

In einem Schlußwort bedauert Herr Koch, daß so wenige Kollegen in führenden Positionen, vor allem solche von den Hochschulen, nach Mainz gekommen sind. Der Vorstand wird versuchen, daraus Konsequenzen zu ziehen. Um 16.50 Uhr schließt Herr Koch die Mitgliederversammlung.

SIEBZEHNTER DEUTSCHER KUNSTHISTORIKERTAG MAINZ, 22. bis 26. SEPTEMBER 1980

„FRAGEN HEUTIGER KUNSTGESCHICHTE“

Vom 22. bis 26. September 1980 fand in Mainz die siebzehnte Tagung des Verbandes Deutscher Kunsthistoriker e. V. statt. Wir veröffentlichen nachfolgend und im Februarheft die Resümees der Vorträge und Referate, sofern deren Publikation nicht an anderer Stelle vorgesehen ist, ferner das Protokoll der Vormittagssitzung am 26. September 1980 zur Berufssituation.

VORTRÄGE AM 22. SEPTEMBER 1980

Eröffnungsansprache des Ersten Vorsitzenden Dietrich Ellger (Münster):

Der Vorsitzende begrüßt die Teilnehmer, insbesondere den Kultusminister des Landes Rheinland-Pfalz, Frau Dr. Laurien, und, in Vertretung des Oberbürgermeisters von Mainz, den Kulturdezernenten der Stadt, Bürgermeister Dr. Keim. Damit verbindet er den Dank an das Land Rheinland-Pfalz und die Deutsche Forschungsgemeinschaft für die finanzielle Unterstützung, an die Stadt Mainz und vor allem an das Ortskomitee und seine Helfer für die organisatorische Hilfe. Der Kunsthistorikertag ist kein Spezialistenkongreß, sondern er soll alle Zweige unseres Faches zusammenführen. Der Ertrag einer solchen Tagung wird deshalb weniger an bestimmten Fortschritten, sondern an der Anregungskraft, die von dem Programm, den Referaten und Diskussionen und nicht zuletzt von den unzähligen Gesprächen ausgehen, gemessen.

Der letzte Kunsthistorikertag in Düsseldorf war auf das Verbundsystem unserer Haupttätigkeitsfelder ausgerichtet, das in Ausschnitten bewußt gemacht werden sollte. Diesmal gilt er mehr dem Bereich von Kardinalproblemen, wie sie sich für die Anwendung von Stil- und Epochenbegriffen stellen oder bei der Abgrenzung dessen, was wir Original nennen. Hierzu gehören Fragen wie die nach dem Verhältnis von Sprache und Kunstwerk, aber auch die fachliche Auseinandersetzung mit Schöpfungen der jüngeren und jüngsten Zeit. Kardinalproblemen der Praxis soll mit dem Thema der Forschungsplanung begegnet werden, unserem Wirken für die Gesellschaft diesmal mit der Sektion Kunstgeschichte und Schule. Die kunstgeschichtliche Forschung in der Stadt und der Region, in der wir tagen, kommt in einer eigenen Sektion, in einer Reihe von Besichtigungen und Exkursionen zu Wort. Herr Ellger dankt allen denen, die am Kunsthistorikertag aktiv mitwirken.

Hieran schließen sich Bemerkungen an, die das Fach betreffen, und die sich darauf gründen, daß im Verbandsvorstand alle Richtungen unseres Berufes vertreten sind. Herr Ellger stellt an den Anfang die Frage, ob Deutsch als Wissenschaftssprache ausstirbt? Wenn wir sie nicht mehr benutzen, sicherlich. Solange sie unsere Gedanken noch aufs genaueste auszudrücken vermag, wäre es schon aus wissenschaftlichen Gründen geboten, bei ihr zu bleiben, auch im internationalen Felde, in dem sie z. B. für die sozialistischen Länder erhebliche Verkehrsbedeutung hat. Die Lage an den Hochschulen ist derzeit durch strukturelle Veränderungen charakterisiert. Die Eingliederung der pädagogischen Hochschulen in die Universitäten ist, wie z. B. in Nordrhein-Westfalen, erst kürzlich erfolgt, so daß Erfahrungsberichte noch nicht vorliegen. Strukturelle Veränderungen haben auch die Prüfungsordnungen erfaßt.

Es gibt eine wachsende Neigung, vor der Zulassung zum Dokorexamen die erfolgreiche Ableistung eines Magisterexamens zu fordern. Wir haben schon in Düsseldorf erklärt, daß die Aussichten für den Magister schlecht sind. Man kann es den Hochschulen, Museen und Denkmalämtern nicht verargen, wenn sie angesichts der Aufgaben nicht auf die Promotion verzichten wollen. Wenn der Magister mehr als eine rein universitätsinterne Zwischenstation sein soll, wird es höchste Zeit, daß sich alle, die es angeht, an einen Tisch setzen.

Es scheint sich Unsicherheit über Kern und Grenzen des Kunst- wie des Kulturbegriffs zu verbreiten, wie ganz allgemein auch über die Erkenntnismöglichkeiten und Wirkungsweisen der Geisteswissenschaft. Auch hier sind strukturelle Veränderungen im Spiel. Der vielfach beklagte Geschichtsverlust, den wir nicht nur den Schulen anlasten dürfen, hat mit dazu beigetragen, auch bei uns zu fördern, was man die „Orientierungskrise“ in den Wissenschaften genannt hat. Aus dieser Sicht haben wir der Forschungsplanung eine Plenarsitzung eingeräumt. In den letzten Jahren haben Erfahrungen gelehrt, daß Forschung zu planen nicht gerade zu den Stärken unseres Faches gehört. Angesichts der erfreulichen Tatsache, daß die allgemeine Forschungsaktivität, insbesondere an den Universitäten, beträchtlich ist, darf nicht vorkommen, daß womöglich bloße Unkenntnis im Organisatorischen günstige Entwicklungen behindert, die durch bessere Information gute Früchte hätten tragen können. Damit wenden wir uns zugleich an unsere Forschungsinstitute insbesondere im Ausland mit der Bitte, sie mögen die Kommunikation mit den durch die Numerus-clausus-Situation oft schwer belasteten Hochschulen pflegen und Einblick in ihre Tätigkeit gewähren.

Die Arbeit an den Museen hat durch große Ausstellungen noch mehr als bisher Aufmerksamkeit in der Öffentlichkeit gefunden. Gleichzeitig sind im Restauratorenverband wie im Deutschen Museumsbund Stimmen laut geworden, die auf die Gefahren hinweisen, die sich durch die expansive Ausstellungstätigkeit ergeben. Es gilt, die wichtigste Aufgabe der Museen, nämlich zu bewahren, nicht zu vernachlässigen. Die hohen Besucherzahlen der Ausstellungen sind erfreulich, sie machen es aber mancherorts schwierig, den Zugriff politischer Interessen auf Museumsaktivitäten in sachlich vertretbarem Rahmen zu halten und Übergriffe in die Verant-

wortlichkeit der Museumsleute zu vermeiden. Die Versuchung politischer Gremien, bei Stellenbesetzungen oder Arbeitsprogrammen eigene Vorstellungen durchzusetzen, ist groß. Doch ist es gewiß der Entfaltung des Kulturlebens dienlicher, im Fachmann den durch seine Sache für die Öffentlichkeit engagierten Partner und nicht eine Art Werkzeug oder gar Parteigänger zu sehen. Seitens der Träger muß man sich darüber im klaren sein, daß man nicht zugleich zunehmende Ausstellungstätigkeit und den ungebrochenen Fortgang der normalen wissenschaftlichen und konservatorischen Museumsarbeit ohne Stellenvermehrung haben kann. Es ist in jüngster Zeit deutlich geworden, daß die Aufgaben der Kunstvermittlung wegen mangelnder personeller und finanzieller Voraussetzungen nicht in vollem Umfang erfüllt werden können. Die Kunsthistoriker an den Museen sollten sich trotz aller Belastungen diese Aufgaben nicht aus den Händen nehmen lassen. Es ist bedauerlich, wie wenige Kunsthistoriker sich an Museen qualifiziert und mit Engagement mit zeitgenössischer Kunst beschäftigen. Deshalb sollte man sich nicht wundern, wenn dieser Bereich in andere Hände übergeht.

