

V Interdisziplinäre Anschlüsse

7 Claus Grimm: Die Kunstgeschichte fand nicht statt. Eine kulturwissenschaftliche Revision

7.1 Zum Anlass dieses Aufsatzes

Der nachfolgende Text ist teilweise in der Ich-Form verfasst, da er von einer individuellen Neuentdeckung von Zusammenhängen berichtet. Ich habe ihn niedergeschrieben aus dem Gefühl des Dankes, den ich Walter Bühl für sein Vertrauen in den von mir geplanten Brückenschlag zwischen zwei unterschiedlichen Disziplinen schulde. Er hatte mich zu seinem Assistenten gemacht und meine Habilitationsarbeit zur soziologischen Deutung des Phänomens „Kunst“ akzeptiert. Das damals Formulierte habe ich inzwischen mehrfach überarbeitet. Über die Ergebnisse dieser Arbeit berichte ich hier.

Die Verstehende Soziologie, die Walter Bühl vermittelte und in bestimmte Richtungen weiterentwickelte, hatte für mich, der ich aus der geistesgeschichtlich fundierten Kunstgeschichte kam, eine vom ersten Tage an herausfordernde Bedeutung. Herausfordernd deshalb, weil meine Wertbegriffe und die meiner akademischen Ausbildung in Frage gestellt wurden und mir neue Forschungsperspektiven deutlich wurden. Ich lernte Selbstverständlichkeiten des soziologischen Denkens kennen, die von den Geisteswissenschaften bisher nicht in ihren Konsequenzen beachtet worden sind und die für eine Weiterentwicklung der geschichtlichen Fragestellungen unverzichtbar waren. Die Chance, die mir Walter Bühl durch die Beschäftigung am Soziologischen Institut der Universität München gab, nützte ich zu einer Auseinandersetzung mit den Forschungsergebnissen meines Herkunftsfaches Kunstgeschichte zugunsten kulturwissenschaftlicher Fragestellungen.

Der Abschluss meines kunsthistorischen Erststudiums fiel in die Endsechziger Jahre und damit in eine Zeit lebhafter Diskussion um die Relevanz geschichtlicher Forschung, die von der Frage nach der Relevanz der gewählten Forschungsgegenstände, der geschichtlichen „Kunstwerke“, nicht abzutrennen war. Was war deren Wert für die Menschen einer späteren Zeit: die Museumsbesucher und Kunsttouristen, das Publikum der Kunstliteratur und der zahlreichen Reproduktionen so wie für die gestalterisch Tätigen? Und was konnte die kunstgeschichtliche Forschung zu der Realisierung dieses Wertes beitragen?

Ich fragte mich, ob die Erwartungen langfristig gültig waren, aus denen heraus ich mein Studienziel gewählt hatte. Ließ sich tatsächlich ein ästhetischer Genuss oder Kunstgenuss aus der Betrachtung von „Kunstwerken“ gewinnen – und von welchen besonders? Was für ein Wert war dies, was bewirkte er und wie konnte er nachhaltig vermittelt werden? Gab es, wie vom Fach Kunstgeschichte proklamiert, so etwas wie eine zeitlose Botschaft der „Kunst“ jenseits der zeitbedingten Bestimmung der gestalteten Objekte? Wie, aus welchen Absichten und unter welchen Bedingungen waren in den verschiedenen Kulturen die später als „Kunstwerke“ wahrgenommenen Objekte entstanden – lange, bevor im 18. Jahrhundert das Gestaltungsziel der auf ästhetische Erlebnisse gerichteten „Kunst“ formuliert wurde? Oder waren völlig neue Erklärungen nötig und möglich für die unleugbare Faszination, die ältere und neuere Leistungen anschaulicher Gestaltung und die scheinbar eigenständigen Entwicklungszusammenhänge „der Kunst“ auf mich und andere ausübten?

Dies alles waren Fragen des Sinnverstehens und der Kulturtheorie. Es ging um die unmittelbare Wahrnehmung von fremden, teilweise hochkomprimierten Ausdruckszusammenhängen ebenso wie um die Dokumentation geschichtlicher Kommunikationsordnungen und Darstellungsfähigkeiten. War ein zeit- und kulturübergreifendes Verstehen möglich und im Umkehrschluss ein Herstellen von Werken zeitenthobener, gegenüber dem kulturellen Wandel immuner „Kunst“? Die Wertordnung unserer modernen Kultur geht in einer breiten Lebenspraxis und dem Betrieb aufwändiger Institutionen von einer solchen Annahme aus. Diese behauptet jedoch etwas Einzigartiges und Unwahrscheinliches, wenn man die sonst selbstverständlichen sozialwissenschaftlichen und insbesondere sozialpsychologischen Prämissen ernst nimmt. Gegen sie spricht aber auch die Tatsache, dass die Menschen kein separates ästhetisches Organ und keine generellen Dispositionen für eine ästhetische Wahrnehmung besitzen.

7.2 „Autonomie der Kunst“ als Problem

Dass die Annahme einer Kontinuität objektiver Kulturwerte der Erfahrung des geschichtlichen Wandels widersprach, hatte bereits ein berühmter Text des 19. Jahrhunderts ausgedrückt. In Karl Marx' Einleitung der „Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie“ von 1857 finden sich die zweifelnden Fragen: „Ist Achilles möglich mit Pulver und Blei? Oder überhaupt die Iliade mit der Druckerpresse, und gar Druckmaschine? Hört das Singen und Sagen und die Muse mit dem Preßbengel nicht notwendig auf, also verschwinden nicht notwendige Bedingungen der epischen Poesie?“ Dieser Autor, der

so Grundsätzliches zur Interdependenz von materiellen Lebensverhältnissen und kulturellen Ausdrucksformen vortrug, sah in der ungleichen oder sogar unabhängigen Entwicklung von materieller und künstlerischer Produktion zu Recht einen Widerspruch. „Die Schwierigkeit liegt nicht darin, zu verstehen, daß griechische Kunst und Epos an gewisse gesellschaftliche Entwicklungsformen geknüpft sind“, fuhr er fort, „die Schwierigkeit ist, daß sie uns noch Kunstgenuß gewähren und in gewisser Beziehung als Norm und unerreichbare Muster gelten“ (Marx 1953, 30).

Marx löste das festgestellte Paradox nicht auf. Er wies lediglich auf den „ewigen Reiz“ hin, den die „griechische Kindheit der Menschheit“ als eine nie wiederkehrende Stufe“ auf spätere Kulturen ausübe. Damit war aber eine distanzierte Befassung mit nicht Wiederholbarem angesprochen, nicht die aktuelle Vorbildlichkeit von Motiven und Darstellungsformen einer zwei Jahrtausende entfernten Kunst und Literatur. Der Zusammenhang von Basis und Überbau, von materieller und geistiger Produktion blieb an dieser Stelle offen. Peter Hahn folgerte daraus, Marx hegte „selbst offenbar gewisse Zweifel an einer zu rigiden Fixierung der Kunst an ihrem klassenmäßigen Ursprung ..., wenn er auch von diesem Ursprung überzeugt“ war (Hahn 1971, 153). Hans-Dietrich Sander verwies auf eine andere Äußerung von Marx, der 1862 in den „Theorien über den Mehrwert“, die „freie geistige Produktion“ der „gegebenen Gesellschaft“ trennte von den „ideologischen Bestandteilen der herrschenden Klasse“ (Sander 1970, 154).

Das Paradox der scheinbar zeitlosen Geltung einer spezifisch geschichtlich bedingten Ausdrucksform besteht mehr als ein Jahrhundert später immer noch weiter in den Implikationen des modernen Kunstbegriffs; allerdings ist das Ideal der griechischen Kultur zurückgetreten. Kunst und Epos der Griechen sind in ihrer Verschiedenartigkeit gegenüber der Gegenwart bewusst geworden. Die geschichtliche Forschung hat die besonderen funktionalen Bindungen klar gemacht, bei griechischen Figuren und Bildern die Bestimmung als Weihgeschenke für uns fremde kultische Zwecke nachgewiesen. Die naturwissenschaftlich-technische Untersuchung in den Restaurierungslabors hat die Tatsache der einst „bunten Götter“ ans Licht geholt. Aus Ideenbildern in weißem Marmor oder dunkler Bronze wurden so exotisch-bunte, extrem naturalistische Götter- und Heldengestalten und Agitationsmedien einer kriegerischen Kultur. Weder diese Rekonstruktionen noch die bleichen oder patinierten Originale geben heute die „höchste Norm“ des bildnerischen Schaffens ab. Ebenso ferngerückt sind mittlerweile die modernen Wiederaufnahmen antiker Darstellungsformen: der Klassizismus und die akademischen

„Kunst“-Ideale des 19. Jahrhunderts und in der Literatur die Erzählmotive und Versformen des griechischen Epos.

Nicht weniger deutlich ist eine zweite Veränderung. Unabhängig von dessen geschichtlicher Entwicklungstheorie und dem Basis-Überbau-Schema haben sich die von Marx betonte Interdependenz der gesellschaftlichen Handlungsbereiche und die Unwiederholbarkeit geschichtlicher Betrachtungsweisen und Ausdrucksformen zu selbstverständlichen Axiomen des sozialwissenschaftlichen und geschichtlichen Denkens verfestigt. Dieses Veränderungsbewusstsein und das eines weitgehenden Kulturrelativismus finden sich auch im kunsthistorischen Historismus seit dem späten 19. Jahrhundert. Ein aus beiden Entwicklungen befestigtes, sich aus gesellschaftlichen Transformationsprozessen begreifendes geschichtliches Bewusstsein lässt die distanziert erfassten geschichtlichen Verhältnisse neu und in kritischer Schärfe beurteilen.

Aus dieser Perspektive tritt heute im Blick auf die dicht dokumentierte Kulturüberlieferung die Diskontinuität und Ungleichverteilung der Produktion anschaulicher Gestaltungen hervor. Dazu gehören die weit gehende Verschiedenartigkeit des anschaulichen Gestaltens allein in den letzten 1000 Jahren aber auch die Tatsache, dass es Perioden des Unverstands und der Objektzerstörung, dass es Zeiten und ganze Kulturen ohne die Produktion entsprechender Anschauungsobjekte gab. Dass diese, wo sie auftrat, auf spezifische Gruppen begrenzt war, und dass auch innerhalb der modernen westlichen Kultur die Mehrzahl der Menschen ohne die ästhetischen Erlebnisse des sekundären Kulturkonsums (Museumsbesuch, Kunsttourismus) auskommt, widersprach der traditionell angenommenen Selbstverständlichkeit entsprechender Produktionen und Betrachtungsbedürfnisse. Dass „Kunst“ etwas allgemein Menschliches sei, was es immer gegeben habe, war nicht mehr sicher.

Nachdem die Annahme einer ästhetischen Naturveranlagung der Menschen, wie sie vom weltgeschichtlichen Begriff „der Kunst“ impliziert wird, nicht verifizierbar ist, waren die Entstehung der bewunderten Bauten, Figuren und Bilder und die faszinierenden Entwicklungen ihrer Gestaltungsformen im Fortgang der verschiedenen Kulturen auf der Grundlage gesellschaftlicher und kultureller Bedingungen neu und geschichtlich fundiert zu erklären. Die behauptete „Autonomie der Kunst“ war in diesen Erklärungszusammenhang als aus bestimmten Gründen vermeintes Phänomen einzuordnen.

7.3 Risse im Gebäude „der Kunst“

Ungeachtet der theoretischen Bedenken gegen die Annahme einer universalen und zeitlos zugänglichen „Kunst“ ist diese in den Köpfen der heutigen Menschen eine kulturelle Realität und ein kaum auswechselbarer Teil ihrer Wirklichkeit. Diese begegnet in den zahlreichen so benannten geschichtlichen Artefakten und der Auffassung von geschichtlichen Entwicklungen, wie auch in den gegenwärtigen Handlungen, Normen, Rollen und Institutionen. Dieser ontologische, seine Gegenstände elementaren menschlichen Reaktionen zuordnende Begriff wird subjektiv zwar unterschiedlich zugeordnet, aber die begriffliche Marke „der Kunst“ ist so tief in den Begriffen und Alltagsvorstellungen verankert, dass eine alternative Beschreibung der Entstehungsgeschichte vergangener oder gegenwärtiger Ausdrucksgegenstände erst einmal sprachlos ist. „Ich verstehe, was Sie meinen, aber ich habe jetzt 50 Jahre lang den Begriff „Kunst“ verwendet und werde für den Rest meines Lebens damit noch durchkommen“, kommentierte eine Universitätskollegin meine Begriffskritik.

