

Claus Grimm

Bilder als Spiegel ihrer Zeit

I. Wahrnehmung ist wandelbar

Dieser Beitrag trägt Argumente zusammen, die mit der historischen Relativität von Wahrnehmung, insbesondere aber der Wahrnehmung von Bilddarstellungen zu tun haben. Er gehört in den Zusammenhang der Frage nach dem Aussagewert von historischen Bildzeugnissen. Die Beschäftigung mit diesem Thema hat für die Visualisierung historischer Ausstellungen – und damit einen wichtigen Teil unserer Arbeit als Ausstellungsorganisatoren – grundsätzliche Bedeutung. Sie betrifft den lebendigsten und nachdrücklichsten Teil der Vermittlung historischer Inhalte (und den besucherattraktivsten dazu, wenn man an die Wertschätzung historischer Kunstwerke denkt).

Was Bilder aller Art – von Münzen und Medaillen, Stichen, Zeichnungen, Figuren, Reliefs, Mosaiken, Geweben zu den verschiedenen Wand- und Tafelbildern mit historischen Personen und Ereignissen und zu den „künstlerisch“ hoch bewerteten Gestaltungen jeweiliger Epochen – für die Kenntnis der Geschichte bedeuten, wie sie entdeckt, gesammelt und immer ausgreifender in ihren historischen Inhalten gedeutet wurden, dies hat zuletzt Francis Haskell dargestellt in „Die Geschichte und ihre Bilder“ (1993/1995).¹ Seine faszinierende Überschau stellt am Ende das Problem der uneindeutigen bis unentscheidbaren Auslegung vor unter der Kapitelüberschrift: „Das trügerische Zeugnis der Kunst“. Haskell mißtraut der Einbeziehung der eigengesetzlichen Werke der „Kunst“ in die Geschichtsdarstellung und enthält sich methodischer Wertungen und Hinweise. Diese wären aber durchaus möglich, denn die historischen Bilder sind nicht einfach „trügerisch“, vielmehr zeigen sie jeweils eine bestimmte historische Brechung ihrer Botschaften.

Dieser Brechung und der hinter ihr verborgenen historischen Situation gehe ich hier nach, wobei ich unterscheide zwischen den nur dokumentarischen Bildquellen, die zeittypische Motive und Ereignisse festhalten, und den anspruchsvollen, von uns als „künstlerisch“ eingeschätzten Gestaltungen, den Werken, von denen gesagt wird, sie seien ein Spiegel ihrer Zeit. Uns interessieren an letzteren die Vorstellungen und besonderen Themen, von denen wir annehmen, sie führen uns ein in das Denken und Fühlen, in die „Mentalität“ der jeweiligen Vergangenheit. Nach den Erwartungen vieler Menschen

repräsentieren „Kunstwerke“ noch weit mehr, nämlich etwas vom „Geist“ jener Zeit. Haskell geht so weit, sogar Bilder als Prophezeiung in sein Buch aufzunehmen.² Doch die Frage des Quellenwertes bleibt bei ihm wie den meisten anderen Autoren unerörtert.

Vereinfacht ausgedrückt gibt es zwei Forschungstraditionen, die sich um das historische Erschließen von Bildern bemühen, aber in den Ergebnissen immer noch nicht schlüssig zueinander gefunden haben: die der Historiker und die der Kunsthistoriker. Die Historiker haben die Bilder als Belege für Ereignisse und Personen, aber auch – mentalitätsgeschichtlich – für die in der Vergangenheit wirksamen Vorstellungen herangezogen. Sie haben sich mitunter dafür den Vorwurf eingehandelt, sie „verwechselten die Bilder der Kunst mit Fenstern auf die vergangene Wirklichkeit“ (Leo Steinberg).³ Umgekehrt haben die Kunsthistoriker eine Vielfalt ikonographischer Programme und semiotischer Codes erarbeitet, die in der historischen Wahrnehmung präsent waren. Aber sie haben noch keinen Weg gefunden, wie diese Bedeutungen gewichtet und untereinander geordnet werden können, da der historische Kontext der jeweiligen Kulturordnungen bisher nicht erarbeitet ist.

Konsens dürfte darüber bestehen, daß die menschliche Wahrnehmung nicht objektive Abbildung, sondern durch Deutungsraaster konditioniert ist: „Man sieht, was man weiß.“ Das heißt, Wahrnehmungsvorgänge sind kulturell bestimmt und verschieben sich durch historischen Wandel. Und ferner gilt, daß bildliche/figürliche Darstellung von der bloßen Abbildung in den meisten Fällen typisch abweicht und im Rahmen einer jeweiligen Bildtradition aufgefaßt wird. Das heißt, daß die Rezeption ebenso kulturspezifischen Auffassungen folgt.

