



Sigrid Ruby

## „Empfangsräume. Entwurf einer Poetik“<sup>1</sup>

I

Der Titel „Empfangsräume. Entwurf einer Poetik“ benennt ein Vorhaben, das noch im Stadium des Entwurfs und der Gedankenspielerlei steckt, ein tentatives Vorhaben – mit einigen losen Enden.

Um einen biographischen Einstieg zu wählen, denn es sind ja immer auch unsere persönlichen Erfahrungen, die unsere Interessen bestimmen: Ich habe mein Studium der Kunstgeschichte im Herbst 1987 an der Friedrich-Wilhelms-Universität in Bonn begonnen. Das Kunsthistorische Institut ist dort in einem Seitenflügel des ehemaligen Kurfürstlichen Schlosses untergebracht, und die Fachbibliothek nimmt bis heute einen wesentlichen Teil der Institutsräumlichkeiten ein. 1987 gab es – zumindest für Studierende – noch keine *Personal-Computer* und auch kein *world wide web*. Um akademisches Wissen zu erwerben, musste man physisch, geistig und seelisch, als ganze Person, die Bibliotheksräume aufsuchen. Das war quasi alternativlos.<sup>2</sup>

Aus phänomenologischer Warte und einen Begriff des französischen Philosophen Gaston Bachelard übernehmend, möchte ich diese Bonner und andere Bibliotheken als „glückliche Räume“ bezeichnen.<sup>3</sup> Der britischen Schriftstellerin Virginia Woolf und ihrer feministischen Agenda folge ich, indem ich die Bonner Bibliothek „a room of my own“ nenne und meinen persönlichen Subjektentwurf daran knüpfe.<sup>4</sup> Eine Bibliothek, vor allem eine Präsenzbibliothek, und das, was dort passieren kann, was ich dort erfahren habe, ist genau das, was ich mit „Empfangsräumen“ versuche in Worte zu fassen. „Empfangsraum“ insofern, als man hier – in diesen klar definierten Raumbehältern – willkommen ist und sich entfalten kann, ohne explizit erwartet

und persönlich adressiert zu werden. Die Bibliothek existiert auch ohne mich, sie braucht mich nicht. Aber wenn ich sie aufsuche, lässt sie mich. Sie lässt mich da sein, allein sein und lesen. Ich darf mich der Bücher bedienen, die die Bibliothek so zuverlässig vorhält. Man darf dort, zumindest bis zur Schließzeit, in Lektüren verweilen. Und im Moment der Lektüre, mit ausreichend Raum und Zeit um sich herum, wird man – wenn’s gut läuft – selbst zu einem Empfangsraum. Dann ist man empfänglich für Ideen, Geschichten und Träume. Dann wird’s lebendig und produktiv, ohne geplant zu sein. Mich interessiert diese Erfahrung, dieses Dispositiv, diese besondere Zeit- und Raumhaltigkeit, diese ergebnisoffene Stöberei und Bastelei, die für mich „Empfangsräume“ im soeben geschilderten doppelten Sinne ausmachen.

Ausgehend von diesem durch eigene Erfahrungen angefüllten Interesse frage ich nun: Gibt es so etwas wie eine „Kunst der Empfangsräume“, gibt es eine visuelle Kultur und Tradition dieser Erfahrung, die sie ebenso formt wie ermöglicht? Wie ließe sich hier eine „Archäologie“ im Sinne Michel Foucaults betreiben?<sup>5</sup> Und umgekehrt: Was für unter Umständen neue respektive andere Bildlektüren erlaubt mir diese Erfahrung, dieses persönliche Interesse, wenn ich es nur ernst nehme? Kann ich diese Bilder rückbinden an historisch-kulturell spezifische Vorstellungen von „glücklichen Räumen“, die vielleicht bis heute fortwirken? Was sind die bildkünstlerischen Strategien, die „Empfangsräume“ visuell erfahrbar machen? Wie genau ist der Gender-Bias beschaffen, der mich in dem Zusammenhang auch umtreibt?

Mich interessiert hier also eine „Kunst der Empfangsräume“ nicht im Sinne von gebauter Architektur, sondern als visuelle Inszenierung,



Abb. 1: Masaccio, *Vertreibung aus dem Paradies*, um 1425, Wandmalerei, Brancacci-Kapelle, Santa Maria del Carmine, Florenz.

auf Ebene der Bilder, und von Visualität als ästhetische Anordnung. Es geht nicht um bestimmte Bautypen, um die Gestaltung von Hotelrezeptionen, Schalterhallen und anderen Orten bzw. Nicht-Orten,<sup>6</sup> sondern um eine

bildwissenschaftlich ausgerichtete Fragestellung, mit der ich mich Gemälden vor allem der Vormoderne zuwende.

## II

Ich beginne mit einem Fresko aus der italienischen Frührenaissance, das mich zu Studienbeginn, in den ausgehenden 1980er Jahren, sehr beeindruckte. Damals hielt man es am Kunsthistorischen Institut der Bonner Universität nicht für notwendig, jungen Semestern Einführungsveranstaltungen zu verköstigen. Stattdessen stiegen wir in den laufenden Betrieb ein, verstanden erst einmal nicht viel und hatten es ja auch nicht anders erwartet. Ich besuchte damals, wie alle anderen, die Vorlesung „Frührenaissance in Italien“, gehalten von Professor Justus Müller-Hofstede, kurz „Mü-Ho“ genannt, und bekam dort diese Wandmalerei von der Hand des Masaccio, seine *Vertreibung aus dem Paradies* zu sehen (Abb. 1).<sup>7</sup>

Masaccios Fresko gehört natürlich nicht in eine „Kunst der Empfangsräume“, sondern scheint eher das Gegenteil zu sein. Das erste Menschenpaar wird hier regelrecht aus dem Paradies vertrieben, aus dem Schutz einer mit der Torarchitektur nur angedeuteten Behausung tritt es hinaus in eine unwirtliche, karge Außenwelt. Adam und Eva schämen sich und sind sichtlich verzweifelt. Ihr Wissen um ihre Nacktheit entspricht der biblischen Erzählung. Nacktheit wird hier aber auch zum sichtbaren Zeichen einer existenziellen Krise, als hätten sie mit der Behausung auch ihre Kleidung, mithin gleich zwei schützende Hüllen hinter sich gelassen. Sowohl der Unbill des Außenraums als auch unseren Blicken sind Adam und Eva ausgeliefert. Ihr intimes Sein gehört – so argumentiert zumindest Masaccios Bild und das macht es so eindrücklich – in einen Innenraum, ins Haus.

Mit der alttestamentlichen Vertreibung aus dem Paradies, das heißt aus der ersten ursprünglichen Behausung oder Heimat, kontrastiert – auch im Sinne typologischer Gegenüberstellung – das Bild von Mariä Verkündigung, wie zum Beispiel von dem Florentiner Fra Angelico in den 1430er Jahren gemalt (Abb. 2).