Gegenüber allgemeinen und unscharfen Vorstellungen ist eine Argumentation schwer. Dennoch legt der schillernde Begriff „der Kunst“, so wie er in der Moderne in der Einzahl gebraucht wird, die anschaulichen Produktionen verschiedener Zeiten und Kulturen auf eine prinzipielle Gemeinsamkeit fest, nämlich auf ein „ästhetisches Erleben“. So charakterisierte der Kunsthistoriker Erwin Panofsky ein Kunstwerk als einen „vom Menschen angefertigten Gegenstand“, der „ästhetisch erlebt werden will“ (Panofsky 1978, 19). Gemeint ist damit eine allein auf Erfahrungen des Ausdrucks und der gestalterischen Erfindung gerichtete Qualität. Diese zu erreichen musste entsprechend die Absicht und besondere Fähigkeit der jeweiligen „Künstler“ gewesen sein. So wurden seit Beginn der Moderne die spontan als ästhetisch eindrucksvoll aufgefassten Gestaltungen aller Kulturen und Epochen als Gegenstände zur ästhetischen Erlebnisvermittlung gedeutet.

Doch in den letzten Jahrzehnten wurde ausgerechnet durch Ergebnisse des Faches Kunstgeschichte die Gemeinsamkeit der ästhetischen Ausdrucksgegenstände in Frage gestellt. Die zunehmend verdichteten Forschungsbefunde zu den geschichtlichen Inhalten, Darstellungsformen, Auftrags- und Herstellungsumständen vieler und sehr bekannter „Kunstwerke“ machen deren Sinngabung für ästhetische Erlebnisse unwahrscheinlich.

Welche Heiligendarstellung, auf deren Rahmen bis heute noch „OPN“ („Ora pro nobis“ = „Bete für uns“) steht, wollte als ästhetische Ausdrucksleistung erlebt werden? Die Formulierungen vieler Auftraggeber und Betrachter in früheren Jahrhunderten drücken Ähnliches aus wie der Widmungstext des Malers Duccio di Buoninsegna auf dem 1311 abgelieferten Hochaltarbild des Domes von Siena. Angebracht auf der Kante des Thronsockels der Maria besagt er: „Heilige Mutter Gottes, sei Du die Urheberin des Friedens in Siena und gewähre dem Duccio (langes) Leben, der Dich so (außerordentlich schön) gemalt hat (Belting 1992, 456, Anm.98). In dieser Herbeirufung des Urteils der überweltlichen Gottesmutter über das ihr 1260 vor der bedrohlichen Schlacht von Montaperti gelobte und nun als aufwändiger Bildapparat ausgeführte Motivbild waren „ästhetisch“ die zur Wahrnehmung und Auszeichnung des überweltlichen Charakters eingesetzten Mittel, aber nicht die Intention der Visualisierung. Weder Duccio noch seine Auftraggeber wollten der Maria einen „Kunstgenuss“ bereiten. Diese Absicht konnte auch nicht gegenüber den Auftraggebern und Betern bestanden haben, für die jede Ablenkung von der mit Gold und teuersten Farben manifestierten Gegenwart der Heilsmittlerin ein Sakrileg gewesen wäre.

Die Vorstellung des primär oder doch deutlich und erfolgreich auf die ästhetische Wirkung bedachten „Künstlers“ vertrug sich nicht mit den Nachrichten der Archivaldokumente, zu Auftraggebern und Stiftungsanlässen, zur ursprünglichen Bewertung und Verwendung. Ebenso widersprachen ihr die Befunde der restauratorischen und naturwissenschaftlich-technischen Untersuchungen, die in den vergangenen vier Jahrzehnten angestellt worden waren. Diese ließen Einblicke in die handwerkliche Produktion der Maler- und Bildhauerwerkstätten, in die Arbeitsdelegation und schematischen Arbeitsprozesse, in die Anteile wenig talentierter Gehilfenarbeit, aber auch in den hohen Prozentsatz kopistischer Fertigungen zu.

Der Kunsthistoriker Hans Belting formulierte die Konsequenzen aus dieser Beweislage „Im Mittelalter ist das Bild, ob am Bau, am Kultgerät oder im Buch, ... fest mit Funktionen verbunden, die über den Radius der ästhetischen Erfahrung hinausweisen ...Es bedarf hier eher der Rechtfertigung, von Kunst allein zu sprechen, als die Integration des Bildes in einen größeren Kontext zu begründen“ (Belting 1985, 192). Er bestritt damit den Darstellungen bis ans Ende des Mittelalters die gestalterische Ausrichtung auf den ästhetischen Genuss. In der Konsequenz daraus schlug er vor, von einer „Ära der Bilder“ zu sprechen, die erst in der Zeit der Renaissance und der Reformation von einer

neu anbrechenden „Ära der Kunst“ abgelöst wurde. Diese Feststellung wird vom Untertitel seines 1985 veröffentlichten Buchs ausgedrückt: „Bild und Kunst, Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst“ (Belting 1992).

Beltings Unterbrechung der bisher kontinuierlich verstandenen Geschichte „der Kunst“ stand nicht allein. „L’histoire de l’art est terminée“ hieß Hervé Fischers Veröffentlichung 1978; „Das Ende der Kunstgeschichte?“ hieß 1983 Beltings Münchner Antrittsvorlesung; „Kunst nach dem Ende der Kunst“ wurde ein Aufsatzband von Arthur C. Danto überschrieben, der an dessen 1984 erstmals veröffentlichte Thesen vom Ende der Kunstgeschichte erinnerte (Fischer 1978, Belting 1995, Danto 1996).

Doch mit der Proklamation einer weltgeschichtlichen Bruchstelle erlosch das Interesse der genannten Autoren. In keiner ihrer Veröffentlichungen und in keiner anderen kunsthistorischen Publikation wurde das historische Problem weiterverfolgt, das sich in der Kategorisierung der geschichtlichen Objekte neu auftat. Wie waren diese einzustufen: als „Kultbild“ oder „Kunst“, als alte „Kunst“ im Sinne der vor-modernen „Künste“ oder als ganz neue, weltverbindende „Kunst“? Genau so offen blieb die Beschreibung der Entwicklungszusammenhänge: als solche „der Kunst“ oder wovon, wenn es diese irgendwann noch nicht oder nicht mehr gab?

Keiner der Autoren rührte an die Vorstellung des Menschheitsanliegens „Kunst“. Es war, als ob Kolumbus und seine beiden Mitkapitäne nach einem ersten Salut ihre Schiffe in Sichtweite der Bahamas wieder nach Osten abgedreht hätten. „Das Ende der Kunstgeschichte bedeutet nicht, dass die Kunst oder die Kunstwissenschaft an ihrem Ende angelangt wären“. Sondern „die autonome Kunst suchte sich eine autonome Kunstgeschichte, die nicht mit der übrigen Geschichte kontaminiert war“ (Belting 1995, 22-23). In einer solchen außergeschichtlichen Rede verliert der gerade gefasste Gegensatz der Epochen (von „Kult“ und „Kunst“) seine Bedeutung. Dabei wäre hier mit konkreten Fragestellungen einzusetzen gewesen: Woher und warum kam es zu „der Kunst“? Belting hatte verschiedene Zäsuren zwischen der Epoche darstellender Bildlichkeit und der einer ästhetischen Erlebnisvermittlung benannt. So sprach er davon, das in der Renaissance entstehende „Sammlerbild“ habe „erstmal den Nachdruck auf die ästhetische Funktion und die künstlerische Invention“ gelegt (Belting 1985, 190).

Geht man diesen tatsächlichen Veränderungen genauer nach, dann waren im 16. und 17. Jahrhundert die Tafelbilder zwar noch einheitlich themenbezogene Darstellungen, aber in den Stilleben von Chardin und anderen Gemälden des 18. Jahrhunderts hätte sich das

Ausklinken sinnhafter Bezüge zugunsten ästhetischer Arrangements verfolgen lassen. Die zunehmend beachtete bildschöpfende „Invention“ blieb bis ins 18. Jahrhundert eine solche der verbindlichen Vermittlung von Geistigem und Idealem und änderte sich erst mit dem Fiktivwerden der Darstellung. Den zur Bildausstellung dienenden „Tempel der Kunst“ und den Erfahrungshintergrund der „Kunstgeschichte“, die Belting bereits im 16. Jahrhundert geltend machte (Belting 1992, 511), gab es in diesem Anspruch erstmals mit dem 1753 gegründeten British Museum und dem 1793 der Allgemeinheit geöffneten Louvre, insbesondere in dessen Erweiterung durch die Beutezüge der Napoleonischen Zeit. Die „gefüllten Wände der Bilderkabinette“, in denen eine Malerei nach „Schlüsselwerken von Gattungen und Künstlern“ präsentiert ist (Belting 1992, 510), gab es nicht in den Galerien des 16. oder 17. Jahrhunderts, sowenig wie das Kennertum, das diese Schlüsselwerke ausgelesen hätte. Dieses hatte seine Vorläufer in den „Unterhaltungen“ André Félibiens, die 1666 erstmals veröffentlicht wurden (Félibien 1725) und in den Bewertungsübersichten von Roger de Piles (Roger de Piles 1681, 1699 und 1708) sowie in dem „Essay on the Art of Criticism“ von Jonathan Richardson dem Älteren und dem Jüngeren (Richardson 1719). So, wie Fischer von Erlachs „Historische Architektur“ (Fischer von Erlach 1721) ein erster Überblick war, war dies auch Winckelmanns geschichtliche Ordnung der antiken Skulptur (Winckelmann 1764). Die genannte Werke haben die Konturen geschichtlicher Verläufe und Zusammenhänge erstmals entworfen; davor war eine „Kunstgeschichte“ so wenig denkbar wie ein „Zeitalter der Kunst“.

Der aufregende Veränderungsprozess, der die Bindung der Bilder und Bildwerke an den religiösen „Kult“ aufhob und jene stattdessen als Gegenstände des ästhetischen Genusses entdeckte, der sie als verbindliche Darstellungen diskreditierte und ihnen in der Moderne als Fiktionen neues Interesse sicherte, war an den historischen Beispielen erst noch nachzuzeichnen.

7.4 Das Sinnverstehen visueller Gestaltungen

Aber was war das für eine Geschichte *vor* der Entdeckung der uns geläufigen „Kunst“ und Kunstgeschichte? Welche Sinnggebung bedingte die Entstehung der *vor*-modernen Bauten, Bildwerke und Bilder und welche Veränderungsprozesse wirkten auf diese ein? Welche Entwicklungen ließen diese in das Zeitalter „der Kunst“ einmünden? Und wie ließen sich die so kontinuierlichen und immer wieder eng zusammenhängenden Entwicklungen erklären, die an der Abfolge der Objekte in allen Kulturen ablesbar waren?

Die Kunstgeschichte und ihre Nachbarwissenschaften gingen und gehen bis heute von einer übergreifenden anthropologischen Realität „der Kunst“ aus, einschließlich unberechenbarer Richtungsänderungen und dem Auftauchen von Gestaltungen, die neuartig „Kunst“ sein können. Es gab für sie verschiedene Arten von „Kunst“ – und alle diese Arten waren letztendlich „Kunst“. „Genau genommen gibt es ‚die Kunst‘ gar nicht. Es gibt nur Künstler. Einstmals waren das Leute, die farbigen Lehm nahmen und die farbigen Umrisse eines Büffels auf eine Höhlenwand malten“. Mit diesen Worten beginnt die 1950 erstveröffentlichte und in vielen Sprachen und Auflagen bis heute neuaufgelegte „Geschichte der Kunst“ von Ernst H. Gombrich (Gombrich 2000, 15). Anders in der Formulierung, aber identisch in der weiten Rahmenannahme „Kunst“ formulierte Hans Belting: „Es gibt offenbar bestimmte Sequenzen, die unter der ‚Einheit des Problems‘ stehen. Sie erreichen einen Stand der Dinge, an dem sich das Problem ändert und die sukzessiv ausgebildeten Lösungen selbst zum Problem werden oder neue Probleme erzeugen. Die eine Sequenz schlägt in eine andere um“ (Belting 1978, 125). Wenn ähnlich in Hinblick auf die Identifizierung von Werken „der Kunst“ festgestellt wurde, dass „die kunstgeschichtlichen Gegenstandsbereiche sich immer neu konstituieren“, und dass die Prüfungsprozesse, ob sie Kunst sind oder nicht, „im Grunde nie aufhören“ (Warnke 1986, 19), dann handelte es sich nicht mehr um geschichtliche und geschichtlich nachvollziehbare Beschreibungen, sondern solche der als irrational eingestandenen Dynamik „der Kunst“.

Ich wollte aus dieser Verstrickung in „Black-Box“-Theorien herauskommen und erfahren, welche nachvollziehbaren Bestimmungsmöglichkeiten von Handeln, gerade auch in fremden Kulturkontexten, es gab. Ich suchte historisch begründbare Klärungen der jeweiligen Ausdruckszusammenhänge und vor allem eine Methodologie, nach der ich einheitlich vorgehen konnte. Diese fand ich in den Seminaren und Texten zur soziologisch fundierten Theorie des Verstehens, der „Verstehenden Soziologie“.

