

des Einflusses der Römer für die Akkulturation der eroberten Territorien über (vgl. S. 160). Künstlerische Einflüsse, stellt Stewart heraus, wurden häufig zwischen einzelnen Provinzen transferiert. Unklassische Bildwerke im römischen Imperium, die von den klassischen Standards und Traditionen entschieden abweichen, nimmt Stewart zum Anlass, Begrifflichkeiten wie „popular' art“ und „court' art“ (S. 165) zu erörtern. Diese Differenzierung lehnt er als unzulässige Simplifizierungen zwar ab, doch hebt er den marxistischen Ansatz Ranuccio Bianchi Bandinellis hervor, der durch die Begriffsprägung der „Plebejerkunst“⁶ einer sozialgeschichtlichen Betrachtung der römischen Kunst den Weg bereitet habe.

Abschließend wendet sich Stewart der Spätantike zu. Veränderungen der gesamtgesellschaftlichen Struktur zögen unweigerlich einen Wandel in der Kunst nach sich. Ganz in der Manier des Historismus sieht Stewart im Stil spätantiker Kunstwerke jedoch nicht Verfallssymptome des Imperiums, sondern billigt den Ausdrucksformen der spätrömischen Kunst einen eigenen Wert zu. Charakteristische stilistische Versatzstücke der spätantiken Kunst seien zudem beispielsweise zuvor in der provincialrömischen Kunst auszumachen gewesen. Stewart erklärt den Wandel daher mit veränderten Sehgewohnheiten und Erwartungen und distanziiert sich von einer Sicht, die mangelnde künstlerische Fähigkeiten, zur Erklärung anführt. Stewart regt in diesem Zusammenhang an, die Veränderungen in der spätantiken Kunst nicht überzubewerten und fordert, den Terminus nicht generalisierend zu gebrauchen.

Peter Stewart liefert eine andere Betrachtung der römischen Kunst, die von einer werkimmanenten Ausrichtung der Kunstgeschichte Abstand nimmt. Durch Kontextualisierung versteht er es, die zeitgenössische Betrachterperspektive zu berücksichtigen. Die Schwierigkeiten, römische Kunst und Kultur wie auch Akkulturationsphänomene zu definieren oder zu charakterisieren, machen diese veränderte methodische Herangehensweise erforderlich.

ISABELLE KÜNZER

*Universität Koblenz – Landau
Campus Koblenz*

6 RANUCCIO BIANCHI BANDINELLI: Rom, das Zentrum der Macht. Die römische Kunst von den Anfängen bis zur Zeit Marc Aurels (*Universum der Kunst 15*); München 1970, S. 63f.

Peter Dinzelsbacher, Ralph Frenken: Der steinerne Blick. Symbolköpfe der Romanik; Baden-Baden: Deutscher Wissenschafts-Verlag (DWV) 2008; 243 S., 104 SW-Abb.; ISBN 978-3-86888-003-8; € 27,95

In dieser Studie werden figürliche, oft schwer deutbare Bauplastiken mit häufig starrem Blick behandelt. Die interdisziplinäre Zusammenarbeit zwischen Kunstgeschichte, Geschichte und Psychoanalyse kann als gelungen betrachtet werden, da eine neue Herangehensweise für Objekte, die bisher als schwer bzw. überhaupt nicht interpretierbar galten, aufgezeigt wird.

Die in den letzten Jahren in den Geisteswissenschaften viel gelobte und beschworene Interdisziplinarität beschränkt sich leider allzu oft auf Tagungen. Nur einige Forschungsprojekte und wenige Zusammenarbeiten einzelner Wissenschaftler aus verschiedenen Disziplinen gehen tiefer in die Materie und bemühen sich um eine gemeinsame zeitintensive Untersuchung, wie es auch bei diesem Buch der Fall ist.

Mit Peter Dinzelbacher und Ralph Frenken sind zwei Wissenschaftler aus unterschiedlichen Disziplinen mit gemeinsamen Interessen zusammengekommen. Dinzelbacher, Historiker und Kunsthistoriker, ist vor allem als international hochgeschätzter Mentalitätshistoriker¹ bekannt. Frenken, Psychologe und Kinder- und Jugendlichen-Psychotherapeut hat bereits mehrere Untersuchungen zur Psychohistorie der Kindheit² verfasst. Beide beschäftigen sich bereits länger mit verwandten Themen der vorliegenden Studie und sehen diese als einen „Zwischenbericht“ (S. 80) an.

Die Untersuchung ist in zwei Teile gegliedert. Im ersten Teil „Köpfe in der romanischen Bauplastik“ (S. 7–78) werden die Objekte formal und kunsthistorisch untersucht. Der zweite Teil „Psychologische Untersuchung romanischer Symbolköpfe“ (S. 79–227) ist wiederum in zwei Teile unterteilt. Auf die Theoriebildung (S. 79–141) folgen unterschiedliche Fallbeispiele (S. 141–221).

Im Vorwort (S. 5) wird das Problem der Interdisziplinarität angesprochen. Die Köpfe und Gesichter in der romanischen Bauplastik werden treffend als ein „ununterbrochen vorkommendes Motiv“ (S. 5) bezeichnet. Für die Untersuchung wird der Zeitrahmen auf die Jahre 1050–1250 und auf das Gebiet West- und Mitteleuropa festgelegt. Es wird darauf hingewiesen, dass man nicht das Problem der vielen Symbolbegriffe thematisieren kann. Hierzu wird in Fußnote 1 das Werk Schlesingers von 1912³ mit seinen vielen Definitionen herangezogen. Hier wäre ein Verweis auf die Abhandlung Pochats von 1983⁴ dienlich gewesen, zumal in jenem Werk auch zwei für dieses spezifische Thema passende Kapitel „Psychoanalytische Symboldeutung“ (S. 95–135) und „Sozialpsychologische Symboldeutung“ (S. 185–206) enthalten sind.