Diese Einsicht hat Konsequenzen für den Umgang mit historischen Bildern, in denen sich je besondere Wahrnehmungsweisen und Darstellungsformen finden. Deren Rekonstruktion wird zur Voraussetzung adäquaten historischen Verstehens. Gerade diese Bedingung wird jedoch bisher in den meisten Interpretationen übersehen: Die Bildzeugnisse der Vergangenheit werden unreflektiert als Abbildungen oder unspezifisch als subjektiv beliebige „künstlerische“ Gestaltung verstanden. Gegenüber den begrenzt lesbaren und deutbaren Textquellen und den kompli-

ziert auszuwertenden Sachzeugnissen suggerieren Bilddarstellungen eine scheinbar zeitlose Unmittelbarkeit. Doch die geringere Verschränkung mit den unaufhellbaren Zwecken einer entrückten Alltagswelt darf gerade nicht als voraussetzungslose Zugänglichkeit („zeitlose Wahrheit“ von „Kunst“ und ähnliches) fehlverstanden werden; sondern man muß sich – über die bisherige Kunstgeschichte hinausgehend – klarmachen: bildsymbolische Artefakte sind die – relativ zugänglichsten – Zeugnisse historischer Kulturzustände, aber die historische Prägung drückt sich konstitutiv in allen ihren Erscheinungsformen mit aus und will in ihren verschiedenen Schichten erst entschlüsselt werden.

II. Die vieldeutige Bilderwelt und ihre Vereinnahmung als „Kunst“

Bilder sind Zeugnisse der Geschichte und deshalb in ihrer Bedeutung nicht spontan, sondern nur durch geschichtliches Wissen zu erschließen. Sie zu deuten bezieht das ganze Geschichtsbild ein, das seinerseits wesentlich aus der Wahrnehmung bildlicher Überlieferung geprägt ist. Was wir über die Geschichte der Menschheit in der Vielfalt ihrer Kulturen wissen, ist aus drei Quellenbereichen entnommen: den Bildquellen, den Schriftquellen und den Sachzeugnissen vergangenen Lebens. In der Kombination dieser Belege entstehen unterschiedlich dichte Vorstellungen über die Vergangenheit. Die bildlichen Darstellungen stellen einen unverzichtbaren Teil der historischen Dokumentation dar und rücken das Entfernte in anschauliche Nähe. Sie verbinden den Charakter des historischen Sachzeugnisses – sei es unmittelbar für eine bestimmte Mitteilungsfunktion wie die antiken Grabreliefs oder als symbolisch überformtes Gerät wie das bemalte Geschirr – mit der Wiedergabe von Aspekten der historischen Welt.

Diese Bilder – als plastische, halbplastische und flächige Darbietungen – sind nicht für unsere Geschichtsbücher gefertigt worden und – mit wenigen Ausnahmen der jüngsten Zeit – auch nicht für unsere Museen, sondern sie entstanden aus den unterschiedlichsten Vorstellungen und Anlässen und in verschiedenen Bildtraditionen: als Opfergaben und Kultbilder, als Grabbeigaben und Totenkammergestaltung, als magische Idole, als monumentale oder dekorative Idealbilder von Personen und Ereignissen, als individuelle Abbilder zum Zweck einer besonderen Vergewärtigung und vieles mehr. Ihre Adressaten waren Götter und Dämonen, Totengeister, Priester und Könige, fürbittende Verwandte und Fremde und andere reale und vorgestellte Betrachter verschiedener

sozialer, räumlicher und zeitlicher Beziehung untereinander und zu den Auftraggebern und Verfertigern.