Im Arbeitsfeld der Denkmalpflege hat inzwischen als letztes Land der Bundesrepublik Nordrhein-Westfalen sein Denkmalschutzgesetz erhalten, mit der erstmaligen Erhebung aller Gemeinden zu Unteren Denkmalbehörden besonders problem- und aufwandreich. Die Schwierigkeiten wachsen, gesetzlich bedingt, durch die steigende Zahl von Verwaltungshandlungen, aber auch durch die großen Denkmälerrzahlen. Die Situation ist in den einzelnen Bundesländern unterschiedlich. Ohne Personalvermehrung kann sie nicht bewältigt werden, was auch für die inzwischen beschlossene Erarbeitung einer Denkmälertopographie für die gesamte Bundesrepublik gilt. Für einen verantwortbaren Umgang mit dem Kulturerbe der Vergangenheit sind wissenschaftliches Urteilsvermögen, reiche Sachkenntnis und Forschungskraft unerlässlich, auch kann unsere Wissenschaft über die denkmalpflegerische Wirksamkeit am Werk hinaus auf die Beiträge der Konservatoren in Gestalt ihrer Inventarwerke, Denkmalpflege- und Forschungsberichte nicht verzichten.

Abschließend beklagt Herr Ellger, daß im Bereich der Denkmalpflege und der Museen, aber auch für viele Kollegen an den Hochschulen, durch die Hektik des Alltagsgeschäfts ein beängstigender Mangel an Raum für etwas Beständiges, das unsere Väter vielleicht mit „geistigem Atemholen“ bezeichnet hätten. Es fehlt immer mehr an der Zeit zu ruhigem Nachdenken, frischer Anschauung, neuer Lektüre und kritischer Durcharbeitung, ohne die neue fruchtbare Gedanken nicht möglich sind, ohne die wir dabei bleiben müßten, mit den alten Mühlen zu mahlen. Man muß dies als eine Lebensbedingung des Wissenschaftstreibenden und durch Wissenschaft wirkenden Geistes ernst nehmen, und zwar in unserem Falle für alle Positionen, in denen Kunsthistoriker gebraucht werden. Das ist vornehmlich bei aller Planung und Regelung wissenschaftlicher Arbeit zu bedenken.

Wenn Beobachter des Düsseldorfer Kongresses befriedigt eine neue Öffnung unseres Faches nach außen feststellten, so gab es sie schon früher, nur lenkte die Tagung das Augenmerk auf diese Seite, und wenn man jetzt mit dem Ausdruck von Betrübnis oder gar vorwurfsvoll sagen würde, die Kunsthistoriker wenden sich wie-

der nach innen, so wäre das gleiche darauf zu antworten. Beides gehört eben zusammen und macht das volle Leben des Ganzen aus.

*Friedhelm Fischer (Mainz):
Zur Symbolik des Geistigen in der modernen Malerei*

Moderne Malerei entstand in Opposition zu Impressionismus und Naturalismus. Schon im Kreis um Gauguin verglich man Naturalismus mit Materialismus. Die eigenen Bestrebungen richteten sich dagegen auf eine „Geisteskunst“. Beim Durchbruch zur gegenstandslosen Kunst erhielt der Begriff „Geist“ eine Schlüsselfunktion. — Wie hat sich die Fixierung auf das Geistige sichtbar Ausdruck verschafft und in welchem Verhältnis steht es zur Progression der modernen Malerei?

Geist selbst läßt sich nicht malen, aber man kann Eigenschaften, die ihm zugeschrieben werden, veranschaulichen. Hierzu dient ein dialektisches Symbolsystem: Gegenteil des Geistigen ist nach Platonisch-neuplatonischer Auffassung, die vom Christentum übernommen wurde, die Materie, in einem speziellen Sinne auch die Natur. Empfindet man also die Materie als verschlossen, dicht, schwer, so ergibt sich für den Geist, er sei durchlässig, luftig, leicht. Gilt die Natur als vielfältig, verworren, zufällig, so empfiehlt sich das Geistige als klar, präzise, gesetzmäßig. Diese Dialektik ist in Sprache und Vorstellung tief verwurzelt. Nach alter Tradition haben z. B. lichtdurchlässige Substanzen eine Affinität zum Geistigen. Der Mystik des Kristalls und der transparenten Struktur haben Feininger und Marc ein neues Kapitel hinzugefügt, anschließen lassen sich Delaunay und der junge Mondrian. Darüber hinaus spielt das Motiv der Transparenz im Kubismus eine zentrale Rolle. In den markanten Übergangswerken von 1908/09 tritt zum Motiv der Transparenz das der Stereometrie (Horta de Ebro). Gleichfalls symbolfähig gewinnt es seine Affinität zum Geistigen wegen der Evokation von Klarheit und Gesetzmäßigkeit. Plato hat das zugehörige Polaritätsschema etabliert: Dauer, Klarheit, Gesetz (Geist) — Vielheit, Veränderung Zufall (Natur). Beides, Transparenz und Stereometrie, spielen im Spätwerk Cézannes eine Rolle. Der vielzitierte Satz über Kegel, Kugel und Zylinder hat seinen Rückhalt bei Plato. Transparenz als Auflösung aller materiellen Dichte bewirkt Cézanne durch die Korrespondenz von Farbe und Grund. Seine Äußerungen zur Farbe verweisen in einem wichtigen Punkt auf Plotin.

Albert Auriers Gauguin-Definition: „Das ist Plato ... interpretiert durch einen Wilden mit Genie“ bezeugt platonische Vorstellungen auch im Gauguin-Kreis. Zentrales geistiges Symbol ist hier die Abstraktion. Sie wird abgeleitet von der Idee einerseits und von der primitiven Kunst andererseits. Nach Gauguins Statement von 1890 ist primitive Kunst Geisteskunst. Die bei diesem Anlaß skizzierte Kunstgeschichts-Theorie Gauguins hat theosophische Grundlagen. Im Hintergrund der Gleichung primitiv = geistig steht der spät-neuplatonische Topos von der „Barbarenweisheit“. Picasso stellt sich 1907 offenbar die Aufgabe, die verschiedenen Aspekte spiritueller Symbolik bei Cézanne und Gauguin zu vereinen. In den „Damoiselles d'Avignon“ verbindet sich die Kristallstruktur mit den Zeichen des Primitiven und Abstrakten.

Kandinsky knüpft an die Aspekte des Primitiven und der Abstraktion an, entlehnt seine Vorstellung vom Geistigen aber vor allem der theosophisch-neuplatonischen Lehre von den Urbildern als „schaffende Wesenheiten“. In den Werken der Durchbruchzeit ist das Geistige kosmische Bewegung, aufsprenkende und verwandelnde Kraft. Geist und Stoff treten ins schöpferische Chaos zurück und gewinnen neue Identität. Zur selben Zeit ist Mondrian dabei, die „Einwirkung der geistigen Sphäre“ auf die „Realität“ sichtbar zu machen. Transparenz, Abstraktion und Geometrie helfen ihm dabei. Auf der Grundlage der „plastischen Mathematik“ stellt Mondrian sodann nur noch kosmische Grundgesetze dar, die unabhängig von Natur und Materie existieren. Obwohl „geistig“, werden diese Gesetze nicht mehr symbolisiert. Sie sind in der Darstellung selbst gegenwärtig. Bei Malewitsch schließlich werden der Begriff und die Vorstellung des Geistigen überwunden. An ihre Stelle tritt das „Gegenstandslose“. Symbolisierung entfällt hier von vornherein. Darstellung und Dargestelltes sind identisch.

Stil und Epoche

Karl-Georg Faber (Münster):

Epoche und Epochengrenzen in der Geschichtsschreibung

Das Arbeiten mit 'Epochen' und 'Epochengrenzen' gehört zu den gemeinsamen Tätigkeiten des allgemeinen Historikers und des Kunsthistorikers. Eindeutige Kriterien für die Abgrenzung von Geschichts- und Kunstepochen und für die Feststellung von Epochenschwellen gibt es nicht. Immerhin geht der Kunsthistoriker dabei auch dann von den Kunstwerken aus, wenn er sie und die Künstler an den allgemeinen Zeitgeist zurückbindet. Für den allgemeinen Historiker ist dagegen diese Trennung zwischen den Objekten und ihrem Kontext schwer zu ziehen und damit jede Periodisierung der Gefahr der Beliebigkeit ausgesetzt. Die Bindung aller Epochen an einen einzigen Leitsektor ist, abgesehen von marxistischen Interpretationen, die Ausnahme. Doch spricht Vieles dafür, daß das Moment des Ästhetischen ein Tertium comparationis der allgemeinen Geschichtsschreibung und der Kunstgeschichte bei der Darstellung von Epochen und Epochengrenzen ist.