Eine wichtige Information, nämlich dass die Werke für Fern- und Untersicht konzipiert wurden, findet sich nur in dem Absatz „Zu den Abbildungen“. Die Abbildungen sind zahlreich, aber auf rauhem Papier in nicht allzu hoher Auflösung, dafür aber für diese Zwecke passend in einem kontrastreichen Schwarz-Weiß wiedergegeben.

Im kunsthistorischen Teil der Untersuchung mit dem Titel „Köpfe in der romanischen Bauplastik“ (S. 7–78) wird in der Einleitung für Objekte, die sich an den Rändern von Architekturelementen befinden, der Begriff „marginale Skulptur“ von

1 Hier seien nur zwei Standardwerke zur Mentalitätsgeschichte genannt: PETER DINZELBACHER (Hg.): Europäische Mentalitätsgeschichte. Hauptthemen in Einzeldarstellungen; Stuttgart 1993 und DERS.: Europa im Hochmittelalter 1050–1250. Eine Kultur- und Mentalitätsgeschichte; Darmstadt 2003.

2 RALPH FRENKEN: Kindheit und Autobiographie vom 14. bis 17. Jahrhundert. Psychohistorische Rekonstruktionen; Kiel 1999. – DERS.: Kindheit und Mystik im Mittelalter; Frankfurt/Main 2002. – DERS.: „Da fing ich an zu erinnern ...“. Die Psychohistorie der Eltern-Kind-Beziehung in den frühesten deutschen Autobiographien (1200–1700); Gießen 2003.

3 MAX SCHLESINGER: Geschichte des Symbols; Berlin 1912.

4 GÖTZ POCHAT: Der Symbolbegriff in der Ästhetik und Kunstwissenschaft; Köln 1983.

Kenaan-Kedar⁵ übernommen. Des Weiteren wird auf das allgemeine Terminologieproblem verwiesen. So sind streng genommen nur Gesicht oder Kopf verwendet, da ein Begriff wie z. B. Maske bereits eine Deutung impliziert.

Im ersten Kapitel „Formale Aspekte“ (S. 9–23) werden die Objekte ein- bzw. abgegrenzt und charakterisiert. Es handelt sich bei den in der Studie behandelten Köpfen nicht um Personen der Heils- und Heiligengeschichte, sondern primär um gerade gerichtete Köpfe mit starrem Blick, der nicht zum Betrachter gewendet ist und somit eine Kommunikationsaufnahme verweigert. Dieser Blick löst beim Betrachter meist unangenehme Gefühle wie Scheu und Furcht aus. Es gibt kaum mimische Bewegungen und bei den meisten Gesichtern ist auch das Geschlecht unklar. Es wird darauf hingewiesen, dass die fehlende Farbigkeit „einen wertvollen, wenn nicht entscheidenden Hinweis auf ihre Zuordnung zur positiven oder negativen Bedeutungssphäre geben“ (S. 23) könnte.

Im zweiten Kapitel „Positionierung“ werden die einzelnen Anbringungsorte der romanischen Symbolköpfe aufgezeigt. Meist befinden sie sich am Außenbau in Laibungen, in Säulen von Portalen, auf Kapitellen, Basen oder auch als Kragsteine und Konsolen. Im Inneren eines Kirchengebäudes treten sie meist nur an Kapitellen und Basen auf. Durch das Anbringen von Gesichtern wird die „unbelebte“ Welt der Architektur „bewohnt“ und dadurch „belebt“. Es kann sich sowohl um Menschenköpfe, als auch um Tierköpfe und Köpfe von Mischwesen handeln. Auch Interaktionen zwischen einzelnen Köpfen oder ein Agieren mit leblosen Objekten wie bei den sogenannten Säulenfressern sind möglich. Hier werden die Deutungen des Fressens der Säule oder auch des Zersprengens des Kopfes durch die Säule dargelegt (Abb. 28). Durch Belege aus der Buchmalerei wird die zweite Möglichkeit als die Richtige angenommen. Allerdings gibt es hier noch andere Deutungen, die von den Autoren nicht in Erwägung gezogen werden, auch nicht bei der weiteren Untersuchung der Säulenfresser auf S. 199. Die Säule könnte auch von dem Dämon ausgespien werden, da er die Säule als Symbol der Fortitudo nicht verdauen konnte. Oder sie könnte seine Zunge darstellen, was dann eine polemische Verachtung der Fortitudo durch den Dämon symbolisieren würde. Dinzelbacher und Frenken sehen die Platzierung eines Kopfes für einige Fälle als für die Deutung entscheidend an. Sie stufen die teilweise tragende Funktion der Köpfe sowohl positiv als auch negativ ein und stellen die Frage, ob die Köpfe Einzelwesen oder in ein Gesamtsystem eingebunden sind.

Im dritten Kapitel „Genese“ (S. 45–57) wird die formale Herkunft der Köpfe in die Tradition antiker Monumente gestellt. Allerdings ist der Bezug zu diesen, vor allem auch zu den Objekten aus den keltischen und germanischen Kulturen noch nicht ausreichend erforscht. Es ist auch unklar, wieso diese nach einer Pause von ungefähr 500 Jahren Anfang des 11. Jahrhunderts wieder auftauchen und sich ab 1100 stark häufen.

