

Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe; hrsg. von Ulrich Pfisterer; Stuttgart – Weimar: Verlag J. B. Metzler 2003; 410 S.; ISBN 3-476-01880-6; € 39,95

Seit seinem Erscheinen am Ende des Jahres 2003 ist diesem Lexikon im deutschsprachigen Feuilleton wie in einschlägigen fachwissenschaftlichen Periodika eine rege Aufmerksamkeit zuteil geworden. Das wird bei dem Anspruch, den Herausgeber und Verlag an ihr Produkt stellten, kaum überraschen. Die vom Verlag J. B. Metzler auf seinen Internetseiten unter der Rubrik „Pressestimmen“ auszugsweise veröffentlichten Kritiken zu diesem Lexikon¹ machen deutlich, daß diese – im Sinne der Eigenwerbung üblichen und zugestanden – positiven Einschätzungen vor allem drei mit der Herausgabe angestrebte Ziele als erreicht bestätigen sollen: Das Lexikon soll die „zentralen Leitideen, Methoden und Hilfsmittel der Kunstgeschichte erläutern“, dabei die „wissenschaftsgeschichtliche Entwicklung der Disziplin“ ausführlich darstellen und schließlich dazu beitragen, „aktuelle Diskussionen über Kunst besser zu verstehen“, da es dem Leser „mehr über die historischen Voraussetzungen heutiger Diskussionen über Kunst“ vermittele, so daß dieser „zugleich die Andersartigkeit der damaligen Kunstbetrachtung“ erkennen könne. Damit unterscheide sich das „unter Mitarbeit von 50 renommierten Kunsthistorikern entstandene Handbuch wesentlich von bisherigen, großenteils personen- und sachkundlich orientierten Nachschlagewerken“. Nach Meinung des Verlages stünde es denn auch „außer Konkurrenz“.

Der Herausgeber wollte nach eigenem Bekunden mit diesem Nachschlagewerk eine „fachspezifische Gesamtdarstellung“ von drei „sich gegenseitig aufs engste“ bedingenden Bereichen geben, die ganz wesentlich Verständnis und Selbstverständnis der Disziplin ausmachen. Ausgehend von einer „Auswahl der wichtigsten vorwissenschaftlichen Termini der Kunstbeschreibung und -bewertung seit der Antike“ sollten „Ausbildung und ‚Kanonisierung‘ eines Fachvokabulars“ und schließlich die „zentralen Methoden und Vorstellungen der Disziplin bis hin zu ihrem heutigen Stand“ dargestellt werden. Zugleich wollte man „die institutionelle Situierung und die ‚Hilfsmittel‘ dieses Fachdiskurses“ reflektieren. Als Zielsetzung für dieses Vorhaben hatte sich der Herausgeber neben einer „erweiterten Begriffsgeschichte“ die „Thematisierung eines (im wissenschaftlichen Umgang mit Kunst greifbaren) Umwandlungsprozesses hin zur (Post-)Moderne“ sowie „die Kontrolle unseres gegenwärtigen Ideen-, Methoden- und Sprachgebrauchs vor dem historischen Hintergrund“ vorgegeben.

Mit der Darstellung der „Begriffsgeschichte zentraler Termini der Kunstwissenschaft“ und dem jeweils „ursprünglichen Verwendungskontext“ wollte der Herausgeber zu den Ursprüngen der „historischen und aktuellen Denk- und Wahrnehmungsmodi“ gelangen und somit an Erwin Panofsky anknüpfen, der bereits 1924 seinen Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie geleistet hatte².

1 http://www.metzlerverlag.de/index.php?mod=bookdetail&tbl_book_nfo_id=576&show=PR

2 ERWIN PANOFSKY: *Idea: Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Leipzig und Berlin 1924 (*Studien der Bibliothek Warburg*; 5)

Einleitend wird im Vorwort zum Lexikon aus einem Briefwechsel zwischen Erwin Panofsky und Alfred Barr, dem Direktor des New Yorker Museum of Modern Art, zitiert, in dem Panofsky im Frühjahr 1934 – nur wenige Monate nach seiner Flucht aus Deutschland – das Fehlen eines Begriffslexikons beklagte. Panofsky war sich sicher, daß er Barr nicht mit Informationen hätte aushelfen müssen, wenn ein derartiges Lexikon bereits damals erschienen wäre. Die „Erarbeitung eines solchen Lexikons“ hielt Panofsky für „eine gute Idee“, denn die Darstellung der „langsamen Veränderungen, denen alle diese Bezeichnungen im Laufe der Zeit unterworfen waren, würden eine sehr erfreuliche Ergänzung zur Entwicklung der Stilphänomene selbst darstellen“.