Seit Max Weber und George Herbert Mead war das Verstehen von Handlungen gebunden an die Erfassung des Handlungssinns und der Handlungsperspektiven der Handelnden. Walter Bühl hatte in Anknüpfung an Alfred Schütz und Edward Tyriakian als Bedingung des historischen Sinnverstehens darauf aufmerksam gemacht, dass die „Konstruktionen zweiter Ordnung“ (die Typen und Begriffsbildungen des beschreibenden Wissenschaftlers) weitestmöglich die „Konstrukte erster Ordnung“ (die Typifikationen und Begriffsbildungen der Handelnden im sozialen System selbst) berücksichtigen müssen (Tyriakian 1963, 177, Bühl 1972, 40). Diese letzteren, „existentiellen Typen“

bezogen sich dabei auf die handlungsleitenden Vorstellungen, die faktisch wirksamen Wertideen in den historischen Situationen. An diese können wir uns über die Kenntnis der historischen Zwecke und Zweckzusammenhänge als einem intersubjektiv geteilten Handlungssinn annähern (nicht auf die subjektiven Ausdrucksintentionen jeweiliger Maler, Bildhauer oder Baumeister, auf die kein rationaler Zugriff möglich ist. Selbst gelegentlich überlieferte individuelle Äußerungen von Handelnden der Vergangenheit befreien uns nicht von der Einrechnung der geschichtlichen Sinnkontexte, von denen jene ein Teil waren).

Diese Primärforderung an das geschichtliche Verstehen bildete eine klare Basis für meine Überlegungen. Der Begriff „Kunst“, so wie er auch im Namen meines Herkunftsfachs „Kunstgeschichte“ enthalten war, bezeichnete in der modernen Welt, aber ausschließlich in dieser, einen Gegenstand, „der ästhetisch erlebt werden will“ (Panofsky 1978, 19). Mit dieser Intention der Erzeugung ästhetischer Ausdrucksgebilde konnte ich daher nur die Gegenstände und Gestalter verbinden, für die diese handlungsleitende Absicht zu begründen war. Sie konnte nicht auf anders gemeinte Gestaltungen, etwa die Verbildlichungen zu Zwecken der Andacht oder der Belehrung, übertragen werden. Das bedeutete, sie deckte nach allem, was sich in Erfahrung bringen ließ, die *vor*-moderne Produktion nicht ab, die den Grundbestand unserer anschaulichen Kulturzeugnisse ausmacht und die wir in allen Büchern und Reiseprospekten als „Kunst der Welt“, „Weltkulturerbe“ oder „Klassische Kunst“ vorfinden.

Diese Folgerung war unabweisbar. Sie begrenzte schlagartig die Auswahl der geschichtlichen Gegenstände und unterband die Kategorisierung von intentional undurchschauten Gestaltungen als „Kunst“. Sie wies solche Spontanidentifizierungen als unerlaubten Vorgriff nach und eröffnete eine Reihe neuer Fragen: 1. Was war die große Menge der *vor*-modernen visuellen Schöpfungen, wenn nicht „Kunst“? Deren jeweiliger Handlungssinn war anhand des Wissens über den Handlungskontext neu zu typisieren, wobei abzugrenzen war, welche Sinntypen wo und wie lange galten. 2. Wenn die kontinuierliche, gesetzmäßig erscheinende Entwicklung der Gestaltungsformen vor der Moderne (die bisher als „Stil“-Entwicklung von „Kunst“ gedeutet worden war) nicht die bisher angenommene autonome Geschichte „der Kunst“ war, was hatte dann stattgefunden? Dies war anhand der Veränderungsanalyse zeitlich aufeinanderfolgender Gestaltungsobjekte aus den Theorien sozialen und kulturellen Wandels abzuleiten. 3. Was war „die Kunst“ der Moderne, woher kam sie, wenn es zuvor „die Kunst“, auf deren Kontinuität sie sich berief, nicht gegeben hatte? Das erforderte eine geschichtliche Beschreibung der

Darstellungszwecke und ihrer Veränderung. Die Entstehung neuer Vermittlungsbedürfnisse war mit der möglichen strukturfunktionalen Typisierung des geschichtlichen Wandels abzugleichen. 4. Welche übergreifende Entwicklung verband die *vor*-modernen, *vor*-ästhetischen Produktionen mit denen der Moderne? Beide dienten verschiedenen Darstellungszwecken. Ihre Abfolge war im Rahmen einer Theorie des Kulturwandels zu erklären: als Objektivierung von Tradition, als Differenzierung des Symbolsystems, als Wandel bestimmter Bestände des Wissens und Denkens.

Die Wesensannahme „Kunst“, soviel war eindeutig, war von den historischen Befunden nicht gedeckt. Sie war, wie bereits festgestellt, in den dokumentierbaren Fällen der *vor*-modernen Gestaltungen unwahrscheinlich geworden, da dort Darstellungszwecke und -Motivationen aus der geschichtlichen Situation heraus plausibel waren. Sie war aber auch für die zweieinhalb Jahrhunderte der Moderne fragwürdig, die sich aus der Tradition der *vor*-modernen Produktionen ableitete und sich mit dieser inhaltlich und formal auseinandersetzte. Die Verallgemeinerung zu einem unbewussten Schöpfungsbedürfnis „Kunst“ hinter den geschichtlich definierbaren Gestaltungsanliegen war eine geschichtlich haltlose Spekulation. Bevor ich auf einer so unwahrscheinlichen Grundlage weiterdachte, musste ich ideologiekritisch fragen, wie und in welchem Zusammenhang die Annahme der universalen „Kunst“ entstanden war.

Damit war der Gedankengang meiner Untersuchung anhand der oben gestellten Fragen klar. Eine Alternativbeschreibung der *vor*-modernen Produktionen konnte deren Entwicklung verständlich machen. Aus der heuristischen Bewährung einer solchen Entwicklungshypothese war der Umschlag in die anschauliche Produktion der Moderne deutbar, wobei die heuristische Tauglichkeit dieser Deutung an der Erklärung der bisher unerklärten Phänomene, wie der Stil-, Ismen-, Gattungs- und Formwechsel, zu bewähren war. Mit diesen Phänomenen entfiel die Hauptbegründung für die Annahme der „Autonomie“. Ergänzend ließ sich die Entstehungs- und Wirkungsgeschichte der Theorie „der Kunst“ nachzeichnen.

7.5 Eine geschichtliche Typisierung

Wie sah die Welt der wunderbaren Bauwerke, Figuren und Bilder aus, wenn ich die Brille „der Kunst“ ablegte? Ich greife dabei auf Beispiele aus meiner kunsthistorischen Dissertation zurück (Grimm 1972). Die dort behandelten Bildnisse des niederländischen Malers Frans Hals, gefertigt zwischen 1611 und 1666, stellten sich mir in verschiedener

Bedeutung dar, je nachdem, ob ich sie traditionell in der Identifizierung als „Kunst“ und als überzeitliche Kulturwerte, oder als Sinnkonstrukte aus vergangenen Handlungssituationen und Dokumente einer inzwischen ungültigen geschichtlichen Bildwelt begriff.

In den Kunstmuseen der Gegenwart nahmen und nehmen Hals' Bilder einen herausgehobenen Rang als zeitlose Geniewerke, als hochversicherte, für Millionensummen erworbene Zeugnisse einer besonderen Epoche unserer Kultur und der Entwicklung der europäischen Malereigeschichte ein, nicht zuletzt in der scheinbaren Vorwegnahme von Elementen des späteren „Impressionismus“. Dieser hohe Rang war diesen Werken – und ähnlich denen Rembrandts und vieler anderer – seit dem späten 19. Jahrhundert aufgrund ihrer spontan wahrgenommenen Ausdrucksqualität zugesprochen worden.

Diese Einschätzung basierte auf der Theorie eines eigenen kunst-ästhetischen Kommunikationszusammenhangs und einer von den historischen und kulturellen Umständen abgehobenen, eigenständigen kunstgeschichtlichen Entwicklung. Sie nahm ästhetisch wahr, d.h. nach dem Ausdrucks- und Verwendungsverständnis der modernen westlichen Kultur. Beschränkte ich mich jedoch auf eine eng am geschichtlichen Entstehungskontext und den Perspektiven der geschichtlichen Akteure bleibende Sinnbeschreibung, dann fand ich etwas Bilderbuchhaftes und Kurioses vor, das mit einer heute unvorstellbaren, naiv anmutenden Standesrepräsentation und den Selbstdarstellungsinteressen der Mitglieder der Führungsschicht einer frühneuzeitlichen europäischen Handels- und Gewerbestadt zu tun hatte. Haarlem hatte 1622 bereits die Einwohnerzahl von 40 000 überschritten und bildete ein primär von Leinenproduktion und -Handel, Bierbrauereien, Seifensiederei und Schiffbau lebendes, sehr selbstbewusstes Gemeinwesen. Obwohl dieses in engem Austausch mit dem nahen Amsterdam stand, war es für seine Einwohner eine eigene Welt. Die von mir ausgewählten Objekte waren in einer deutlich niederländischen, aber teilweise auch erkennbar lokal-haarlemischen Darstellungstradition ausgeführte Einzel- und Gruppenbildnisse, die für herausgehobene private und öffentliche Platzierungen im Auftrag gefertigt worden waren. Sie waren für die Versammlungshäuser der Schützenkompanien, die Empfangs- und Tagungsräume in Rathäusern und Gildehäusern und in karitativen Einrichtungen (wie dem St. Elisabeth-Hospital oder dem Altmännerhaus) sowie für die Aufhängung in privaten Repräsentationsräumen der an der Spitze der Stadtgesellschaft stehenden Bürger bestimmt.

In ihrer Ausführung waren diese Bilder Zeugnisse eines hochstehenden und angesehenen, von teilweise sehr bildungsbeflissenen Meistern geübten Handwerks, das beanspruchte, unter die „freien Künste“ (wie Musik, Astronomie, Dialektik und Rhetorik)

gerechnet zu werden. Hals war ein in seiner Vaterstadt Haarlem – und nur in wenigen Bildnisaufträgen über deren Grenzen hinaus – geschätzter Vertreter seines Gewerbes, das von einer ganzen Reihe von Meistern mit ihren Werkstätten betrieben wurde. Allein in Haarlem erhielten in der Hauptschaffenszeit Hals' fünf andere Porträt- und Figurenmaler (Pieter Soutman, Pieter Franz. de Grebber, Johannes Verspronck, Hendrick Gerritsz. Pot, Jan de Bray) gleichbewertete Aufträge, einige davon in vermutlich vergleichbarer Zahl. Alle diese Maler waren organisiert in der vom Stadtrat kontrollierten Sankt Lukasgilde, zu der neben zahlreichen Malern – 1634 sind 58 selbständige Meister als Gildenmitglieder registriert – auch die Bildhauer, Kupferstecher, Glasschneider, Architekten und Orgelbauer, aber auch die Laternenhersteller und Austräger gehörten (Temminck 1983, 17; Hofrichter 1983, 29; Van Diepen/Snethlage 1990).

Die für eine handwerkliche Bezahlung hergestellten Bildnisse waren nicht für (damals noch nicht erfundene) Museen und den „Kunst“-Genuss eines anonymen Publikums intendiert, sondern für die anschauliche Manifestation des gesellschaftlichen Ranges und der geistigen Bedeutung von Statusträgern innerhalb einer ständisch gegliederten Gesellschaft von Stadtbürgern. Das von Max Weber beschriebene kalvinistische Erwähltheitsdenken fand hier seine sichtbare Form. Einer der von Weber zitierten Kronzeugen dieser lebensprägenden Ethik, der in Utrecht und Leiden wirkende Theologieprofessor Johannes Hoornbeek, wurde 1645 von Hals mit der Bibel in der Hand gemalt (Grimm 1972, 178). Hals' Standesporträts waren in ihrem Entstehungskontext zu begreifen als Medien einer eigentümlichen, seit der Aufklärungszeit des 18. Jahrhunderts in Frage gestellten Kommunikation von Ansprüchen politischer Macht und gesellschaftlichen Status'. Es waren erinnernde und heraushebende Darstellungen, mit den Mitteln anschaulicher Verklärung und illusionistischer Suggestion.

