

JOHANNES POMMERANZ

»Der, die, das wer, wie, was wieso, weshalb, warum [...]!«

Zur Ideengeschichte von W-Fragen



Der promovierte Theologe John Wilkens war als Bischof von Chester und Gründungsmitglied der berühmten Royal Society, London, ein ebenso beschäftigter wie viel interessierter Mann. In einer Zeit, in der man noch glaubte, dass der Mond bewohnt sei, veröffentlichte er 1641 mit »Mercury: or the secret and swift messenger« ein viel beachtetes sprachwissenschaftliches Werk zur Kryptografie. In seiner Einleitung erzählt Wilkens aus dem Leben eines indischen Sklaven eine Episode, der zufolge er von seinem Herrn mit einem Brief und einem Korb Feigen zu einem Bekannten geschickt worden war. Der Sklave übergab Brief und Feigen, von denen er unterwegs unerlaubterweise genascht hatte. Nachdem der Empfänger den Brief gelesen hatte, beschuldigte er den Sklaven folgerichtig des Mundraubs (im Brief stand die Anzahl der geschenkten Feigen). Doch der Inder bestritt dies und bezeichnete den Brief als falschen Zeugen. Kurz darauf wiederholte sich das Geschehen. Aber bevor der Sklave diesmal auf seinem Botengang von den Feigen naschte, versteckte er den Brief hinter einem Stein. Denn wenn dieser, mutmaßte der Sklave, ihm nicht beim Essen der Feigen zusähe, könne er ihn auch nicht verraten.¹

ABB. 15 ←

Wurstbügel, Franken,
1601 (Kat.Nr. 2)

Man ahnt, dass die Geschichte für den Inder nicht gut ausgeht. Ob sie wahr ist oder nicht, wissen wir nicht. Vielleicht hat sie Wilkens auch einfach nur gut erfunden. Aber sie beschreibt sehr genau das Dilemma, vor dem die Wissenschaft steht: nämlich das der verschlüsselten Botschaften, die Werke für ihre Interpreten oftmals bereithalten. Auch wenn wir lesen können und die Schriftzeichen des Briefes vermutlich hätten entziffern können, ist für Hochmut kein Platz – eher für Demut. Denn mit dem Sachverhalt aktiver Sprachverweigerung von Kunstwerken tagtäglich konfrontiert, blicken wir heute oftmals kaum weniger fragend auf Zeugnisse mehr oder weniger fremder Kulturen aus fernen und bisweilen sogar nahen Zeiten. Was Werke wie und in welcher Form an Wahrheiten und Erkenntnissen, an Aussagen und Bedeutungsebenen, an Informationen und Geheimnissen für spätere Interpreten in sich tragen, beschäftigt museale Forschung.

Lernen von der Sesamstraße

Bei allen Facetten des musealen Arbeitens, bei aller Bestandsgebundenheit und bei aller Heterogenität der Tätigkeitsfelder ist es die Theorie, die den roten Faden des Zusammenhalts spinnt. In der Praxis verankert, zählen zum kleinen Einmaleins des musealen Theoriekonstrukts die sogenannten W-Fragen. Diese kleinen Helferlein unterstützen den Wissenschaftler bei der Inventarisierung der Objekte im Forschungsalltag. Ihre Beantwortung ist ein hehres Ziel und oft fehlt die Vertrautheit mit dem Werk. In dieser sah der weltweit anerkannte Kunsthistoriker Ernst Gombrich Ende der 1960er Jahre noch einen Ausweg aus der Krise der Geisteswissenschaften.² Seine Überzeugung, dass für Kulturhistoriker Kennerchaft vor Wissenschaft und Gelehrsamkeit vor Forschung stehen sollte, mutet heutzutage allerdings einigermaßen kurios an. Kennerchaft schadet im Museumsgeschäft allerdings nicht. Insbesondere kulturgeschichtliche Museen sind nicht selten reinste Sammelbecken: ob Gemälde als Leitmedien oder Masken als Kuriosa, ob Gürtelschnallen oder Kaffeeservice, ob Kleidung oder Schmuck, alles Mögliche findet dort seinen Platz. Für die Mitarbeitenden des Germanischen Nationalmuseums, das sich Kulturgeschichte auf die Fahnen geschrieben hat, bedeutet dies, von der Alltäglichkeit zahlreicher Objekte tagtäglich herausgefordert zu sein, da Unbedeutendes neben Bedeutendes, Alltagskultur neben Meisterwerk tritt.

