Originalveröffentlichung in: Hoppe, Stephan (Hrsg.): Stil als Bedeutung. Stil als Bedeutung in der nordalpinen Renaissance, Regensburg 2008, S. 48-103

Stephan Hoppe

Stil als *Dünne* oder *Dichte* Beschreibung

Eine konstruktivistische Perspektive auf kunstbezogene Stilbeobachtungen unter Berücksichtigung der Bedeutungsdimension

„Mein Padischah, Träger des Heils, Schirmherr der Welt, diese geheime Signatur, die Ihr an den Nüstern des Fuchses seht, ist in meinen Augen kein sinnloser, dummer Illustrationsfehler, sondern eine Sache, deren Ursprung weiter zurückgeht, zu anderen Bildern, anderen Methoden, anderen Stilen und vielleicht sogar anderen Pferden. Wenn wir die herrlichen Seiten der jahrhundertealten Bücher durchblättern, die Ihr in Eurer Schatzkammer, in den festverschlossenen Kellern, in den Eisentruhen, in den Schränken verborgen haltet, dann würden wir vielleicht in dem, was wir heute als Fehler betrachten, eine Methode sehen, und sie dem Pinsel eines der drei Buchmaler zuordnen können." (Orhan Pamuk: Rot ist mein Name, 1998)

„‚Und in dieser Art und Weise' er zeigte von neuem auf die Kippe, ‚hat er weitergemacht. Die Spuren seines Stils finden sich in aller Deutlichkeit bei der explosiven Wachskerze wieder, die Priotti zwar materiell fabriziert hat, die aber eindeutig dieselbe Handschrift trägt, demselben Hirn entsprungen ist.'" (Carlo Fruttero & Franco Lucentini: Wie weit ist die Nacht, 1979)

Das Konzept des Stils ist ohne Zweifel weitverbreitet, seine Leistungen stehen nicht in Frage. Trotzdem kennen Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker nur zu gut hier manche Probleme: Bei der Arbeit mit Stilbegriffen tauchen immer wieder Situationen auf, in denen eine eindeutige, terminologisch belastbare Anwendung der einen oder anderen Stilbezeich-

1 Kloster Dalheim, Westfalen, historisierende Gratgewölbe im östlichen Kreuzgangflügel, um 1490

nung nicht mehr völlig überzeugend gelingen will. Während beispielsweise die mit dem Stilbegriff der Gotik verbundenen Vorstellungen über charakteristische Gestaltungsweisen der großen Kathedralen der Île-de-France zu fruchtbaren und erkenntnisfördernden Beschreibungen tendieren, ruft der Anschluß von zeitgleichen, aber regional entfernteren Phänomenen wie der burgundischen Bautradition ernstzunehmende Widersprüche hervor.[1] Dies gilt in noch höherem Maße bezüglich sogenannter nordalpiner Spätphänomene des für den vorliegenden Sammelband relevanten Epochenübergangs von der Gotik zur Renaissance.

Es bleiben auch hier beunruhigende Fragen: Vertreten beispielsweise die im letzten Drittel des 15. Jahrhunderts in Mitteleuropa auch in hochrangigen Räumen immer häufiger auftretenden Gratgewölbe (Abb. 1)[2] oder das traditionelle Baumotive ersetzende und umdeutende sogenannte Astwerk (Abb. 2) wirklich noch die ältere Gotik oder (schon) etwas grundsätzlich anderes, gar neuartiges? Manchmal sind aus solchen Zweifeln an allzu gefestigten Epochenbeschreibungen regelrechte Gegenmanifeste geworden, wie Kurt Gerstenbergs *Deutsche Sondergotik* von 1913 oder in jüngerer Zeit Heinrich Klotz' *Stil des Neuen* aus dem Jahr 1997.[3] Manchmal aber dürfte auch solcher Dissens eher vor diskursiver Ermattung eingeschlafen als durch letztgültige Argumente entschieden worden sein. Und manchmal wurden die Probleme erfrischend pragmatisch gelöst, wie in Jeffrey Chipps Smiths jüngster, wie selbstverständlicher Integration der nordalpinen Kunst des 15. Jahrhunderts in sein *textbook* zur „Northern Renaissance".[4]

Solche vielerorts virulenten, oft aber nicht wirklich auf die Probe gestellten kunstwissenschaftlichen Zuordnungs- und Interpretationsprobleme sollen im folgenden an zwei fast zeitgleichen Werken der deutschen Architekturgeschichte im sogenannten Übergang von Spätgotik zu Renaissance schärfer in den Blick genommen werden: Zum einen das Portal der reichsunmittelbaren Benediktinerabtei zu Chemnitz aus den Jahren 1525/26, das der aktuelle Dehio Sachsen-Anhalt II von 1999 als einen „Extremfall der für die Spätgotik charakteristischen Umsetzung von Architektur- in Naturformen" charakterisiert (Abb. 2, 3), und zum anderen der Dachumbau der Stiftskirche zu Halle an der Saale, deren um 1524 aufgemauerte, sich erstmals nördlich der Alpen rundbogig zur Schau stellende Giebelreihe in der kunstwissenschaftlichen Tradition schon lange zu den Frühphänomen der Renaissance in Deutschland zählt (Abb. 4).[5]

Tatsächlich wird im kunstwissenschaftlichen Alltagsgeschäft wohl zunächst kaum jemand an einer solchen Einordnung zweifeln. Wir meinen un-

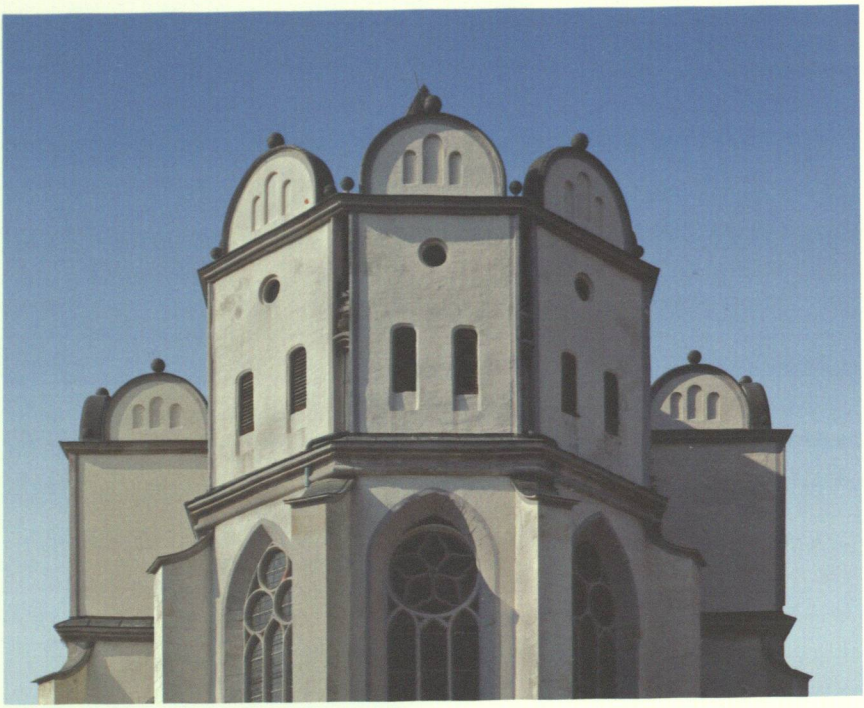
mittelbar sehen zu können, daß es sich bei dem einen Werk um Gotik bzw. Spätgotik, bei dem anderen um Renaissance handelt. Und doch läßt sich auch hier ein gewisses Unbehagen nicht unterdrücken. Tatsächlich dürfte in einer formallogisch stringenten Weise kaum begründbar sein, warum sich die beiden doch fast zeitgleichen Werke epochal so grundlegend unterscheiden sollen. Im Vergleich zum weitaus verbreiteteren, also typischen Baustil der späten Gotik, beispielsweise der habsburgischen Grablege von Brou (ab 1506) (Abb. 5), oder auch nur im Vergleich zu dem Chemnitzer Langhaus selbst (Abb. 6) unterscheidet sich der Stil des Portals doch erheblich. Im Vergleich zu der in den 1520er Jahren in Rom üblichen antikisierenden Architektur der italienischen Hochrenaissance wirkt das hallische Bauprojekt seinerseits eher gotisch bzw. unklassisch. Beide Motive, das Astwerk wie die Rundbogengiebel, werden nach der Mitte des 16. Jahrhunderts weitgehend aus dem Baurepertoire ausscheiden, also noch deutlich vor dem Ende der gemeinhin als Renaissance bezeichneten Epoche. Sie wurden beide nicht in gleichem Maße stilprägend wie etwa die Säule oder das Gebälk nach antik-römischem Vorbild. Es handelt sich bei beiden Architekturen zudem gleichermaßen um nicht wirklich klassisch-antike Motive. Andererseits ließe sich aber für beide Motive durchaus eine wenn auch sporadische Verwendung in der Antike nachweisen. Selbst ein traditionelles Kernkriterium der Renaissancehaftigkeit von Kunstphänomenen, der Antikenbezug, scheint also in der Praxis kein stringentes Kriterium der stilistischen Taxonomie liefern zu können.

Ein weiteres Problem kommt hinzu: Im Rahmen der mitteleuropäischen Kunstgeschichtsschreibung zum 16. Jahrhundert wurde der Antikenbezug bisher fast stets auf formale, unserem an klassizistischen Idealen und moderner Archäologie geschulten Blick entsprechende Übernahmen dieses oder jenes Motivs der antiken Kunst reduziert. Nach zeitgenössischen Bedeutungs- und Vorstellungskontexten wurde bislang eher selten gefragt – nur einmal in bezug auf die Chemnitzer Architektur, und in bezug auf die Hallischen Bauprojekte Kardinal Albrechts datieren die entsprechenden Ansätze aus der jüngsten Zeit.[6] Die ganze Bandbreite zeitgenössischer Antikenvorstellungen erweist sich selbst in Italien als recht heterogen, und es gab durchaus ernstgemeinte Antikenevokationen, die heute auf den ersten Blick kaum als solche erkennbar sind.[7]

Handelt es sich bei kunstgeschichtlichen Stilbegriffen deshalb – semiotisch gesprochen – um reine Indizes, also mit dem Bezeichneten lediglich durch Konvention verbundene Bezeichner? Erübrigt sich so eine rationale Kritik ihrer Praxis, und sollten traditionelle kunstwissenschaftliche

2 Franz Maidburg unter der Bauleitung von Andreas Günther, Astwerk-Portal der ehem. Klosterkirche (heute Schloßkirche) zu Chemnitz, 1525/26, ursprünglich an der nördlichen Außenfassade des Langhauses

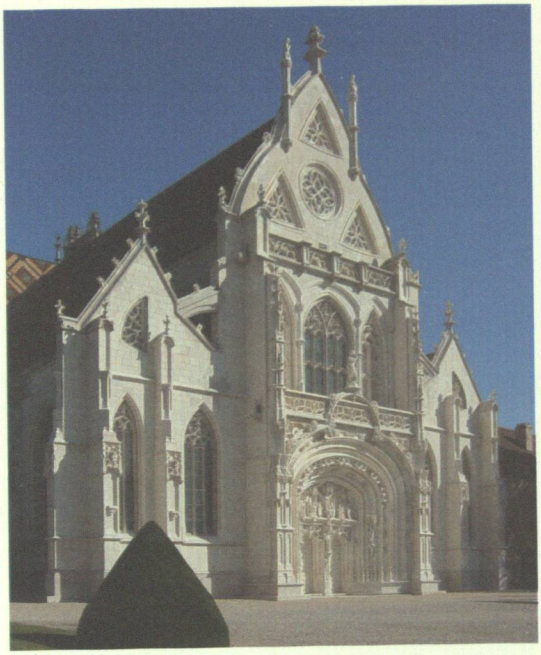
3 Chemnitz, Astwerk-Portal der ehem. Klosterkirche, 1525/26, Rekonstruktion der ursprünglichen Farbfassung



4 Sebastian Binder, Halle/Saale, Stiftskirche, sog. Dom, Umbau der Dachzone unter Kardinal Albrecht von Brandenburg, um 1524

Klassifikationen aus Verständigungsgründen einfach fortgeschrieben werden? Die folgenden Überlegungen können solche methodologischen Untiefen nicht vollständig ausloten. Mit ihnen soll aber am wahrlich nicht ganz unbedeutenden Ideal der Rationalisierbarkeit der Stilbegriffe möglichst weit festgehalten werden. Es gilt nämlich die Hoffnung, daß sich einige der einleitend angedeuteten Widersprüche als Scheinprobleme entpuppen könnten, sobald die spezifischen kunsthistorischen Stilbegriffen jeweils eigene Baulogik genauer in den Blick gerät. Der Stilbegriff soll hier versuchsweise multipel gedacht werden.

Meine Argumentation wird sich zu diesem Zweck in drei Schritten entfalten. Kurze Überlegungen zum ontologischen Status von Stil eröffnen die



5 Das Kloster Brou in Bourg-en-Bresse, ein Beispiel für den „reichen" Stil der niederländischen und französischen Gotik zu Beginn des 16. Jahrhunderts, 1513–1532

Annäherungen an das Phänomen, wobei mein Augenmerk vor allem auf der erst jüngst von der Kunstwissenschaft deutlicher diskutierten kommunikativen Bedingtheit von Stilbegriffen liegt. Auf diese Grundlegung folgt eine ausführlichere Beschäftigung mit einem speziellen Aspekt dieser Diskursivität, nämlich der immanenten Baulogik konkreter Stilbegriffe als phänomenologische Grenzkonstruktionen. Wie bereits im Titel angedeutet, wird hier Clifford Geertz' klassische Definition der *thick description* herangezogen, ein Gründungsdokument der interpretativen Anthropologie und ihrer Aufmerksamkeit für kulturelle Kontexte.[8] Mittels Anleihen bei der Systemtheorie Niklas Luhmanns soll zudem versucht werden, die Baulogik einzelner stiltaxonomischer Grenzkonstruktionen als systemerhaltende Regelkreise zu beschreiben.[9] Trotz dieser vielleicht ungewohnten Querbezüge wird hoffentlich im Lauf der Argumentation deutlich werden, daß hier nichts grundsätzlich Neues entwickelt werden mußte, sondern lediglich vorhandenes Wissen von einer ungewohnten Perspektive profitiert. In einem dritten Schritt schließlich werden die bereits oben kurz angesprochenen architektonischen Fallbeispiele aus Chemnitz und Halle als ad hoc Prüfsteine für die Frage

6 Andreas Günther, Chemnitz, Langhaus der ehem. Klosterkirche, ab 1520

fungieren, ob und welche Erkenntnisgewinne von einer differenzierteren Terminologie und Methodik im Bereich der Stilanalyse überhaupt erwartet werden können. Aufgrund meiner Forschungsschwerpunkte dominieren zwar Beispiele aus der Architekturgeschichte; es sind aber analoge Beobachtungen auch in den anderen Kunstgattungen denkbar.[10]

Stile werden beobachtet: Der Wandel von einem ontologischen hin zu einem kognitiv-diskursiven Stilbegriff in der aktuellen Kunstwissenschaft

Die Kategorie des Stils gehört zu den mächtigsten und zentralen Instrumenten der wissenschaftlichen Disziplin Kunstgeschichte. Vor diesem Hintergrund überrascht es, daß sich dort während der letzten Jahrzehnte zwar ein gut belegbarer Wandel im impliziten Verständnis von Stil vollzieht, dieser Wandel jedoch bislang ohne deutliche theoretisierende Begleitung abgelaufen zu sein scheint.

Die traditionelle, fast klassisch zu nennende Auffassung der wissenschaftlichen Kunstgeschichte war jene vom Stil als einer kunstimmanenten, formbestimmenden Gesetzmäßigkeit, die sich einem genügend aufmerksamen Beobachter aus sich heraus erschließt, ja quasi offenbart. Sie findet sich besonders deutlich formuliert in Alois Riegls Konzept des Kunstwollens von 1927. Dort heißt es: „Die obersten Gesetze sind natürlich für alle vier [Kunst-]Gattungen ebenso gemeinsam wie das Kunstwollen, von dem sie diktiert sind; aber nicht in allen Gattungen sind diese Gesetze mit gleich unmittelbarer Deutlichkeit zu erkennen. Am ehesten ist dies in der Architektur der Fall und des weiteren im Kunstgewerbe, namentlich soweit dasselbe nicht figürliche Motive verarbeitet: Architektur und Kunstgewerbe offenbaren die leitenden Gesetze des Kunstwollens oftmals in mathematischer Reinheit."[11] Riegl bewegte sich damals mit solchen Vorstellungen bei weitem nicht alleine; auch Heinrich Wölfflins *kunsthistorische Grundbegriffe* wären beispielsweise ohne eine vergleichbare Auffassung von Stil kaum mit einem derartigen Universalitätsanspruch vorzutragen gewesen.