Was Hals' Schöpfungen vor denen seiner Konkurrenten auszeichnete, war – aus heutiger Sicht – die „Frische“ und Einprägsamkeit des Gesamteindrucks seiner Bilder, die sich mit den schlagend beobachteten Momenteindrücken seiner Modelle verband. Diese Charakteristika traten in einer Reduktion hervor, die in einer scheinbaren Momentaufnahme wenige besonders eindruckliche Gesichtszüge hervorhob und das Erscheinungsbild auf eine silhouettenartige Typik mit hervorgesteigerten Farbakzenten vereinfachte. Mit dem für ihn so typischen, skizzenhaft-unverrienen Farbauftrag erzeugte Hals' streifige, wie in der Bewegung aufgefangene Wahrnehmungscharaktere, die aber zielsicher den Merksuren der psychologischen Perzeption entsprachen. Diese hervorgehobenen Elemente eines subjektiven Betrachterbewusstseins wurden aus der reflektierten

Wahrnehmung der Moderne gewürdigt, jedoch nicht von den Zeitgenossen, unter denen sich außerhalb des unmittelbaren Schülerkreises von Hals keine Nachahmer fanden.

Der spätere Verlust vieler Bilder Hals' (ich schätze deren Menge anhand der zur Lebensführung des Malers notwendigen Produktion und aus der Kenntnis von dichter überlieferten Werkgruppen aus einzelnen Jahren auf das Vier- bis Fünffache des heute Erhaltenen), die zahlreichen nachträglichen Eingriffe in Form von Formatveränderungen, Verkleinerungen und Teilübermalungen, auch die Beschädigungen der großen Schützenbilder in den Schützenhäusern zeigen einen rund zweihundert Jahre fortdauernden, auf das allmähliche Verblässen der ursprünglichen Zwecke bezogenen Umgang mit Hals' Schöpfungen.

Die modernen Bewunderer Hals' haben wiederholt gefragt, warum dieser mitreißende Beobachter nicht seine Frau und seine Kinder gemalt habe, bzw. warum er die gelegentlich von ihm für „Sittenbilder“ zum Modell genommenen Typen aus dem Volke („Zigeunerin“, „Peckelhaering“, „Mulatte“, „Malle Babbe“, lachende Kinder) nicht ordentlich porträtiert, sondern nur skizzenhaft als Darstellungen der Temperamente und fünf Sinne verwendet habe. Dies war im Sinne des 19. und 20. Jahrhunderts gedacht, als Maler sich nach eigenem Belieben Vorlagen für die Demonstration ihres Ausdruckskönnens wählten. In Hals' Welt wurde das damals „Bedeutende“ festgehalten. Entsprechend lieferten die skizzenhaften Bildstudien der ihren Sinnen freien Lauf lassenden Volkstypen Exempla für die menschliche Vergänglichkeit und damit Gegenbilder der Bildnisse von „Erwählten“. Sie waren so belehrend-erfreuende Anschauungsgegenstände zur Ausstattung bürgerlicher Wohnräume.

7.6 Eine Repräsentation der geistigen Wirklichkeit

Diese kritische Sinnbeschreibung lässt uns über ein glaubwürdiges Bild der kulturellen Situation hinaus etwas Grundsätzliches erkennen: Die Sinnbindung der anschaulichen Objekte lässt diese nicht als wertfreie „Kunst“, sondern als Kommunikationsmedien begreifen, die aus dem jeweiligen Bedeutungsrahmen von Darstellungsformen und Verwendungen heraus Einsichten vermitteln. Sie sind der Wirklichkeit eine Stufe näher als bloße „Abbilder“ der äußerlichen Erscheinung, da sie verbindliche Erkenntnisse vermitteln. Sie sind auch nicht nur „künstlerisch“, als von der Alltagswahrnehmung abgehobene Ausdrucksgebilde (wie die ästhetischen Objekte der Moderne) zu begreifen, sondern

sie schlagen eine Brücke zur umfassenden Wirklichkeit. Sie machen Aspekte dieser höheren Wirklichkeit sinnlich erfassbar.

Seit der Aufklärung des 18. Jahrhunderts ist die Wahrnehmung in unserer Kultur jedoch streng auf die Augenwirklichkeit begrenzt. Dadurch ist eine symbolische Veranschaulichung von geistigen Zusammenhängen und übersinnlichen Qualitäten unangemessen und unkommunizierbar geworden. Als Menschen der Moderne haben wir deshalb Schwierigkeiten, die vorher gültige Wahrnehmung nachzuvollziehen. Deren Formen anschaulicher symbolischer Vermittlung können wir uns in einer ersten Verständnisebene so denken wie gelungene Schnappschüsse von sonst schwer zugänglichen Motiven. Sie machen den in ihren Zuständigkeitsbereich fallenden Ausschnitt der Wirklichkeit – d. h. die längste Zeit den der unsichtbaren Überwirklichkeit – vorstellbar, und sind darin Elemente der Wissens- und Kommunikationsordnung einer Kultur, an der sie mit und neben anderen Formen der Wirklichkeitsrepräsentation beteiligt waren.

Es war Nelson Goodmans Buch über die „Sprachen der Kunst“ (Goodman 1973, 38-42), das die Formel der „Wirklichkeitsrepräsentation“ entwickelte, die den Darstellungs- und Gestaltungsvorgang als bildliche Argumentation und damit als sinnhaftes Vorgehen beschreiben lässt. Gerade weil die Bau-, Figuren- und Bildwelt vor der Aufklärung zentrale Inhalte der Wirklichkeitsdeutung – und zwar einer unbezweifelten, kulturweit verpflichtenden Lehre von Gott und der Schöpfungsordnung (oder von den Göttern und Geistern in anderen Kulturen) bis hin zu den verallgemeinerten kosmischen Charakteren, die in profanen Landschaften und Stilleben aufschienen – zu manifestieren hatte, lässt sie sich als sinnvermittelnde Tätigkeit verstehen. Sie machte Aspekte der immergültigen höheren Wirklichkeit anhand von besonders qualifizierten Motiven und Darstellungsformen erlebbar.

Goodmans Erklärungsschema der „Darstellung als“ machte die Funktion der vordergründigen Darstellungsgegenstände klar, die erst durch die visuell mit ihnen verbundene – von uns heute nur aus dem historischen Wissen dechiffrierbare – symbolische Erscheinungsqualität „als“ etwas Transzendentes, Bedeutendes erlebbar und darstellenswert wurden. Es ging um die Vermittlung dieser symbolischen Qualität. Die Arrangements von assoziationshaltigen Mahlzeitsgegenständen, die Ereigniszene der biblischen Geschichte, die durch Kleidung, Habitus und Gestus ausgewiesenen Rollenträger der eigenen Gesellschaft: sie waren Motivsubstrate, die durch Heraussteigerung der an ihnen sichtbaren symbolischen Charaktere zu behrenden Stilleben und „Historien“

sowie bedeutungsvermittelnden Porträts wurden. Als solche fanden sie ihre erzieherischen und dokumentarischen Plätze in den gehobenen Hauseinrichtungen.

In einem solchen Sinne beschränkte sich die Bildnismalerei des Frans Hals ebenso wie die von Rembrandt und anderen nicht auf ein gefälliges Abbilden von Personen oder anderen Wirklichkeitseindrücken, auch nicht auf die Herstellung von ästhetischen Erlebniseinheiten, sondern sie hob das Erscheinungsbild der privilegierten und sich selbst verewigen wollenden Auftraggeber in eine damals wahrnehmbare höhere Sphäre. Sie rückte jene in objektive Bedeutungsperspektiven und „ins rechte Licht“ und steigerte ihr Erscheinungsbild durch die Herausarbeitung von kosmisch und sonst wie aufgefassten Form-, Licht- und Farbqualitäten. Sie war dabei aus der selben Optik heraus unternommen wie die normale Augenwahrnehmung, allerdings ausgerichtet auf die Spuren des Phänomenalen, Einzigartigen, die damals wahrnehmbar waren.

Die erwähnten Bildnisse des 17. Jahrhunderts ließen sich so als symbolisch verdichtete Wahrnehmungen von bedeutungstragenden Individuen der damaligen Welt bezeichnen. Diese Wahrnehmungskonzentrate können nicht als einsame „Würfe“ ihrer Verfertiger, als individualistische Entäußerungen (wie die nachmaligen Werke „der Kunst“) verstanden werden, sondern sie standen in Kontexten, in denen sie als Herausarbeitung sichtbarer „Erhabenheit“ eine Signalfunktion wahrzunehmen hatten. Und sie waren deswegen auch keine guten Werke ihrer Hersteller (wie die Schöpfung eines „Kunstwerks“), sondern unterschiedlich, und bisweilen ganz hervorragend gelungene Plädoyers für die (zweifelhafte) Imposanz ihrer Auftraggeber. Ihre beeindruckende Qualität diente der Manifestation der moralischen wie geschichtlichen und heilsgeschichtlichen Berufung lebender Menschen mit Mitteln der Bühnenszenierung, insbesondere der Lichtregie (die vor allem die Gesichter über den breiten weißen Krägen im Wortsinne „erleuchtet“ erleben ließ). In einer Zeit, deren wenige bildliche Medien mühsam von Hand hergestellt wurden, besaß die überzeugend erzielte Illusion eine suggestive Kraft, die von keinem anderen Medium relativiert wurde (Hals' Stellung in diesem Kontext ist insofern neuerlich bemerkenswert, als seine Porträtwiedergaben die starren Posen als launige Auftritte herunterspielen und seine Erfassung der hoheitsvollen Modelle auf betont momenthafte, aus dem Zufall mögliche Posen und Gesten und eine skizzenartige Aufzeichnung komprimiert ist. Was wir als modern im „künstlerischen“ Sinne registrieren, hat eine kritische Bedeutung im Rahmen des damaligen Mediums).

Die derartig symbolische, auf Geistiges gerichtete Wahrnehmung von anschaulichen Repräsentationen war nach allem, was wir feststellen können, weder bei den Malern

noch beim Publikum durch die Brille eines speziellen „Kunst“-Verständnisses gefiltert (wie heute bei uns). Sie stand im Einklang mit der übrigen Wahrnehmung als ein normales und unbewusstes Aufnehmen von Seheindrücken, deren symbolische Bedeutungscharaktere aus der jedem vertrauten Konvention identifiziert wurden. Aus der kulturellen Distanz fallen uns die Maler auf, die wie Hals oder Rembrandt ihre Bedeutungshervorhebung besonders schlüssig aus Aspekten und Konfigurationen der Trivialbeobachtung hervorgehen ließen. Was uns an der alten Architektur, Skulptur und Malerei eindrucksvoll erscheint, rührt aus dieser didaktischen Ableitung der Erscheinungsformen; es wäre falsch, es als „künstlerisch“ im Sinne ästhetischer Wirkungsabsichten zu verstehen.

Der Vergleich mit den Darstellungen in anderen Motivbereichen der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts – etwa von Historienbildern, Sittenbildern, Landschaften und Stilleben – lässt diese symbolische Qualität dort genau so erkennen. Ein „Stilleben“ von Willem Kalf (1622-1693), oder eine „Landschaft“ von Jacob van Ruisdael (1629-1682) machen das Dargestellte stets zum Vehikel besonderer Erfahrung. In den Bildern Ruisdaels ist es die Hervorhebung der bewegten Elemente Wasser, Erde und Luft, sowie der Wolkenschatten und Lichtdurchbrüche (Licht, auch mit dem Feuer assoziierbar, war eine sichtbare metaphysische Materie). Das im Licht aufschäumende Wasser und die Gegenüberstellungen abgestorbener und belaubter Bäume, aber auch von Ruinen gegenüber lebendigen Naturerscheinungen ziehen sich als Naturschicksale und Vergänglichkeitshinweise durch fast alle seiner Werke. Ähnlich sind die immergleichen Sinnenverführungs- und Mahngegenstände (der teure Muschelpokal und der Silberbecher gegenüber dem Salzgefäß, der aufgeschnittenen Zitrone, der Taschenuhr und dem Weinglas mit Brötchen) in den Stillebenarrangements zusammengestellt. Entsprechend wirken diese Kompositionen aus Stereotypen in Sammelausstellungen für moderne Betrachter oft monoton.

Man kann diese symbolische Qualität der gestalterischen Produktionen in allen Materialien, Kulturregionen und Jahrhunderten wiederfinden. Sie gilt genau so für die vom Realismus der niederländischen Malerei weit entfernten Werke des französischen Malers Nicolas Poussin (1593-1665), der mehrfach als Vorbote eines rein ästhetischen Bildideals aufgefasst wurde. Dessen Ausspruch „La fin de l'art est la délectation“ erschien erst durch die moderne ästhetische Deutung von „l'art“ als Vorwegnahme der Theorie des ästhetischen Genusses. Poussin wandte sich mit jener Formulierung gegen die vorgeschlagene Bewertung der künstlerischen Fähigkeit aus der Nützlichkeit (Panofsky 1978,

16). Was er als „délectation“ verstand, hat, mit seinen anderen Aussagen verglichen, mit dem Rückbezug der Darstellung auf prinzipielle Erscheinungscharaktere zu tun. Er empfahl die mythologische oder geschichtliche Darstellung eines Bildes mit der geistigen Erfassung durch einen Text zu vergleichen: „Lesen Sie die Geschichte und das Bild, um zu erkennen, ob alles dem Sujet entsprechend dargestellt ist (Belting 1985, 191).

