auf, markiert einen Abstand, eine Kluft, und schafft auf der anderen Seite ein Raumkontinuum, das Zugang verspricht.



2 – Cosimo Rosselli, *Pala Canigniani*, Palazzo Strozzi, Florenz

Diese Konditionierung des Betrachterstandpunkts legt nahe, die stereotype Ausstattung der unteren Bildkante mit der Rampe im Theaterbau zu vergleichen. Die Rampe ist nur eingeschränkter Teil des Bühnenbildes, da sie dessen Illusionsauftrag nicht mitträgt. Doch stellt sie sich in der Frühen Neuzeit als bemalte Fläche, die meist ein Mauerwerk darstellt, dem Zuschauer entgegen und schafft einen Sockel für den Illusionsraum der Bühne. Die Rampe kann einen Schwellenraum ausbilden und damit die Aufmerksamkeit des Betrachters stimulieren. Sie kann Innen und Außen verbinden, wenn sie, wie oft, mit

zusagen auf selbstbewusste Weise.“ Felix Thürlemann, *Vom Bild zum Raum. Beiträge zu einer semiotischen Kunstwissenschaft*, Köln, 1990, S. 91-109.

Treppen ausgestattet ist.¹³ Und es macht Sinn, sich diesen imaginären Zugang zur Szene genauer anzuschauen, auch wenn seine Ausgestaltung auf die Funktion der Vorspiegelung eines architektonischen Fundaments festgelegt ist.



3 – Sebastiano Serlio, Entwurf für die tragische Bühne, 1545

¹³ Ernst Michalski bezieht sich auf Martin Hammitzschs Studie zum modernen Theaterbau aus dem Jahr 1906 (ders., *Die Bedeutung der ästhetischen Grenze für die Methode der Kunstgeschichte*, Mannheim, 1931, S. 192 f.). Ich zitiere Hammitzsch: „Besonders zu beobachten ist ferner, daß von der Bühne nach dem Zuschauerraum Stufen führten. Diese hatten den Zweck, den Darstellern der Ballette es zu ermöglichen, zu den im Parterre sitzenden Fürstlichkeiten herabzuschreiten und ihnen ihre Huldigung darzubringen. Es bildete sich jetzt zwischen Bühne und Parterre ein Verkehr aus, der zunächst die Ballettänzer von der Bühne nach der Parterre führte, bald aber auch die vornehmen Zuschauer aus dem Parterre auf die Bühne schreiten ließ, wo sie selbst tätigen Anteil am Ballett nahmen. Dieses geschah besonders in Frankreich unter Ludwig XIII. und XIV.“ (Martin Hammitzsch, *Der moderne Theaterbau. Der höfische Theaterbau. Der Anfang der modernen Theaterbaukunst, ihre Entwicklung und Betätigung zur Zeit der Renaissance, des Barock und des Rokoko*, Berlin, 1906, S. 23.) Cesare Molinari wird diese Vorstellung eines regen Verkehrs zwischen Bühne und Zuschauerraum zurückweisen („Les Rapports entre la Scène et les Spectateurs“, in: Jean Jacquot (Hg.), *Le Lieu théâtral a la Renaissance*, Paris, 1964, S. 61-71). Weder sei es vorstellbar, dass der Zuschauer die Bühne besteigen könne, noch dass der Schauspieler in den Zuschauerraum hinunterschreitet. Er schließt eine solche Bewegung zwischen den beiden Räumen kategorisch aus mit dem Argument, dass viele dieser Treppen oft nur gemalt seien und also allein mit der Illusion der Möglichkeit gespielt würde, dass sich die Szene in die Realwelt fortführen könne. Vgl. hierzu: Ulrike Haß, *Das Drama des Sehens. Auge, Blick und Bühnenform*, München, 2005, S. 327.

Ein minimaler Spielraum zeigt sich beispielsweise in Sebastiano Serlios Entwurf dreier Bühnenbilder, aus seinem zweiten Buch über die Architektur (*Il secondo libro dell'architettura*, 1545), den drei auf der Bühne aufgeführten literarischen Gattungen Tragödie, Komödie und Satyrspiel entsprechend. In der Tragödie wird der Betrachter quasi von der Mitte der Rampe zur Seite der Szene geführt (vgl. Abb. 3), bei der Komödie verhält es sich andersherum, während die Treppe des Satyrstücks nun nicht mehr architektonisch strukturiert ist, sondern aus Felsformationen besteht, die der Betrachter mühsam, aber geradewegs erklimmen kann. Wie bei dem Bühnenbild der Komödie landet er also quasi mitten im Geschehen.