In der Darstellung der Verkündigung erkenne ich den Archetypus einer „Kunstgeschichte der Empfangsräume“ im christlichen Europa – ein Musterbild, dessen Ikonographie, Semantik und Rhetorik eng mit der biblischen Heilsgeschichte verwoben sind, aber auch profane, also realweltliche Dimensionen haben. Wie zu zeigen sein wird, handelt es sich bei Mariä Verkündigung auch und gerade insofern um einen Archetypus, als hier Ambivalenzen und geschlechterstereotype Anordnungen einer „Kunstgeschichte der Empfangsräume“ prägnant hervortreten.

Als „Empfangsräume“ versuche ich im Folgenden und durch eine Reihe von Bildlektüren eine künstlerische Gattung jenseits akademischer Regel zu konturieren, die von Empfangen und Empfänglichkeit erzählt bzw. dieses

Thema gestaltet und gestaltend hervorbringt, auch hinsichtlich sinnlicher, affektiver Qualitäten. „Empfangsräume“ haben eine narrative Dimension. Sie haben auch auf noch näher zu bestimmende Weise mit Kommunikation zu tun, mit Begegnung und Kontakt, mit einer Dialektik von innen und außen, drinnen und draußen.<sup>8</sup> Es geht um ein Dispositiv der freimütigen Empfangs- oder Aufnahmebereitschaft, man würde heute wohl auch von „Willkommenskultur“ sprechen. Es geht um Offenheit für etwas oder jemanden, den Anderen, das Fremde, die allerdings auch Gefahren in sich birgt, latent unsicher oder prekär, mithin durchaus zwiespältig ist. Eine weitere Besonderheit der hier zu skizzierenden „Empfangsräume“ besteht darin, dass all diese Qualitäten nicht nur für die bildinterne Anlage, die Komposition



Abb. 2: Fra Angelico, *Verkündigung*, 1432–34, Tempera/Holz, 175 x 180 cm, Cortona, Diözesanmuseum.



Abb. 3: Joachim Patinier, *Landschaft mit Flucht nach Ägypten*, vor 1515, Öl/Holz, 17 x 21 cm, Antwerpen, Königliches Museum für Schöne Künste.

und Erzählung gelten bzw. zu erörtern sind, sondern auch für die Relation von Bild und Betrachter/in, also auch im rezeptionsästhetischen Sinne von Belang sind oder sein könnten. Wie nehme ich als Rezipientin, als ästhetisch das Bild Wahr- und Aufnehmende, als vom Bild Empfangene teil an diesen Räumen? Wie willkommen ist mein Blick, wie sehr ist er Teil der Bildanlage, vom Künstler, von der Künstlerin mitgedacht oder auch unbewusst integriert?

Ich möchte also den „Empfangsraum“ als eine künstlerische Gattung konturieren und über deren Poetik, das heißt über Darstellungs- respektive Herstellungsstrategien dieser besonderen Gattung nachdenken. Dafür anregend und hilfreich erscheinen mir erzähltheoretische Überlegungen, die der russische Literaturwissenschaftler Michail Bachtin in den 1970er Jah-

ren anstellte, um das Konzept der „Raumzeit“ und den „Chronotopos“ zu entwickeln.<sup>9</sup> Für Bachtin sind Raum und Zeit fundamentale Koordinaten künstlerischer Aneignung von Welt bzw. Realität. Das Verhältnis von Raum und Zeit bestimmt quasi die Möglichkeiten der Erzählung – und umgekehrt. Die Erzählung – ihre Formen, Themen und Gattungen – sind durch eine Raum-Zeit-Beziehung definiert, die sie aber zugleich mit hervorbringt bzw. als die sie sich zeigt. Ein „Chronotopos“ im Sinne Bachtins ist zum Beispiel der Weg: Er verbindet Orte und durchmisst den Raum. Ein Weg will gegangen und erschlossen werden, sukzessive in der Zeit. Entsprechend wird er erzählerisch gestaltet und auch symbolisch in Anspruch genommen – als Zeichen des Lebens, der Flucht, der Reise, zum Beispiel in einem Abenteuerroman. In dem kleinen Gemälde von Joachim Patinier

aus dem frühen 16. Jahrhundert (Abb. 3) wird unser Auge regelrecht auf den Weg gebracht. Das Bild erschließt sich nicht sofort, auf einen Blick. Die Landschaft ist von Wegen durchzogen, deren Verlauf von hinten nach vorne und zu den Seiten wir immer wieder aus den Augen verlieren, weil Täler, Hügel, Häuser und Naturwuchs sich dazwischenschieben. Und doch ist klar, dass die Kleinfamilie mit dem Esel das Dorf und den Alltag verlassen hat, um sich auf eine Reise, auf einen Weg, mit noch ungewissem, in den Felsformationen sich verlierendem Ziel zu machen. Wenn wir noch genauer hinschauen, erkennen wir, dass in dem kleinen heiligen Dorf in der rechten Bildhälfte das Unheil – der kollektive Kindermord – schon begonnen hat, die Flucht also gerade noch rechtzeitig angetreten wurde.

Ein dem Weg in gewisser Weise gegenüberstehender „Chronotopos“ ist, so Bachtin, das Haus, Ort des Alltags, der privaten Routinen und der wiederkehrenden Zeit. Als Ort der Geburt, der Aufbringung und des Haushaltens ist das Hausinnere – historisch betrachtet und bis in die Gegenwart nachwirkend – weiblich dominiert. Die im Haushalt verrichteten Tätigkeiten, die sich wiederholenden Abläufe, das Voranschreiten des Immergleichen machen das Haus zum Inbegriff von Stabilität, Sicherheit und Schutz. In der Realität ist das Haus ein weitestgehend abgeschlossener Raumbehälter. Sein Inneres wird durch Erzählungen und Bilder erst freigelegt, was latent gefährlich ist, weil so die Sicherheit des Hauses brüchig, seine schützende Hülle – im Wortsinn – durchbrochen wird.

### III

Ich denke und hoffe, dass sich mithilfe solcher „Chronotopoi“ wie dem Weg und dem Haus auch der „Empfangsraum“ als bildkünstlerische Gattung beschreiben und systematisch untersuchen lässt. Vielleicht handelt es sich ja um einen „Chronotopos“ eigener Art, ist der „Empfangsraum“ eine höchst spezifische Anweisung von Zeit und Raum, die in besonderer Weise auch den Betrachter und die Betrachterin, seinen bzw. ihren Raum adressiert.<sup>10</sup>

Eingangs habe ich das Bild von Mariä Verkündigung als ambivalenten Archetypus einer „Kunst der Empfangsräume“ bezeichnet und möchte diesen Gedanken nun näher ausführen. Die im Lukas-Evangelium (Lk 1, 26–38) geschilderte Verkündigung des Herrn durch den von Gott gesandten Engel Gabriel wird als Moment der Empfängnis verstanden und auch bildlich so gefasst (Abb. 2).<sup>11</sup> Maria empfängt in einem zweifachen Sinne, körperlich und geistig. Vielleicht ist der hereintretende Engel auch nur eine Vision von ihr, ein Produkt ihrer durch Konzentration und fromme Hingabe entfesselten Einbildungskraft. Die Empfangsbereitschaft ihres Körpers und ihres Geistes wird durch die gesamte Bildanlage, durch Marias Haltung, die Farbgestaltung und die eingesetzten Motive sichtbar gemacht. Sie sitzt in einem relativ großen Saal, in einer zu zwei Seiten hin offenen Säulenhalle, in die und über deren Schwelle der Engel hineinstürmt. Er kommt von außen zu ihr ins Haus, er ist das Ereignis und die Botschaft, die einen Resonanzraum sucht und auch findet. Raum-zeitlich betrachtet haben wir hier ein fulminant inszeniertes Mit- und Ineinander von draußen und drinnen, Momenthaftigkeit und Dauer, Bewegung und Ruhe.