Noch um die Mitte des 20. Jahrhunderts war es in dieser Tradition üblich, Stile unabhängig von Betrachtungsprozessen und Diskursen existent anzunehmen. So entfaltete Meyer Schapiro in seinem bekannten, die Traditionen Riegls und Wölfflins ja durchaus auch kritisch in den Blick nehmenden Lexikonartikel aus dem Jahr 1953 den Stilbegriff folgendermaßen: „Stil ist [...] ein System qualitätsmächtiger Formen voll sinngeladenen Ausdrucks, in denen sich die Persönlichkeit des Künstlers und die Weltanschauung einer ganzen Gruppe manifestieren. Er ist auch ein Träger des Ausdrucks für einzelne Mitglieder dieser Gruppe selbst, der Werte religiösen, sozialen und moralischen Lebens durch emotive Ausdrucksmacht der Formen mitzuteilen und zu fixieren weiß. [...] Für einen zur Synthese strebenden Kulturhistoriker oder Geschichtsphilosophen ist Stil Manifestation einer Kultur als Ganzheit, ein sichtbares Merkmal ihrer Einheit."[12] Wenn Stil auf Gesetzen eines Kunstwollens beruhen sollte oder ein System wäre, das von sich aus wirkt, so wäre daraus zu folgern, daß das Kunstwollen oder das System auch im Singular isolierbar sein müßte, und daß seine Beschreibung nach bestimmten, objektivierbaren Kriterien zutreffend oder unzutreffend wäre. Stil müßte dann unabhängig von erkennenden Subjekten denkbar sein. Ein Beweis dieser Art ist bislang nicht angetreten worden. Es sei überdies daran erinnert, daß in dem Klassikertext der Stilbestimmung, Wölfflins *kunsthistorischen Grund-*

begriffen, Stilbegriffe gerade in der Konstruktion von Alterität ihre Konturen erhalten.[13]

Die Grundlage für solche ontologischen Auffassungen von Stil gab offensichtlich das Axiom einer möglichen radikalen Trennung zwischen geistigem Bereich und den Gegenständen außerhalb eines denkenden Beobachters ab, wie es René Descartes mit dem Begriffspaar *res cogitans/res extensa* im 17. Jahrhundert als Grundbedingung gesicherten Wissens am deutlichsten formuliert hat, und wie es bis weit in das 20. Jahrhundert hinein größten Einfluß auf die abendländische Denktradition ausübte. Mit diesem Vorverständnis wurden Kunsthistoriker in den ersten beiden Dritteln des 20. Jahrhunderts ausgebildet, und vor diesem Hintergrund ist die spezifische Ausrichtung des frühen kunstwissenschaftlichen Stilbegriffs nicht überraschend.

Allerdings wurde das kartesianische Modell der menschlichen Erkenntnis seit dem Ersten Weltkrieg vor allem im sogenannten Wiener Kreis der Philosophie mehr und mehr in Frage gestellt und damit ein fundamentaler Wandel in der europäischen Geistesgeschichte eingeleitet. Auch das traditionelle Verständnis von Stilbegriffen wurde problematisiert, als 1917 der Soziologe Georg Simmel, der heute als einer der Gründungsväter des kulturwissenschaftlichen Paradigmas gilt, die betrachtergebundene und kommunikative Konstruiertheit der Stilbegriffe betonte: „Es ist zunächst ein Irrtum über das Wesen der Wissenschaft, aus der angeblich allein realen Existenz der ‚Individuen' zu folgern, daß jedes, auf deren Zusammenfassungen gehende Erkennen sich spekulative Abstraktionen und Irrealitäten zum Objekt mache. Unser Denken faßt vielmehr allenthalben die Gegebenheiten zu Gebilden, als Gegenständen der Wissenschaft, in einer Weise zusammen, die in dem unmittelbar Wirklichen kein Gegenbild findet. Niemand scheut sich, von der Entwicklung z. B. des gotischen Stils zu sprechen, obgleich es nirgends gotischen Stil als aufzeigbare Existenz gibt, sondern nur einzelne Werke, in denen die Stilelemente doch nicht greifbar gesondert neben den individuellen Elementen liegen. Der gotische Stil als einheitlicher Gegenstand historischer Erkenntnis ist ein aus den Realitäten erst *herausgewonnenes geistiges Gebilde, aber selbst keine unmittelbare Realität* [Hervh. S.H.]."[14] Eine solche nicht-ontologische, sich von der kartesianischen Denktradition entfernende Auffassung von Stil fand jedoch von Seiten der Kunstwissenschaft lange Zeit über kaum Aufmerksamkeit.

Eine mögliche Erklärung für die verbreitete Scheu, Stil als Konzept von Betrachtern aufzufassen, versuchte kürzlich Philip Sohm zu geben: „There is, however, another way of considering the reluctance [of art historians] to

adress the concept of style. Perhaps art historians are too busy practicing stylistic analyses to define their terms. This sounds like an accusation of philosophical laziness, but what I want to suggest is that style is less important as a concept than as a heuristic that enables us to perform certain analytic functions. [...] Formalists detached style from content and from the artist's character in order to enhance it as 'a certain mode of representation' and as a 'method of composition'. They postulated an internal 'life of forms' (Henri Focillon) or a 'collective psychology' (Heinrich Wölfflin) that tend to distance style from explicit individual realities."[15] Die Gelegenheit eines in den 1980er Jahren vor allem von der Literaturwissenschaft getragenen Projektes einer fächerübergreifenden Inventur der Stilbegriffe wurde von der Kunstwissenschaft nicht dazu genutzt, ältere Ansätze kritisch weiterzudenken.[16]

Erst in den letzten Jahren läßt sich ein zunehmendes Interesse an dem kognitiven und diskursiven, also letztendlich beobachterbezogenen Anteil des Phänomens Stil feststellen. Nun reflektieren immer mehr Autoren einen offensichtlich latent bereits weit fortgeschrittenen fundamentalen Wandel des kunstwissenschaftlichen Verständnisses des Stilbegriffs. Stil ist bei ihnen kein unabhängig vom Betrachter existierendes Gesetz oder System eigener Wirkungsmacht mehr, sondern ganz im Sinne von Simmel eine Kategorie der Beobachtung, genauer gesagt, der Taxonomie geworden. 1979 hatte Svetlana Alpers provokativ bereits im Titel eines Aufsatzes Stil als etwas charakterisiert, was jeder selbst bestimme: „Style is what you make it",[17] wohingegen ein Jahr später Robert Suckale vorsichtiger, aber mit vergleichbarem Unbehagen formulierte: „Jede Stilanalyse, selbst wenn dies nicht zugegeben und reflektiert wird, fußt auf einer Anzahl von Prämissen, die man eine Theorie nennen müßte, wäre nicht eine derart sich ihrer selbst meist unbewußte Theorie ein Widerspruch in sich."[18]

Deutlicher wurde die Baulogik einer solchen impliziten Stiltheorie im Sinne Suckales in der deutschsprachigen Literatur von Helga Möbius und Harald Olbrich in der 1989 erschienenen Festschrift für Friedrich Möbius ins Auge gefaßt: „Jede Stileinheit und ihre Binnengliederung ist Resultat eines Fernblicks. Für diesen ist Abstraktion notwendig, um zu ‚Distinktionen von ausreichender begrifflicher Deutlichkeit zu gelangen'. Jede Klassifikation muß auf etwas zu und damit von etwas weg verallgemeinern. [...] Ein anderes, ebenso problematisches Ergebnis der Abstraktion besteht in folgendem: Sie muß zurückdrängen, was in das Evolutionskonstrukt einer fernsichtigen, ‚geschlossenen Totalität' nicht hineinpaßt."[19] Vermutlich

haben die im Erscheinungsjahr sich vollziehenden Umbrüche nicht nur in der ostdeutschen Wissenschaftslandschaft diesen Diskussionsbeitrag über Stil in seiner angemessenen Wirkung beeinträchtigt. Es herrscht aber kein Zweifel, daß in der Folgezeit der diskursive Charakter der Stilbegriffe innerhalb des Faches an Präsenz gewann.

Deutlich ist die Definition von Wolfgang Brückle in der Einleitung zu seinem Lexikonbeitrag von 2003 zum kunsthistorischen Stilbegriff: „Stil bildet Gruppen von Phänomenen aus, subsumiert und differenziert."[20] Ganz ähnlich formulierte fast zeitgleich auch Hubert Locher: „Die qualitativ spezifizierte Kategorie des Stils eignet sich grundsätzlich, um jenseits eines engen Begriffs der ‚Kunst' Gruppen von gestalteten Objekten zu versammeln und zu ordnen, sei es lokal oder nach ihrem Urheber, vor allem aber auch chronologisch."[21]

Sicherlich deckt die hier zusammengestellte knappe Zitatreihe nicht alle historischen wie aktuellen Positionen ab und beschränkt sich auch weitgehend auf den deutschsprachigen Raum. Es ist aber kaum zu übersehen, daß die zuletzt herangezogenen Zeugen sicherlich zurzeit zu den profiliertesten Stimmen zur kunstwissenschaftlichen Stilproblematik im deutschen Sprachraum gehören. Auch wenn aktuell wohl keine vollständige Einigung über den ontologischen Charakter von Stilbegriffen herzustellen sein wird, so läßt sich doch zumindest ein deutlicher Verständniswandel innerhalb der Kunstwissenschaft beobachten, der gut mit der unter Etiketten wie „kognitiver Relativismus" (Yehuda Elkana), „kulturwissenschaftliche Perspektive" (mit Bezug auf Georg Simmel) oder eben „Postmoderne" sich seit den späten 1960er Jahren intensivierenden diskursanalytischen Selbstreflexion geisteswissenschaftlicher Begriffsapparate zusammengeht.[22]

Pluralität der Stilbeschreibungen

Wenn nun kunstwissenschaftlicher Stil von Beobachterperspektiven abhängt, so kann ein solcherart ent-hypostasierter bzw. ent-ontologisierter Stilbegriff im Sinne des erkenntnistheoretischen Konstruktivismus auch in seiner jeweiligen diskursiven Machart analysiert und vielleicht auch grundsätzlich klassifiziert werden. Es kann nach der Baulogik gefragt werden, nach der entsprechende Begriffe gebildet und kommuniziert werden.

Marc Carel Schurr zufolge reicht ein einfaches Sehen von Stilen nicht aus. Es gibt zum mindesten ein Innen und Außen. Ohne den Möglich-

keitsraum des Minimums zweier Stilalternativen gäbe es gar keinen Stil. Zwischen dem Innen und Außen muß eine Grenze gezogen werden: „[...] es [ist] immer das Ziel der kunstgeschichtlichen Stilanalyse, die formalen Charakteristika eines Werkes dahingehend zu erfassen, daß es möglich ist, sein Verhältnis, also seine Nähe oder Entfernung in der Art und Weise der gestalterischen Realisierung, zu einem oder mehreren anderen Werken zu beschreiben. Dabei liegt die objektive Komponente dieses Vorgehens darin begründet, daß die formalen Eigenschaften eines Kunstwerkes faktisch gegeben und unveränderlich sind, sofern nicht ein materieller Zerfallsprozeß in den Bestand des Werkes eingreift. Das erkennende Herausarbeiten, die Bewertungen und die Interpretation jener Eigenschaften werden jedoch zu einer weitgehend subjektiven Leistung des Kunsthistorikers. Ihm obliegt es, *sinnvolle Maßstäbe anzulegen, die es ermöglichen, ein oder mehrere Werke zu einer Gruppe zusammenzuschließen und von anderen abzusetzen* [Hervh. S.H.]. Die so entstehenden Komplexe stilistisch miteinander verwandter Werke können dann als Träger eines Zeit- oder Epochenstils, eines regional verbreiteten Stils, eines Atelierstils oder auch eines an eine einzelne Künstlerpersönlichkeit geknüpften Stils verstanden werden. Die Feinheit der Abstufung ist dabei direkt abhängig von der Genauigkeit und Enge in der Wahl und Auswertung der Kriterien, so daß je nach dem gewisse eher oberflächliche Merkmale beispielsweise eine große Gruppe von Werken im Sinne eines Zeitstils zusammenschließen können, während Unterschiede in der Detailauffassung wiederum eine Differenzierung innerhalb dieser Gruppe nahe legen, die etwa auf regionale Besonderheiten oder auf die Persönlichkeit eines Künstlers zurückzuführen wären."[23]

Ähnlich haben auch Bruno Boerner und Bruno Klein jüngst die Grenzerzeugung als aktiven, vom Beobachter ausgehenden Prozeß im Rahmen der Bildung von Stilbegriffen hervorgehoben: „Die Stilanalyse kann sich nie nur mit der Beschreibung des formalen Befundes von Kunstwerken begnügen, sondern ihr muss es immer auch um die Feststellung von deren gestalterischen Besonderheiten und um die Abgrenzung von oder um die Gemeinsamkeiten mit anderen Artefakten gehen. Der vergleichende Blick gehört somit implizit zur Formanalyse als Stilkritik, womit automatisch immer ein gewisser Abstraktionsgrad verbunden ist, *weil das den anderen Artefakten Vergleichbare bzw. Differente erst einmal als solches definiert werden muss* [Hervh. S.H.]."[24]

Stilbegriffe basieren also auf Grenzziehungen, und dabei muß – dies ist für das Folgende von entscheidender Bedeutung – auf eine den beobachte-

ten Phänomenen externe Instanz rekurriert werden, unabhängig davon, ob sie nun Maßstab (Schurr) oder Definition (Boerner; Klein) heißt. Wie aber ist nun diese Instanz zu verstehen, und woher kommt sie? Um sich nicht dem gerne bei solchen Modellen geäußerten Vorwurf der Beliebigkeit auszusetzen, kann vielleicht eine Anleihe an die Systemtheorie Luhmannscher Prägung terminologischen Grund bereiten. Die Bildung einer Stilbezeichnung kann in diesem Beschreibungsrahmen als beobachtender Prozeß verstanden werden, der mit einer Grenze zwischen „systemzugehörigen" (Luhmann) formalen Merkmalen und „systemfremden" Merkmalen arbeitet, und als regulierendes Element eine Instanz umfaßt, die nicht den beobachteten Phänomenen selbst angehört.

Ich stelle im folgenden die These auf, daß nicht nur eine Vielzahl der von Schurr angesprochenen Maßstäbe oder der von Boerner und Klein mitgedachten Definitionen, fortan „Instanzen" oder anschaulicher „Instanzenmodelle" genannt, möglich sind und auch existieren (in diese Richtung weisen ja auch Alpers zitiertes „what you make it" und Suckales implizite Theorie), sondern daß sich ihre Verhältnisse zu den Beobachtungsgegenständen als grundlegend unterschiedlich figurierte Regelsysteme beschreiben lassen. Im folgenden kann zu dieser Differenzierung im Bezug zwischen Gegenstand und Instanz nur ein Aspekt herausgegriffen werden, und andere Möglichkeiten der Stilbegriffsbildung müssen ausgeblendet bleiben. Bei dem ausgewählten Aspekt handelt es sich jedoch um einen, der für die Fragestellung des vorliegenden Sammelbandes von grundlegendem Interesse ist, nämlich das grundsätzlich unterschiedliche Verhältnis gewisser Stilbegriffsbildungen zur Kategorie der Bedeutung und damit zu kulturellen Kontexten. Für das Folgende ist es unerheblich, welche Gattungsbezeichnungen Stilbegriffe im Laufe der Geschichte erhalten haben, ob Stil, Manier (*maniera*) oder Modus.[25] Als Stilbegriffe werden im vorliegenden Text alle Operatoren aufgefaßt, die formale Gestaltungseigenheiten eines Kunstwerkes in größere Einheiten zusammenzufassen und auf einem gewissen Abstraktionsniveau zu benennen versuchen.

Meine These ist unter diesen spezifischeren Voraussetzungen wie folgt zu präzisieren: Es gibt und gab in der Praxis der europäischen kunstbezogenen Stilbegriffsbildung zwei grundverschiedene, hier als Systeme beschriebene Verfahren, um die jeweiligen Grenzen zwischen Stilphänomenen zu ziehen und die Einzelbegriffe zu bilden. Diese Dualität ist auch empirisch gut zu belegen. Zwar ist lange Zeit über unter dem Eindruck der kunsthistorischen Erfolge und des allgemeinen Siegeszuges der stilanaly-

tischen Methode Wölfflins und Riegls weitgehend aus dem Blick geraten, daß der Stilbegriff in Europa bereits seit der Antike eine doppelte Wurzel besitzt. Der Philosoph Hans-Georg Gadamer hat aber 1960 seine Gegenüberstellung von zwei Stilparadigmen sogar mit jener begonnen, die zu seiner Zeit von der Kunstwissenschaft eher wenig beachtet wurde: „Der Begriff Stil fixiert sich, wie meistens, durch die Übertragung des Wortes aus seinem ursprünglichen Anwendungsbereich. Dabei wird zunächst kein historischer, sondern ein normativer Sinn geprägt. So tritt ‚Stil' in der neueren Tradition der antiken Rhetorik an die Stelle dessen, was dort die *genera dicendi* meinen, und ist also ein normativer Begriff. Es gibt verschiedene Arten des Sagens und Schreibens, die je nach dem Zweck und dem Inhalt am Platze sind und ihre spezifischen Forderungen stellen. Das sind die Stilarten. [...] Daneben gibt es aber von Anfang an auch den personalen Gebrauch des Wortes. Stil ist die individuelle Hand, die in den Werken des gleichen Künstlers überall kenntlich ist. Dieser übertragene Gebrauch wurzelt wohl schon in der antiken Übung, klassische Repräsentanten für bestimmte genera dicendi zu kanonisieren. Begrifflich gesehen ist die Verwendung des Begriffes Stil für den sogenannten Personalstil in der Tat eine konsequente Anwendung der gleichen Bedeutung. Denn auch dieser Sinn von Stil bezeichnet eine Einheitlichkeit in der Varietät der Werke, nämlich, wie sich die charakteristische Darstellungsweise eines Künstlers von der jedes anderen Künstlers unterscheidet."[26]

Es ist unmittelbar nachzuvollziehen, daß die klassische kunstwissenschaftliche Stilauffassung, in deren Rahmen bzw. System formale Eigenheiten von ihren personellen Urhebern hergeleitet und auf abstrakteren Ebenen mit ihrer Herkunft aus regionalen Schulen, Zeitperioden, Sehweisen und Geisteshaltungen in Bezug gesetzt werden, strukturell auf Gadamers „individuelle Hand" rekurriert. Fast gleichzeitig mit Gadamers Differenzierung zeigte sich auch von Seiten der Kunstwissenschaft mehr und mehr der Bedarf, neben solchen scheinbar objektiv, absichtslos wirkenden Formprinzipien auch die intendierte formale Differenzierung innerhalb eines Œuvres oder sogar innerhalb eines Kunstwerkes mit Hilfe von Stilbezeichnungen zu erfassen. Białostocki, der die kunstwissenschaftliche Eingrenzung des Stilbegriffs auf seine traditionellen Felder der Gesetzmäßigkeiten und Zuschreibungen nicht antasten wollte, hat die intentional gewählten formalen Variationen zur Unterscheidung Modi, also Stillagen, genannt.[27] Jüngst hat Marc Carel Schurr mit Blick auf die Architektur des 14. Jahrhunderts eine weitere Binnendifferenzierung in diesem Bereich vorgeschla-

gen: Die Artikulation soll die Variationsbreite innerhalb eines bestimmten Formenvokabulars (dem traditionellen Stil als Zeit-, Regional- oder Personalstil) formanalytisch fassen, ohne daß bereits eine inhaltliche Bedeutung relevant wäre, auf die dann mit dem Modusbegriff auf einer höheren Ebene Bezug zu nehmen sei.[28] Alle diese Vorschläge zur Terminologie sollten nicht darüber hinwegtäuschen, daß es sich bei allen Phänomenen weiterhin um genuine Stilphänomene handelt, wo formale Eigenheiten zu beschreiben und zu differenzieren sind. Nun soll die jeweilige Produktionslogik der beiden Verfahren bzw. Beobachtungssysteme näher in den Blick genommen werden.

