

tektonische Rahmenformen für biblische Historien oder Altarretabel verwendet Hopfer Architektur motive, die eine detaillierte Kenntnis venezianischer Frührenaissancearchitektur der Jahre vor 1500 – Pietro Lombardos *S. Maria dei Miracoli* (Kat. Nr. 15, 147) oder dessen Fassade der *Scuola Grande di S. Marco* (Kat. Nr. 32; *Abb. 3*) – voraussetzen. Hinzu kommen Adaptionen von Gemälden Mantegnas (Kat. Nr. 17) oder Carpaccios (Kat. Nr. 7), die Metzger zu Recht vermuten lassen, Hopfer könne sie am ehesten aus eigener Anschauung bei einem Aufenthalt in Oberitalien kennengelernt haben.

Es hätte keines weiteren Beweises für die gewichtige Rolle Hopfers beim Transfer italienischer Renaissanceformen nach Deutschland bedurft. Doch mit dieser neuen Monographie haben Christof Metzger und seine Mitautoren dem von Vorurteilen verstellten Bild eines Künstlers wieder scharfe Konturen gegeben. Sie haben dabei auch auf eine gerne übersehene Funktion der Druckgraphik um 1500 hingewiesen – nämlich die Lieferung von

Mustervorlagen für Künstlerwerkstätten. In diesem Selbstverständnis erweist sich der Graphiker Hopfer als ein unmittelbarer Nachfolger Israhel van Meckenems, aber auch als Vorläufer der großen Augsburger Graphikverleger späterer Jahrhunderte.

Als kritische Anmerkung sei erwähnt, daß der schwere Katalog dem Rezensenten nach vielem Blättern in zwei gleiche Teile zerbrach. Hinderlich bei der Benutzung war vor allem der Umstand, daß die Abbildungen nicht bei den zugehörigen Katalogtexten stehen und zudem nicht in konsequent numerischer Reihenfolge angeordnet sind. Gleichwohl wird dieser Katalog, der die Kunst der Hopfer erstmals in allen Facetten erfaßt und wesentliche neue Erkenntnisse zutage fördert, in Zukunft als Standardwerk unentbehrlich bleiben. Nicht nur in seiner graphischen Gestalt schließt er an Achim Riethers *Israhel van Meckenen* aus dem Jahr 2006 an und verspricht damit eine Reihe, auf deren Fortsetzung man gespannt sein darf.

Rainer Schoch

Erster Kongress für Schweizerische Kunstgeschichte – Premier Congrès Suisse en Histoire de l'Art

Universität Bern, 2.–4. September 2010

Themenvielfalt, Methodendiversität und nicht zuletzt eine ebenso umfassende wie selbstverständliche Sprachenkompetenz zeichnen die Kunstgeschichte in der Schweiz aus, wie der erste, von der Vereinigung der Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker in der Schweiz (VKKS) in Bern ausgerichtete Kongreß für Schweizerische Kunstgeschichte demonstrierte. Der Vorsitzende der Vereinigung, Peter J. Schneemann, zeigte sich in seiner Eröffnungsrede erfreut über die Resonanz, die diese Premiere eines nicht themenfokussierten Gesamtkongresses insbesondere beim wissenschaftlichen Nachwuchs fand, der nicht nur

unter den Teilnehmern, sondern auch unter den Vortragenden und Sektionsleitern breit vertreten war. Denn Schneemann hält eine »lebendige Kongreßkultur« für ein »effizientes Förderungstool« für den in seinen Augen ohnehin mit guten Berufsaussichten gesegneten Nachwuchs in der Schweiz. Das Schweizer Nachwuchskolloquium für Kunstgeschichte, das sich in den letzten 13 Jahren als anregendes Forum etabliert und bewährt hat, pausiert in diesem Jahr zugunsten des Kongresses. Dort wurde im Gegenzug die Sektion 11 zum »Material des Immateriellen« von *articulations* bestritten, dem Schweizer Verein für den

