

Originalveröffentlichung in: Oexle, Otto Gerhard (Hrsg.): *Der Blick auf die Bilder : Kunstgeschichte und Geschichte im Gespräch*, Göttingen 1997, S. 53-86 (Göttinger Gespräche zur Geschichtswissenschaft ; 4)  
Online-Veröffentlichung auf ART-Dok (2023),  
DOI: <https://doi.org/10.11588/artdok.00008593>

KLAUS KRÜGER

Geschichtlichkeit und Autonomie.  
Die Ästhetik des Bildes  
als Gegenstand historischer Erfahrung



»Mit dem letzten Pinselstrich des Malers an seinem Gemälde steht dessen Bedeutung jenseits der Geschichte. Es kann wieder ein historischer Faktor werden: durch seine äußeren Schicksale, durch die Wandlung im Aufgefaßt- und Gewertetwerden, durch seine Wirkung auf die spätere Kunst. Aber jene andere Bedeutung: die Gesetze seiner Formgebung und seiner Farbigkeit, das Verhältnis seines Gegenstandes zu seinem besonderen Stil, das Leidenschaftliche oder Beruhigte des Vortrags, die Betonung des Zeichnerischen oder das spezifisch Malerische, kurz die Eigenschaftlichkeit seines Seins bleibt davon unbetroffen; sie hat die Bewegungen seines Werdens in sich konsumiert und ist, nach jenen rein immanenten Bestimmungen verstanden, gegen sie gleichgültig geworden.« Mit diesen Bemerkungen bringt Georg Simmel, in seinem 1918 erschienenen Essay ›Vom Wesen des historischen Verstehens‹, den kategorialen Widerstreit zur Sprache, der aus seiner Sicht zwischen der ästhetischen Erfahrung eines Werkes und dem Verständnis seiner geschichtlichen Bedingtheit besteht.<sup>1</sup> Indem er dem Kunstwerk einen Phänomenwert eigenen Rechts zuspricht, der es befähigt, seine Geschichtlichkeit zu transzendieren, macht er es

1 Georg Simmel, *Vom Wesen des historischen Verstehens*, Berlin 1918; wieder in: ders., *Das Individuum und die Freiheit. Essays*, Frankfurt a. M. 1993, S. 61-83, hier S. 72.

zugleich gegen seine Reduktion auf historische Substrate durch geschichtliches Verstehen stark. Die Unhintergebarkeit der ästhetischen Form, ihre Eigenwirklichkeit, erscheint als eine Gegebenheit *sui generis*, als ein Sinnbereich, der sich dem definitiven Zugriff einer kausalen Geschichtserklärung entzieht.

Mit dieser Feststellung ist die notwendige Berechtigung und der Wert einer historischen Erfassung des Werkes nicht in Abrede gestellt. Unbestritten gründet die Entstehung des Werkes in geschichtlichen Voraussetzungen, ist es eingelassen in einen geschichtlichen Kontext, der es als Träger einer Funktion in einem Kommunikationszusammenhang bestimmt, und unbestritten gibt es eine Geschichte seiner Wirkung, seiner Deutungen und seiner Veränderungen. Gleichwohl gelangt, so Simmel, im nachträglich erstellten Gewebe der historischen Erfahrung nicht die gestaltästhetische Komplexität des »geschaffenen Gebildes«<sup>2</sup> selbst zu ihrer Wirklichkeit.

Die »zwei Modi des Verstehens«,<sup>3</sup> wie sie in Simmels Diagnose auseinandertreten, scheinen durch einen unveröhnlichen Gegensatz voneinander getrennt und doch im Sinne einer Polarität aufeinander bezogen. Einer Polarität, die im Doppelaspekt des Werkes selbst begründet ist, sofern es sich als Produkt und Zeugnis der Geschichte darbietet und doch zugleich über die Bedingungen und Umstände seiner Entstehung hinaus im Sinne gegenwärtiger Erfahrung zu wirken vermag.<sup>4</sup>

2 Ebd., S. 75.

3 Ebd., S. 72.

4 Vgl. zum Zusammenhang: Karlheinz Stierle, »Ästhetische Erfahrung im Zeitalter des historischen Bewußtseins«, in: *Kolloquium Kunst und Philosophie*, Bd. 3: *Das Kunstwerk*,

Die Kunstgeschichte fand sich von Anbeginn, seit Vasari und Winckelmann, mit der Problematik dieser Polarität konfrontiert.<sup>5</sup> Zumal auf ihrem Weg, den sie als Wissenschaftsdisziplin seit dem 19. Jahrhundert nahm, wurde sie dabei immer neu in einen Antagonismus ihrer Erkenntnisziele und ihrer methodischen Optionen geführt.<sup>6</sup> Auf der einen Seite folgte man – fußend auf

hg. v. Willi Oelmüller, Paderborn/München/Wien/Zürich 1983, S. 13-30; ders., »Die Absolutheit des Ästhetischen und seine Geschichtlichkeit. Das Kunstwerk im Medium der Sprache«, in: ebd., S. 231-258.

5 Hans Robert Jaufß, »Geschichte der Kunst und Historie«, in: ders., *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt a.M. 1970, S. 208-251; Hans Belting, »Vasari und die Folgen. Die Geschichte der Kunst als Prozeß?«, in: *Historische Prozesse*, hg. v. Karl-Georg Faber und Christian Meier (Theorie der Geschichte. Beiträge zur Historik, Bd. 2), München 1978, S. 98-126.

6 Dazu und zum folgenden: Ernst Gombrich, »Die Krise der Kulturgeschichte«, in: ders., *Die Krise der Kulturgeschichte. Gedanken zum Wertproblem in den Geisteswissenschaften*, München 1991, S. 35-90 (zuerst 1969); Leopold D. Ettlinger, »Kunstgeschichte als Geschichte«, in: Aby M. Warburg, *Ausgewählte Schriften und Würdigungen*, hg. v. Dieter Wuttke (Saecula Spiritalia, Bd. 1), Baden-Baden 1979, S. 499-513 (zuerst 1971); Heinrich Dilly, *Kunstgeschichte als Institution. Studien zur Geschichte einer Disziplin*, Frankfurt a.M. 1979, bes. S. 80ff., S. 116ff.; Michael Podro, *The Critical Historians of Art*, London/New Haven 1982; David Summers, »Form, Nineteenth-Century Metaphysics, and the Problem of Art Historical Description«, *Critical Inquiry* 15 (1989), S. 372-406; Karl Möseneder, »Kulturgeschichte und Kunstwissenschaft«, in: *Kulturbegriff und Methode. Der stille Paradigmenwechsel in den Geisteswissenschaften*, hg. v. Klaus P. Hansen, Tübingen 1993, S. 59-79.

Hegels Geschichtstheorie – einem kulturhistorischen Ansatz, unter der leitenden Vorstellung nämlich, daß »die Kunst einer jeden Zeit der vollständigste, zugleich aber auch der zuverlässigste Ausdruck des jedesmaligen Volksgeistes« sei, wie es bereits Carl Schnaase (1843) einschlägig formulierte.<sup>7</sup> Im perspektivischen Verständnis des Zusammenhangs zwischen vorgegebener geistiger, politischer oder gesellschaftlicher Lebenskultur und aus ihr hervorstwachsender künstlerischer Formerscheinung bot sich letztere vornehmlich als ein kohärenter Ausdruck, ja als Derivat ohne eigenbestimmte Konsistenz dar. Die methodischen Filiationen, die diese Konzeption von ›Kunst als Ausdruck‹ hervorbrachte, lassen sich in den diversen Ausrichtungen der Kunstsoziologie, bis hin zu entschieden marxistischen Ansätzen, ebenso ausmachen wie in der ›Kunstgeschichte als Geistesgeschichte‹, für die etwa Max Dvořák bekundete, »die Kunst« sei »immer und in erster Linie Ausdruck der die Menschheit beherrschenden Ideen«.<sup>8</sup>

Auf der anderen Seite und in Absetzung von solchen Konzeptionen machte sich der formästhetische Ansatz

