

Bruno Boerner, Bruno Klein

Fragen des Stils

»Stilfragen«: Dieser Titel drückt bereits aus, dass die Beschäftigung mit dem Stil in der bildenden Kunst, speziell des Mittelalters, schwierig geworden ist.¹ Statt Gewissheit herrscht beim Phänomen des Stils Ratlosigkeit, die Fragen überwiegen gegenüber den Antworten. Noch vor wenigen Jahrzehnten war dies anders: In den sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts wäre es problemlos möglich gewesen, eine seriöse »Stilgeschichte der mittelalterlichen Kunst« zu publizieren, was heute zumindest im universitären Rahmen völlig undenkbar erscheint. Trotzdem steigt die Zahl der populärwissenschaftlichen Publikationen mit Titeln wie »Stilkunde der Karolingischen Kunst«, »Was ist Romanik?«, »Schnellkurs Gotik«, die weiterhin mehr oder minder explizit eine Gewissheit gegenüber der Frage nach dem Stil suggerieren. Beides, die Verunsicherung gegenüber dem Stilphänomen auf der einen wie auch die scheinbare Sicherheit auf der anderen Seite, ist Ausdruck einer Krise: Denn die Populärwissenschaft konnte sich nur deshalb so völlig von der akademischen Diskussion ablösen, weil diese selbst keine Antworten mehr auf dringende Fragen geben konnte.

Dabei entstammt der populärwissenschaftliche Stildiskurs, jedenfalls so, wie er heute anhand der betreffenden Literatur zu beobachten ist, nicht originär der Kunstgeschichte des Mittelalters, sondern geht auf ein legitimes kunsthändlerisches Interesse zurück, das sich jedoch hauptsächlich auf die Kunst der Neuzeit bezieht. Auf diesem Gebiet ist es erforderlich, schnell zu erkennen, wann ein bestimmtes käufliches Objekt entstanden ist, weil es sich dabei im Allgemeinen um Kunstwerke aus dem Bereich des »Kunsthandwerks« handelt, und zwar speziell um solche, die für einen breiten Publikumsgeschmack produziert wurden: Denn die exklusiven Spitzenstücke kommen ohnehin kaum noch auf den Markt, und wenn doch, dann werden sie mit Hilfe von Experten gehandelt, welche die hier angesprochene Literaturgattung längst nicht mehr benutzen.

Der aktuelle populärwissenschaftliche Stildiskurs gibt also nur vor, einen professionellen Diskurs nachzuahmen, der so überhaupt nicht exi-

stiert. Denn natürlich spielt es für einen Kunsthändler eine nachrangige Rolle, ob eine Vase aus dem Barock oder dem Rokoko stammt, da ihr möglicher pekuniärer Wert von ganz anderen Dingen abhängt und die innerhalb der Wertediskussion relevanten Argumente viel komplexer sind. Auch auf die Kunst des Mittelalters wird inhaltlich wie habituell ein unpassender Diskurs übertragen, da im heutigen Kunsthandel karolingische oder romanische Objekte nur noch sehr selten auftauchen, und gotische Kathedralen wurden zuletzt vor gut 200 Jahren verkauft – wobei kein einziger Fall bekannt ist, dass eine gotische Kathedrale wegen ihres Stils teurer als eine romanische oder barocke war. Insofern war es also eigentlich schon immer weitgehend irrelevant zu wissen, wie ein bestimmtes Stück genau zu datieren ist, solange es nur um die Beurteilung des Marktwertes ging. Der Verdacht liegt also nahe, dass der populäre Stildiskurs ein ganz anderes Interesse bedient: »Stil« ist eine vermeintlich leicht wahrnehmbare Komponente des gesellschaftlich geachteten Phänomens der historischen Kunst. Die akademische Kunstgeschichte hat hierzu selbst in erheblichem Maß beigetragen, da sie es war, welche die Fähigkeit, Stil zu erkennen und zu bestimmen, zu einer sozialen Kategorie erhoben hat. Die vermeintlich kompetente Rede über den Stil vermag deshalb Bildung zu belegen und Wissen zu suggerieren. Dies lässt sich allerdings auch negativ formulieren: Die scheinbar kompetente Rede über Kunststil hat viel mit der Ausgrenzung desjenigen zu tun, der nicht in der Lage ist, über Stile zu sprechen und sie zu distinguieren.

Stil und Emanzipation

Solche Rede über den Stil – oder zumindest über eine bestimmte Variante des Stilbegriffs – ist also ein typisch bürgerliches, ein bildungsbürgerliches Phänomen. Und tatsächlich lässt sich die Entstehung des modernen Stildiskurses nur aus der Geschichte der Aufklärung heraus verstehen. So hielt der zu seiner Zeit berühmteste französische Naturhistoriker, Georges Louis Leclerc Buffon, 1753 seine Antrittsrede an der königlichen Akademie über den Stil. Dabei sprach er nicht über bildende Kunst, sondern über die Sprache, genauer gesagt über das Problem, wie sich zahlreiche Einzelbeobachtungen soweit abstrahieren und systematisieren ließen, dass daraus eine Gesamtdarstellung erwachsen konnte. »Stil« ist dabei keineswegs die gemeinsame Eigenschaft unterschiedlicher natürlicher Objekte, sondern Stil bezeichnet die Fähigkeit, über diese Objekte verallgemeinernd und verständlich zu reden. »Stil« ist demnach eine methodische wie persönliche Qualität, denn sie zeichnet gute Wissenschaft wie gute Wissenschaftler gleichermaßen aus. Stil beschreibt

nun nicht mehr, wie in den Jahrhunderten zuvor, die persönliche Handschrift eines Künstlers und meint auch nicht mehr im antiken Sinne die dem Inhalt angemessene Stilhöhe: Stil ist einfach nur noch der Ausdruck von klarem Denken und angemessenem Ausdrucksvermögen.