Stil als herkunftslogische Beschreibung (1)

Die kunstwissenschaftliche Praxis zeigt recht unmittelbar die Vielfalt möglicher externer Instanzen von Stilbegriffen. Angefangen bei der klassischen Vorstellung personaler Urheber über die Figurationen der Kunstschulen, regionalen Kulturen oder Völker bis hin zu immer abstrakteren Modellen wie Epochen, der Dialektik des Zeitgeistes oder von Sehgewohnheiten, handelt es sich dabei augenscheinlich um ganz unterschiedliche Instanzenmodelle, die aber alle gemeinsam haben, daß sie von einem Beobachter als mehr oder weniger objektivierbare Urheber verstanden werden können. Zunächst mag es überraschen, solchen Externa eine so fundamentale Rolle in der Konstruktion von Stilbegriffen zuzuschreiben, wo sie doch in der alltäglichen kunstwissenschaftlichen Stilanalyse eher als Ergebnisse derselben aufzutauchen scheinen, etwa in dem Fall, in dem einem zuerst erfaßten Stil konsekutiv ein Künstler als Urheber zugeordnet werden kann. Daß es sich aber dabei um eine Täuschung handelt, wird schnell klar, wenn man sich vor Augen hält, wie beispielsweise in der Geschichte der kunstwissenschaftlichen Stilepochen mit der zunehmenden Ausdifferenzierung der möglichen Herkunftsinstanzen immer mehr Stilbegriffe auftauchten. Aus der seit der Renaissance üblichen Dualität von Gotik und Antike wurde im Laufe des 19. Jahrhunderts eine weitaus kleinteiliger angelegte Sequenz von Romanik, Gotik, Renaissance, Barock und Klassizismus, die im 20. Jahrhundert mit Hilfe von weiteren Periodisierungen als perspektivischen Herkunftseinheiten wie Sondergotik, Manierismus und Rokoko noch weiter ausdifferenziert werden sollte, was aber nun – man mag vermuten, aus diskursiver Erschöpfung – nicht mehr überall nachvollzogen

wurde. Es war eine Vorentscheidung über die Frequenz möglicher Stilstufen, die die entsprechenden Phänomene abgrenzbar und benennbar werden ließ.

Im folgenden soll diese Art und Weise der Stilbegriffsbildung als entwicklungslogische oder allgemeiner als herkunftslogische Beschreibung bzw. herkunftslogisches Beschreibungssystem bezeichnet werden. Herkunftslogisch deshalb, weil sich das System zur Reduktion aus der Vielzahl von möglichen kognitiven Grenzziehungen einer externen Instanz bedient, die als Fluchtpunkt für die Kalibrierung der möglichen hin zur relevanten Beobachtung fungiert, und die hier stets als realer oder ideeller Urheber verstanden werden muß, von dem ein Stilphänomen sein Herkommen ableitet. Ohne ein Instanzenmodell als Prämisse wäre es völlig unmöglich, unter all den denkbaren Gruppierungen und Grenzziehungen eine sinnvolle Beschreibungsleistung zu vollbringen. Versuche, Stilbegriffe mit an den Objekten zu beobachtenden Inhalten zu füllen, würden sich in endlosen Schleifen verlieren. Daß zweitens eine objektivierbare Herkunftsbeziehung eine Rolle spielt, ist für die Erkenntnisleistung des Systems von entscheidender Bedeutung.

Pragmatischer und konkreter ausgedrückt ist es die Aufgabe der Regelinstanzen, einen gemeinsamen und hinreichend erkennbaren ästhetischen Nenner zu finden, der einerseits möglichst bedeutende Anteile der (und dies ist wichtig) tatsächlichen (d.h. objektivierbaren) formalen Produktion einer perspektivierenden Größe wie Künstler, Region, Periode oder eben Sehgewohnheit einschließt, andererseits aber auch genügend Ansatzpunkte für Abgrenzungen gegenüber anderen Subjekten bietet, um einen praktikablen Beobachtungsvorgang zu gewährleisten. Mit den jüngeren Epochenbegriffen wie Sondergotik, Manierismus oder Rokoko war zwar die zweite Bedingung erfüllt, in bezug auf die erste wurde aber aufgrund der erzielten Kleinteiligkeit eine weitere, eher implizite Prämisse dieses Instanzenmodells verletzt, daß nämlich Epochen als zeitliche Abfolge aufzutreten haben. Infolge der Kleinteiligkeit der jüngeren Epochensequenz ergaben sich einfach zu viele zeitliche Überschneidungen der formalen Phänomenklassen. Solche Überschneidungen gab es zwar auch nach dem gröberen älteren Epochenmodell des 19. Jahrhunderts (Gotik → Renaissance), in dessen weitausgreifenden Klassen waren sie aber in der „Großen Erzählung" künstlerischen Fortschritts leichter zu marginalisieren, wie etwa im Falle der sogenannten Nachgotik während der Renaissancezeit oder der klassizistischen Tendenzen in der niederländischen Kunst während der Barockzeit.

Der große Erfolg des klassischen, sequentiellen Modells der Epochenstile dürfte wahrscheinlich darauf zurückzuführen sein, daß ihm eine Figuration als Regelinstanz zugrunde liegt, die eng mit jenen historischen Vorstellungen zusammenfällt, wie sie am einflußreichsten Hegel als Entwicklungsgesetz des Geistes nach dem Bild einer Stufenfolge formuliert hat, und wie sie seit dem Ende des 18. Jahrhunderts unter dem Schlagwort der Dialektik des Zeitgeistes ihren Ausdruck fanden. Kunststil konnte so als Ausdruck einer universalhistorischen Entwicklungsgeschichte verstanden werden und die Geschichte der bildenden Kunst an die weitaus prestigeträchtigere allgemeine Geschichte angeschlossen werden.

Eine Konsequenz dieser herkunftsorientierten Instanzenmodelle sind die Reinheitspostulate, die vor allem in der älteren Literatur immer wieder durchscheinen, seien sie als hochgeschätzte Einheit der Künstlerpersönlichkeit, der Stufenfolge oder territorialer Raumbezüge formuliert. Mit den Zitaten von Wölfflin und Meyer Schapiro habe ich bereits Beispiele gebracht. Jan Białostocki definierte vergleichbar 1966: „[Stil] ist ein Merkmal künstlerischer Einheit, die nicht (oder nur teilweise) absichtlich erzielt wurde, die jedoch nachträglich vom Historiker zusammenfassend formuliert, und deren Gültigkeit auch für außerkünstlerische Bereiche des Lebens und der Gesellschaft nachgewiesen werden kann. In diesem Sinne lebt innerhalb *einer* Zeit und *eines* Raumes auch nur ein *einziger* Stil [Hervh. im Original]."[29] Wodurch sich ein entsprechender Raum und die angesprochene Zeit konstituiere, und warum dort nur ein Stil „lebe" (sic!), wurde in der Regel nicht thematisiert, belegt aber deutlich die methodologische Autorität der ontologischen Bevorzugung von Einheit, wie sie die abendländische Denktradition seit Aristoteles gepflegt hat. Bekanntlich hat Joseph Schmoll gen. Eisenwerth 1970 gerade gegen dieses Postulat Einspruch erhoben in seinem sprechend betitelten Aufsatz *Stilpluralismus statt Einheitszwang.*[30] Die Denkfigur besitzt aber offensichtlich eine solche Wirkmacht, daß noch 1999 Martin Warnke in der *Geschichte der deutschen Kunst* mit Blick auf die Kunst nach 1520 klagte: „Dieser *Mangel* [Hervh. S.H.] an Kontinuität, an folgerichtiger Entwicklung, führt dazu, daß über Kunstgeschichte Deutschlands dieser Epoche nichts zu ‚erzählen' ist."[31]

Natürlich sind auch unter der Bedingung der Aufrechterhaltung einer Herkunftsbeziehung ganz anders figurierte Temporalmodelle als Regelinstanzen denkbar und auch kunsthistoriographisch verwendet worden. So wurden seit dem Ende des 19. Jahrhunderts vielleicht nicht unbeeinflußt

vom Prestigegewinn kunstferner Disziplinen wie den Naturwissenschaften oder der Ökonomik von diesen grundlegende Modelle entlehnt. Wölfflin beispielsweise nutzte wohl mit implizitem Bezug zur zeitgenössischen Physik das Bild der Welle als grenzgenerierende Herkunftsinstanz: Es sei eine „unbestrittene Tatsache, daß sich, mit engerer oder weiterer Wellenlänge, gewisse gleichlautende Entwicklungen vom Linearen zum Malerischen, vom Strengen zum Freien usw. schon mehrfach im Abendland abgespielt haben."[32] Das vermehrte Beschreibungspotential, das im Bild der Welle gegenüber der Dialektik des Zeitgeistes durchaus enthalten war, konnte sich jedoch anfangs kaum entfalten, da ihre Periodizität mit dem älteren universalhistorischen Stufenmodell nur schwer in Einklang zu bringen war. Außerdem hat Wölfflin seinen eigentlich als Gesetzmäßigkeit und Vorschlag einer universalen Beschreibungssprache verstandenen Übergang zweier Sehweisen vor allem an der Schnittstelle von Renaissance und Barock demonstriert, so daß eine verengte Rezeption als Historiographie dieser beiden konkreten Epochen nahe lag. Georges Kubler wählte später ein eher an die Konjunkturmodelle der Ökonomik angelehntes Modell kunsthistorischer Problemfelder, das eine Mehrzahl sich überschneidender und einander durchdringender Entwicklungen zu beschreiben erlaubt und auf die Randbedingungen der Sequentialität und der Einheit in Zeit und Raum, wie sie allen älteren Temporalmodellen inhärent war, verzichten kann.[33] Es ist allerdings nicht unwahrscheinlich, daß gerade die hierdurch provozierte Überkomplexität einer breiteren Rezeption dieses Ansatzes in der Kunstwissenschaft bis heute besonders im Wege steht.

Wie verbindet nun die *poiesis* der Grenzziehung eine externe Urheberinstanz mit der Menge der möglichen relevanten Formalbeobachtungen im Bereich der Kunstwerke selbst? Welche Formalbeobachtungen werden in das System des jeweiligen Stils integriert, und welche bleiben auf der Außenseite der Grenze? Signifikant ist hier die Eigenart dieses Paradigmas, sofern es einen Wahrheitsanspruch erhebt, bei gegebenem Instanzenmodell Aussagen unter Berücksichtigung eines verifizier- bzw. falsifizierbaren Herkunftsbezugs treffen zu können und für weitere Beobachtungen Anschlußfähigkeit zu garantieren. Nach Luhmannscher Terminologie kommt hier ein binärer Code des „wahr" oder „unwahr" zum Einsatz. Grundsätzlich ist es nämlich nicht möglich, willkürlich solche formalen Merkmale in den Systeminnenbereich eines herkunftslogischen Stilbegriffs mit hineinzunehmen, die nachweislich in keinem realen Bezug zur Herkunftsinstanz stehen. So war das Bild der Kunst Albrecht Dürers noch vor zweihundert

Jahren durch eine Vielzahl von Werken geprägt, die später überzeugend als Produkte von anderen Malerkollegen identifiziert wurden. Solange eine Vorstellung von einer formalen Handschrift Dürers mit Wahrheitsanspruch auftritt, muß sie solche Veränderungen in den Relationen von Herkunftseinheit und Kunstphänomenen berücksichtigen und den Stilbegriff an den aktualisierten Systeminnenbereich akkommodieren. Unter der Prämisse des Instanzenmodells der sequentiellen Epochenstile kann das ab 1725 errichtete Chiswick House nicht der Renaissance zugeschrieben werden, da diese rein temporal nicht das 18. Jahrhundert abdeckt, obwohl stilistisch zwischen dem englischen Landhaus und der um 1567 entstandenen Villa Rotonda des Renaissancearchitekten Andrea Palladio weitaus geringere Unterschiede existieren, als etwa zwischen dieser und Michelangelos Buonarrotis fast zeitgleicher Porta Pia (Abb. 7, 8, 9). Würde das englische Landhaus beispielsweise einem Neuling der Kunstgeschichte ohne Kenntnis des Kontextes präsentiert, so würde es wohl unbedingt als Vertreter der Renaissance durchgehen.

Um es kurz auszudrücken, die der kunstwissenschaftlichen Stilbegriffsbildung zugrunde liegenden formalen Phänomene müssen zumindest asymptotisch eine Herkunftsbeziehung zur zentrierenden Instanz zulassen. Wird die Instanz Barock als Stilepoche im 17. und 18. Jahrhundert angesiedelt, ist es problematisch, sich ähnlich präsentierende Kunstcharakteristika des 15. Jahrhunderts damit zu erfassen. Endet Renaissance als Instanz mit dem 16. Jahrhundert, kann sie nicht das 18. Jahrhundert beschreiben. Ginge man aber von einem komplexeren Instanzenmodell aus, wie es etwa Richard Hamann oder Georges Kubler vorgeschlagen haben, ergäbe die integrierende Beschreibung jeweiliger Phänomenspannen durchaus Sinn. So deutlich auf das illusionistische Sehen einer höheren Wirklichkeit angelegte Schauräume wie die Chorensembles von Breisach (Altarretabel ab 1523) und Weltenburg (ab 1716) würden in ihren Stilbeschreibungen enger zusammenrücken als es die hier traditionell verwendeten Begriffe (Spät-)Gotik und (Spät-)Barock suggerieren (Abb. 10, 11).[34]

Andersherum werden innerhalb dieses Paradigmas formale Elemente für die Grenzgenerierung eines Stilbegriffs umso weniger geeignet sein, als sie mit mehreren und vor allem im Instanzenmodell benachbarten Urhebereinheiten in gemeinsamer Herkunftsbeziehung stehen. Dies ist z.B. sehr deutlich in der Generierung von Wölfflins Grundbegriffen nachzuvollziehen, als sie in der Unterscheidung von Renaissance- und Barockstil operationalisiert wurden. Hier spielte die später als so wesentlich für das Ver-

ständnis frühneuzeitlicher Architektur erkannte Ordnungslehre der Säulengeschlechter eigenartigerweise so gut wie gar keine Rolle, was sich aber systemisch erklären läßt, da sich die normativen Elemente der Säulenlehre in den beiden von Wölfflin ins Auge gefaßten Stilepochen höchstens graduell unterschieden. Die Folge war, daß im Gefolge Wölfflins eines der wichtigsten zeitgenössischen Ordnungssysteme sowohl der Renaissancearchitektur als auch der Barockarchitektur von der Kunstwissenschaft über weite Strecken geradezu vergessen wurde.[35]

Grundsätzlich ist also die Gültigkeit und Richtigkeit einer herkunftslogischen Stilbeobachtung von (zumindest tendenziell) objektivierbarem Anspruch und deshalb auch diskursiv verifizierbar und falsifizierbar. Legt man einmal das Grundmodell der Instanzen fest, auf die sich die Stilphänomene perspektivisch beziehen sollen, so ist die Erkenntnisleistung des Modells für die kunstwissenschaftliche Forschung enorm. Es erlaubt nämlich, den verschiedensten Instanzen wie Künstlern, Kunstkreisen, Regionen, Nationen, Epochen, ja vielfach sogar Jahrzehnten auf dem Zeitstrahl recht zuverlässig formale Phänomene zuzuordnen und oft auch umgekehrt. Damit arbeitet es trotz aller Verfeinerungen quasi immer noch auf der Ebene der antiken Praxis, aus driftigen Gründen die Urheber bestimmter Artefakte anhand von deren Gestaltungsart zu bestimmen, der „individuellen Hand". Es wäre fatal, meine hier unternommene Relativierung dieses Stilparadigmas dahingehend zu verstehen, daß dieses Stilparadigma im Rahmen der Kunstwissenschaft grundsätzlich zu vermeiden wäre. Solche Tendenzen sind zwar nicht untypisch für die letzten Jahrzehnte, man würde sich aber damit eines der mächtigsten Werkzeuge der kunsthistorischen Objektbestimmung entäußern.