Zweifellos – und diese Feststellung klingt nahezu banal – haben Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker seit der Etablierung ihrer Gegenstandsbereiche im Ensemble der modernen Wissenschaften in wachsendem Maße wissenschaftsgeschichtliche Selbstreflexion betrieben und das von ihnen verwendete Vokabular und die gebräuchliche Terminologie kritisch befragt. Als ein Resultat dieses Prozesses darf vielleicht ein methodischer Pluralismus und eine Multivalenz der Begrifflichkeiten konstatiert werden, die es gerade Studierenden und anderen, die sich dem Fach ‚von außen‘ nähern wollen, so schwer macht, Versicherung und Vergewisserung zu erhalten. Dieser Prozeß, dessen Beginn man wohl mit der Debatte um die kunstgeschichtlichen ‚Grundbegriffe‘ im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts ansetzen darf und der mit der stilpluralistischen ‚Systematisierungswut‘ um 1930 einen ersten Höhepunkt erfuhr, hat schließlich zu einer Situation geführt, die mit einem bekannten Bonmot treffend charakterisiert wird: Im Vergleich und im Unterschied zu den Generationen der Historiker vor und um 1900, namentlich insbesondere zu Jacob Burckhardt, wissen wir heute so vieles mehr über die Renaissance; aber Burckhardt und seine Zeitgenossen wußten noch, was Renaissance ist ...

Ausgehend von dieser Situation muß gefragt werden, inwieweit heute von einem „Lexikon der Ideen, Methoden und Begriffe der Kunstwissenschaft“ hilfreiche Orientierungen und kritische Anregungen zur Beschäftigung mit den historischen und aktuellen Mustern der Wahrnehmung von Kunst und ihrer Geschichte ausgehen oder zumindest erwartet werden dürfen. Oder anders gefragt, wie wird das vorliegende Lexikon als Ergebnis der Arbeit des Herausgebers und der Autoren den selbst gestellten Zielen und den selbst formulierten Ansprüchen gerecht?

Um es vorweg zu nehmen: das Lexikon darf den Status eines profunden wissenschaftlichen Kompendiums zu Recht beanspruchen. Die Erläuterungen zur Mehrzahl der Lemmata gehen wesentlich über eine eindimensionale Begriffserklärung und über den Charakter einer Einführung hinaus. Sie geben den aktuellen Stand der Forschung und des jeweiligen wissenschaftlichen Diskurses wieder. Lesern bzw. Nutzern ohne ein gewisses Vorwissen wird es jedoch nicht immer leicht fallen, einen Einstieg in die Thematik oder Problematik zu finden. Für bestimmte Nutzerbedürfnisse werden einige Einträge nutzbringender sein als andere. Das liegt in der Natur der Sache.

Die hauptsächliche Zielgruppe für dieses Nachschlagewerk hatte der Heraus-

geber im Vorwort ohnehin in den ‚eigenen Reihen‘ fixiert. „Zu einem Zeitpunkt, da sich erneut eine eher historisch und an (wenigen) traditionellen Methoden ausgerichtete ‚Kunstgeschichte‘ und neue interdisziplinäre, von Theorie-Vielfalt bzw. der dezidierten Orientierung an aktuellen Ansätzen gekennzeichnete ‚Wissenschaften der Bilder‘ auseinander zu bewegen scheinen“, bedürfe es der Verständigung über Grundlagen, Aufgaben und Perspektiven der Disziplin, und ein Lexikon wie dieses kann innerhalb des Diskurses gleichermaßen Gegenstand wie Mittel sein³.

Das übersichtlich angelegte „Lexikon Kunstwissenschaft“ beinhaltet Einträge zu einer Reihe von fachwissenschaftlichen Termini wie Formanalyse, Ikonographie/Ikonologie, Rezeptionsästhetik, Stil oder Symbol, welche hier erwartet werden durften und im gegenteiligen Fall wohl von jedem Rezensenten als Defizite angezeigt worden wären. Es finden sich auch einige als „vorwissenschaftlich“ bezeichnete Begriffe wie ‚Neugierde und Staunen‘ oder ‚Gefühl und Einfühlung‘, die man an dieser Stelle nicht von vornherein vermutet hätte und die der eine oder andere Kunsthistoriker vielleicht auch als unwissenschaftlich ansehen würde. Die Ausführungen beispielsweise zu dem Begriffspaar „Neugierde und Staunen“ lassen deutlich werden, wie anregend eine „grundlegende Ambivalenz im Umgang mit Bildern“, welche sich in der Verwendung dieser Begriffe seit der Antike zeigt, skizziert werden kann, um nachzuweisen, wie „Neugierde“ und „Staunen“ als Mitauslöser des ‚Dialoges‘ zwischen Bild und Betrachter schließlich zu Gegenständen moderner Wahrnehmungstheorien und Rezeptionsästhetik wurden. Zudem führen Hinweise zu verwandten, sich berührenden Themen bzw. Lemmata am Ende eines jeden Lexikoneintrages ebenso weiter, wie ein – im Einzelnen verständlicherweise unterschiedlich ausführlich ausfallendes – Literaturverzeichnis. Vielfach auch mit Verweisen auf Internetressourcen.