Raum- und Zeithaltigkeit als Merkmale von Empfangsbereitschaft sind hier auch durch den bildinternen Vergleich mit der Vertreibung aus dem Paradies oben links angezeigt. Die alttestamentliche Vertreibung ist das motivisch und typologisch gegenläufige, hier aber analog, von links nach rechts ausgerichtete Ereignis, das die neutestamentliche Verkündigung begründet, ihr zeitlich vorausgeht und auch deshalb weiter hinten im Bildraum angesiedelt ist. Die Vertreibung nimmt relativ weniger Raum ein, fordert weniger Aufmerksamkeit und hat auch weniger Bedeutung für die reale Gegenwart und imaginäre Zukunft der historischen Betrachter/innen.

Vierzig Jahre nach Fra Angelico findet Leonardo da Vinci eine andere Lösung für die Darstellung der Verkündigung (Abb. 4). Maria empfängt den Engel an der Schwelle des Hauses, schon (oder noch?) im Außenraum, aber durch den Winkel des Hausvorsprungs geschützt. Sie sitzt am Rande einer durch eine Mauer be-



Abb. 4: Leonardo da Vinci, *Verkündigung*, um 1472–75, Öl/Holz, 98 x 217 cm, Florenz, Uffizien.

grenzten Blumenwiese, durch deren Durchlass der Engel eingedrungen sein muss, um sich Maria kniend zu unterwerfen und seine Botschaft zu verkünden. Er ist den langen Weg – durch die ganze Welt – zu ihr gekommen und findet sie empfangsbereit vor. Man könnte es auch weniger weihevoll und alltäglicher formulieren: Sie ist ohnehin zu Hause. Und sie hat Zeit – Zeit, solche Wunder zu imaginieren, sich und uns vor Augen zu führen.

Die Ikonographie der Verkündigung hat eine große Fülle von Variationen hervorgebracht, bleibt aber konstant in diesem raumzeitlichen Grunddispositiv, wie es auch das Lukas-Evangelium so prägnant formuliert: „Und der Engel kam zu ihr [Maria] hinein“ (Lk 1, 28). Wir finden dieses Dispositiv von Senden und Empfangen besonders auffällig wieder in der niederländischen Genremalerei des 17. Jahrhunderts, zum Beispiel in Bildern von Pieter de Hooch.<sup>12</sup> Zugrunde liegt nun nicht mehr eine (biblische) Erzählung, sondern das Thema ist der Alltag der bürgerlichen Gesellschaft. Mit dem Rückgriff auf die Ikonographie der Verkündigung – oder vielleicht handelt es sich auch eher um ein „Nachleben“ im Sinne Aby Warburgs<sup>13</sup> – wird eine bestimmte Verortung und Differenzierung der Geschlechter als richtig im Sinne von konventionell und normativ zu sehen gegeben: Die Frau im Haus bzw. an dessen innerer Grenze, der männliche Bote außerhalb des Hauses, im

öffentlichen Raum bzw. von da her, von außen kommend. Auch eine vermeintlich geschlechterspezifische Disposition – er aktiv, sie passiv, er mit der Zeit voranschreitend auf seinem Weg unterwegs, sie zeitlos da – scheint hier ins Bild gesetzt und durch die ikonographische Referenz auf die christliche Ikonographie als verbindlich markiert. Ins Bild gesetzt sind natürlich auch Standes- und Milieuunterschiede, der bürgerliche Haushalt und sein Personal, und die Scharniere der sozialen Hierarchien und Netzwerke.

Es steht zu fragen, wie die Geschlechter- und Standesrollen mit dem tatsächlich gelebten Leben und sozialgeschichtlichen Befunden der historischen Zeit korrelieren. Und welche Funktionen hatten diese Bilder? Zeigten sie „glückliche Orte“? Ein Gemälde von de Hooch (Abb. 5) macht deutlich, dass das Bildsujet mit seiner Anspielung auf die Verkündigung auch eine sexuelle Dimension hat, die bedrohlich wirken kann und in dieser Eigenschaft auch auf das biblische Sujet ausstrahlt bzw. dort schon angelegt scheint. Die Frau empfängt den Mann und damit auch das Kind. Das Überschreiten der Schwelle zeigt einen Wendepunkt an, einen Moment des Kippens, der Veränderung, der Krise, auch der Gefahr, die hier wohl kaum mehr nur eine Vision, ein Produkt der Einbildungskraft sein kann. Selbst der kleine Schoßhund vorne rechts im Bild ist alarmiert. De

Hooch zeigt uns hier kein Ehepaar im häuslichen Zwiegespräch, sondern eine amouröse Begegnung, deren Fortgang ungewiss bleibt. Ist sie empfänglich für seine Avancen? Wird sie einwilligen? Wir streifen hier ein bisschen die #MeToo-Debatte und erkennen deren Anlass in einer langen Tradition stehend.

In dem Bild gibt es auffallend viele Gegenstände, Motive und innenarchitektonische Elemente, die ein Wechselspiel von offen und geschlossen inszenieren und so die Unentschiedenheit und Spannung, auch die latente Gefahr der Szene, unterstreichen: Es gibt mehrere Türen und Fenster, außerdem ein Baldachinbett, ein Raum im Raum, mit umlaufenden Vorhängen. Eine leichte, semi-transparente Stoffbahn verdeckt einen Großteil des Gemäldes im Goldrahmen an der Wand. Ein schwerer, wohl

der Wärmedämmung dienender Vorhang wurde von der rückwärtigen Tür beiseitegeschoben. Schmuckschatullen und -dosen stehen teils geöffnet auf dem Tisch. Die Frau trägt ihre Morgenjacke offen, das geschlossene Wams des Mannes ist mit dem quer verlaufenden Gürtel zusätzlich gesichert. Aber seine Arme sind weit geöffnet und scheinen schon jetzt ihre Bewegungsfreiheit einzuschränken. Das Bett im Hintergrund rechts kennzeichnet das Schlafgemach, den intimsten Raum des Hauses, zu dem sich dieser Eindringling – geladen oder nicht – über mehrere Schwellen hinweg Zutritt verschafft hat. Die Dame ist soeben erst aufgestanden und noch mit ihrer Morgentoilette, also mit einer sehr persönlichen Routine der Körperpflege beschäftigt, bei der sie nun – ob gewollt oder nicht – gestört wird. Das Bett ist hier



Abb. 5: Pieter de Hooch, *A Lady surprised by her Lover*, um 1665, Öl/Lw., 52 x 62 cm, The Wellington Collection, Apsley House.