7 Carl Schnaase, *Geschichte der bildenden Künste bei den Alten*, Bd. 1, Leipzig 1943, S. 87.

8 Max Dvořák, *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*, München 1924, S. X. Vgl. zum geistesgeschichtlichen Diskurs bereits die Analyse von Hans Robert Jauss, »Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft«, in: ders., *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt a.M. 1970, S. 144-207, bes. S. 148ff., S. 154ff.; Thomas McEvilley, »Kunstgeschichte oder Heilsgeschichte?«, in: ders., *Kunst und Unbehagen. Theorie am Ende des 20. Jahrhunderts*, München 1993, S. 111-139.

stark, der auf der ›Inselhaftigkeit‹ des Werkes im Sinne einer autonomen, gebildehaften Wesenheit beharrte. Bei Heinrich Wölfflin, der der Ausdruckstheorie eine Erkenntnisleistung »nur bis dahin, wo die Kunst anfängt«, zubilligt,<sup>9</sup> ist die Formgeschichte als immanenter, nach naturhaftem Gesetz sich entfaltender Prozeß verstanden, der des übergreifenden Zusammenhangs mit der pragmatischen Historie nicht bedarf. Indes vermag sein Modell die Momente des Umbruchs in der Stilentwicklung, das Phänomen der Periodizität bestimmter Stil- und Formtendenzen, eingestandenermaßen nicht anders zu erklären als wiederum durch »Veränderungen in der geistigen Welt« und »in äußeren Verhältnissen«. <sup>10</sup> So muß die Ausdruckstheorie auch hier – notdürftig genug – das Erklärungsdefizit schließen, das die Stilgeschichte hinterläßt, dergestalt daß Wölfflins Kunstgeschichte zu einem, wie man es genannt hat, »Zwitter aus Autonomie und Integration« gerät: »Wenn sie einen Stilwandel nicht mehr als gesetzmäßig erklären kann, muß das kulturelle Ganze erhalten«. <sup>11</sup>

9 Heinrich Wölfflin, *Die klassische Kunst. Eine Einführung in die italienische Renaissance*, Basel/Stuttgart 1968, S. 315 (zuerst 1899).

10 Heinrich Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, Basel/Stuttgart 1979, S. 271 (zuerst 1915).

11 Möseneder (wie Anm. 6), S. 64. Zum Problem der Zirkularität in Wölfflins Methode siehe auch Michael Ann Holly, »Wölfflin and the Imagining of the Baroque«, in: *Visual Culture. Images and Interpretations*, hg. v. Norman Bryson, Michael Ann Holly, Keith Maxey, Hanover/London 1994, S. 347-364.

Gegen die vielfältigen Aporien einer offenen und nicht selten auch latent noch wirksamen Ausdruckstheorie, wie auch gegen diejenigen eines reinen, morphologischen Sehens stellt das Projekt einer Kunstgeschichte als Kulturwissenschaft, wie es sich mit dem Namen Warburgs verbindet, einen neuen, konkret gefaßten Begriff des kulturellen Zusammenhangs, insofern es die Funktionsweise des Sehens aus seiner ursprünglichen, geschichtlich erschließbaren Verwobenheit mit den übrigen Kulturfunktionen (Religion und Dichtung, Wissenschaft und Politik etc.) erst eigentlich zu begreifen sucht. Es strebt mithin nach nicht weniger als einer »historischen Psychologie des bildlichen Ausdrucks«, nach einer Wissenschaft, die, wie Dieter Wuttke es formuliert hat, »bildgewordenes vergangenes Leben nach eben diesem Leben befragt, also jedes Bild und damit auch die Nuancen einer Typenreihe mit großem wissenschaftlichen Aufwand in ihrer spezifischen historischen Eigenart herauszustellen bemüht ist«. <sup>12</sup> Freilich offenbart der dabei zugrundegelegte Bildbegriff eine unübersehbare Engführung, insofern für ihn die gegenständliche Motivgestalt, die dargestellte Figur oder Figurenkonstellation konstitutiv ist, jedoch das ›Wie‹ des Bildes als Bild, seine Materialität und qualitative Beschaffenheit weitestgehend ausgeblendet bleiben. <sup>13</sup>

12 Dieter Wuttke, *Aby M. Warburgs Methode als Anregung und Aufgabe* (Gratia. Bamberger Schriften zur Renaissanceforschung, H. 2), Wiesbaden 1990, S. 76.

13 Vgl. Lorenz Dittmann, »Der Begriff des Kunstwerks in der deutschen Kunstgeschichte«, in: *Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte 1900-1930*, hg. v. Lorenz Dittmann, Wiesbaden 1985, S. 51-88, S. 69ff.

Es ist darauf hingewiesen worden, daß auch bei Warburg jene Kluft zwischen historischem und ästhetischem Verständnis nicht eigentlich überbrückt, ja kaum als Problem zur Einsicht gebracht ist, und damit das Erfordernis ihrer Vermittlung, allen methodisch integrativen Anspruchs ungeachtet, auch bei ihm uneingelöst fortbesteht.<sup>14</sup> Daß dies um so mehr für die verschiedenen Etappen der Nachfolge, Fortentwicklung und Veränderung seiner Ansätze bei Saxl, Panofsky und der Schuldisziplin der Ikonologie gilt, ist oftmals und in lebhafter Diskussion erörtert worden.<sup>15</sup> Die Kritik am Panofskyschen Begriff des ›Dokumentsinnes‹ verdichtet sich zu dem Vorwurf, daß von ihm der Gehalt der Darstellung gleichsam im Blick durch das Bild hindurch auf ein hinter ihm Liegendes aufgesucht werde und damit die genuine Existenzform des Bildes selbst, seine Materialität als Fläche vernachlässigt und mit der akzidentiellen Bedeutung des ›Uneigentlichen‹ belegt werde.<sup>16</sup>

14 Carlo Ginzburg, »Kunst und soziales Gedächtnis. Die Warburg-Tradition«, in: ders., *Spurensicherungen. Über verborgene Geschichte, Kunst und soziales Gedächtnis*, München 1988, S. 149-233, S. 165f.

15 Vgl. die Beiträge des Sammelbandes *Ikonographie und Ikonologie. Theorien – Entwicklung – Probleme*, hg. v. Ekkehard Kaemmerling, Köln 1979, darin bes. die Beiträge von Erik Forssman, Otto Pächt und Oskar Bätschmann; ferner Renate Heidt, *Erwin Panofsky. Kunsttheorie und Einzelwerk*, Köln/Wien 1977; Oskar Bätschmann, »Logos in der Geschichte. Erwin Panofskys Ikonologie«, in: *Kategorien und Methoden* (wie Anm. 13), S. 89-112.

16 Oskar Bätschmann, *Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik. Die Auslegung von Bildern*, Darmstadt 1984, S. 31ff.

Die Debatte, zunächst im Hinblick auf die Renaissancekunst als dem angestammten Forschungsfeld der Ikonologie geführt, dehnte sich bald auf andere Epochen und Gegenstandsbereiche aus und gewann dabei an programmatischer Schärfe, aber auch an methodischer Differenzierung.<sup>17</sup> Für eine der exponiertesten Gegenpositionen zur ikonologischen Tradition steht dabei Max Imdahl, der in sich unverkennbar die Ansätze einer langen formästhetischen Ahnenreihe, von Konrad Fiedler über Riegl bis Rintelen und Hetzer, aufgenommen und fortgeführt hat, und der nicht zuletzt aus dem aktuellen Erlebnis der Nachkriegszeit für die Erfahrung einer transhistorischen, eigenbestimmten Anschauungswirklichkeit des Bildes in besonderem Maße sensibilisiert ist.<sup>18</sup> Unter dem Leitbegriff der ›Ikonik‹ sucht er zu zeigen, »daß das Bild die ihm historisch vorgegebenen und in es eingegangenen Wissensgüter exponiert in der Überzeugungskraft einer unmittelbar anschaulichen, das heißt ästhetischen Evidenz, die weder durch die bloße Wissensvermittlung

17 Längst einschlägig ist die Kontroverse um die Thesen von Svetlana Alpers, *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago 1983. Dazu zuletzt: *Art in History – History in Art. Studies in seventeenth-century Dutch culture*, hg. v. David Freedberg und Jan de Vries, Santa Monica 1991.