Selbst wenn der Zugang zur Bühne nur vorgespiegelt ist, wenn also die Stufen nur gemalt sind, schafft die Rampe unterschwellig eine emotionale Involvierung des Zuschauers – unterschwellig deshalb, weil der Blick des Betrachters über die Rampe hinweggeht, er ist auf die Bühne gerichtet. Der Architekt und Ingenieur Nicola Sabbatini, der den Bühnenbau in seinem Lehrbuch *Pratica di Fabricar Scene e Machine ne'Teatri* aus dem Jahre 1638 ausführlich beschreibt, stellt fest, dass man sich an der Malerei des *parapetto* wenig ergötze, weil die Menschenmassen davorstünden und sie damit verstelle. Zudem, und auf diesen Punkt hat bereits Ulrike Haß in ihrem Buch *Das Drama des Sehens. Auge, Blick und Bühnenform* aufmerksam gemacht, „sind die Blicke und Gedanken der Zuschauer ganz auf das Betrachten der Szene gerichtet.“¹⁴

Der Kunsthistoriker Ernst Michalski kommt in seiner Untersuchung *Die Bedeutung der ästhetischen Grenze für die Methode der Kunstgeschichte* aus dem Jahre 1931 auf die Treppen des Theaterbaus zu sprechen, um die Heteronomie des Kunstwerks zu definieren.¹⁵ Als heteronom bestimmt Michalski ein Kunstwerk, das „außerästhetisch belastet“ sei, wo es zu einem „Übergreifen der Kunstformation in den Realraum“¹⁶, zu einer „Verschleifung“¹⁷ beider Räume komme. Die Suggestion der Möglichkeit, quasi die Bühne des Gesche-

¹⁴ „[D]evo però avvertire, che si gustano poco, si per la quantità delle genti, che vi si mettono innanzi, che non è possibile in quella occasione levarle, come anche perche quasi tutti gli Spettatori non ci attendono molto, havendo solo il pensiero, & il guardo intendo a mirare la Scena.“ Nicola Sabbatini, *Scene e Machine Teatrali*, hg. v. Alberto Perrini, Rom, 1989, S. 52. Vgl. Haß (2005), *Das Drama des Sehens*, S. 327.

¹⁵ Michalski benutzt jedoch hier den Begriff der Rampe bezeichnenderweise *nicht*, sondern spricht am Rande seiner Argumentation nur von „Bühnen mit Treppen“ (Michalski (1931), *Die Bedeutung der ästhetischen Grenze*, S. 192). Der Begriff der Rampe ist hingegen reserviert für die Beschreibung der abriegelnden Funktion des *parapetto*, die er an Raffaels „Dresdner Madonna“ darlegt (ebd., S. 115). Für ihn stellt diese „Rampe“ eine „abgrundtiefe Trennung zwischen uns und der Madonna“ her. Mit der „Reserviertheit“ der Darstellung, der er „religiöse Gebundenheit“ abspricht, verbindet er die ästhetische Autonomie. Michalski sieht also nicht das Intervall, das diese Rampe schafft, als Zugang und Einräumung eines Standpunktes.

¹⁶ Ebd., S. 11.

¹⁷ Ebd., S. 48.

hens zu erklimmen, verletzt nach Michalski die ästhetische Grenze, welche die Autonomie des Kunstwerks garantiert.¹⁸

Michalski, der den in der Kunstgeschichte fortan oft angewendeten Begriff der ästhetischen Grenze in seiner Schrift einführt, macht die Erfahrung der Distanz schaffenden Absetzung des fiktionalen Bildraums von demjenigen des Betrachters motivisch an der abriegelnden Funktion der Rampe fest.¹⁹ Sie schaffe eine „abgründtiefe Trennung“ zwischen Betrachter und Dargestelltem. Mit der „Reserviertheit“ der Darstellung, der er „religiöse Gebundenheit“ abspricht, verbindet er ästhetische Autonomie. Michalski ignoriert, dass mit dem Abstand, den die Rampe schafft, der Standpunkt des Betrachters erst eingeräumt und damit ein potenzieller Zugang zur Szene eröffnet wird. Wir werden sehen, dass erst mit der Schaffung von Distanz – etwa durch die Einziehung eines Abgrundes zwischen Bild und Betrachter – deren Überwindung als spektakulär erlebbar wird.

Es lässt sich einiges einwenden gegen Michalskis Entwurf, die Kunst der Frühen Neuzeit durch die Kategorie der ästhetischen Grenze zu polarisieren. So thematisiert Michalski weder die verschiedenen medialen Bedingungen von Skulptur und Malerei noch differenziert er bezüglich der Funktion oder des Formats der Kunstwerke. Die „außerästhetische Belastung“, die sich kunsthistorisch als spezifischer situativer Kontext bestimmen ließe, kann, aber muss nicht in der Durchbrechung der ästhetischen Grenze zum Tragen kommen. Michalskis Blick ist vor allem auf die obere Bildgrenze fixiert, insbesondere auf das Motiv des Schleiers, und so lässt er die untere Bildkante außer Acht.²⁰

Stufen als Zugang:

Die in Aussicht gestellte Teilnahme des Betrachters am Geschehen

In Tizians *Dornenkrönung Christi* aus dem Jahre 1540 (vgl. Abb. 4) sind es drei Stufen, die den Bildraum zum Betrachter hin öffnen und uns einladen, dem Geschehen näherzukommen.