Abb. 6: Lorenzo Lotto, *Verkündigung*, 1534/35, Öl/Lw., 166 x 114 cm, Recanati, Museo Civico.

natürlich auch ein unmissverständliches Zeichen für das, was mit diesem männlichen Übertritt ebenfalls im Raume steht und wie es erzählerisch weitergehen könnte. Vorstellbar sind einvernehmlicher Geschlechtsverkehr oder aber eine Vergewaltigung, gefolgt vielleicht von der Entdeckung durch den Ehemann, Schuldzuweisungen und Reuebezeugungen, Versteckspiele aller Arten ...

Die Ambivalenz der Situation – die Gefahr, die ein offenes Haus und weibliche Empfangsbereitschaft eben auch bedeuten – ist in der biblischen Erzählung von der Verkündigung des Herrn an Maria angelegt: „Und der Engel kam zu ihr hinein“, und: „Sie aber erschrak“ (Lk 1, 28 u. 29). Nicht wenige bildkünstlerische Darstellungen thematisieren dieses Erschrecken und machen die prekäre Qualität der Situation für uns sichtbar. Ein besonders dramatisches Beispiel ist Lorenzo Lottos *Verkündigung* von 1534/35 (Abb. 6). Seine Maria scheint vor dem hereinstürmenden Engel und dem aus den

Wolken am Himmel hervorstoßenden Gottvater nachgerade Schutz bei uns, den bildexteren Betrachterinnen und Betrachtern, zu suchen und zugleich in eine irritierende Komplizenschaft zu verstricken. Auch die großformatige Fassung von Jacopo Tintoretto betont das Unvermittelte und die physische Überwältigung Mariens in ihrem Gemach (Abb. 7).<sup>14</sup>

Der stille Empfang der Verkündigung, den Fra Angelico (Abb. 2) betont, ist zu einem erschrockenen Zurückweichen geworden, die elegante Säulenarchitektur zu einer ruinösen Hauswand. Von „Empfangsräumen“ kann bei Lotto und Tintoretto nicht mehr gesprochen werden. Maria ist zwar zu Hause und mit dem Gebet beschäftigt. Aber sie ist (noch) nicht bereit für das, was ihr von außen kommend widerfährt, reagiert verängstigt oder wirkt, bei Lotto, nachgerade genervt von der Aufregung, deren Anlass sie bereits zu kennen scheint. Auch hier, in den Häusern bzw. Zimmern Marias, finden wir prunkvolle Betten als Teil der Raumausstattung. Sie stehen symbolisch für die vom Engel verkündete Niederkunft, haben also eine im engeren Sinne erzählerische Funktion. Das Bett steigert zugleich die Zeit- und Raumhaltigkeit, die Zeit- und Raumtiefe, die Maria in ihrer Eigenschaft als Empfangsraum ausmacht bzw. kennzeichnet. Aber hier scheint die Muttergottes eher der Gefahr als dem Glück einer Empfängnis ausgesetzt, scheint das Bett eher die Ungeheuerlichkeit eines Eindringens in ihr Schlafgemach anzuzeigen. Realweltliche Zustände und Befindlichkeiten im Italien respektive Europa der Frühen Neuzeit schwingen hier mit: Das Haus war (und ist) kein selbstverständlicher Empfangsraum und nur dann ein „glücklicher Ort“, wenn es Sicherheit bietet vor unangekündigten, unbekanntem, zweifelhaften, zudringlichen Besuchern.

#### IV

Aus den Verkündigungsdarstellungen von Fra Angelico und Leonardo (Abb. 2 und 4) könnten wir schließen, dass es einen Vor- oder Zwischenraum braucht, eine ausgedehnte Schwelle, eine Art Schleuse, die zwischen draußen

und drinnen, Bewegung und Ruhe, Ereignis und Routine vermittelt. Bei Fra Angelico ist es eine von zierlichen Säulen umstellte Vorhalle, von der ein Durchgang in das Innere des Hauses vermittelt. Bei Leonardo ist es eine Terrasse oder steinerne Plattform zum Garten hin. Wie in nahezu allen Darstellungen der biblischen Verkündigung findet sich auch bei Fra Angelicos und Leonardos Bildern die Andeutung einer Bettstatt, die die Intimität des Hausinneren akzentuiert und dessen Ge- und Verschiedenheit von dem semiöffentlichen Vorraum anzeigt. Ebenso wird deutlich und über die Signalfarbe Rot angezeigt, dass diese Bereiche oder Kompartimente zusammengehören und über die Figur Mariens miteinander verbunden sind.

„Empfangsraum“ in dem geschilderten raumzeitlichen Sinne ist Maria auch insofern bzw. nur dann, wenn sie ein Haus, einen persönlichen Rückzugsraum, im Rücken hat. Ein Bett

im Rücken tut es aber auch, wie zum Beispiel ein Gemälde von Gerard David aus dem Frankfurter Städelmuseum<sup>15</sup> zeigt: Der Engel ist schon im Haus, im Schlafgemach angekommen, wo Maria ihn vor ihrer Bettstatt, auf dem Boden hockend, in ruhiger Haltung zu empfangen – oder zu imaginieren – scheint. Die Staffeln im Bildraum und die schwarze Farbe der Textilien schaffen eine Verbindung zwischen Maria und dem Bettmöbel. Dieses erscheint hier als ein besonderer Binnenraum im Inneren des Hauses, ein Raum gesteigerter Intimität und unter Umständen auch gesteigerten Schutzes. Das Bett ist ein relativ eng begrenzter, auf den Körper zugeschnittener Raum, der das Subjekt bei sich und mit sich allein sein lässt und Zustände von Empfangsbereitschaft befördert. Dazu gehört auch und insbesondere der Schlaf, in dem der italienische Renaissance-Philosoph Marsilio Ficino eine „vacatio animae“, eine Befreiung und Entlastung der Seele, erkannte. Im



Abb. 7: Jacopo Tintoretto, *Verkündigung*, 1583–87, Öl/Lw., 422 x 545, Venedig, Scuola Grande di San Roco (Sala terrena).

Schlaf könne sich die Seele vom Körper lösen und mit dem Göttlichen in Kontakt treten. Vor allem im Traum, der Ficino eine Möglichkeit der Erfahrung bzw. des Empfangs von Inspiration bedeutete, sei dies der Fall. Vittore Carpaccios Darstellung des legendären Traums der Heiligen Ursula (Abb. 8) verlegt die im Traum empfangenen, also vor dem inneren Auge der Schlafenden erscheinenden Bilder in den Raum jenseits des Körpers, der aber das Schlafgemach, das heißt ein Ort intimen Seins ist. Die Königstochter schläft in einem eleganten Himmelbett, und sie träumt von einem Engel, der

ihr das Martyrium, den eigenen Tod für den Glauben, verkündigt. Carpaccio greift hier auf die Ikonographie der Verkündigung an Maria zurück: Der Engel tritt ein in das Gemach Ursulas, das ungemein raumhaltig und offen erscheint, als sollte es das expansive Moment, den räumlichen und zeitlichen Expansionsdrang innerer Bilder, des Traums, vor Augen führen. Türen und Fensterläden, Schränke und auch Bücher sind weit geöffnet. Die zarte Bewegung des von rechts heranschreitenden Engels trifft auf die tiefe Ruhe der schlafenden Prinzessin.<sup>16</sup>



Abb. 8 : Vittore Carpaccio, *Der Traum der Heiligen Ursula*, 1495, Öl/Lw., 274 x 267 cm, Venedig, Gallerie dell'Accademia.

