

Das Kunstwerk als Geschichtsdokument. Festschrift für Hans-Ernst Mittag; hrsg. von Annette Tietenberg [Hrsg. mit Unterstützung der Neuen Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlin, und der Hochschule der Künste, Berlin]; München: Klinkhardt & Biermann 1999; 311 S., SW-Abb.; ISBN 3-7814-0419-6; DM 48,-

In den sechziger Jahren begann eine anfangs nur kleine Minderheit unter den bundesdeutschen Kunstwissenschaftlern damit, den Werken von bildender Kunst und Architektur ihr Eingebundensein in das Gesamtgefüge historischer, soziokultureller Vorgänge wiederzugeben. Davor hatte die Aufmerksamkeit jahrzehntelang vorwiegend - und mit wertvollen Ergebnissen - der Eigenbewegung gestalterischer Problemlösungen gegolten und war die künstlerische Tätigkeit idealistisch in eine eigene, „reine“ Sphäre gehoben worden. Hans-Ernst Mittag (geb. 1933) gehörte zu denen, die demgegenüber ein wirklichkeitsnäheres Verständnis vom vielfältigen praktisch-geistigen Funktionieren künstlerisch bearbeiteter Produkte und damit auch vom Beruf des Künstlers im Rahmen der gesellschaftlichen Arbeitsteilung gewannen. Als Forscher und Hochschullehrer (seit 1970 in Berlin) blieb er diesem Ansatz treu und trug unter anderem viel dazu bei, daß heute die Auffassung vom „Kunstwerk als Geschichtsdokument“ nicht mehr nur die Sache einer Minderheit ist. Anlässlich seiner Emeritierung, die seine Teilnahme am wissenschaftlichen Diskurs sicher nicht beendet, wurde ihm eine höchst anregende Festschrift gewidmet. Sie enthält S. 301-309 ein Verzeichnis seiner bisher 94 Veröffentlichungen, von denen etwa die Hälfte aus dem letzten Jahrzehnt stammt. Neben der Herausgeberin behandeln zwanzig weitere Autorinnen und Autoren auf unterschiedliche Weise Beispiele für das im Titel des Buches umrissene Problem. Sie waren entweder Mitsreiter Mittigs bei dem Paradigmenwechsel rund um den XII. Deutschen Kunsthistorikertag Köln 1970 und in späteren Gemeinschaftsarbeiten sowie Kollegen in der Lehre, oder fühlen sich als Gefährten in den Debatten um öffentliche Kunst, Stadtentwicklung oder Kunstleben den Anregungen Mittigs verbunden.

BERTOLD HINZ (Ein unbekanntes Bildnis Lucas Cranachs des Älteren. Anmerkungen zur Augsburger Kunstszene 1548/52, S. 11-20) analysiert ein Tafelbild „im Stil des Cranach-Betriebs“ aus dem Schloßmuseum Gotha, die „verkleinerte Kopie“ eines nicht erhaltenen Gemäldes für das Jagdschloß „Fröhliche Wiederkehr“ bei Wolfersdorf im Saaletal. Das Thema ist die höfliche Verabschiedung des sächsischen Kurfürsten Johann Friedrich des Großmütigen am 2. 9. 1552 durch Kaiser Karl V., als dieser seinen 1547 besiegten Gegner aus der Gefangenschaft entließ. Unter den winzigen Gestalten im Mittelgrund ist der 80jährige Lucas Cranach zu erkennen, der die Rückreise mit seinem Herrn in dessen Kutsche antrat. Abgesehen von Dedikationsbildern sei dies die erstmalige Darstellung eines Künstlers gemeinsam mit seinem Fürsten. Hinz knüpft an diese Feststellung Ausführungen zur Funktion eines Hofmalers auch während der Gefangenschaft seines Herrn.