Die Aufklärungshistorie, der Historismus und die „nachhistoristische“ Geschichtsschreibung können als „Epochen des Epochenbegriffs“ (Hans Blumenberg) beschrieben werden, weil das Denken in Epochen eng an den Wandel der reflektierten Erfahrung und der Erwartung von Geschichte gebunden ist. Während im 18. Jahrhundert an die Stelle christlicher oder zyklischer Vorstellungen vom Geschichtsverlauf die Kategorie des Fortschritts der menschlichen Gattung getreten war, der sich — vermittelt durch das Handeln der Menschen — in als Stufen aufgefaßten Epochen vollzog, verstand der klassische Historismus von Wilhelm von Humboldt über Ranke bis Droysen Geschichtsepochen als objektive, durch ihren Bezug zu Gott oder durch Ideen und sittliche Mächte konstituierte Individualitäten, deren anschauliche Darstellung die Aufgabe des Geschichtsschreibers war. In der sogenannten „Krise des Historismus, sind mit der Erschütterung des Glau-

bens an eine metaphysische Basis der Geschichte auch die Epochen zu Tatsachen des Bewußtseins geworden. Der Strom der Geschichte wird aufgrund der Fragestellungen des Historikers und mit Hilfe von Idealtypen horizontal und vertikal gegliedert. Damit rücken die Epochen, die bisher auf der Seite des Objekts angesiedelt waren, auf diejenige des erkennenden Subjekts und werden zu heuristischen Hilfsmitteln der Forschung. Die Tätigkeit der Periodisierung tritt an die Stelle des Anschauens von Epochen. Ein Gewinn dieser veränderten Geschichtsauffassung ist die Einsicht in die Vielschichtigkeit vergangener historischer Prozesse und Strukturen, die sich mit dem klassischen Begriff der Epoche allein nicht adäquat fassen läßt, und in die relative Autonomie des Einzelnen, auch des Künstlers, die die Voraussetzung für die Entstehung des Neuen ist. Gleichwohl wird der Historiker ungern auf den Epochenbegriff verzichten, um sich in der Komplexität vergangenen Geschehens zurechtzufinden. Mit anderen Worten: Epochen sind nicht mehr, wie es der Historismus annahm, geschlossene Totalitäten, sondern Reduktionen vergangener historischer Komplexität (Niklas Luhmann), vergleichbar modernen Weltanschauungen oder Ideologien, mit denen der Einzelne oder die Gesellschaft — nicht immer mit Erfolg — den Dschungel der Gegenwart auf ein erträgliches Niveau zu reduzieren suchen. Auch bei der Lösung dieser Aufgabe dürfte die Kunst eine wichtige Rolle spielen.

Martin Gosebruch (Braunschweig):

Epochenstile — historische Tatsächlichkeit und Wandel des wissenschaftlichen Begriffs

(Das Referat erscheint in der Zeitschrift für Kunstgeschichte.)

Hartmut Biermann (Mainz):

Renaissance — Epoche oder Stil

(Das Resümee des Referats lag bei Redaktionsschluß nicht vor.)

Ingo Herklotz (Rom):

Mittelalter und Renaissance in der Sepulkralkunst — Überlegungen zu einer Epochen-grenze

Zum Kriterium der Periodisierung machte der Vortrag nicht die ikonographischen Entwicklungen innerhalb der Sepulkralkunst, wie dies mit zweifelhaften Ergebnissen Panofsky getan hat; die Frage galt vielmehr der sich wandelnden kulturellen Aufgabe des Grabmals, zu deren Bestimmung neben den Monumenten selbst auch Aussagen über diese herangezogen wurden. In der Antike besaß das sepulkrale Denkmal sowohl einen religiösen wie auch einen profanen Aspekt. Als 'domus aeterna' war es Haus des Toten, für dessen Wohlergehen die Hinterbliebenen einem archaischen Glauben folgend am Orte der Bestattung Opferspenden darbrachten und Gedächtnisfeiern veranstalteten. Das Grab stand im Mittelpunkt

des Totenkultes. Zu den eigentlichen Leistungen der antiken Sepulkralkunst führte aber erst das diesseitsbezogene Anliegen der Monumente, der Wunsch, das Gedenken des Verstorbenen an die Nachwelt zu überliefern. „*Monumentum generaliter res est memoriae causa in posterum prodita*“, so der römische Jurist Florentinus. Die Grabstätte wollte zugleich Denkmal sein und rückte damit in den Kreis der öffentlichen Ehrenzeichen. Mit dem Ende des 4. Jahrhunderts wurde diese zweifache Bedeutung des Grabmals seitens der christlichen Gemeinde gezielt unterdrückt. Die anfangs noch geduldeten *'refrigeria'* fielen den bischöflichen Verboten zum Opfer. Das Streben nach irdischen Ruhmeszeichen stieß sich andererseits an dem Demutsideal der Kirchenväter; die dem Christen gemäße Ruhestätte befand sich im Boden, „*humile et depressum*“. Hinzu trat der Wunsch nach einer Beisetzung *'ad sanctos'*, bei den Reliquien der Märtyrer. Nicht das Wie der Bestattung gab mehr Anlaß zur Sorge, sondern lediglich das Wo. Gemessen an seiner antiken Stellung erscheint das sepulkrale Denkmal als künstlerische Aufgabe seit dem 5. Jahrhundert dann auch weitgehend bedeutungslos.

Erst im späteren 11. Jahrhundert fand das Grabmal zu seinem Recht auf Individualität zurück, ein Neubeginn, für den die profane Bedeutung der Monumente entscheidend wirkte. Am weitestgehenden und in engster Berührung mit dem römischen Altertum ging die Restitution der antiken Vorstellung vom Grabdenkmal in Italien vorstatten. Einige Meilensteine dieser Entwicklung wurden kurz erörtert. 1069 machte der Normannenherzog Robert Guiscard die SS.Trinità von Venosa, Apulien, zum Mausoleum der Hauteville Dynastie. Zumindest südlich der Alpen bildete das monumentale Grabmal von nun an unwiderruflichen Bestandteil in der Selbstdarstellung des Herrschers. Seit Paschalis II. († 1118) wurde die Lateransbasilika Nekropole des Reformpapsttums. Bei den einzelnen Grablegen handelte es sich um wiederverwendete antike Sarkophage, vornehmlich solcher aus Porphyrt, wobei die kaisergleiche Bestattung den päpstlichen Anspruch auf eine Herrschaft auch *'in temporalibus'* kundtun sollte. Roger II. übernahm den Kult des imperialen Gesteins schließlich in die sizilianische Königssepultur. Die 1145 an die Kathedrale von Cefalù gestifteten Porphyrbaldachgräber gaben sich als Antikenimitationen nicht nur von der Form sondern auch in ihrer Absicht, „*ad decessus mei signum perpetuum*“ und „*ad insignem memoriam mei nominis*“. Porphyrgräber nach Art der Rogerschen fanden bei den Königen der Insel noch bis ins 13. Jahrhundert Verwendung. Seit den 1260er Jahren entstand dann in unmittelbarer Nähe der Kurie das figürliche Grabmal. In ihrer Denkmalsabsicht treten jene Monumente mit der vollplastischen Wiedergabe des Verstorbenen vielmehr in italienische als in französische Traditionen; kommemorative Elemente überwiegen: Die Gestaltung der Liegefigur inspiriert sich an dem kuralen Zeremoniell der Aufbahrung, ist daher letztlich als „retrospektive“ Darstellung zu bewerten. Die Physiognomien der Grabstatuen sind ganz die irdischer Individuen. Wappen und völlig weltliche Epitaphien verewigen den hiesigen Stand der Toten. — Was das Trecento für die Sepulkralkunst leistete, war lediglich eine Bereicherung des ikonographischen Repertoires. Das 15. Jahrhundert brachte hingegen kaum mehr neue Bildthemen; die Anti-

kenrezeption des Quattrocento war dekorativ-ornamentaler Natur. Seine vormalige Bedeutung, das irdische Gedenken des Verstorbenen zu verewigen, erhielt das Grabmal schon im 11., spätestens im 12. Jahrhundert zurück. Entscheidende Anstöße gewann dieser Profanisierungsvorgang aus der Rivalität zwischen dem Papsttum und den laikalen Gewalten der Zeit, ein Konflikt, der die Entstehung einer weltlichen Repräsentationskunst begünstigte, als deren Bestandteil das sepulkrale Denkmal seit dem Investiturstreit eine hervorragende Rolle spielte.