Fünf Männer rücken verschiedenartig heftig dem gequälten Christus zu Leibe, dessen Anspruch, König der Juden zu sein, hier verspottet wird. Purpurmantel, Zepter und Krone, Insignien der Herrschaft, sind Werkzeuge

¹⁸ „Die Feststellung der Stabilisierung einerseits und der Überbrückung der ‚ästhetischen Grenze‘ andererseits enthält die Antwort auf die methodische entscheidende Frage nach der ästhetischen Autonomie des Kunstwerks.“ Ebd., S. 10.

¹⁹ Beispielhaft ist ihm Raffaels *Dresdner Madonna*. Vgl. ebd., S. 115. Gleichbedeutend mit Rampe benutzt Michalski den Begriff des *parapetto*.

²⁰ Wolfgang Kemp schließt mit seiner Untersuchungen zum Motiv des illusionistischen Vorhangs an Michalski an und erkennt darin eine „Kontextmarkierung“ des Bildes als Sammlungsstück. Siehe ders., *Rembrandt – Die Heilige Familie mit dem Vorhang*, Frankfurt/M., 1986 und ders. (1992), *Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, S. 258-261.

der Schmähung. Die dominante Treppe führt als Bewegungsachse die Koppelung von Erniedrigung und Erhöhung vor.



4 – Tizian, *Dornenkrönung Christi*, Louvre, Paris

Uns am nächsten knien zwei Soldaten vor Christus auf der Treppe, um Anbetung zu parodieren: Einer reicht Christus einen Stock als Spottzepter. Als Dritter im Bunde schaut ein Alter neugierig zum Geschehen hin. Die Haupthandlung, die Dornenkrönung, führen zwei Schergen mit ausladenden Gesten und langen Stöcken aus. Zwei Handlungsmomente, Dornenkrönung und Übergabe des Zepters durch eine vor Christus in die Knie gegangene männliche Figur, d. h. Peinigung und Verspottung, greifen Hand in Hand. Christus krümmt sich

unter dem Druck von oben, sein Körper ist gestaut, seine Beine stark ge-
grätscht. Er steht auf Zehenspitzen. Da die Sitzfläche Christi motivisch nicht
herausgestellt ist, vermittelt diese seltsame, beinahe schwebende Beinstellung
Aufstand gegen die Erniedrigung. Die Labilität des Standmotivs – der eine
Fuß scheint eine Stufe hinabgeglitten – erhöht die Dramatik der Szene.

Vielfach wurde schon darauf hingewiesen, dass Tizian wie auch andere
Künstler seiner Zeit gern die Treppe als Bindeglied zwischen verschiedenen
Ebenen und Räumen einsetzten.²¹ Dem Kunsthistoriker Michail Alpatov zufolge
schafft die Treppe „die Voraussetzung für den Betrachter, im Geiste das
Bild zu ‚betreten‘.“²² Wir treten also Christus entgegen. Damit werden wir
quasi zum Protagonisten der Szene. Unsere Rolle ist jedoch prekär, denn beu-
gen wir unser Knie vor Christus, dann rücken wir in gefährliche Nähe zu den
Anbetung Parodierenden rechts von uns.

Auch wenn die Figur Christi uns nicht frontal begegnet, evozieren seine ge-
bundenen Hände das Andachtsbild des Ecce-Homo. Die Erinnerung des Kult-
bildes in der Szene der Dornenkrönung ist äußerst zwiespältig: Der Betrachter
ist unmissverständlich zur Andacht und Meditation der Leiden Christi aufgefor-
dert und zugleich realisiert er die Schändlichkeit der Huldigung des Königs-
tums in dessen Parodie. Jacob Burckhardt zufolge vertat Tizian jedoch die
Möglichkeit, die im Thema der Dornenkrönung liegt, „durch die grausame Pa-
rodie des Königthums ein wahres Königthum hindurchleuchten zu lassen“ und
zwar „schon wegen der gesteigerten Brutalität.“²³

Günter Passavant bemerkt, dass die Dornenkrönung Christi ein in der italia-
nischen Kunst selten angegangenes Thema ist.²⁴ Der Auftrag der ersten Ver-
sion der Dornenkrone wurde von einer dominikanischen Vereinigung erteilt,
die sich nach der Dornenkrone Christi *Istituto della Santa Corona* benannt hat.
Das vergleichsweise starke Interesse am Thema der Dornenkrönung nördlich
der Alpen ist zweifellos vor der Folie der reformatorischen Kritik an der Idola-
trie begreiflich zu machen: Die Dornenkrönung Christi, aufgefasst als Schän-
dung eines lebendigen Kultbildes, ist zwiespältig. Das Heikle des Themas –
die Verspottung der Anbetung Christi – mag die Zurückhaltung in Italien er-

²¹ Generell betrachtet dienen die Stufen der Erhöhung der Person über die sie Umstehenden und
gehen quasi als begehbarer Sockel in den Aufbau eines herrschaftlichen Sitzes über. Auch aus
seitlicher Sicht setzt Tizian die Treppe wiederholt ein: Prominent bestimmt sie den Raum
in seinem früheren Werk *Tempelgang Mariens* wie auch in dem Wiener Gemälde *Ecce homo*.
Das letztere stellt eine der Dornenkrönung vorausgehende Episode dar, die Schaulustige
Christi. Auch in der Szene des Wiener Gemäldes finden sich Personen, die nicht vor der
Treppe haltmachen, sondern im Begriff sind, sie zu erklimmen.