Kunsthistorischen Nachwuchs. Der Kongreß bot als Gesamtpräsentation der Schweizerischen Kunstgeschichte eine hervorragende Möglichkeit, sich über die spezifischen methodischen Ausrichtungen und laufenden Forschungsprojekte der einzelnen kunsthistorischen Institutionen in der Schweiz zu informieren – denn nicht nur sämtliche universitären Institute waren mit der Organisation jeweils einer Sektion betraut, auch die Eidgenössische Kommission für Denkmalpflege mit ihrer Sektion zu »Auftrag und Grundsätzen der Denkmalpflege – Theorie und Praxis im Wandel« und das Institute for Cultural Studies in the Arts der Zürcher Hochschule der Künste waren vertreten. Auch vermittelte sich insgesamt der erfreuliche Eindruck, daß die lange Zeit unter universitären Kunsthistorikern grassierende Angst vor dem lebenden Künstler mittlerweile überwunden ist, wie auch die Sektion über »Anagrammatische Räume. Das Interieur in der zeitgenössischen Kunst« belegte.

Doch nicht nur Universität und Denkmalpflege machen die Kunstgeschichte in der Schweiz aus: Museologische Fragen behandelte die Sektion 7 »Histoires de l'art au musée du XXI^{ème} siècle – pourquoi, comment« unter der Leitung von Régine Bonnefoit, Pascal Griener und Pierre-Alain Mariaux, die sich den zeitgenössischen Strategien musealer Präsentationen und der Dialektik von architektonischem Rückzug ins »diskrete Museum« und einer immer weiter aufgepeppten Ausstellungs-Eventkultur widmete. Eine von Barbara Basting (DRS 2, Basel) souverän moderierte Podiumsdiskussion im Kunstmuseum Bern problematisierte die Modewelle von Themenausstellungen. Fraglich ist, ob man den Kulturpessimismus im Hinblick auf dieses Vermittlungskonzept so weit treiben muß, die Autonomie des Kunstwerks durch eine thematische Rahmung in seinen Grundfesten erschüttert und damit mißbraucht zu sehen – birgt doch die Neukontextualisierung von

Sammlungsbeständen durchaus auch die Chance, ihnen neue Sinngehalte und unerwartete Perspektiven abzugewinnen.

Die ganze Breite und Heterogenität an Themen und Debatten, welche die Schweizer Kunstgeschichte derzeit umtreiben und die die drei Tage des Kongresses prägten, sind in einem kurzen Bericht kaum angemessen zu würdigen. Da gab es den Plenarvortrag von Beat Wyss mit hohem Unterhaltungswert, der die Sektion »Kunstgeschichte im digitalen Zeitalter« einleitete. Wyss stellte Überlegungen zu den Unterschieden zwischen Diaprojektion und Powerpointpräsentation an, mit denen er seine These »Das Medium macht die Methode – zumindest teilweise« illustrierte. Das Spektrum der behandelten kunsthistorischen Gattungen reichte von der Photographie und ihren »Bildtexturen« (Bettina Gockel, Universität Zürich) über die »klassische« Architekturgeschichte (vertreten durch die Sektion von Michael Gnehm, Sonja Hildebrand und Andreas Tönnemann, ETH Zürich) bis zu Affektäußerungen in Werken der bildenden Kunst und ihre erkenntnisbefördernde *energeia* (verantwortlich hierfür: Sigrid Adorf, Sabine Gebhardt Fink und Sigrid Schade). Das feste Vertrauen auf das Kunstwerk als Agent einer spezifischen Sinnstiftung, das über eine beschreibbare autopoietische Eigenlogik des »Sagens«, »Zeigens« und »Handelns«, aber auch des »Intelligent-Seins« im Sinne innerbildlicher Theoriebildung verfügt, dominierte die von Gottfried Böhm initiierte Basler Sektion zu »Bilddiskursen«.