18 Vgl. Erich Franz, »Zu Imdahls Gestaltung seiner Interpretationen«, in: *Die Unersetzbarkeit des Bildes. Zur Erinnerung an Max Imdahl*, hg. v. Heinz Liesbrock, Münster 1996, S. 19-35; Gottfried Boehm, »Die Arbeit des Blickes. Hinweise zu Max Imdahls theoretischen Schriften«, in: Max Imdahl, *Gesammelte Schriften*, Bd. 3: *Reflexion – Theorie – Methode*, hg. v. Gottfried Boehm, Frankfurt a.M. 1996, S. 7-41.

historischer Umstände noch durch irgendwelche (fiktiven) Rückversetzungen in diese historischen Umstände einzuholen ist.<sup>19</sup> Wir begegnen hier erneut und in klarer Scheidung jener unversöhnlichen Dichotomie zwischen Anschauung und Rekonstruktion, zwischen ästhetischer und historischer Erfahrung, von der wir mit Georg Simmel ausgegangen waren und deren immer neu angestrebte Vermittlung die Disziplin auf Dauer mit einer schwer einlösbaren Hypothek befrachtet. Entweder »Kunstgeschichte ohne Kunst« oder »Kunst ohne Geschichte«: Mit solchen Schlagworten standen sich noch 1985 – anlässlich der Auseinandersetzung um das ›Funkkolleg Kunst‹ – die divergierenden Positionen in lebhafter Kontroverse gegenüber.<sup>20</sup> Wie sehr das Fach nach wie vor um die »Konzeption einer Geschichte der Kunst« ringt, »die auf den geschichtlichen Funktionen ihrer Produktion, Kommunikation und Rezeption aufbauen und an dem Prozeß der fortwährenden Vermittlung von vergangener und gegenwärtiger Kunst teilhaben soll«, <sup>21</sup> hat erst die jüngste Diskussion wieder bewußt gemacht.<sup>22</sup>

19 Max Imdahl, *Giotto – Arenafresken. Ikonographie. Ikonologie. Ikonik*, München 1980, S. 97.

20 Gottfried Boehm, »Kunstgeschichte ohne Kunst. Anmerkungen zum Funkkolleg ›Kunstgeschichte‹«, *Merkur* 38 (1984), S. 959-963; Willibald Sauerländer, »Kunst ohne Geschichte?«, *Kritische Berichte* 13,4 (1985), S. 61-65. Vgl. auch Gottfried Boehm, »Kunst versus Geschichte: ein unerledigtes Problem«, Einleitung zu: George Kubler, *Die Form der Zeit. Anmerkungen zur Geschichte der Dinge*, Frankfurt a.M. 1982, S. 7-26.

21 Jauß (wie Anm. 5), S. 231.

22 Hans Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren*, München 1995; und der darauf bezug-

Unbestreitbar besitzt das skizzierte Problem der methodischen Dichotomie auch seinerseits geschichtliche Grundlagen. Als gravierend wird man dabei namentlich den Prozeß der funktionalen Kontextauflösung, dem die Kunst vor allem im Zuge von Aufklärung und Säkularisation unterlag, veranschlagen. Einerseits, weil er das kompensatorische Bedürfnis nach historischer Rekonstruktion wachrief und damit allererst eine Geschichte der Kunst zur dringlichen Aufgabe machte; andererseits, weil er die Inselhaftigkeit des Werkes durch dessen neuen Kontext der musealen Darbietung institutionalisierte und damit zugleich einer Vereinseitigung der ästhetischen Betrachtungsweise Vorschub leistete.

Doch ist das Problem letztlich nicht aus dieser historischen Konstellation herzuleiten. Die Option, Werke der Kunst in ihrer genuinen ästhetischen Verfaßtheit wahrzunehmen, gründet in anderen und komplexeren Bedingungsbeziehungen, und sie ist nicht zum geringsten an ein elementares Bedürfnis nach dem Genuß ihrer ›sinnenhaften Erscheinung‹ geknüpft.<sup>23</sup> Eine solcherart bestimmte Wahrnehmung der Werke und ihrer je in Form- und Farbaufbau gestalteten Identität, in Absehung von

nehmende Sammelband: *Kunst ohne Geschichte? Ansichten zu Kunst und Kunstgeschichte heute*, hg. v. Anne-Marie Bonnet und Gabriele Kopp, München 1995, darin bes. die Beiträge von Werner Hofmann und Stefan Germer. Zuletzt resümierend zur angesprochenen Dichotomie: David Carrier, »Art History«, in: *Critical Terms for Art History*, hg. v. Robert S. Nelson und Richard Shiff, Chicago/London 1996, S. 129-141.

23 Zur Theoriebildung dieses Zusammenhangs: Hans Robert Jauss, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt a.M. 1982, S. 31ff.

ihrer intendierten, sei es kirchlich oder weltlich begründeten Funktions- und Sinnzuweisung, läßt sich, wie bereits Meyer Schapiro gezeigt hat, im 11. Jahrhundert ebensogut bezeugen wie etwa im vierzehnten oder sechzehnten.<sup>24</sup> Was sich später für die kunsthistorische Werkdeutung zum Spannungsbezug zwischen ästhetischer Anschauung und funktionsgeschichtlicher Kontextrekonstruktion entzweit, erscheint hier durchaus als gewachsenes Gefüge, als dynamische Durchdringung heterogener Aspekte. Als der Mönch Reginald von Durham um 1175 von der Translation des Hl. Cuthbert berichtet, weiß er angesichts der prachtvollen Tücher, die den Heiligen umhüllten, auf deren unterschiedliche Webarten mit ebenso detailliertem Nachdruck einzugehen wie auf ihre farbliche Komposition, die subtil erzeugte Wirkung von Kontrasten, von schimmernden Übergängen usw.<sup>25</sup> Guibert von Nogent (1053-1124) vermag an einer Skulptur bewundernd »die Ausgewogenheit der Proportionen« und »die genaue Modellierung der Glieder« zu preisen, obschon es sich dabei um ein heidnisches Götzenbild handelt.<sup>26</sup> Als ein Florentiner Bürger 1312 Öl für das Licht vor Giotto's monumentalem Tafelkreuz in S. Maria Novella stiftet, hindert ihn das nicht, es im selben Atemzug als ein Werk größter Malkunst zu preisen.<sup>27</sup> Wenn

24 Meyer Schapiro, »Über die ästhetische Bewertung der Kunst in romanischer Zeit«, in: ders., *Romanische Kunst. Ausgewählte Schriften*, Köln 1987, S. 24-67 (zuerst 1947).

25 Ebd., S. 39f.

26 Ebd., S. 51.

27 Giulia Sinibaldi und Giulia Brunetti, *Pittura italiana del Duecento e Trecento* (Catalogo della Mostra Giottesca di Firenze del 1937), Florenz 1934, S. 301ff.