Der Schlaf, aber auch Versunkenheit und Konzentration im Wachzustand machen den Menschen empfänglich für Visionen, Träumereien und innere Bilder. Das darzustellen ist eine besondere Herausforderung für die bildende Kunst, die sich in der Regel mit einer Veräußerlichung des Inneren behilft und auf Strategien des Bild-im-Bild zurückgreift. So porträtierte der venezianische Maler Leandro Bassano im späten 16. Jahrhundert eine in die Andacht vertiefte Frau, hinter der sich ein Gemälde befindet, das die Geburt Mariens zeigt (Abb. 9).

Es bleibt unklar, ob dieses Bild (im Bild) ein tatsächliches Gemälde – und als solches Anlass und Stimulanz für die Andacht – oder aber ein inneres Bild ist. Interessanterweise und sicherlich nicht zufällig handelt es sich um die Darstellung einer Mariengeburt, also um das Eintreten eines Kindes in die Welt, wo es von der Familie und einer weiblichen Dienerschaft empfangen wird.<sup>17</sup> Auch dies – die Geburtsszene – ist ein Typus von Empfangsraum, der allerdings ganz auf das Innere des Hauses beschränkt ist. Die Nacktheit des Kindes und seine Passivität stehen hier in einem Gegensatz zu den bekleideten, ganz unterschiedliche Tätigkeiten ausführenden Personen um es herum, die wie ein Haus im Haus fungieren und dem Neugeborenen Schutz bieten. Die Geburt, das Hinaus- und Hineintreten in die Welt, verlangt – paradoxerweise – nach einem erneuten Innen, nach Routinen der Versorgung und Gewöhnung, wie das Haus als Empfangsraum sie bietet. Die Vision der Betenden und die Geburt eines Kindes sind grundverschiedene schöpferische Prozesse, die Bassano in seinem Gemälde höchst eindring-



Abb. 9 : Leandro Bassano, *Porträt einer Witwe bei der Andacht*, 2. Hälfte 16. Jh., Öl/Lw., 105 x 89 cm, Privatsammlung.

lich und interessant zueinander in Beziehung setzt bzw. eng führt.

## V

Ich könnte nun noch zahllose Bildlektüren anschließen, um Motive und Darstellungsstrategien der Gattung „Empfangsräume“ weiter aufzufächern, um historisch-kulturelle und mediale Unterschiede herauszuarbeiten und weiter zu systematisieren. Für den Moment und das Stadium des Entwurfs möchte ich Folgendes festhalten:

Es gibt eine Reihe von Narrativen und Sujets, die bildkünstlerisch als „Empfangsräume“ behandelt, respektive bewältigt werden. Vorzugsweise sind es anthropologische Grenzerfahrungen wie der Traum, die Vision und die Geburt. Man könnte auch darüber nachdenken, ob nicht ein menschliches Bedürfnis nach Bildern von „Empfangsräumen“ oder „glück-

lichen Orten“ bestimmten Erzählungen und Themen mitsamt ihren Ambivalenzen erst Sichtbarkeit verschaffte und zu deren ikonographischer und semantischer Auffächerung führte. Die von mir hier besonders prominent behandelte Geschichte von Mariä Verkündigung lässt sich als eine Verbindung zweier Grenzerfahrungen, der Vision und der Geburt, fassen, die literarisch und bildkünstlerisch als das Überschreiten räumlicher Grenzen, nämlich der Schwelle des Hauses und des Körpers, gefasst wird: „Und der Engel kam zu ihr herein“. Und „Du wirst schwanger werden und einen Sohn gebären“ (Lk 1, 28 u.31). Irritierend ist hier das deutlich artikulierte Faktum der Penetration, das nicht nur das Haus, sondern auch den Frauenkörper zu einem ebenso privilegierten wie in seiner Integrität stets gefährdeten und weitgehend passiven Empfangsraum erklärt und die Möglichkeiten einer subjektiven, das weibliche Ich konstituierenden Wahrnehmung dezidiert gewollter und produktiver Empfänglichkeit einzuschränken scheint.<sup>18</sup>

Die Poetik, die Darstellungskunst der „Empfangsräume“ ist ein Set von wiederkehrenden motivischen und kompositorischen Elementen: Ein durch Bewegung und Momenthaftigkeit gekennzeichnetes Ereignis tritt ein bzw. trifft auf einen von Ruhe und ausgedehnter Zeit geprägten Raum. Dieser Raum ist meistens das Hausinnere, Ort der Frauen, der Routinen und der wiederkehrenden Zeit. Eine besondere Bedeutung kommt dem Schlafgemach und dem Bett, Orten gesteigerter Innerlichkeit und Intimität, zu. Ein „Empfangsraum“ kann aber auch ein innerer Raum sein, der menschliche Geist und seine Einbildungs- oder Imaginationskraft, die durch günstige Rahmenbedingungen, viel Zeit und Raum, angeregt werden. Die Künstler der Frühen Neuzeit versinnbildlichen diese inneren Räume, den empfangsbereiten und potenziell produktiven Geist, durch besonders raumhaltige Interieur-Darstellungen, die Durchlässigkeit gegenüber dem Außen andeuten. Oder sie greifen, wie Leandro Bassano, auf Strategien des „Bild-im-Bild“ zurück. Dabei kommt es häufig zu einer Inversion von innen und außen be-

züglich Raum- und Zeithaltigkeit: Statt des Empfangsraums wird das imaginierte Ereignis raumgreifend dargestellt. So ist es auch in einer Miniatur aus dem Stundenbuch der Maria von Burgund zu sehen.<sup>19</sup> Im Vordergrund links sitzt die Prinzessin, den Blick in die geöffneten Seiten ihres Gebetbuchs vertieft. Was sie imaginiert, wofür sie durch die Lektüre in ruhiger Umgebung empfänglich wird, das ist hinter ihr durch das geöffnete Fenster zu sehen: Ein gotischer Kirchenraum, vor dessen Altar die Jungfrau mit dem Jesuskind thront und von Maria von Burgund, also der Lesenden vorne im Bild, samt ihrem Gefolge angebetet wird.