Alle weiteren Aufsätze gelten Beispielen aus dem 19. und vor allem 20. Jahrhundert, den bevorzugten Arbeitsgebieten Mittigs. Oft lassen sie erkennen, wie stimulierend seine Überlegungen sowohl zu expliziten Denkmälersetzungen, als auch

zur impliziten Denkmalsfunktion von Bauten, zu einem ideologiegeschichtlich differenzierenden Kunstbegriff und zur Ausweitung des Gegenstandsbereichs der Kunstgeschichtswissenschaft, z. B. auf neue Bildmedien, auf die NS-Kunst, wie auf die Kunst in der DDR waren.

WERNER BUSCH (Über den Zusammenhang von Kunstbegriff und Revolutionsauffassung bei Goethe, S. 21-46) untersucht besonders, welche Rolle die Frage des darzustellenden Gegenstandes für Goethes Klassizismuskonzeption spielte und inwiefern klassizistische Skulpturen und Gemälde, die der Weimarer sah, dieser Konzeption nicht genügten. Er unterstreicht dabei Goethes grundsätzliche Ablehnung der Französischen Revolution, unterscheidet aber m. E. zu wenig zwischen deren politischen Formen und dem für die künstlerische Kultur wesentlicheren, umfassenden Vorgang des gesellschaftlichen Umbruchs in eine neue Epoche.

ANDREAS HAUS (Ein „Hauptsatz“ Karl Friedrich Schinkels in der Frühzeit des Historismus, S. 47-52) warnt an Hand von Textstellen in Schinkels „Architektonischem Lehrbuch“ davor, dessen neuerliches klassizistisches Gestalten nach 1820 als „legitimistisch“ in politischem Sinn zu kennzeichnen, wie es Goerd Peschken 1979 getan hatte. Daß Schinkels Definition vom Kunstwerk sich sowohl auf Architektur, als auch auf bildende Kunst bezieht, scheint Haus nicht zu berücksichtigen, wenn er schreibt, „daß Kunst sich letztlich als Rahmen für menschliches Handeln zu erfüllen habe“ (S. 51), was wohl nur auf Gebautes zutrifft.

KLAUS HERDING knüpft nicht an gemeinsame Arbeiten mit Mittig zur NS-Kunst an, sondern setzt seine Forschungen zur Karikatur fort (Karikatur und Abstraktion. Der Betrachter wird zum Erfinder, S. 53-60). Er analysiert die Titelblattabbildung der Pariser satirischen Wochenzeitung „Le Grelot“ vom 23. 6. 1872, die eine (vielleicht nur angeblich) zensierte politische Karikatur allein durch beschreibende Worte und ein Liniennmuster wiedergab. Dieser Einfall von Alfred Le Petit sei nicht nur „eine Forminnovation von erstaunlicher Modernität“ (S. 57), sondern auch der „bloßen Wiedergabe des Geschehens“ überlegen. Allerdings wird der konkrete historische Inhalt dann nur über die schriftliche Erläuterung faßbar.

ANNETTE TIETENBERG behandelt Die Fotografie - eine bescheidene Dienerin der Wissenschaft und Künste? Die Kunstwissenschaft und ihre mediale Abhängigkeit (S. 61-80). Sie belegt, wie sich „die Etablierung der Kunstgeschichte als wissenschaftliche Disziplin und der Erfolg der Fotografie als Medium der Kunstproduktion gegenseitig bedingen (S. 74) und letztere sogar auch den Zugriff auf Methoden der literaturwissenschaftlichen Textanalyse erlaubte (S. 76). Die Kunsthistoriker glaubten aber zu lange an die Objektivität dieses Abbildungsverfahrens und bedachten weder die Enthistorisierung des Kunstwerks durch die Reproduktion, noch die Gefahren einer Manipulierung des kunsthistorischen Urteils durch Auswahl, Art und Anordnung von Abbildungen. Heinrich Dillys Einsichten seit 1975 in den ideologiegeschichtlichen Zusammenhang der Methoden des vergleichenden Sehens und der Formanalyse nur an Hand von Fotos bzw. Dias werden um neue Gesichtspunkte bereichert.