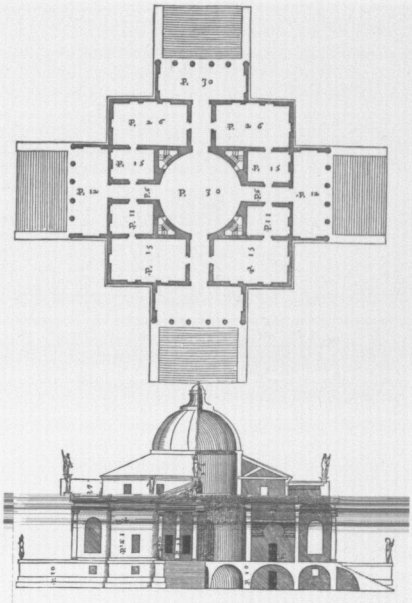
Problematisch wird es erst von da ab, wo es sich nicht mehr um konkrete Urheber handelt, sondern um hochabstrakte Begriffe, die eine deutliche eigene Konstruktionsgeschichte besitzen. Begriffe wie Malerschule, Kunstregion, Volk oder Epoche, so heuristisch hilfreich sie oft für Datierungen und Zuordnungen auftreten, tendieren fast stets zur Hypostasierung, d.h. sie werden dann wie reale Urheber verwendet und immunisieren sich gegen alternative Perspektiven. Einige Versuche von Perspektivwechseln gegenüber der gängigsten Tradition wurden schon erwähnt. Sie alle haben unter der Macht der Gewohnheit eingeschliffener Denkweisen zu leiden, in deren Territorien sie in der Regel als Störung gewertet werden. Da es sich bei den Herkunftseinheiten zwangsläufig um einen den Kunstwerken externen Bereich handelt, besteht immer die Gefahr, daß die Rück-

7 Chiswick House, Middlesex (1727–1729), nach dem Entwurf des Bauherrn Richard Boyle, 3. Earl of Burlington

kopplung der übergeordneten Denkweisen mit dem der Kunstgeschichte oft fernen aktuellen Diskurs verloren geht. Neue Entwicklungen beispielsweise in der Geschichtsphilosophie werden oft nur verzögert in der Kunstwissenschaft wahrgenommen, gleichwohl aber die älteren historiographischen Modelle gerne weiterverwendet, eben in hypostasierter Form ohne ihren Modellcharakter noch zu reflektieren.[36]

Stil als bedeutungslogische Beschreibung (2)

Im Rahmen des zweiten Beschreibungsparadigmas des Stilbegriffs agiert nun eine zwar auf den ersten Blick verwandt erscheinende, aber in einem entscheidenden Aspekt grundsätzlich anders funktionierende Baulogik. Als Beispiel sei auf die bereits mehrfach angesprochenen und für die abendländische Kultur grundlegenden *genera dicendi* der klassischen Rhetorik verwiesen. Auch hier kann der Begriff des grenzgenerierenden Systems mit einem Instanzenmodell in Anwendung gebracht werden. Dieses wird erkennbar, sobald man sich klarmacht, daß hier in der Regel seit Ciceros Zeiten von einer Dreizahl von formalen Ausdruckslagen ausgegangen wird, nicht aber z.B. von einer Sechs- oder Zwölfteilung.[37] Das Instanzenmodell an sich scheint sich also hier weitaus weniger komplex als die vielfältigen Herkunftsmodelle des Paradigmas (1) zu präsentieren. Die Komplexität entsteht jedoch an einer anderen Stelle, da die Instanzen hier anders als jene des Herkunftsmodells keine Urheber darstellen, deren Her-



8 Andrea Palladio, Villa Rotonda, um 1566, Darstellung in den *Quattro Libri* des Andrea Palladio von 1570

kunftsbezug zu Formelementen die Grundlage für dem Wahrheitsprinzip folgend nachjustierbare Stilbegriffe abgeben, und es sich um kulturelle Bedeutungsaufladungen bzw. Kodierungen handelt. Dies ist auch der Grund, warum die entsprechenden Stilbegriffe im Folgenden unter dem Paradigma der bedeutungslogischen Distinktion beschrieben werden.

Um die produktionsseitige Alterität des herkunftslogischen (1) und des bedeutungslogischen (2) Stilparadigmas besser zu verstehen, ist es vielleicht hilfreich, sich die jeweilige Baulogik eines gelungenen oder richtigen Stilbegriffs an konkreten Bespielen vor Augen zu führen. Die Vorstellungen von einem Personalstil, also einem Vertreter des herkunftslogischen Paradigmas, müssen grundsätzlich empirisch belastbar sein, unterliegen also einem Verbot willkürlicher Formung. So muß die Abstraktion der stilistischen Eigenart des bereits oben herangezogenen Albrecht Dürer letztendlich auf seinen beobachtbaren Werken aufbauen und darf nicht auf solche Leonardo da Vincis oder Rembrandts zurückgreifen. Eine entsprechende externe Bedingung ist nun für einen Stilbegriff des bedeutungslogischen Paradigmas gar nicht notwendig, da der Begriff im Akt seiner diskursiven Generierung bereits komplettiert ist. Es ist beispielsweise für die anschauliche Realisation des an die Rhetorik angelehnten Begriffs des hohen Stils

9 Michelangelo Buonarotti, Rom, Porta Pia, 1561–1565

völlig unerheblich, daß von einem logischen, anthropologischen oder philosophischen Standpunkt aus auch noch andere formale Mittel zu diesem Ziel denkbar wären. Entscheidend ist die historische Faktizität der jeweiligen semantischen bzw. kulturellen Kodierung. Wenn für die architektonische Materialisation des hohen Stils z.B. in der italienischen Renaissance die Anwendung der korinthischen Säulenordnung eine gängige Praxis darstellte, dann ist es unerheblich, daß in Rußland damals eine Farbe, nämlich Rot, mit einer besonderen Würde verbunden war und sich deshalb grundsätzlich zu einer weiteren Distinktion eignen würde. Ähnliches gilt für jeweilige Vorstellungen eines ‚schönen' oder ‚richtigen' Stils. Bedeutungslogische Stilbegriffe sind also an einen konkreten kulturellen Kontext gebunden.

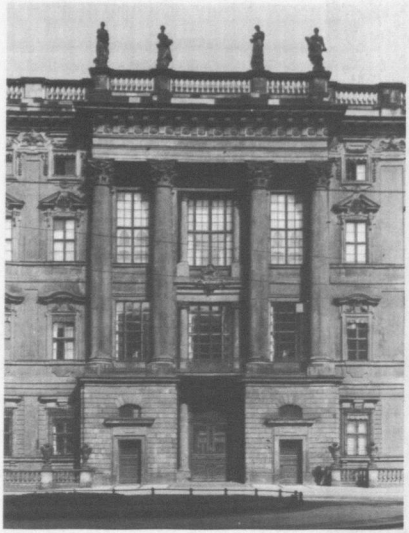
Der binäre Code ist nicht der an einer Herkunftsbeziehung meßbare Wahrheitsanspruch, sondern die Entsprechung einer autoritär auftretenden Norm. Ein instruktives Beispiel für eine solche binäre Option im Gegensatz zur Herkunftslogik ist die Gegenüberstellung von südlicher Straßen- und nördlicher Gartenfassade des Berliner Königsschlosses, die Andreas Schlüter beide in den Jahren um 1700 entworfen hat (Abb. 12, 13). Im Sinne des Wölfflinschen Stilgesetzes, der klassischen kunstwissenschaftlichen Entwicklungsgeschichte der Baustile, lassen sich beide Fassaden als typische Vertreter des Barockstils benennen, beispielsweise in Anlehnung an das Wölfflinsche Begriffssystem als Zunahme haptischer, skulpturaler Qualitäten in gesteigertem Vortrag gegenüber einer als typisch verstandenen Linearität und formalen Zurückhaltung der italienischen Renaissancearchitektur (z.B. in Gestalt der Cancelleria in Rom). Gleichzeitig lassen

10 Meisters H.L., Altarretabel im szenografisch angelegten Chorensemble des St. Stephansmünsters zu Breisach, ab 1523

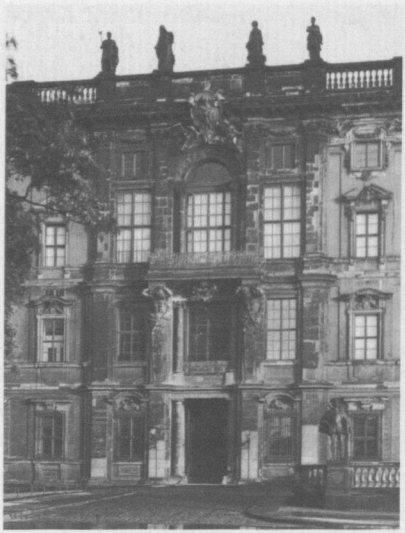
sich aber beide Fassadenabschnitte auch mit stilanalytischen Mitteln unterscheiden, in einem ersten Schritt im Sinne der Schurrschen Artikulation. Während auf der Schloßplatzseite die monumentale Geste der über mehrere Geschosse reichenden, auf hervortretendem Sockel aufgesetzten Kolossalsäulen in vollrunder Ausführung dominieren, ordnet sich die Architektur auf der Gartenseite der Geschoßeinteilung unter, tritt in den Motiven der Säulenordnung gewissermaßen nur als Abbreviatur in Gestalt von Pilastern auf, und diese sind überdies noch durch Trägerfiguren in ihrer geometrischen Strenge verunklärt. Im Sinne des herkunftslogischen Modells könnte man bei ungenauer Kenntnis der Baugeschichte nach unterschiedlichen Entwerfern, unterschiedlichen Stilstufen oder unterschiedlichen kunstgeographischen Ursprüngen fragen, und solche Fragen sind keineswegs abwegig. Es kann jedoch ebenso gefragt werden, ob es vielleicht der unterschiedliche räumlich-funktionale Kontext war, in dem die Fassaden stehen, der zu einer absichtlichen unterschiedlichen stilistischen Ausbildung geführt haben kann. Ob also damals unterschiedliche Architektur-

11 Cosmas Damian und Egid Quirin Asam, szenografischer Chor der Klosterkirche Weltenburg, ab 1716

stile mit unterschiedlichen Aufgaben verbunden waren. Eine solche Lesart der Berliner Architektur erhärtet sich, wenn man die relativ einheitliche Entstehungsgeschichte beider Fassaden und die Wiederholung vergleichbarer Situationen etwa am Kernschloß von Sanssouci beobachtet, und sich zusätzlich die Wirkmacht rhetorischer Modelle formaler Variation dieser Zeit vor Augen stellt.[38] Es ist klar, daß nun nicht mehr Künstler, Epochen oder Kunstlandschaften die entscheidenden Grundmuster für eine jeweilige Zuordnung formaler Elemente liefern, sondern ein kultureller Code



12 Andreas Schlüter, ehem. Stadtschloß Berlin, Portal I an der Südfassade im „hohen" Stil, ursprünglicher Eingang vom Schloßplatz her, 1699/1701

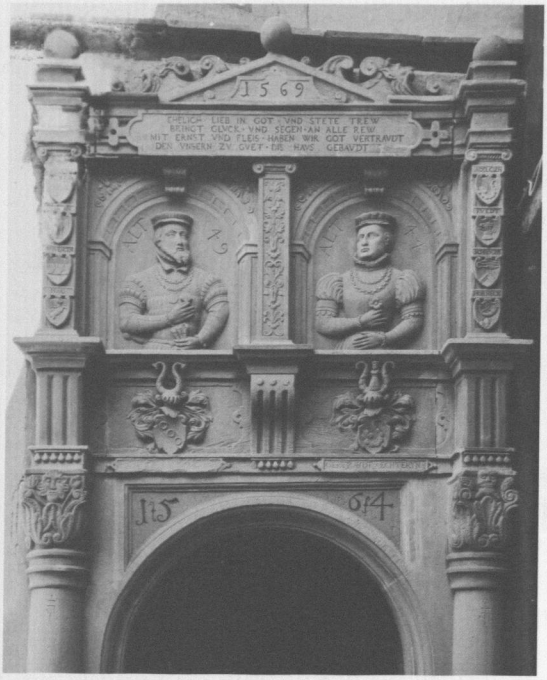


13 Andreas Schlüter, ehem. Stadtschloß Berlin, Portal V an der Nordfassade, ursprünglicher Ausgang zum Hofgarten in niederer Stillage, 1699/1701

an deren Stelle tritt. Nach Białostocki handelt es sich nun um Modi oder Stillagen, was nicht der hier favorisierten weiteren Bedeutung widerspricht, daß es sich grundsätzlich um ein Stilphänomen handelt.

Beobachtungen von Stilbeobachtungen: Beschreibungen zweiter Ordnung (3 und 4)

An den aufgeführten Beispielen wird deutlich, daß das bedeutungslogische Stilparadigma (2) an sich zwar eine bedeutende Rolle in der Geschichte der Kunst spielt, als Beobachtungs- bzw. Beschreibungsmethode der Kunstwissenschaft in seiner einfachen Form aber leider untauglich ist. Es fehlt ihm als System ja der binäre Code der wissenschaftlichen Wahrheit. Zum Glück lassen sich aus einer systemischen Perspektive heraus Systeme als in-



14 Schloß Mespelbrunn (Odenwald), romanisierende Kapitelle innerhalb der dorischen Ordnung eines Portals im Schloßhof, um 1567

einander verschachtelt verstehen, also auch Beobachtungen zweiter und höherer Ordnung denken. Da die Verbindung von formalen Merkmalen und einer Bedeutungsdimension in Rahmen der Beschreibung (2) bereits eine Beobachtung erster Ordnung voraussetzt (die jedoch nicht dem herkunftslogischen Paradigma folgt, da Wahrheit hier nicht zwingend ist), kann die Kunstwissenschaft diese Beobachtung auf einer höheren Ebene wiederum beobachten, diesmal (hoffentlich) mit einem wissenschaftlichen Wahrheitsanspruch. Nur sollte dann klar sein, und dies ist wirklich von entscheidender Bedeutung für fast alle der hier angesprochenen Probleme, daß dann keine Stilbegriffe nach dem herkunftslogischen Paradigma (1) gebildet werden, sondern Begriffe bzw. Beobachtungen eines anderen Systems beobachtet werden. Dieses System erster Ordnung ist nicht identisch mit einem der herkunftslogisch funktionierenden Systemen der klassischen Kunstgeschichte. Das Ergebnis der Beobachtung zweiter Ordnung (3) wird als kunstwissenschaftliche Methode auf eine Historisierung der beobachteten Stilbegriffe des bedeutungslogischen Paradigmas (2) hinauslau-

fen. Es wird klar werden, daß z.B. der modale Begriff des dorischen Stils im 16. Jahrhundert nicht stets mit dem kunstwissenschaftlichen Begriff der Dorik im 21. Jahrhundert zusammenfällt (Abb. 14).[39]

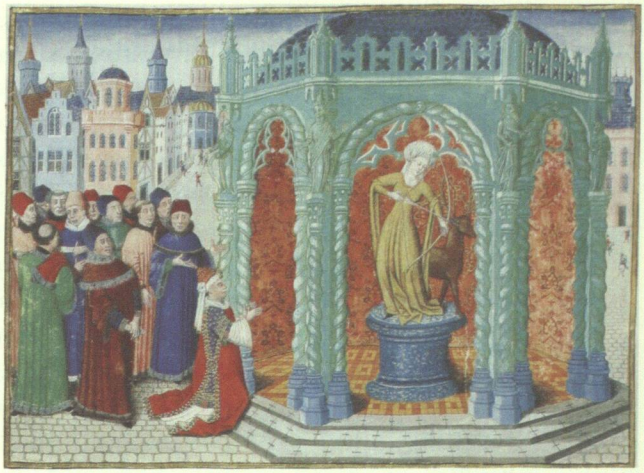
Um die kombinatorischen Möglichkeiten zweier Beobachtungsebenen auszuschöpfen, kann auch noch die wissenschaftliche Beobachtung (4) der historischen Anwendung des herkunftslogischen Paradigmas (1) eingeführt werden. Kaum ist in letzter Zeit die Forderung nach einer solchen Beobachtung zweiter Ordnung von historischen Stilauffassungen so deutlich eingefordert und zugleich auch so überzeugend eingelöst worden wie 2002 von Ulrich Pfisterer in seiner Arbeit zum Wandel des Stilverständnisses im Italien des frühen 15. Jahrhunderts. Pfisterers Ansatz, eben nicht nur Kunststile selbst zu historisieren, sondern den Blick auf diesen Wandel von Stilmodellen wiederum kunstwissenschaftlich zu historisieren, ließe sich ohne weiteres auch auf andere Zeiten und Orte übertragen: „Die Frage muß vielmehr darauf zielen, warum das prinzipiell bewährte Verfahren moderner Stilkritik [hier entsprechend dem herkunftslogischen Paradigma] bei Donatellos Werken nicht ausreicht. Es geht nicht primär darum, schwierige Datierungs- und Zuschreibungsprobleme doch noch zu lösen, sondern zu begründen, warum es gerade bei Donatello gehäuft zu solchen kommt, warum gerade in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts der Künstler eine solche Spannbreite des Formenvokabulars entwickeln konnte. Gefragt wird also nach Donatellos bewußtem Umgang mit und *Verständnis von Formen und Stil* [Hervh. S.H., und gemeint ist hier auch ein historisches Verständnis]. Anders formuliert: Um die Entstehungsbedingungen von Donatellos so unterschiedlichen Werken wenigstens in Annäherung zu verstehen, gilt es, sein historisches Form- und Stilbewußtsein und allgemeiner: den Seh- und Beurteilungshorizont von Kunstwerken im frühen 15. Jahrhundert zu rekonstruieren."[40]

Obwohl mit dem herkunftslogischen Stilparadigma (1) heute eine zwar nicht unproblematische, aber richtig verstanden erkenntnisfördernde und erprobte Sichtweise auf die Kunstentwicklung zur Verfügung steht, handelt es sich offensichtlich im Rahmen der europäischen Geistestradition um ein eher jüngeres Phänomen. Zwar läßt sich diese Perspektive analog zu dem oben angeführten Gadamer-Zitat bis in die Antike zurückverfolgen, während des Mittelalters entsprach sie aber kaum dem herrschenden Weltbild.[41] Eine gewisse Ausnahme bildete die Jurisprudenz, in deren Rahmen das antike Konzept des Stils als Herkunftskennzeichen auch begrifflich weitergepflegt wurde.[42] Ansonsten ist bei der Knappheit der Textquellen oft

nur schwer zu entscheiden, was mit einem konkreten Terminus wirklich gemeint ist. Es ist sicherlich davon auszugehen, daß ein gebildeter mittelalterlicher Betrachter, Auftraggeber und erst recht ein für die konkrete Form-Manifestation verantwortlicher Künstler formale Besonderheiten erkennen konnte. So berichtet beispielsweise eine Chronik des späten 11. Jahrhunderts, Erzbischof Adalbert von Bremen habe seinen nach dem Vorbild des Kölner Domes begonnenen Dom nach dem Muster der Kathedrale von Benevent weiterführen lassen („ad exemplum Beneventanae").[43]