²² Michail V. Alpatov, „Tizians Dornenkrönung“, in: ders., *Studien zur Geschichte der westeu-
ropäischen Kunst*, Köln, 1974, S. 65-94: 85.

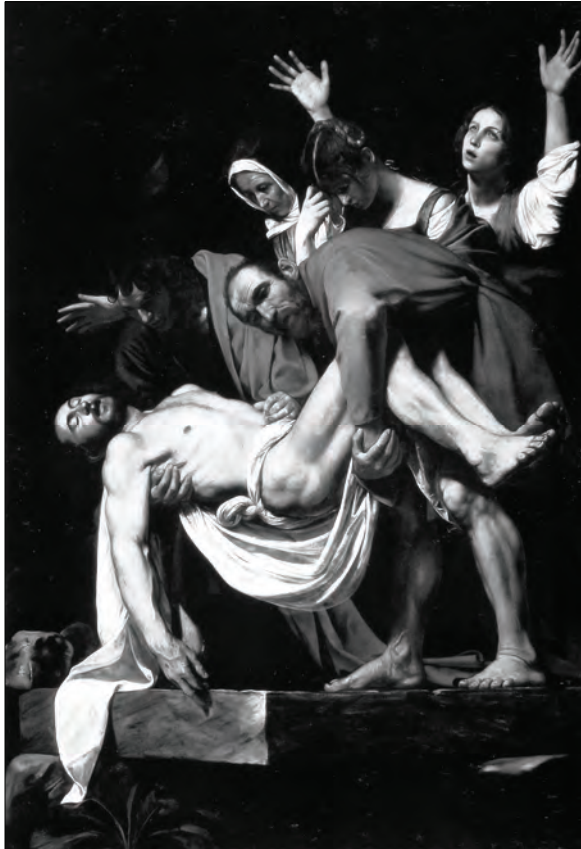
²³ Jacob Burckhardt, „Das Altarbild“ [1933], in: ders., *Werke*, Bd. 6, *Beiträge der Kunstge-
schichte von Italien*, hg. v. Stella von Boch/Johannes Hartau/Kerstin Hengevoss-Dürkop/Mar-
tin Warnke, München, 2000, S. 15-138: 122.

²⁴ Günter Passavant, „Tizians Darstellungen der Dornenkrönung Christi“, in: Neri Pozza (Hg.),
Tiziano e Venezia, Vicenza, 1980, S. 343-349: 343.

klären. Und es stellt sich die Frage, ob Tizian diese Doppelbödigkeit des Themas reflektierte und an den Betrachter kommunizierte. Dass Tizian uns die Position vor dem Bild zum Problem machen wollte, zeigt der Rohrstab, der auf der ersten Stufe griffbereit liegt und perspektivisch derart verkürzt ist, dass er in den Betrachterraum zu ragen scheint und also das Intervall zwischen Bild- und Betrachterrealität einnimmt.

Auf effektive Weise öffnet sich der Bildraum zum Betrachter, wenn dessen physische Reaktionsfähigkeit herausgefordert wird. Die extreme Verkürzung und der Schattenwurf des Stabs provozieren den Impuls, ihn zu ergreifen und damit zum Protagonisten der Szene *aufzusteigen*. Der Betrachter/die Betrachterin kommt also der Fiktion eines sich ihm anbietenden, aus vom Dunkel abhebenden Körpers entgegen.

Fiktionen der Darbietung



5 – Caravaggio, *Grablegung*, Vatikanisches Museum, Rom

Gut 60 Jahre nach Tizian wird Caravaggio die Ausdehnung des Zwischenraums zum spannungsgeladenen Handlungsraum in seinem Gemälde *Grablegung Christi* (1603/4) zum zentralen Aspekt seiner Bildkonzeption machen (vgl. Abb. 5). Die Perspektive setzt uns als Betrachter/Betrachterin tief herab. Wir sehen quasi von unten auf die Figurengruppe, auf vorderster Ebene der Leichnam Christi, der von Johannes und Nikodemus getragen, und von den drei dahinter stehenden Marien betrauert wird. Unser Blick stößt auf die Ecke der Bodenplatte, auf der die Gruppe steht, wobei allein die Füße des Nikodemus motivisch herausgestellt sind. Unterhalb der Bodenkante ist alles in tiefen Schatten gesetzt, allein ein Stein und ein Gewächs treten links unten aus der Dunkelheit hervor. Wir befinden uns also schräg zum Geschehen. Marie-Ann Graeve weist darauf hin, dass wir an der Bodenplatte die Drehung der ganzen Komposition aus unserer Blickachse nachvollziehen können, die sich „von vorn“ besehen als das Andachtsbild der *Pietà*, der Beweinung Christi, herausstellen wird. Was uns hiermit vorgeführt wird, ist die skulpturale Dimension der geschlossenen Figurenkonstellation.²⁵