Oderisi da Gubbio in Dantes *Purgatorio* (XI, 79ff.) unumwunden einräumt, daß die illuminierten Bücher Franco Bologneses »heller lachen« als die seinen, so würdigt er ihre künstlerische Qualität, nicht ihre Bedeutung als Bilder geweihter Bücher. Eben weil solche Werke in ihrer ›Lebensbedeutsamkeit‹ in einem Gefüge heterogener Ansprüche und Funktionen stehen, die sich nicht in intendierten Wirkungen und konkreten Zweckzusammenhängen erschöpfen, beanspruchen sie eine produktive, ihre ästhetische Präsenz immer neu erkundende Arbeit des Verstehens und Auslegens. Es ist eine Arbeit, die sich auf eine reflektierte Erschließung der Diskontinuität richtet, welche zwischen dem geschichtlichen Werk und der Gegenwart besteht, und die es erst ermöglicht, zu erfassen, welche Bedeutung einem Werk in seiner Zeit oder aber erst im Prozeß einer späteren historischen Entwicklung zugemessen wurde.<sup>28</sup>

Es ist naheliegend, daß die Kunstgeschichte für diese Aufgabe einer historischen Rekonstruktion der Funktionen und des Kontextes, kurz: des Erwartungshorizontes, für den ein Werk geschaffen wurde und innerhalb dessen es seine ›Lebensbedeutsamkeit‹ entfaltete, den Dialog und fachübergreifenden Austausch mit der Geschichtswissenschaft sucht, zumal mit jener jüngeren Ausrichtung, die sich von der Fakten- und Ereignisgeschichte abkehrt und auf eine Geschichte der Vorstellungen und Denkformen, des Wertens und Fühlens hin öffnet und

28 Vgl. zu den Aspekten dieses Zusammenhangs auch die Problemskizze von Wolfgang Kemp, »Kontexte. Für eine Kunstgeschichte der Komplexität«, *Texte zur Kunst* 2,2 (1991), S. 89-101.

solcherart die kognitiven wie auch affektiven Konstitutionsbedingungen von Gesellschaft und sozialer Wirklichkeit in den Blick nimmt. In der Tat bekunden gerade die Vertreter der ›Annales‹ von Anbeginn ein lebhaftes Interesse am Einbezug künstlerischer Zeugnisse in ihre Forschung und fordern in fachübergreifendem Impuls auch ihrerseits, in den Worten von Lucien Febvre, eine »Kunstgeschichte ... die sich in die Geschichte integriert« (»une histoire de l'art ... qui s'intègre dans l'histoire«).<sup>29</sup> Pierre Abraham wendet sich im Sinne solch integrierter Forschung bereits 1931 in einem Beitrag der ›Annales‹ den »Künsten und der Wissenschaft« als »Zeugnissen der Sozialgeschichte« zu,<sup>30</sup> und Lucien Febvre strebt 1941 gar eine »Kunstgeschichte des religiösen Gefühls in Frankreich vom 12. bis zum Beginn des 17. Jahrhunderts« an.<sup>31</sup> Indes blieben Arbeiten zu kunstgeschichtlichen Themenbereichen in der Folge eher selten, und sie verlegten sich in aller Regel auf Verfahren einer quantitativen und statistischen Erschließung des Materials sowie seiner ikonographischen Klassifizierung. So konnten sich etwa Gaby und Michel Vovelle in ihrer Arbeit über die

29 Lucien Febvre, *Combats pour l'histoire*, Paris 1965, S. 309 (zuerst 1953). Vgl. dazu und zum folgenden: Michael Erbe, »Die Kunstgeschichte in der Sicht der ›Annales‹-Historie«, in: *Kunst und Alltagskultur*, hg. v. Jutta Held, Köln 1981, S. 45-54.

30 Pierre Abraham, »Arts et science, témoins de l'histoire sociale«, *Annales d'histoire économique et sociale* 3 (1931), S. 161-188.

31 Lucien Febvre, »La sensibilité et l'histoire. Comment reconstituer la vie affective d'autrefois?«, *Annales d'histoire sociale* 3 (1941), S. 5-20, S. 14.

Fegefeuerdarstellungen des 15. bis 20. Jahrhunderts in der Provence auf eine Auswertung von ca. 250 Altarbildern, verteilt auf über 200 Kirchen, in einem Zeitraum von fünf Jahrhunderten stützen.<sup>32</sup> Weitere, ähnlich materialreiche Unternehmen lassen sich damit in eine Reihe stellen.<sup>33</sup> Der hohe Wert dieser Arbeiten, ihr Ertrag und wissenschaftliches Verdienst stehen außer Frage. Aber das Erkenntnisinteresse, das den Blick auf die Bilder dabei leitet, gilt letzten Endes nicht den Bildern selbst, sondern ist vornehmlich auf ihren Zeugniswert gerichtet, auf den dokumentarischen Aufschluß, den sie über eine kollektive Mentalität, über ihre Dauer oder ihren Wandel bieten. Die Frage nach dem konkreten Zusammenhang, der zwischen den ästhetischen Formen und ihrer Entwicklung auf der einen Seite und den Veränderungen in den religiösen Vorstellungen und im gesellschaftlichen Denken auf der anderen besteht, wird dabei kaum berührt. Ähnlich liegt der Fall auch bei jüngeren, durchaus im Anspruch auf mentalitätsgeschichtliche Erkenntnis vorgetragenen Bemühungen um eine »Historische Bildkunde«, die vornehmlich auf einen »historischen Dokumentensinn« abheben und hierfür alle nur erdenklichen Außenbedingungen der Bilder in Rech-

32 Gaby und Michel Vovelle, *Vision de la mort et de l'au-delà en Provence d'après les autels de l'âmes du purgatoire, XV<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles* (Cahiers des Annales 29), Paris 1970; vgl. Erbe (wie Anm. 29), S. 49f.

33 Vgl. etwa Dominique Rigaux, *A la table du Seigneur. L'Eucharistie chez les Primitifs italiens (1250-1497)*, Paris 1989; Jérôme Baschet, *Les Justices de l'au-dela. Les représentations de l'enfer en France et en Italie (XII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècle)*, Rom 1993.

nung ziehen, nur nicht die ihnen innewohnenden und ihre Phänomenalität allererst konstituierenden Bedingungen selbst.<sup>34</sup>

So stehen diese historischen Zugriffe nicht selten in Gefahr, die Bilder entweder in ein als homolog aufgefaßtes Inventar schriftlicher und bildlicher Quellen aufzunehmen, ungeachtet der kategorialen Differenz, die sich in der ikonischen Mitteilungform gegenüber sprachlicher und begrifflicher Artikulation bekundet, oder ihnen wieder die wohlbekannte Rolle eines Symptoms für sie überfangende, gesamtkulturelle Kontexte zuzuweisen. Einschlägig für letzteres stehen – wie auch von historischer Seite bereits vermerkt wurde – Dubys Arbeiten über die Kunst der Zisterzienser oder die »Zeit der Kathedralen«, in deren großangelegten Panoramen die Werke der Kunst und Architektur zu farbigen Kulis-

34 Rainer Wohlfeil, »Das Bild als Geschichtsquelle«, *Historische Zeitschrift* 243 (1986), S. 91-100; ders., »Methodische Reflexionen zur Historischen Bildkunde«, *Historische Bildkunde. Probleme – Wege – Beispiele*, hg. v. Brigitte Tolkemitt und Rainer Wohlfeil (*Zeitschrift für Historische Forschung*, Beiheft 12), Berlin 1991, S. 17-35. Siehe dazu bereits die Einwände von Martin Knauer, »Dokumentsinn – ›historischer Dokumentensinn‹. Überlegungen zu einer historischen Ikonologie«, in: ebd., S. 37-47. Vgl. zuletzt die diesbezüglichen Bemerkungen von Gabriela Signori, »Wörter, Sachen und Bilder. Oder: die Mehrdeutigkeit des scheinbar Eindeutigen«, in: *Mundus in imagine. Bildersprache und Lebenswelten im Mittelalter. Festgabe für Klaus Schreiner*, hg. v. Andrea Löther, Ulrich Meier, Norbert Schnitzler, Gerd Schwerhoff und Gabriela Signori, München 1996, S. 11-33.

sen menschlicher Lebensräume werden.<sup>35</sup> Gemälde und Skulpturen geraten in dieser Sicht zum »Quellenmaterial« (»matériel documentaire«), das sich als sichtbarer Ausdruck für verborgene, ihnen zugrundeliegende »Ideologien« lesen läßt.<sup>36</sup> Die Vordergründigkeit, die hier im Blick auf die Bilder waltet, ist um so bemerkenswerter, als gerade Duby die methodisch reflektierte Erkundung der sozialen Konstitution und Beschaffenheit von Vorstellungen und Denkmustern, von »images mentales«, so entschieden vorangetrieben hat und damit nichts weniger zu ergründen suchte als den »Anteil des Imaginären an der Entwicklung der menschlichen Gesellschaft« (»la part de l'imaginaire dans l'évolution des sociétés humaines«).<sup>37</sup>

Auch die Weiterführung dieser Fragestellung bei Le Goff, ihre Weitung zu einer »Histoire de l'imaginaire«,

35 Georges Duby, *Le temps des cathédrales. L'art et la société 980-1420*, Paris 1976; Ders., *Saint Bernard. L'art cistercien*, Paris 1976. Vgl. die Rezension von Michael T. Davis, *Journal of the Society of Architectural Historians* 41 (1982), S. 156-158, sowie die kritischen Einlassungen von Klaus Schreiner, »Von der Schwierigkeit, mittelalterliche Mentalitäten kenntlich und verständlich zu machen. Bemerkungen zu Dubys ›Zeit der Kathedralen‹ und ›Drei Ordnungen‹ für deutschsprachige Leser«, *Archiv für Kulturgeschichte* 68 (1986), S. 217-231.