Es lassen sich jedoch nur wenige Quellen anführen, die es zulassen, solche kategorialen Vorstellungen im Einzelfall mit Inhalt zu füllen; und oft ist nicht zu klären, ob sich die Distinktionen überhaupt auf die Ebene des Stils beziehen, oder aber nicht eher das gut bekannte (bau-)typologische Denken des Mittelalters widerspiegeln. Es gibt zahlreiche Indizien für die Annahme, daß es sich mit dem in der modernen Kunstwissenschaft so beliebten Hauptzugriff über die Stilebene und seiner Position vor technischen, gattungsmäßigen und typologischen Kontextbildungen im Mittelalter genau umgekehrt verhalten hat. Zuerst kam der Bautypus, dann erst Fragen des Stils im Detail, wenn es um Architekturbedeutung im Mittelalter ging. Heiliggrabkopien bieten hier Beispiele in hinreichender Menge, um Klassifikationen möglicher zeitgenössischer Strategien zu erarbeiten.[44]

Eine neue Konjunktur des herkunftslogischen Stilparadigmas (1) ist am Beginn der Renaissanceepoche zu beobachten. Vor allem in italienischen Humanistenkreisen beschäftigte man sich intensiv mit Stilcharakteristika der Antike, die man für aktuelle Projekte reaktivieren wollte. Ein eindrucksvolles, schon fortgeschrittenes Beispiel, die Geschichte der Kunst als Stilgeschichte zu erzählen, sind die 1550 zuerst erschienenen *vite* des Vasari.[45] Weniger bekannt sind strukturell ähnliche Interessen in der nordalpinen Kunst (Abb. 15).[46] Trotz aller dieser Reaktivierungen des herkunftslogischen Stilparadigmas ist es jedoch ein Trugschluß, hier bereits das neue hegemoniale Prinzip der Stilauffassung zu sehen. In Wirklichkeit wurde bis weit in das 18. Jahrhundert hinein Stil zuerst als normative Größe verstanden, gegen die sich jede individuelle Abweichung als partikular und ästhetisch, ja sogar moralisch bedenklich ausnehmen mußte.[47] Der Umgang mit dem Gotikbegriff der Frühen Neuzeit zeigt dies anschaulich: Kaum jemals ging es um eine empirisch belastbare Vorstellung von Gotik als realem Stil, sondern vor allem um eine Sammelbezeichnung für abzulehnende Kunstphänomene (vgl. auch den Beitrag von Hermann Hipp in diesem Band).[48]



15 Meister der Ursus-Miniatur, Historisierende Fiktion eines Dianatempels, 1448, in Jaques de Guises französischer Übersetzung von Jean Wauquelins Chronik des Hennegaus, Brüssel, Bibliothèque Royale de Belgique Ms 9242 fol. 175v

Erst im 18. Jahrhundert waren dann mit der Hochschätzung künstlerischer Individualität und der zunehmenden Historisierung des Blicks auf die Kulturen der Vergangenheit die Voraussetzungen gegeben, das herkunftslogische Paradigma zu einer Hauptmethode der entstehenden akademischen Kunstwissenschaft auszubauen. Dieser Vorgang ist oft genug dargestellt worden und braucht hier nicht noch einmal nachgezeichnet zu werden (vgl. den Beitrag von Heiner Borggrefe in diesem Band).[49] Hier soll nur ein Aspekt hervorgehoben werden: Da das herkunftslogische Stilparadigma im Grunde ein so junges ist, bedient sich die Kunstwissenschaft einer Beobachtungsweise des Phänomens Stil, die in bezug auf die meisten ihrer Gegenstände nicht als zeitgenössisch angesehen werden kann. Die Gefahr ist nicht zu übersehen, daß die bekannte strukturelle Bevorzugung temporaler Instanzenmodelle von Seiten der Kunstgeschichte beim Blick auf mittelalterliche Verhältnisse problematische Schwerpunkte setzt. So waren es wohl in jenen mittelalterlichen Fällen, in denen Stilauffassungen eine intentionale Rolle spielten, fast immer Gruppen- statt Zeitbezüge, die heute rekonstruiert werden müßten. Wolfgang Brückles Bedenken mit Blick auf die Forschungen zum sogenannten Hofstil der französischen Könige im 14. Jahrhundert dürften erst recht für ältere Zeiten gelten: „Allgemein stellt sich dabei die Frage, inwieweit das Mittelalter die Vorstellung von Epochen gekannt hat. Ein regelrechter Begriff der ‚Stilepoche' fehlt ihm bekanntlich. Zwar wird jeder geschulte Betrachter auch damals ältere

und neuere Werke, Eigenes und Fremdes zu unterscheiden gewußt haben. Ein wirklich historistisches Bewußtsein würde aber die Fähigkeit voraussetzen, die eigene und die vergangene Kunstproduktion auch stilgeschichtlich in eine differenzierende Beziehung zueinander zu setzen."[50] Überlegungen wie diese warnen davor, den kunstwissenschaftlichen Begriff des retrospektiven Stils allzu exzessiv auf Phänomene des Mittelalters anzuwenden. Der Begriff des retrospektiven Stils suggeriert eine intentionale Verbindung von Stil und Zeitbezug, die gerade für das Mittelalter wohl eher selten gegeben war: Rückschau und Rückschau als Botschaft sind nicht dasselbe.

Dünne und Dichte Stilbegriffe

Es ergeben sich im Rahmen der vorgestellten Typisierung vier Systemfigurationen, von denen drei kunstwissenschaftliche Relevanz besitzen: die herkunftslogische Stilbeschreibung (1), die bedeutungslogische Stilbeschreibung (2), die (wissenschaftliche) Beschreibung der herkunftslogischen Stilbeschreibung (3) und die (wissenschaftliche) Beschreibung der bedeutungslogischen Stilbeschreibung (4). Es sind allerdings darunter nur zwei, die als wissenschaftliche Beobachtung symbolischer Konstellationen gelten können, also historische Bedeutungen abzubilden versuchen, nämlich die (wissenschaftliche) Beschreibung der herkunftslogischen Stilbeschreibung (3) und die (wissenschaftliche) Beschreibung der bedeutungslogischen Stilbeschreibung (4). Nur die Figurationen zweiter Ordnung besitzen die notwendige Komplexität, um nicht nur Stilbegriffe zu generieren, sondern diesen Prozeß auch als Bedeutungserzeugung und Bedeutungskommunikation beschreiben zu können.

Nun sind bedeutungsfern und bedeutungsnah operierende Beobachtungen bzw. die daraus resultierenden Beschreibungen genau das Thema des bereits angesprochenen Programmtextes von Clifford Geertz. Mit diesem Essay hat er ein methodologisches Begriffspaar popularisiert, das vielleicht auch in der Kunstwissenschaft zur Unterscheidung grundlegend unterschiedlicher Stilbeschreibungen sinnvoll wäre: die Unterscheidung einer *Dünnen* von einer *Dichten* Beschreibung. Die Differenzierung stammt ursprünglich von dem englischen Philosophen Gilbert Ryle, der zu ihrer Verdeutlichung ein Gedankenexperiment schildert, das Geertz paraphrasiert hat: „Stellen wir uns, sagt er [Ryle], zwei Knaben vor, die blitzschnell das

Lid des rechten Auges bewegen. Beim einen ist es ein ungewolltes Zucken, beim anderen ein heimliches Zeichen an seinen Freund. Als Bewegungen sind die Bewegungen identisch; vom Standpunkt einer photografischen, ‚phänomenologischen' Wahrnehmung, die nur sie sieht, ist nicht auszumachen, was Zucken und was Zwinkern war oder ob nicht gar beide gezuckt oder gezwinkert haben. Obgleich man ihn nicht photographisch festhalten kann, besteht jedoch ein gewichtiger Unterschied zwischen Zucken und Zwinkern, wie jeder bestätigen wird, der ersteres fatalerweise für letzteres hält. Der Zwinkerer teilt etwas mit, und zwar auf ganz präzise und besondere Weise: (1) er richtet sich absichtlich (2) an jemand Bestimmten, (3) um eine bestimmte Nachricht zu übermitteln, (4) und zwar nach einem gesellschaftlich festgelegten Code und (5) ohne daß die übrigen Anwesenden eingeweiht sind. Es ist nicht etwa so, sagt Ryle, daß derjenige, der zwinkert, zwei Dinge tut – sein Augenlid bewegt und zwinkert –, während derjenige, der zuckt, nur sein Augenlid bewegt. Sobald es einen öffentlichen Code gibt, demzufolge das absichtliche Bewegen des Augenlids als geheimes Zeichen gilt, so *ist* [Hervh. i.O.] das eben Zwinkern."[51]

Eine *Dünne* Beschreibung wäre hier das Feststellen der Augenlidbewegungen bei beiden Jungen, die sich auf dieser bedeutungsfernen Ebene nicht voneinander unterscheiden würden. Erst unter Berücksichtigung der Symboldimension wird daraus eine *Dichte* Beschreibung, in der sich die Tätigkeiten beider Jungen nun sehr wesentlich unterscheiden. Genau solche grundsätzlich unterschiedlichen Beschreibungen liefern die beiden Stilparadigmen mit ihren Potenzierungen zweiter Ordnung (3 und 4), die im Vorangehenden mit Hilfe einer systemischen Terminologie ausdifferenziert wurden. Unter den drei kunstwissenschaftlich relevanten Systemfigurationen handelt es sich bei der Beschreibung mittels herkunftslogischer Stilbegriffe (1) um eine *Dünne* Beschreibung, die zwar Bedeutung generiert, nicht aber als symbolischen Kontext selbst in den Blick nehmen kann. Nur die beiden Konstellationen zweiter Ordnung (3 und 4) sind dazu in der Lage, indem sie die symbolgenerierenden Systeme selbst zum Gegenstand ihrer Beobachtung machen.

Um es aber nochmals zu wiederholen: Dies bedeutet in keiner Weise, daß die klassische Methode der kunstwissenschaftlichen Stilanalyse nach dem Paradigma (1) wissenschaftlich untauglich wäre, es sollte aber zum mindesten das Bewußtsein dafür wachsen, daß es sich bei ihr nicht um die einzige wissenschaftlich gültige Beschreibung von Stilphänomenen handelt.

Unterschiedliche Stilparadigmen im Einsatz: Dünne und Dichte Beschreibungen der Architekturen von Halle und Chemnitz

Nach diesen wahrlich theoriegesättigten Ausführungen möchte ich zum Schluß noch einmal auf die beiden zu Anfang vorgestellten Bauwerke aus der Zeit der beginnenden nordalpinen Renaissance und ihre stilistischen Beschreibungsoptionen zurückkommen. Es dürfte klar geworden sein, daß sich eine solche Beschreibung nicht einfach mit Notwendigkeit aus der Anschauung der Einzelobjekte und dem formalen Vergleich mit anderen Werken ergibt, sondern daß ihr zwangsläufig bestimmte externe Prämissen und Verfahrensweisen zugrunde liegen, die benannt und auch ausgewählt werden können. Nun soll überprüft werden, welche Vorentscheidungen in diesem Fall den größten Erkenntnisgewinn versprechen und möglichst wenig Widerspruchspotential entfalten.

Zunächst läßt sich mit Hilfe der voranstehend entwickelten methodologischen Terminologie beschreiben, daß der traditionellen kunstwissenschaftlichen Taxonomie beider Bauwerke, nämlich des Chemnitzer Portals als späten Vertreter der Gotik und des Hallenser Kirchenumbaus als eines der ersten Werke der Renaissance im Norden, ein herkunftslogisches Beschreibungskonzept von Stil erster Ordnung (1) zugrunde liegt, das hier zudem deutlich auf einem monolinearen sequentiellen Instanzenmodell aufbaut. Es steht nur die Grenzziehung zwischen (Spät-)Gotik und Renaissance zur Debatte. Es kann vermutet werden, daß dabei der Renaissancebegriff an dieser Zeitstelle belastbarer mit Inhalten besetzt ist als der der Gotik, in der Weise, daß alles als Renaissance benannt wird, was sich als Rezeption der italienischen Kunsttradition erkennen läßt. Da diese Rezeption seit Anfang des 16. Jahrhunderts im mitteleuropäischen Raum immer umfassender zum Tragen kam, lassen sich hiermit in Verbindung gebrachte Gestaltungsweisen als fortschreitende Stilentwicklung, eben der nordalpinen, mitteleuropäischen oder deutschen Renaissance darstellen. Zahlreiche stilhistorisch orientierte Überblicksdarstellungen, in neuerer Zeit wohl am prominentesten Henry-Russell Hitchcocks *German Renaissance Architecture*, sind so vorgegangen.[52]

Das spezifische Problem des sequentiellen Instanzenmodells ist denn auch weniger hier zu verorten, sondern im Feld jener Werke, denen sich in dieser Zeit keine explizite Rezeption italienischer Vorbilder zuschreiben läßt. Für sie bleibt nach dem regierenden monolinearen Modell nur die Stilbezeichnung (Spät-)Gotik „übrig", die zudem noch mit dem Nachteil

verbunden ist, daß das Verhältnis der Begriffe Spätgotik und Gotik zueinander von der Wissenschaft nie einer eindeutigen Klärung zugeführt wurde. Es werden damit in heuristischer Weise formal sehr unterschiedliche Gestaltungsweisen wie etwa die Architektur Peter Parlers, eventuell sogar noch die des Kölner Doms und der Kathedrale von Reims, die Dalheimer Gewölbe und das Chemnitzer Astwerk vereint. Im Grunde ist das aber gar nicht beabsichtigt, sondern das an dieser Stelle sehr grobe Instanzenmodell läßt für die Bezeichnung nordalpiner Kunsteigenheiten nur noch den Gotikbegriff übrig, quasi als Außenbereich des Renaissancesystems. Hinzu kommt, daß der Gotikbegriff nicht nur das Nordalpine der Kunst kommunizieren soll, sondern zudem auch noch als Index auf das ausgehende Mittelalter fungieren muß.[53] Eine idealistisch argumentierende Geschichtsphilosophie des 19. Jahrhunderts hat hier ein kunstgeographisch figuriertes Instanzenmodell (beispielsweise nord-/südalpin) mit einem temporalen Modell der Epochendialektik hegelianischer Prägung verschmolzen. Gerade eine solche Verbindung ist aber in den letzten Jahrzehnten immer vehementer kritisiert worden.[54] Sie als implizite, nicht diskutierte Grundlage von konkreten Stilbeschreibungen beizubehalten, erscheint heute zunehmend problematisch. Solange der Gotikbegriff im Bereich des Epochenübergangs zwischen Mittelalter (Gotik!) und Früher Neuzeit (Renaissance!) eher als Index auf Epochenzugehörigkeit als auf kulturräumliche Herkunft fungiert, ist die Anwendung auf Kunstwerke wie das Chemnitzer Portal, dessen Epochenzugehörigkeit ja gar nicht geklärt ist, als Zirkelschluß methodisch unzulässig und im Erkenntniswert gering.

Als Alternative böte sich im Rahmen des herkunftslogischen Stilparadigmas (1) die Verwendung eines stärker differenzierenden, nicht auf derart mißverständliche Weise Stile mit Epochenbegriffen verbindenden Instanzenmodells an. Ein nicht monolinear aufgebautes Modell hat Richard Hamann in seiner 1932 erstmals erschienenen *Geschichte der Kunst* genutzt.[55] Es besitzt den Vorteil, daß es nicht lediglich eine Stufenfolge der Stilbegriffe zur Verfügung präfiguriert, die nach einem vulgärhegelianischen Schema nur gerichtete Stilübergänge kennt, sondern daß es die Verfolgung mehrerer, sich überlappender Stilentwicklungen terminologisch unterstützt. Insofern erinnert es an Kublers jüngeres Konjunkturenmodell, ohne dessen Komplexität und damit Unübersichtlichkeit zu teilen. Nach diesem Modell böte sich aufgrund der Bildhaftigkeit der Chemnitzer Portalarchitektur die Zuordnung zum „Protobarock" an. Diese Einordnung

hätte den Vorteil, auf eine quasi polyphone Stilentwicklung im 15. und 16. Jahrhundert hinzuweisen, aber auch den Nachteil, daß ein für eine spätere Kunstepoche eingeführter Begriff den Eindruck erweckt, als zielten bestimmte Kunstströmungen um 1500 intentional auf die Entfaltung der späteren „echten" barocken Kunst, die sie in Wirklichkeit ja weder kennen noch als Ziel vor Augen haben konnten.

Als Fazit dieser Gedankenmodelle liegt es nahe, von der Verwendung herkunftslogisch gebildeter Stilbegriffe wie (Spät-)Gotik im Falle von Kunstwerken wie dem Chemnitzer Portal oder auch dem Dalheimer Kreuzgang abzusehen. Im besten Fall sind sie von geringem Erkenntniswert, sie verführen aber darüber hinaus zu irrigen Schlußfolgerungen. Es handelt sich hier um einen klassischen Fall der *Dünnen* Beschreibung, wie sie Geertz geschildert hat, indem materielle Phänomene ohne Einbeziehung des kulturellen Kontextes, d.h. der lebensweltlich zugehörigen, historischen Bedeutungsanlagerungen beschrieben werden.