ZUR IDEENGESCHICHTE VON W-FRAGEN

51

Ein Klassiker der Kunstgeschichtsschreibung ebnete der Alltagskunst gewissermaßen den Weg ins Museum. Es ist die Rede von Alois Riegl. Mit seinem Werk »Spätromische Kunstindustrie«, mit dem er die spätromische Kunst rehabilitierte, widersprach er der damals vorherrschenden, stark wertenden Kunstauffassung eines Jacob Burckhardts, der nach Blüte- und Verfallszeiten unterschied.³

W-Fragen sind aber nicht allein Sache von Kunsthistorikern und Volkskundlern, von Musikwissenschaftlern und Historikern, von Archäologen und Kulturwissenschaftlern, sie sind im weitesten Sinne bildungsrelevant. Mit der am 8. Januar 1973 an den TV-Start gegangenen »Sesamstraße« wurden sie zunehmend popularisiert. Die Kinderserie schrieb fortan vor allem deshalb Fernsehgeschichte, weil sie verständliche Antworten auf typische Kinderfragen zu geben wusste, die Eltern bisweilen beschämt unbeantwortet ließen. Von der mit W-Fragen gespickten Erkennungsmelodie der für die Kleinsten produzierten Sendung lernen aber nicht nur Kinder im Vorschulalter. W-Fragen helfen Studierenden bei der Textanalyse und Wissenschaftlern bei der Forschung. Praktisch an W-Fragen ist, dass ihnen jede Disziplin ein eigenes Kolorit zu geben vermag, dass sie bei zunehmender Globalisierung der Disziplinen und bei der populären methodischen und inhaltlichen Öffnung der Fächer ein festes Fundament bilden, auf dem Forschung aufbauen kann.

Damit Kunstwerke und ihre Deutung besser Hand in Hand gehen und Wissenschaftler sich als tadellose Interpreten erweisen, eignen sich unter Berücksichtigung von Besonderheiten musealer Gegebenheiten vor allem die nachstehenden sechs W-Fragen, deren entstellungsgeschichtliche Linien sich nachzeichnen lassen.

1. Was?

Kunstwerke erzählen von der Vergangenheit oft in unverständlicher Sprache. Generationen von Interpreten stellten sich daher die Frage nach deren Bedeutung: Was ist zu sehen, was ist dargestellt? Bis in die 1980er Jahre hinein bestimmte sie die Kunstgeschichtsforschung. Aby Warburg gab dem Ansatz ein methodisches Gerüst. Ihn interessierte insbesondere die Antikenrezeption im Zeitalter der Renaissance. Seine umfassende Sammelleidenschaft war legendär. Er, Ahnherr deutscher Toskana-Verehrung, veränderte aber nicht nur den Blick auf die Kunst der italieni-

schen Renaissance. Man kann seine Wirkmächtigkeit auf die Kunsttheorie des 20. Jahrhunderts nicht hoch genug schätzen. Die Fragen nach Inhalt und Funktion des Bildes waren ihm Lebensaufgabe. Und Warburg dachte modern. Er weitete den auf Europa zentrierten Fokus der Kunstgeschichtsschreibung auf außereuropäische Kulturen aus. Sucht die »Global Art History« heute nach Wegen, um die mit geografischen und kulturellen Grenzen spielende Gegenwartskunst besser zu verstehen, reiste der »Indianer« Warburg 1895/96 nach Amerika. Er besuchte die Pueblo-Indianer von New Mexico und die Hopi in Arizona.⁴ In der Folge dieses Abenteuers sollte sich seine Auffassung von Kultur revolutionieren. Den europäischen Kulturraum als Alleingeschichte gleichsam verlassend, fand Warburg in der Völkerkunde ein neues, ein weiteres Zuhause. Sein vielleicht berühmtester Satz lautet: »Der liebe Gott steckt im Detail.« Mit dieser Sentenz überschrieb er 1925 ein Seminar zur Frührenaissance. Sie ist die Triebfeder aller Forschung.⁵