36 Georges Duby, »Histoire sociale et idéologies des sociétés«, in: *Faire de l'histoire*, hg. v. Jacques Le Goff und Paul Nora, Bd. 1, Paris 1974, S. 147-168, S. 156.

37 Ebd., S. 168. Vgl. Otto Gerhard Oexle, »Die ›Wirklichkeit‹ und das ›Wissen‹. Ein Blick auf das sozialgeschichtliche Œuvre von Georges Duby«, *Historische Zeitschrift* 232 (1981), S. 61-91.

die sich der sozialen Logik der individuellen oder kollektiven Einbildungskraft, dem Austausch und Gegensatz zwischen transmateriellen Entwürfen von Phantasie oder Träumen und der vorfindlichen Realität widmet, spart überraschenderweise die Frage nach realen, tatsächlich geschaffenen Bildern wie auch generell jegliche kunst- oder bildgeschichtliche Anknüpfung aus.<sup>38</sup> In der Kritik, mit der man dieses Versäumnis verzeichnete, drückt sich zugleich das Bedauern darüber aus, daß hier eine besondere Gelegenheit, den kulturwissenschaftlichen Diskurs in Hinblick auf einen Dialog beider Disziplinen neu zu begründen, uneingelöst verstrich.<sup>39</sup> Nichts beleuchtet diese Situation einer langfristig uneingelösten Anknüpfung im übrigen deutlicher als der Umstand, daß gerade Warburgs kulturwissenschaftliche Ansätze, die in immer neuen Fallstudien darauf abzielten, die genuine Bildmacht des Kunstwerks aus ihrer polaren Verankerung zwischen halbbewußten, magischen Tiefenzonen und dem rationalen Denkraum des Bewußtseins zu begreifen und das Potential visueller Imagination mittels einer ›historischen Psychologie‹ des bildlichen Ausdrucks zu erfassen, nie ins Blickfeld der ›Annales‹-Forscher rückten.<sup>40</sup>

38 Jacques Le Goff, *L'imaginaire médiéval*, Paris 1985.

39 Otto Gerhard Oexle, »Das Andere, die Unterschiede, das Ganze. Jacques Le Goffs Bild des europäischen Mittelalters«, *Francia* 17,1 (1990), S. 141-158, S. 147ff.

40 Vgl. Oexle (wie Anm. 39), S. 151ff.; Ulrich Raulff, »Parallel gelesen: Die Schriften von Aby Warburg und Marc Bloch zwischen 1914 und 1924«, in: *Aby Warburg* (Akten des internationalen Symposions Hamburg 1990), hg. v. Horst Bredekamp, Michael Diers und Charlotte Schoell-Glass, Weinheim 1991, S. 167-178; ders., *Ein Historiker im*

Läßt sich das Imaginäre, wie es Le Goff versteht, in den vielfältigen Hervorbringungen der Einbildungskraft, der *imaginatio* erfassen, als das, was jenseits der materiellen Welt besteht, ihr gegenüberstehend und von ihr beeinflußt wie ihrerseits auf sie wieder einwirkend, so muß auch auf der Frage, welche Rolle den faktischen Bildern dabei zukam, als Medien, die im Zwischenfeld von sinnlicher Erfahrung und mentalen Vorstellungsbildern stehen, ein besonderes Gewicht liegen. Gerade die durch die »christliche Ästhetik des Unsichtbaren« (H. R. Jauß) bestimmte Funktion des religiösen Bildes als einer Membran zu einer unschaubaren, inkommensurablen Wirklichkeit, die von ihm verhüllt und zugleich enthüllt, verschleiert und zugleich offenbart wird, rückt hierbei in den Blick.<sup>41</sup> Das Bild bietet Nähe und Unerreichbarkeit zugleich, es oszilliert zwischen einer eigenwirklichen und doch zugleich reproduktiven, transitiven Existenz. Niemand hat dies eindringlicher erfaßt als Heinrich Seuse, der die unaufhebbare Paradoxie menschlicher Transzendenzerfahrung im Bild auf den Punkt bringt, wenn er die Frage aufwirft, wie das Unbegreifliche zu begreifen, Unsägliches zu sagen, das Unsichtbare zu vergegenwärtigen sei, ohne sich dabei einer bildhaften Sprache und einer bildhaften Anschauung zu bedienen: *Wie kan man bild-*

20. Jahrhundert: Marc Bloch, Frankfurt a.M. 1995, S. 92ff., S. 358ff.

41 Hans Robert Jauß, »Über religiöse und ästhetische Erfahrung – zur Debatte um Hans Belting und George Steiner«, in: ders., *Wege des Verstehens*, München 1994, S. 346-377, S. 353. Vgl. Hans Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1990.

*los gebilden unde wiselos bewisen, daz úber alle sinne und úber menschliche vernunft ist?*<sup>42</sup> Die unaufhebbare Aporie, die hier zum Ausdruck gelangt, bringt unmittelbar die Einsicht hervor, daß eine Loslösung vom Bild nicht gegen dieses, in der Abwendung von ihm erfolgen kann, sondern nur durch es hindurch: Man kann »Bilder nur mit Bildern austreiben«, wie Seuse sagt.<sup>43</sup> Gerade aus der »Spannung zwischen Ähnlichkeit und Differenz«,<sup>44</sup> auf die Seuse hier letztlich abhebt, setzt sich die Kraft frei, dem inneren Auge (*oculus imaginationis*) Wahrnehmungen zu erschließen, die sich der mimetischen Festlegung bildlicher Vorgaben entheben. Das auf eine metabildliche Wahrheit gerichtete Erkenntnisverlangen kann nicht umhin, diese im Vorschein des Bildes selbst ins Auge zu fassen, um kraft der dabei erwachsenden Einsicht in die Intentionalität der Darstellung das fundamentale Anderssein des bildlich Unfaßbaren zu realisieren.

Was hier zur Sprache kommt, ist letztlich nichts anderes als die dem Bild eigene Bedingung seiner Medialität. Nimmt man sie als elementare Gegebenheit ernst, so wird deutlich, daß die Frage nach den Aufgaben und Leistungen bildlicher Repräsentation kaum zu beantworten ist ohne zugleich die Frage nach der Rolle des Mediums zu stellen, nach der Bedeutung, die ihm für die Vermitt-

42 Heinrich Seuse, *Deutsche Schriften*, hg. v. Karl Bihlmeyer, Stuttgart 1907, S. 191.

43 [...] *daz man bild mit bilden us tribe*; ebd., S. 191.