## VI

Viele der hier angeführten Bilder und zahllose weitere Darstellungen von in die Lektüre oder das Gebet versunkenen Mädchen und Frauen markieren – oder maskieren – Empfangsbereitschaft und Empfänglichkeit als primär weibliche Eigenschaften respektive Fähigkeiten. Lässt sich hier von einer bildlich formulierten bzw. unterstützten Kulturalisierung biologischer Differenz sprechen? Wird aus der qua biologischem Geschlecht nur im Körper der Frau möglichen Empfängnis eine Blaupause für die Idee und Poetik bildkünstlerisch verhandelter „Empfangsräume“, und schwingt diese Semantik immer mit? Irritierend bleibt der Tatbestand, dass die Bilder der Verkündigung uns eine Maria zeigen, die zwar einen „room of her own“ hat, deren dadurch beförderte Einbildungskraft und Empfangsbereitschaft aber nicht als ihr eigenes Werk gelten. Unter Umständen braucht es alternative Perspektiven und Bildlektüren.

Damit ist – abschließend – die rezeptionsästhetische Dimension angesprochen. Inwiefern empfiehlt sich das Bild, das Kunstwerk, als „Empfangsraum“ für meinen Blick? Bei dem Brevier der Maria von Burgund ist das sehr raffiniert, denn wie die Prinzessin am Fenster schließe auch ich – wenn ich nur dürfte – vorsichtig dieses Stundenbuch auf, um angeleitet von Bild und Schrift die Mariengebete zu sprechen und begäbe mich also in die Rolle der burgundischen Prinzessin, der dieses Buch ge-

hörte und in dem sie sich selbst gleich mehrfach porträtieren ließ. Ich werde zu einem performativen, Körper, Geist und Sinne involvierenden Nachvollzug der dargestellten Empfangsbereitschaft regelrecht animiert. Als Gebrauchsgegenstand hat dieses Stundenbuch ein hochgradig didaktisches Potenzial, dem wir uns kaum entziehen können.

Bei zweidimensionalen Bildwerken, die der reinen Betrachtung anheimgegeben sind, ist das etwas anders. Wir begegnen ihnen in Museen und Kirchen, mithin in Empfangsräumen, die den eingangs angeführten Bibliotheken verwandt sind. In diesen Häusern werden Bilder und andere Kunstwerke dauerhaft für uns bereitgehalten, ohne auf uns zu warten, ohne auf unseren Besuch angewiesen zu sein. Im italienischen Cortona können wir uns der *Verkündigung* von Fra Angelico (Abb. 2) zuwenden, im sächsischen Dresden dem *Brief lesenden Mädchen* von Jan Vermeer (Abb. 10).

Auf beide Gemälde trifft rezeptionsästhetisch zu, was der amerikanische Kunsthistoriker Michael Fried „absorption“ – „Versunkenheit“ – nennt.<sup>20</sup> Diese Bilder empfangen unseren Blick, ohne ihn zu brauchen oder explizit einzufordern. Sie tun so, als gäbe es uns nicht, sind kompositorisch geschlossen, die Akteure ganz mit sich beschäftigt, versunken in ihre Tätigkeiten. Das ermöglicht es uns, sie mit „interesselosem Wohlgefallen“ – eine Formulierung Immanuel Kants<sup>21</sup> – zu betrachten, als quasi autonome Bilder, als Kunstwerke. Des ungeachtet bleibt natürlich auch hier die Tatsache be-

stehen, dass diese Bilder betrachtet werden wollen bzw. sollen. Die vermeintliche „Nichtexistenz des Betrachters“ ist nur eine „Fiktion“, eine rezeptionsästhetische Finte. Vor allem Bilder des Hausinneren sind künstliche Schauplätze, die das Private, das der Betrachtung in der Regel Entzogene veröffentlichen und uns nicht selten zu Voyeuren (und Voyeusen?) machen.

In Fra Angelicos Altarbild (Abb. 2) ist die Säulenhalle ostentativ zum Betrachter hin geöffnet, ein Rundbogen überfängt Maria, die für uns in ganzer Figur zu sehen gegeben, mithin für unseren Blick hervorgehoben ist. Nur ihr Fuß und ein Ausläufer ihres blauen Obergewandes reichen über die von der Säule gesetzte Grenze hinaus, um kompositorisch in



Abb. 10: Jan Vermeer, *Brieflesendes Mädchen*, um 1657, Öl/Lw., 83 x 64,5 cm, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister.



Abb. 11: Charles Willson Peale, *Der Künstler in seinem Museum*, 1822, Öl/Lw., 263,5 x 203 cm, Philadelphia Museum of Art.

Kontakt zu treten mit dem Engel, der über die Schwelle zu ihr eilt. Jan Vermeer wiederum (Abb. 10) hat auf der vordersten Bildebene einen lindgrünen Vorhang samt Aufhängung gemalt, als sei dieser soeben für uns zurückgezogen worden. Er thematisiert also im Bild, mit bildlichen Mitteln, das Sehen und das Gesehen-Werden innerhalb des Hauses. Gerard Davids Interieurbild ist da noch expliziter oder auch nur weniger raffiniert.<sup>21a</sup> Durch die linearperspektivische Anlage scheinen nicht nur der Maler, sondern auch wir Betrachter mit im Raum zu sein, denn der dargestellte Raum umfasst auch uns bzw. den Betrachtarraum. Wir haben Teil an Marias Empfangsbereitschaft gegenüber dem Engel. Wir amplifizieren mitsamt dem uns umgebenden Realraum

die Raumhaltigkeit des Empfangs und – je länger wir schauen – natürlich auch die zeitliche Ausdehnung als Merkmal von Empfangsbereitschaft.

Explizit als Betrachter adressiert und eingeladen werden wir in einem Gemälde von dem amerikanischen Maler Charles Willson Peale, der sich selbst porträtiert hat als derjenige, der uns Zutritt zu seiner naturgeschichtlichen Sammlung, dem Peale Museum in Philadelphia, gewährt (Abb. 11). Der Vorhang begrenzt und markiert den Durchgangsraum, die Situation der Schleuse. Im vorderen Bildbereich ist noch ungeordnetes bzw. primäres Material, inklusive Farbpalette, verteilt, das im hinteren Raum, dem eigentlichen Museum, geordnet und verarbeitet erscheint. Die einladende Geste, der auffordernde Blick, der hochgehaltene

Vorhang – rezeptionsästhetisch und in der Terminologie Michael Frieds handelt es sich um ein „theatralisches“ Bild, um ein Bildwerk, das nach Aufmerksamkeit heischt, das unseren Blick ausdrücklich sucht und nachgerade einfordert. Von Versunkenheit im Sinne von kompositorischer Geschlossenheit kann hier keine Rede mehr sein. Man könnte zuspitzend formulieren: Es ist das Bild eines „Empfangsraums“, das dessen phänomenologisch grundierte Poetik nicht kennt – oder nicht anerkennt.

Theatralisch scheint zunächst auch Edouard Manets Bild einer *Bar in den Folies-Bergère*, sein letztes Gemälde (Abb. 12). Doch der Blick der uns hinter dem Tresen empfangenden jungen Frau wirkt leer, adressiert uns nicht.



Abb. 12: Edouard Manet, *Bar in den Folies-Bergère*, 1881/82, Öl/Lw., 96 x 130 cm, London, The Courtauld Gallery.