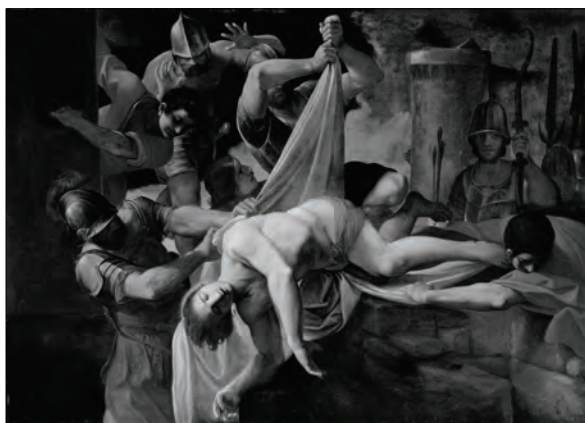
Der dunkle Hintergrund, der den Ort unbestimmt lässt, dient als Folie ihrer plastischen Absetzung. Mit der Drehung der Figurengruppe geht eine entscheidende Wendung in der Konzeption des Bildes einher. Das Andachtsbild der *Pietà* wird in ein Historienbild transformiert. Die schräge Sicht auf die Gruppe deformiert also das Bildschema der Beweinung. Die mit ihren ausgestreckten Händen über Christus stehende Maria verliert an Bedeutung. Ihre über das Angesicht ihres Sohnen schützend ausgestreckte Hand erscheint in der Schrägsicht von ihrem Körper abgetrennt. Die Hand fügt sich als Element in den Spannungsbogen der Grablegung, der von den hell erleuchteten, klagend erhobenen Händen der Magdalena seinen Ausgang nimmt und in der Hand des Leichnams, die über die Grabplatte hängt, sie mit dem Mittelfinger berührt, ausläuft.²⁶ Während die Köpfe der drei Marien zusammen mit dem des Johannes diese Bewegung auch durch ihre Senkung nachvollziehen, bricht die Kopfwendung des Nikodemus aus diesem Zusammenhang heraus. Seine Wendung hin zum Raum des Betrachteten weist diesem einen Standpunkt auf

²⁵ „The six figures, massed solidly together on top of the stone, are turned away from the spectator at a five to ten degree angle, facing the diagonalized edge of their base. Their sculptural three-dimensionality makes it easy to imagine oneself walking a step or two to confront them straight-on. From this standpoint it is evident that the composition would assume the familiar pyramidal shape of the traditional type of the *Pietà*, the Virgin, as always, forming the central axis, her head making the apex.“ Marie-Ann Graeve, „The Stone of Unction in Caravaggio's Painting for the Chiesa Nuova“, in: *The Art Bulletin Magazine*, Bd. 40, 1958, S. 223-238: 225.

²⁶ Diese Bewegung, die sich allein aus der Zusammenschau der Figuren ergibt, und keine dargestellte Handlung ist, hat Georgia Wright eindrücklich beschrieben: „The woman with arms raised begins a carefully planned, open-ended descending movement through the bent figures of the Virgin and weeping woman, the doubled-over forms of Saint John and Nicodemus, the sagging body of Christ, and finally the stone that projects into the space over the altar.“ Georgia Wright, „Caravaggio's *Entombment* Considered in Situ“, in: *The Art Bulletin*, Bd. 60, 1978, S. 35-42: 36.

der rechten Seite vor dem Bild zu. Durch unsere Positionierung werden wir gleichsam Teil der Grablegung, wie bereits Georgia Wright herausgestellt hat, denn Nikodemus' Zuwendung appelliert an uns, „unsere Hände auszustrecken“, um den Körper Christi, der uns auf vorderster Ebene dargeboten wird, entgegenzunehmen.²⁷ Der gedrängte Bildraum dringt hier quasi klaustrophobisch in den Betrachterraum, als ob es keine Tiefe gäbe, als würde die gesamte Handlung quasi auf dem Proszenium stattfinden.

Caravaggios radikales Bildkonzept hatte Folgen. Für einen der wichtigsten Förderer Caravaggios, Kardinal Maffeo Barberini, der spätere Papst Urban VIII., schuf Ludovico Carracci im Jahre 1612 die ungewöhnliche Darstellung des Martyriums des Heiligen Sebastians, dessen Leichnam in die Cloaca Maxima, den Abwasserkanal von Rom, geworfen wird. Bereits der Auftraggeber stieß sich daran, dass das brutale Sujet zur Devotion nicht inspiriere, wie er in einem Brief seinem Bruder mitteilte²⁸ (vgl. Abb. 6).