Matthias Winner (Rom):

Der leidende Christus als Problem der Darstellung des schönen Menschen um 1500

Für Dürer war Gott darstellbar, weil Gott Mensch geworden war. Dürer hält in mittelalterlicher Tradition daran fest, daß die wesentliche Aufgabe der Malerei die Darstellung des Leidens Christi und das Bildnis als Dokumentation der Gestalt eines Menschen für die Nachwelt sei. Nichts aber sei lieblicher anzusehen als eine schöne menschliche Gestalt. Der Grund der Schönheit ist nur Gott erkennbar, da sie selbst zum Wesen Gottes gehört. Gott muß, als er Mensch ward, schön gewesen sein; in seiner Passion aber hatte er „weder Gestalt noch Schöne“. Auch den leidenden Christus schön darzustellen, wurde für Dürer ein künstlerisches Problem, als die Darstellung menschlicher Schönheit nach der Begegnung mit Jacopo da Barbari für ihn zur Frage des Maßes, der Proportion, der Zahl und der geometrischen Hilfskonstruktion wurde. Der gezeichnete Christus an der Geißelsäule (Winkler 179, heute Berlin, Kupferstichkabinett) ist in seiner Gestalt aus der Seitenverkehrung des Selbstbildnisses als Akt in Weimar (Winkler 277) entwickelt und in seinen Proportionen „verschönt“, ohne daß die Selbstbildnishaftigkeit der Gesichtszüge aufgegeben worden wäre. Das Blatt muß zusammen mit seinem weiblichen Gegenstück, dem Mädchen in der Nische (Slg. Lehmann, New York, Winkler 154) um 1498/99 angesetzt werden. Es ist nicht konstruiert und früher als die sog. Apollo-Gruppe, die ja die schöne menschliche Gestalt im Adam und Eva-Stich von 1504 vorbereitet.

Piero della Francesca hat 1455/60 in seiner Geißelung in Urbino den schön ponderierten, unbedeckten Christus an eine Geißelsäule gefesselt, auf der das goldstrahlende heidnische Götterbild eines Sol invictus der Schönheit des lebendigen Christusgottes gegenübergestellt ist. Wie die Alten den Gott Apollo als schönen Menschen darstellten, argumentiert Dürer später, vergleichbar mit Pieros Bildausgabe, haben die gegenwärtigen Künstler den Herrn Jesus als schönsten Menschen abzubilden. Der unvollendete Stich des Kalvarienberges nach 1523 (Winkler 861, Taf. IX) ist Dürers letztes Vermächtnis über die menschliche Schönheit des leidenden Erlösers. Sebastiano del Piombos geißelter Christus in S. Pietro in Montorio (1516/24) hat gegenreformatorische Kritik als „zu schön“ bemängelt, weil die Andacht und die geschichtliche Wahrheit eine zerschundene Leiblichkeit erfordert. Cellini nennt seinen Marmorkruzifix, den er ursprünglich über seinem Grab in Santa Maria Novella neben dem schönen nackten Kruzifix Brunelleschis stiften wollte, stets „il mio bel Christo“.

*Sergiusz Michalski (Warschau):
Erwägungen über den Stilcharakter der Zeit um 1600*

Im Beitrag wurde vornehmlich der Problemkreis der Malerei in Mitteleuropa um 1600 behandelt. Trotz der noch andauernden Abwendung vom Begriff des Manierismus bin ich der Meinung, daß dieser stilistische Terminus — und besonders der durch Forssman geprägte Subterminus des nördlichen Manierismus — für die Analyse der mitteleuropäischen Malerei um 1600 von vorrangiger Bedeutung ist. Ich glaube, daß man zur Diskussion über die stilistische Morphologie des Spätmanierismus noch wichtige Ansatzpunkte — besonders mittels speziell gewählter Exemplifikationen — beisteuern kann. Wichtig ist die Aufdeckung und Analyse von Neben- und Querverbindungen sowie von Stilmischungen. Einen ausgezeichneten Ansatzpunkt bietet die sehr wenig erforschte Problematik des manieristischen Luminismus, besonders der Nachtszenen. Sie tritt — in ihrer nördlichen Variante — in sehr interessanten Lösungen im Raum zwischen Lothringen bis Schlesien und Polen auf. Die verschiedenartigen Kombinationen der flackernden „splitterflächigen“ (Schöne) Beleuchtung der spätmanieristischen Nachtszenen (Jan Muller, Joos van Winghe) mit dem Caravaggismus oder Einflüssen von La Tour und seinem Kreis brachten sehr spezifische Lösungen. Besonders wichtig scheint die stilistische Konstellation, wie sie in zwei Bildern (Kilian Fabritius, Christi Geburt, 1616, Marienberg/Erzgebirge; Jacques Bellange, Pietá, Leningrad, Ermitage, um 1617) hervortritt. Das spätere Zurückdrängen des spätmanieristischen Beleuchtungsschemas durch die verschiedenen Spielarten des Caravaggismus ergab zwar meist (z. B. bei Johannes Hertz) morphologisch sehr distinktive Lösungen, von denen jedoch keine als entwicklungsgeschichtlich bedeutsam angesehen werden kann. Zum äußerst differenzierten Bild der Malerei um 1600 gehörten noch solche Formenreihen wie die „Dürerrenaissance um 1600“ und deren einzigartige Verbindung mit manieristischen Elementen (Bellange, Verkündigungsdíptychon, Karlsruhe). Die stilistische Variationsmöglichkeit des nördlichen Manierismus wird sozusagen ex post durch eine Analyse des Neomanierismus im 18. Jh. bestätigt. Die Anleihen des jungen François Boucher bei Künstlern der Zeit um 1600 (Bloemaert) beweisen auch eine Art Pendelbewegung der Stilentwicklung. Die Suche nach Spezialfällen, in denen sich verschiedene Stilvarianten und Stilhöhen treffen, ist für die stilistische Analyse des Manierismus von großer Bedeutung — obwohl sie natürlich in sich auch die Gefahren einer „Nachvollzugskunstgeschichte“ birgt. Ihre unerläßliche Prämisse ist jedoch in diesem Fall die — natürlich nur zeitweilige — Aufgabe des entwicklungsgeschichtlich orientierten kunsthistorischen Teleologismus.

*Öffentlicher Vortrag von Walther Killy (Wolfenbüttel):
Sprache der Bildbeschreibung*

(Der Vortrag wird in der Zeitschrift für Kunstgeschichte veröffentlicht.)

VORTRÄGE AM 23. SEPTEMBER

Sprache und Kunstwerk

Christian Beutler (Hamburg):

Kunsthistorische Mißverständnisse

(Das Resümee des Referats lag bei Redaktionsschluß nicht vor)

Oskar Bätschmann (Zürich):

Zum Problem von Sprachcharakter und Modus in Werken von Nicolas Poussin

Die Rede von Sprachcharakter und von Modus von Bildern postuliert Ähnlichkeiten von Sprache und Musik mit der Malerei. Die Qualifizierung der Ähnlichkeiten erfordert nicht nur inhaltliche Bestimmungen, sondern auch eine Bezeichnung der Grenzen des Vergleichs. Für beide Aufgaben sind sowohl systematische und generelle als auch historische und einzelne Untersuchungen notwendig. Der vorliegende Beitrag legt einen Einzelfall vor und setzt für den Sprachcharakter wie für den Modus im historischen Diskurs, an dem Poussin teilnimmt, und in den Werken an.

I. Die erhaltenen Fragmente von Poussins Diskurs über das Verhältnis von Bild und Sprache lassen sich auf den Satz hin ordnen: Sprachähnlich sind Bilder dadurch, daß sie schriftähnlich sind. Geschrieben sind im Bild die Passionen; aus dem, was die Gestalten durch ihre Leidenschaften sagen, soll der Text des Bildes entstehen, der wiederum mit dem gegebenen Text der Historie übereinstimmen soll. Einige der Äußerungen beziehen sich auf die *Mannalese*; an diesem wie an den anderen Gemälden stellt sich die Frage, ob die Situierung der Bilder zwischen Schrift und Sprache im Sinne der französischen Akademie (im Sinne von Lebruns *conférences* über die *Mannalese* und die *passions*) zu verstehen sei, nach der die Malerei keine andere Sprache und keine anderen Buchstaben habe als den Ausdruck von äusseren und inneren Bewegungen und diese durch festgelegte Zeichen, und Texte durch die Kombination solcher Zeichen mitteilen könne. Diese Auffassung wird von der ausführlichen Exposition der Relation von Schrift und Malerei in Poussins *Selbstbildnis II* widerlegt. Die Zusammenstellung von Bildnis, Schattenbild und leerer Leinwand, die je einzeln und in verschiedenem Sinn sich mit der Inschrift *Effigies Nicolai Povssini ...* verbinden, führt nicht nur eine genau bestimmte Mehrdeutigkeit der Schrift aus, sondern bezeichnet auch deren Grund. Er liegt darin, daß die Malerei im Gegensatz zur Schrift mit allen drei Zeiten in Verbindung stehen kann. Mit der Sprechakttheorie (Austin und Searle) läßt sich der Gegensatz von Schrift und Bild aufnehmen und zugleich beschreiben, was durch ein Historienbild Poussins geschieht: Ausgehend vom Text der Historie, der vor allem den lokutionalen Akt darstellt, rekonstruiert das Gemälde die illokutionalen Akte und repräsentiert Erzählung nicht als Text, sondern als Rede. Malerei ist damit diejenige Schrift, die Rede repräsentiert und damit Ähnlichkeit wiederherstellt — die ausführliche Darlegung von Malerei in diesem Sinn ist *Et in Arcadia Ego II*.