Wie stellt sich die Situation nun aus der Perspektive einer *Dichten* Beschreibung dar? Zunächst ist es hier unerläßlich, sich von älteren, ahistorisch operierenden Konnotierungen zu befreien. Lange Zeit standen nämlich Vertreter der Spätgotik, zu denen das Chemnitzer Portal gezählt wurde, für die Zeit um 1500 im nordalpinen Bereich für das Alte schlechthin, während die Übernahme aus der italienischen Renaissancekultur für Modernisierung bzw. zumindest für neueste Mode stand. Diese Auffassung dürfte aktuell als überholt gelten.[56] Sobald der zeitgenössische Sprachgebrauch auf einer allgemeineren Ebene in den Blick tritt, zeigt sich im Gegenteil für die Begriffe modern und alt damals eine genau umgekehrte Verwendung. Modern war die Kunst der aktuellen, höchst innovativen Gotik, wie Krista De Jonge in ihrem Beitrag im vorliegenden Band nachweist: „Both in Brou and in Utrecht, modern must mean the same as Vasari's *maniera vecchia* in this context, or Gothic, but without the negative connotation Vasari's term carries."[57] Bei der Klassifikation der Hallenser Architektursprache als modern handelt es sich also auch in diesem Aspekt um eine typisch *Dünne* Beschreibung ohne Einbeziehung des kulturellen Kontextes.[58] Bei allgemeiner Betrachtung müßte man den Hallenser Giebelkranz viel eher mit ähnlichen Motivfindungen wie den gemalten Architekturen auf Memlings *Darstellung des biblischen Jerusalems* in Verbindung bringen (Abb. 16) – eine Spur, die deutlich auf eine retrospektive Bedeutungsaufladung solcher Motive hinweist.[59] Das zwei Generationen ältere Gemälde partizipiert an zunehmenden zeitgenössischen Bemühungen auch im nordalpinen Bereich um die

16 Historisierende Architekturen einer fiktiven Jerusalemansicht, Detail aus: Hans Memling, *Die sieben Freuden Mariä,* um 1480, München, Alte Pinakothek

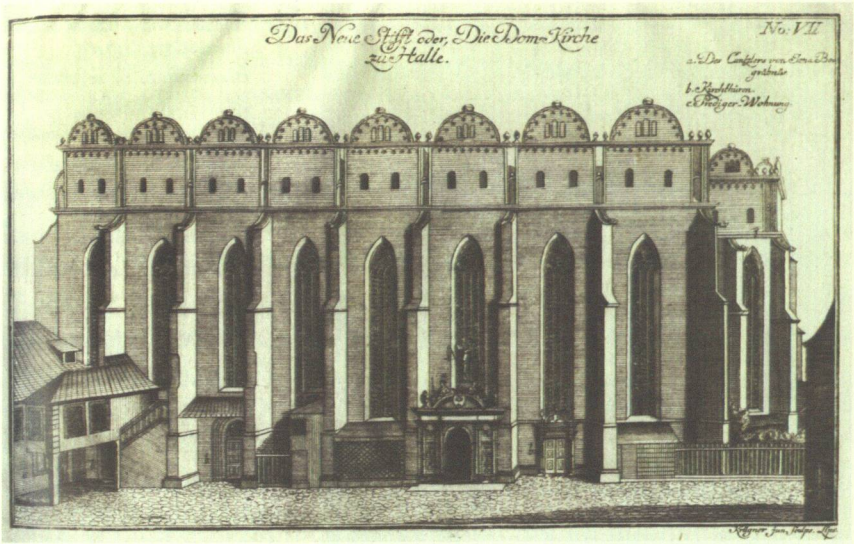
Rekonstruktion vorzeitlicher Sachkultur, die sich seit den 1430er Jahren in zahlreichen Beispielen fassen läßt (Abb. 17).[60] Daß die Verbildlichungen solcher vorzeitlicher Sachkultur und speziell Architektur nicht mit unseren heutigen Vorstellungen dieser Kulturartefakte übereinstimmen, ist dabei im vorliegenden Zusammenhang nicht von Bedeutung. Auch die Wiedergeburt oder „Wiedererwachsung" (Dürer) der Künste in der italienischen Renaissance fand ja unter einem retrospektiven Blickwinkel statt, bezog sich programmatisch auf Stile einer fernen Vorzeit und operierte, wie oben erwähnt, manchmal mit recht ahistorischen Vorstellungen.

Es läßt sich jedoch für den Hallenser Architekturstil ein viel konkreteres und wahrscheinlicheres Vorbild angeben als etwa Memlings Malerei. Der Hallenser Giebelkranz ist nämlich sehr ungewöhnlich ausgebildet und unterscheidet sich in mehreren Aspekten vom späteren Gebrauch des Lünettengiebels. Zum einen sitzen die Giebelrundungen der Nord-, Ost- und

17 Werkstatt des Loyset Liédet, Historisierende Rüstungen römischer Großer um Julius Cäsar in Jean Mansel: *Histoires Romaines abrégées,* um 1454/60, Bibliothèque de l'Arsénal, Paris, Bd. 1, ms. 5087, fol. 93v

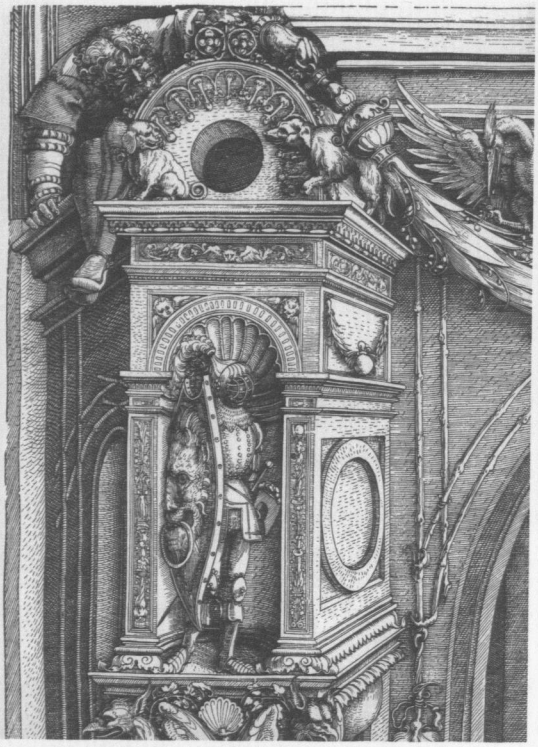
Südseite auf hochrechteckigen, voneinander separierten Wandfeldern. Zum anderen zeigen ältere Abbildungen, daß den Rundbögen der Giebel ursprünglich Bogenfriese mit nach innen gekehrten lilienartigen Auszierungen aufgemalt waren (Abb. 18), ganz in der Weise, wie es heute noch mehrfach in den Architekturzeichnungen von Ludwig Binder, wohl einem Verwandten des Hallenser Baumeisters Bastian Binder, zu sehen ist.[61] Später kommt dieses Detail bei den zahlreichen Rundbogengiebeln der deutschen Renaissance nicht mehr vor.

Der blockartige Unterbau und der Bogenfries sind nun in einem hochberühmten Werk der zeitgenössischen Bildkünste zu sehen, und zwar in der seit 1518 im Druck vorliegenden sogenannten Ehrenpforte Kaiser Maximilians I. Deren Architektur wurde weitgehend ab 1512 von Albrecht Dürer entworfen und ist, dem Thema angemessen, in einem historisierenden, vielfach an antike Vorbilder anknüpfenden Stil ausgearbeitet, der auf Kaisertum und Herkunft Maximilians anspielen sollte.[62] Hier tragen alle die Portalachsen flankierenden Vollsäulen hochrechteckige, wohl aus der Gebälkzone der antiken Säulenordnung abgeleitete Kompartimente, die im Fall der inneren, das Mittelportal flankierenden Säulen durch giebelfeldartige Lünettenabschlüsse mit eingeschriebenen Bogenfriesen mit lilien-



18 Die Hallische Domkirche im 18. Jahrhundert mit dem aufgemalten Friesschmuck der Giebel, aus: Dreyhaupt, Johann Christoph von: *Pagus et Nudzici, oder ausführliche diplomatisch-historische Beschreibung des zum ehemaligen Primat und Ertz-Stifft, nunmehr aber durch den westphälischen Friedens-Schluß secularisirten Herzogthum Magdeburg gehörigen Saal-Kreyses ...*, Halle/Saale 1749/50

förmigen Enden und keulenähnlichem Pflanzenornament bekrönt werden (Abb. 19). Besonders das Detail des sonst nicht geläufigen Bogenfrieses in den Giebelfeldern belegt recht zuverlässig, daß es wohl diese prominente und prestigeaufgeladene Druckgraphik war, die in Halle damals viel einfacher und fruchtbarer Charakteristika und Motive eines antikisierenden Stils vor Augen führen konnte als jene weit entfernten und überdies in Bildvorlagen zudem gar nicht ohne weiteres verfügbaren venezianischen



19 Albrecht Dürer u.a., *Ehrenpforte Kaiser Maximilians I.*, vollendet 1518, Detail mit Bekrönung einer Kolossalsäule mit Rundbogengiebel zu Seiten der Mittelöffnung

Bauten, die traditionell als Quellen für das Hallische Bauprojekt vermutet werden.

Die Bildidee der Ehrenpforte bot sich auch aus einem anderen Grund als Anregung für das Hallenser Bauprojekt an. Die neu eingerichtete Stiftskirche sollte nach Aufgabe einer ersten Planung für den Magdeburger Dom ab 1523 die Grablege Kardinal Albrechts aufnehmen,[63] konnte also auch in ihrer Gesamtheit als Grabmonument verstanden werden. Jüngst hat Thomas Schauerte scharfsinnig dargelegt, daß die Ehrenpforte zwar in der Tradition antiker Siegesarchitekturen steht, darüber hinaus aber auch als eine Art *Castrum doloris* ihres Auftraggebers verstanden werden sollte, also als Grabmonument. Was lag da näher für Kardinal Albrecht, als sich am Muster eines solchen bisher nicht geläufigen Grabbautyps, auch wenn er nur auf dem Papier realisiert war, zu orientieren, als er das Projekt verfolgte, seiner Grabeskirche auch im Außenbau seinen Stempel aufzudrü-

cken und zu einer echten Schauarchitektur umzugestalten. Denn einen baupraktischen Nutzen besaß die neue Giebelreihe nicht; hier wurden unübersehbar Zeichen gesetzt, und zwar nicht mehr auf den Innenraum beschränkt, wie es bei älteren vergleichbaren Projekten üblich war.

Anhand der ikonographisch viel aussagekräftigeren Papierarchitektur der Ehrenpforte läßt sich nun nicht nur die Intention des hallischen Umbaus, sondern auch der hier wohl bewußt gewählte Stil zuverlässiger entschlüsseln. Denn Bildthemen und die übrigen Details der Dürerschen Architektur zeigen hier viel stringenter den Bezug auf vorzeitliches Herkommen und die Charakteristika antiker Architektur, als es die abstrahierende und bildlose Übernahme in Halle für unsere historisch distanzierten Augen vermag. Die ikonologisch eindeutiger interpretierbare Stilwahl der Architekturfiktion erlaubt so eine belastbare Rekonstruktion zeitgenössischer Bedeutungsaufladungen eines Architekturstils. Auch im Rahmen einer *Dichten* Beschreibung kann auf diese Weise der in Halle formulierte Architekturstil angesichts des Bildungsniveaus ihres Auftraggebers und sein anzunehmender Kommunikationshorizont als intendierte Antikenevokation und somit mit gutem Recht als früher Vertreter der Renaissance (als Epoche) in Deutschland gelten.

Noch aufschlußreicher stellt sich aber im Lichte einer *Dichten* Beschreibung der Fall des Chemnitzer Portals dar. Auf Gesamtreproduktionen der Ehrenpforte nur schwer erkennbar hat Dürer im Rahmen der antikisierenden Architektursprache dort auch das Motiv des Astwerks miteinbezogen, vor allem als Rahmenornament. In einer *Dünnen* Beschreibung wäre es als Reminiszenz spätgotischer Gepflogenheiten zu klassifizieren.[64] Die jüngere, kulturwissenschaftlich orientierte Forschung hat jedoch inzwischen unter verschiedenen Blickwinkeln zu zeigen vermocht, daß Astwerk seit dem späten 15. Jahrhundert in humanistisch beeinflußten Kreisen nicht als moderne Formensprache aufgefaßt wurde, sondern im Gegenteil als Vertreterin einer weit zurückliegenden Vorzeit, ja sogar antiker Kunst galt.[65] Ein solcher dezidierter humanistischer Hintergrund ist für die Entstehungssituation des Chemnitzer Astwerkportals seit jüngstem gut belegbar. Der Initiator des dortigen Langhausneubaus, Abt Heinrich von Schleinitz (im Amt 1484–1522), hatte intensiv Anteil an der Bewegung des Humanismus, wie besonders die jüngst geglückte Rekonstruktion der von ihm entscheidend geförderten und erweiterten Klosterbibliothek zeigt.[66] Für diese hatte er Texte des Erasmus, die *Historia rerum ubique gestarum* und Briefe des Enea Silvio Piccolomini, *De triumpho Romanorum* von

20 Albrecht Dürer, Astwerkportal in der *Beschneidung Christi*, um 1503, Holzschnitt aus dem *Marienleben*

Flavio Biondi und *Antiquitatum variarum volumina XVII* von Giovanni Nanni sowie Schriften von Petrarca, Boccaccio, Pico della Mirandola, Lorenzo und Georgio Valla, Policiani und anderen ankaufen lassen. Hinzu kamen noch ungewöhnlich viele Geschichtswerke.

Aber auch in diesem Fall muß die Argumentation nicht auf dieser etwas allgemeinen Ebene stehen bleiben. Albrecht Dürer hatte sich nämlich schon um 1503 mit dem Astwerkmotiv beschäftigt und es in einer Architekturfiktion vorgeführt, die leicht als ein direktes formales Vorbild für Franz Maidburgs Portalschöpfung erkennbar ist (Abb. 20). In der damals weit verbreiteten Holzschnittserie des *Marienlebens* gibt es mehrere, sich unübersehbar als antikisierende Architekturen präsentierende Darstellungen des Jerusalemer Tempels. Auf der *Beschneidung Christi* ist der Eingang des Allerheiligsten mit einem Astwerkmotiv geschmückt, das für die Chemnitzer Umsetzung nur um Obergeschosse erweitert werden mußte.[67]

21 Lucas van Leyden, Astwerkportal der Szene *Die Kaisertochter überlistet Vergil,* um 1512, Holzschnitt aus der sechsteiligen *Großen Folge der Weibermacht*

Während hier immerhin der spezielle Architekturstil einer biblischen Antike gemeint sein kann, so verwendete wenig später, um 1512, Lucas van Leyden in einem Blatt der *Großen Weibermacht-Folge* den Astwerkstil nach dem Muster der Dürerschen Erfindung, um ein stilistisch historisierendes Portal zu entwerfen, das seine Antikizität entsprechend dem Bildthema und seiner Zugehörigkeit zu einer antik-kaiserlichen Wohnstätte sogar noch durch ein klassisches Tropaion in Anlehnung an den Herkules-Torso des Belvedere unterstrich (Abb. 21).[68]

Wiederum wird deutlich, daß gewisse zeitgenössische Vorstellungen von antikem Stil nicht mit unseren heutigen Kenntnissen zusammenfallen. Wurde also der Astwerkstil zumindest in gelehrten Kontexten um 1520 als Anzeiger alter Zeit und altehrwürdiger Dignität angesehen, fungierte er also nachweislich als retrospektiver Architekturstil, so läßt sich diese Bedeutungsaufladung auch für die Chemnitzer Portalschöpfung plausibel

22 Franz Maidburg, Unteres Register des historisierenden Portals der ehem. Klosterkirche zu Chemnitz, 1525/26, Statue des Klostergründers Kaiser Lothar III. von Süpplinburg

machen. Denn die Architektur präsentiert im unteren Register mit den Figuren der Stifter des Klosters von 1136, Kaiser Lothar III. von Süpplinburg und Kaiserin Richenza, retrospektive Argumente für die von landesherrlichen Territorialisierungsbestrebungen immer wieder bedrohte und nun

23 Franz Maidburg, Unteres Register des historisierenden Portals der ehem. Klosterkirche zu Chemnitz, 1525/26, Statue der Klostergründerin Kaiserin Richenza

zu Zeiten der Reformation möglicherweise existenzentscheidende Reichsunmittelbarkeit (Abb. 22, 23). Das Portal ist also ebenso wie die Hallische Giebelreihe eine Programmarchitektur, und es spricht wenig dagegen, diesem Programm durch die intentionale Wahl eines in humanistischen

Augen retrospektiven Architekturstils Nachdruck verliehen zu sehen. Ein Extremfall der Spätgotik in rein formaler Lesart entpuppt sich so unter einer kulturwissenschaftlichen, *Dichten* Beschreibungsperspektive auch stilbezogen als eng mit humanistischen Gedanken verbundenes Werk. Der kunsthistorische Erkenntniswert ist offensichtlich ungleich größer, wenn anstelle der diskutablen Zugehörigkeit zur Spätgotik auch das Chemnitzer Portal und sein Architekturstil in den Kreis früher Vertreter der Renaissanceepoche in Deutschland aufgenommen werden.

Damit erhält das Bild einer Epoche Baustein für Baustein auch jene stilistische Pluralität zurück, die Kunsthistoriker wie Schmoll gen. Eisenwert, Heinrich Klotz, Jean Guillaume, Hubertus Günther und Matt Kavaler in jüngerer Zeit immer wieder eingefordert haben. Das erkenntnisfördernde Potential eines Paradigmas der Stilanalyse nach dem Modell der *Dichten* Beschreibung dürfte sich hiermit aufs erste bewährt haben. Ebenso sind auch die systemimmanenten Probleme einer *Dünnen* Stilbeschreibung deutlich hervorgetreten (es gibt natürlich auch solche der *Dichten* Beschreibung), sobald diese die Bereiche der unmittelbaren Zuschreibungen und Datierungen verläßt. Letztere standen allerdings in den hier behandelten Fällen gar nicht zur Debatte.