Das vierte Kapitel „Deutungsversuche“ (S. 57–78) des ersten Teils ist in viele Unterkapitel mit einzelnen Fallbeispielen unterteilt. Die Suche nach „Hinweisen im

5 NURITH KENAAN-KEDAR: *Marginal Sculpture in Medieval France. Towards the Deciphering of an Enigmatic Pictorial Language*; Aldershot 1995.

mittelalterlichen Schrifttum“ (S. 57–60) erweist sich als erfolglos. Selbst in einem zeitgenössischen Pilgerführer nach Santiago de Compostela ist dem Verfasser, einem unbekanntem Franzosen, unklar, was die marginale Skulptur bedeuten könnte. „Für die Auftraggeber und Bildhauer kann das kaum gegolten haben.“ (S. 60). Es stehen also dem Forscher heute alle Deutungsmöglichkeiten offen. Folgende Möglichkeiten werden in der Studie untersucht: „Nichtmenschliche Wesen“ (S. 60–69), „Menschliche Wesen“ (S. 69–72), „Personifikationen“ (S. 72–73), „Spottbilder“ (S. 73–74) und „Bedeutungslose Verzierungen“ (S. 74–75). Hierbei wird deutlich, dass es sich eigentlich nur um nichtmenschliche Wesen im Sinne von Dämonen, z. B. als Apotropaia und um nicht spezielle menschliche Wesen, meist Gläubige handeln kann. Auf die angebliche Möglichkeit der bedeutungslosen Verzierung sollte hier spezifischer eingegangen werden, da dieser „Irrglaube“ leider immer noch in der Forschung zu finden ist. Den Autoren ist hier nur beizupflichten. Dieser Art von Bauskulptur ist allein durch die Gestaltung und Positionierung als reine Zierde undenkbar. Die Herstellung einer solchen Skulptur erfordert ein Konzept und einen enormen finanziellen und zeitlichen Aufwand, der nur durch ein ikonographisches Programm gerechtfertigt ist. Im letzten Unterkapitel „Ambivalenz“ (S. 75–78) wird verdeutlicht, dass es in der christlichen Ikonographie nur sehr wenig eindeutig positiv oder negativ konnotierte Formen, wie z. B. das Lamm oder das Kreuz gibt. Meist ist der Sinnzusammenhang für eine positive oder negative Deutung entscheidend. Man denke hier nur an den Löwen, der sowohl für den Teufel als auch für Christus stehen kann.

Der zweite, weitaus umfangreichere Teil der Studie ist die „Psychologische Untersuchung romanischer Symbolköpfe“ (S. 79–227). Die Autoren sehen ihr Werk als einen Versuch „eine psychologische Deutung der Gestaltung und Wirkung von romanischen Symbolköpfen zu erarbeiten“ (S. 79). Dieser Versuch verknüpft zwei Themengebiete, nämlich die „Darstellung menschlicher Gesichter in der romanischen Bauplastik“ (S. 79) und die „frühkindliche Wahrnehmung des menschlichen Gesichts“ (S. 79). Diese Verknüpfung bedarf Rückgriffe auf historische und psychologische Themengebiete. Die historischen Themen sind die Geschichte der Kindheit, die Mentalitätsgeschichte und die Psychohistorie. Die psychologischen Themen sind die moderne Säuglingsforschung, die psychoanalytische Entwicklungspsychologie, die Psychoanalyse selbst und die Wahrnehmungs- und Gestaltpsychologie. Unter den menschlichen Gesichtern der romanischen Bildhauer findet sich ein spezieller Skulpturentypus, die sogenannten „Têtes coupées“, Köpfe ohne dazugehörigen Körper. Allerdings bemerken hier die Autoren, dass dieser Begriff der „abgeschnittenen Köpfe“ nicht ganz angemessen sei, da es sich auch häufig nur um die Darstellung von Gesichtern handelt und „abgeschnitten“ auf einen Teil eines Ganzen schließen lässt. Die Wahrnehmung eines Gesichts geht bei Babys der des Körpers voraus, so dass dieser als eine Art Anhängsel gesehen wird. Die romanischen Künstler haben eigene Erinnerungsspuren, die mit der frühen Kindheit zusammenhängen, in ihre Entwürfe und Ausgestaltungen einfließen lassen. In dieser Abhandlung soll: „Der Ursprung dieser Kunstwerke und ihre Wirkung auf die Gläubigen sollen im Zusammenhang mit historischen Kindheits-

erfahrungen untersucht werden“ (S. 80). Die Autoren bezeichnen ihre Studie selbst als an einigen Stellen spekulativ und sehen diese nicht als abgeschlossen an.