So wie die Aufträge an Maler und Bildhauer mit oft genauen Festlegungen der Motive und der Ausführung teilweise noch über das 18. Jahrhundert hinausreichen, löste sich die Gestaltung nur langsam von den darstellenden Konventionen. Wenn es in der Arie des Tamino im ersten Akt von Mozarts 1791 erstaufgeführter „Zauberflöte“ heißt: „Dies Bildnis ist bezaubernd schön“, begegnen wir dort sowohl der Auftragsbindung der Darstellung wie deren symbolischer Qualität. Selbstverständlich ist die Schönheit der Dargestellten gemeint und kein Gedanke an den Maler verschwendet. Die Schönheit war allerdings nicht die des exakten Spiegelbildes, sondern eine geistige, das Wesen einfangende, die das symbolische Medium Bild vermitteln konnte. Bei einem Stilleben bestand sie in der Naturwahrheit der vergänglichen Objekte.

Mit diesen Hinweisen sei hier die Feststellung begründet, dass die baulichen, figürlichen und bildlichen Gestaltungsformen bis ins 18. Jahrhundert gebunden waren an symbolische, auf eine visualisierbare Sinnwirklichkeit gerichtete Vermittlungszwecke. Aus den gegenwärtigen, wirklichkeitsversichernden, bestätigenden, mahnenden und erklärenden Funktionen der visuellen Symbolik lassen sich die formelhaften Bildsignale auf Bauernmöbeln und irdenem Geschirr, Kacheln und Teigmodellen genauso verständlich machen wie die elaborierten Figuren- und Bildwelten auf den Einrichtungsgegenständen der Stadtbürger oder der höfischen Gesellschaft.

7.7 Die symbolische Relevanz visueller Gestaltungen

Nach dem Festgestellten bezogen sich die geschichtlichen Gestaltungsabsichten *nicht allein* und *nicht hauptsächlich* auf die Erzeugung anschaulicher Eindrücke und Ausdruckszusammenhänge. Sie lassen sich deshalb auch *nicht allein* aus den anschaulichen Qualitäten und Ausdruckszusammenhängen, auch nicht aus den historisch interpretierten Darstellungselementen und der Kenntnis der historischen Stilformen, anschaulichen Typisierungen und der Formen symbolischer Veranschaulichung erschließen, wie diese Erwin Panofsky aufgefächert hat (1978², 36-50). Erst recht gilt dieser Vorbehalt gegenüber einer psychologisch noch so eindringlichen Strukturanalyse der Darstellungselemente

(Sedlmayr 1958, 64f. u. 93f.). Die Darstellungselemente waren eben primär nicht auf die Herstellung eines Ausdruckszusammenhangs angelegt, sondern auf die Vermittlung einer geistigen Vorstellung. Sie qualifizieren das Schaubare als einer bestimmten höheren Wirklichkeit zugehörig.

Deshalb muss eine Ebene der kulturspezifischen symbolischen Vermittlungskompetenz (und entsprechenden sozialen Relevanz) der Darstellung insgesamt hinzugerechnet werden. Diese betrifft deren mediale Wirkungsmacht, die sich auch in einer mehrfachen Sinn- und Zweckbezogenheit auswirkte. Es ist nicht gleichgültig, ob Figuren oder Bilder ein Stück Jenseits vorstellen und verkörpern, vielleicht sogar selbst die Betrachter ansehen, zu ihnen sprechen und sie erleichtern und heilen können oder ob sie nur stumme Mittler unterschiedlicher Effizienz sind, oder gar etwas völlig Anderes, nämlich Anschauungsgegenstände für ästhetische Reflexionen. In ihrer medialen Zweckbezogenheit sind sie stets unlösbar mit dem Geflecht der Ideologien und kollektiven wie individuellen Interessen verknüpft, die an ihnen veranlassend und mitgestaltend beteiligt waren.

Wenn man die medialen Funktionen einzelner Darstellungen aus weiter zurückliegender Zeit erfassen will, findet man nur ausnahmsweise Hinweise aus der Überlieferung vor. Ein Ansatzpunkt sinnverstehender Deutung sind die Stiftungen. Viele Bauten und fast alle wertvollen Ausstattungstücke der Kirchen waren Stiftungen, deren Urheber feste Erwartungen an ihre außerordentlichen Gaben knüpften. Diesen Hintergrund kann man mit den gelegentlich erhaltenen Widmungsinschriften zusammensehen. So heißt es auf der von Kaiser Heinrich II zwischen 1006 und 1024 entstandenen, dem Basler Münster gestifteten goldenen Altarfront, dem heute im Cluny-Museum in Paris befindlichen „Basler Antependium“: „Wer ist wie Gott, stark, ein Arzt, ein Heiland, ein Gepriesener. Für die irdischen Wesen Sorge, o gütiger Mittler (Christus).“ (Ausstellungskatalog Heinrich II, 85). Der Text bezieht sich auf die Darstellung Christi als König der Könige, zu dessen Füßen Heinrich und seine Gemahlin Kunigunde als knieende Stifter dargestellt sind. Der angerufene Christus, an den sich der Kaiser in den ins Goldblech getriebenen Buchstaben wendet, ist nicht in irgendeinem Bild als ferne Vorstellung angesprochen, sondern in einer frontalen Darstellung aus reinem Gold, d. h. in einem kosmischen Material, der Materie der Sonne und der Sterne.

In diese Materie und Darstellung sind die Stifter bildlich mitaufgenommen und so für den Retter Christus wie für die Betenden und Zelebrenten vor dem Altar präsent. Die Aufschrift lässt sich inhaltlich mit der Widmungsinschrift auf dem Bamberger Kreuzreliquiar vergleichen: „Siehe Kaiser Heinrich, in Ehrfurcht der Weisheit sich beugend,

bringt dieses Geschenk Dir, Christus, dem Schöpfer zu Ehren. Es umschließt ein Stück des Kreuzes zur Zierde des Erdenkreises. Schenke dafür die Freuden des wahren Vaterlandes“ (gemeint ist die Aufnahme Heinrichs in die Seligkeit) (Ausstellungskatalog Heinrich II, 80).

Die Annahme der Wirksamkeit bestimmter guter Werke und Stiftungen hatte mit der Überzeugung zu tun, die lange Kirchenlehre war: „Opus bonum habet deum debitorem“ (das gute Werk hat Gott zum Schuldner). Der Stifter gibt nicht selbstlos etwas aus der Hand, sondern verwendet Teile seines Vermögens zu der Veranlassung beschenkter Institutionen, das Gedenken an ihn und seine Angehörigen mit Messen und Gebetsfürbiten zu pflegen. Dies hat zu geschehen, damit seine Seele und die Seelen seiner Angehörigen vor Christus als Richter und Weltenherrscher Gnade finden können. Auch fällt in der Wartezeit vor dem Jüngsten Gericht die Seele solange nicht ins Fegefeuer, wie für sie gebetet wird.

Die bildliche Darstellung ist als eine identifizierende Manifestation zwischen den Stifter und Christus oder Maria bzw. die angerufenen Heiligen gestellt. Sie vermittelt nach dem Tod der Stifter zwischen den Betern und den Angerufenen als ein Erinnerungsmonument. Sie stellt das Verbildlichte für beide Seiten dar. Der auf Pilgerfahrten und die Wahrnehmung von „Heiltümern“ gewährte Sündenablass lässt sich allerdings selten exklusiv an Bildern oder Altardarstellungen festmachen, da diese immer zusammen mit Reliquiengefäßen oder – wie bei den in Altaraufbauten und -Rahmen bewahrten und in Skulpturen eingelassenen Reliquien oder Reliquienbüsten – unmittelbar mit diesen verbunden waren.

Einen besonderen Fall stellen die von 1499 bis 1504 von mehreren Augsburger Malern ausgeführten sogenannten sieben „Basilica“-Bilder dar, die als Ablass-Stationen im Kapitelsaal des Augsburger Dominikanerinnenklosters aufgestellt waren. Papst Innocenz VI-II. hatte 1484 (1487?) dem Konvent das Privileg gewährt, dass die Klosterinsassen allein durch die Verrichtung bestimmter Gebete, ohne nach Rom reisen und die sieben Hauptkirchen besuchen zu müssen, dieselben Ablässe gewinnen konnten wie die Rom-Pilger (Staatsgalerie Augsburg, 1978, 129-158). Die Bilder verbanden die Gebäudedarstellungen mit Szenen der Heilsgeschichte sowie Heiligen- und Martyriendarstellungen von Heiligen. Dazu schlossen sie Darstellungen der Stifterinnen mit ihren Wappen ein. Als Assistenzfiguren bei der Taufe des Paulus im Bild der Basilika San Paolo fuori le mura konnte sich der Maler Hans Holbein d. Ä. mit seinen beiden kleinen Söhnen mit ins Bild stellen. Diese Teilhabe an einer Gnadenvermittlung und einem fortwährenden

Gebetsgedenken war wahrscheinlich eine außerordentliche Gunst oder durch finanzielles Entgegenkommen erworben. Sie steht in einer Reihe mit vielen anderen Einbeziehungen porträtähnlich festgehaltener Individuen in Bilder des Heilsgeschehens, wie diese von der Mitte des 15. Jahrhunderts an in ganz Europa auf Wandmalereien und Altarbildern vorkamen.

Es gibt eine ganze Literatur zu dieser mittelalterlichen Form des fürbittenden Gedenkens, der „Memoria“ (Geuenich/Oexle 1994, Goetz 2000), die den ungewöhnlichen Aufwand beschreibt, der für das Schicksal nach dem Tode getrieben wurde. Bedeutende Darstellungskomplexe wie die von Giotto ausgemalte Scrovegnikapelle in Padua (1305-07), der „Genter Altar“ der Brüder van Eyck (1426-32) oder der Weltgerichtsaltar von Rogier van der Weyden in Beaune (1442-50) sind solche Memoria-Stiftungen. Während die Beispiele des 15. und 16. Jahrhunderts die der Fürbitte anempfohlenen Stifter gleichgroß (und gelegentlich sogar größer) wie die dargestellten Heiligen und in diesseitiger Porträtgenauigkeit zeigen, waren die Stifterdarstellungen des Hochmittelalters proportional meistens stark verkleinert, womit ihre Bedeutungsrelation gegenüber den Darstellungen Christi und der Heiligen gewahrt blieb. Das dort Repräsentierte wurde „objektiver“ und realer erlebt als später.

Andere Quellen zum zeitgenössischen Verständnis sind Berichte in Chroniken, aus denen indirekt etwas von der Lebensbedeutung einer Maler- oder Bildhauerarbeit hervorgeht. Dies ist in ungewöhnlichem Umfang der Fall für die bereits erwähnte „Maestà“ von Duccio. Nach der „Cronaca“ des Tura del Grasso, der eines „Bondoni“ und der eines weiteren, anonymen Verfassers, wurde dies Bildwerk am 9. Juni 1311 aus der Werkstatt des Meisters in festlicher Prozession, mit Pauken- und Trompetenschall unter dem Jubel des Volkes in den Dom überführt. Von der Kommune wurden Musiker beauftragt, deren Rechnungen noch erhalten sind. Diese weisen Einzelbeträge für die den Bildtransport begleitenden, namentlich genannten Posaunen- und Schalmeyenbläser und Kastagnettenschläger aus. Über die Verbringung des Bildensembles von Duccio's Werkstatt im Stadtteil Stalloreghi zum Dom heißt es wie folgt: „An diesem Tag... schloß man die Läden, und der Bischof befahl, daß eine große und andächtige Schar von Geistlichen und Ordensbrüdern (die „Maestà“) in einer feierlichen Prozession zu begleiten hätten, ebenso die Neunerherren (das Stadregiment) und alle Beamten der Gemeinde nahmen teil, ebenso das Volk. Und nach und nach gingen alle, auch die Würdigsten, hinter der genannten Tafel mit brennenden Lichtern in der Hand; und dahinter kamen, sehr andächtig, noch die Frauen und die Kinder. Und sie begleiteten diese Tafel sogar bis zum

Dom, wobei man wie üblich den Campo in Prozession umschritt, während alle Glocken Gloria läuteten, um eine so edle Tafel zu ehren...Und diesen ganzen Tag betete man und gab Almosen“ (Cattaneo und Baccheschi 1972, 84).