Bilder waren nur ausnahmsweise Abbildungen in unserem Sinn, vielmehr hatten sie ihre eigene Tradition und wurden als Wirklichkeiten eigener Art konzipiert – entsprechend ihrer historischen Kommunikationsfunktion. Was auf ihnen zu sehen ist, kann als abbildende Wiedergabe sichtbarer wie unsichtbarer Gegenstände, als stilisierende Betonung, als Ausdruck einer bestimmten künstlerischen Tradition, als Bezugnahme auf besondere kultische, theologische, literarische Bedeutungen in der Darstellung meist eines geistigen, nicht für unsere Augenwelt platt sichtbaren Zusammenhangs gemeint gewesen sein. Das Problem der ikonographischen Auslegung ist bis heute, daß die einzelnen Sinnelemente zu wenig nach ihrer historischen Wertigkeit bestimmt werden. Das heißt, sie werden weitgehend spontan „gelesen“ und nach irgendwelchen Rezepten von Interpretation einander zugeordnet.⁴ Das entspricht aber nicht der Lesart in ihrem Entstehungskontext. Entsprechend kann auch in der Auslegungspraxis zwischen vielen „richtigen“ Interpretationen meistens nicht entschieden werden (die konkurrierenden Interpretationen z. B. der Gemälde Brueghels, Vermeers lassen sich aber durchaus entscheiden, wenn man nämlich die Sehweisen der betreffenden Kulturmilieus zu rekonstruieren versucht: also nicht nur die historischen Bedeutungen und Konnotationen der Motive und Darstellungsformen, sondern primär und als Grundlage des Verstehens aller Einzelwahrnehmungen die historische Konvention darüber, was man beim Sehen erkennen kann und was in der jeweiligen Darstellungsform „herüberkommen“ soll⁵).

Wenn wir die einzelnen Bildwerke und Bilder verstehen wollen, müssen wir sie aus dieser ihrer eindeutig vorgegebenen Kommunikationsfunktion, konkret: der jeweiligen historischen Bildtradition und in ihrer besonderen Botschaft begreifen.

Dieses Verstehen ihres historischen Sinns kommt nicht aus mit der bloßen Identifizierung einzelner Motive, die – nehmen wir einen einfachen Fall – als Figuren eines „Apollo“ oder „Laokoon“ schon adäquat wahrzunehmen wären. Soll man vor ihnen Gebete sprechen, Weihegeschenke niederlegen, sich an heilige Verse erinnern, der Gegenwart einer numinosen Macht gewahr werden oder die Erfindungsgabe des Bildhauers bestaunen und nachzeichnen oder zu historischen Vergleichsstudien ansetzen? Wie sind diese Darstellungen gemeint? Die Darstellungsform ist höchst voraussetzungsvoll und will deshalb in ihrer spezifischen, das heißt ursprünglich so verstandenen, Bedeutung erkannt werden. Diese betrifft den Bedeutungsrahmen der Bildaussage, also die kulturelle Ver-

abredung über die besondere Wirklichkeit des Dargestellten, für die kein Ableseschlüssel beigegeben ist. Aber ohne einen solchen ist trotz scheinbarer Vertrautheit mit Bildformen und Motiven eine ganz unterschiedliche Deutung der historischen Bildwerke möglich.⁶

Ein Beispiel kann dies verdeutlichen: Wir wissen aus einem Textbeleg, daß etwa der Maler Peter Paul Rubens (1577–1640) in den antiken Heroen und Götterfiguren nicht Kultbilder und Idealfiguren, sondern realistische Abbilder einer gesünderen und wohlproportionierteren Menschheit sah⁷; und umgekehrt glauben noch heute viele Menschen, Rubens' Zeit – oder zumindest die flämische Landschaft – sei von korpulenten und vitalen Menschen bevölkert gewesen, nur, weil es solche Betonungen in Rubens' Bildern gibt. Für die Anerkennung einer historischen Bildwirklichkeit war es demgegenüber ein Fortschritt, daß – am deutlichsten ausgedrückt bei Johann Joachim Winckelmann (1717–1768) – in Bildwerken absichtsvolle Idealisierungen gesehen wurden.⁸

Aber der erweiterte Deutungsspielraum für die historischen Bildwerke wurde auch von Winckelmann und dessen Nachfolgern nicht genützt, um die historischen Ideale genau zu bestimmen, sondern um alles sie Beeindruckende einer damals neuformulierten Absicht „Kunst“ zuzuschlagen. Und dabei blieb es. Es wurde zwar seit dem frühen 19. Jahrhundert der normative Anspruch eines alleinverbindlichen klassischen Stils zugunsten einer Vielfalt möglicher Ausdrucksformen zurückgenommen – sowohl in der künstlerischen Praxis wie in der Bewertung überlieferter Werke –, aber geblieben ist bis heute die Vorstellung der Klassizisten, daß Bilder und Figuren primär als „Kunst“ intendiert waren und daß wir diese unmittelbar wahrnehmen und im Sinne von „Kunst“ auch verstehen könnten. Für die überzeitliche „Begegnung“ mit „Kunst“ und für ihre Aufschlüsselung durch den Kunsthistoriker genügte vermeintlich die Einfühlung oder Einstellung in eine bestimmte Ausdrucksoptik⁹, eben in den einen oder anderen „Stil“.