Erwin Panofsky, Warburgs bedeutendster Schüler, entwickelte auf Basis von dessen Methode seine Theorie – die Ikonologie. Sie dominierte bis in die 1980er Jahre hinein die kunstgeschichtliche Herangehensweise an gegenständliche Kunst. Im Dreischritt von detaillierter Beschreibung, ikonografischer Analyse und ikonologischer Interpretation suchte man sich dem Werk Schritt für Schritt zu nähern. Und die Methode funktioniert. Dabei ist es gleich, ob es um die Decodierung eines Meisterwerkes Rembrandts oder um das Werkzeugprestige eines Wurstbügels [ABB. 15] geht.⁶ Dieser Vorgehensweise liegt die Überzeugung zugrunde, dass das Werk Mitteilungen aus dem gesellschaftlichen Umfeld der Entstehung und dem jeweiligen Zeitgeist enthält. Es ist diese Betonung der Kontextualisierung des Objekts, es ist der postulierte Anspruch, in der bildenden Kunst die Ideen einer Epoche wiederentdecken zu wollen, die Panofskys brillantes Theorem ausmachen. Alles konnte alles bedeuten. Da Kunstwerke genauso wenig wie Briefe sprechen können und damit ihren Zweck nur höchst mittelbar preisgeben, fragen Forscher, ganz ähnlich wie der eingangs erwähnte Sklave, nach den verborgenen Absichten des Werks, um dessen schweigsamen Widerstand zu brechen. An der Beliebigkeit ikonologischer Deutungen entzündete sich denn auch immer wieder die Kritik.

→ Ikonologie

Unter Ikonologie versteht man eine interdisziplinäre Methode der Kunstgeschichte, die auf den Hamburger Kulturwissenschaftler Aby Warburg zurückgeht. Er ging davon aus, dass Kunstwerke nicht nur etwas über ihren Schöpfer, sondern über den Geist einer Epoche verraten. Folglich sah Warburg Kunst als Spiegel gesellschaftlicher Verhältnisse an. Sie galt es zu erforschen, um das Kunstwerk in Gänze zu verstehen.

Historisch ist das verständlich, da sich die Methode zunehmend erschöpfte. Kritiker fühlten sich an ein Bonmot des italienischen Dichters und Philosophen Giordano Bruno erinnert: »Se non è vero, e molto ben trovato« (Wenn es nicht wahr ist, ist es doch gut erfunden).⁷ In gleichem Maße wie derartige Deutungsmuster seit den 1980er Jahren zunehmend abgelehnt wurden, klagte man verifizierbare Belege ein. Das Primat des Faktischen hielt in der Folge triumphalen Einzug in die Kunsttheorie. Und fortan galten unweisbare Deutungen als spekulative Hypothesen.