Im Mittelpunkt dieser Aktionen stand das „Tempelbild“ (Belting) der unmittelbar einflussmächtigen Maria, die zum Sieg der Sienesen über die Florentiner verholfen hatte. Eingerückt zwischen die Stadtheiligen von Siena, aber an Größe diese weit übertreffend, trat sie als zentrale Figur der über vier Meter breiten Haupttafel ins Blickfeld der Beter und Teilnehmer an Messopfer und Andachten. Soweit sich die Erwartungen typisieren lassen, kamen die damaligen Betrachter gewiss weder zu einer ästhetischen Kontemplation noch in sich gekehrten Meditation oder anderen interessefreien Übungen, sie nahmen die Maria auch nicht nur obligatorisch zur Kenntnis, sondern sie verbanden dringende Lebensbedürfnisse mit ihrem Kommen. Wenn wir fragen: „Wie ansprechbar und verhandlungsmächtig war diese Darstellung damals?“, dann wäre diese Qualität allenfalls an der Zahl und am Wert der Mess-Stiftungen und Priesterpfündenstiftungen für den Altar, an den nahe dem Altar erworbenen Grabstellen, an den Votivgaben und vor dem Altar geschlossenen „Verlöbnissen“ und Rechtsgeschäften mit der Maria oder einzelnen Heiligen abzusehen. Wir haben von diesen keine Kunde, aber wir können allenfalls aus der Übertragung der andernorts überlieferten Gebräuche etwas von der Botschaft und Wirkung dieses und anderer mittelalterlichen Bilder und Bildwerke abschätzen.

Eine offene Frage bleibt in diesem Kontext das Verhältnis der gemalten Mariendarstellung auf dem Hauptaltar zu der figürlichen Mariendarstellung des Hauptportals. Wie können wir die marianischen Mehrfachprogramme an der Fassade, auf dem Hauptaltar und in den Chorfenstern verstehen, wo die zum Himmel erhobene Maria im Mittelfeld in einer Mandorla erscheint? Der Altar war in seinem Rahmenaufbau eine „Kirche in der Kirche“ und formal „in perfekter Konsonanz mit der im Bau begriffenen Fassade“ (Belting 1986, 199). Wie präsent war die dargestellte Maria in ihren verschiedenen Repräsentationsformen? Und wie kann man sich die 1423 bezugte Überbauung der Maestà mit einem Baldachin und beweglichen Vorhängen vorstellen samt Apparaturen die in einem „permanenten heiligen Festspiel“ geschnitzte Engel vor dem Bild bewegen konnten (Cattaneo und Baccheschi 1971, 88). Erwähnt sei, dass der einflussreiche Stadregent Pandolfo Petrucci 1506 die Maestà vom Hochaltar entfernen und auf einen Nebenaltar setzen ließ. 1771 wurde der vielteilige Bildaufbau zerlegt und aus dem Dom gebracht.

Diese Auflistung wunderlicher Einzelnachrichten lässt uns im Unklaren über die so veränderliche symbolische Potenz des berühmten Bildes. Dem Soziologen ist diese Problematik der Unsichtbarkeit der darstellungsbestimmenden Relevanzen vertraut aus Maurice Mandelbaums Studie über die „Societal Facts“ (1955, 305-317). In dem dort berichteten Test – am Vorgang des Geldabhebens an der Kasse einer Bank, das ein dieser Abläufe unkundiger Bewohner eines Indianerreservats als stiller Beobachter zu deuten hatte – misslang die Deutung des Handlungsablaufs und der Spielregeln anhand der bloßen Verhaltensbeobachtung (Mandelbaum 1940). Wir sehen, was wir wissen bzw. aus der Übertragung unserer Bedeutungsvorstellungen zu verstehen meinen. Unsere Identifikation ist daher auf Vorwissen – auch zu der Eingebundenheit eines Gebäudes, einer Figur oder eines Bildes in die verschiedenen Strategien fremdkultureller Lebensbewältigung – angewiesen.

7.8 Die Veränderung der darstellenden Symbolik

Welches durchgehende Veränderungsgeschehen ließ sich an der verwirrenden Fülle der Bauten, Bilder und Bildprogramme einerseits und den spärlichen Nachrichten andererseits ablesen? Wie unterschiedlich heilkräftig und ablassbewirkend war das Betreten von Kirchenbauten, das Berühren von Bildwerken und Bildern oder auch deren bloße Anschauung? Überliefert sind solche Wirkungen in erster Linie für die besonderen Gnadenorte und Wallfahrtsstätten wie die um Gnadenbilder und Reliquienschatze als „Heiltümer“ gebauten Kapellen. Aber es waren alle Kirchen Gotteshäuser und zeigten alle Altäre geweihte Bilder. Man muss im Auge behalten, dass alle Altäre im mittelalterlichen Europa über Reliquien errichtet worden sind, und dass Kirchenbauten wie Altarschreine nicht von den in ihnen bewahrten Reliquien zu trennen sind.

Profane Darstellungen haben nicht den selben symbolischen Anspruch zu vertreten gehabt, wie sich dieser auch in der Rangfolge der Bildthemen ausdrückte. Geht man jedoch weit in die Neuzeit hinein, so besaßen Bilddarstellungen noch im 17. Jahrhundert eine unmittelbare Ausstrahlung. Es ist aus einzelnen Bildschicksalen bekannt, dass etwa das Bildnis des Erbauers in einem Haus hängen bleiben sollte, auch wenn dies den Besitzer wechselte, oder, dass man gemalte Wappen und Aufschriften und damit die Identitätsnachweise aus den Bildern entfernte, wenn diese das Hause der Auftraggeber verließen. Das Verurteilen eines abwesenden Angeklagten „in effigie“ (über sein Bild) war bis ins 18. Jahrhundert in vielen Ländern Europas üblich und zeigt den Glauben an eine besondere Wirkungsmacht der Bilddarstellung.

Die Stufen zwischen der höchst wirkungsmächtigen Symbolik und dem aufgeklärten Betrachten der Ausdrucksform (als „Kunst“) sind ungleichmäßig erfassbar. Für diese Überlegungen spielen auch der Missbrauch und die Kritik der Bilddarstellungen eine Rolle, wie diese aus einzelnen mittelalterlichen Quellen berichtet werden. „In einer Zeit, in der die symbolische Naturdarstellung an den Kapitälern romanischer Kirchen aufblühte, beklagte sich Bernhard von Clairvaux in einem Brief an den Abt Wilhelm, man lese jetzt in den Klöstern lieber *in marmoribus* als *in codicibus* und verbringe den ganzen Tag damit, die unglaubliche Vielfalt der abgebildeten Tiere und Fabelwesen zu bestaunen, statt über Gottes eigenen Text, die Bibel, nachzusinnen“ zitiert Hans Robert Jauf den zisterziensischen Ordensreformer des frühen 12. Jahrhunderts. „Was Bernhard derart verwirft, ist die *concupiscentia oculorum*, eine für den frommen Rigorismus illegitime Form der Neugier, die am symbolischen Gegenstand die sinnenhafte Erscheinung mitgenieße und sich in ihr verfange“ (Jauf 1984, 31). Diese von Jauf herausgestellte „ästhetische“ Erfahrung dürfte kaum eine „kunst“-ästhetische gewesen sein als vielmehr eine Art des neugierig-ängstlichen Staunens vor etwas für wirklich Gehaltenem.

Zusammenfassend skizziere ich hier nur die Richtung, die sich einigermaßen allgemeingültig zwischen der Zeit um 1000 als Anfangslinie und der um 1500 als erste Ziellinie formulieren lässt. Verfolgt man die in diesem Zeitraum eingetretenen Veränderungen, dann fand ein Wechsel statt von Repräsentationen göttlicher und heiliger Personen zu solchen der irdischen Naturwelt, von zeitlosen Gegegenübertreten unbewegter Figuren zur Darstellung von Bewegungssequenzen, von objektivem zu subjektiven Eindrücken, von der Vorherrschaft der Plastik zu der Ausdifferenzierung einer illusionistischen Malerei, von der vollen und frontalen Ansichtigkeit der göttlichen Wesen (z. B. Christus als König der Könige, frontal im Goldrelief des Basler Antependiums, zwischen 1006 und 1024) zu einer nur noch übertragenen Vorstellung in der vergeistigten Form frei bewegter antiker Skulpturen (Michelangelo, Auferstandener Christus, 1518-20). Die kosmische Substanz Gold wurde abgelöst durch die antikische Zitatform von Götter- und Idealdarstellungen in weißem Marmor.

Das symbolisch vermittelte Themenspektrum wurde schrittweise auf die Augenwelt eingeschränkt, bis es schließlich die unsichtbaren geistigen Inhalte abtrennte, die wie Caspar David Friedrichs Kreuz im Gebirge (dessen Tetschener Altar, 1807-8) nur noch in der Rückschau auf historische Verbildlichungen oder in Zitatformen vorstellbar waren. Der europäische Klassizismus des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts und die akademi-

schen und historistischen Darstellungsformen der Folgezeit stellen eine ganze Zitatkultur vor, mit der das Geistige, Symbolische, Bedeutungsvolle signalisiert wurde.

Der Entwicklungsprozess anschaulichen Symbolisierens lässt sich auch psychologisch begreifen. Obwohl die Entwicklung von der „archaischen“ griechischen Skulptur des 7. Jahrhunderts vor Christus bis zu den vierhundert bis fünfhundert Jahre später geschaffenen „hellenistischen“ Werken auf anderen Grundlagen stattfand und darin von der späteren westeuropäischen Aneignung bereits vorgefundener antiker Vorbildformen abwich, gab es Parallelen der kognitiven Veränderung in beiden Verläufen. Am Anfang standen unbewegte Kultbilder mit eingefrorenen Zügen, die streng frontal, teilweise auch für eine starre Profilansicht von der Seite, als objektive Gegebenheiten manifestiert waren. Man kann dabei an die archaischen Jünglingsfiguren ebenso denken wie an die zitierte frontale Christusdarstellung der genannten Basler Altartafel oder an die goldene Reliquienfigur der heiligen Fides aus der Abteikirche in Conques (um 980) mit ihren starr geradeaus gerichteten Unterarmen und Füßen.

Vor diesen Verkörperungen kann man sich nur ein demütig furchtsames Verhalten von Teilnehmern an Kulthandlungen vorstellen, nicht anders wie in den antiken Tempeln, wo den Götterfiguren Opfer dargereicht wurden, die Götter furchtsam angesprochen und vielleicht manchmal geblendet von Gold und Farbenschmuck bestaunt wurden. In der Veralltäglichung der Begegnung und der langsamen Distanzierung der Anschauungsergebnisse trat das ein, was der Archäologe Guido von Kaschnitz-Weinberg als die „Rationalisierung der mythischen Form in der klassischen Kunst“ bezeichnet hat (Kaschnitz-Weinberg 1944). Die im Fortgang von Jahrhunderten allmählich verlebendigte, über einen Kanon weniger Typen hinaus variierte und schließlich vielsichtig in spontan erscheinenden Bewegungsaspekten vollzogene Figurengestaltung führte Kaschnitz auf eine Aufbrechung des anfangs streng ritualisierten Kultverhaltens der Betrachter zurück.

Das natürliche Sehen scheinbar natürlich sich bewegender, irdischer Gestalten stand am Ende der mittelalterlichen Entwicklung und führte die Krise der symbolischen Bildwelt herbei, die sich in den Bilderstürmen und Kirchenausräumungen der Reformationszeit entlud. Die Darstellung der übersinnlichen Welt war bis dahin die Aufgabe der anschaulichen Symbolik von Bauten, Figuren und Bildern gewesen. Die Fähigkeit der illusionistischen Naturwiedergabe und ein reflektiertes naturalistisches Sehen schlossen die Darstellung von Übernatürlichem in den konventionellen Symbolformen zunehmend aus. Goldhimmel und Heiligenscheine verschwanden und ließen Bildhauer und Maler zwischen ihresgleichen auf der Erde zurück.

In den Formen anschaulicher Symbolik ließ sich Göttliches, Kosmisches, Naturgesetzliches nicht mehr direkt thematisieren, sondern nur noch immanent, als Gesetz der Natur in Grundformen und Farbordnungen betonen, was spezielle Erlebnisaspekte herauszuarbeiten erforderte. Aus dieser Problemlage heraus setzte sich im 15. und 16. Jahrhundert europaweit ein neues Paradigma vergeistigten Darstellens durch, und zwar in Form der Anlehnung an die historische Bildsprache der Antike. Die Gestaltungsformen des Bauens, figürlichen und bildlichen Darstellens fanden in den griechisch-römischen Relikten eine vorbildliche Ausdruckssprache für das Geistige und Überweltliche, aber auch das geschichtlich Anspruchsvolle. Oberhalb der Trivialwelt wurde eine idealisierende und historisierende Metadarstellung angelehnt an antike Motive, Bewegungsschemata und Idealisierungsformen entwickelt. Die in den Konturen geometrisch vereinfachten, in eine Richtungsharmonie von Bewegungen gebrachten, wie Ballettfiguren agierenden Bildpersonen von Malern wie Mantegna, Botticelli, Perugino, Raffael und Bildhauern wie Donatello oder Verrocchio waren so Teil einer bildpoetischen Vorstellungswelt, die ihr Tun aus neuen Theorien ihrer Darstellungskünste begriff.