II. Modus soll nicht wie üblich als eine einfache Entsprechung von Bildinhalt und Art der Ausführung aufgefaßt werden, sondern im Sinne des älteren synonymen Ausdrucks *expression generale* als die *passion* des Ganzen betrachtet werden (damit können — in Analogie zur *passion* des Einzelnen — die Momente der Erfindung, der Verklammerung von Objekt und Subjekt und das Subjektive im Sinne des Willkürlichen in den Begriff des Modus einbezogen werden — dies in Übereinstimmung mit der Reflexion Poussins und seiner Zeitgenossen). Zudem darf der Modus nicht als letzte Einheit eines Gemäldes verstanden werden, sondern soll als vorläufige Einheit innerhalb des Arbeitsprozesses, die wieder aufgehoben wird, verstanden werden. Die erste vorläufige Einheit im Arbeitsprozess ist die Zeichnung als geschlossene Partikularisation von Licht und Schatten und Disposition von Gestalten und Gegenständen (vgl. insbesondere die Pinselzeichnungen). Die Anlage einer *passion* des Ganzen wird aufgenommen im Gemälde von der Farbe. Das System der drei Primärfarben ist aber ebenso eine geschlossene Partikularisation des Lichts. Poussins Gemälde enthalten — mit wenigen Ausnahmen — das vollständige Farbensystem. In der *Heilung der Blinden von Jericho* lassen sich die drei Einheiten als drei Stufen erkennen: der reine Gegensatz von Hell und Dunkel, die Entwicklung der Farbe als Erzählung und zugleich als Darstellung des Modus, das System der Primärfarben, das nicht mehr der Repräsentation des Ereignisses und seines Modus dient, sondern der Darstellung des bewußten Sehens, d. h. der Allegorie.

III. Diese beiden Ansätze ergänzen einander.

Werner Busch (Bonn):
*Die klassizistische Karikatur in Deutschland —
Begriff und Gattung*

Die Karikatur ist ursprünglich private, nicht für die Öffentlichkeit gedachte Künstleräußerung und dialektisches Gegenstück zur Hochkunst. In ihr legt sich der Künstler indirekt Rechenschaft darüber ab, wie und nach welchen Prinzipien er in der Hochkunst verfahren kann. In eben dem Maße wie die Hochkunst idealisiert, glättet, ausgleicht, hebt die Karikatur auffallende Charakteristika, Unebenheiten hervor. Um 1750 geht die Gattung Karikatur, zumeist Porträtkarikatur, eine Synthese mit der politischen, emblematisch geprägten Propagandagraphik ein. Die politische, auf die Öffentlichkeit zielende Karikatur, die unseren heutigen Begriff von Karikatur prägt, entsteht. Daneben jedoch besteht die private, experimentelle Karikatur weiter und wird gerade von orthodox klassizistischen Künstlern gepflegt. Ihre positiven Qualitäten beschreibt zuerst Winckelmann in seinem „Sendschreiben“ von 1756. Schrittweise begreifen die Künstler, daß die Karikatur mit ihrer systematisch übertreibenden Charakterisierung Prinzipien zur Verfügung stellt, die auch in der Hochkunst zu nutzen sind. Nachdem etwa ab 1720 die Ästhetik (in der Wahrnehmungs- oder Wirkungsästhetik) die Relativität des Schönen, bzw. des Urteils über das Schöne konstatiert hat, ist es für die Zukunft das Problem aller klassi-

zistisch-idealistischen Theorie und Praxis, das Absolute mit dem Relativen, das Idealistische mit dem Charakteristischen zu versöhnen. Eine große Debatte über das Charakteristische und der Art seiner Darstellung hebt an. Die Karikatur scheint die Lösung des Problems zu bieten. Sie, die das Übercharakteristische gibt, das Charakteristische also aufbewahrt, ohne jedoch in bloßer Naturnachahmung zu verharren, soll mit der idealisierten Form überblendet werden. In der Praxis erhält die Linie dadurch Doppelfunktion bzw. Autonomie, sie bezeichnet den Gegenstand und löst sich zugleich von ihm als Sinnträger zusätzlicher Qualitäten. Der Prozeß wurde an Werken von Carstens, Koch, Cornelius, Ingres und Genelli verfolgt.

*Andreas Hauser (Paris):
Kunstwerk und Sprache — ein schiefer Vergleich?*

Die strukturelle Linguistik, deren Grundlagen gleichzeitig mit denen der modernen Kunst (Avantgarde) gelegt worden sind, wurde im Laufe des 20. Jahrhunderts zu einer Modellwissenschaft. Die Übertragung ihrer Methoden und Kategorien auf die Gebiete von Literatur- und Kunstgeschichte enthielt die Verheißung, auch diese notorisch „unwissenschaftlichen“ Disziplinen endlich der Willkür subjektivistischer Interpretation zu entziehen. Zweifellos gehört im Bereich der Literaturwissenschaft der strukturalistische oder semiotische Ansatz zu den meistdiskutiertesten und fruchtbarsten Methoden der letzten zwei Jahrzehnte. Die Domäne der bildenden Kunst aber, die in der kunsttheoretischen Tradition stets im Verhältnis eines Gegensatzes zu der des Wortes gedacht worden war, erwies sich den zeichentheoretischen Modellen gegenüber als eigentümlich sperrig. Die These ist, daß diese Schwierigkeiten nicht bloß blinden Zonen in der semiotischen Kartographie entsprechen, die man durch Detailforschung aufhellen könnte, sondern daß sie daher rühren, daß der Vergleich von Kunstwerk und Sprache, so wie er durch die linguistische Methodik ausgeprägt ist, grundsätzlich schief ist. Das sollte dort aufgewiesen werden, wo das strukturelle Instrumentarium gerade am adäquatesten scheint: im Bereich der Farbe. Die phänomenologischen Farbanalysen der Gestaltpsychologie entsprechen gehaltmäßig eng jener zeitgenössischen Wissenschaft der Sprechlaute (Phonologie), die Herzstück strukturaler Linguistik und der Ausgangsort der strukturalen Poetik etwa eines Jakobson geworden ist. Wäre nicht das semiotische Programm einer Art „Farbenphonologie“ denkbar, die die Basis einer wissenschaftlichen „Grammatik der Bildsprache“, einer „Syntax“ des bildnerischen Kunstwerks bilden würde? — Die Zweifel bestehen nicht an der Wichtigkeit solcher phänomenologisch-strukturaler Analysen, sondern an der Vermengung von erkenntnistheoretischer Logik (Wahrnehmungspsychologie) und letztlich sozialen Kategorien wie „Kunstwerk“, „Form“ und „Inhalt“. Eine strukturelle Farbengrammatik liefert nicht den Schlüssel für die Formanalyse sämtlicher Kunstwerke, so wie in der Linguistik sämtliche phonologischen Sprachsysteme auf eine Matrix von wenigen, fundamentalen Lautgegensätzen zurückführbar sind. Im Gegensatz

zur Kategorie des Sprachsystems hängt nämlich diejenige des Kunstwerks mit dem Sachverhalt von Bewußtheits- und Reflexionsniveau zusammen. In diesem Sinn ist die Kunstform des Dramas, wo der Zusammenhang und die Geschlossenheit konstitutiv sind, wesentlicher „Kunstwerk“ als das Epos; und die avantgardistische Kunst (z. B. das epische Theater Brechts) ist in dem Sinne eine Art Anti-Kunst oder Meta-Kunst, als sie Kritik und Analyse sein will und damit den Ganzheitschein der klassischen Kunstwerke relativiert und zerstört. Paradox könnte man formulieren: das Strukturmerkmal avantgardistischer (Meta)Kunstwerke besteht darin, daß sie Strukturanalysen vollziehen — z. B. im Medium der Farbe, wie diejenigen von Paul Klee. Kein Wunder, daß phänomenologisch-strukturelle Farbanalysen hier die Musterexempel jener Grammatik der Bildsprache finden, die sie rekonstruieren möchten. Hier trifft die linguistische Metaphorik von „Grammatik“ und „Syntax“ tatsächlich auf eine (historische) Ausprägung von Werk, Form und Inhalt, die sie als gerechtfertigt erscheinen läßt. Aber schon im Werk des Romantikers Philipp Otto Runge, an dessen Farbenlehre Paul Klee sich eng anlehnt, ist das Verhältnis von farbenphänomenologisch-erkenntnistheoretischen Sachverhalten und der Ausprägung des Kunstwerk-Begriffs und der Relation von Form und Inhalt anders und komplizierter. Die Produktion selbst muß befragt und kritisiert werden, um zu erfahren, wie sie dieses Verhältnis faßt. Für dieses Unternehmen aber kann man sich nicht auf zeichentheoretische Ansätze verlassen, da sie selbst sozusagen die theoretische Manifestation einer spezifisch zeitgenössischen Kunstpraxis sind.