VOLKER PLAGEMANN knüpft an gemeinsame Arbeit mit Mittig zur Denkmalkunst im 19. Jahrhundert an. Sein Essay (Hermannsdenkmäler und Bismarckdenk-

maler. Reichseinigung ohne die Monarchen, S. 81-99) verweist auf politische wie gestalterische Zusammenhänge zweier Denkmalaufgaben. Das Hamburger Bismarckdenkmal von Lederer und Schaudt steht von allen realisierten Monumenten dem Hermannsdenkmal Bandels in seiner Gestalt am nächsten (S. 94. Druckfehlerkorrektur: Die nackten Jünglingsfiguren am Sockel symbolisieren acht deutsche Stämme, nicht Städte). Wenn das anschließend geplante, nicht ausgeführte Bismarckdenkmal in der Rheinprovinz ein „nationales Denkmal bürgerlichen Verdienstes um die Reichseinigung“ genannt wird (S. 96), werden m. E. Bismarcks Absichten zu Unrecht als bürgerlich gekennzeichnet und die Übereinstimmungen in den nationalistischen und aggressiven Interessen von Industrie, Militär und Monarchie verwischt.

SUSANNE DEICHER (Imaginäre Praxis. Ideologie und Form in Peter Behrens' unbewohntem Haus auf der Darmstädter Mathildenhöhe, S. 100-128) erinnert an einen Streit zwischen Mittag (sowie Klaus Herding) und Tilman Buddensieg in den 70er Jahren und stellt von neuem „die Frage nach einer politischen Bewertung der Arbeit von Künstlern und Formgestaltern des 20. Jahrhunderts in ihrer Gesellschaft“ (S. 102). Damals war es darum gegangen, ob NS-Design oder NS-Kunst überhaupt wie Kunst zu behandeln oder „nur“ Ideologie wären. Die Trennung der objektiven künstlerischen Qualität eines Produkts wie auch seiner weiterwirkenden Gebrauchstüchtigkeit von etwaigen ideologischen Implikationen, die sein Urheber damit verband, hatte Buddensieg auch bei Behrens vorgenommen. Demgegenüber betont Deicher schlüssig die Ideologiefunktion zur Herbeiführung einer neuen, von Eliten beherrschten Gesellschaft, die nicht nur den Texten von Peter Behrens und ihn begleitenden Kritikern innewohnt, sondern auch von ihm geprägten Formen und der theatralen Fingierung des praktischen Gebrauchs einer von ihm entworfenen Alltagsumwelt.

Mehrere Beiträge gelten Objekten aus der NS-Zeit. MAGDALENA BUSHART (Die Bildwerke auf dem Reichssportfeld in Berlin, S. 129-143) setzt sich mit der Funktion der Skulpturen im „einzigem Großprojekt aus dem 'Dritten Reich', das vollendet worden ist...und nicht...als lästiges ideologisches Überbleibsel abgeräumt wurde“ (S. 130 f.) auseinander. Der Architekt Werner March schlug erst 1934 in Abänderung seines ursprünglichen Entwurfs vor, die Anlage durch Skulpturen zu „beseelen“. Bushart analysiert die fragwürdigen Verfahren bei der Auftragsvergabe, das Vorrücken jüngerer Bildhauer gegenüber der Bildhauerprominenz der Weimarer Republik, die aber zum Teil gern an diesem „Gesamtkunstwerk“ mitgewirkt hätte, und das Eindringen der nationalen Konnotation in die archaisierende Verherrlichung der Sportler-Elite. Für das Gesamtensemble, das für die politische Ikonographie des Nationalsozialismus richtungweisend war, wird dringlich Denkmalschutz eingefordert, um das „kritische Betrachten“ (Mittig) zu ermöglichen.