Und gerade diese Auffassung ist historisch fragwürdig. Man bleibt zwar so ästhetischen Zusammenhängen auf der Spur, die man aber nur verwaschen, im Sinne situationsfernen Zusammenreimens, wahrnimmt. Das scheinbar Zugängliche der Bildwelt bleibt ohne Vorkenntnis der besonderen historischen Umstände und des spezifischen kulturellen Rahmens unerklärt, in einer Scheinhaftigkeit belassen.

III. Rekonstruktion kulturspezifischer Wahrnehmung

Man kann fragen: Sehen wir anders als die Menschen früherer Zeit (und anderer Kulturen neben uns)? Bezieht nicht jeder spontane Kunstbetrachter und jeder interpretierende Kunstwissenschaftler von heute die Ausdruckselemente und Bildmotive genauso und auf denselben thematischen Kern wie der „Alte Meister“? Ist eine Mariengestalt nicht gleichermaßen als Summe ihrer Attribute und Erscheinungsformen wahrgenommen, ob sie ein Auftraggeber auf einem Tiepolo-Gemälde gesehen hat oder ein heutiger Betrachter? Leider nein: denn der Adressat der historischen Bildformulierung lebte in einem anderen Wissens- und Wahrnehmungsmilieu. Nicht nur, daß bestimmte Gesten, Symbole, Farb- und Lichtwirkungen ihre typischen Bedeutungen hatten (die als traditionell, theatralisch, natürlich oder künstlich oder sonstwie wahrgenommen werden konnten), daß also Art und Stärke der Motiv- und Ausdruckswahrnehmungen historisch variieren, sondern jene ordneten sich anderen Bedeutungsachsen zu. Wir haben andere Bildgewohnheiten.

Wir sehen und beurteilen die mehr oder weniger natürliche Wiedergabe einer weiblichen Gestalt aus unseren Anschauungsbegriffen und nehmen selbst unter der Annahme, daß hier für gläubige Betrachter der Typus „Maria“ gemeint ist, die Darstellungsform als fiktiv und bloß ornamental (eben als „Kunst“ oder bloße „Tradition“) wahr. Das Darstellungsproblem Tiepolos war aller Wahrscheinlichkeit nach nicht „Kunst“ und nicht fiktiv: „Maria“ war Teil des (als Basis alles anderen Wissens und Vorstellens gültigen) objektivierten Wissens. Dieses war in verschiedenster Weise präsent: in Bildzeugnissen, in Träumen, in Visionen, in Wallfahrten, in der kirchlichen Liturgie wie in vielen Alltagssituationen. Wie viele andere Wissensinhalte gehörte auch die Erscheinung der Gottesmutter Maria einer besonderen Wirklichkeitsschicht an, die von der Augenwelt abgehoben war, deren Wirksamkeit aber für alle Kulturmitglieder sich in den Deutungen des Lebensalltags spiegelte.

Für die Maler bedeutete dies: Nach den Ansprüchen reflektierter Wahrnehmung und innerhalb des Reglements bildlicher Wiedergabe war die Darstellung der „Maria“ zu leisten. Dies in den Begriffen von damals zu tun, führt an die Grenze der historischen Rekonstruktion, muß aber weitestmöglich versucht werden:

„Maria“ mußte als Typus identifizierbar (1. Merkmalsgruppe) und in hervorragenden Erscheinungsqualitäten wahrnehmbar sein (2. Merkmalsgruppe veredelter Farben, Formen, Wahrnehmungsperspektiven), aber von der „normalen“ Wahrnehmung jenes

Kulturmilieus hinreichend abgehoben (3. Merkmalsgruppe übernatürlicher und theatralischer Motive, Beleuchtungen, künstlicher bzw. künstlerisch übersteigter Farben, skizzenhafter Andeutung). Wir lassen beiseite, daß die Darstellung unter Umständen noch in Anlehnung an besondere Vorbilder oder in Abkehr von vorausgehenden anderen Bildlösungen, in Berücksichtigung besonderer liturgischer Praxis, von Anbringungs- und Beleuchtungssituation und entsprechend weiterer besonderer Auftraggeberwünsche erfolgt sein kann. In jedem Fall ordnete der Betrachter aus Tiepolos Kulturmilieu die gesehenen Farben und Formen nicht einfach der Personifikation „Maria“ als geschmackvolle Attribute zu, sondern anteilig bestimmten Inszenierungsformen (die ihm im Rahmen kirchlicher Bildtraditionen vertraut waren) und andererseits der Heraushebung des zentralen Motivs. Er sah in der Anwendung verschiedener Betrachtungskonventionen unbewußt doppelt oder mehrfach (wie wir es auch tun). Er reflektierte damit Elemente des Gesehenen als typische Bildwirklichkeit und andere als „trivial“ oder „natürlich“.