Dies trifft auch noch für die 1764 erschienene, revolutionär neuartige »Geschichte der Kunst des Altertums« von Johann Joachim Winckelmann zu. Der Autor versuchte, die Prinzipien von Buffon und seiner Zeitgenossen auf die Kunst anzuwenden. Hiermit gelang es ihm, die weitgehend anonymen Werke der antiken Kunst zu ordnen, wozu er diese untereinander verglich und aus seinen Beobachtungen allgemeinverbindliche Klassifizierungskriterien ableitete. Winckelmanns Erkenntnis ging über Buffon hinaus: Nicht nur, dass er als Forscher sprachlich und gedanklich klassifizierte, womit er laut Buffon allein schon »Stil« bewiesen hätte: nein, er erkannte auch, dass schon den Objekten offenbar die Eigenschaft innewohnt, sich dank inhärenter Qualitäten ordnen zu lassen. War es für Buffon noch eher die Schönheit der Logik, mit der der Mensch die Natur ordnete, so wurde bei Winckelmann deutlich, dass der Natur und den materiellen wie intellektuellen Kulturleistungen des Menschen eine gemeinsame Ästhetik zugrunde lag.

Wenig später, 1785, unternahm Karl Philipp Moritz den Versuch, alle schönen Künste und Wissenschaften unter dem Begriff des in sich selbst Vollendeten zu vereinen.² Kunst dient keinem äußeren Zweck, sondern nur ihrer eigenen inneren Vollkommenheit. Das Kunstwerk hat seine höchste Bestimmung schon in seiner Entstehung erreicht – der Genuss des Rezipienten ist nur eine Folge der Existenz des Kunstwerks. Diese Erkenntnis musste auf den Stildiskurs übertragen bedeuten, dass wahrer Stil eigentlich auf die innere Vollendung des Kunstwerkes zielt, dafür aber keine soziale oder kommunikative Funktion mehr besitzt. Das »gute« Kunstwerk gehorcht seinen eigenen Gesetzen, es bedarf weder des Rezipienten und noch nicht einmal des individuellen Schöpfers, welcher ja aufgrund seiner Unzulänglichkeit die perfekte Materialisierung des Kunstwerks nur behindern kann. »Der Stil ist eine völlige Erhebung über das Zufällige zum Allgemeinen und Notwendigen«, hat Friedrich von Schiller dies bündig ausgedrückt.³

Der Stil als das Allgemeine im Kunstwerk ist in jener Epoche zugleich auch das Eigenständige, das keinen äußeren sozialen Regeln unterworfen ist, sondern nur noch den schönen Gesetzen einer inneren Logik. Im Stil korrelieren innere künstlerische Notwendigkeit und Freiheit von äußerem Zwang. Und genau deshalb hingen die Diskurse über den Stil und über die Autonomie der Kunst so lange engstens zusammen.

Der Stil und seine Interpreten

Das Problem besteht freilich darin, dass Kunstwerke nicht sprechen können und deshalb auch nicht zu verraten pflegen, worin ihr innerer, von allen äußeren Determinanten freier Sinn besteht. Wenn aber das Kunstwerk nicht selbst redet, dann müssen Interpreten diese Aufgabe übernehmen. Da diese jedoch im Gegensatz zu der vermeintlich inneren Logik des Kunstwerkes nicht von den äußeren Umständen unabhängig zu sein vermögen, können sie die Freiheit des Kunstwerkes nur einschränken. Paradoxerweise hat die Behauptung einer inneren, eigengesetzlichen Logik der Kunst sowohl den Interpreten wie dessen einengende Interpretationen zur Folge. Gerade in einem Fach wie der Kunstgeschichte, das sich im 19. und frühen 20. Jahrhundert als eigenständige Wissenschaft zu emanzipieren trachtete, war dabei die Gefahr besonders groß, dass sich unterschiedliche Interpretationsansätze des Gegenstandes bemächtigten. Und so wurde die Kunst von ihren professionellen Interpreten häufig unter Berufung auf »Stil« als Kriterium an die Kette gelegt, obwohl der Begriff einmal emanzipatorisch gemeint gewesen war.

Wie problematisch es ist, wenn Kunstwerke unter dem verallgemeinernden Stilbegriff subsumiert werden, zeigt sich bereits an seinem eingangs erwähnten populärwissenschaftlichen Gebrauch. Denn auf der einen Seite funktioniert die vermeintlich sichere stilistische Einordnung eines Objektes dann am besten, wenn sie an dritt- bis viertrangigen Stücken vorgenommen wird, die wie die Sammeltassen des 19. Jahrhunderts für den breiten Publikumsgeschmack produziert wurden. Auf der anderen Seite gibt es immer wieder kleine Gruppen von sehr wenigen herausragenden Einzelwerken wie zum Beispiel die romanischen Abteikirchen oder gotische Kathedralen, deren Auftraggeber und Künstler in so engem Kontakt standen, dass diese Bauten aufeinander Bezug nehmen und sich übertreffen konnten. Wenn es heute möglich ist, eine Vielzahl gotischer Kirchen des 12. und 13. Jahrhunderts mit Hilfe der Stilkritik rasch zu verorten, dann funktioniert das nur, weil die Hauptwerke schon zu ihrer Zeit Marken setzten, an denen sich alles andere nolens volens zu orientieren hatte. Wir dürfen nur nicht den Irrtum begehen, das Fachsimpeln von ein paar höchstwahrscheinlich untereinander bekannten Baumeistern, Bildhauern oder Malern, die an ein paar meistens nur ihnen verständlichen Problemen laborierten, gleich als Ausdruck eines allgemeinen »Stilempfindens«, »Stilwollens« etc. zu interpretieren. Gerade die großen Monumente der mittelalterlichen Kunst gehören keinem Mainstream an, sondern sie haben diesen vielmehr selbst immer wieder in neue Bahnen gelenkt. Generalisierbare Stilphänomene lassen sich also entweder dort sehr leicht fassen, wo sie der Ausdruck des kleinsten

gemeinsamen Nenners eines populären Geschmacks sind, oder aber, wenn sie das Resultat von avantgardistischen Diskussionen sind. Doch können sie dann nicht mehr generalisiert werden, es sei denn innerhalb von kunsthistorischen Diskursen, welche die Komplexität der realen Kunstproduktion ausblenden.