Weniger bekannt als das ständig zugänglich gewesene Berliner Olympiastadion ist der Gegenstand der Betrachtung von GABI DOLFF-BONEKÄMPER (Das KdF-Bad Prora auf Rügen. Ein Versuch über Architektur und Moral, S. 144-157). Die Berliner Denkmalpflegerin weist für das schon vor dem Wettbewerb von 1936 durch Clemens Klotz entworfene, bei der Weltausstellung in Paris 1937 preisgekrönte und nach

Kriegsbeginn unvollendet gelassene Seebad für 20 000 Urlauber der NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“ Ähnlichkeiten mit Sanatorien und Strandbadbauten auch in England und Frankreich nach. In dem pointiert wiedergegebenen Streit, ob auch gute, z. T. rationale Architektur als Nazi-Architektur aufgefaßt werden kann, bzw. umgekehrt, tritt Dolff-Bonekämper dafür ein, sich der unauflösbaren sowohl politischen, als auch ästhetischen Ambivalenz der Anlage, die eine „schwer erträglich Monotonie“ aufweist, mit „durchaus gemischten Gefühlen“ zu stellen (S. 156).

Der Architekt und Bauhistoriker WOLFGANG SCHÄCHE ergreift keine Partei in dem Streit um eine etwaige Rekonstruktion des Berliner Stadtschlusses, sondern setzt sich nur mit den theoretischen Prämissen der kontroversen Argumente auseinander (Ist Rekonstruktion unmoralisch? Anmerkungen zu einem Reizthema, S. 158-164). Er relativiert die für Denkmalpfleger wichtige Auffassung vom Bauwerk als historischer Quelle oder Urkunde; die Rekonstruktion eines verschwundenen Baus zeuge allein für das Geschichtsverständnis und die Wertsetzungen derer, die rekonstruieren. Die Ablehnung einer „Wiedergeburt“ eines ausgelöschten Gebäudes sei eine rational unzulässige Gleichsetzung von Gebautem mit einem beseelten Individuum. Da Schäche dem heutigen Bauen keine Möglichkeit zuerkennt, die pluralistisch gewordene Gesellschaft allgemeingültig abzubilden, ergibt sich für ihn „kein rationales Argument, welches den Nachbau eines physisch nicht mehr existenten Bauwerks per se ausschließt“ (S. 163). Dieser sei nur eine von mehreren Möglichkeiten, über die nach anderen, will sagen politischen Kriterien, als denen von fragwürdigen Geschichts- und Architekturtheorien entschieden würde.

Der als Architekt ausgebildete WOLFGANG KIL, der als einziger Mitarbeiter dieses Bandes in der DDR zu publizieren begann, polemisiert sarkastisch gegen das „fundamentale Versagen der Berliner Stadtpolitik nach 1990“ (S. 172), die widerspruchsvolle historische Bedeutung von Örtlichkeiten urbanistisch zum Sprechen zu bringen (Achsenspiele. Alte und neue Kunsttopographien in der Mitte Berlins, S. 165-173). Am Umgang mit der Ost-West-“Staats“-Achse und dem Pariser Platz mit dem Brandenburger Tor zeigt er, daß damit sogar etwas ähnliches getan wird wie die Verdrängung jeder Erinnerung an die Machtzentrale der Nazis (Reichskanzlei usw.) durch absichtsvolle Banalisierung des Terrains in der DDR-Ära. Demgegenüber nennt er Stellen entlang einer Nord-Süd-Achse, die ein anderes Nachdenken über deutsche Hybris und deren Folgen, den Kalten Krieg, auslösen würden.

Einer dieser Stellen widmet sich LEONIE BAUMANN (Erinnern für die Zukunft. Das „Gestapo-Gelände“ in Berlin. Zur Geschichte eines Denk-Ortes, S. 174-191). Sie beschreibt die Aktivitäten seit 1981 zur Einrichtung einer „aktiven Gedenkstätte“, deren Gebäude (von dem Schweizer Architekten Peter Zumthor) gegenwärtig noch in der Ausführung ist, und benennt damit ein Aufgabenfeld für die Beteiligung kritisch eingreifender Kunstwissenschaftler an der Entwicklung neuer Arten eines für die Gesellschaft wichtigen Erinnerns an Geschichte.