Wir sind deshalb schnell abgelenkt von ihr und damit beschäftigt, die komplexe Raumanlage zu erforschen, deren Weite der große Spiegel reflektiert, die also lediglich vorgegaukelt ist bzw. hinter uns sich erstreckt. Wo sind wir eigentlich in oder gegenüber diesem Bild? Dessen Komposition bis heute so viele Rätsel aufgibt und auch deshalb programmatisch im Sinne der Moderne erscheint: Räume greifen ineinander, ihre Grenzen verflüssigen sich, auch die zwischen drinnen und draußen, Sein und Schein, Realität und Imagination, vor, hinter und im Bild. Irgendwie scheinen sich hier schon das Internet und seine User als eine neue Spezies von Empfangsräumen anzukündigen. Modern ist Manet auch in der Darstellung urbaner Arbeits- und Konsumverhältnisse, in denen junge, gering entlohnte Frauen die Bedürfnisse des männlichen Bürgers befriedigen, indem sie mit ihren Diensten auf-

warten.<sup>22</sup> Sie sind einfach da und stehen – wie Waren – zur Verfügung.

## VII

Manets *Bar in den Folies-Bergère* bekräftigt mein Interesse an der Erforschung und Konturierung einer bildkünstlerischen Gattung, in der sich Empfänglichkeit und Verfügbarkeit verschränken und Geschlechterrollen mehr oder minder offen verhandelt werden – bis in die Moderne und vermutlich auch noch in die Gegenwart hinein. Ich bleibe dabei, von „Empfangsräumen“ als einer Gattung – statt von einem Sujet oder Narrativ – zu sprechen. Denn es geht um eine Art des In-der-Welt-Seins, der Erfahrung und des Begehrens, von der ich annehme, dass sie künstlerisch gefasst und geformt und mithilfe von Darstellungsstrategien kultiviert wird, die – ähnlich der von Michail

Bachtin gefundenen „Chronotopoi“ – ein bestimmtes Raum-Zeit-Gefüge orchestrieren und in ihrer Gesamtheit vielleicht eine „Poetik des Empfangsraums“ genannt werden dürfen.

Die Essenz der hier fokussierten bzw. sondierten Erfahrung wäre – zugespitzt formuliert und erneut mit Kant – der „interesselose Empfang“. Zunächst bezogen auf einen Raum, in dem man willkommen ist, ohne erwartet und belangt zu werden, in dem man verweilen darf und sich entfalten kann. Dieser „glückliche Raum“ kann eine Bibliothek oder ein Museum sein, auch das eigene Zuhause oder das Internet, und natürlich jene raumhaltigen Bilder, die vorgeben, sich für unsere Anwesenheit und unseren Blick gar nicht zu interessieren. Häufig gibt es Schleusen oder Zwischenräume, die zu diesen Empfangsräumen vermitteln und mitunter selbst – ich meine zu Unrecht – als Empfangsräume gelten. „Interesselofer Empfang“ bezieht sich aber auch auf den menschlichen Geist und seine Einbildungskraft, auf unsere Empfangsbereitschaft in mentaler, kognitiver und affektiver Hinsicht. Wir sind dann in der Lage, Emotionen, Ideen und Bilder aufzunehmen und selbst zu produzieren – im Traum, in der Vision, in Fantasien aller Art. Wir können dann kreativ sein.

Meines Erachtens gehören alle diese Aspekte zu einer „Kunstgeschichte der Empfangsräume“. Was ich hier nur angedeutet habe und zukünftig systematischer untersuchen möchte, sind die geschlechterspezifische Semantik und das genderpolitische Potenzial dieser Gattung und ihrer Poetik, in deren Tradition ich Virginia Woolfs und auch mein Begehren nach „a room of my own“ verorte.

### Anmerkungen:

<sup>1</sup> Dieser Beitrag ist die leicht redigierte Antrittsvorlesung, die ich am 17. Januar 2019 im Neuen Seminargebäude im Philosophikum I der JLU gehalten habe. Ich danke Frau Julia Spanberger für die Unterstützung bei der Recherche der Bildvorlagen und -angaben.

<sup>2</sup> Die Fotokünstlerin Candida Höfer hat Mitte der 1980er Jahre damit begonnen, öffentliche Bibliotheken auf der ganzen Welt aufzunehmen. In der Vorlesung zeigte ich ihre Arbeiten New York Public Library (1992) und British Library, London (1998). Mit Blick auf den medialen Wandel der letzten Dekaden geradezu prophetisch erscheint die Tatsache, dass Höfers menschenleere Lesesä-

le die Anmutung von Beinhäusern besitzen. Als gäben sie den Relikten der Buchkultur eine letzte, ewige Heimat.

<sup>3</sup> Vgl. Gaston Bachelard, *Die Poetik des Raumes* (= *La Poétique de l'espace*, 1957), München: Hanser 1960, S. 25.

<sup>4</sup> Vgl. Virginia Woolf, *A Room of One's Own*, London: Hogarth Press 1929.

<sup>5</sup> Vgl. Michel Foucault, *Archäologie des Wissens* (= *L'Archéologie du savoir*, 1969), Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1973.

<sup>6</sup> Vgl. Marc Augé, *Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit* (= *Non-lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*, 1992), Frankfurt: S. Fischer 1994.

<sup>7</sup> Das Fresko befindet sich am Eingang zur sogenannten Brancacci-Kapelle, links oben an der Pfeilerfläche, gegenüber der Sündenfallszene.

<sup>8</sup> Für meine zukünftige Auseinandersetzung mit diesen Phänomenen und Fragen werden sicherlich auch die Überlegungen und Befunde des Soziologen Hartmut Rosa hilfreich sein, der sich zuletzt sehr ausführlich mit dem Konzept der Resonanz beschäftigte. Rosa definiert Resonanz als „eine durch Affizierung und Emotion, intrinsisches Interesse und Selbstwirksamkeitserwartung gebildete Form der Weltbeziehung, in der sich Subjekt und Welt gegenseitig berühren“, als eine „Antwort-(und keine Echo-)beziehung“. Hartmut Rosa, *Resonanz. Eine Soziologie der Weltbeziehung*, Berlin: Suhrkamp 2016, S. 298.

<sup>9</sup> Michail M. Bachtin, *Formen der Zeit im Roman. Untersuchungen zur historischen Poetik* (russ. Original 1975), Frankfurt a.M.: Fischer 1989.

<sup>10</sup> Vgl. Bachtin, *Formen der Zeit im Roman*, S. 8: „Im künstlerisch-literarischen Chronotopos verschmelzen räumliche und zeitliche Merkmale zu einem sinnvollen und konkreten Ganzen.“ Bachtin erwähnt sowohl die Schwelle als auch den „Empfangsalon“ als potenziell interessante Chronotopoi, die er allerdings nur kurz und ausschließlich bezogen auf den Roman des 19. Jh. anspricht. Vgl. ebd. S. 196 u. 198.

<sup>11</sup> Zu *Fra Angelicos* Gemälde s.a. Georges Didi-Hubermann, *Fra Angelico. Unähnlichkeit und Figuration*, München: Wilhelm Fink Verlag 1995.