Es wird zu den Untugenden eines Rezensenten gezählt, wenn er in pedantischer Manier Einzelheiten herausgreift, um Kritikwürdiges zu benennen. Das soll hier nicht geschehen. Dennoch muß gefragt werden, warum einige Begriffe in dieses Lexikon aufgenommen wurden, während andere keine Berücksichtigung fanden. Das ist – so mag man einwenden – ohnehin die zentrale Frage bei der Bewertung einer jeden Enzyklopädie. Es geht hier aber nicht um die Frage nach dem jeweils unterschiedlichen Standpunkt, ob und warum Gegenstandsbereiche aus vorzugsweise methodischen Gründen strikt begrenzt oder angemessen erweitert werden sollten. Dem Rezensenten blieb bei aller angelegten und begründeten Heterogenität der Lemmata mitunter die Logik der Auswahl verborgen. Wenn mit dem „Metzler Lexikon Kunstwissenschaft“ kein neues kunsthistorisches Sachwörterbuch vorgelegt werden sollte, so darf es mit diesem konzeptionellen Ansatz begründet werden, daß bestimmte Begriffe kei-

3 Einer der Autoren des Lexikons widerspricht allerdings beharrlich einer Entfernung der Kunstgeschichte von vermeintlich neuen ‚Wissenschaften der Bilder‘. Siehe: Im Königsbett der Kunstgeschichte. Ein Gespräch mit Horst Bredekamp, in: Die Zeit, 06.04.2005, Nr. 15, http://www.zeit.de/2005/15/Interv_Bredkamp, S. 2: „... man kann keine Bildwissenschaft betreiben, ohne die zuständigen Disziplinen, also die Kunstgeschichte und die Archäologie, und ihre Methoden einzuschließen“.

ne Aufnahme fanden. Warum aber kann in diesem Lexikon etwas unter den Stichworten ‚Romanik‘, ‚Gotik‘, ‚Renaissance‘, ‚Barock‘, ‚Manierismus‘, ‚Klassik und Klassizismus‘, ‚Romantik‘, ‚Historismus‘, ‚Realismus‘ und ‚Postmoderne‘ in Erfahrung gebracht werden, während die Begriffe ‚Antike‘ und ‚Moderne‘ hier nicht vorkommen?

Unter dem Eintrag ‚Kunstgeschichte‘ darf die Darstellung der Geschichte des Faches und der Disziplin mit den wichtigsten Paradigmen erwartet werden. Warum bedurfte es aber dann anschließend eines Artikels über „Kunstgeschichte als Geistesgeschichte und als Kulturwissenschaft“ mit den Kapiteln „Kunstgeschichte als Kulturgeschichte im 19. Jahrhundert“, „Kunstgeschichte als Geistesgeschichte“ und „Kunstgeschichte als Kulturwissenschaft“? Der Rezensent erföhre gern die Begründung, weshalb diese Stichpunkte nicht im Abschnitt „Moderne“ des vorhergehenden Artikels – der merkwürdigerweise mit der Erwähnung der Namen Roberto Longhi und Heinrich Wölfflin schließt – abgehandelt wurden? Dieser hätte dann vielleicht auch um einige Ausführungen zu ‚Kunstgeschichte als Stilgeschichte‘ oder ‚Kunstgeschichte als Sozialgeschichte‘ erweitert werden können.

Der Begriff ‚Material‘ als Bezeichnung natürlicher und artifizierter Stoffe, als ‚Bildträger‘ im Kunstkontext, wird in „Relation zur Idee, zur Erfindung und zur gestalteten Form“ reflektiert. Nicht aber der Begriff ‚Technik‘ als die Art und Weise des Umgangs mit dem Material und seiner ‚Verarbeitung‘ im Prozeß der Entäußerung der Künstlerindividualität.