Zu bemerken war zudem, daß die in der deutschen Universitätslandschaft verbreiteten thematischen Konjunkturen und metaphorisch aufgeladenen Moden auch vor den Alpen nicht haltgemacht haben: Körper, Gesicht, Haut, Schleier, Zwischenraum; Opakes, Diaphanes, Okkultes und Unscharfes waren in Bern omnipräsent. Auch den Drehungen und Windungen diverser *turns* hat man sich in der Schweiz nicht entzogen, seien sie *spatial, emo-*

ional oder vestimentär. Positiv läßt sich in der Schweizer Kunstgeschichte eine stärkere Offenheit für, aber zugleich auch ein deutlich kritischerer Umgang mit methodischen Ansätzen bemerken, die sich in den letzten Jahrzehnten aus den Anregungen des französischen Strukturalismus und Poststrukturalismus entwickelt haben – und dies nicht von ungefähr vor allem in der französischsprachigen Schweiz. So untersuchte die von Henri de Riedmatten und Victor Stoichita (Fribourg) organisierte Sektion zu »Regards interdits. Strategies de monstration et d'occultation dans l'art de la Renaissance et du Baroque« die spannungsreichen Strategien des Ver- und Entbergens von Nacktheit in der Kunst als Indikatoren für zeitgenössische Individualität und Identität. Die äußerst anregende Lausanner Sektion versuchte eine Revision der lange verpönten ästhetischen Konzepte von Autorschaft, Originalität und Authentizität: Weder die gottgleiche Autorität des Genies noch der Tod des Autors scheinen sonderlich hilfreich für eine differenzierende Betrachtung künstlerischer Praxis und der von ihr gestifteten kulturellen Identität zu sein. Doch nicht nur der Autor kehrte als ein ganz anderer zurück: Auch der autoritative Ansatz des »Connoisseurship« wurde in dem brillant-methodenpolemischen Plenumsvortrag von Jan Blanc einer Neubewertung und Neuakzentuierung unterzogen.

Blanc plädierte mit Verve für die Auflösung einer von Kennern, Museen und universitärer Methodenlehre gleichermaßen beanspruchten Deutungshoheit über Kunst. Als deren Knechtungsinstrumente benannte er die den Amateur ausschließende Lupe des Kenners, das eindeutig etikettierende und abschließend wertschöpfende Schild neben dem Museums-Exponat und die etablierte Kunstgeschichte nach Meistern und Schülern. Ein neues Sprechen über Stil, das die Angst vor dem Unklassifizierten, Uneindeutigen, Heterogenen und damit Heterodoxen, dem Abweichenden und

Sezierenden ablegt, sei an der Zeit. Daß bereits Texte des 18. Jahrhunderts diese methodische Borniertheit überwunden haben und Anregungspotential für »new connoisseurships« bieten können, zeigte Blanc anhand der Detailanalyse von Jonathan Richardsons *An Argument in Behalf of the Science of a Connoisseur* von 1719. Im Sinne einer fröhlichen Wissenschaft mit Lust am Paradox und an der Differenz plädierte er für einen Diskurs über künstlerische Stile als Ausdruck politischer wie kultureller Interessen und Spannungen, um so das der Stilkritik inhärente ideologiekritische Potential hervortreten zu lassen. Diese spezifisch soziale Funktion von künstlerisch gestalteten Räumen sowie ihre Fähigkeit, kulturelle Werte zu kodieren und eine gesellschafts- wie sozialpolitisch relevante Kommunikation zu eröffnen, war auch in der Intérieur-Sektion ein Leitthema der Diskussionen.

Daß das Selbstverständnis des Faches Kunstgeschichte durch die außerordentliche Diversifizierung der Untersuchungsgegenstände, durch die an sich höchst sinnvolle Bemühung, interdisziplinär und international angeschlossen zu bleiben, und durch die Ausweitung der Kompetenzen bis hin zur Kultur- und Bildwissenschaft ins Unspezifische abzugleiten droht und ständig neu verhandelt werden muß (und das nicht nur in der Schweiz), zeigte Andreas Tönnemann in seinem fachpolitisch engagierten Plädoyer. Den Vorwürfen, nur noch Verwalterin unzugänglichen Spezialwissens zu sein und sich mit etwas »Unwissenschaftlichem«, nämlich mit Kunst zu beschäftigen, müsse das Fach durch die selbstverständliche Etablierung einer werkorientierten, reisefreudigen, durch Originalkenntnis angeereicherten und sich zu ihren Gegenständen und deren spezifischen Problemen bekennenden Kunstwissenschaft begeben.