Das Kapitel „Theoretischer Hintergrund und psychohistorischer Kontext“ (S. 81–107) ist in zwei Unterkapitel gegliedert. In der Einleitung wird die Notwendigkeit der Kenntnis des umgebenden Kontextes eines Kunstwerkes verdeutlicht, insbesondere aus psychohistorischer Sicht. Relevant sind hier die konkrete historische Situation, die kulturelle Einbettung des Werkes und die individuelle, biographische und psychische Situation des Künstlers. Im Zuge der Ausbreitung des Christentums kam es in der Betrachtung des Körpers zu einem grundlegenden Mentalitätswandel, der wohl etwas mit dem Wandel der Kindheitsbedingungen zu tun hat. Im ersten Unterkapitel „Kindheitshistorische Aspekte: Wandel des Umgangs mit Kindern“ (S. 84–103) werden die Unterschiede der einzelnen Epochen verdeutlicht. In der Antike war Kindesmord durch Aussetzen, insbesondere bei Mädchen üblich. Erst mit dem Aufkommen des Christentums wird der Kindesmord bekämpft, der ab 374 als Kapitalverbrechen geahndet wird. Im Jahre 787 wurde in Mailand das erste Findelhaus gegründet. Im Mittelalter kam es häufig zur Weggabe von Kindern. Auch das Ammen- und Oblatenwesen wurde in der Oberschicht genutzt. Die Ammen zogen die Kinder mitunter ohne eigenes emotionales Interesse auf und setzten diese teilweise aus. Eine lange Trennung von Mutter bzw. primärer Bezugsperson und Kind löst aus heutiger Sicht schwerwiegende Traumata aus. Die Weggabe eines Kleinkindes war für dieses ein radikaler Verlust des Urvertrauens. Der mittelalterliche Mensch war somit auf der Suche nach einer starken Bindung. „Insbesondere suchte er nach einer festen, nie endenden Beziehung zu Gott. Aus psychohistorischer Sicht ist dieser völlig konkretistische Wunsch als Auswirkung früher entgleister Bindungswünsche anzusehen. Der religiöse Kosmos, bevölkert mit den Phantasmen Gott, Jesus, Maria und zahllosen Heiligen, sollte Phantasie-Objekte liefern, an die man sich dauerhafter binden konnte als an die realen, verlassenden und weggebenden Eltern. Letztlich sind die als religiös bezeichneten Beschäftigungen mit diesen Phantasie-Objekten bewußte Ausläufer der permanent unbewußten Beschäftigung mit der verlorenen Mutter der frühen Kindheit.“ (S. 89). Durch das stramme Wickeln der Babys im Mittelalter kam es zu einer enormen Bewegungseinschränkung, die nur dem Gesicht und den Augen Freiheit gab. Dies hatte psychoemotionale Folgen, ein Unempfindlichwerden gegen Informationen. Die Selbstentwicklung, das Gefühl des eigenen Willens durch Muskelbewegungen, und somit auch die Unterscheidung zwischen Selbst und Nicht-Selbst sind gehemmt worden. Es kann auch kein Blickkontakt zur Mutter hergestellt werden. Das Gewickeltsein und das wieder Entwickeltsein schafft extreme Gefühlspositionen: „Erzwungene und unabwendbare Passivität wird von plötzlicher leidenschaftlicher Befreiung abgelöst.“ (S. 98). Der bedeutende Kulturhistoriker Johan Huizinga hat dieses Verhalten „als Grunddisposition des „mittelalterlichen Menschen“ gekennzeichnet“ (S. 98)⁶. Durch das Wickeln entstand wohl eine verstärkte Beschäftigung mit der Phantasie. So muten

⁶ JOHAN HUIZINGA: *Herbst des Mittelalters. Studien über Lebens- und Geistesformen des 14. und 15. Jahrhunderts in Frankreich und den Niederlanden*; München 1924.

manche Mystikerberichte wie „eine Reinszenierung von Wickeltraumen“ (S. 99) an. Die Autoren kommen zu folgendem Schluss: „Wickeln fördert wahrscheinlich das Schwanken zwischen Passivität und Aktivität, die Beschäftigung mit (visuellen) Phantasien und machte aufgrund der damit verbundenen emotionalen Deprivation die Suche nach idealisierten Ersatzobjekten in Form der geradezu überbordenden Besetzung religiöser Phantasmen notwendig.“ (S. 101–102). In der romanischen Kunst kann die Grundlage für die „Starrheit“ die extreme Wickelpraktik sein und für die überbordende Bilderwelt die Erregung beim Auswickeln. Die Künstler könnten auch unbewusst durch das Sehen von gewickelten Kindern angeregt worden sein und sich so mit den eigenen Schrecken der Kindheit beschäftigt haben, um die dazugehörigen Angstphantasien zu bannen. Ein Beispiel hierfür wäre das Kapitell aus St. Pierre in Chauvigny, auf dem Fabelwesen zu sehen sind, die wie eine Mischung aus geflügeltem Löwen und Wickelkind aussehen (Abb. 50). Im zweiten Unterkapitel „Mentalitäts- und psychohistorische Aspekte der Kunstgeschichte“ (S. 103–108) wird auf die Beziehungen zwischen Künstler, Auftraggeber und Rezipient eingegangen. Die Autoren sehen eine Analogie zwischen der Herstellung eines Kunstwerkes und der psychischen Symptombildung im Sinne Freuds. Der Künstler wäre somit auf der Ich- und Es-Ebene und würde seine Triebe und Phantasien verarbeiten. Der Auftraggeber wäre das abwehrende Über-Ich mit dem der Künstler einen Kompromiss eingehen muss. Der Rezipient als mittelalterlicher Gläubiger wäre vergleichbar als das „soziale Umfeld eines symptombildenden Patienten“ (S. 105), wobei die Kunstwerke die Symptome wären. Der Künstler könnte aber auch auf Anweisung des Auftraggebers gearbeitet haben, so dass auch die unbewussten Erinnerungsspuren von kirchlichen Auftraggebern in Kunstwerken sichtbar sein könnten. In der Romanik wurden somit „sexuelle, aggressive, tötende und verfolgende Objekte und Symbole [...] fest in einen christlichen Kosmos eingefügt.“ (S. 107).