6 – Ludovico Carracci, *Der Heilige Sebastian wird in die Cloaca Maxima geworfen*, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles

Mit roher Gewalt wird die Leiche des Heiligen in das Abwasser geworfen. Die Gesichter der Soldaten sind verschattet, ins Licht gesetzt hingegen die kräfti-

²⁷ „The homely tears and supplications, the tender involuntary gesture of the Virgin, and the intense efforts of the bearers are calculated to move us to participate in the scene, to raise our hands to receive the body, and to renew the sense of mystery in the presence of the Host [...]“ Ebd., S. 38.

²⁸ Brief vom 28. Nov. 1612 an seinen Bruder Carlo: „[I]l gettarvelo de soldati è ben rappresentazione di forza, ma non dà tanta devozione.“ Zit. aus: Gail Feigenbaum, „Kat. Nr. 70: Saint Sebastian Thrown into the Cloaca, c. 1612“, in: Andrea Emiliani (Hg.), *Ludovico Carracci*, Ausstellungskatalog, Kimbell Art Museum, Fort Worth, 1993, S. 152-154: 152; vgl. auch Charles Dempsey, „Kat. Nr. 30.: Saint Sebastian Thrown into the Cloaca Maxima“, in: *The Age of Caravaggio*, Ausstellungskatalog, The Metropolitan Museum of Art, New York, NY, 1985, S. 124.

gen Arme. Der Leichnam ist in ein Dreieck agierender Kräfte eingespannt, die das Tuch, auf dem er liegt, nach oben und zu den Seiten ziehen. Zwischen dem linken und mittleren Schergen erblicken wir zwei Zeugen. Der Vordere blickt, hinter einem Verschlag sich vorbeugend, hämisch hinunter. Der andere scheint von hinten dazwischengehen zu wollen und zeigt in der Gestik der Hände Erschrockenheit. Unterhalb seiner befindet sich eine weitere Figur, die mit sprechend geöffnetem Mund zur zentralen Handlungsfigur aufschaut. Zwei weitere Soldaten halten sich rechts im Hintergrund im Schatten zurück und scheinen unbeteiligt. Doch hat der vorderste uns fest im Blick.

Der pietätlose Umgang mit der Leiche, das Skandalon des Bildes, wird jedoch durch die Inszenierung des Körpers des Heiligen konterkariert. Das Leichentuch erinnert an dasjenige Christi. Keiner der drei Soldaten berührt den Leichnam, sondern sie ziehen allein am Tuch, um den Körper aus ihm herausrollen zu lassen. Hierin formuliert sich Achtung gegenüber dem heiligen Körper. Zur Hälfte ist Sebastians feingliederiger Körper und sein schönes, beinahe entspannt wirkendes Gesicht beleuchtet: Er hebt sich effektiv plastisch aus dem Dunkel heraus. Die starke Beleuchtung des heiligen Körpers stetzt diesen jedoch derart vom Umfeld ab, dass es erscheint, als ob der Leichnam aus dem Bildraum heraus in denjenigen des Betrachters gehoben würde. Der Fiktion des Bildes zufolge stehen wir hier also in der Kloake. Das unmissverständliche In-Aussicht-Stellen des Falls des Körpers provoziert auch hier eine physische Reaktion, die, da nicht ausführbar, emotional als Sorge erfahren wird.²⁹ Wenn wir bedenken, dass Lodovico Carracci das Werk für die Ausstattung einer Kapelle schuf, die sich auf dem Auffindungsort der Leiche des Heiligen Sebastians gründete³⁰, dann übernehmen wir quasi mit dem imaginären Empfang des Leichnams die Rolle der Römerin Lucina, die an dieser Stelle den Körper aus der Kloake barg.

So problematisch die Beschreibung der Rolle auch ist, die der Betrachter in der Ausweitung der Fiktion über den Rahmen des Bildes hinaus hat, so unmissverständlich ist jedoch der Appell, das Gegebene im emphatischen Sinne anzunehmen, und das heißt zugespitzt im theologischen Sinne das Opfer zu empfangen.

Wie bereits erwähnt, ist es nicht zur Aufstellung des Werkes an dem für ihn vorgesehenen Ort gekommen: Carraccis Gemälde wurde stattdessen Teil der Kunstsammlung des Kardinals. Diese Einverleibung eines Altarbildes in den

²⁹ Ein eindrückliches frühes Beispiel hierfür ist die Londoner Version von Leonardos *Felsgrottenmadonna*. Hier wird das Jesuskind bedrohlich nah an den felsigen Abgrund gerückt, der den Betrachter von der dargestellten Szene trennt. Frank Zöllner bringt den Felsabgrund einerseits mit Leonardos geologischem Interesse und seiner Gesteinsschichtentheorie in Verbindung, andererseits mit der franziskanischen Auftraggeberschaft, die hier eine „franziskanische Topographie“ im Sinne einer Anspielung auf den Monte La Verna, den Stigmatisierungsort des Heiligen Franziskus, erkennen könne. (Frank Zöllner, *Leonardo da Vinci. Sämtliche Gemälde*, Köln, 2011, S. 67 u. S. 76.) Der Felsenabgrund hat jedoch ikonografisch eine längere Tradition und ist beispielsweise schon in der byzantinischen Kunst zu finden.