Bezeichnet man Stil als einheitliche, einem bestimmten Prinzip folgende Art der Gestaltung, dann wird die Begrenzung des Phänomens umso schwieriger, je allgemeiner ein Stil definiert wird. Und so muss der Versuch, einen »gotischen« Stil zu charakterisieren, zwangsläufig scheitern, weil es hierzu notwenig wäre, ein Destillat aus allzu vielen Objekten zu gewinnen. Die Alternative bestünde lediglich darin, den Stil für ein sehr viel engeres Feld zu benennen: So lassen sich stilistische Eigenheiten in der Architektur der Kathedrale von Chartres durchaus beschreiben, vor allem dann, wenn sie von denjenigen anderer Bauten aus der Zeit abgegrenzt werden. Nur ist hiermit nichts gewonnen, solange daraus nur vermeintlich allgemeine »gotische« Stilprinzipien abgeleitet werden sollen, sehr viel aber, wenn es beispielsweise darum geht, die Möglichkeiten zur Differenzierung in der Architektur einer bestimmten Region, bei einer bestimmten Bauaufgabe, zu einer bestimmten Zeit etc. auszuloten. Um es zu verallgemeinern: jegliche Aussage, die mit Hilfe des Stils argumentiert, erweist sich als unbrauchbar, wenn sie von einem generellen Stilbegriff ausgeht; sie wird hingegen immer nützlicher, je präziser sie die Phänomene beschreibt. Hierzu ist es jedoch notwendig, sich zuvor die Funktion von Stil vor Augen zu rufen.

Deshalb ist es unerlässlich, systematisch und historisch über den Stilbegriff nachzudenken, wenn er für die Kunstgeschichte weiterhin brauchbar bleiben soll. Die beiden einleitenden Aufsätze von Klaus Nierh und Henrik Karge schildern Entstehung und Entwicklung der Stilgeschichte und wie sich aus ihr seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert eine eigene kunsthistorische Methode entwickelte, die Stilkritik. Dabei betonen beide, dass der Stildiskurs nicht unabhängig von der Methodik anderer Wissenschaften geführt wurde, sondern diese sogar zumeist nur widerspiegelte. Dieses Anhängigkeitsverhältnis kann kaum stark genug betont werden, weil Stilgeschichte völlig zu Unrecht als ganz eigenständige und originär kunsthistorische Systematisierungsleistung gilt. Zu welchen Verwerfungen die verschachtelte und oft ignorante Verbindung zwischen geglaubter methodischer Selbstständigkeit und tatsächlicher Abhängigkeit führen konnte, zeichnen Bruno Boerner und Robert Suckale nach. Letzterer signalisiert wie mehrere andere Autoren auch die Perspektiven für eine künftige Beschäftigung mit dem Stil.

Die Stile in der Kunstgeschichte

In der historischen Einordnung der Verwendung des Stilbegriffs seitens der Kunstgeschichte, welche die genannten Autoren aufzeichnen, wird deutlich, dass »Stil« kein Begriff ist, auf dessen Anwendung die Kunstgeschichte ein Monopol besitzt. Man spricht heute auch von einem Boxstil, Fahrstil und Ähnlichem oder ganz allgemein von Lebensstil. Letzterer ist in den Sozialwissenschaften inzwischen zum geläufigen Terminus geworden.⁴ Doch in den ersten Jahrzehnten des vergangenen Jahrhunderts und lange darüber hinaus hat man Stil in erster Linie mit Kunstwerken und Kunstgeschichte assoziiert. Eine allgemein gültige Definition des Begriffs existiert in unserem Fach allerdings nicht, eine solche ist auch nur in seltenen Fällen versucht worden.⁵

Diskutiert man den Stil eines Kunstwerks, dann bezieht sich dies zunächst einmal auf seine formalen Qualitäten. Die Stilanalyse ist daher eng verwandt mit der Formanalyse und wird ihr in vielen Fällen auch gleichgestellt. Streng genommen muss man gleichwohl differenzieren. Die Stilanalyse kann sich nie nur mit der Beschreibung des formalen Befundes von Kunstwerken begnügen, sondern ihr muss es immer auch um die Feststellung von deren gestalterischen Besonderheiten und um die Abgrenzung von oder um die Gemeinsamkeiten mit anderen Artefakten gehen.⁶ Der vergleichende Blick gehört somit implizit zur Formanalyse als Stilkritik, womit automatisch immer ein gewisser Abstraktionsgrad verbunden ist, weil das den anderen Artefakten Vergleichbare bzw. Differente erst einmal als solches definiert werden muss. Indem sie Unterschiede und Gemeinsamkeiten von Kunstwerken hinsichtlich ihrer charakteristischen formalen Gestaltungsmittel untersucht, gruppiert und klassifiziert also die Stilkritik Kunstwerke nach formalen Kriterien.

Lange ging es in der Kunstgeschichte in erster Linie darum, die Artefakte dem Personalstil eines Künstlers oder spezifischen Kollektivstilen wie Regional- und Epochenstilen zuzuordnen. Thomas Flum zeigt in seinem Beitrag am Beispiel der Bauten Peter Parlers anschaulich, wie in der Kunstgeschichte der vergangenen Jahrzehnte der Personalstil eines Künstlers diskutiert wurde. Der Personal- oder Individualstil muss nicht unbedingt im Gegensatz zu Kollektivstilen stehen, sondern er kann seine individuellen Besonderheiten auch innerhalb von diesen ausbilden. Einerlei, ob es sich um Personal- oder um Kollektivstile handelt, die man untersucht, meist sind es nur Einzelaspekte der formalen Gestaltung, die Kunstwerke zu einer einheitlichen Gruppe zusammenbinden, wobei diese gestalterischen Analogien in ihrer Eindeutigkeit von den Kunsthistorikern nicht selten unterschiedliche, vor allem subjektive Einschätzungen erfahren. Es ist also nie ganz unproblematisch, apodiktisch von »dem

Stil« eines Kunstwerks zu reden, weil damit die Mannigfaltigkeit seiner formalen Besonderheiten allzu leicht aus dem Blick gerät. Dies sind Aspekte, welche die kunsthistorische Arbeit allzu oft außer Acht lässt, was zur Folge hat, dass die Leistungsfähigkeit von Stilklassifizierungen überschätzt wird. Gerade was die Kunstwerke des Mittelalters anbelangt, für die man nur in seltenen Fällen durch Quellen abgesicherte Künstlerpersönlichkeiten und Datierungen kennt, fehlt ein Gerüst gesicherter Eckdaten, das Stilzuschreibungen mehr als einen hypothetischen Charakter verleihen könnte.⁷ Weder Epochen- noch Regionalstilbegriffen darf man daher eine fest gefügte kategoriale Gültigkeit zugestehen.

Die Ursache von Stilen

Will sich die Stilkritik auf einer höheren theoretischen Ebene ansiedeln, dann begnügt sie sich nicht nur damit, Kunstwerke zuzuschreiben und hinsichtlich formaler Merkmale nach Werkgruppen und Epochen zu ordnen, sondern sie fragt zusätzlich nach den Gründen und Ursachen für die spezifische formale Gestaltung oder nach den Intentionen für die Stilwahl des Künstlers.