Das nächste Kapitel „Psychologischer Kontext“ (S. 108–120) unterteilt sich in zwei Unterkapitel. In „Psychologie der Gesichtswahrnehmung“ (S. 108–110) wird die enorme menschliche Fähigkeit der Gesichtserkennung herausgestellt. Im zweiten Unterkapitel „Frühes Blickverhalten und Mutter-Kind-Beziehung“ (S. 110–120) wird die frühe differenzierte Wahrnehmung des Menschen erläutert. Der Mensch hat als Baby eine bessere differenzierte Wahrnehmung von Mimik und Vokalisation als im späteren Leben. So konzentriert sich der Blick des Babys sofort auf die Mutter, das Urbild aller später erlebten Gesichter. Ein Baby erkennt die Gefühlsregungen der Mutter im Gesicht und glaubt wie in einem Spiegel seine eigenen Gefühlszustände zu erkennen. So ist ein Blick des Kindes in das Gesicht einer uninteressierten Amme wie ein Blick in ein versteinertes Gesicht. Die Wahrnehmungsentwicklung eines Kindes kann man an seiner zeichnerischen Entwicklung ablesen. Zuerst malt ein Kind nur ein Gesicht mit großen Augen, dann einen Kopffüßler und erst später eine Menschen mit gesamten Körper, der aber in seinen Proportionen im Gegensatz zum Kopf viel zu klein ist.

Das Kapitel „Historische Kindheit, Religion und Kunst“ (S. 121–141) ist in vier Unterkapitel gegliedert. Die fixierten Wünsche aus der Kindheit kann man nach den Autoren nirgends besser als mit der Religion bearbeiten. „Im religiösen Vollzug kann

der Gläubige erneut den Wunsch nach einem guten Objekt äußern, der konkret die Form des Verlangens nach einem freundlichen, lächelnden und wohlwollenden Gesicht annehmen kann.“ (S. 121). Dieses Gesicht kann in der romanischen Plastik wiedergefunden werden. Allerdings sind viele Werke das Gegenteil, es sind gefürchtete Wiederholungen von Kindheitstraumata. Die symbolhafte Darstellung in der marginalen Plastik ist wohl in erster Linie eine Verarbeitung von Angst, deren Wurzel in den Kindheitserfahrungen und Traumata historischer Kinder sind. Die Autoren vermuten hier vorweg, dass die Darstellungen „im Rahmen einer Art intuitiver religiöser Therapie von Angst und paranoidem Erleben gebraucht wurden.“ (S. 121). Aus geängstigten Kindern wurden oft ängstliche Erwachsene, die sich mit ihren verdrängten Kindheitstraumata auseinandersetzen mussten. In „Religion als symbolische Objektbeziehung“ (S. 122–125) wird die dualistische Spaltung der Religion in Gutes und Böses erläutert. Die Spannungen zwischen Gut und Böse kann man „als Reinszenierung des strukturgleichen Dramas des kleinen Kindes im Umgang mit seinen Eltern begreifen.“ (S. 123). Der erwachsene Gläubige findet in der Religion eine symbolische Lösung für seine infantilen Fragen nach einem guten und einem bösen Objekt. „Aus dieser Sicht ist Religion nicht etwa einfach Opium, sondern eher eine Art Psychotherapie, wobei der Zusammenhang der Symbolantworten mit ihrer genuin infantilen Genese abgespalten und verborgen bleiben muß. Der Gläubige will eben nicht hören, daß er seine reale Mutter vermißt hat [...], sondern daß ein übernatürliches und ideales Objekt – Gott – ihn liebt. Nur so bleibt ja das ursprüngliche Trauma weiter unbewußt.“ (S. 123). Bei den psychohistorischen Zusammenhängen spielt die Objektbezeichnung eine entscheidende Rolle. Sie besteht aus drei Bestandteilen, dem affektiv besetzten Objekt-Imago (z. B. aggressiver Dämon), dem dazugehörigen Selbst-Imago (z. B. hilfloser Gläubiger) und dem spezifischen Affekt (z. B. Angst vor dem Dämon). Die Bildhauer konnten durch ihre Werke den Betrachter „am Drama des Aufsuchens des guten Objekts und der Vermeidung des bösen Objekts teilhaben lassen.“ (S. 125). In „Symbol und Kunstwerk“ (S. 125–130) wird der verwendete Symbolbegriff erklärt. Den Ausgang bildet hier die klassische psychoanalytische Definition des Symbols von Ferenczi von 1913⁷. Die Auffassung von Ferenczi ist jedoch zu eng und diese wird in Anlehnung an den gestaltpsychologisch orientierten Ansatz von Leuner erweitert⁸. So entsteht ein Katalog von 12 Punkten, die im Sinne von Wittgensteins Familienähnlichkeiten⁹ keine notwendigen, sondern nur hinreichende Bedingungen sind. In „Methodische Vorüberlegungen zur Untersuchung von Bauplastiken“ (S. 130–131) wird darauf verwiesen, dass das Objekt im Zusammenhang mit seiner Umgebung und in seinem historischen Kontext untersucht werden muss. Im letzten Unterkapitel „Zur Positionierung der Bauplastiken: der Rand“ (S. 131–141) wird ausführlich auf den

7 SÁNDOR FERENCZI: Zur Ontogenese der Symbole. (1913) In: DERS.: Schriften zur Psychoanalyse, 1. Band, hg. von MICHAEL BALINT; Frankfurt Main 1982, S. 172–175, S. 173.

8 HANSCARL LEUNER: Die experimentelle Psychose: ihre Psychopharmakologie, Phänomenologie und Dynamik in Beziehung zur Person; Berlin 1962.

9 LUDWIG WITTGENSTEIN: Tractatus logico-philosophicus. Tagebücher 1914–1916. Philosophische Untersuchungen. (Werkausgabe in 8 Bänden. Bd. 1); Frankfurt Main 1984, S. 67ff.