2. Wer?

Der kunstgeschichtliche Blick auf Kunst war bis ins 19. Jahrhundert hinein überwiegend biografisch orientiert. Umfangreiche Künstlerviten von Autoren wie Giorgio Vasari, Joachim von Sandrart oder Antonio Palomino bildeten den Ausgangspunkt, um Kunstgeschichte als Künstlergeschichte begreifen zu können. Tatsächlich wäre die moderne Kunstgeschichte, die mit dem Archäologen, Kunsthistoriker und Bibliothekar Johann Joachim Winkelmann ihren Anfang nahm, ohne die frühe Vitenliteratur undenkbar. Lebensbeschreibungen sind mehr als die bloße Aneinanderreihung der Lebensstationen. Sie helfen uns auch zu verstehen, in welchen Zusammenhängen die jeweiligen Kunstwerke entstanden sind. Biografien zeichnen Künstler aber auch aus und fördern den Personenkult, für den nicht nur Diktaturen, sondern auch der Kunstbetrieb anfällig ist. Kennerschaft voraussetzende Zu- oder Abschreibungen von Werken entscheiden über ihren Wert, sie entscheiden aber auch über das Interesse des Publikums. Die Fragen nach der Eigenhändigkeit eines Kunstwerks bekommt so mehr Gewicht als dessen Ästhetik. In gleichem Maße, wie die Autorschaft in Zweifel gezogen wird, verflüchtigt sich dessen Aura. Aber auch der umgekehrte Fall gilt.

Spektakulär war das Ergebnis einer kunsttechnologischen Analyse des Instituts für Kunsttechnik und Konservierung (IKK) am Germanischen Nationalmuseum aus dem Jahr 1998. Die Untersuchung galt dem bis dahin als Kopie von Rembrandts »Selbstporträt mit Halsberge« geltenden Werk [ABB. 16]. Das Original im Mauritshuis Museum in Den Haag war gemeinhin Rembrandts Leidener Schaffensjahren zugeschrieben und um 1629 datiert.⁸ Der junge Maler hat sich, drei Viertel nach rechts gewendet, in Halbfigur gemalt. Er trägt eine braune Jacke und eine Halsberge, aus der eine weiße Hemdkrause hervorlugt. Das Licht fällt von



ABB. 16

Selbstbildnis mit Halsberge, Rembrandt Harmensz. van Rijn, Leiden, um 1629 (Kat.Nr. 3)

ZUR IDEENGESCHICHTE VON W-FRAGEN

vorne links in das Bild und bewirkt eine weitgehende Verschattung der linken Gesichtshälfte. Die Analyse der Malschichten ergab, dass das Nürnberger Selbstbildnis aus Rembrandts eigener Hand stammt und die darauf angebrachte Signatur authentisch ist. Am Den Haager Pendant konnte ebenfalls unter Einsatz der Methode der einzelne Malschichten durchdringenden Infrarotreflektografie nachgewiesen werden, dass die Umrisse des Gesichts mittels einer Schablone vom Nürnberger Gemälde abgepaust und übertragen wurden.⁹ Mittlerweile gehören naturwissenschaftliche Analyseverfahren bei Gemäldeuntersuchungen zum Standardrepertoire der Untersuchungsmethoden.

3. Woraus?

»Das Handicap notorischer Unkenntnis der materiellen Komponenten eines Kunstwerks hat Tradition in der Kunstwissenschaft.«¹⁰ Tatsächlich hat sich ein zunehmendes Bewusstsein um die hohe Bedeutung von Materialanalyse und angewandten künstlerischen Techniken für die Bewertung von Kulturgütern erst in den 1980er Jahren in der Kunstgeschichte zunehmend entwickelt. Das IKK ist ein Alleinstellungsmerkmal des Germanischen Nationalmuseums: In den nach Gattungen wie Gemälde und Skulptur, Grafik und Kunsthandwerk aufgeteilten zwölf Restaurierungswerkstätten arbeiten 30 Restauratoren. Mikroskop und Röntgenfluoreszenzanalysator, Infrarotaufnahmesystem und Röntgenanlage unterstützen sie entscheidend bei ihren Arbeiten rund um die Objekte der Sammlungen. Handwerk und Hightech gehen in den Werkstätten somit eine in den Geisteswissenschaften seltene Symbiose ein. Dass das Germanische Nationalmuseum als eins von acht Forschungsmuseen Teil der Leibniz-Gemeinschaft ist und zu den außeruniversitären Forschungseinrichtungen gezählt wird, daran hat das IKK einen wichtigen Anteil. Deren Mitarbeitende analysieren Herstellungsverfahren und Techniken, Materialien und Zustände und tragen mit ihren Bestimmungen oft entscheidend dazu bei, eine formalästhetisch orientierte Kunstgeschichte nicht nur zu ergänzen, sondern gelegentlich auch zu korrigieren. Derartige Museumschirurgie trägt dazu bei, das Wechselverhältnis zwischen neu aufkommenden, innovativen Technologien und stilistischen Entwicklungen näher zu beleuchten.