Diskutiert wird in diesem Zusammenhang etwa, ob die Ausbildung eines in seiner Zeit neuartigen Epochen- oder Regionalstils dem künstlerischen Genie eines Einzelnen zu verdanken ist, wobei sich andere an ihm orientierten und seine Innovationen zu einer kollektiver Norm werden ließen, oder ob sich die Neuerungen erst allmählich als Eigendynamik der Formentwicklung herausbildeten und damit viele Künstler bewusst oder unbewusst an der Genese eines neuen Stilidioms beteiligt waren.⁸ Von der empirischen Wissenschaftsausrichtung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurden auch außerkünstlerische Faktoren für Stilentwicklungen mit verantwortlich gemacht, und man verwies auf die Materialbeschaffenheit der Kunstwerke, auf Bearbeitungsprozesse, Werkzeuge und technische Neuerungen im Allgemeinen. In betonter Konkurrenz zu solchen Auffassungen stand dann an der Wende zum 20. Jahrhundert eine Wissenschaftsausrichtung, welche die Stilentwicklungen der Künste als von allen äußeren Bedingungen autonome Prozesse betrachtete. Jede Stilepoche sah man von eigenen visuellen Konstanten geprägt, die sich auf wahrnehmungspsychologische Gesetzmäßigkeiten bezogen und die jegliche Kunstproduktion beeinflussten. Diese kollektiven psychischen Energien bestimmten damit als überindividuelle mentale Kräfte das Stilidiom ihrer Zeit. Der Formbildungsprozess von Skulptur und Malerei wurde somit weit weniger als in der »Künstlerkunstgeschichte« von der individuellen, selbst bestimmten Stilwahl des Künstlers geprägt gesehen,

womit die Kollektivstile für diese Art Kunstgeschichte als den Personalstil dominierend und bestimmend gedeutet wurden. Als »Stilwollen« (Riegl) oder als »allgemeines Formgefühl« (Pinder) bezeichnete man diese überindividuellen mentalen Kräfte, die den Stil einer Epoche über alle Kunstgattungen hinweg definieren sollten. Die Geschichte der Kunst deutete man so als eine Geschichte des Sehens, in der die kollektive »Sehform« zur absoluten Kategorie wurde. Diese aus der heutigen Sicht zuweilen als »neuhegelianisch« bezeichnete Kunstgeschichte wurde in der Nachkriegszeit hart kritisiert. Robert Suckale bemängelt in seinem Beitrag, dass diese Epochen-Stilgeschichte den Verlauf der Kunstgeschichte als etwas biologisch Gesetzmäßiges festlege, so dass der Künstler als selbstständig handelndes Subjekt gewissermaßen entmündigt würde und in seinem künstlerischen Tätigsein wie eine Marionette in der Hand eines letztlich Pinsel und Meißel führenden überindividuellen Formgefühls oder Kunstwillens erscheinen müsse.

Noch problematischere Züge gewann diese Art, Kunstgeschichte zu betreiben, vor allem in den Jahrzehnten vor dem Zweiten Weltkrieg, als die vermeintlich für den Stil verantwortlichen kollektiven mentalen Kräfte mit völkischen Anlagen in Verbindung gebracht wurden und sich die These verbreitete, jedes Volk oder jede »Rasse« bringe eine eigene, identifizierbare Kunst hervor (Worringer). Heute verwundert es, dass solche Prämissen selbst noch in der frühen Nachkriegskunstgeschichte eine gewichtige Rolle spielen konnten.

Auf der anderen Seite war es gerade dieser neuidealistische Ansatz der strengen Epochen-Kunstgeschichte, der unser Fach für eine kurze Zeitspanne zu einer methodischen Leitwissenschaft innerhalb der Geisteswissenschaft avancieren ließ. Während sich die kunsthistorischen Ansätze der letzten Jahrzehnte fast immer – meist mit einiger Zeit Verspätung – an den methodischen Vorgaben der Nachbardisziplinen wie Geschichte, Literatur- und Kommunikationswissenschaft sowie Soziologie orientieren, richteten sich in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts Vertreter der benachbarten Geisteswissenschaften an der neuidealistisch geprägten Epochen-Kunstgeschichte aus. Jost Hermand hat dies für die Literaturwissenschaften aufgezeigt.⁹ Aber auch die Kulturmorphologie eines Oswald Spenglers stand unter dem Einfluss Riegls, Worringers und Wölfflins.¹⁰

Es zeugt tatsächlich von einer eigenartigen Dramaturgie der kunsthistorischen Wissenschaftsgeschichte, dass ihre heutigen Fachvertreter ausgerechnet zu derjenigen Periode ihrer Disziplinhistorie, die einst innerhalb der Geistesgeschichte die größte Anerkennung fand, die kritischste Distanz wahren müssen. Denn diese kunstgeschichtliche Methode der kategorialen Epochenmarkierung ist noch immer nicht vollstän-

dig überwunden und vermag in verschiedener Hinsicht und Intensität bis in unsere Tage nachzuwirken.¹¹ Auch wenn der ethnische Aspekt in der seriösen Kunstgeschichte heute keine Rolle mehr spielt, haben einige der bedenklichen Komponenten dieses Ansatzes nach wie vor überlebt. Folgende Aspekte können als besonders problematisch erachtet werden: Da ist zunächst die zu starke Kategorisierung und Konturierung von Kunst-Epochen hinsichtlich rein formaler Merkmale, dazu kommt die völlige Ausschaltung der Bedeutungskomponente und Funktionsfrage aus der Interpretation des Formfindungsprozesses, und schließlich sind auch die Entmündigung des Künstlers in seinem schöpferischen Tun und die Dekontextualisierung des Kunstwerks aus den Rahmenbedingungen des individuellen Werkprozesses in Frage zu stellen.