Auch wenn dem Lexikon ein übersichtlicher Aufbau bescheinigt werden kann, wird unter Umständen mancher Benutzer in ihm nicht das finden, was er erhofft hätte. Das bezieht sich wiederum nicht auf die Frage nach der Auswahl der Lemmata, sondern auf die nach sinnvollen Verweisen. So wird man zum Beispiel auf der Suche nach dem Stichwort ‚Schönheit‘ auf die Ausführungen in den Artikeln zu den Begriffen ‚Ästhetik‘, ‚Grazia‘ und ‚Idea‘ hingewiesen, von ‚Attribution‘ auf ‚Kennerschaft und Zuschreibung‘ und von ‚Inszenierung‘ auf ‚Theatralität und Performanz‘. Stichworte wie ‚Computer‘ und ‚Internet‘ bzw. ‚Computer-, Video-, Medien- oder Netzkunst‘ tauchen allerdings nicht auf, obwohl im Artikel zu ‚Virtualität und Interaktivität‘ das Überschreiten der klassischen Bildkünste im Zusammenhang mit der Nutzung der Möglichkeiten technischer und vor allem elektronischer Apparaturen ausführlich thematisiert wird.

Die Aufnahme der Bezeichnung ‚Comic‘ bzw. ‚Comic Strip‘ in das Stichwortverzeichnis wiederum hätte nicht viel genutzt. Im Artikel zu ‚Text und Bild‘, in dem die Feststellung getroffen wird, daß „die wichtigen Themen einer bildenden Kunst, die auch Schrift und Sprache in ihre Arbeiten integriert, [...] in der zweiten Jahrhunderthälfte [des 20. Jahrhunderts – U. H.] wieder aufgenommen“ wurden, erscheint der Begriff lediglich innerhalb einer Aufzählung von Synonymen für die „amerikanische Alltagskultur“.

Bei manchen Stichwörtern dieses Lexikons kamen beim Rezensenten allerdings Zweifel auf, inwieweit eine enzyklopädische Darstellung der dahinterstehenden Gegenstandsbereiche sinnvoll und machbar erscheint und die hier notwendigerweise vorgenommenen Verdichtungen der Komplexität der Prozesse überhaupt gerecht

werden können. Das betrifft insbesondere die Stichworte ‚Nationalsozialismus‘ und ‚Kommunismus‘. Von beiden erfolgt der Verweis auf den Artikel ‚Totalitäre Ideologien und Kunstwissenschaft‘. Der Autor begründet die Aufnahme dieses Artikels damit, daß „die Kunst und ihre Deutung [...] immer schon von vorgegebenen religiösen, politischen und moralischen Normen und Systemen geprägt und entsprechend genutzt“ wurden, wobei „die Instrumentalisierung der Kunstwissenschaft in den totalitären Systemen des 20. Jahrhunderts, unter denen hier das nationalsozialistische und das kommunistische in Deutschland herausgegriffen werden, [...] theoretisch begründet“ war und „grundlegende praktische Folgen“ zeitigte. Welche Kunsthistoriker sich beispielsweise herausragend mit dem „Wesen deutscher Kunst“ beschäftigten oder einen Beitrag zur „marxistisch-leninistischen Kunsttheorie“ leisteten, erfährt man allerdings kaum. Zitiert wird einmal aus Johannes Jahns 1940 erschienenem „Wörterbuch der Kunst“ und dem unter der Leitung von Harald Olbrich 1987 herausgegebenen ersten Band der Zweitaufgabe des „Lexikons der Kunst“. In dem erschreckend kurzen Literaturverzeichnis zu diesem Artikel ist eine weitere in der DDR erschienene kunsthistorische Publikation nicht erwähnt. Ebenso wenig Originalliteratur deutscher Kunsthistoriker aus der Zeit von 1933 bis 1945. Verweise auf in diesem Zusammenhang unverzichtbare Standardwerke wie Heinrich Dillys „Deutsche Kunsthistoriker 1933 – 1945“ fehlen!