*Peter-Klaus Schuster (Nürnberg):
Grundbegriffe der Bildersprache?*

Im Gegensatz zur Stilistik hat eine inhaltsorientierte Kunstgeschichte noch kaum den Versuch unternommen, die Fülle ihrer Gegenstände auf Grundbegriffe zu beziehen. Aby Warburg freilich schien eine polare Grundstruktur der Welt evident, die er in Begriffspaaren wie Geist und Seele, Männlich und Weiblich faßte.

Gegenüber solch eher idealen Konstrukten wurde der Nachweis versucht, eine polare Ordnung der Dinge als historisches Phänomen, als Konstante abendländischer Bildersprache aufzuweisen. Naheliegend war dafür der Blick auf die Emblematik und bei ihr wieder auf das, was sie unablässig wiederholt. Eine solche emblematische Trivialität ist die literarisch bis auf die Antike zurückverfolgbare Gegenüberstellung von Kubus und Kugel. Auf Grund ihrer natürlichen Eigenschaften, ihres unterschiedlichen Standvermögens, wurden diesen geometrischen Elementarkörpern immergleiche Bedeutungen unterlegt. Konstant bezeichnet der Kubus Festigkeit und wird wegen solcher Solidität mit dauerhaften Werten und Tugend identifiziert. Demgegenüber wurde die Kugel als leicht beweglicher Körper mit allen vergänglichen Zuständen irdischen Glücks und deshalb bevorzugt mit Lasterhaftem in Beziehung gebracht.

Die zahllosen Verwendungen und Variationen des Kugel-Kubus-Emblems, sei-

ne Vor- und Nachgeschichte über Goethes Gartendenkmal bis in die heutige Reklame, machen offensichtlich, daß es sich bei diesem Gegensatz zwischen dem „Bewegten“ und dem „Festen“ anscheinend um eine optische Grundkonstellation, um Grundbegriffe unserer Bildersprache handelt. Mit ihrer Hilfe machte und macht sich der Mensch sein Welt- und Selbstverständnis zwischen Dauer und Veränderung, zwischen Sein und Zeit, Ewigkeit und Tod, sine conditio humana als Wanderer und seine Sehnsucht nach einem festen Ziel anschaulich begreiflich. Das „Bewegte und das Feste“ dürfen als die historisch verbürgten Anschauungsformen unseres Weltbefindens gelten.

Als Grundbegriffe der Bildersprache erweisen sich „das Feste und das Bewegte“ auch unabhängig von dem Kubus-Kugel-Emblem. Konstant wird dabei das Feste mit dem Verlässlichen, das Bewegte mit dem Vergänglichen identifiziert. So etwa werden im Skulpturenprogramm von Notre-Dame die Tugenden in rechteckigem Rahmen auf festen Sitzen, die gekrümmten und ruhelosen Laster in runden Rahmen kontrastiert. Entsprechend ist in flämischen Handschriften des 15. Jahrhunderts der Tisch der Mäßigen eckig, der des Lasters rund, und wieder ist die Körpersprache der Lastervertreter bewegt im Gegensatz zum gefestigten Betragen der Tugendhaften. In der Reformationssatire ist das Haus des rechten Glaubens auf einen festen Fels gebaut, das des falschen Glaubens dagegen auf Sand gegründet. Auch die Herkulesentscheidung und verwandte Themen verlegen den Tugendort häufig auf einen festen Felsen, umgeben vom bewegten Meer als dem landschaftlichen Inbegriff des Veränderlichen und Unverlässlichen.

Es ist diese, aus verständlichem Ressentiment gegenüber allen festen Systemen bisher noch viel zu wenig beachtete konstante Zuweisung bestimmter Bedeutungskomplexe an bestimmte Formkomplexe, wodurch sich „das Feste und das Bewegte“ als Grundmuster und Grundbegriffe unserer Bildersprache etablieren konnten. Dennoch gibt es auch für diese Grundbegriffe einen wertrelativierenden Kontext. Das im Kubus und entsprechenden Äquivalenten vorgestellte Feste kann nämlich auch zu einem negativen Wert, das Bewegte dagegen zu einem positiven Wert werden. Diese Bedeutungsumwertung ist jedoch nicht beliebig, sondern in ihren Bedingungen genau benennbar. So etwa ist in der platonisch-christlichen Ikonographie der bewegte Aufstieg zum Himmel stets positiver als das feste Verharren im Irdischen. Ein humanistisch-liberales Ausgleichsdenken sieht dagegen im Sinnbild von Kugel und Kubus gerade den Ausgleich von Bewegtem und Festem und darin das Ideal der Mäßigkeit zwischen den Extremen. Für eine stoische Position hingegen stehen Kubus und Kugel als feste Beständigkeit und hinfällige Vergänglichkeit unversöhnt einander gegenüber. Innerhalb einer binären Wertcodierung zwischen Positiv/Negativ sind also „das Bewegte und das Feste“ als Grundbegriffe unserer Bildersprache hinreichend einfach und flexibel zugleich zur optischen Artikulation unendlich vieler Aussagen.

Diese Festlegung von Bedeutungen an Formen einerseits und die vielfältige Interpretierbarkeit dieser Bedeutungen innerhalb einer Positiv-Negativ-Skala andererseits findet sich ebenso in der Architekturikonologie. Schon Vitruv (*De archi-*

tectura, VII) unterschied feste und damit solide von bewegten und deshalb als geschmacklos geltenden Architekturformen. Explizit als eine zum Himmel hinaufführende Formenwelt werden spätere bewegte Architekturstile jedoch legitimiert und erlangen positive Wertschätzung.

Keinerlei Verbindlichkeit haben die hier vorgestellten Grundbegriffe jedoch unter dem Blickwinkel der für die Moderne so wichtig gewordenen Gestaltpsychologie. Die instabile Kugel erweist sich plötzlich als die weit stabilere, weit weniger veränderbare Form. Der Kubus erscheint dagegen als ästhetisch weitaus beweglicheres Bauelement. Unverändert konstant bleiben jedoch auch für die Moderne die mit diesen Formen verknüpften Bedeutungen und deren ambivalente Bewertung. Noch immer signalisiert der Kubus das Feste und die Kugel das Bewegliche und damit Zustände, die unterschiedlich positiv oder negativ aufgefaßt werden.

Gerhard Charles Rump (Bonn):

Paul Klees 'Poetik' der Linie. Bemerkungen zum graphischen Vokabular

Es gibt ältere Positionen, für die Bilder ganz offensichtlich Sprache sind (Guarionius 1610, Harsdörffer 1656). Bilder ermangeln zwar der Lautlichkeit, sind „stillschweigende Redner“ repräsentieren aber sonst genauso das Denken wie die gesprochene Sprache (Foucault). Durch die Entwicklung der neueren Linguistik seit de Saussure angeregt, gibt es diese Position wieder. Doch ist auch die die Sprachlichkeit des Bildes verneinende Tradition noch lebendig. Der von dieser Position aus oft gemachte Unterschied zwischen *sprachlicher* und *visueller* Kommunikation trägt aber nicht, da die Schriftsprache Teil *visueller* Kommunikation ist und von der Lautsprache nicht nur historisch, sondern auch strukturell unterschieden (Hjelmslev 1943). Man muß die „Sprache“ der Kunst als *Sprache* ernst nehmen und nicht in die Vorhölle der Unverbindlichkeit des Metaphorischen verbannen. Nur wenn man dieses mit methodischer Rigorosität vollzieht, kann auch das Spezifische der nichtverbalen Grammatik erkannt werden. Bilder können *zunächst* unter Zuhilfenahme des linguistischen Modells beschrieben werden (W. A. Koch, *Varia Semiotica*, 1971, „L-Modell“). Wendet man dies auf ein konkretes Beispiel an, werden die Vorzüge der Methode deutlich. Bei Paul Klees Kaltnadelradierung „Der Selbstmörder auf der Brücke“ von 1916 läßt sich z. B. feststellen, daß alle drei semiotischen Zeichentypen verwendet werden. Es sind dies ikonische Zeichen (bildliche Zeichen im engeren Sinne), indexalische Zeichen (Zeichen mit höherem Grad von Beliebigkeit, *pars-pro-toto* -Beziehungen) und symbolische Zeichen (maximale Beliebigkeit in Bezug zur Bedeutung, hohe Austauschbarkeit). Diese fügen sich zu Zeichen höherer Ordnung zusammen, die sich auf gleiche Weise staffeln: Piktogramme (ikonisch), Ideogramme (indexal), Logogramme (symbolisch). Die Figur des grübelnden Selbstmörders (links oben) z. B. wäre ein Piktogramm, während die Markierung des Aufschlagpunktes durch ein Sternchen symbolisch ist, der Komplex also logographisch ist. Bei der Analyse der Segmente z. B. eines

Piktogramms kann man nach dem linguistischen Modell vorgehen und zunächst nach der kleinsten Einheit, dem irreduziblen Element suchen.