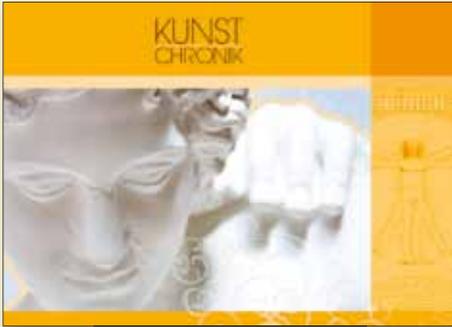
Anbringungsort der Bauplastik aus psychologischer Sicht eingegangen. Die Bauplastik dieser Art ist meistens architektonisch am Rand angebracht. Psychologisch gesehen ist der Rand eine Grenze zwischen zwei Gebieten oder die Abgrenzung eines Gebietes. An Grenzen herrscht immer Unruhe, Chaos und Bewegung. Die Gebiete, die von einem Rand markiert werden sind meist dualistisch gesehen: Gut und Böse, Heiliges und Profanes, Himmel und Hölle, Innen und Außen. Die marginalen Kunstwerke sind meist nicht von sakralem Charakter. Es handelt sich um Dämonen, Unholde, wilde Tiere, Das religiöse Erleben von Gut und Böse basiert auf den guten bzw. schlechten Erfahrungen mit den Eltern. Der Gläubige erlebt die Gottesphantasma als konkret, er ist der Meinung, dass da etwas sei. „Dieses konkrete Erleben basiert aus psychohistorischer Sicht unmittelbar auf dem Erleben des Babys, womöglich des Fötus.“ (S. 136). Wenn sich der Erwachsene dieser Erfahrung langsam erinnert, geschieht die paradoxe Situation, dass er die extreme Nähe beschreiben muss und zu diesem Zwecke Metaphern aus Extremerfahrungen verwendet. „Im marginalen Kunstwerk kommt es somit zu einer künstlerischen Verdichtung: der Ort des Kunstwerks symbolisiert das Randständige, aber auch inhaltlich-thematisch wird das psychisch Randständige behandelt. Dieses „psychisch Randständige“ ist das Abgespaltene, Dissoziierte, Verdrängte, Ängstigende, Traumatische.“ (S. 136). Das Negative wird also randständig positioniert und das Heilige zentral. Es ist nach den Autoren zu vermuten, dass marginale Kunstwerke auch infantile Themen haben. Der Künstler arbeitet nicht nur nach Vorlagen, sondern auch nach seinen eigenen Erinnerungsspuren und Phantasien. Das Problem bei einem Traumata ist die „Unvereinbarkeit zweier extrem widersprüchlicher Objektbeziehungen“ (S. 139), die geliebte gute Mutter-Imago und die gehasste böse Mutter-Imago. So sind zu einem Objekt zwei verschiedene Objektbilder entstanden. Es besteht ständig die Gefahr, dass Gut und Böse, die voneinander getrennt sind, sich gegenseitig durchdringen oder gar die Plätze tauschen. Das mittelalterliche Christentum hat die gleiche dualistische Struktur und wird als „soziale Auswirkung der zugehörigen traumatischen Kindheitsbedingungen verstanden.“ (S. 139). „Die traumatisch geprägte Psyche und Mentalität des Mittelalters weist eine archaische Unsicherheit in der affektiven Bewertung von Objekten auf.“ (S. 140). Durch die gespaltene Objektbeziehung droht bei einer Annäherung die Gefahr der Entgleisung. Der Umgang des Gläubigen mit den beiden affektiven Imagines, der guten Imago Gottes und der bösen Imago des Teufels erlaubt ihm „eine Auseinandersetzung mit affektiv stark besetzten frühinfantilen Themen im Rahmen eines religiösen Symbolsystems“. (S. 141).

Das letzte Kapitel „Empirische Untersuchung romanischer Plastiken“ (S. 141–221) enthält konkrete Fallbeispiele. Die vielen Unterkapitelüberschriften geben einen Einblick in das bearbeitete Spektrum: „Gute Gesichter“ (S. 141–142), „Böse Gesichter“ (S. 143–148), „Häßliche und groteske Gesichter“ (S. 148–151), „Sexualisierte Gesichter“ (S. 151–167), „Ängstliche und leidende Gesichter“ (S. 167–168), „Attakierte Gesichter“ (S. 168–170), „Teilgesichter“ (S. 170–172), „Ausdruckslose Gesichter“ (S. 173–178), „Depressive Gesichter“ (S. 179), „Blattmasken (Green Men)“ (S. 179–188), „Janusköpfe und Dreiköpfe (Trikephale)“ (S. 189), „Weitere infantile, sexuelle und

aggressive Bildthemen des Randes“ (S. 190–209) und „Kindliche Proportionen in der romanischen Bauplastik“ (S. 210–221).