Auch für den Fall, daß man die hier entfaltete Theorie nicht in allen terminologischen Einzelheiten nachvollziehen will, da sie ja auf einem in der Kunstgeschichte (noch) wenig gebräuchlichen Rekurs auf erkenntnistheoretischem Konstruktivismus und Systemtheorie aufbaut, so sehe ich doch keine Alternative zu ihrem gewichtigsten Fazit: Die klassischen (hier herkunftslogisch genannten) kunstwissenschaftlichen Stilbegriffe nach dem Paradigma (1) stehen nicht unmittelbar zur Verfügung, wenn eine kulturwissenschaftliche, d.h. historische Bedeutungsaufladungen rekonstruierende Interpretation von Stilphänomenen angestrebt wird.[69] Somit wäre eine systematische Überarbeitung der Terminologie wünschenswert, um zu stilbezogenen Beobachtungen als echte *Dichte* Beschreibungen zu gelangen – dies aber würde die Kapazitäten des vorliegenden Versuches bei weitem übersteigen.

Anmerkungen

1 Vehementen Widerspruch zu dem gängigen Modell der Stilentwicklung formuliert z.B. Suckale, Robert: Die Unbrauchbarkeit der gängigen Stilbegriffe und Entwicklungsvorstellungen. Am Beispiel der französischen gotischen Architektur des 12. und 13. Jahrhunderts. In: Möbius, Friedrich; Sciurie, Helga (Hrsg.): Stil und Epoche. Periodisierungsfragen. Dresden 1989, S. 231–250. – Vgl. Bony, Jean: The Resistance to Chartres in Early Thirteenth-Century Architecture. In: The Journal of the British Archaeological Association. 3. Ser. 20/21 (1957/58), S. 35–52, sowie Kimpel, Dieter; Suckale, Robert: Die gotische Architektur in Frankreich 1130–1270. Aufnahmen von Albert Hirmer und Irmgard Ernstmeier-Hirmer. München 1985, hier z.B. S. 9.

2 Vgl. Pieper, Roland: Dalheim. Pfarrort–Kloster–Staatsdomäne. Münster 2000, hier S. 72–78 (die dort vorgeschlagene Ableitung der Gratgewölbe des Ostkreuzgangs von Zellengewölben aus dem bayerischen und böhmischen Raum wird leider ohne Beispiele vorgebracht und ist nicht nachvollziehbar).

3 Gerstenberg, Kurt: Deutsche Sondergotik. Eine Untersuchung über das Wesen der deutschen Baukunst im späten Mittelalter. München 1913. – Klotz, Heinrich: Der Stil des Neuen. Die europäische Renaissance. 2. korr. Aufl. Stuttgart 1997.

4 Smith, Jeffrey Chipps: The Northern Renaissance. London; New York 2004.

5 Zu Chemnitz: Magirius, Heinrich: Die Schlosskirche Chemnitz. Forschungen zur Baugeschichte der Benediktiner-Klosterkirche im Mittelalter. Beucha 2005, hier besonders S. 53ff. Dort wird das Portal jedoch nur am Rande behandelt. Eine Monographie zu diesem bedeutenden Werk fehlt bisher. – Vgl. Burkhardt, Hans: Franz Maidburg. Über Leben und Werk eines bedeutenden sächsischen Bildhauers. Versuch einer Biographie. Annaberg 1996 (Streifzüge durch die Geschichte des oberen Erzgebirges; 5). – Krohm, Hartmut: Franz Maidburg. Ein obersächsischer Bildhauer in der Nachfolge Tilman Riemenschneiders. In: Lichte, Claudia (Hrsg.): Tilman Riemenschneider. Werke seiner Blütezeit (Ausstell.Kat. Mainfränkisches Museum). Regensburg 2004, S. 224–240, hier allerdings relativ knapp S. 228f, 239f. – Zur älteren Auffassung des Astwerkes als Motiv der Gotik vgl. Lemper, Ernst-Heinz: Das Astwerk. Seine Formen, sein Wesen und seine Entwicklung (Diss. Leipzig 1950). Leipzig 1950. – Braun-Reichenberger, Margot: Das Astwerk und Laubwerk. Entwicklung, Merkmale und Bedeutung einer spätgotischen Ornamentform. Nürnberg 1966. – Börsch-Supan, Eva: Garten-, Landschafts- und Paradiesmotive im Innenraum. Berlin 1967. – Weitere Literatur mit neueren Deutungen weiter unten im letzten Abschnitt. Zu Halle: Krause, Hans-Joachim: Das erste Auftreten italienischer Renaissancemotive in der Architektur Mitteldeutschlands. In: Acta Historiae Artium. Academiae Scientiarum Hungaricae XIII (1967), S. 99–114, hier S. 106ff. – Hitchcock, Henry-Russell: German Renaissance Architecture. Princeton, New Jersey 1981, hier S. 53ff.

6 Bezüglich Chemnitz: Krohm, Hartmut: Der ‚Modellcharakter' der Kupferstiche mit dem Bischofsstab und Weihrauchfaß. In: Châtelet, Albert (Hrsg.): Le beau Martin. Etudes et mises au point. Colmar 1994, S. 185–207, hier S. 195f. – Bezüglich Halle: Krause, Hans-Joachim: Die Kirche des ‚Neuen Stifts' in Halle und die Schloßkirche in Witten-

berg. Zur Geschichte und ursprünglichen Gestalt beider Bauten. In: Cranach: Meisterwerke auf Vorrat. Die Erlanger Handzeichnungen der Universitätsbibliothek. Bestands- und Ausstellungskatalog der Universitätsbibliothek Erlangen-Nürnberg 1994. München 1994, S. 21–36. – Krause, Hans-Joachim: Der Neue Bau für Kardinal Albrecht von Brandenburg in Halle. In: Lieb, Stefanie (Hrsg.): Form und Stil. Festschrift für Günther Binding zum 65. Geburtstag. Darmstadt 2001, S. 213–223. – Hoppe, Stephan: Romanik als Antike und die baulichen Folgen. Mutmaßungen zu einem in Vergessenheit geratenen Diskurs. In: Nußbaum, Norbert; Euskirchen, Claudia; Hoppe, Stephan (Hrsg.): Wege zur Renaissance. Beobachtungen zu den Anfängen neuzeitlicher Kunstauffassung im Rheinland und den Nachbargebieten um 1500. Köln 2003, S. 88–113, hier S. 110ff. – Krause, Hans-Joachim: Die Moritzburg und der ‚Neue Bau' in Halle: Gestalt, Funktion und Anspruch. Ein Vergleich. In: Tacke, Andreas (Hrsg.): Kontinuität und Zäsur. Ernst von Wettin und Albrecht von Brandenburg. Göttingen 2005, S. 143–207. – Müller, Matthias: Residenzarchitektur ohne Residenztradition. Eine vergleichende Bewertung der Residenzarchitektur Albrechts von Brandenburg in Halle unter dem Aspekt der Altehrwürdigkeit. In: Tacke, Andreas (Hrsg.): Der Kardinal Albrecht von Brandenburg. Renaissancefürst und Mäzen. Bd. 2. Regensburg 2006, S. 169–179.

7 Straehle, Gerhard: Die Marstempelthese. Dante, Villani, Boccaccio, Vasari, Borghini. Die Geschichte vom Ursprung der Florentiner Taufkirche in der Literatur des 13. bis 20. Jahrhunderts. München 2001. – Günther, Hubertus: Die Vorstellungen vom griechischen Tempel und der Beginn der Renaissance in der venezianischen Architektur. In: Naredi-Rainer, Paul von (Hrsg.): Imitatio. Von der Produktivität künstlerischer Anspielungen und Mißverständnisse. Berlin 2001, S. 104–143. – Auch im nordalpinen Bereich offenbaren sich immer häufiger solche „produktiven" Antikenvorstellungen, vgl. Franke, Birgit: Ritter und Heroen der ‚burgundischen Antike'. Franko-flämische Tapisserie des 15. Jahrhunderts. In: Städel-Jahrbuch Neue Folge 16 (1997), S. 113–146. – Hoppe, Stephan: Architekturstil und Zeitbewußtsein in der Malerei Stefan Lochners. Verwendung und Vorbilder. In: Euskirchen, Claudia; Kieser, Marco; Pfotenhauer, Angela (Hrsg.): Hörsaal, Amt und Marktplatz. Forschung und Denkmalpflege im Rheinland. Festschrift für Udo Mainzer zum 60. Geburtstag. Regensburg 2005, S. 57–70. – Hubach, Hanns: Johann von Dalberg und das naturalistische Astwerk in der zeitgenössischen Skulptur in Worms, Heidelberg und Ladenburg. In: Bönnen, Gerold; Keilmann, Burkard (Hrsg.): Der Wormser Bischof Johann von Dalberg (1482–1503) und seine Zeit. Mainz 2005, S. 207–232.

8 Geertz, Clifford: Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme. Frankfurt a.M. 2003. – Der namensgebende Aufsatz zuerst Geertz, Clifford: Thick Description. Toward an Interpretive Theory of Culture. In: Geertz, Clifford: The Interpretation of Cultures. Selected Essays. New York 1973, S. 3–30. – Vgl. Mörth, Ingo; Fröhlich, Gerhard (Hrsg.): Symbolische Anthropologie der Moderne. Kulturanalysen nach Clifford Geertz. Frankfurt a.M.; New York 1998.

9 Luhmann, Niklas: Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie. 5. Aufl. Frankfurt a.M. 1994 (1. Aufl. 1984). – Luhmann, Niklas: Die Wissenschaft der Gesellschaft. Frankfurt a.M.

1992. – Luhmann, Niklas: Einführung in die Systemtheorie. Einführungsvorlesung. Hrsg. v. Dirk Baecker. 2. Aufl. Heidelberg 2004. – Vgl. Schuldt, Christian: Systemtheorie. 2. Aufl. Hamburg 2006. – Simon, Fritz. B.: Einführung in die Systemtheorie. Heidelberg 2006.

10 Zur Einführung in die kunstwissenschaftliche Stilproblematik und zur Entlastung des Anmerkungsapparates seien ausdrücklich zwei neuere Übersichtsartikel von Wolfgang Brückle und Hubert Locher empfohlen, die auch weiteres Beispielmaterial und umfassende Literaturhinweise bereitstellen: Brückle, Wolfgang: Stil (kunstwissenschaftlich). In: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Bd. 5. Stuttgart; Weimar 2003, S. 665–688. – Locher, Hubert: Stil. In: Pfisterer, Ulrich (Hrsg.): Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe. Stuttgart; Weimar 2003, S. 335–340. – Die 2007 eingereichte Kölner Habilitationsschrift von Holger Simon „Studien zur Innenraumgestaltung im 17. und 18. Jahrhundert. Beitrag zu einer Morphologie des Bildes", die auch die Stilthematik in grundlegender Weise auf einer systemtheoretischen Basis behandelt, ist leider noch nicht öffentlich zugänglich. Der Verfasser dankt Holger Simon herzlich für die Erlaubnis zur Einblicknahme in das Manuskript. Dort werden in ausführlicher Weise Konzepte der Luhmannschen Systemtheorie für kunsthistorische Fragestellungen fruchtbar gemacht und auch der Stilbegriff unter diesem Aspekt diskutiert. Ohne diese Arbeit wäre der vorliegende Versuch terminologisch weitaus unschärfer ausgefallen.

11 Riegl, Alois: Spätrömische Kunstindustrie. Wien 1927, S. 19.

12 Schapiro, Meyer: Style. In: Kroeber, A. L. (Hrsg.): Anthropologie Today. An Encyclopedia Inventory. Chicago 1953, S. 287–312 (übersetzt nach Białostocki, Jan: Stil und Ikonographie. Studien zur Kunstwissenschaft. Köln 1981, S. 9).

13 Wölfflin, Heinrich: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst. München 1915.

14 Simmel, Georg: Grundfragen der Soziologie. Berlin, Leipzig 1917, S. 7.

15 Sohm, Philip: Style in the Art Theory of Early Modern Italy. Cambridge 2001, S. 9. Dort in Anm. 3 zu S. 1 eine Auswahl kunsthistorischer Stildefinitionen aus der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts.

16 Gumbrecht, Hans Ulrich; Pfeiffer, Ludwig K. (Hrsg.): Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements. Frankfurt a.M. 1986. Dort, S. 559–573, vertritt der Kunsthistoriker Marc Eli Blanchard einen erkennbar normativen Stilbegriff, der zwar vor dem Hintergrund erkenntnistheoretischer und kulturwissenschaftlicher Diskurse des 20. Jahrhunderts merkwürdig erratisch wirkt, aber trotzdem eine in der Disziplin Kunstgeschichte latent vorhandene Position abbilden dürfte.

17 Alpers, Svetlana: Style is What You Make It. The Visual Arts Once Again. In: Meyer, Leonard B.; Lang, Berel (Hrsg.): The Concept of Style. Philadelphia, Pa. 1979, S. 95–117.

18 Suckale, Robert: Peter Parler und das Problem der Stillagen. In: Die Parler und der schöne Stil 1350–1400. Bd. 4. Köln 1980, S. 175–183 [auch in Suckale, Robert: Ausgewählte Schriften zur Kunst des Mittelalters. München; Berlin 2003, S. 257–286].

19 Möbius, Helga; Olbrich, Harald: Zur Problematik der Begriffe ‚früh' und ‚spät' im kunsthistorischen Prozeß. In: Möbius, Friedrich; Sciurie, Helga (Hrsg.): Stil und Epoche. Periodisierungsfragen. Dresden 1989, S. 251–

266, hier S. 253f. – Das erste Zitat innerhalb des Zitates stammt von Schulz-Buschhaus, Ulrich: Gattungsmischung. Gattungskombination. Gattungsnivellierung. Überlegungen zum Gebrauch des literarhistorischen Epochenbegriffs Barock. In: Gumbrecht, Hans Ulrich; Link-Leer, Ursula (Hrsg.): Epochenschwellen und Epochenstrukturen im Diskurs der Literatur- und Sprachhistorie. Frankfurt a.M. 1985, S. 213–234, hier S. 222.

20 Brückle 2003 (wie Anm. 10), hier S. 665.

21 Locher 2003 (wie Anm. 10), hier S. 335.

22 Einen guten Überblick über die wissenschaftsgeschichtliche Genealogie des „kognitiven Relativismus" findet sich in Scholtz, Gunter: Zwischen Wissenschaftsanspruch und Orientierungsbedürfnis. Zu Grundlage und Wandel der Geisteswissenschaften. Frankfurt a.M. 1991, hier besonders Kap. VII, S. 158ff. Wichtige Stationen der allgemein-theoretischen Reflexion sind dabei: Croce, Benedetto: Theorie und Geschichte der Historiographie und Betrachtungen zur Philosophie der Politik. Tübingen 1915. – Ludwik Fleck: Entstehung und Entwicklung einer wissenschaftlichen Tatsache, mit einer Einleitung von Lothar Schäfer und Thomas Schnelle. Frankfurt a.M. 1980 (Erstausgabe 1935). – Kuhn, Thomas S.: Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen. 2. rev. und um das Postskriptum von 1969 erg. Aufl. Frankfurt a.M. 2001 (zuerst 1962). – Foucault, Michel: Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften. Frankfurt a.M. 2003 (zuerst 1966). – Elkana, Yehuda: Anthropologie der Erkenntnis. Die Entwicklung des Wissens als episches Theater einer listigen Vernunft. Frankfurt a.M. 1986.

23 Schurr, Marc Carel: Die Baukunst Peter Parlers. Der Prager Veitsdom, das Heiligkreuzmünster in Schwäbisch Gmünd und die Bartholomäuskirche zu Kolin im Spannungsfeld von Kunst und Geschichte. Stuttgart 2003, S. 97. – Vgl. auch Schmidt, Gerhard: Gotische Bildwerke und ihre Meister. Wien; Köln; Weimar 1992.

24 Boerner, Bruno; Klein, Bruno: Fragen des Stils. In: Klein, Bruno; Boerner, Bruno (Hrsg.): Stilfragen zur Kunst des Mittelalters. Eine Einführung. Berlin 2006, S. 7–23, hier S. 12.

25 Ausführlich hierzu siehe Brückle 2003 und Locher 2003 (beide wie Anm. 10).

26 Gadamer, Hans-Georg: Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik. Tübingen 1960, Exkurs I, S. 466.

27 Białostocki, Jan: Barock. Stil, Epoche, Haltung. In: Stil und Ikonographie. Studien zur Kunstwissenschaft. Köln 1981 (Erstveröffentlichung 1958).

28 Schurr 2003 (wie Anm. 23), dort vor allem der Abschnitt „Die Anwendung verschiedener Artikulationen und das Problem der Stillagen", S. 127–133. – Vgl. die Rezension der Arbeit von Ulrich Fürst in Sehepunkte 4 (2004), Nr. 5 [15.05.2004]. In: http://www.sehepunkte.de/2004/05/5646.html (16.04.2008).

29 Białostocki 1981 (wie Anm. 12), S. 13.

30 Schmoll genannt Eisenwerth, Josef A.: Stilpluralismus statt Einheitszwang. Zur Kritik der Stilepochen-Kunstgeschichte. In: Hager, Werner; Knopp, Norbert (Hrsg.): Beiträge zum Problem des Stilpluralismus. München 1977 (zuerst 1970), S. 9–19.

31 Warnke, Martin: Geschichte der deutschen Kunst. 2. Bd.: Spätmittelalter und Frühe Neuzeit 1400–1750. München 1999, S. 250.

32 Wölfflin 1915 (wie Anm. 13), hier nach der Ausgabe Dresden 1984, S. 250.

33 Kubler, Georges: Die Form der Zeit. Frankfurt a.M. 1982 (zuerst 1962).

34 Der Begriff Ensemble wird in beiden Fällen deshalb verwendet, weil ohne die architekturgebundene, einkalkulierte Lichtführung die angestrebten Illusionseffekte nicht zustande kämen. Warum Martin Warnke, der in der „Geschichte der deutschen Kunst" entgegen den kunsthistorischen Gepflogenheiten die Barockepoche bereits um 1520 beginnen läßt, ausgerechnet den Breisacher Altar mit seiner „optischen" (Wölfflin) Machart im Abschnitt zum Spätmittelalter behandelt, ist nicht nachvollziehbar (siehe Warnke 1999, wie Anm. 31, S. 211).