Die irreduziblen Elemente der Lautsprache sind die *Phoneme*, die der Schriftsprache die *Grapheme*. Nach Koch (1971) sind die irreduziblen Elemente der Bildsprache die *Repräsenteme*. Für sie gilt, daß sie, wie Phoneme und Grapheme auch, in unterschiedlicher Form auftauchen können — so taucht das Graphem „A“ z. B. in den (Allo-) Graphen „Fraktur-A“, „Schwabacher-A“, „Grotesk-A“ etc. auf. Am Beispiel der Augen des „Grübelnden“ kann gezeigt werden, daß jede einzelne Linie ein Repräsent ist, das nicht weiter sinnvoll segmentierbar ist (und für sich allein auch nichts „bedeutet“); diese einzelnen Repräsentem fügen sich zu höheren, dann sinntragenden Einheiten zusammen, so wie es die Laute der Sprache tun. Der ganze Text des Bildes ist hier fast nur aus einem einzigen Repräsentem, der Linie gebildet. („Linie“ ist das Repräsentem, „Dünne Linie“ und „Dicke Linie,“ sind zwei Repräsentem des Repräsentems, Punkte, Flecken usw. wären andere Repräsenteme). Der physiognomische Ausdruck der Linien (hart, rau, grob) ist nicht segmentierbar, gehört daher zu den Suprasegmentalien (in der Sprache etwa die Betonung: übersetzen / übersetzen).

Eine solche Vorgehensweise hat den Vorteil, methodisch transparent zu sein. Für die Aspekte, die das Modell nicht erfaßt, ist es nicht zuständig. Die Auffassung von Bildern als Sprache und ihre Analyse nach zunächst linguistischen Kriterien ermöglicht auch überhaupt erst, in späteren Schritten das Spezifische bildlicher Grammatiken zu begreifen. Insofern ist das Verständnis von Bildlichkeit als Sprachlichkeit Grundvoraussetzung jeglicher kunstwissenschaftlicher Tätigkeit.

Der Stilbegriff in der Architektur der letzten Jahrzehnte

Günter Stamm (Tallahassee/Florida):

Zweifel und Ornamente. Zum Werk J.J.P. Ouds in den dreißiger und vierziger Jahren

(Der Referent konnte an der Tagung nicht teilnehmen; das Referat fiel aus.)

Angela Schönberger (Berlin):

Albert Speers Ruinenwert-Theorie. Überlegungen zur NS-Architektur
(Das Resümee lag bei Redaktionsschluß nicht vor.)

Christian Borngräber (Berlin):

„Neo Liberty“ contra „Neo-Bauhaus“. Zur Architektur der fünfziger Jahre

Neo-Bauhaus, dieser Begriff tauchte am Ende der 50er Jahre in der Alltagssprache der Architekturkritik auf. Von Seiten der funktionalistischen Geschichtsschreibung konnte es diesen Begriff zu jenem Zeitpunkt gar nicht geben. Die Ideen des

Bauhauses in der Lehre von der Architektur begannen damals als zeitlos modern zu erscheinen und hatten sich durch die amerikanische Praxis vor allem von Gropius und Mies van der Rohe als gültig erwiesen. Gerade diese beiden Architekten wurden zu den „Propheten“ der modernen Architektur. Ein Stück ihres Glanzes sollte über den Atlantik auf ihre ehemalige Heimat fallen

Bauhaus, darunter verstand man in der Bundesrepublik in den 50er Jahren vor allem die Zeit in Dessau unter der Leitung von Gropius und Mies. Man übergang die erste handwerklich orientierte Phase in Weimar, ebenfalls unter der Leitung von Gropius. Sie paßte nicht in das Bild, das man sich von dieser Schule als Wegbereiterin der Rationalisierung im Bauwesen machte. Man übergang ebenfalls die Phase in Dessau unter der Leitung von Hannes Meyer. Sie paßte nicht in das politische Bild, das man sich in der Zeit des „Kalten Krieges“ von der Weimarer Republik machte. Gropius selbst verurteilte in den 50er Jahren das gesellschaftspolitische Engagement Hannes Meyers ... Neo-Bauhaus, am Beginn der 60er Jahre verband man damit nur Monotonie und wachsende Einfallslosigkeit beim Wiederaufbau. Fruchtbringende Diskussionen gerade um die Widersprüche im architektonischen Schaffen waren in der Bundesrepublik zu diesem Zeitpunkt kaum zu verzeichnen ... Italienische Architekten dagegen wagten das Spiel vergleichbarer Ähnlichkeiten der eigenen Entwürfe der mittelfünfziger Jahre mit denen der Jahrhundertwende aus dem Jugend- oder Secessionstil, welcher *Stile Liberty* in Italien genannt worden war. Neo-Liberty galt vor allem für die Bauten, die die Formensprache der Jahrhundertwende zitierten und variierten, die sich vom rechten Winkel lossagten und moderne Baumaterialien wie Glas, Stahl und manchmal auch Beton aufgaben. Es gab also wieder neue dekorative Tendenzen, bewußte Fassadengestaltung, den Gebrauch von Backstein und den Verzicht auf Flachdach und lange Fensterbänder. In Polemiken gegen Neo-Liberty bemerkte man vor allem in französischen und englischen Fachzeitschriften voller Schrecken, daß es Vertreter der jüngsten italienischen Architektengeneration waren, für die der Blick-zurück nicht beim Funktionalismus der 20er/30er Jahre endete. Ein Dogma wurde aufrechterhalten: Progressive Architektur ist vor allem an die Ideen des Funktionalismus gebunden. Neo-Liberty wurde generell als Rückzug aus der modernen Architektur verstanden ...

Befürworter des Neo-Liberty wiesen darauf hin, mit welcher rigider Konsequenz die Lehre vom Funktionalismus propagiert und durchgesetzt worden war. Darüber hinaus seien von der Bauhaus Lehre nur „Kälte und Statik“ übriggeblieben

Neo-Liberty war nur ein kurzer Abschnitt in der Architektur der 50er Jahre, die durchaus vom Neo-Bauhaus beherrscht wurde, und von dem man später das Schlagwort vom „Bauen als Umweltzerstörung“ prägt. Die Altmeister der modernen Bewegung werden immer wieder gegen Angriffe dieser Art in Schutz genommen. Sieht man jedoch genau hin, so ist die Zerstörung überlieferter Stadtstrukturen in Theorie und Praxis bereits in der Anfangsphase des Neuen Bauens, bereits in den 20er Jahren, enthalten. Wir akzeptieren heute den restaurativen Wiederaufbau der polnischen Städte als einen wichtigen Beitrag zur Architektur der Jahrhun-

dertmitte. — Man sollte die eingestürzte Berliner Kongreßhalle der Interbau 1957, mit dem sich die moderne Bewegung in der Bundesrepublik wieder durchsetzte, weder abreißen, noch restaurieren, sondern sie als erstes Mahnmal der Moderne in dem Zustand belassen, in dem sie sich 1980 befindet.

Vittorio Magnago Lampugnani (New York):

Anmerkungen zum architektonischen Historismus der sechziger und siebziger Jahre

Der Wert der Vergangenheit ist eine Entdeckung des ausgehenden 18. Jahrhunderts. Freilich hat es in der Geschichte immer wieder Rückblicke und Rückbesinnungen gegeben; so etwa in der römischen Antike, in der Renaissance oder im frühen Klassizismus. Alle diese Bezugnahmen auf das Gestern waren jedoch noch selektiv: es ging darum, aufgrund ganz bestimmter Vorgaben eine ganz bestimmte Tradition auszuwählen, um sie sich anzueignen. In den siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts wurde hingegen die Vergangenheit *tout court* neu aufgewertet.

Die Vorstellung einer historischen kulturellen Erbschaft „an sich“ entstammt dem ideellen Repertoire der deutschen Romantik. Einerseits war sie eine Weiterführung und Fortentwicklung der bürgerlichen Aufklärung, die ursprünglich weitgehend abstrakt und unhistorisch argumentiert hatte; andererseits brachte sie irrationale und dumpf nationalistische Gedanken ins Spiel, die von den reaktionären ideologischen und politischen Kräften aufgegriffen, umgedeutet und mißbräuchlich angewendet werden sollten. Die französische Revolution von 1789 übte dabei einen ambivalenten Einfluß aus, ermutigend und schockierend zugleich.