Mit den letztgenannten Beiträgen ist der Übergang vom kunsthistorisch-deskriptiven Schreiben zum kunstkritischen Versuch einer Einflußnahme auf Kulturpolitik

und auf ein noch im Gang befindliches Kunstschaffen vollzogen, das die folgenden Aufsätze kennzeichnet. Für Kunstwissenschaft im Sinne Mittigs lassen sich beide Anliegen ohnehin nicht scharf trennen.

Ein sehr forsch formuliertes Feuilleton von WALTER GRASSKAMP (Verteidigung des Sofabildes, S. 201-209) kreist vorwiegend um Fragen der Wahrnehmung und Bewertung von Bildern und äußert dabei Meinungen zu so vielen Problemen der Kunstgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts, daß sie hier nicht alle rezensiert werden können.

Nach Gegenstand und Autorenposition bemerkenswert ist der Beitrag von JUTTA HELD (Die Aktualität des Bitterfelder Weges, S. 210-218), die seit langem eine in der westdeutschen Kunstforschung unübliche Aufmerksamkeit für soziokulturelle Vorgänge in der DDR zeigte. Sie vergleicht die dort nach zwei kulturpolitischen Konferenzen in Bitterfeld (1959, 1964) benannten „künstlerischen Annäherungsversuche an die Arbeitswelt“ (S. 214), bzw. das „zweiseitige Erziehungsprogramm“ (S. 211) für Künstler wie „Werktätige“ mit unterschiedlichen Initiativen der 60er und 70er Jahre in der Bundesrepublik und sieht eine Fortführung dieses unerledigten Gedankens in Konzeptionen einer Schweizer Industriellengruppe. Aus wirtschaftlichem Interesse setzt diese auf „Kunst als Medium oder Katalysator kommunikativer Prozesse“ (S. 215) wie als Stimulans erfinderischer Kreativität in der materiellen Produktion. „Ideologische Abstinenz oder Entgrenzung“, Verzicht auf kritische Reflexion und politische Zielstellungen sei allerdings Bedingung dafür (S. 216).

Auch CHRISTOPH ZUSCHLAG, einer der jüngsten Beiträger zur Festschrift, interessiert sich dafür, was aus Kunst, die in der DDR entstand, in dem Jahrzehnt danach wurde (Hinter den sieben Bergen. Wolfgang Mattheuer - Malerei als Selbstbefragung, S. 219-236). Er beschreibt, wie der Maler 1968-73 und dann wieder 1993-95 das in betonter Abwandlung zitierte Motiv von Delacroix' „Liberté“ in seine Bildwelt einfügte. Die bekannteste Fassung, das Gemälde „Hinter den sieben Bergen“ (1973, Leipzig, Museum der bildenden Künste), wird als Dokument der Entstehungszeit verstanden, die mehrmals korrigierte Abwandlung „Hinter die 7x7 Berge“ (1993-95, Privatbesitz) in ihrer systemkritischen Intention wohl etwas abgemildert. Ein näheres Eingehen auf die Verknüpfung mehrerer bedeutungsvoller Motive hätte Mattheuers Bildsprache und ihre eigensinnige Entwicklung deutlicher kennzeichnen können. So sind die für das Vogtland typische Landschaft mit Straßenführung, Fahrzeugen, Licht hinterm Horizont schon in „Große Straße, I“ von 1961 vorgebildet (Mattheuer-Ausstellung, Leipzig, Museum der bildenden Künste, Nr. 1.24, Abb. S. 56). Wenn Mattheuer „eine Ausnahme unter den exponierten Künstlern der DDR“ genannt wird (S. 220), unterstellt das eine Einheitlichkeit der übrigen, die aber nicht einmal in der irrig so genannten, heterogenen „Leipziger Schule“ vorhanden war.