Aber auch jüngere Materialien wie Kunststoffe beschäftigen das IKK. Das zu den Phenoplasten zählende Bakelit etwa fand seit seiner Erfindung im Jahr

1907 durch den Belgier Leo Hendrik Baekeland in allen Formen von Gehäusen Anwendung. Der Unterhaltungselektronik-Hersteller Philips verarbeitete Bakelit zu Lautsprechern (Kat.Nr. 4). Der Werkstoff ist anhand seiner braunen, rotbraunen und schwarzen Flecken recht gut zu erkennen und vergleichsweise leicht bestimmbar. Aber eine andere Aufgabe gilt es zu bewältigen: Liegen für den Umgang mit Materialien wie Holz, Leinen, Gold oder Silber jahrhundertalte Erfahrungswerte vor, müssen für neue Werkstoffe nicht nur Restaurierungs- und Konservierungsmethoden erst entwickelt werden, es muss sich überhaupt erst ein Bewusstsein für die Historizität eines neuen Materials und der damit verbundene Erhaltungswille bilden.

4. Wann?

Fragen nach Entstehungszusammenhängen und -zeit sowie nach der Besitzgeschichte sind für die Beurteilung von Kunstwerken für Museen als institutionelle Sammler elementar. Gelegentlich verraten Inschriften oder Bezeichnungen, wann die Werke entstanden sind. Für eine Vielzahl von Objekten aus vergangenen Zeiten aber gilt, dass sie ohne derartige Datierungshinweise auf uns gekommen sind. Um die Frage nach dem Entstehungszeitraum, nach dem »Wann« zu beantworten, wird seit den Anfängen der Kunstgeschichte als Disziplin die Frage nach dem »Wie?« gestellt.¹¹ In welchem Stil also ist das Werk gebaut, gemalt oder modelliert?

Der Stilkunde liegt die Auffassung von einer evolutionären Kunstentwicklung zugrunde, nach der sich die Vergangenheit in Epochen einteilen lässt. Grundlegend für die Methode des Sehens ist der Vergleich. Der Schweizer Kunsthistoriker Heinrich Wölfflin versucht in den »Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen«, ein Meisterwerk stilgrafologischer Analysen und Lehrbuch für Generationen, den Stil in Details zu erfassen, in denen sich seiner Meinung nach der Charakter des Werks offenbart. Seinen formalen Ansatz bezeichnete er selbst als »Kunstgeschichte ohne Namen«, da er weniger den Künstler als vielmehr die stilgeschichtliche Entwicklung untersuchte.¹² Für namenlose Werke birgt die auf Vergleichen basierende Methode der Stilgeschichte die Möglichkeit, deren Entstehungszeit wenn schon nicht exakt zu bestimmen, so doch

➔ Stilkunde

Der Schweizer Kunsthistoriker Heinrich Wölfflin dominierte um 1900 die Methodendiskussion in der Kunstgeschichte. Als Verfechter des vergleichenden Sehens interessierten ihn ausschließlich Stilfragen und die damit verbundene künstlerische Zuordnung. Stilkunde basiert dabei auf der Beobachtung, dass Kunstwerke unterschiedlichster Gattungen durch Gemeinsamkeiten in der Ausführung miteinander verbunden sind.