Auch in dieser neuen Bedeutungssprache des „Schönen“ dominierten zahlenmäßig die Auftragsbilder religiöser Thematik. Wie aus den Stiftungsverträgen und Herstellungsumständen etwa der Bildtafeln von Perugino, Raffael oder Dürer zu erfahren ist, hatten auch diese Bilder ihre Funktionen im Rahmen der „Memoria“ wichtiger Auftraggeber. Doch wurde die individuelle Gestaltungsfähigkeit immer wichtiger sowohl für die überzeugende Vermittlung der (über den Wahrnehmungshorizont hinausgehenden) geistigen Botschaften wie für die zunehmend anspruchsvollere Naturbeobachtung. Die Würdigung der auf Können und Erfindungsgabe ruhenden „Kunst“ führte dazu, dass bereits im 17. Jahrhundert fürstliche Sammler Altarbilder aus den Kirchen in ihre Galerien holten.

Die symbolischen Darstellungsformen des 17. und 18. Jahrhunderts modifizierten die visuelle Hinführung in doppelter Weise: in einer fortschreitenden Reflexion des Wahrnehmungcharakters und in der mehrfachen Neuregulierung des Erkenntniswertes. So wurden Idealisierungen und Verfremdungen der Motivwelt durchgespielt, bis diese schließlich nur noch metaphorisch, als Übersetzung des prinzipiell Unsichtbaren begriffen wurden. Schließlich war – in den Figuren und Bildern des 18. Jahrhunderts – nur noch eine fantasievolle Theaterwirklichkeit vorstellbar, die das menschliche Annäherungsbemühen an die verborgene Weltwahrheit demonstrierte. Die grandiosen Bau-

Figuren- und Bildkulissen des süddeutschen, alpenländischen, böhmischen sogenannten „Spätbarock“ zeigen eine solche symbolische Analogwelt.

7.9 Kognitive Prozesse

Wenn man diese punktuellen Beobachtungen in eine lange Reihe weiterverlängert, wird das Bedeutende, Ursächliche, das in das Wirklichkeitsempfinden eintritt, nacheinander in Beschwörungen und Riten eingekreist, in Opfersteine gebannt, in Anschauungsbegriffe und individualisierte Wirkmächte verlegt, wahrnehmbar und ansprechbar gemacht und aus dieser Beziehung heraus weiter distanziert und in seinen Bedeutungen aufgegliedert, bis Sprachbegriffe die Bildvorstellungen ablösen und systematisierte Erklärungen an die Stelle des Schauens und Staunens treten.

Das Gold und die Edelsteinfarben der mittelalterlichen Heiligenskulpturen und -Bilder, der Reliquiengefäße und -schreine, Buchdeckel, Tragaltäre, Tragefiguren und der Glasgemälde, Buchminiaturen, Wandteppiche und -fresken ließen das so Erscheinende als Substanz einer höheren, der Sonne und dem Sternkosmos näheren Welt erstrahlen. Das fortschreitende Wahrnehmungsbewusstsein ersetzte diese als unwirklich und formelhaft eingesehenen Wirkungsmedien durch andere einer adäquateren, der Augenwelt nachvollziehbaren Verbildlichung bzw. übertrug die Vorstellung der Überwelt den abstrakteren Medien von Texten, Gesang und Kirchenmusik.

Diese geschichtliche Veränderung ist vielfach angesprochen worden, so mit den Stichworten der Profanierung und Entsinnlichung der Darstellungswelt, der Säkularisierung und Ausdifferenzierung eines immer breiteren Motivspektrums, der Steigerung der Beobachtung und der Perfektionierung der Wiedergabe, der zunehmenden Reflexion des Sehbildes und der Perspektivengebundenheit, der Herausbildung von Darstellungstraditionen und der Akademisierung der Darstellungstätigkeiten.

In der Zusammenschau dieser Veränderungen handelt es sich um eine symbolische Bemächtigung der Wirklichkeit, die mit einem Austausch der Bemächtigungswerkzeuge stattfindet. Diese schreitet von räumlichen und haptischen Darstellungen in baulichen Formen und Skulpturen und rituell geregelten Begegnungen zu veranschaulichenden Darstellungen in den Projektionsformen von Zeichnung und Malerei fort. Was als objektive Wahrnehmung in kultischen Zeremonien beginnt und in einer sinnassoziierenden Wahrnehmung fortgesetzt wird, geht bis zur ästhetischen Reflexion der Moderne weiter. Die Symbolsysteme des Darstellens und Gestaltens sind in dieser vernetzten Betrachtung

tung nicht als immergültige, starre Ausdrucksformen des menschlichen Geistes zu verstehen, sondern als Formen der kognitiven Auseinandersetzung mit der Wirklichkeitsordnung. Diese werden in bestimmten Entwicklungsphasen ausgebildet und modifiziert, um anschließend anderen, erfahrungsangepassteren Darstellungssystemen Platz zu machen.

Langfristig wurde in den angesprochenen 800 Jahren das visuelle Symbolsystem differenziert, indem es auf einen immer spezielleren, der Wahrnehmung spezifisch angepassten Gegenstandsbereich eingeschränkt wurde. Aus den Vergegenwärtigungsmedien der göttlichen Schöpfungswelt wurden Medien philosophischer Erkenntnis und schließlich Anschauungsgegenstände, deren Vermittlungskompetenz in der Moderne auf die einer „autonomen Kunst“ eingeschränkt wurde. Aus dieser Deutung heraus werden alle Formen darstellender Symbolik einschließlich der textlichen Darstellungssysteme und auch die modernen „der Kunst“ zu kulturellen Instrumentarien der Wirklichkeitsfixierung.

Was in der Wahrnehmung als symbolisch aufgefasst wurde und deshalb die Betrachter faszinierte, lässt sich aus dem Wissen über die Erscheinungswelt ableiten. Es waren die nicht anders erklärten, unmittelbar phänomenalen Gegenstände oder Eigenschaften, die die staunende Beachtung anzogen. So zeigte die niederländische Stillebenmalerei vom Anfang bis kurz nach der Mitte des 17. Jahrhunderts eine Konzentration auf die immer virtuoser erfassten Beleuchtungswirkungen auf Glasoberflächen. Die Darstellung der Gläser wurde in den abgedunkelten Innenräumen zu einer Isolierung von Lichtbrechungen und Widerspiegelungen und damit zu Studienobjekten für das damals traditionell als metaphysische Materie begriffene Sonnenlicht.

Linsen und Prismen erlaubten Isaac Newton 1672 die Aufspaltung des weißen Lichts in ein Spektrum von Farben. Mit dieser Demonstration, der von Ole Christensen Römer 1675 durchgeführten Messung des Sonnenlichts und der von Christiaan Huygens 1678 formulierten Wellentheorie des Lichts war dieses als metaphysische Materie entzaubert und eine Angelegenheit wissenschaftlicher Erklärungen. Bei den Malern erlosch mit dem ausgehenden Jahrhundert das Interesse an den bis dahin beachteten Phänomenen (Grimm 1984, 310-319). Diese Beobachtung lässt sich so verallgemeinern, dass das Un erklärte und anschaulich Faszinierende trivial wurde, sobald es aus nachvollziehbaren Regeln erklärt werden konnte. So fand ein Prozess der kontinuierlichen Gebietsabtretung der wahrnehmend bestaunten anschaulichen Phänomene an das wissenschaftliche Denken statt. Die beobachtete Verdrängung des anschaulichen symbolischen Darstellungssystems durch das begriffliche Darstellungssystem der Naturwissenschaft macht

auf die Ersetzung von Bildern auch in anderen Zusammenhängen aufmerksam. Auch innerhalb des allgemeinen Begriffsgebrauchs gab es die Ersetzung von assoziativ vergegenwärtigten, spontan identifizierenden Bildern durch operational abgesicherte Begriffe. Das schulische Lernen von Exemplarischem in der Form von klingenden Balladen wurde durch abstrakte Begründungen ersetzt. Die anschauliche Assoziation wich der Konstruktion aus nachvollziehbaren Zusammenhängen.

Diese Abfolge von Repräsentationsordnungen verschiedener Qualität ließ sich als logische, da aus der fortschreitend abstrakteren Perzeption der Sinneseindrücke bedingte Abfolge von Denkoperationen und repräsentationalen Systembildungen verstehen, wie diese modellhaft von Jean Piaget und Lew Semjonowitsch Wygotski anhand der Lernschrittfolgen bei Kindern dargestellt worden waren. Diese Modelle des individuellen Lernens ließen sich auf die Stufenbildungen der gesellschaftlichen Kognition übertragen. Eine solche Rekonstruktionsmöglichkeit der Kulturprozesse anhand der genetischen Folge der Perzeptionsmuster wurde von Jürgen Habermas aufgegriffen: „Ich schlage vor, die evolutionären Veränderungen von gesellschaftlichen Systemen mit gleichzeitiger Bezugnahme auf Entwicklungslogiken (Bewußtseinsstrukturen) und geschichtliche Prozesse (Ereignisse) zu erklären“... Es bedarf einer „genetischen Theorie der sprachvermittelten Kognition (in Bereichen des objektivierenden Denkens wie der moralisch-praktischen Einsicht, die evolutionäres Lernen als einen Konstruktions- und Rekonstruktionsprozeß im Sinne Piagets erklärt, statt ihn von vornherein funktionalistisch zu unterlaufen“ (Habermas 1976, 231, 233). Eine solche Theorie des kognitiven Wandels beschreibt nicht einfach Fortschritt als Differenzierung der Tradition, sondern geht aus von komplexen Lernprozessen, die rationale Begründungen an die Stelle der „einleuchtenden“ Definitionen setzt. Auf eine neue, methodisch konkretisierte Weise ließ sich so an die frühere Mentalitätsdiskussion von Lucien Lévy-Bruhl, Lucien Febvre und Edward Evans-Pritchard (Burke 1998, 219) anknüpfen.

Das in zunehmend abstrakteren symbolischen Darstellungsformen geordnete „Bild“ der Wirklichkeit und das auf einen immer engeren Bereich der Anschaulichkeit festgelegte Entwicklungsprofil der visuellen Symbolik konnte ich deshalb aus der selben Logik kognitiver Veränderungen begreifen. Diese entsprachen letztlich der kontinuierlichen Anpassung der Kommunikationsformen an die Natur der menschlichen Wahrnehmung und Eindrucksverarbeitung. Das Sehen wurde aus diesen Anpassungsanforderungen heraus schrittweise bewusster – auch in seinem Zusammenwirken mit den Stufen der perceptiven Verarbeitung und Erfahrungsordination.

In einer derartigen Zuordnung rücken die Objekte der Kunstgeschichte, der Vor- und Frühgeschichte, der Archäologie, der Volkskunde und Völkerkunde in die Zuständigkeit einer Medienwissenschaft, die kognitionsgeschichtlich die symbolischen Kommunikationsordnungen neu zu erfassen hat. Im Unterschied zur Moderne waren in vor-modernen Kulturen zentrale Sinnbereiche symbolisch vergegenwärtigt. Die dort geschaffenen Objekte sind deshalb zugleich Dokumente des Kommunikationssystems, von Legitimationen und Herrschaftsordnungen.

Die anfängliche Fragestellung ist damit beantwortet. Die Herstellung und Gestaltung der ausdruckshaften Bauwerke, Figuren und Bildformen können wir aus den Notwendigkeiten symbolischer Wirklichkeitsdarstellung und Kommunikation ableiten. Ihre so auffällig verlaufenden Entwicklungen entsprechen den Stufen der allgemeinen Entwicklung des Wissens und Denkens, die sich im Aufbau erst anschaulicher und dann erfahrungsbegrifflicher Koordinationen ergeben. Wir haben unsere Beispiele jedoch nur bis an die Grenze der Moderne gezogen.

7.10 Abschied von einer Utopie

Die abschließende Frage heißt nicht mehr: Was ist Kunst?, sondern: Seit wann gibt es die Vorstellung „der (universalen, ontologischen, zum menschlichen Wesen gehörenden) Kunst“? Wie und warum entstand diese Vorstellung, was besagte sie Neues, was bewirkte sie und wie veränderte sie sich?