Dem „seit 1996 kontinuierlich fortgeführten Text“ des Ausstellungsmachers PETER FUNKEN (Den Kopf verlieren. Eine kurze Geschichte der Enthauptung, S. 237-243), der nur beiläufig auf Kunstwerke und Vandalismus an solchen eingeht, vermag ich keine Aussage abzulesen, die zum Rahmenthema der Festschrift beiträgt.

Drei Aufsätze gelten Künstlern, die - anders als Mattheuer - mit Mitteln und nach Prinzipien arbeiten, die erst in den letzten Jahrzehnten zu einer dominierenden

Rolle in der Kunstpraxis gelangten. Es kann angemerkt werden, daß in keinem Fall das Gestaltungskonzept, die Intention oder der Funktionszusammenhang so kritisch befragt werden, wie es viele Analysen Mittigs seit seiner Studie zu Ipoustéguy (1987) auszeichnet. Die Ausstellungskuratorin BARBARA STRAKA interpretiert Objekte und Installationen von Paul Pfarr aus den Jahren 1981-97 im Zusammenhang einer „Gedächtniskunst“, wobei sie kulturhistorische wie physiologische Erkenntnisse heranzieht, um zu begründen, warum z. B. gefundene Gebrauchsgegenstände oder auch Steine assoziativ an Vergangenes erinnern können (Kunst als Denkraum der Besonnenheit. Zu den Arbeiten von Paul Pfarr, S. 244-255).

MICHAEL DIERS, ausgewiesener Forscher zur politischen Ikonographie, analysiert einige wandbildhaft-monumentale Papierschnitte, die um 1980 der damals maoistisch eingestellte Felix Droese in einer volkskunsthafte Technik aus Abfallmaterial gegen Kriegsgreuel und Folter schuf und geht ihren Ideen- und kunsttheoretischen (Kierkegaard) und christlich-ikonographischen Wurzeln nach (Einschneiden- de Maßnahmen. Arbeiten aus Papier von Felix Droese, S. 256-266).

BARBARA LANGE reflektiert eine aus dokumentarischen Fotografien von Gegenständen zusammengefaßte konzeptuelle Arbeit, die dazu angetan sei, das Geschichtsbewußtsein zu verunsichern (Indizien-Prozeß. „Asservate“ von Naomi Tereza Salmon, S. 267-279). Die aus Israel stammende Fotografin Salmon nahm in Yad Vashem und später in Buchenwald Objekte auf, die aus NS-Vernichtungslagern stammen und ursprünglich dortigen nicht identifizierbaren Opfern wie auch Tätern gehörten. Die Fotos wurden 1995-96 zu einer Ausstellung bzw. einem Katalog-Buch angeordnet (inszeniert) und mit beliebigen Personenfotos aus der Zeit von 1933 bis 1954 kombiniert. Der wesentliche Anteil von gestalterischer Subjektivität auch an anscheinend sachlichen fotografischen Abbildungen wird - auch im Vergleich zur Gestaltungsweise anderer Fotografen - herausgearbeitet. Die „Erzählungen“ der abgebildeten Gegenstände und die Abbildungen und deren Anordnung liefern kein feststehendes Geschichtsverständnis. Die Rezipierenden müssen dies nach Maßgabe ihres eigenen Wissens selbst immer neu produzieren. Lange hebt dies und die Favourisierung der auf Einzelschicksale gerichteten Mikrogeschichte gegenüber einer stereotypisch generalisierenden und „statischen Gedächtniskultur“ (S. 277) hervor.