<sup>12</sup> Vgl. von dem Maler z.B. die Gemälde *Eine Frau erhält einen Brief von einem Mann*, 1668–70, Öl/Lw., 57 x 53 cm, Hamburg, Kunsthalle, sowie *Eine Dame und ein junger Mann mit einem Brief*, 1670, Öl/Lw., 68 x 59 cm, Amsterdam, Rijksmuseum.

<sup>13</sup> Vgl. Georges Didi-Huberman, *Das Nachleben der Bilder – Kunstgeschichte und Phantomzeit nach Aby Warburg* (= *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, 2002) Berlin: Suhrkamp 2010.

<sup>14</sup> Das Gemälde ist Teil einer Marienleben-Folge, die Tintoretto für das Zunftgebäude der Scuola Grande di San Roco in Venedig schuf.

<sup>15</sup> Gerard David, *Verkündigung*, um 1510, Öl/Holz, 40 x 32 cm, Frankfurt a.M., Städelmuseum.

<sup>16</sup> Wenig später schuf Caraccio ein weiteres Gemälde, das durch entsprechend inszeniertes Mobiliar und andere Gegenstände die Raum- und Zeithaltigkeit des Innenraums hervorhebt. Seine Darstellung des Heiligen Augustinus zeigt kein Schlafgemach, sondern eine Studier-

stube, die wiederum die Bereitschaft des Heiligen für die Vision, mithin für den Empfang und die Imagination göttlicher Botschaften, anzeigt. Auch hier sind Türen, Schränke und Bücher nahezu ostentativ geöffnet. Selbst der kleine Hund hat sich in Stellung gebracht für das, was auch hier als von außen kommend, hell durch die Fensterscheiben einfallend dargestellt ist: eine Sendung, eine Verkündigung, eine Vision, die auf einen empfänglichen Geist und viel Raum und Zeit trifft. Vgl. Vittore Carpaccio, Die Vision des Hl. Augustinus/Der Hl. Augustinus in der Studierstube, 1501–03, Öl/Lw., 141 x 210 cm, Venedig, Scuola di San Giorgio degli Schiavoni.

<sup>17</sup> S. a. Leandro Bassano, Geburt der Jungfrau Maria, um 1600, Öl/Lw., London, Wellcome Collection

<sup>18</sup> Alternative Entwürfe galten (und gelten mitunter immer noch) als promisk. Interessant könnte hier eine „empfangstheoretische“ Betrachtung von Tizians sogenannter Venus von Urbino (1538, Öl/Lw., 119 x 165 cm, Florenz, Uffizien) sein, deren Gehalt in der bis heute anhaltenden akademischen Diskussion, ob nun eine Kurtisane oder aber eine Braut dargestellt ist, nicht wirklich erfasst scheint. Vgl. Sigrid Ruby, „Lust am Prekären? Gefallen(d)e Frauen“, in: FKW // Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur, Heft 53, Juni 2012, S. 25–38.

<sup>19</sup> Stundenbuch der Maria von Burgund, um 1477, 22,5 x 30 cm, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 1857: fol. 14 v. u. 15 r.

<sup>20</sup> Vgl. Michael Fried, Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot, Chicago: University of Chicago Press 1988.

<sup>21</sup> Immanuel Kant, Kritik der Urteilskraft, 1790.

<sup>21a</sup> Vgl. Anmerkung 15.

<sup>22</sup> Der französische Schriftsteller Guy de Maupassant beschrieb 1885, in seinem Roman Bel Ami, die Situation in den Folies-Bergère: „In der weitläufigen Halle, die zu dem kreisförmigen Wandelgang führt [...] erwartete eine Frauengruppe die Ankömmlinge vor einem der drei Buffets, wo drei geschminkte und verblühte Mädchen thronten, die Getränke und Liebe verkauften. In den hohen Spiegeln hinter ihnen sah man ihre Rücken und die Gesichter der Vorübergehenden.“ Vgl. Sigrid Ruby, „Reflexive Augenzeugenschaft: ‚Eine Bar in den Folies Bergère‘ und andere Spiegelbilder der frühen Moderne“, in: Augenzeugenschaft als Konzept. Konstruktionen von Wirklichkeit in Kunst und visueller Kultur seit 1800, hg. von Claudia Hattendorff und Lisa Beißwanger, Bielefeld: transcript 2019, S. 111–126. Siehe Gießener Universitätsblätter 53/2020, S. 59–75, hier S. 73.

## Bildnachweise:

Abb. 1: Roettgen, Steffi; Quattrone, Antonio (1996): Wandmalerei der Frührenaissance in Italien. München: Hirmer, S.102.

Abb. 2: Drummond, Sarah (2018): Divine conception. The art of the Annunciation. London: Unicorn Publishing Group LLP, S. 22.

Abb. 3: Benezs, Hanna (2003): Die flämische Landschaft. 1520–1700; eine Ausstellung der Kulturstiftung Ruhr Essen und des Kunsthistorischen Museums Wien. Essen: Villa Hügel, S. 47.

Abb. 4: Arasse, Daniel (1999): Leonardo da Vinci. Köln: DuMont, S. 294.

Abb. 5: Aynsley, Jeremy; Grant, Charlotte; McKay, Harriet (Hg.) (2006): imagined interiors. Representing the domestic interior since the Renaissance. London: V&A Publ., S. 90.

Abb. 6: Caroli, Flavio (2000): Il Cinquecento lombardo. Da Leonardo a Caravaggio; [Kat. zur gleichnamigen Ausstellung im Civico Museo d'Arte Contemporanea, 4. 10. 2000–25. 2. 2001]; Milano: Skira, S. 250.

Abb. 7: Romanelli, Giandomenico (Hg.) (2007): Venedig. Kunst und Architektur. Sonderausg. Königswinter: Ullmann/Tandem, S. 455.

Abb. 8: Nepi Scirè, Giovanna (Hg.) (2004): Carpaccio. Pittore di storie; [Venezia, Gallerie dell'Accademia, 27 novembre 2004–13 marzo 2005]. Venezia: Marsilio, S. 53.

Abb. 9: Campbell, Erin J. (2016): Old Women and Art in the Early Modern Italian Domestic Interior. London: Taylor and Francis (Visual culture in early modernity), S. 94.

Abb. 10: Ainsworth, Maryan Wynn (Hg.) (1994): Petrus Christus. Renaissance master of Bruges; [in conjunction with the Exhibition Petrus Christus: Renaissance Master of Bruges, held at the Metropolitan Museum of Art, New York, from April 14 to July 31, 1994]. New York, NY: Metropolitan Museum of Art, S.73.

Abb. 11: Mauriès, Patrick (2011): Das Kuriositätenkabinett. Köln: DuMont, S. 206.

Abb. 12: Conzen, Ina (2002): Edouard Manet und die Impressionisten [Anlässlich der Ausstellung „Edouard Manet und die Impressionisten“, Staatsgalerie Stuttgart, 21. September 2002 bis 9. Februar 2003]. Stuttgart: Staatsgalerie, S. 110.

## Kontakt:

Sigrid.Ruby@kunstgeschichte.uni-giessen.de