35 Die Wiedergewinnung der Säulenlehre für die Architekturgeschichte ist vor allem das Verdienst von Erik Forssman in: Forssman, Erik: Säule und Ornament. Studien zum Problem des Manierismus in den nordischen Säulenbüchern und Vorlagenblättern des 16. und 17. Jahrhunderts. Stockholm 1956. – Forssman, Erik: Dorisch, Jonisch, Korinthisch. Studien über den Gebrauch der Säulenordnungen in der Architektur des 16. bis 18. Jahrhunderts. Reprint der 1. Auflage Stockholm 1961. Braunschweig; Wiesbaden 1984. Es ist nicht zufällig, daß Forssman in seinen Arbeiten zu einem Negieren der traditionellen Epochengrenzen zwischen Renaissance und Barock tendiert, da aus seiner Perspektive hier aus seiner keine deutliche Zäsur zu beschreiben ist.

36 So wurde beispielsweise eine Hayden Whites Metaperspektive vergleichbare dekonstruktivistische Kritik innerhalb der Kunstwissenschaft erst mit deutlicher Verzögerung sichtbar: White, Hayden: Metahistory. Die historische Einbildungskraft im 19. Jahrhundert in Europa. Frankfurt a.M. 1994 (zuerst 1973). – Vgl. hier besonders die Position Hans Beltings und die Reaktionen darauf: Belting, Hans: Das Ende der Kunstgeschichte? München 1983 (und später). – Belting, Hans: Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst. München 1998.

37 Die Trias der *genera dicendi* ist seit der anonymen *Rhetorik an Herennius* (um 86/82 v. Chr.) und in Ciceros *Vom Redner* (55 v. Chr.) zu verfolgen. – Kennedy, G.: The Art of Rhetoric in the Roman World. Princeton 1972.

38 Büttner, Frank: Rhetorik und barocke Deckenmalerei. Überlegungen am Beispiel der Fresken Johann Zicks in Bruchsal. In: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 43/1 (1989), S. 49–72.

39 Vgl. in diesem Sinn auch die Verwendung romanischer Kapitellnachschöpfungen im Rahmen der dorischen Säulenordnung in Schloß Leitzkau um 1581 vielleicht durch den Baumeister Johann von Mehle (Neugebauer, Anke: Zur bau- und kunsthistorischen Bedeutung des Leitzkauer Renaissanceschlosses. In: Schmuhl, Boje; Breitenborn, Konrad (Hrsg.): Schloss Leitzkau. Halle an der Saale 2005, S. 221-258, hier S. 247).

40 Pfisterer, Ulrich: Donatello und die Entdeckung der Stile 1430–1445. München 2002, S. 20. Pfisterers Kapitel zum „Stilproblem und die Forschung" sei hier ausdrücklich zur Lektüre empfohlen.

41 Spangenberg, Peter-Michael: Pragmatische Kontexte als Horizonte von Stilreflexionen im Mittelalter. In: Gumbrecht, Hans Ulrich; Pfeiffer, K. Ludwig (Hrsg.): Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements. Frankfurt a.M. 1986, S. 68–92. – Grundlegend zum Schicksal antiker Bildungsbestände im Mittelalter die beiden entgegengesetzten Perspektiven: Curtius, Ernst Robert: Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. Bern 1948 (Betonung der Kontinuität) und Auerbach, Erich: Literatursprache und Publikum in der lateinischen Spätantike und im Mittelalter. Bern

1958 (Betonung der mittelalterlichen Eigenständigkeit).

42 Strätz, Hans-Wolfgang: Notizen zu Stil und Recht. In: Gumbrecht, Hans Ulrich; Pfeiffer, K. Ludwig (Hrsg.): Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements. Frankfurt a.M. 1986, S. 53–67.

43 Hier nach Brückle, Wolfgang: Stil als Politikum: Inwiefern? In: Boerner; Klein 2006 (wie Anm. 24), S. 229–256.

44 Pieper, Jan; Naujokat, Anke; Kappler, Anke (Hrsg.): Jerusalemskirchen. Mittelalterliche Kleinarchitekturen nach dem Modell des Heiligen Grabes (Ausstell.Kat.). Aachen 2003. – Naredi-Rainer, Paul von: Salomons Tempel und das Abendland. Monumentale Folgen historischer Irrtümer. Mit einem Beitrag von Cornelia Limpricht. Köln 1994.

45 Vgl. auch Bickendorf, Gabriele: Die Historisierung der italienischen Kunstbetrachtung im 17. und 18. Jahrhundert. Berlin 1998.

46 Körte, Werner: Die Wiederaufnahme romanischer Bauformen in der niederländischen und deutschen Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts (Diss. Leipzig 1930). Wolfenbüttel 1930. – Schmidt, Michael: Reverentia und Magnificentia. Historizität in der Architektur Süddeutschlands, Österreichs und Böhmens vom 14. bis 17. Jahrhundert. Augsburg 1999. – Hoppe 2003 (wie Anm. 6). – Hoppe 2005 (wie Anm. 7).

47 Brückle, Wolfgang: Personalstil als Makel der Kunst zu Anfang des Cinquecento. In: Brunner, Michael (Hrsg.): Stil und Stilpluralismus in den Künsten des 16. Jahrhunderts. Kongreß 11.04.2003. Städtisches Museum Engen, Galerie. Engen 2004, S. 63–80.

48 Brandis, Markus: La maniera tedesca. Eine Studie zum historischen Verständnis der Gotik in Italien der Renaissance in Geschichtsschreibung, Kunsttheorie und Baupraxis. Weimar 2002.

49 Vgl. auch Kultermann, Udo: Geschichte der Kunstgeschichte. Der Weg einer Wissenschaft. Wien und Düsseldorf 1966 (und vielfach später). – Locher, Hubert: Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst 1750–1950. München 2001.

50 Brückle, Wolfgang: Revision der Hofkunst. Zur Frage historistischer Phänomene in der ausgehenden Kapetingerzeit und zum Problem des höfischen Pariser Stils. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 63 (2000), S. 404–434, hier S. 413. – Vgl. auch zur Problematik: Suckale, Robert: Die Hofkunst Kaiser Ludwigs des Bayern. München 1993. – Binski, Paul: Westminster Abbey and the Plantagenets. Kingship and the Representation of Power 1200–1400. New Haven u.a. 1995. – Kuthan, Jiří: Premysl Ottokar II. König, Bauherr und Mäzen. Höfische Kunst um die Mitte des 13. Jahrhunderts. Wien u.a. 1996. – Graf, Klaus: Retrospektive Tendenzen in der bildenden Kunst vom 14. bis zum 16. Jahrhundert. Kritische Überlegungen aus der Perspektive des Historikers. In: Löther, Andrea u.a. (Hrsg.): Mundus in imagine. Festgabe für Klaus Schreiner. München 1996, S. 389–420. – Pagel, Ingo: Von imperialer Musterarchitektur zu territorialherrlichem Selbstbewußtsein. Kirchenbaukunst im Zeichen des Herrschaftswandels im norddeutschen Raum zwischen 1100 und 1300. Hildesheim u.a. 1998. – Albrecht, Stephan: Die Inszenierung der Vergangenheit im Mittelalter. Die Klöster von Glastonbury und Saint-Denis. München; Berlin 2003. – Carqué, Bernd: Stil und Erinnerung. Französische Hofkunst im Jahrhundert Karls V. und im Zeitalter ihrer Deutung. Göttingen 2004 (hier allerdings weitgehend ohne Bezug auf die Architektur). – Freigang, Christian: Zur Wahrnehmung regional spezifischer Architekturidiome in

mittelalterlichen Diskursen. In: Bräuer, Uta Maria; Klinkenberg, Emanuel S.; Westerman, Jeroen (Hrsg.): Kunst & Region. Architektur und Kunst im Mittelalter. Beiträge einer Forschergruppe. Utrecht 2005, S. 14–33.

51 Geertz 2003 (wie Anm. 8), hier S. 10f. – Der englische Originaltext von Ryle findet sich in: Ryle, Gilbert: The Thinking of Thoughts. What is 'le penseur' doing? In: Collected Papers. Bd. 2. Bristol 1990, S. 480–496, hier S. 480.

52 Hitchcock, Henry-Russell: German Renaissance Architecture. Princeton, New Jersey 1981.

53 Am einflußreichsten wohl Huizinga, Johan: Herbst des Mittelalters. Studien über Lebens- und Geistesformen des 14. und 15. Jahrhunderts in Frankreich und in den Niederlanden. Stuttgart 1987 (zuerst niederländisch: Herfsttij der middeleeuwen, 1919).

54 Vgl. Schmoll gen. Eisenwerth 1977 (wie Anm. 30). – Klotz 1997 (wie Anm. 3). – Kavaler, Ethan Matt: Renaissance Gothic in the Netherlands. The Uses of Ornament. In: Art Bulletin 82 (2000), S. 226–251. – Belozerskaya, Marina: Rethinking the Renaissance. Burgundian Arts accross Europe. Cambridge (Mass.) 2002. – Borchert, Till-Holger (Hrsg.): Jan van Eyck und seine Zeit. Flämische Meister und der Süden 1430–1530 (Ausstell.Kat.). Stuttgart 2002. – Guillaume, Jean (Hrsg.): L'invention de la renaissance. La réception des formes « à l'antique » au début de la renaissance. Actes du colloque tenu à Tours du 1er au 4ème juin 1994. Paris 2003. – Günther, Hubertus: Die ersten Schritte in die Neuzeit. Gedanken zum Beginn der Renaissance nördlich der Alpen. In: Nußbaum; Euskirchen; Hoppe 2003 (wie Anm. 6), S. 30–87. – Kavaler, Ethan Matt: Renaissance Gothic. Pictures of Geometry and Narratives of Ornament. In: Art History 29 (2006), S. 1–46.

55 Hamann, Richard: Geschichte der Kunst. Berlin 1932.

56 Wie Anm. 54.

57 Vgl. auch Ottenheym, Konrad: Renaissancearchitektur und Architekturpraxis im städtischen Bereich. Utrecht 1500–1550. In: Nußbaum; Euskirchen; Hoppe 2003 (wie Anm. 6), S. 211–231, hier S. 213 zur Terminologie im Fall der Stilwahl der Utrechter Altarschranke 1517/19.

58 So z.B. Broda, Werner: Spurensuche Nickel Hoffmann. Ein Baumeister der ‚Deutschen Renaissance' (~ 1515–1592). Marburg 1998. In: urn:nbn:de:hebis:04-z2004-05289.

59 Bereits Broda hat gefordert, stärker als bisher die Bildkünste in die Beschäftigung mit der Architektur der beginnenden Renaissance in Deutschland mit einzubeziehen. Die von ihm herangezogenen Beispiele sind aber recht allgemein und dienen vor allem dazu, die italienische Herkunft des Rundbogengiebelmotivs nachzuzeichnen, nicht um zeitgenössische Bedeutungsebenen zu rekonstruieren: Broda 1998 (wie Anm. 58), S. 71ff. – Eine Herleitung der Hallenser Giebelarchitektur aus den einheimischen Bildkünsten hat bereits Hans-Joachim Krause 1967 gegen die ältere direkte Ableitung aus der venezianischen Architektur ins Feld geführt: Krause 1967 (wie Anm. 5).

60 Vgl. Franke 1997, Hoppe 2005 (beide wie Anm. 7).

61 Zu den Lilienfriesen in Halle Roch, Irene: Stilistische Zusammenhänge zwischen den Schlössern in Mansfeld und den Schloßbauten Jörg Unkairs im Wesergebiet. In: Beiträge zur Renaissance zwischen 1520 und 1570. Materialien zur Kunst- und Kulturgeschichte in Nord- und Westdeutschland. Bd. 2. Marburg 1991, S. 189–202, hier S. 190 und Anm. 11, sowie Krause (wie Anm. 6), S. 21–36. – Broda zweifelt an

der Ursprünglichkeit des Frieses, ohne jedoch hinreichende Argumente beibringen zu können: Broda 1998 (wie Anm. 58), S. 67f. Ihm waren die fast identischen Lilienfriese im Dessauer Werk des Ludwig Binders wahrscheinlich nicht bekannt. – Vgl. Harksen, Sibylle: Ludwig Binder. Ein mitteldeutscher Renaissancebaumeister. In: Wissenschaftliche Zeitschrift der Universität Halle-Wittenberg. Gesellschafts- und sprachwissenschaftliche Reihe VII (1958), S. 701–714.

62 Maßgeblich nun Schauerte, Thomas: Die Ehrenpforte für Kaiser Maximilian I. Dürer und Altdorfer im Dienst des Herrschers. Berlin; München 2001. – Vgl. auch Lüken, Sven: Kaiser Maximilian I. und seine Ehrenpforte. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 61 (1998), S. 449–490. – Schauerte, Thomas (Hrsg.): Albrecht Dürer. Das große Glück. Kunst im Zeichen des geistigen Aufbruchs. Herausgegeben vom Kulturgeschichtlichen Museum Osnabrück. Museums- und Kunstverein Osnabrück. Bramsche 2003.

63 Vgl. Merkel, Kerstin: Jenseits-Sicherung. Kardinal Albrecht von Brandenburg und seine Grabdenkmäler. Regensburg 2004.

64 Lemper 1950 (wie Anm. 5). – Braun-Reichenberger, Margot: Das Astwerk und Laubwerk. Entwicklung, Merkmale und Bedeutung einer spätgotischen Ornamentform. Nürnberg 1966. – Börsch-Supan 1967 (wie Anm. 5).

65 Crossley, Paul: The Return to the Forest. Natural Architecture and the German Past in the Age of Dürer. In: Gaehtgens, Thomas W. (Hrsg.): Künstlerischer Austausch. Artistic Exchange. Akten des XXVIII. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte Berlin. 15.–20. Juli 1992. Bd. II. Berlin 1993, S. 71–80. – Krohm, Hartmut: Der ‚Modellcharakter' der Kupferstiche mit dem Bischofsstab und Weihrauchfaß. In: Châtelet 1994 (wie Anm. 6), S. 185–207 (leider gibt der Titel des Aufsatzes keinerlei Hinweis, daß dort auf den Seiten 190–198 wichtige Überlegungen zum phänomenlogischen Zusammenhang von architektursubstituierenden Astwerkmotiven und einer vitruvianischen Entwicklungstheorie der Architektur entwickelt werden; die Zusammenfassung der sich an den ursprünglichen Vortrag 1991 anschließenden Diskussion erweckt den Eindruck, als habe dieses Thema damals keine Resonanz im Publikum gefunden). – Günther, Hubertus: Das Astwerk und die Theorie der Renaissance von der Entstehung der Architektur. In: Heck, Michèle-Caroline; Lemerle, Fréderique; Pauwels, Yves (Hrsg.): Théorie des arts et création artistique dans l'Europe du nord du XVIe au début du XVIIIe siècle. Tagungsband Lille 2000. Lille 2001, S. 13–32. – Hubach, Hanns: Johann von Dalberg und das naturalistische Astwerk in der zeitgenössischen Skulptur in Worms, Heidelberg und Ladenburg. In: Bönnen, Gerold; Keilmann, Burkard (Hrsg.): Der Wormser Bischof Johann von Dalberg (1482–1503) und seine Zeit. Mainz 2005, S. 207–232.

66 Sarnowsky, Jürgen: Die Bibliothek des Klosters Chemnitz am Vorabend der Reformation. Ein Bücherverzeichnis von 1541. In: Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktinerordens und seiner Zweige 108 (1997), S. 321–373. – Vgl. Ermisch, Hubert: Geschichte des Benedictinerklosters zu Chemnitz im 15. und 16. Jahrhundert. In: Archiv für die Sächsische Geschichte N.F. 5 (1879), S. 193–261, zu Abt Heinrich von Schleinitz dort S. 222ff., jedoch kaum etwas zu seinem humanistischen Bildungshintergrund.

67 Vgl. Mende, Matthias; Schock, Rainer; Scherbaum, Anja: Albreecht Dürer –

das druckgraphische Werk. Bd. 2: Holzschnitte und Holzschnittfolgen. München 2002, S. 214–279.

68 Vgl. The New Hollstein. Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450–1700, Lucas van Leyden. Zusammengestellt von Jan Piet Filedt Kok. Rotterdam 1996, Nr. 175–186. – Jacobowitz, Ellen; Stepanek, Stephanie Loeb (Hrsg.): The Prints of Lucas van Leyden & His Contemporaries (Ausstell.Kat.). Washington D.C. 1983, hier S. 102–123. Die Autorinnen datieren das Blatt auf ca. 1512. – Bleyerveld, Yvonne: Hoe bedriechlijk dat die vrouwen zijn. Vrouwenlisten in de beeldende kunst in Nederlanden, circa 1350–1650. Leiden 2000, hier S. 95–115.

69 So auch Freigang 2005 (wie Anm. 50), S. 14f. Christian Freigang ist meines Wissens einer der wenigen Kunsthistoriker, der dieses grundlegende epistemologische Problem explizit anspricht.

Bildnachweis

1, 2, 4, 14, 16, 22, 23 Foto Autor
3, 6 nach Magirius 2005 (wie Anm. 5)
5, 12, 13, 17, 19, 20, 21 Archiv des Kunsthistorischen Instituts Köln
7, 8, 11 Hoppe, Stephan: Was ist Barock? Architektur und Städtebau Europas 1580–1770. Darmstadt 2003
9 Foto public domain
10 Foto Matt Kavaler, Toronto
15 Cockshaw, Pierre; Van den Bergen-Pantens, Christiane: Les Chroniques de Hainaut ou les ambitions d'un Prince Bourguignon. Turnhout 2000
18 nach Tacke 2006 (wie Anm. 6), S. 185