Daß es dann im Text auch noch verkürzende und pauschalisierende Formulierungen gibt, erscheint unvermeidlich und bleibt dennoch ärgerlich: So begegnet man in diesem Artikel der Legende, der ‚Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg‘ habe Kunstwerke in den von der Wehrmacht besetzten Gebieten für das geplante ‚Führermuseum‘ in Linz geraubt. Wenn nicht genügend Raum zur Verfügung stand, um die komplizierten Strukturen und Verantwortlichkeiten für den staatlich organisierten oder zumindest sanktionierten Kunst- und Kulturgutraub unter der nationalsozialistischen Herrschaft zu beschreiben, wäre ein allgemeiner Verweis allemal besser gewesen als die Nennung eines nicht korrekt dargestellten konkreten Sachverhalts. Weiterhin erfährt man, daß die „Werke der Moderne“ in den Museen der DDR „ausgeklammert“ geblieben seien und das Mittelalter in der kunsthistorischen Lehre an den DDR-Universitäten nur „eingeschränkte Berücksichtigung“ habe finden können. Wenn man einmal davon absieht, daß nahezu alles in der DDR, mit Ausnahme vielleicht des Leistungssports und der Auslandsspionage, mit Einschränkungen abließ, wäre eine differenziertere historische Betrachtung doch gerade in einem Nachschlagewerk wie diesem sehr wünschenswert gewesen. Der Stellenwert der heute als klassisch bezeichneten Moderne innerhalb der DDR-Kulturpolitik – als Beispiel soll nur der Umgang mit dem BAUHAUS-Erbe erwähnt werden – war nun einmal in den 1980er Jahren ein anderer als zwanzig oder dreißig Jahre zuvor. Zudem hätte ein Blick genügt, um festzustellen, daß die Mehrheit der Autorinnen und Autoren der im Artikel als „imponierendes Gemeinschaftswerk der Kunsthistoriker in der DDR“ gewürdigten mehrbändigen „Geschichte der deutschen Kunst“, in welcher auch der Zeitraum von 1200 bis 1470 dargestellt wurde, als Hochschullehrer tätig waren.

Vielleicht unterstreicht die Kritik an einzelnen Mängeln dieses Lexikons zu-

gleich auch wieder seinen Nutzen: in der diskursiven Öffentlichkeit des Faches gibt gerade die Diskussion über die noch nicht kanonisierten Methoden und Begriffe stetige Impulse für die beständig von Brüchen und Wendungen gekennzeichnete Selbstreflexion.

Dieses Lexikon, davon ist der Rezensent überzeugt, wird in Vorbereitung so mancher Referate für kunsthistorische oder kunstwissenschaftliche Seminare zur Hand genommen werden. Vielleicht wird in diesen Seminaren dann auch leidenschaftlich darüber diskutiert, ob Kunstgeschichte und Kunstwissenschaft zwei unterschiedlich akzentuierte Bezeichnungen für eine akademische Disziplin sind oder ob sich inzwischen doch zwei verschiedene methodische Ansätze so weit etabliert und voneinander entfernt haben, daß sie in einer disziplinären Gemeinschaft nicht mehr zu vereinen sind.

UWE HARTMANN

*Koordinierungsstelle für Kulturgutverluste
Magdeburg*

Peter Tångeberg: Retabel und Altarschreine des 14. Jahrhunderts. Schwedische Altarausstattungen in ihrem europäischen Kontext; Stockholm: Kungl. Vitterheits Historie och Antikvitets Akademien 2005; 295 S. mit zahlr. farb. und Schwarz-Weiß-Abb.; ISBN 91-7402-346-2; € 49,90

Es ist noch immer nicht allen hiesigen Mittelalterfreunden bekannt, daß sich in den skandinavischen Ländern aufgrund des Klimas und des den ikonoklastischen Versuchen stärker widerstehenden Luthertums mittelalterliche Kunstwerke in größerer Zahl und oft in besserem Zustand erhalten haben als andernorts. Doch das Staunen darüber, was diese Länder zu bieten haben, wird zur Begeisterung, wenn man die Schätze der Insel Gotland kennenlernt. Da die Insel bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts eine fast unumgängliche Zwischenstation des gesamten Rußlandhandels war und die Gotländer bis zum Atlantik Handel trieben, wobei sie u. a. halb Nordeuropa mit Taufsteinen belieferten, wurden sie sehr reich und konnten die weit über hundert Kirchen der Insel mit oft erstklassigen Kunstwerken aus den Ländern ihrer Handelspartner füllen bzw. die besten Künstler beschäftigen. Seit der Mitte des 14. Jahrhunderts jedoch brach der gotländische Handel durch das Übermächtigwerden der Konkurrenz und mehrere schwere Schicksalsschläge zusammen, und die Insel fiel in einen Dornröschenschlaf.

Peter Tångeberg, der zuvor mit seinen beiden Büchern und anderen Arbeiten erheblich dazu beigetragen hat, die gotischen Holzkulpturen und Tafelmalereien bekanntzumachen¹, widmet sich nun einer eher vernachlässigten Gruppe von Werken,

1 PETER TÅNGEBERG: Mittelalterliche Holzkulpturen und Altarschreine in Schweden; Stockholm 1986, – dasselbe unter dem Titel: Holzkulptur und Altarschrein. Studien zu Form, Material und Technik, Mittelalterliche Plastik in Schweden; München 1989. – PETER TÅNGEBERG: Das „Schöne