Aus der Vielzahl der Fallbeispiele sollen hier nur zwei genauer betrachtet werden. In dem Unterkapitel „Sexualisierte Gesichter“ (S. 151–167) werden die meist nicht behandelten, in einigen Regionen häufig vorkommenden, sexuellen Gestalten am sakralen Kirchenbau untersucht. Unter den Fallbeispielen sei hier die Sheelanaig aus Kilpeck, Herford in England herausgenommen (Abb. 66). Die Skulptur ist eine Konsole und wird um 1140 datiert. Die Sheela ist von den Proportionen her wie ein Fötus, der Kopf ist größer als der Rumpf. Sie greift mit beiden Händen zum Genital und öffnet ihre Vulva damit. Im Gesicht hat sie einen extrem betonten Blick und einen lächelnden Mund, was in der Romanik sehr selten vorkommt. Bei dieser Plastik sind das sexuelle und das Blick-Thema übereinandergelagert. Die Autoren sehen den Blick und die Geste als äußerst aggressiv und provozierend an. Der Rezipient wird mit dem intimen Thema und seinem eigenen Umgang damit konfrontiert. Dies geschieht vor dem Kirchengang, so dass er bei der Messe in den Gedanken bei dem Thema Sünde und insbesondere der Luxuria ist. Bei den Sheelas sind meist, wie auch in Kilpeck, die Genitalien stark betont und keine Brüste vorhanden. Laut Melanie Klein¹⁰ haben Kinder zwei Vorstellungen von den Müttern, die geliebte „Brust-Mutter“, die Ernährung, Fürsorge und Wärme gibt und die gefürchtete böse „Genital-Mutter“, die für die „Vorstellung zum eigenen Begehren der Mutter und deren gefährliche Sexualität mit aggressiver Tötung“ (S. 158) steht. Die Sheelas sind eine plastische Darstellung der „Genital-Mütter“ und die Marienstatuen eine Verkörperung der geliebten „Brust-Mütter“. Durch Spaltungsprozesse in der Psyche können diese beiden gegensätzlichen Vorstellungen von der Mutter beibehalten werden, so eventuell auch bei einem romanischen Bildhauer. Durch das Aussehen eines Fötus und das fehlende Schamhaar wirken die meisten Sheelas wie ein weiblicher Kinder-Imago. „Womöglich überlagerten die romanischen Bildhauer hier die beiden Themen „böse (sexuell triebhafte) Mutter“ und „böses (sexuell triebhaftes) Kind.““ (S. 158). Durch die verschiedentlich ausgeprägte Symbolfunktion erlaubt das Kunstwerk „die religiös geheißene Bearbeitung unbewußter Konfliktthemen“ (S. 158). Auch der Blick der Sheela aus Kilpeck ist mehrdeutig, entweder voyeuristisch oder anstarrend, auffordernd, „penetrierend“, also exhibitionistisch. Der Bildhauer erschuf eine Sheela, die den Betrachter so mit ihrer Sexualität konfrontiert, dass dieser sich ihr nicht nähern möchte. „Sexualität wird so tatsächlich dem Rand zugewiesen. Sie wird in einer aggressivierten und überbetonten Weise dargeboten, so daß ihre Beziehung zur Sünde, zum bösen Objekt Teufel klar wird. Auch an dieser Stelle zeigt sich die funktionale Verklammerung der religiösen Symbolfunktionen der romanischen Bauplastik: Marginale und zentrale Skulptur ergänzen sich gegenseitig.“ (S. 159–160).

10 MELANIE KLEIN: Der Ödipuskomplex unter dem Aspekt der frühen Angstsituation (1945). In: DIES.: Frühstadien des Ödipuskomplexes. Frühe Schriften (1928–1945); Frankfurt Main 1985, S. 107–169, S. 118.



KUNSTCHRONIK

Monatsschrift für Kunstwissenschaft, Museumswesen und Denkmalpflege

Seit Anfang 1948 gibt das Zentralinstitut für Kunstgeschichte in Zusammenarbeit mit dem Fachverlag Hans Carl die Zeitschrift KUNSTCHRONIK heraus. Seit der Gründung des Verbandes Deutscher Kunsthistoriker ist die Monatsschrift auch dessen Nachrichtenblatt. Verantwortlicher Redakteur ist Dr. Peter Diemer.

Die inhaltlichen Schwerpunkte der KUNSTCHRONIK:

Kritische Berichte aus kunsthistorischer Warte über kulturpolitische Fragen, Tagungen und Ausstellungen, Institutionen und neue Funde, Informationen über den Fortgang der Forschung in Gestalt von Literaturberichten und Rezensionen. Neben deutschen druckt die KUNSTCHRONIK auch Beiträge in englischer, französischer und italienischer Sprache.

Die Kunstchronik ist die einzige kunsthistorische Monatsschrift des deutschen Sprachbereichs, deren Inhalt nach rein wissenschaftlichen Kriterien ausgesucht wird.

*Fachverlag Hans Carl, Nürnberg,
erstmalig erschienen 1948,
11 Hefte pro Jahr, je 50-70 S.*

*Auszubildende und Studenten
erhalten 50% Preisnachlass,
ISSN 0023-5474, 16,5 x 24 cm,
kartoniert*

Jahresabo Inland
(inkl. Porto u. MwSt.):

€ 65,90

www.hanscarl.com



Als weiteres Beispiel werden hier „Ausdruckslose Gesichter“ (S. 173–178) vorgestellt. Sie erscheinen zunächst schwer erklärbar, da sie meist isoliert von anderen Objekten stehen. Ein „ausdrucksloses Gesicht“ zeigt ein Mensch, wenn er entspannt ist. Um Schlafende oder Tote kann es sich nicht handeln, da sie die Augen offen haben. Seelen von Toten können es auch nicht sein, da sie hierfür zu emotionslos sind. Der Bildhauer thematisiert hier wohl eine Art Enttäuschung. „Das „ausdruckslose Gesicht“ könnte mit emotionalen Deprivationserfahrungen historischer Babys zu tun haben.“ (S. 176). Die Erfahrung eines gleichgültigen, nicht antwortenden Gesichtsausdrucks der Mutter ist für das Baby eine emotionale Belastung, die im häufigen Wiederholungsfall zu einem frühen Trauma führen kann. Ein Künstler mit einem solchen Trauma hat einen Entwurf einem Auftraggeber mit ähnlichem Hintergrund gegeben, der sich von dem Entwurf angezogen fühlt und diesen in Auftrag gibt. Ein Gläubiger mit wiederum ähnlichem Hintergrund belebt bei der Betrachtung des Kunstwerkes seine früheren Erinnerungsspuren als religiöse Erfahrung wieder. Der Gläubige kann keinen Blickkontakt zu dem Gesicht herstellen, das in die Ferne blickt. Die frühere Situation des nicht antwortenden Gesichtes ist somit wiederhergestellt. Der Gläubige könnte unterbewusst eine Retraumatisierung befürchten, die durch die Teilnahme am Gottesdienst vereitelt wird. Bei dem „ausdruckslosen Gesicht“ ist auch unklar, ob es sich zum Bösen oder zum Guten wendet. Dadurch sucht der Gläubige im Innern der Kirche die Nähe zu Gott, da er einen guten Ausgang anstrebt. So leitet das Betrachten der Skulptur eine sakrale Handlung ein. Dem von den Autoren verwendete Begriff der „ausdruckslosen Gesichter“ kann hier nicht zugestimmt werden, da der Blick dieser Skulpturen meist nicht ausdruckslos, sondern starrend und bannend ist.