Zwei Beiträge seien abschließend genannt, die sich vorwiegend mit zwei gegenwärtigen Formen der öffentlichen Präsentation von Kunst befassen. HORST BREDEKAMP greift an den Beispielen des Getty Center Los Angeles und der Guggenheim-Museen New York und Bilbao die Frage auf (Museen als Avantgarde, S. 192-200), ob solche neuen Museumsbauten, denen mehrfach der Vorwurf gemacht wurde, sie würden den Eigenausdruck der in ihnen ausgestellten Bildwerke unterdrücken, nicht vielmehr diesen fördern können. „Deren eigene Bewegungsformen“ formulieren sie nämlich u. U. früher als diese selbst“ (S. 196). Bredekamp plädiert - auch mit urbanistischen Argumenten - für „eine sich als Kunst verstehende Museumsarchitektur“ (S. 199) im Paragone der Kunstgattungen. Er weist die Denunzierung der avantgardistischen Kunst als Vorhut des Totalitarismus zurück und unterstreicht das Paradoxon, daß ausgerechnet Museen, die angeblich eine Stillstellung von (m. E. nicht nur

symbolischen, sondern gesellschaftlich realen) Spannungen bewirken sollen, diese produktiv verstärken.

Der erfahrene Kunstkritiker THOMAS WAGNER schreibt ein ausgedehntes, elegantes Feuilleton über bzw. gegen die Kasseler *documenta* von 1997 (Das entwundene Wissen. Die *documenta* X und die Suche nach Zeitgenossenschaft, S. 280-299). Beispielsweise habe die Art der Einordnung der Kunstwerke in die Stadt das Besondere von künstlerischer Darstellung oder Reflexion hinter das Vorführen des Geschichtsbildes der Kuratorin Catherine David zurückgedrängt. Mehrere der von dieser verkündeten Absichten, z. B. die Reaktivierung von unerledigt gebliebenen künstlerischen Positionen vergangener Jahrzehnte, seien fehlgeschlagen. Das Geschichtsbild und die Argumentationsweisen im Buch zur Ausstellung werden scharf kritisiert. Wagner kennzeichnet den dort ungeklärt gelassenen, aber favorisierten Begriff der Globalisierung als eine politische Ideologie. Indem er, m. E. richtig, hervorhebt, „Kunst hat stets eine politische Funktion, selbst da, wo sie sich scheinbar unpolitisch gibt“ (S. 293), vermißt er die Beachtung des Umstands, „daß Kunst sich aufgrund ihrer konkreten, in sich widersprüchlichen, dialogischen und interpretationsbedürftigen Gestalt zugleich einer allzu eindeutigen politischen Lesart verweigert“ (ebda.). Er muß jedoch grundsätzlich feststellen: „Der historische Prozeß der Entmündigung der Kunst durch ihre Anpassung an ästhetisch-repräsentative, ideologische, politische oder kunstindustrielle Vorgaben indes schreitet fort“ (S. 297). - Die genaue Analyse solcher Vorgänge ist gewiß auch künftig eine Aufgabe der Kunstwissenschaft im Sinne Hans-Ernst Mittigs.

PETER H. FEIST
Berlin

Stefanie Marschke: Künstlerbildnisse und Selbstporträts. Studien zu ihren Funktionen von der Antike bis zur Renaissance; Weimar: Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften 1998; 583 S. (DIN A5, Querformat); 134 SW-Abb.; ISBN 3-89739-018-3; DM 118,-

Die vorliegende Untersuchung entstand als Dissertation an der Universität Bonn unter der Betreuung von Gunter Schweikhart. Trotz der Nähe zu dessen Studien und daher unvermeidbarer Wiederholungen im Hinblick auf Text- und Bildmaterial erarbeitet sich Stefanie Marschke ein eigenes Profil, schon allein durch die zentrale Fragestellung nach der Aufgabe bzw. Funktion von Künstler- und Selbstporträts (S. 14). Bezüglich der Objekte geht Marschke mit der Ausweitung auf sämtliche europäische Kunstlandschaften und der Rückwendung bis zur Antike weit über den traditionellen Forschungsschwerpunkt in der italienischen Renaissance hinaus und bewältigt auf beeindruckende Weise nicht nur große Mengen an Literatur, sondern auch an Bild- und Quellenmaterial. Freilich kann sie der Sogkraft des italienischen Quattro- und vor allem des Cinquecento nicht entkommen, wie die – überwiegend sicher getroffene – Auswahl ihrer Bild- und Textbeispiele belegt.