Doch auch wenn durch dieses Erbe der strengen Epochenkunstgeschichte die Stilanalyse insgesamt in Verruf geraten ist, dürfen die stilanalytischen Methoden nicht generell an den Pranger gestellt werden. Sie bleiben weiterhin unentbehrliche Bestandteile der Kunstgeschichte. Ohne ihre Vorarbeit zur Datierung und Klassifizierung könnte auch die ikonologisch und ideengeschichtlich ausgerichtete Kunstgeschichte ihren Aufgaben nur sehr schwer nachkommen. Doch gerade angesichts der Fehlentwicklungen der Vergangenheit ist es wichtig, dass sich die Stilanalyse der Grenzen ihres Potentials bewusst bleibt. Stilbegriffe, wie etwa die von Epocheneinteilungen, können im Grunde genau das selten leisten, was sie lange vorgaben, leisten zu wollen, nämlich kategorial zu differenzieren und zu klassifizieren. Im Grunde haben Termini wie Gotik, Romanik und Barock als Klassifizierungsschemata nur hypothetischen Charakter und bieten allenfalls eine mehr oder weniger grobe Orientierungshilfe der Klassifizierung. Spätestens bei der Fixierung von Epochenschwellen und Umbruchzeiten offenbaren sich die Schwachstellen solcher Begriffskategorien.¹² Es mag paradox klingen, aber periodisierende Stiltermini sind nur dann sinnvoll zu verwenden, wenn man die Relativität ihrer Leistungspotentiale im Auge behält. Im Grunde hat dies schon am Anfang des 20. Jahrhunderts der Soziologe Georg Simmel unmissverständlich demonstriert, als er die Legitimation seines eigenen Faches als Metadisziplin ausgerechnet am Beispiel des gotischen Stils zu beweisen versuchte: »Niemand scheut sich, von der Entwicklung zum Beispiel des gotischen Stiles zu sprechen, obgleich es nirgends gotischen Stil als aufzeigbare Existenz gibt, sondern nur einzelne Werke, in denen die Stilelemente doch nicht greifbar gesondert neben den individuellen Elementen liegen. Der gotische Stil als einheitlicher Gegenstand historischer Erkenntnis ist ein aus den Realitäten erst heraus gewonnenes geistiges Gebilde, aber selbst keine unmittelbare Realität. Wir wollen unzählige Male gar nicht wissen, wie individuelle Dinge sich im einzelnen

verhalten, sondern wir formen aus ihnen eine neue, kollektive Einheit, wie wir, nach dem gotischen Stil, seinen Gesetzen, seiner Entwicklung fragend, nicht einen einzelnen Dom oder Palast beschreiben, trotzdem wir den Stoff jener jetzt erfragten Einheit aus diesen Einzelheiten gewinnen.«¹³

Das Problem besteht also darin, dass eine operativ durchaus sinnvolle Begrifflichkeit allzu häufig mit etwas objektiv Existentem verwechselt wurde und noch immer wird. Gleichwohl lassen sich, gerade was das Mittelalter anbelangt, ganz eindeutige epochen- und regionaltypische Trends in der formalen Gestaltung von Kunstwerken konstatieren. Brigitte Kurmann-Schwarz zeigt in ihrem Beitrag zur Glasmalerei, wie sich diese auch gattungsübergreifend bemerkbar machen. Die Produktion der Straßburger Werkstätten der Zeit nach 1460 etwa erlaubt es, analoge Stilphänomene in Zeichnungen, Glas- und Tafelmalereien aufzuspüren. Dies gilt gleichfalls für die antikisierenden Stiltendenzen der französischen Kunst um 1200 oder den »internationalen Stil« um 1400; hier lassen sich ebenso, insbesondere in der Gewandgebung, gleichartige Gestaltungsmerkmale sowohl in der Glas- und Buchmalerei als auch in der Bildhauerei festmachen. Anhand beider »Stilepochen« können sich Studierende der Kunstgeschichte auch heute noch in den ersten Semestern leicht in Zuordnungsübungen beweisen. Ein typischer Epochenstil, der sich über einen überschaubaren Zeitraum beobachten lässt, ist zum Beispiel der Zackenstil, der im 13. Jahrhundert in Sachsen auftritt und dem der Beitrag von Harald Wolter – von dem Knesebeck seine Aufmerksamkeit schenkt. Der Autor betont insbesondere die große Integrationskraft dieses sehr graphisch bestimmten Stilidioms, das im Modus der Vorlagenübermittlung, insbesondere der Umrisszeichnung, seine Grundlagen hatte. Aufgrund seiner linearen Ausrichtung eignete sich dieser Stil dazu, Fremdes zu adaptieren und den eigenen Formcharakteristika anzupassen. Dies gilt sowohl für Vorbilder aus der sächsischen Stiltradition als auch für aktuelle Kunstentwicklungen des Westens und des Mittelmeerraums. Dies bedeutet, dass es sich auch hier nur um bestimmte, wenn auch prägnante formale Merkmale handelt, die es uns erlauben, gemalte oder gezeichnete Bilder dem sogenannten Zackenstil zuzuordnen. Der Begriff deckt damit jedoch nicht alle formalen Eigenheiten der einzelnen Buchminiaturen ab, sonst wären die älteren Einflüsse, die ja durchaus sehr unterschiedlich sind, in den Miniaturen des Zackenstils nicht mehr erkenn- und differenzierbar. Die Dehn- und Anpassungsfähigkeit dieses Stilidioms, so betont es der Autor, könnte auch seine Attraktivität für verschiedene Auftraggeberschichten ausgemacht haben und ihm den Weg zu einem erfolgreichen, überregional wirksamen Epochenstil geebnet haben.

Peter Kurmann beschäftigt sich in seinem Beitrag mit den Möglichkeiten der Stilanalyse und der Frage des Personalstils am Beispiel der französischen Kathedralskulptur. Eine Kernfrage, die sich die Kunstgeschichte schon seit den Zeiten von Wilhelm Vöge in diesem Zusammenhang stellte, war die, ob sie einzelne Künstler und deren Werke in der anonymen Masse der Fassadenskulptur erkennbar machen könnte. Eines der Hauptinstrumente, die dabei zur Anwendung kamen, war die Methode des systematischen Vergleichs und der Gruppierung nach beschreibbaren Formen, die in der Wissenschaftsgeschichte mit dem Namen von Giovanni Morelli verbunden wird. Es geht dabei um Unterscheidungsmerkmale wie Körperproportion, Kopftypus, Augenschnitt und Faltenformationen, anhand derer einzelne Figurengruppen miteinander in Vergleich gesetzt werden. Kurmann plädiert dafür, diese heute oft kritisierte Vorgehensweise nicht prinzipiell zu verwerfen, weil sie – vernünftig angewendet – dazu beitragen kann, anhand objektiver Kriterien die spezifische Machart einzelner Werke herauszuarbeiten und sie mit anderen Werken in Beziehung zu setzen. Als problematisch sei jedoch nicht selten der Gebrauch dieser Methode in der Kathedralforschung zu bezeichnen. Vor allem wenn von der fragwürdigen Prämisse ausgegangen wurde, dass die genannten Unterscheidungsmerkmale unwandelbare Konstanten im Werk ein und desselben Künstlers gewesen seien. Denn diese Fiktion des unwandelbaren persönlichen Stils hat in der Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts dann zur Konstruktion fiktiver Künstlerpersönlichkeiten der Gotik geführt, von denen man nichts, schon gar nicht ihre Namen wusste, deren hypothetisches Œuvre man aber anhand des stilistischen Merkmalvergleichs glaubte rekonstruieren zu können.