ABB. 17

Elefantenleucher,
Magdeburg, Mitte
12. Jh. (Kat.Nr. 5)



ZUR IDEENGESCHICHTE VON W-FRAGEN



zumindest einzugrenzen. Nur deshalb konnte für den mittelalterlichen Elefantenleuchter im Germanischen Nationalmuseum eine Datierung um 1150 angenommen werden [ABB. 17]. Das Tier erinnert an ein Pferd. Offenbar war es den Kunsthandwerkern nur vom Hörensagen und nicht aus eigener Anschauen bekannt. Der abendländischen Beliebtheit des Motivs des turmbewehrten Elefanten tat dies freilich keinen Abbruch. Zwar haben sich insgesamt kaum eine Handvoll derartiger Artefakte aus mittelalterlicher Zeit erhalten, aber zumindest die lassen sich aus guten Gründen einer Magdeburger Werkstatt des 12. Jahrhunderts zuschreiben.¹³

5. Wozu?

Kunstwerke werden nicht für Museen geschaffen. Ihr musealer Standort hat daher mit dem ursprünglichen Aufstellungs- oder Aufbewahrungsort nichts zu tun. Darüber hinaus gehen bisweilen auch die jeweiligen Werkzusammenhänge selbst, immer aber die Verbindungsstränge zu den jeweiligen Auftraggebern verloren. Daher ist die museale Kontextualisierung von Kunstwerken eine weitere wichtige Museumsaufgabe, will sie überkommener Sachkultur mehr geben als ein neues Dach über dem Kopf. Sie bestimmt letztlich auch die Fragen, die an das Werk gestellt werden, Fragen nach Gebrauch und Bedeutung, nach Herkunft und Quellenwert.

Vieles bleibt auf ewig im Dunkeln, manches kann rekonstruiert werden. Als 1875 im Zuge der Übertragung der Kunstsammlung der Stadt Nürnberg eine halblebensgroße Kreuzigungsgruppe in das Germanische Nationalmuseum kam, war das Wissen um ihren ursprünglichen Aufstellungsort, den Zusammenhang, in dem sie stand, und ihre Funktion verlorengegangen [ABB. 18]. Die Figurengruppe, die stilistisch dem um 1400 einsetzenden »weichen Stil« zugerechnet wird, datiert um 1420. Restauratorische und wissenschaftliche Untersuchungen der Gruppe ergaben, dass es sich dabei um die skulpturale, mittige Bildszene eines in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in seine Teile zerlegten Flügelretabels handelt.¹⁴ Letztere gerieten im Spätmittelalter in Deutschland Bildhauern zur Hauptaufgabe. Das Schicksal des nach seinem mutmaßlichen Stifter Berthold Deichsler »Deichsler-Altar« benannten Flügelretabels ist beileibe kein Einzelfall, es ist eher die Regel. Daher bleibt für Wissenschaftler an Museen und Universitäten die Recherche nach dem Urzustand eines Werks Pflicht und Aufgabe zugleich.

6. Warum?

Zu den zentralen Aufgaben eines Museums zählt das institutionelle Sammeln von Objekten, deren Herkunft im Vorfeld eines Erwerbs oder Schenkung heutzutage genauestens erforscht wird. Für das Germanische Nationalmuseum gilt, dass die Sammlungspolitik seit Gründung des Museums enzyklopädisch angelegt ist. Die Folge derartiger Sammelfreude ist ein heterogener Bestand von gut 1,4 Millionen Werken. Es weist sich damit als in der Tradition der Kunst- und Wunderkammern der Frühen Neuzeit stehend aus. Derartige Universalsammlungen beruhen auf Vorgaben des Belgiers Samuel Quichelberg, der mit seinem 1565 bei Adam Berg in München erschienen Traktat »Inscriptiones vel tituli theatri amplissimi« nicht nur die Museologie in Deutschland begründete, er hielt darin auch fest, was sammelenswert sei.¹⁵