³⁰ Vgl. Feigenbaum (1993), Kat. Nr. 70: Saint Sebastian Thrown into the Cloaca, c. 1612, S. 152.

privaten Kontext einer Kunstsammlung ist kein Einzelfall. In allen diesen Fällen verliert das Werk seinen sinngebenden liturgischen Kontext und muss sich im „luftleeren“ Raum, d. h. auf der Ausstellungswand behaupten. Der Raum zwischen Bild und Betrachter wird unberechenbar und es stellt sich die Frage, ob die tiefe Verschattung der unteren Bildkante einem leichteren, da variablen Einstieg in die Szene dient. Denn sie invisibilisiert, indem sie die Aufmerksamkeit, d. h. die Gerichtetheit der Wahrnehmung schluckt, die reale Kluft, die zwischen Bild- und Betrachterraum sich insbesondere dann auftut, wenn die untere Kante auf nichts ruht. Der fiktionale Abgrund täuscht also über einen realen hinweg. Gelingt diese Täuschung, dann eröffnet sich oberhalb der unteren Bildkante, wenn nicht eine Welt, so zumindest ein theatraler Handlungsraum. Die Verlebendigung der dargestellten Szene scheint dann am wirkmächtigsten, wenn der Betrachter in die Gruft des Abgrunds gestellt ist.

Wir haben zwei Modelle der Involvierung des Betrachters anhand von Altarbildern von der Frührenaissance bis zum Barock dargestellt. Einerseits wurde ein Zugang vorgetäuscht, geschaffen durch die Perspektivkonstruktion einer baulichen Maßnahme im Bildvordergrund. Diese evozierte die Möglichkeit der Begehrbarkeit eines illusionären Tiefenraums und also Augenzeugenschaft am Geschehen. Andererseits wurde der Betrachter affiziert und überwältigt durch die Gabe eines Körpers. Die gesteigerte Plastizität dieses Körpers ist nicht zuletzt durch das Zurücktreten der unteren Bildkante in den Schatten bewirkt. Der Betrachter kann also nicht die Szene betreten, denn er steht in der Fiktion des Bildes bereits in ihr.

Im Zeitalter der Aufklärung hatte man für eine derartige spektakuläre Involvierung des Betrachters keinen Sinn. Denis Diderot wird in seinen *Pensées détachées* schließlich eine derartige Bildvorstellung mit den Worten kritisieren:

Lairesse behauptet, dass es dem Künstler erlaubt sei, den Betrachter in die Szene seines Gemäldes eintreten zu lassen. Davon halte ich nichts [...]. Das erscheint mir von ähnlich schlechtem Geschmack wie das Spiel eines Schauspielers, der sich an die Parterre adressiert. Die Leinwand schließt den ganzen Raum ein und es gibt niemanden jenseits davon.³¹

Diese Abgeschlossenheit wird der Kunsthistoriker Michael Fried in seiner Untersuchung zum Kunstbegriff im Zeitalter Diderots schließlich auf den Begriff der „Absorption“ bringen.³² Die Paarung mit dem Begriff der „theatricality“, die eine Polarisierung bezweckt, erinnert stark an Michalskis Differenzierung zwischen „Autonomie“ und „Heteronomie“ des Kunstwerks. Bereits Micha-

³¹ „Layresse prétend qu’il est permis à l’artiste de faire entre le spectateur dans la scène de son tableau. Je n’en crois rien [...] Cela me semblerait d’aussi mauvais goût que le jeu d’un acteur qui s’adresserait au parterre. La toile renferme tout l’espace, et il n’y a personne au delà.“ Denis Diderot, „Pensée détachées sur la peinture, la sculpture, l’architecture et la poésie, pour servir de suite aux Salons“, in: ders., *Salons IV. Héros et martyrs*, hg. v. Gita May/Else Marie Bukdahl/Annette Lorenceau, Paris, 1995, S. 412 f.

³² Vgl. Michael Fried, *Absorption and Theatricality. Painting & Beholder in the Age of Diderot*, London, 1980.

elski berührt die Problematik einer solchen Polarisierung, wenn er feststellt: „Innerhalb unserer Betrachtungen wäre ja der Begriff ‚Illusionsbühne‘ beinahe eine *contradictio in adjectio*, da ‚Illusionismus‘ für uns eine Überschreitung, ‚Bühne‘ jedoch eine strenge Wahrung der ästhetischen Grenze bedeutet.“³³ Dieser Widerstreit wird unterschwellig getragen von der Konstruktion der Rampe, bzw. der Ausdehnung der unteren Bildkante zum Schwellenraum einer Grenzerfahrung.