Im letzten Kapitel „Zusammenfassung und Schluß“ (S. 221–227) wird nicht nur die Untersuchung und ihre Ergebnisse in prägnanter Weise vorgestellt, sondern auch ein Ausblick auf die Gotik gewährt. In der Zeit der Gotik kommt es zu einem enormen Mentalitätswandel, der auch deutlich in der Skulptur wiederzuerkennen ist. So werden in dieser Epoche emotionale Themen mit emotionalen Gesichtsausdrücken aus der Perspektive eines Dritten erschaffen, so dass ein distanzierter Blick des Rezipienten auf das Dargestellte möglich ist.

Leider muss an dieser Stelle ein formaler Mangel des Buches Erwähnung finden. Immer wieder lassen sich in den Fußnoten Flüchtigkeitsfehler entdecken. Besonders häufig sind die Jahresangaben fehlerhaft. Hier sei nur ein konkretes Beispiele genannt. um das Ganze nicht überzubewerten. Auf Seite 67 in Fußnote 95 steht: Hohler (wie Anm. 97) I, 161. Hier ist zu bemängeln, dass eine Literaturangabe, sofern diese nicht im Literaturverzeichnis erscheint, bei ihrer ersten Erwähnung zu nennen ist, also bei Fußnote 95. Auf Seite 68 in Fußnote 97 steht dann: Hohler II, 194f. Somit findet sich nirgends eine genaue Literaturangabe.

Eine der ersten Studien Freuds zur Kindheitserinnerung von Künstlern¹¹ wurde leider nicht erwähnt.

11 SIGMUND FREUD: Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci (1910). Gesammelte Werke, Bd. 8; Frankfurt Main 1964.

Interdisziplinäre Studien dieser Art bergen auch immer Gefahren mit sich, da sie meist nur einen neuen interdisziplinären Ansatz haben, aus dessen Sicht die Autoren ein Thema untersuchen. So schießt auch hier die ein oder andere Deutung etwas über das Ziel hinaus. Als Beispiel seien hier die Drachen, die sich selbst in den Schwanz beißen genannt, deren autoaggressives Verhalten die Autoren als Selbstkastration deuten. (S. 206 und Abb. 93)

Hervorzuheben ist, dass es Dinzelbacher und Frenken mit dieser Studie gelungen ist, bisher schwer deutbare Skulpturen so zu interpretieren, dass es verständlich wird, wieso diese überhaupt an Kirchen angebracht sind.

Das große Verdienst von Dinzelbacher und Frenken ist es, dass sie dem Kunsthistoriker nun ein weiteres Instrument zur Deutung romanischer Skulptur in die Hand gegeben haben. Es bleibt zu hoffen, dass die Methode an passenden Stellen Anklang findet und die beiden Autoren nach ihrem „Zwischenbericht“ (S. 80) in Kürze ein weiteres Werk dieser Art publizieren.

WILFRIED E. KEIL
Universität Heidelberg

Brigitte Pedde: Altorientalische Tiermotive in der mittelalterlichen Kunst des Orients und Europa; Weimar: VDG 2009; 516 S., 620 SW-Abb., Festbindung; ISBN 9-783-897-395-961; € 98,00

Viele Motive, die in den Bildkünsten und der Ornamentik des Mittelalters Verwendung finden, haben ihren Ursprung im altorientalischen Kulturraum. Bei einigen Motiven ist diese Herkunft offensichtlich, andere hingegen so adaptiert, dass ihre Herkunft in Vergessenheit geriet.

Nachdem die Motive im 19. Jahrhundert das Interesse der Forschung geweckt hatten, wurden bei den Untersuchungen aber immer nur Ausschnitte der verschiedenen Epochen altorientalischer Kunst betrachtet, während Überlieferungen aus dazwischenliegenden und sicherlich auch vermittelnden Zeiträumen unberücksichtigt blieben. Diese Lücke zu schließen, machte sich Brigitte Pedde in der vorliegenden kunsthistorischen Dissertation an der Freien Universität Berlin zur Aufgabe. Nachdem sie sich bereits in ihrer Magisterarbeit mit der Verbindung von Orient und Europa befasst hatte, dabei jedoch auf die Rezeption altorientalischer Motive in der islamischen Kunst beschränkt hatte, weitet sie in der vorliegenden Arbeit den Blick auf den Bereich des christlichen Mittelalters aus. Diese zeitliche Zäsur wird damit begründet, dass in Europa mit dem Aufkommen der Gotik und der Errichtung des lateinischen Kaisertums in Byzanz (1204) ebenso eine rückläufige Verwendung der alten Motive festzustellen ist wie in der islamischen Welt mit dem Vordringen der Osmanen im 13. Jahrhundert neben den Darstellungen von Menschen auch die von Tieren verschwinden. (S.13).

Eugène Goblet d'Alviella war 1894 einer der ersten, der sich in seiner Publikation „The Migration of Symbols“ mit der Thematik einer Übernahme altorientalischer