44 Walter Haug, »Zur Grundlegung einer Theorie des mystischen Sprechens«, in: *Abendländische Mystik im Mittelalter* (Symposion Kloster Engelberg 1984), hg. v. Kurt Ruh, Stuttgart 1986, S. 494-508, S. 506f.

lung des Sujets im Material des Bildes zukommt.<sup>45</sup> In der Wahrnehmung des Mediums offenbart sich die Differenz, die zwischen Absenz und Präsenz des Repräsentierten liegt, und nicht zuletzt aus dieser Spannung vermag sich im Anblick des Bildes zugleich die Erfahrung des Imaginären und seiner Alterität gegenüber der Wirklichkeit aufzubauen. Dabei wird man mit Louis Marin betonen, daß es gerade die »nichtmimetischen Elemente der Darstellung« sind, die es ermöglichen, »poietische und lyrische Werte sowie politische oder geistige Bedeutungen ins Bild zu setzen, denen die Durchsichtigkeit der Darstellung nicht Rechnung zu tragen vermag.«<sup>46</sup> Daß die Bewußthaltung des Mediums durch die »Trübung« der mimetischen Durchsichtigkeit eine ästhetische Option ist, die längst nicht erst in der Moderne besondere Bedeutung gewann, ist gerade in jüngerer Zeit wieder verstärkt zur Einsicht gelangt.<sup>47</sup>

45 Vgl. zum Problemzusammenhang zuletzt die Beiträge in den Sammelbänden: *Bildlichkeit. Internationale Beiträge zur Poetik*, hg. v. Volker Bohn, Frankfurt a.M. 1990; *Was ist ein Bild?*, hg. v. Gottfried Boehm, München 1994. – Eine größer angelegte Arbeit des Verf. über »Das Bild als Schleier des Unsichtbaren« in der italienischen Malerei der frühen Neuzeit wurde soeben abgeschlossen.

46 Louis Marin, »Die klassische Darstellung«, in: *Was heißt »Darstellen«?*, hg. v. Christiaan L. Hart Nibbrig, Frankfurt a.M. 1994, S. 375-397, S. 388.

47 Vgl. etwa die Studien von Louis Marin, *Opacité de la peinture. Essais sur la représentation au Quattrocento*, Paris 1989; Victor I. Stoichita, *L'Instauration du Tableau. Méta-peinture à l'aube des Temps modernes*, Paris 1993; Daniel Arasse, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris 1992.

Blicken wir auf ein Beispiel. Eine Madonnentafel Laz-  
zaro Bastianis (Abb. 1) von ca. 1460<sup>48</sup> zeigt im zentralen  
Bildfeld Maria in Halbfigur hinter einer fingierten Mar-  
morbrüstung, die durch ihren Trompe l'œil-Effekt mit  
einem *cartellino* von täuschender Echtheit zwischen Bild  
und Betrachtterraum vermittelt. Das Christuskind, das  
sich auf eben dieser Vermittlungszone befindet und in  
agiler Bewegung der Zuwendung seiner Mutter zu ent-  
winden sucht, gewinnt für den Betrachter greifbare  
Gegenwärtigkeit und scheint mit seinem rechten Fuß  
nachgerade aus dem Bild in den Realraum hineinzuragen.  
Die Darstellung, die dem Betrachter auf solche Weise  
eine intime Nähe und direkte Kontaktnahme verheißt,  
figuriert indessen nur als Teil eines Gesamtensembles,  
in dem der umfangende Rahmen, der mit Arma Christi  
tragenden Putti auf Wolken bemalt ist, einen maßgeb-  
lichen Stellenwert einnimmt. Die Rahmendarstellung  
erzeugt eine Brechung der Realitätsebene, indem sie  
den plastischen Gegenwartseindruck des inneren Bild-  
feldes mit der allegorisch-transnaturalen Wirklichkeit  
der Arma-Christi-Engel und der ihnen maßstäblich zu-  
geordneten Cherubimköpfe kontrastiert. So gewinnt  
die halbfigurige Darstellung eine Rolle, die einem Bild  
im Bild gleicht. Dabei gehört es zur planvollen Regie  
des Gesamtaufbaus, daß die Putti, obgleich in kleinerem

48 79 x 67 cm, Rahmenprofile erneuert. Vgl. *Staatliche Museen  
Preussischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie Berlin. Katalog  
der ausgestellten Werke des 13. – 18. Jahrhunderts*, Berlin  
1975, S. 44; Ronald Lightbown, *Mantegna. With a Comple-  
te Catalogue of the Paintings, Drawings and Prints*, Oxford  
1986, S. 476, Nr. 161.

Figurenmaßstab, auf Wolken befindlich und im Fall der Cherubim von transluzid-irrealer Erscheinung, gleichwohl vermittelt ihrer Blick- und Körperzuwendung mit der Mutter-Kind-Gruppe eine raum- und geschehenslogische Einheit ausbilden und auch vom selben externen Lichteinfall beschienen werden. In dieser Ambivalenz des Rahmens, seiner Zugehörigkeit zum Raum der externen Wirklichkeit und doch zugleich zum Raum der Darstellung, bekundet sich nichts anderes als die Ambivalenz des Bildes selbst, seine Medialität. Sie hält für die Anschauung die Paradoxie bewußt, die dem Anspruch einer bildhaften Übermittlung der Heilswahrheit allererst innewohnt. Indem die Arma Christi der Engel im fiktiven Vorgriff auf den Opfertod Christi vorausweisen und weiterreichend auch auf dessen eschatologischen Sinn, der sich in der Parousie beim Jüngsten Gericht erfüllt, wird das an der Mutter-Kind-Gruppe so konkret sich bildende Gegenwartserlebnis doch immer gleichzeitig auch überstiegen auf die Erfahrung einer heilsgeschichtlichen Realität hin, die alle bildhafte Anschaulichkeit transzendiert.

Das innere Bildfeld weist sich kraft der von ihm erzeugten Suggestion, daß die gemalte Gegenstandswelt aus der Fläche gleichsam heraustritt, als Fensterbild im Albertischen Sinn aus, aber erst der Realitätsbruch durch den Rahmen hebt ins Bewußtsein, daß der Ausblick, den es eröffnet, fiktiv ist und letztlich auf eine andere, unsichtbare Realität zielt. Es gehört zum subtilen Sinn der Darstellung, daß sie damit nichts anderes als die seit alters geläufige, symbolische Auslegung von Maria als »Himmelsfenster« (*fenestra coeli*), durch das der Gläubige ins Paradies zu gelangen hofft, in Szene setzt. Die Vorstel-

lung von Maria als Fenster<sup>49</sup> verweist auf ihre doppelte Rolle sowohl als Medium der Inkarnation des göttlichen Logos, als auch als Mediatrix und Interzessorin für den Gläubigen. Sie ist – vom Jenseits des Bildes aus – das Medium göttlicher Emanation und als solches ein Fenster der Erleuchtung, *fenestra illuminationis*. Zugleich wird sie – aus der Perspektive des Diesseits – zum Ausblick, der sich dem Gläubigen auf das Himmelsreich und auf seine endzeitliche Erlösung erschließt: *Quia ipsa est fenestraria debet suis devotis fenestram aprire* (Jacobus de Voragine). Es ist ein konzeptueller Zusammenhang, der sich im Zusammenspiel von Rahmen und Bild zu einer Anschauungsform verdichtet. Das Bild offenbart sich hier als genuines Medium einer imaginären Kommunikation, die den Gläubigen mit den jenseitigen Adressaten seiner Bittgesuche zusammenführt und dabei doch bewußt hält, daß der Anblick des Bildes nur subsidiär für eine andere, inwendige Betrachtung und Zwiesprache zu fungieren vermag.

Bastianis Madonnen tafel führt exemplarisch vor Augen, daß sich die dem Bild eigene Sinndichte der Anschauung erst dann erschließt, wenn sie nicht allein auf die Wahrnehmung des dargestellten Sujets, sondern zugleich auf eine Mitwahrnehmung des Mediums gerichtet ist. Im Medium sind das Sujet des Bildes und dessen Materialität im Sinne einer produktiven Spannung vermittelt.

49 Sixten Ringbom, *Icon to Narrative. The Rise of the Dramatic Close-Up in Fifteenth-Century Devotional Painting*, Abo 1965, S. 43ff.; Clara Gottlieb, *The Window in Art. From the Window of God to the Vanity of Man*, New York 1981, S. 69ff.