In diesem Zusammenhang ist ein Blick auf ein Kuriosum der Sammlung aufschlussreich. Zu den Apothekenaltertümern des Germanischen Nationalmuseums zählt ein kleines, mit blauem Pulver gefülltes Glasfläschchen, über dessen Inhalt die sehr sorgfältige, nahezu ziseliert wirkende Aufschrift des schützenden Papierdeckels Auskunft gibt [ABB. 19]. Danach handelt es sich um eine Probe des äußerst kostspieligen Ultramarins in Pulverform, die zunächst 1816 vom Bildhauer Professor Konrad Eberhard für seinen Kollegen Johann Georg Dillis in Rom erworben worden war, dann aber 1842 wieder veräußert wurde.¹⁶ Es liegt nahe anzunehmen, dass es sich bei dem Käufer, der auch die Beschriftung vornahm, um den Gründer des Germanischen Museums Hans von und zu Aufseß handelt. Da die Aufseß'sche Sammlung den Grundstock des Germanischen Nationalmuseums bildet, wäre, die Richtigkeit der Annahme vorausgesetzt, geklärt, warum sich das Ultramarin im Museum befindet. Die Schriftanalyse legt jedoch nahe, dass es sich hierbei um eine uns bislang unbekannte Person handelt.¹⁷ Daher stellt sich, will man nicht an König Zufall glauben, erneut die Frage nach dem Warum. Bei ihrer Beantwortung hilft ein Blick in das Sammlungsprofil, das Quichelberg für Kunst- und Wunderkammern vorsieht. Danach umfasst die dritte seiner insgesamt fünf Abteilungen die sogenannten Naturalia, nämlich die drei Naturreiche »Animalia«, »Vegetabilia« und »Mineralogica«. Das zehnte Kapitel der dritten Abteilung ist den Farben vorbehalten: »Colores & pigmenta: ut colores fusorii, friabiles, minerales, aquei, oleagini, vitrei. &c. ad metalla, gummi, ceras, sulphura, ligna,

ABB. 18 ←

Kreuzigungsgruppe vom Deichsler-Altar, Nürnberg, um 1418/19 (Kat.Nr. 6)

ZUR IDEENGESCHICHTE VON W-FRAGEN



ABB. 19 a–b

Beschriftete Pigment-
probe von »Römischem
Ultramarin«, Rom, Mün-
chen, 1816/42 (Kat.Nr. 7)

ebur, telas, lanas inficiendas, pingendas, colorandas' que. Ubi peculiare sunt capsulae oleo temperatorum, alia aqua gummeata delibutorum« (Farben und Pigmente, zum Beispiel Gussfarben, zerreibbare Farben, Mineralfarben, Wasserfarben, Ölfarben, Glasfarben und andere, um Metalle, Elfenbein, Gewebe, Wolle zu tränken, zu bemalen und zu färben. Dabei gibt es besondere Kapseln voll mit Öl verdünnter Farben, andere voller Farben, die mit gummiertem Wasser angefeuchtet sind).¹⁸ Farben wie Ultramarin zählten also zum Sammelprofil einer Kunst- und Wunderkammer. Als ihr legitimer Nachfolger entspricht das Germanische Nationalmuseum mit seiner Farbensammlung dem Sammlungsprofil frühneuzeitlicher Vorgänger.

So klug und berechtigt W-Fragen auch sind, sie liefern stets Teilantworten. Nicht selten strotzen Kunstwerke in ihrer Vielfalt und Verschiedenheit vereinfachenden Erklärungsmodellen geradezu und fordern den Wissenschaftler zu systematischer Annäherung heraus. Auch deshalb lebt Kunstgeschichte als Disziplin, lebt kunsthistorische Forschung. Sie lebt, weil immer weiter verfeinerte Methoden kunsttechnologischer Untersuchungen neue Erkenntnisse zu Tage bringen. Sie lebt, weil das Fach sich für interdisziplinäre Untersuchungen zunehmend geöffnet hat. Und sie lebt, weil jede neue Forschergeneration ihre ganz spezifischen Fragen an die Objekte stellt.