Die Entdeckung der Vergangenheit als lebendiges kulturelles Gut läßt sich auf den Straßburger Betrachtungen über deutsche Volkslieder und deutsche Architektur von Herder und vom jungen Goethe zurückführen. Die Romantiker, von Wackenroder, Schlegel, Novalis und Ludwig Tieck bis hin zu Richard Wagner erhoben sie zur ästhetischen und weltanschaulichen Doktorin. Gegen deren politische Implikationen trat schon bald Heinrich Heine auf, gegen deren philosophische, von einer ganz anderen Warte aus, Nietzsche, dessen Polemik 1876 in der „unzeitgemäßen“ Betrachtung „Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben“ mündete.

Ungefähr in die gleiche Zeit wie diese allgemeine Diskussion fällt die spezielle Auseinandersetzung um den Weiterbau des Kölner Doms. Wiederum kann Goethes proromantische Prosa-Hymne zum Gedenken Erwins von Steinbach, die 1773 anonym und mit irreführenden Angaben zum Erscheinungsjahr veröffentlicht wurde, als Auftakt angesehen werden. Georg Forster, Alexander von Humboldt und Friedrich Schlegel waren in den ersten Bemühungen um die Komplettierung der Ruine verwickelt, der Kaufmann Sulpiz Boisserée war der Hauptpromotor. Abweisend verhielten sich Goethe und Clemens Brentano. 1816 wurde die Diskussion in die Fachkreise eingeführt: Schinkel legte einen „Bericht über den Zustand des Domes zu Köln“ vor, in welchem er erklärte, eine dauerhafte Instandsetzung des Baus sei nur möglich, wenn sie mit dem Weiterbau verbunden sei. 1824

wurde Friedrich Ahlert zum ersten Dombaumeister für den Ausbau, 1833 wurde er von Zwirner abgelöst. 1841 wurde der Dombau-Verein gegründet, zu dessen Vorstand auch Eichendorff gehörte. 1842 fand unter dem Patronat von Friedrich Wilhelm IV das Fest der Grundsteinlegung des Fortbaus statt. Für diesen Fortbau gab Franz Liszt ein Benefiz-Konzert; gegen ihn polemisierten Annette von Droste-Hülshoff und etwas später sehr heftig Heinrich Heine, Adolph Schults und Ludwig Seeger. 1880 wurde der „gotische“ Dom vollendet.

Übergreifende philosophisch-literarische Diskussion und konkretes architektonisches Fallbeispiel zeigen, daß eine gegenwärtige Auseinandersetzung um den Historismus Vorläufer hat. Genauer: die Auseinandersetzung selbst ist Teil jenes kulturellen Erbes, um das es dabei geht. Jedes Nachdenken, das sich heute ihr zu widmen gedenkt, sollte sich der Präzedenzfälle und dieser Erbschaft bewußt sein.

Im folgenden wurde der architektonische Historismus der Gegenwart am Beispiel von James Stirlings Projekt für das Wissenschaftszentrum in Berlin erörtert. Auf dieser Grundlage wurde das allgemeine Phänomen anhand weiterer Entwürfe und Realisationen aus den letzten zwei Jahrzehnten veranschaulicht, erklärt und — versuchsweise — beurteilt.

Kunst des 20. Jahrhunderts — Malerei und Plastik

*Dietrich Schubert (Regensburg):
Dix und Nietzsche*

(wird im Rahmen eines größeren Beitrages über Nietzsche-Konkretionen in der Kunst des 20. Jh. in den Nietzsche-Studien — Internationales Jahrbuch für die Nietzsche-Forschung, hg. von E. Behler, M. Montinari, W. Müller-Lauter, H. Wenzel, Band 10, 1981, veröffentlicht.)

*Ernst-Gerhard Güse (Münster):
Psychologische Aspekte im Werk Alberto Giacomettis*

Die Rezeption des Werkes von Alberto Giacometti wird im wesentlichen durch zwei Essays von Jean Paul Sartre aus den Jahren 1947 und 1954 bestimmt, durch die es fest dem Gedankenkreis des Existentialismus eingegliedert wurde.

Ein bisher kaum beachtetes Gemälde „La Mère“ von 1951 aus der Sammlung Aimé Maeght gibt den Anlaß zu einer neuen Form der Annäherung. Dieses von Franz Meyer als „höhlenhaft geheimnisvolles Schlafzimmerbild“ angesprochene Werk, in dem die Gestalt der Mutter „leicht seitlich abgedreht und mit einem langen Stock in der Hand in der fernen Bildmitte hinter der riesigen Bettstatt erscheint,“ findet seine Erläuterung, wenn man sich dem über Giacometti, über sein Verhältnis zu Vater und Mutter Erfahrbaren zuwendet. Fotos der Familie, das von

Giacometti selbst, auch von seinen Freunden Berichtete, mehr noch aber — verschlüsselt — Giacomettis Kindheitsphantasien und Träume, geben den Eindruck einer überaus engen, von höchster Emotionalität geprägten Bindung an die Mutter bei einem gleichzeitig distanzierten Verhältnis zum Vater. Diese Situation erlaubt es, eine ödipale Konfliktsituation für Giacometti festzustellen, die nicht nur als ein kindliches Durchgangsstadium erlebt wird, sondern die ihn während seines ganzen Lebens beschäftigte und sein künstlerisches Werk prägte. In diesem Zusammenhang ordnet sich „La Mère“ von 1951 ein, bezeichnet es doch den traumhaft verschlüsselten Wunsch nach Gemeinschaft mit der Mutter. Auch die unschwer als Darstellungen einer Schwangerschaft verständlichen Plastiken „Zärtliche Berührung“ von 1932 und „1+1=3“ von 1934 sind so als ödipale Wünsche zu sehen, wobei jene Höhlung, die „1+1=3“ kennzeichnet, auch in „Schreitende Frau“ von 1932 und „Mannequin“ von 1933 erscheint und eine inhaltliche Verbindung zu den von Giacometti aufgezeichneten Kindheitsphantasien erlaubt. Da Tisch und Bett — so Freud — die Ehe ausmachen und im Traum häufig der erstere für das letztere gesetzt wird, läßt sich auch die Skulptur „Tisch“ von 1935 vor dem Hintergrund der ödipalen Problematik deuten. Indem die Gegenstände auf dem Tisch als männliche Symbole verständlich werden, der Polyeder einen unmittelbaren Hinweis auf Giacometti selbst enthält und die sich erschrocken abwendende, verhüllte Büste einer Frau das Bild der Mutter meint, erklärt sich diese Skulptur als eine Verweigerung ödipaler Wünsche.

Bestandteil des ödipalen Konflikts ist die Furcht vor der Vergeltung des Vaters, dessen Funktion im inzestuösen Wunsch vom Sohn übernommen wird. Sie manifestiert sich als Kastrationsangst und erscheint in einer Gruppe von Werken Giacomettis, deren Gemeinsamkeit in der Darstellung eines Gefahrenmoments liegt: in „Gefährdete Hand“ von 1932, „Blume in Gefahr“ von 1933, auch in der schreckhaft eine Gefahr abwendenden „Hand“ von 1947. Die Skulptur „Stachel im Auge“ von 1932, die Blendung und Tod darstellt, enthält die unbewußte Selbstbestrafung für ödipale Wünsche — so wie Ödipus sich im Drama des Sophokles blendet, nachdem ihm die vollständige Wahrheit bewußt ist.

Der „Palast um 4 Uhr früh“ von 1932 berichtet — Giacomettis Bemerkungen weisen darauf — von der Begegnung mit einer Frau, die jedoch an seiner scheinbar unauflöselichen Bindung an die Mutter scheiterte. Der Annäherung an jede andere Frau stellt die ödipale Fixierung ein schwer überwindbares Hindernis entgegen. Der „Platz“ von 1948/49, auf dem vier männliche Gestalten an der unbeweglich stehenden Figur einer Frau vorbeigehen, auch der „Käfig“ von 1950, lassen sich ebenfalls diesem Zusammenhang zuordnen.

Das Problem der Distanz, die Einsamkeit, das Scheitern, der Tod, der Zusammenhang dieser Problematik, die Giacomettis Werk kennzeichnet, all dies berührt den Existentialismus nur insoweit, als es von ihm aufgegriffen und in seine Vorstellungswelt einbezogen wird. Der Ursprung der angedeuteten Problematik jedoch liegt für Giacometti in einer nicht bewältigten ödipalen Konfliktsituation und ist unabhängig von den Gedanken des Existentialismus.