Wird somit deutlich, daß sich aus der Anschauung des konkreten Werkes eine grundsätzliche Sinndimension bildlichen Darstellens eröffnet, so bleibt diese doch zugleich auf einen Horizont geschichtlicher Bedingungen bezogen, Bedingungen der Ikonographie und des theologischen Diskurses ebenso wie der künstlerischen Form und der Gestaltfunktion. Deren Ermittlung und Bewertung läßt sich vertiefen und Bastianis Tafel nach ihrer Provenienz, Verwendung und Wirkung befragen, nach der historischen Genese ihrer Konzeption wie auch nach deren Fortwirken und Wandel im Prozeß sich verändernder Beziehungen zwischen Bild und Betrachter, Werk und Rezeption.<sup>50</sup> Je mehr es gelingt, das daraus resultierende Wissen auf die dem Werk eigene Bedingung seiner Bildlichkeit zu beziehen und im Sinne einer reflektierten Vermittlung von vergangener und gegenwärtiger Erfahrung, einer »connaissance appropriée, contrôlée« (R. Chartier)<sup>51</sup> fruchtbar zu machen, desto mehr läßt sich die konkrete Anschauung über den ahistorischen Status

50 Vgl. zum Gattungs- und Funktionskontext: Ringbom (wie Anm. 49); Rona Goffen, »Icon and Vision: Giovanni Bellini's Half-Length Madonnas«, *The Art Bulletin* 57 (1975), S. 487-518. Zu den Voraussetzungen im Trecento: Klaus Krüger, »Mimesis als Bildlichkeit des Scheins: Zur Fiktionalität religiöser Bildkunst im Trecento«, in: *Künstlerischer Austausch – Artistic Exchange* (Akten des XXVIII. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte, Berlin 1992), hg. v. Thomas W. Gaethgens, Bd. 2, Berlin 1993, S. 423-436.

51 Roger Chartier, »L'Histoire Culturelle entre ›Linguistic Turn‹ et Retour au Sujet«, in: *Wege zu einer neuen Kulturgeschichte*, hg. v. Hartmut Lehmann (Göttinger Gespräche zur Geschichtswissenschaft, Bd. 1), Göttingen 1995, S. 29-58, S. 58.

einer subjektiven Vermitteltheit hinaus geschichtlich perspektivieren und als produktiver Faktor der Auslegungspraxis etablieren.

Das Sujet der Darstellung unter dem Aspekt seiner bildlichen Präsenz zu begreifen, eröffnet die Möglichkeit, einerseits die ästhetische Werkbetrachtung über die Immanenz einer Form- oder Stilanalyse hinauszuführen, andererseits den Kontext externer Bestimmungen stärker an das Werk heranzuführen, insofern dieses selbst nach seinen Anschauungsbedingungen und damit nach der Funktion und dem Sinn seiner Betrachtung befragt wird. Im Zielpunkt dieses Verstehensinteresses zeichnet sich letztlich die Frage ab, welches sinnbildende Vermögen das Werk im Betrachter wachzurufen, welche metabildlichen Wertorientierungen zu festigen oder neu zu erschließen es imstande ist und in welche Freiräume seiner Imagination es ihn dabei entläßt.<sup>52</sup>

Blicken wir, um anzudeuten, was damit gemeint ist, auf ein weiteres Beispiel, Leonardos Gemälde mit der Darstellung Johannes des Täufers im Louvre von ca. 1513-16 (Abb. 2).<sup>53</sup> Das Bild läßt den Heiligen in einer rotie-

52 Vgl. zur Grundlegung dieses Zusammenhangs Wolfgang Iser, *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*, Frankfurt a.M. 1991, S. 292ff. Zu den kunsthistorischen Grundlagen einer werkorientierten Rezeptionsästhetik: Wolfgang Kemp, *Der Anteil des Betrachters*, München 1983, sowie ders., »Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik«, in: *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, hg. v. Wolfgang Kemp, Köln 1985, S. 7-27.

53 69 x 57 cm. Pietro C. Marani, *Leonardo. Catalogo completo*, Florenz 1989, S. 115ff., Nr. 24.

renden Torsion aus der undurchdringlichen Tiefe des Dunkels hervortreten und von der Helligkeit eines extern einfallenden Lichtes bescheinen. Die Schwelle zwischen Bild und Wirklichkeit, die seine Position beschreibt, markiert zugleich die Schwelle zwischen der diesseitigen Erfahrungswelt einer raumzeitlichen Gegenstandsordnung und deren vollständiger Absenz im indefiniten, dunklen Grund des Bildes. Zwischen beidem oszilliert die Wirklichkeit des Heiligen, dessen Erscheinung von faßlicher Präsenz und doch zugleich von atmosphärischer Verborgenheit ins Dunkel ist. Bereits hier wird deutlich, daß die Darstellung auf die visuelle Verdichtung einer kognitiven Differenz zwischen Diesseits und Jenseits zielt. Der Bewegungszug, der die ganze Figur ergreift und in die nach oben zeigende Geste mündet, ist auf nichts anderes gerichtet als darauf, über sich und aus dem Bild hinaus zu weisen, auf ein Jenseits, das das Bild impliziert, aber nicht darstellt. So erhebt das Bild kraft seiner Lichtregie wie auch mittels seiner Motivprägung die Differenz zwischen Sichtbarem und Unsehbarem zu seinem eigentlichen Thema. Es zielt auf die Paradoxie einer Darstellung des Undarstellbaren. Das Bild wird hier zu einer anschaulichen Metapher für die Offenbarwerdung des Göttlichen. Der heilsgeschichtlichen Mission des Täufers, der Menschheit in Christus den kommenden Messias zu offenbaren, dessen Gottheit indes das menschliche Auge nicht ansichtig zu werden vermag, entspricht die Funktion, die ihm in der Mitteilungsstruktur des Bildes zukommt. Das Thema der Mittlerschaft des Täufers veranschaulicht sich in der Medialität des Bildes selbst.

Die paradoxe Bestimmung, die dem Bild hier zuwächst, ergibt sich nicht nur als anschauliche Qualität aus

dem Werk selbst, sondern läßt sich auch auf den kunsttheoretischen Diskurs der Renaissance beziehen, wo sie als kategorialer Anspruch der Malerei verankert und in systematischer Reflexion begründet ist. [...] *la pittura è propria poesia, cioè invenzione, la qual fa apparere quello che non è*, so bestimmt etwa Paolo Pino in seinem ›Dialogo di pittura‹ (1548) die Zielsetzung der Malerei.<sup>54</sup> Was hier formuliert wird, ist letztlich der Gedanke einer Malerei des Unmalbaren, die Vorstellung einer Malerei des Imaginären.<sup>55</sup> Ihre künstlerische und thematisch verdichtete Konkretisierung wird bei Leonardo eindrucklich faßbar.

In der Wahrnehmung des Mediums erschließt sich das, was das Bild als Bild ist, und das, was es als Bild nicht ist, also die Vermitteltheit des Dargestellten in der Darstellung, und im Ausblick auf diese Differenz der Anblick des Imaginären. Was die beiden betrachteten Werke von Leonardo und Bastiani prägt, ist eine spezifische Selbstkennzeichnung als Medium der Repräsentation. Die von der Darstellung selbst als deren konsistenten

54 Zit. in: *Trattati d'arte del Cinquecento*, hg. v. Paola Barocchi, Bd. 1, Bari 1960, S. 115.

55 Siehe zum ganzen Zusammenhang: Anne-Marie Lecoq, »Finxit. Le peintre comme ›fictor‹ au XVI<sup>e</sup> siècle«, *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance* 37 (1975), S. 225-243; David Summers, *Michelangelo and the Language of Art*, Princeton 1981, S. 41ff. Vgl. auch Martin Kemp, »From ›Mimesis‹ to ›Fantasia‹: The Quattrocento Vocabulary of Creation, Inspiration and Genius in the Visual Arts«, *Viator* 8 (1977), S. 347-398, S. 361ff. Zu Leonardo: Alex Nagel, »Leonardo and sfumato«, *RES* 24 (1993), S. 7-20.