- 1 John Wilkens: Mercury: or the secret and swift messenger. Shewing, how a man may with privacy and speed communicate his thoughts to a friend at any distance Secret and swift messenger. London 1641, S. 5–7. Eine deutsche Übersetzung bei Umberto Eco: Die Grenzen der Interpretation. München [u.a.] 1992 (1990), S. 11.
- 2 Ernst H. Gombrich: Die Krise der Kulturgeschichte. In: Ders.: Die Krise der Kulturgeschichte. Gedanken zum Wertproblem in den Geisteswissenschaften. Stuttgart 1983 (1979), S. 27–64, hier S. 62–63.
- 3 Alois Riegl: Die spätrömische Kunst-Industrie nach den Funden in Österreich-Ungarn. Bd. 1: Im Zusammenhange mit der Gesamtentwicklung der bildenden Künste bei den Mittelmeervölkern. Wien 1901.
- 4 Vgl. Horst Bredekamp: Aby Warburg, der Indianer. Berliner Erkundungen einer liberalen Ethnologie. Berlin 2019.
- 5 Grundlegend zu Warburg siehe Bredekamp 2019 (Anm. 4) und Horst Bredekamp, Michael Diers, Charlotte Schoell-Glass (Hrsg.): Aby Warburg. Akten des internationalen Symposions, Hamburg 1990. Weinheim 1991.
- 6 Detaillierte Angaben zum Wurstbügel unter <http://objektkatalog.gnm.de/objekt/Z1> [5.4.2019].
- 7 Giordano Bruno: De gl'eroici furori. Mailand 2000 (1584), S. 170, http://www.letteraturaitaliana.net/pdf/Volume_5/t113.pdf [5.4.2019].
- 8 <http://objektkatalog.gnm.de/objekt/Gm391> [3.4.2019].
- 9 Vgl. u.a. Claus Grimm: Wege zu Rembrandt. Zum Charakter seiner Selbstbildnisse, T. 2. In: Weltkunst 11, 1999, S. 1883–1885, hier S. 1883, http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/4200/1/Grimm_Wege_zu_Rembrandt_1999.pdf [3.4.2019].
- 10 Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken 1988² (1984), Bd. 1 (Umschlagtext).
- 11 Als Gründungsdatum des Fachs gilt das Jahr 1810, als der Archäologe und Kunsthistoriker Alois Hirt einen Ruf an die neu gegründete Friedrich-Wilhelms-Universität Berlin erhielt, vgl. <http://www.kunstgeschichte.hu-berlin.de/institut/geschichte/gruendung/> [25.3.2019].
- 12 Heinrich Wölfflin: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst. München 1915, hier S. V.
- 13 Vgl. Ursula Mende: Die mittelalterlichen Bronzen im Germanischen Nationalmuseum. Bestandskatalog. Nürnberg 2013, S. 231–235, Nr. 75.
- 14 Zur Rekonstruktion und Kontextualisierung der Kreuzigungsgruppe vgl. Der Deichsler-Altar. Nürnberger Kunst um 1420. Hrsg. von Frank Matthias Kammel. Ausst.Kat. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. Nürnberg 2016.
- 15 Samuel Quichelberg: Inscriptiones vel tituli theatri amplissimi. München 1565. • Vgl. u.a. Bredekamp 1993 (Anm. 4) und Harriet Roth: Der Anfang der Museumslehre in Deutschland. Das Traktat »Inscriptiones vel tituli theatri amplissimi« von Samuel Quiccheberg; lateinisch-deutsch. Berlin 2000.
- 16 Vgl. <http://objektkatalog.gnm.de/objekt/Ph.M.3839> [3.4.2019].
- 17 Freundliche Auskunft von Matthias Nuding, GNM, vom 3.4.2019.
- 18 Zitiert nach Roth 2000 (Anm. 15), S. 60–61, vgl. auch Quichelberg 1565 (Anm. 15), [S. 9–12], <http://daten.digital-sammlungen.de/-db/0002/bsb00025047/images/> [4.4.2019].