Der entscheidende Unterschied zum heutigen Sehen liegt im kognitiven Bereich: Die Betonungen, Verfremdungen und Stilisierungen zugunsten einer herausgehobenen Bildwirklichkeit und die Absetzung gegenüber der Trivialwelt waren in jedem Kulturmilieu anders. Sie haben mit einer historischen Situation von Wissen, von Natur- und Bildwahrnehmung zu tun und sind ohne deren Benennung für den Historiker nicht nachvollziehbar. Deswegen hängen auch einige „ästhetische“ Akzente (der zweiten Merkmalsgruppe) von Weltbildern ab, so die Heraushebung „elementarer“ Naturmotive, „reiner“ Farben und Formen im Sinne einer Betonung von Elementelehren und scholastischen Vorstellungen prinzipieller Farben und Formen.¹⁰ Ein eindrucksvolles Beispiel einer besonderen historischen Sehkultur hat Michael Baxandall in seiner Rekonstruktion der – damals wissenschaftlich begründeten – Unschärfen in den Gemälden Chardins herausgearbeitet. Wer diesen Code nicht weiß, kann die besondere Maltechnik und Weichzeichnung Chardins als bloße Ausdrucksform mißverstehen. Das war sie aber gerade nicht (sondern eine besonders psychologiegerechte Wiedergabe!).¹¹

Ich komme nochmals auf die vorsichtige Titelformulierung zurück: „Wahrnehmung ist wandelbar“. Damit soll mehreres gesagt sein:

1. ist eine generelle Vorsicht angebracht, wenn wir historische Bildformen vor Augen haben. Wir treffen dort auf besondere, uns ungewohnte Darstellungsordnungen und -inhalte, die erst typifiziert werden müssen. Anhand der historischen Zwecke in ihren besonderen Abgrenzungen und Gewichtungen, eben der

spezifischen „Kulturbedeutungen“ des Bildwerks können erst die Intentionen der bildlichen Mitteilung geordnet werden. Bis in die Motiv- und Formdetails wirkt sich aus, welchen Wissensbereichen die vorgestellten Inhalte zugehören und welche Relevanzen sich historisch mit ihnen verbinden.

Die Bedeutungen aller Dinge, auch der trivialen Bestandteile von Alltag und Umwelt, sind kulturabhängig. Wenn Wahrnehmung als Identifizierung von sinnhaften Zusammenhängen verstanden wird und wenn Wahrnehmung und visuelle Kommunikationsformen historisch relativ sind, dann nehmen wir ohne Kenntnis des historischen Codes bereits falsch – nämlich aus unserem Code heraus – wahr, und zwar sowohl die Bildform wie die Inhalte. Und eine Ikonographie, die Sinnfiguren nach einem unhistorischen Schema entschlüsselt, hängt diese Deutungen an falsche Primäridentifikationen: z. B. eben als „Kunstwerke“ statt an „Historien“ oder Motivbilder und andere historischen Sinnfiguren, als welche die von uns betrachteten Bildformen früher wahrgenommen wurden.

Wir müssen deshalb unterscheiden zwischen dem Gegenwartsverständnis und der historischen Bildbotschaft, die der Historiker rekonstruieren muß, und sei es auch nur annäherungsweise. Es ist zu unterscheiden zwischen voraussetzungslosen Wahrnehmungen der Außenwelt und solchen im Rahmen einer historischen Kommunikationsform. Notwendig ist deshalb die Reflexion der Bildtradition und des spezifischen „Kunst“-Charakters selbst innerhalb der Moderne.

2. Die jeweiligen Sinnstrukturen sind nicht willkürlich, sondern haben ihren Ort in der Entwicklung der Wissensordnung. Diese ist annäherungsweise rekonstruierbar. Einzeldeutungen können im Rahmen unterstellbarer Traditionen und Entwicklungsrichtungen zwischen bereits bekannten Kultursituationen abgesichert werden, so wie umgekehrt aus den Einzeldeutungen Entwicklungen nachgezeichnet werden können.

Wenn wir also ein Gemälde von Tizian, Tiepolo oder Chardin in unsere historische und kommentierte Ausstellung bringen, sollten wir klarmachen, welchen Absichten und Erwartungen es genüge, warum welche Motive und in welcher Betrachtungsweise darin vorkommen, welche besonderen Aspekte der Welt von damals in ihm bewahrt sind und welche Stelle der Bildgeschichte und der kulturellen Entwicklung es markiert. Für die unverbindliche Illustration eines Kulturmilieus sind inzwischen die musealen Meisterwerke zu schade, zu empfindlich und zu teuer.