Die moderne Stilanalyse ist sich längst darüber im Klaren, dass brauchbare Ergebnisse nur zu erzielen sind, wenn der Werkprozess und seine Produktionsbedingungen mit in Augenschein genommen werden. Vergleichbar mit den positivistischen Wissenschaften im 19. Jahrhundert rücken nun technische Faktoren wie die Materialbeschaffenheit, die Herstellungsart und naturwissenschaftliche Methoden der Werkanalyse wieder mit ins Zentrum des Interesses.¹⁴ Ulrike Koenen zeigt in ihrem Aufsatz sogar auf, dass vor jeder Beschäftigung mit dem Stil erst einmal die Fragen nach Produktionsbedingung und -technik geklärt werden müssen. Naturwissenschaftliche Datierungstechniken wie die Dendrochronologie ergänzen, bestätigen oder korrigieren zuweilen die Stildatierungen, deren Mithilfe bei der Zeitzuordnung gleichwohl unentbehrlich bleibt, weil die materiellen und technischen Gegebenheiten für eine naturwissenschaftliche Datierung oft nicht vorhanden sind.

Die genauere Erforschung des Herstellungsvorgangs eröffnet mehrere neue Perspektiven für die Untersuchung des Personalstils. Peter Kur-

mann etwa fragt nach der möglichen Bedeutung von dreidimensionalen Modellen bei der Produktion der Kathedralskulpturen, was natürlich die formale Gestaltung der Figuren entscheidend beeinflusst hätte. Gerhard Lutz verweist bezüglich der spätmittelalterlichen Holzskulptur auf die pragmatischen Arbeitsabläufe im Werkstattbetrieb und stellt fest, dass die Formfindung nicht allein dem Ingenium des Meisters, sondern auch den Umfeld- und Rahmenbedingungen des Werkprozesses zu verdanken war. Bedeutende Bildhauer wie Tilmann Riemenschneider waren vor allem Werkstattorganisatoren, die für eine möglichst gleich bleibende Qualität ihrer Skulpturenproduktion Sorge trugen, die aber nicht immer persönlich für das Schnitzen der Figuren verantwortlich waren. Dass der erkennbare Stil als Markenzeichen für den wirtschaftlichen Erfolg der Werkstätten damals von großer Bedeutung war, darauf hat vor allem Michael Baxandall hingewiesen.¹⁵

Angelehnt an die Rezeptionstheorie der Literaturgeschichte wird auch für die Stilanalyse das von vornherein kalkulierte Verhältnis von Kunstwerk und Betrachter immer wichtiger. Wie die formale Gestaltung von Skulptur auf den Rezipienten und eine spezifische Weise der Betrachtung hin entworfen wurde, zeigt Michael Grandmontagne in seinem Beitrag. Die berühmte Marienfigur des Claus Sluter am Eingangsportal der Kartause von Champmol ist in ihrer höchst kunstvollen Drehung und ihrer spiralartigen Gewandführung so konzipiert, dass sie sich dem Beschauer nur allmählich über mehrere Ansichtsseiten und damit über eine wohl kalkulierte Abfolge von Betrachtungsstationen erschließt, die ihn abschließend des Christuskindes auf den Armen seiner Mutter ansichtig werden lassen. Diese von der Figur selbst vorgegebene Stufenfolge der Betrachtung, so legt es Grandmontagne dar, stifte den Betrachter dazu an, über seinen eigenen, sich ebenfalls in Stufen vollziehenden Erkenntnisprozess des Göttlichen zu reflektieren. Das von den formalen Qualitäten der Figuren geleitete Sehen wird damit zu einem metaphorischen Akt des Erkennens und der Figurenstil in diesem Sinne als eine Manier der bewussten Betrachterorientierung verstanden.

Stil als Kommunikation und Bedeutungsträger

Stilgeschichte in diesem Sinne bedeutet also, die formalen Gestaltungsmittel von Kunstwerken als aus der spezifischen historischen Situation heraus verständliche, mediale Instrumente zu begreifen.

»Die Stilanalysen der Zukunft werden historische Analysen sein, oder sie werden verschwinden«, schreibt Robert Suckale. Ein künftiges Potential der Stilgeschichte sieht er vor allem dann gewährleistet, »wenn

man die Gesamtheit der Normen und Gewohnheiten innerhalb einer bestimmten Zeit und eines örtlich begrenzten geografischen wie sozialen Umfeldes als Stil definiert.« Stile müssten so als »Ausdruck geschichtlicher Zustände der Kunst« verstanden werden, dann lieferten sie durch ihre konkrete Anschaulichkeit Informationen über den Wandel gesellschaftlich verbindlicher Bildformen und -formeln. Es müsste also darum gehen, den Entsprechungen zwischen gesellschaftlichen Wertesystemen und den Erzeugnissen der Kunst nachzuspüren.

In der Tat sind für die Verankerungsprozesse regionaler Traditionen der künstlerischen Erzeugnisse, etwa von spätmittelalterlichen Skulpturen, das umgreifendere regionale Milieu der Kunstproduktion und des Handels in den Blick zu nehmen, das die kollektiven Tendenzen in den Gestaltungsweisen etwa von Bildwerken mitbestimmt.¹⁶ In einem regional bestimmten Bezugsrahmen agiert in der Skulpturenproduktion und ihrem Verkauf ein komplexes Akteursgeflecht, ein Netzwerk, das neben den Bildschnitzern und ihren Werkstätten auch die Auftraggeber und die kirchlichen Institutionen, in denen die zumeist religiösen Bildwerke ihre Aufstellung fanden, mit einschließt. Die Auftraggeber richteten an ihre bestellten Kunstwerke Erwartungen, die von Eindrücken geprägt sind, die sich bei der Betrachtung von attraktiven Bildwerken in den regionalen Kirchen einstellten. So mussten sich zwangsläufig in Gebieten mit größerer Kommunikationsdichte, wie sie die Städte und ihr Umland bildeten, über einen gewissen Zeitraum hinweg geschmackliche Vorlieben herausbilden. Regionale Stil- und Gestaltungs-konventionen von Kunstwerken gewinnen in diesem Sinne einen tatsächlichen Normcharakter, dem auch gesellschaftsregulierende Funktionen zuzuschreiben sind. Innerhalb häufiger und wiederkehrender Situationen, wie sie etwa die Auftragsvergabe oder die Bestellung eines Bildwerks darstellen, stabilisieren sie die wechselseitig aufeinander bezogenen Erwartungen der Akteure, nämlich Bildschnitzer und Auftraggeber, und tragen so zu einer kollektiven Gesamtorientierung und zur Vertrauensbildung innerhalb des Milieus bei.