ter Teil hervorgebrachte Rahmung oder die Regie des Hell-Dunkel erweisen sich als dem Bild selbst eignende Sprachmittel, die die Vermitteltheit des Dargestellten im Medium seiner Darstellung zu einem eigenen Diskurs erheben und diesen konsequent in die fiktionale Struktur des Bildes einschreiben. »Kunst kann«, so hat Karlheinz Stierle diesen Sachverhalt beschrieben, »Gegenstand des theoretischen Diskurses sein, aber sie hat zugleich auch einen eigenen theoretischen Status, der begründet ist in der Abgehobenheit des Kunstwerks von der Wirklichkeit, auf die es sich bezieht, in der Rückbezüglichkeit auf seine eigenen Produktionsbedingungen und schließlich im exemplarischen Anspruch, für die Welt einzustehen, die es voraussetzt. Kunst ist theoriehaltig, aber ihre Sprache ist nicht die der theoretischen Diskursivität.« Gerade durch die »Dichte der eigenen Werksprache ... kann im Kunstwerk zur Sprache kommen, was im theoretischen Diskurs und seinem Problemhaushalt keinen Ort hat«. <sup>56</sup>

Die Perspektive, die sich aus diesen Feststellungen ergibt, liegt in der Möglichkeit, aus den Werken selbst objektivierbare Kriterien ihrer ästhetischen Form zu gewinnen, Kriterien, die ihrerseits wieder eine beschreibbare Geschichte haben. Indem das Darstellen als Darstellen nach seinem Sinn befragt wird, wird zugleich das Betrachten des Bildes und von ihm her das Feld seiner Außenbeziehungen reflektiert. So eröffnet das Unterfan-

<sup>56</sup> Karlheinz Stierle, »Bemerkungen zur Geschichte des schönen Scheins«, in: *Kolloquium Kunst und Philosophie*, Bd. 2: *Ästhetischer Schein*, hg. v. Willi Oelmüller, Paderborn 1982, S. 208-232, S. 208.

gen, der Kategorie der Anschauung ihre historische Tiefe zurückzugewinnen, zugleich einen gangbaren Weg, zwischen historischer Betrachtung und ästhetischem Zugang zu vermitteln. In diesem integrativ bestimmten Ansatz gründen die Erkenntnischancen, die eine mediengeschichtlich und medientheoretisch orientierte Kunstgeschichte in Aussicht stellt. Dabei wird vieles relevant, was einem historischen Bezugssystem von Produktion, Werk und Rezeption im Vorverständnis von Gattungen, Themen, Formen, Funktionen, aber auch im Gebrauch und in der Bewertung von Materialien, Farben und Techniken, von Objektformen und dekorativen Prinzipien etc. eingelassen ist. Nicht zuletzt bringt die Auffächerung dieser Befunde und Aspekte immer wieder die grundsätzliche Fragestellung nach dem Verhältnis hervor, das zwischen den bildlichen Darstellungsweisen und den Wissensformen und Sinneserfahrungen des Menschen besteht. Erst aus den Antworten, die hierauf gefunden werden können, läßt sich auch der Anteil ermitteln, den die Werke der Kunst an einer Geschichte des Sehens und der visuellen Wahrnehmungsformen haben.<sup>57</sup> In diesem Projekt verbinden sich die Interessen beider Disziplinen, und nicht nur für sie bilden seine anthropologischen und kulturwissenschaftlichen Implikationen eine Herausforderung, im Überschreiten gewachsener Fachgrenzen das

57 Vgl. etwa die Beiträge in: *Vision and Visuality*, hg. v. Hal Foster, Seattle 1988; Jonathan Crary, *Techniques of the Observer. Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, New York 1990; Wolfgang Kemp, »Augengeschichten und skopische Regime«, *Merkur* 45 (1991), S. 1162-1167, mit weiterer Literatur.

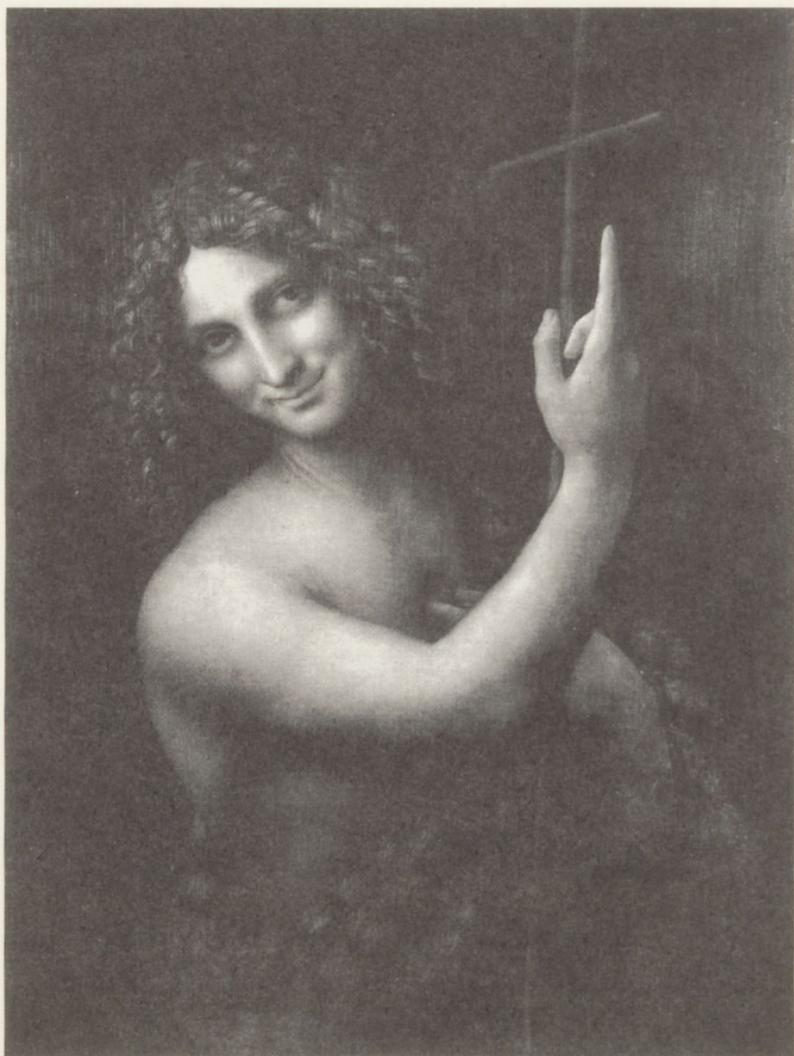
eigene methodische Bewußtsein zu erweitern.<sup>58</sup> Der genuine Beitrag, den das kunsthistorische Wissen für diesen Dialog bereithält, bemißt sich in jedem Fall daran, welche Zugänge es eröffnet, um die ästhetische Präsenz, Wirkung und Bildmacht der Werke auf ihre Geschichtlichkeit hin transparent zu machen. Eben hierin wird sich schließlich auch das impulsgebende und auf lange Sicht orientierende Vermögen erweisen, das der Kunstgeschichte gegenüber jüngeren, anthropologisch fundierten Kommunikations- und Medienwissenschaften zuwächst, die jene grundlegende Frage nach der in der Kunst sich ereignenden »Verstofflichung von Imaginärem«<sup>59</sup> mittlerweile auch für sich als ein leitendes Erkenntnisziel entdecken.

58 Zur kulturwissenschaftlichen Neuorientierung in den Geistes- und Sozialwissenschaften: Wolfgang Frühwald, Hans Robert Jauß, Reinhart Koselleck, Jürgen Mittelstraß und Burkhard Steinwachs, *Geisteswissenschaften heute. Eine Denkschrift*, Frankfurt a.M. 1991.

59 Hans Ulrich Reck, »Kunst durch Medien«, in: *Inszenierte Imagination. Beiträge zu einer historischen Anthropologie der Medien*, hg. v. Wolfgang Müller-Funk und Hans Ulrich Reck, Wien 1996, S. 45-62, S. 47.



*Abb. 1: Lazzaro Bastiani (?), Madonna mit Kind.  
Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz,  
Gemäldegalerie*



*Abb. 2: Leonardo da Vinci, Johannes der Täufer.  
Paris, Musée du Louvre*