IV. Bilder als „Spiegel ihrer Zeit“

Bildschaffen ist also nicht einfach repräsentativ für „eine Zeit“, sondern es ist dies nur graduell im Umfang seiner Leistung und nach der Kulturbedeutung (verstanden sowohl als Beleg historischer Intentionen wie als Einfluß auf Denken und Handeln), die es in seiner jeweiligen Symbolfunktion und späteren Wirkungsfunktionen hat. Ein heutiges Bildschaffen in den Grenzen ästhetischer Fiktion ist deshalb ein anderer kultureller Beitrag als eine Darstellung religiöser oder historischer Thematik in der Auftragsmalerei oder -bildnerie der „alten Zeit“, also etwa bei Rubens oder noch bei Tiepolo. Letztere war eine Darbietung, die das Gebäude des Heilswissens und Aspekte des Wertwissens in demonstrativen Vorstellungen abstützte. Sie war ein Stück Weltbild im Rahmen einer unbezweifelbaren, von allen Seiten garantierten Tradition, wie diese für uns nicht mehr existiert.

Den heutigen Menschen interessieren deshalb für seinen „Kunstgenuß“ auch nicht mehr die gemalten Weltbilder von ehemals, sondern die virtuose Ausdrucksleistung, die Bildinhalte und spontan zugängliche Ausdrucksformen so hervorragend verbindet, daß er sie als Gestaltung erkennt. Eine Auswahl des unter heutigen Voraussetzungen schwer Nachahmlichen und immer noch Überragenden – in der Sprache, in der Musik wie in den bildenden Künsten – erscheint dem Betrachter der Gegenwart als das herausragende und typische Kulturprodukt seiner Entstehungszeit. Diese nachträglich von uns geschätzte Besonderheit ergibt sich aber aus verschiedensten Bedeutungsperspektiven, die nichts mit den historischen Intentionen und nichts mit der historischen Wirkung oder Anerkennung zu tun haben, sondern allenfalls auf eine Kulturdifferenz verweisen. Was aus heutiger Erfahrung erstaunlich ist, bezeichnet kulturspezifische Defizite einer späteren Situation, Mißverständnisse und einseitige Gewichtungen. Aber es ist keinesfalls „repräsentativ“ für eine Kultursituation oder ein historisches Geschehen, weder in seiner Thematik noch in seiner hochbewerteten Form. Man muß einfach auseinanderhalten, was man von heute her bewundert, und was historische Denk- und Wahrnehmungsformen charakterisiert.

Und was ist repräsentativ für jeweilige Epochen und Kulturzustände, bzw. was sollen wir ausstellen, wenn es um geschichtliche Zugänge gehen soll? Ganz einfach: dasjenige, was in seiner typischen historischen Brechung dechiffriert und mit einer inhaltsreichen Botschaft gut gelesen werden kann: ein Portät, eine Bildszene mit einer auffallenden Besonderheit oder Tendenz. Und wenn es um den Spiegel einer ganzen Zeit geht, müssen deutlich vielseitige und anspruchs-

volle Inszenierungen in der ergänzenden Gegenüberstellung von Objekten gesucht werden. Dazu erinnere ich an eine Formulierung, die Tiepolo in den Mund gelegt wird. Sie findet sich in der *Nuova Veneto Gazzetta* vom 20. März 1762: „Die Maler müssen ihre Meisterschaft in großen Werken suchen, das heißt in jenen, die den adeligen Herren gefallen, den Reichen; denn diese machen das Glück der Meister, und nicht gemeine Leute, die keine Bilder von großem Wert kaufen können. Der Geist des Malers muß also immer zum Erhabenen streben, zum Heroischen, zur Perfektion.“¹²

Die großen und anspruchsvollen Programme spiegeln mehr von ihrer Zeit, indem sie herrschende Ideologien erläutern, ergänzen, affirmativ verstärken und in dieser gegenseitigen Bestätigung von uns dechiffriert werden können. Sie sind Erläuterungen des jeweilig „herrschenden“ Geistes, der Wissensstände, Denk- und Wahrnehmungsformen. Sie sind für uns klarere, aber nicht „wahrere“ Auslegungen (weil es für den Historiker feststellbare Wahrheiten nicht gibt).¹³