Literatur

- Alpatov, Michail V., „Tizians Dornenkrönung“, in: ders., *Studien zur Geschichte der westeuropäischen Kunst*, Köln, 1974, S. 65-94.
- Buchberger, Michael (Hg.), *Lexikon für Theologie und Kirche*, Bd. 10, Freiburg, 1965.
- Burckhardt, Jacob, „Das Altarbild“ [1933], in: ders., *Werke*, Bd. 6, *Beiträge der Kunstgeschichte von Italien*, hg. v. Stella von Boch/Johannes Hartau/Kerstin Hengevoss-Dürkop/Martin Warnke, München, 2000, S. 15-138.
- Careri, Giovanni, *Envols d'amour: Le Bernin, montage des arts et dévotion baroque*, Paris, 1990.
- Chastel, André, „Le Donateur ‚in abisso‘ dans les ‚pale‘“, in: ders., *Fables, Formes, Figures*, Bd. 2, Paris, 1978, S. 129-144.
- Dempsey, Charles, „Kat. Nr. 30: Saint Sebastian Thrown into the Cloaca Maxima“, in: *The Age of Caravaggio*, Ausstellungskatalog, The Metropolitan Museum of Art, New York, NY, 1985, S. 124.
- Diderot, Denis, „Pensée detachées sur la peinture, la sculpture, l'architecture et la poésie, pour servir de suite aux Salons“, in: ders., *Salons IV. Héros et martyrs*, hg. v. Gita May/Else Marie Bukdahl/Annette Lorenceau, Paris, 1995.
- Feigenbaum, Gail, „Kat. Nr. 70: Saint Sebastian Thrown into the Cloaca, c. 1612“, in: Andrea Emiliani (Hg.), *Ludovico Carracci*, Ausstellungskatalog, Kimbell Art Museum, Fort Worth, 1993, S. 152-154.
- Fried, Michael, *Absorption and Theatricality. Painting & Beholder in the Age of Diderot*, London, 1980.
- Graeve, Marie-Ann, „The Stone of Unction in Caravaggio's Painting for the Chiesa Nuova“, in: *The Art Bulletin Magazine*, Bd. 40, 1958, S. 223-238.
- Hammitzsch, Martin, *Der moderne Theaterbau. Der höfische Theaterbau. Der Anfang der modernen Theaterbaukunst, ihre Entwicklung und Betätigung zur Zeit der Renaissance, des Barock und des Rokoko*, Berlin, 1906.
- Haß, Ulrike, *Das Drama des Sehens. Auge, Blick und Bühnenform*, München, 2005.
- Kemp, Wolfgang, *Rembrandt – Die Heilige Familie mit dem Vorhang*, Frankfurt/M., 1986.
- Ders., „Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik“, in: ders. (Hg.), *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Berlin, 1992, S. 7-27.

³³ Michalski (1931), *Die Bedeutung der ästhetischen Grenze*, S. 56.

- Ders., „Kunstwerk und Betrachter: Der rezeptionsästhetische Ansatz“, in: Hans Belting et al. (Hg.), *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, Berlin, 2008, S. 247-265.
- Lavin, Irving, *Bernini and the Unity of the Visual Arts*, New York, NY, 1980.
- Lavin, Marilyn Aronberg, *Piero della Francesca's Baptism of Christ*, New Haven, London, 1981.
- Lemoine, Annick, *Nicolas Régnier (alias Niccolò Renieri) ca. 1588-1667, peintre, collectionneur et marchand de l'art*, Paris, 2007.
- Michalski, Ernst, *Die Bedeutung der ästhetischen Grenze für die Methode der Kunstgeschichte*, Mannheim, 1931.
- Molinari, Cesare, „Les Rapports entre la Scène et les Spectateurs“, in: Jean Jacquot (Hg.), *Le Lieu théâtral à la Renaissance*, Paris, 1964, S. 61-71.
- Passavant, Günter, „Tizians Darstellungen der Dornenkrönung Christi“, in: Neri Pozza (Hg.), *Tiziano e Venezia*, Vicenza, 1980, S. 343-349.
- Sabbattini, Nicola, *Scene e Machine Teatrali*, hg. v. Alberto Perrini, Rom, 1989.
- Shearman, John, *Only Connect ... Art and the Spectator in the Italian Renaissance*, Princeton, NJ, 1992.
- Thürlemann, Felix, *Vom Bild zum Raum. Beiträge zu einer semiotischen Kunstwissenschaft*, Köln, 1990.
- Wittkower, Rudolf, *Bernini. The Sculptor of the Roman Baroque*, London, 1997.
- Ders., *Art and Architecture in Italy 1600 to 1750* [1958], überarb. u. hg. v. Joseph Connors/Jennifer Montagu, New Haven, London, 1999.
- Wright, Georgia, „Caravaggio's *Entombment* Considered in Situ“, in: *The Art Bulletin*, Bd. 60, 1978, S. 35-42.
- Zöllner, Frank, *Leonardo da Vinci. Sämtliche Gemälde*, Köln, 2011.