Die erstmals in der Einzahl gebrauchte „Kunst“ (im Gegensatz zu den „Künsten“ davor) war eine seit dem 18. Jahrhundert entstandene Vorstellung, die sich aus der Eingrenzung des Gestaltens und Wahrnehmens auf das in einem engeren Sinne sinnlich Erfassbare, das 1735 erstmals so benannte „Ästhetische“, entwickelt hatte (Baumgarten 1735). Diese Eingrenzung entsprach der Einsicht, dass die tradierte, immer indirektere und kompliziertere Symbolsprache von Bauten, Figuren und Bildern, die wir als „barock“ Metaphorik und Allegorik bezeichnen, unwirklich und künstlich geworden war. An deren Stelle setzte sich ein neuer, tiefer liegender Begriff sowohl der Wahrnehmung wie des Gestaltens anschaulicher Ausdrucksgegenstände durch.

Wahrnehmbar war danach nur das im Horizont der Augenwirklichkeit Liegende; aufgrund der rationalistischen und empiristischen Kontrolle des Denkens und Weltbegreifens waren allein Eindrücke der diesseitigen, profanen Welt wirklich. Diese waren, wenn sie ein „Künstler“ gestaltet hatte, in jedem Fall subjektiv und künstlich. Sie leisteten

keine symbolische Weiterverweisung, sondern sie konnten selbst zum Gegenstand genießerischer Betrachtung werden, soweit ihre Ausdrucksqualität dazu Anlass gab. Anstelle einer inhaltlichen Wahrnehmung ging es jetzt um die Bewertung des „Kunst“-Charakters (die bei einem Machwerk, einer bloßen Handwerksleistung oder bei „Kitsch“ verfehlt wurde).

Es wurde eine eigengesetzliche Form des Gestaltens und Wahrnehmens des „Kunst-Schönen“, die „Ästhetik“ postuliert und in einer Folge von Theorien zu einer eigenen Lehre ausgebaut. Die wichtigsten Beiträge zu dieser stammten von Lord Shaftesbury (Shaftesbury 1714, II, 424), Baumgarten, Winckelmann, Reynolds, Hume, Dubos, Diderot und Kant. Nach Kants „Kritik der Urteilskraft“ lässt die Betrachtung des Gegenstandes „ohne alles Interesse außer gegenüber dem Gegenstand selbst und des in ihm vorhandenen Schönen als solchem“ in der Übereinstimmung beider die ästhetische Erfahrung entstehen, die im Subjekt Lustgefühle oder Unlustgefühle weckt (Kant 1790). Kant griff damit Gedanken auf, die Lord Shaftesbury in seinen von 1711 an veröffentlichten „Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times“ als „disinterested pleasure“ angesichts der „intuition of the beautiful“ beschrieben hatte (Pochat 1986, 368). Kant präziserte den vorher nur diffus erlebten Vorgang des Geschmackserlebnisses als geistigen Zuordnungsakt von Merkmalen des Gesehenen. Nach seiner Definition war der ästhetische Genuss eine eigene Wahrnehmungsform und das Vermögen des Geschmacksurteils dem Menschen a priori gegeben. Dieser Fähigkeit schrieb er zu, sie diene indirekt der menschlichen Kommunikation, fördere die menschliche Gesellschaft und die „Humanität“ (Pochat 1986, 453).

Diese Herstellung und Betrachtung ausschließlich von Schönheits- – oder allgemeiner: von ästhetisch beeindruckenden – Charakteren wäre nicht mehr als ein matter Abgesang der vorausgegangenen symbolischen Produktionen geworden, wäre die moderne Ästhetik nicht in die Lücke getreten, die durch das Unsichtbarwerden der bis dahin symbolisch vermittelten geistigen Welten entstanden war. Als eine unbewusste Erfahrung von Ordnungszusammenhängen hinter der sinnarmen Wahrnehmungskulisse der Gegenwart und von scheinbar eigengesetzlichen Strukturen geschichtlicher Bewegung lieferte sie eine stellvertretende Sinnerfahrung. Nur diese Aufladung mit scheinbar metaphysischen Erfahrungspotenzen erklärt die neue Begeisterung an dieser Kommunikationsform, wie sie aus dem Pathos Winckelmanns, aber mehr noch Kants, Schillers, Fichtes, Hegels und vieler Anderer in ganz Europa spricht.

Eine scheinbar besonders konsequent auf ein ästhetisches Erleben gerichtete Ausdrucksqualität wurde an den griechischen Bauwerken, Skulpturen und bildlichen Darstellungen identifiziert. Seit deren Wiederentdeckung im 15. und 16. Jahrhundert waren die erhaltenen Bauformen und Skulpturen zum bewunderten Vorbild der europäischen Baumeister, Bildhauer, Maler usw. geworden und hatten die Ausdrucksvokabeln für die visuelle Symbolik des Geistigen und die Idealformen der Erscheinungswelt abgegeben. Die jenen zugrundeliegende Natursymbolik war verborgen, als das Repertoire der metaphorischen Inszenierungen „klassischer“ Motive aufgebraucht war. Ihr Naturalismus kam der nüchternen, antibarocken Weltsicht des Aufklärungszeitalters entgegen. So konnte Johann Joachim Winckelmann jene 1755 in seinen „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst“ zum Angelpunkt aller „Kunst“-Erfahrung überhaupt machen (Winckelmann 1755).

Eine vergleichbar auf ästhetisches Erleben gerichtete Qualität wurde danach modifiziert an vielen Artefakten vieler Epochen und Kulturen festgestellt. „Kunst hat es immer gegeben“ und „Die Kunst hat eine eigene Geschichte“ sind seitdem Grundüberzeugungen in unserer modernen Welt.

Die aus modernen Vorstellungen heraus getroffene Bewertung der vor-modernen Gestaltungsleistungen als „Kunst“ fügte eine neue Kategorie von kulturellen Artefakten mit neuen Bewertungsmaßstäben in das Bild der Geschichte ein. Von dem Eindruck einer eigenen ästhetisch motivierten Produktion her wurden seit 250 Jahren Artefakte aller Kulturen – von vorzeitlichen Höhlenmalereien und der Ausgestaltung ägyptischer Totenkammern bis zu den Ausstellungsobjekten unserer Zeit – als Werke der „Kunst“ identifiziert. Der bei deren Wahrnehmung empfundene Reiz wurde als Mitteilung für ein besonderes ästhetisches Auffassen verstanden, das sich unabhängig von den zweckgerichteten Kommunikationen ausgebildet hatte. Eine Zeiten und Kulturen überspringende Sprache zweckfreier Ausdrucksformulierung, die „Genie“-Sprache der griechischen Bildhauer, eines Raffael und Michelangelo und vieler anderer, schien sich hier zu offenbaren. Die Abwertung und Ausgliederung der nicht-„künstlerischen“ Produktionen wurde hingegen zu einem verdrängten Kapitel der Überlieferung.

Literatur:

- Ausstellungskatalog Heinrich II. (2002): Kaiser Heinrich II. Augsburg.
- Baumgarten, Alexander (1735): *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus*. Halle.
- Belting, Hans (1978): *Vasari und die Folgen: Die Geschichte der Kunst als Prozess?* In: Faber, Karl-Georg und Meier, Christian, *Historische Prozesse*. München.
- Belting, Hans (1985): *Das Werk im Kontext*. In: Belting et al.(Hg.): *Kunstgeschichte: Eine Einführung, 186-202*.
- Belting, Hans (1992): *Bild und Kult: Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. München.
- Belting, Hans (1995): *Das Ende der Kunstgeschichte: Eine Revision nach zehn Jahren*. München.
- Bühl, Walter L. (1972): *Verstehende Soziologie: Grundzüge und Entwicklungstendenzen*. München.
- Bürke, Peter (1998, 219): *Stärken und Schwächen der Mentalitätsgeschichte*. In: ders., *Eleganz und Haltung*. Berlin.
- Cattaneo, Giulio und Baccheschi, Edi (Hg.) (1972): *Das Gesamtwerk des Duccio*. Luzern.
- Danto, Arthur C. (1996): *Kunst nach dem Ende der Kunst*. München.
- Van Diepen, Alice u. Snethlage, Henriette Fuhri (1990): *Haarlem en Hals: Een Stad en zijn Schilder*. Zwolle.
- Félibien des Avaux, André (1725): *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciennes et modernes*. Trevaux.
- Fischer, Hervé (1978): *L'histoire de l'art est terminée*. Paris.
- Fischer von Erlach, Johann Bernhard (1721): *Entwurf Einer Historischen Architektur In Abbildung unterschiedener berühmten Gebäude, des Alterthums und fremder Völcker*. Wien.
- Geuenich, Dieter u. Oexle, Otto Gerhard (1994): *Memoria in der Gesellschaft des Mittelalters*. Göttingen.

- Goez, Elke (2000): Misstrauische Stifter: Aus Testamenten und Schenkungsurkunden zugunsten der fränkischen Zisterze Ebrach. In: Studien zur Geschichte des Mittelalters. Jürgen Petersohn zum 65. Geburtstag. Stuttgart.
- Gombrich, Ernst H. (2000): Die Geschichte der Kunst. Berlin.
- Goodman, Nelson (1973): Sprachen der Kunst: Ein Ansatz zu einer Symboltheorie. Frankfurt a. M.
- Grimm, Claus (1972): Frans Hals: Entwicklung. Werkanalyse. Gesamtkatalog. Berlin.
- Grimm, Claus (1984): Glas, Licht und Optik. In: ders. (Hg.), Glück und Glas: Zur Kulturgeschichte des Spessartglases. München.
- Grimm, Claus (2002): Meister oder Schüler: Berühmte Werke auf dem Prüfstand. Stuttgart.
- Habermas, Jürgen (1976): Zur Rekonstruktion des Historischen Materialismus. Frankfurt a. M.
- Hahn, Peter (1971): Kunst als Ideologie und Utopie: Über die theoretischen Möglichkeiten eines gesellschaftsbezogenen Kunstbegriffs. In: Glaser, Horst Albert et al. (Hg.), Literaturwissenschaft und Sozialwissenschaften. Grundlagen und Modellanalysen. Stuttgart.
- Jauß, Hans Robert (1984): Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik. Frankfurt a. M.
- Kant, Immanuel (1790): Kritik der Urteilskraft. Berlin.
- Kaschnitz-Weinberg, Guido von (1944): Die Grundlagen der antiken Kunst. Frankfurt a. M.
- Hofrichter, Frima Fox (1983): Haarlem: The Seventeenth Century. Rutgers, N. J.
- Mäckler, Andreas (Hg.) (2000): 1460 Antworten auf die Frage: Was ist Kunst? Köln.
- Mandelbaum, Maurice (1955): Societal Facts. In: British Journal of Sociology, 6. Marx, Karl (1953): Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie (Rohentwurf 1857). Berlin.
- Marx, Karl (1969): Zur Kritik der Politischen Ökonomie. MEW, XIII. Berlin.
- Panofsky, Erwin (1978¹): Kunstgeschichte als geisteswissenschaftliche Disziplin. In: ders.: Sinn und Deutung in der bildenden Kunst. Köln.

- Panofsky, Erwin (1978²): Ikonographie und Ikonologie: Eine Einführung in die Kunst der Renaissance. In: ders.: Sinn und Deutung in der bildenden Kunst. Köln.
- Panofsky, Erwin (1977): Das Leben und die Kunst Albrecht Dürers. München.
- de Piles, Roger (1681): Dissertation sur les ouvrages des plus fameux peintres avec la vie de Rubens. Paris.
- de Piles, Roger (1699): Abrégé de la vie des peintres. Paris.
- de Piles, Roger (1708): Cours de peinture par principe...avec une balance des peintres. Paris.
- Pochat, Götz (1986): Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie: Von der Antike bis zum 19. Jahrhundert. Köln.
- Richardson, Jonathan d. Ä. und Jonathan d. J. (1719): Essay on the Art of Criticism. London.
- Sander, Hans-Dietrich (1970): Marxistische Ideologie und allgemeine Kunsttheorie. Tübingen.
- Siedlmayr, Hans (1958): Kunst und Wahrheit: Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte. Hamburg.
- Staatgalerie Augsburg (1978): Katalog Altdeutsche Gemälde. München.
- Temminck, J. J. (1983): Haarlem: Ist Social/Political History. In: Hofrichter, Frima Fox (1983), a.a.O. 17-27.
- Tiryakian, Edward A.(1963) Typological Classification. In:International Encyclopedia of the Social Sciences, 177-163.
- Warnke, Martin (1986): Gegenstandsbereiche der Kunstgeschichte. In: : Belting et al.(Hg.): Kunstgeschichte: Eine Einführung, 19-44.
- Winckelmann, Johann Joachim (1755): Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst. Dresden.
- Winckelmann, Johann Joachim (1764): Geschichte der Kunst des Alterthums, I-II. Dresden.