Am Anfang der Kunstgeschichte stand mit Vasari eine universalistische Übereinkunft, Kompetenz für die Erschließung sämtlicher Kunstgattungen unter der Vorherrschaft des

disegno zu entwickeln und legitimerweise zu beanspruchen. Daß heute die Skulptur und auch die dekorativen Künste in der universitären Lehre als Verlierer des Paragone dastehen und die *cultural* oder *curatorial studies* an die Stelle einer überdisziplinären Wissenschaft »Kunstgeschichte« getreten sind, wertete Tönnemann als Preisgabe eines angestammten Terrains innerfachlicher Zuständigkeit und eines Verfügungsanspruchs über alle gestalten den Gattungen.

Weitere Aufschlüsse zu diesen brisanten Fragen aus der Sicht des Yale-Professors ver-

sprach Kurt W. Forsters Festvortrag mit dem anregenden Titel »Vom Zirkel zum Zirkus. Kunstgeschichte wird Kulturwissenschaft«. Doch die Hoffnungen auf neue Einsichten erfüllten sich nicht: Forster hielt wieder einmal seinen Aby-Warburg-Vortrag unter neuem Titel, an dem einzig der immer wieder neu simulierte Habitus der Erstmaligkeit des AbleSENS den Zuhörer noch ansatzweise zu faszinieren vermag. Aber das war auch die einzige Enttäuschung auf diesem facettenreichen Kongreß mit hohem Anregungspotential.

Christine Tauber

Zur neueren Erforschung der textilen Künste*

In den letzten fünf Jahren ist sowohl im deutschen Tagungs-, als auch im internationalen Publikationsbetrieb ein verstärktes Interesse an den textilen Zeugnissen des Mittelalters und der Frühneuzeit erkennbar. Als eine Art Auftakt kann man die Tagung *Beziehungsreiche Gewebe. Textilien im Mittelalter* der Universität Köln in Kooperation mit der Universität Gießen (Köln, 24.-26.11.2006) ansehen, in deren Call for Papers es hieß, »daß das Spezialwissen zwar wächst, aber mit Ausnahme der aktuellen Forschungen zu Frauenklöstern kaum Dialoge zwischen stilgeschichtlichen, ikonologischen, sozial- bzw. geschlechterspezifischen und liturgiewissenschaftlichen Ansätzen geführt werden und Kontakte mit TextilspezialistInnen der musealen Sammlungen und den KollegInnen anderer geisteswissenschaftlicher Disziplinen eher zufällig als systematisch aufgenommen werden.« In den Sektionen »Intermedialität«, »Text und Textil«, »Performativität und Raum« sowie »Gewand und Körper« versammelte das Programm Beiträge, die weniger die textilen Artefakte samt flankierenden kontextualisierenden Quellen thematisierten, als vielmehr auf Darstellungen von Textil im Bild oder die übertragene Bildlichkeit von Textilien abhoben.

Diesen speziell ikonographischen und kulturgeschichtlichen Strang setzte eine von Philipp Zitzlsperger an der Berliner Humboldt-Universität ausgerichtete Tagung fort (*Kleidung im Bild. Zur Ikonologie dargestellter Gewandung*, 10.-12.10.2008), die konzeptionell an die von Zitzlsperger vorgelegte Monographie *Dürers Pelz und das Recht im Bild*, Berlin 2008, anknüpfte, und unter Einbeziehung realienkundlicher wie rechtsgeschichtlicher Zeugnisse eine Kleiderkunde als Methode der Kunstgeschichte forderte (siehe hierzu auch den Tagungsbericht von Antje Kempe auf *H-Arthist* vom 10. November 2008). Eine sachgerechte Beurteilung der Ergebnisse Zitzlspergers wird vor dem Hintergrund der Arbeiten Jutta Zander-Seidels (z. B.: *Textiler Hausrat. Kleidung und Haustextilien in Nürnberg von 1500-1650*, München 1990, und zahlreiche weitere Studien) vor allem der Dürerforschung vorbehalten bleiben (s. hierzu auch die Rezension von Gabriele Kopp-Schmidt, in: *sehpunkte* 9 [2009], Nr. 7/8 [15.07.2009], URL: <http://www.sehpunkte.de/2009/07/14862.html> [letzter Zugriff am 27.9.2010]). Die in Berlin angestoßene Diskussion wurde jüngst mit einem Kolloquium an der Universität Konstanz (*Das Kleid der Bilder*.