In den letzten Jahren ist in der Kunstgeschichte immer deutlicher geworden, dass mittelalterliche Bilder und Bauwerke im Dienst von Kirche und Potentaten wichtige mediale Aufgaben übernahmen. Vor allem dem mittelalterlichen Klerus war wohl bewusst, dass Bildern weit reichende kommunikative Fähigkeiten innewohnen, die in den pastoralen Aktivitäten der Kirche intensiv genutzt werden konnten.

Bilder sind fähig, etwas zu behaupten, vor etwas zu warnen, etwas zu verbieten oder zu etwas aufzufordern. Sie schüren Ängste vor etwas oder erwecken Vertrauen zu dargestellten Inhalten. Sie eignen sich dazu, die Präsenz eines Abwesenden gleichwohl fühlbar zu machen, ihn zu reprä-

sentieren, und sie helfen Menschen dabei, sich mit bestimmten Gruppen zu identifizieren. Sie können sich als mentale Bilder in der Erinnerung festsetzen und von dort aus das künftige Handeln und Verhalten des Betrachters beeinflussen. Zum Teil nehmen Bilder ganz ähnliche Aufgaben wahr wie gesprochener oder geschriebener Text, etwa Predigten, aber die Bildkommunikation arbeitet mit ganz anderen Mitteln und funktioniert in einer vollkommen anderen Weise als sprachliche Mitteilungen.

Im Mittelalter gab es noch keine eigentliche Bildtheorie, aber die verstreuten Texte, die Bildfunktionen beschreiben und die wir heute noch kennen, erfassen ganz klar die kommunikativen Fähigkeiten von Kunstwerken und erläutern ihre Wirkungsweisen.¹⁷ Sie definieren auch die Vorteile, die Bildern gegenüber der Sprache zuzuschreiben sind. Der große Franziskanertheologe Bonaventura zitiert dazu aus der »ars poetica« des Horaz, in welcher der Dichter zum Ausdruck bringt, dass die Seele durch das vom Ohr Aufgenommene weniger berührt werde, als durch das, was den Menschen unmittelbar vor Augen geführt werde. Und schon der karolingische Theologe Walafried Strabo konstatierte, dass Menschen von Bildern der Passion so zur Reue bewegt würden, dass sie mit ihren Tränen bezeugten, in welcher Weise sich diese Bilder in ihre Herzen eingraviert hätten. Es ist also die unmittelbare Anschaulichkeit von Bildern, die sie dazu befähigt, im Betrachter Gemütsbewegungen zu entfachen und Emotionen schüren. Dadurch verstärken sie die Aufmerksamkeit des Rezipienten und regen seine kognitive Auseinandersetzung mit den dargestellten Inhalten an. Der für uns entscheidende Punkt ist der, dass die zu vermittelnde Botschaft und der Ausdruck des Bildes durch seine äußere Gestaltung transportiert werden. Es sind also vor allem die formalen Qualitäten des Kunstwerks, die darüber entscheiden, ob es ihm gelingt, die Aufmerksamkeit des Betrachters auf die Bildbotschaft, auf den kommunikativen Gehalt des gemalten oder skulptierten Artefakts zu lenken.¹⁸

Und diese unterschiedlichen Strategien in der formalen Gestaltung von Kunstwerken zum Zweck der Bildkommunikation können wir durchaus unter dem Gesichtspunkt des Stils betrachten. Dieser zentrale Aspekt der modernen Stilgeschichte kommt in mehreren der in diesem Band versammelten Aufsätzen zum Tragen.

So fragt Wolfgang Brückle anhand der mittelalterlichen Architektur nach der kommunikativen Leistung des Stils, inwieweit also mit der Stilwahl bestimmte Mitteilungsabsichten in Bauwerken verbunden gewesen sein könnten. Hierzu sind in der Kunstgeschichte unterschiedliche Vorschläge gemacht worden. Brückle stellt speziell die Theorie des »Anspruchsniveaus« der »Zitattheorie« gegenüber. Während letztere Formübernahmen zwischen einzelnen Bauten dahingehend interpretiert, dass

offenkundig ein Sonderverhältnis zwischen Vorbild und Nachfolgebau konstatiert werden sollte, geht es ersterer nicht darum, dass der Betrachter durch formale Analogien dazu angeregt wird, eine Beziehung zu einem Vorbild-Bau zu konnotieren. Im Gegenteil, Bauwerke bringen mit besonderen Architekturformen dann »ein Anspruchsniveau« zum Ausdruck, wenn sie sich von ihrem architektonischen Umfeld unterscheiden und einen Rangunterschied proklamieren wollen. Als drittes verweist Brückle dann noch auf die Theorie der Stillagen, die in der Übernahme von Bauformen das Bestreben erkennt, Abstufungen der Würdeformeln und Rangunterschiede innerhalb des eigenen Spektrums von Bauaufgaben kenntlich zu machen.

Auch Andreas Köstler konstatiert in seinem Beitrag Tendenzen der neueren Stilgeschichte, die Form des Kunstwerks als Medium ästhetischer, politischer oder religiöser Botschaften zu bestimmen. Indem man die formalen Eigenschaften der Werke als ihre mediale Ausrüstung verstehe, sei man auch in der Lage, die früher als so trennend empfundenen Unterschiede zwischen form- und inhaltsanalytischen Ansätzen zu überbrücken. Anhand von Beispielen aus der Architektur um 1300 zeigt Köstler, was man in diesem Kontext unter einem »kognitiven Stil« verstehen könnte.