Man kann und muß diese Vorgegebenheiten des bildlichen Gestaltens klarstellen, wenn man nicht in ein ungenügend reflektiertes Deutungsschema zurückfallen will. Diese Rekonstruktion des Wissenshintergrundes bedeutet eine Kulturanalyse weit über einzelne Interpretationen hinaus, die aber durch den Abgleich der einzelnen Deutungen untereinander selbst erst historische Substanz erhält. Es tut insofern Ausstellungen gut, wenn sie verschiedenartige Relikte verbinden, nicht nur Bilder und Texte. Aber Kulturphänomene sind nur adäquat bezeichnet, wenn das umgebende Kulturmilieu nicht in unzulässigen Vereinfachungen rekonstruiert wird. Man muß die soziale, regionale und zeitliche Erstreckung einzelner Kulturmilieus beachten.

Welche Weltbilder heute wirksam sind, das kann nicht unbesehen durch Zitate aus Werken heutiger Schriftsteller oder Wissenschaftler dargestellt werden. Entsprechend falsch ist auch die immer wieder vorkommende Deutung historischer Handlungsziele und Darstellungsinhalte anhand irgendwelcher Textstellen gleichzeitiger Dichter, Wissenschaftler, Philosophen oder Theologen. Rembrandt und seine Auftraggeber haben nicht gedacht wie Descartes oder Spinoza (und letztere dürften – trotz Linsenschleifens und optischer Experimente – nicht so konsequent wie Rembrandt ihre Wahrnehmung geordnet haben); und Tiepolos Welt war nicht auf die Pointen der ihm zeitgenössischen Aufklärer gegründet. (Wir erinnern uns, daß der 1694 geborene Voltaire von 1750 bis 1753 in Potsdam weilte, gleichzeitig mit dem Würzburgaufenthalt 1750 bis 1753 des 1696 geborenen Venezia-

ners Tiepolo.¹⁴ Beider Vorstellungen haben wenig gemeinsam. 1750 erschien Rousseaus „Discours sur les sciences et les arts“ und 1751 der erste Band der „Encyclopédie“.)

Insofern haben die zahlreichen Kulturstimmungsbilder und „Kulturfahrpläne“ keinen geschichtlichen Aussagewert, die „Kunstwerke“ schlichtweg als repräsentativ und mitgestalterisch für irgendwelche Zeittendenzen hervorheben. Wir müssen vielmehr ihren Platz im Kontext der Symbolordnungen und der jeweiligen Kulturpraxis bestimmen. Dieser ist nicht nur gruppen- und institutionsspezifisch, sondern kann an verschiedenen Stellen der Aufgaben des „Systems“ einer Kultur liegen: für Bilddarstellungen häufig in retardierenden, harmonisierenden, an fundamentale Werte erinnernden Aufgaben (wie in den religiösen Ritualen). Die übliche geistesgeschichtliche Wertung in Kunst-, Literatur-, Musikgeschichte geht an diesen Lebensbedeutungen vorbei.

Eine historische Rekonstruktion ist das Gegenteil der geistesgeschichtlichen Isolierung der „großen“ Werke oder der verwaschenen Wertung „Kunst“; sie muß kulturanalytisch das möglichst vollständige Spektrum der bildlichen, figürlichen, ornamentalen und anderen gestalterischen Leistungen der Zeit im Auge haben, aber auch das konkrete Tätigkeitsfeld der historischen Gestalter funktional erfassen. Aus einer möglichst präzisen Beurteilung der Situation – und das heißt mit Hilfe einschlägiger Quellen – kann sie die jeweiligen Leistungen in ihrem konkreten Zweck und für die besonderen Erwartungen erfassen: als Porträts, als Historienszenen, als höher- oder nieder-rangige Teile von Bildprogrammen und Bildausstattungen. Dabei muß jede solche Typifikation von Kulturfunktionen mehrgleisig vorgehen: als Begriffsgeschichte und Kontextuntersuchung, die sich kritisch absichert durch die Beachtung von Institutionen, Rollen, Normen und Werten. Nur von solcher weitgefäßer Kontextanalyse aus – das ist eine methodische Prämisse – lassen sich die Darstellungsformen und Bildmotive historisch typisieren und für den Betrachter verständlich machen auf dem Niveau des heute verfügbaren geschichtlichen Wissens.

Der leichthin zugängliche „Spiegel“ irgendeines noch so faszinierenden Bildwerks ist bestenfalls eine Fata Morgana. Für den Ausstellungsmacher kann er eine Einladung in das ferne Land der Geschichte sein. Wie fern und wie im einzelnen diese beschaffen ist, muß die historische Ausstellung jeweils entwickeln.

Anmerkungen

- 1 Haskell, Francis: Die Geschichte und ihre Bilder. Die Kunst und die Deutung der Vergangenheit, München 1995 (engl. Originalausgabe New Haven/London 1993); vgl. auch Germer, Stefan/Zimmer, Michael F.: Bilder der Macht – Macht der Bilder. Zeitgeschichte in Darstellungen des 19. Jahrhunderts, München/Berlin 1997.
- 2 Germer/Zimmer, Bilder der Macht – Macht der Bilder (vgl. Anm. 1), S. 415.
- 3 Zitiert nach Raulff, Ulrich: Besprechung von 1, in: Frankfurter Allgemeine (5. 12. 1995), S. L 15.
- 4 Vgl. die Beiträge des Sammelbandes: Kaemmerling, Ekkehard (Hg.): Bildende Kunst als Zeichensystem. Ikonographie und Ikonologie, Köln 1979; Bättschmann, Oskar: Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik, Darmstadt 1984, S. 57ff.; Grimm, Claus: „Kunst“, kultursoziologisch betrachtet, in: Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie 3 (1979), S. 527–558.
- 5 Systematische Darstellungen solcher Codes fehlen, wären aber auch aus den historischen Quellen zu erarbeiten. Ansätze hierzu geben sowohl die historische Ästhetik (vgl. Pochat, Götz: Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie. Von der Antike bis zum 19. Jahrhundert, Köln 1986) wie die Forschungen zu Bildfunktionen und konkreten Auftragsumständen. Wichtig hierfür sind auch die Untersuchungen zum Verhältnis von „Kunst“ und Wissenschaft: Kemp, Martin: The Science of Art. Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat, New Haven/London 1990; Reeves, Eileen: Painting the Heavens. Art and Science in the Age of Galileo, Princeton 1997.
- 6 Hierfür ist die Diskussion der „gesellschaftlichen Tatsachen“ wichtig: Mandelbaum, Maurice: Societal Facts, in: Gardiner, P. (Hg.): Theories of History, New York 1967, S. 477ff.; vgl. auch Bauernfeind, Reinhard: Sozio-Logik. Der kulturelle Code als Bedeutungssystem, Frankfurt 1995.
- 7 Die Quelle hierfür ist Roger de Piles (der sich auf einen untergegangenen Text von Rubens beruft): Dissertation sur les ouvrages des plus fameux peintres avec la vie de Rubens, Paris 1681.
- 8 Winckelmann, Johann Joachim: Geschichte der Kunst des Alterthums, Dresden 1764 (Neuaufgabe Baden-Baden 1966) und Winckelmann, Johann Joachim: Anmerkungen zur Geschichte der Kunst des Alterthums, Dresden 1767.
- 9 Sedlmayr, Hans: Kunst und Wahrheit. Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte, Hamburg 1958, S. 87ff.; vgl. dazu die Bemerkungen bei Belting, Hans: Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren, München 1995, S. 150.

- 10 Vgl. Parkhurst, Charles: *Aquilonius' Optics and Rubens' Color*, in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 1961, S. 35–49; Held, Julius S.: *Rubens and Aquilonius: New Points of Contact*, in: *Art Bulletin* LXI (1979), S. 257ff.; Tillyard, E. W. M.: *The Elizabethan World Picture*, London 1943, ²1963.
- 11 Baxandall, Michael: *Ursachen der Bilder. Über das historische Erklären von Kunst*, Berlin 1990, S. 123ff.
- 12 Zitat nach dem Text der *Nuova Veneta Gazzetta* vom 20. 3. 1762, wiedergegeben nach Battisti, E.: *Postille documentarie su artisti italiani a Madrid e sulla collezione Maratta*, in: *Arte Antica e Moderna* 9 (1960), S. 77–89.
- 13 Siehe dazu zuletzt Fried, Johannes: *Wissenschaft und Phantasie. Das Beispiel der Geschichte*, in: *Historische Zeitschrift* 263 (1996), S. 291–316.
- 14 Siehe zu den Bildprogrammen der Würzburger Zeit die Ausführungen von Ashton, M.: *Allegory, Fact and Meaning in Giambattista Tiepolo's Four Continents at Würzburg*, in: *The Art Bulletin* (1978), S. 109–125 sowie im Katalog *Tiepolo in Würzburg*, Bd. 2, München/New York 1996: Rave, August Bernhard: *Habsburger Kolorit „in Tiepolos Fresken“*, S. 36–45 und Büttner, Frank: *Ikonographie, Rhetorik und Zeremoniell in Tiepolos Fresken der Würzburger Residenz*, S. 54–62.