Auch Michael Viktor Schwarz geht es in seinem Beitrag um die kommunikative Leistung von Stil, und er stellt in einem originell-erhellenden Vergleich die neuzeitliche Filmproduktion der mittelalterlichen Madonnenmalerei gegenüber. Die stilistischen Unterschiede, die »ästhetische Differenz« zwischen Wim Wenders' Meisterwerk »Der Himmel über Berlin« und seinem Nachfolger, dem Hollywood-Film »City of Angels«, erklärten sich daraus, dass das Remake veränderten Publikumserwartungen angepasst wurde. Die auf einen intellektuellen europäischen Rezipientenkreis zugeschnittene, dezidiert elitäre Kunstfilm-Ästhetik des Wenders-Films wurde so durch eine auf die kollektiven Erfahrungen amerikanischen Großstadtpublikums zielende, temporeiche Neunziger-Jahre-Variante einer Hollywood-Ästhetik ersetzt, die demzufolge mit anderen Erzählmustern und unterschiedlichen Stilen von Photographie und Bildregie arbeiten musste. Ebenso führten sich verändernde Publikumserwartungen dazu, dass zwei italienische Tafelbilder mit thronenden Madonnen, die beide in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts gemalt wurden, im Siena des frühen 14. Jahrhunderts modernisiert und übermalt wurden. Die erneuerten Mariengesichter ließen sich als Reflexe einer Darstellungsweise lesen, die der berühmte Maler Duccio in Auseinandersetzung mit byzantinischen Darstellungsformen geschaffen hatte und die Standards des gemalten Madonnengesichts im frühen 14. Jahrhundert veränderte. Diese Standards wurden vom Sieneser Publi-

kum in dieser Zeit verinnerlicht, und die alten Madonnengesichter des 13. Jahrhunderts entsprachen in ihrem formalen Erscheinungsbild nicht mehr den ästhetischen und religiösen Erwartungen ihrer Klientel, so dass sie deshalb dem neuen Geschmack angepasst werden mussten.

In Anlehnung an Michael Baxandall steht damit in Schwarz' Stilanalyse die Frage im Vordergrund, welche Gestaltungsmittel es sind, die zu je bestimmten Epochen und kulturellen Kontexten »die Aufmerksamkeit des Publikums wecken und so die unterhaltsame oder fromme Nutzung der Objekte nahelegen, wenn nicht überhaupt erst ermöglichen. [...] Der Stil macht dem Publikum die Werke auf ihre intendierte Bedeutung hin transparent.«

Mit diesen Bemerkungen bringt Michael Viktor Schwarz die Essentials zur Sprache, welche die moderne Stilgeschichte unserer Tage prägen. Der Stil der Artefakte wird als Instrument der Kommunikation verstanden und lässt Kunstwerke damit in »jenem vielstimmigen und intermedialen Diskurs Verwendung finden, durch den sich die menschlichen Gesellschaften konstituieren und verändern«.

Anmerkungen

- 1 Den Begriff haben wir dem Titel eines Werkes von Alois Riegl entliehen. Vgl. Alois Riegl, *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin 1893.
- 2 Karl Philipp Moritz, *Über die bildende Nachahmung des Schönen (1785)*, in: Ders.: *Schriften zur Ästhetik und Poetik. Kritische Ausgabe*, hg. von Hans Joachim Schrimp, Tübingen 1962.
- 3 Friedrich Schiller, *Sämtliche Werke*, München 1984, Bd. 5, S. 429 f.
- 4 Vgl. etwa *Sinnbasteln: Beiträge zur Soziologie der Lebensstile*, hg. von Rudolf Richter, Wien/Köln/Weimar 1994.
- 5 Vgl. hierzu Hubert Locher, *Stil*, in: *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft*, Stuttgart 2003, S. 335–340, hier: 335.
- 6 Vgl. dazu auch Wolfgang Brückle, *Stil (kunstwissenschaftlich)*, in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, hg. von Karlheinz Barck u. a., Bd. 5, Stuttgart/Weimar 2003, S. 664–688, hier: 665.
- 7 Vgl. dazu Willibald Sauerländer, *Alterssicherung, Ortssicherung und Individualsicherung*, in: *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, hg. von Hans Belting, Heinrich Dilly, Wolfgang Kemp, Willibald Sauerländer und Martin Warnke, Berlin 2003, S. 125–154.
- 8 Vgl. zum Folgenden den Beitrag von Bruno Boerner in diesem Band.
- 9 Jost Hermand, *Literaturwissenschaft und Kunstwissenschaft. Methodische Wechselbeziehungen seit 1900*, Stuttgart 1965.
- 10 Vgl. Oswald Spengler, *Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte*, München 1963; Hans-Jürgen Bienefeld, *Oswald Spengler, Der Untergang des Abendlandes*, <http://www.humboldtgesellschaft.de/inhalt.php?name=spengler>.
- 11 Robert Suckale verweist in seinem Beitrag zu *Recht auf die oft populärwissenschaftlich angelegten Stilepochen-Übersichten*.
- 12 Robert Suckale, *Die Unbrauchbarkeit der gängigen Stilbegriffe und Entwicklungsvorstellungen. Am Beispiel der französischen Architektur des 12. und 13. Jahrhunderts*, in: *Stil und Epoche*, hg. von Friedrich Möbius und Helga Scieurie, Dresden 1989, S. 231–250.
- 13 Georg Simmel, *Grundfragen der Soziologie (Individuum und Gesellschaft)*. Berlin/Leipzig 1917.

- 14 Vgl. Suckale in diesem Band.
- 15 Vgl. den Beitrag von Boerner in diesem Band.
- 16 Vgl. zum Folgenden: Bruno Boerner, Mittelalterliche Skulptur und die Diskussion um die Kunstlandschaft. Das Beispiel Oberrhein, in: Historische Landschaft – Kunstlandschaft? Der Oberrhein im späten Mittelalter, hg. von Peter Kurmann und Thomas Zotz (Vorträge und Forschungen), erscheint voraussichtlich Ostfildern 2005.
- 17 Vgl. zum Folgenden: Bruno Boerner, In die Haut des Herzens schreiben. Studien zur pastoralen Funktion mittelalterlicher Bildkommunikation, Druck in Vorbereitung.
- 18 Zum Kommunikativen Gehalt als Bildbotschaft vgl. Klaus Sachs-Hombach, Das Bild als kommunikatives Medium, Elemente einer allgemeinen Bildwissenschaft, Köln 2003, S. 183 ff.

Geschichte