

Kollegen oft jahrelang wenig engagierte Elfenbeinturm-Themen bearbeiten statt frühzeitig praxisorientiert zu forschen. In Bereichen wie dem Kunstgewerbe oder der Skulptur fehlt trotz der Kunsthistorikerschwemme der Nachwuchs.

Die durch den Kongreß angebotene Diskussion geht weiter, sie wird aus dem Kreis der Jüngeren vom Fach gefordert. Es geht ihnen darum, die Strukturen des Faches stärker öffentlich transparent zu machen und wenigstens durch die Teilnahme an der kritischen Debatte früher als bisher an der Verantwortung mitzutragen. Die mit dem internationalen Austausch in unserem Fach betrauten Institutionen sowie die nationalen und internationalen Verbände (einschließlich des CIHA selbst) müssen vorangehen. Sie sehen sich aufgefordert, ihre Aufgaben konkret zu benennen, die Voraussetzungen ihrer Bewältigung darzulegen und die kompetente Diskussion über ihre Zielsetzungen zu suchen.

Michael F. Zimmermann

Nachbemerkung der Redaktion: Die Redaktion verdankt Michael F. Zimmermann die inhaltliche Gestaltung dieses Heftes

DIE TÜRME. DENKSPIELE UND DENKFIGUREN IM KUNSTHISTORISCHEN AUSTAUSCH

XXVIII. Internationaler Kongreß für Kunstgeschichte in Berlin, 16.7.-21.7.1992

Der letzte Internationale Kunsthistorikerkongreß stellte mit seinen Dimensionen alle Vorgängerveranstaltungen in den Schatten. Insgesamt verfolgten mehr als 3500 Vertreter des Faches fünf Tage lang in 26 Sektionen 180 Vorträge und hatten darüber hinaus durch ein umfangreiches Exkursionsprogramm die Möglichkeit, sich mit Problemen der Denkmalpflege, Museumsplanung u. ä. vertraut zu machen. Das thematische Spektrum der Sektionen reichte von „Video“ und „Gedruckte Photographie. Narrative und redaktionelle Strategien“ bis zu „Konstruktivismus in Ost und West“ und „Modernität und Tradition in der islamischen Architektur“. Eine bis an die Grenzen der Aufnahmefähigkeit reichende Vielfalt war der bestimmende Eindruck der Veranstaltung. Die Durchführung eines Großkongresses ist eine schwierige Aufgabe. Wenn die Kunstgeschichte als Disziplin so gut ist wie ihre Fähigkeit zur Logistik, darf man von ihr noch einiges erwarten. Das Team um Thomas Gaehtgens hat in dieser Hinsicht Bewundernswertes geleistet. Sollte sich die Tendenz zur Großveranstaltung auch in den geisteswissenschaftlichen Disziplinen fortsetzen, werden die Grenzen in Raum und Zeit allerdings bald erreicht sein.

Die Wahl des Tagungsortes Berlin wurde 1988 noch vor den eingreifenden politischen Veränderungen der letzten Jahre getroffen. Zu diesem Zeitpunkt konnte noch niemand ahnen, welche Bedeutung dem damals beschlossenen Rahmenthema „Künstlerischer Austausch“ 1992 zukommen würde. Es wäre falsch anzunehmen, die Kunstgeschichte sei in der Lage, auf politische Veränderungen zu reagieren wie die Fahne auf den Wind. Sie kann und sollte aber versuchen,

ihre Schwerpunktsetzungen und Verfahrensweisen auf ihre Angemessenheit angesichts dieser Veränderungen zu befragen. Thomas Gaetgens hat in seiner Eröffnungsrede darauf hingewiesen, wie lange die an der Stilkritik orientierte Kunstgeschichte künstlerische Einflüsse als Abhängigkeit bewertet hat und wie wenig die Frage „Wer war der Erste?“ dazu taugt, das Phänomen der kulturellen Begegnung in den Blick zu bekommen. Chinoiserie und Japonismus sind nicht zuletzt Stichworte für eine Kunstgeschichte, die den Bezug zu außereuropäischen Kulturen nur als Umarbeitung pittoresker Motive für die eigene Bildwelt betrachtet hat. Forschung ist träge in bezug auf tagespolitische Ereignisse, aber einflußreich in der Formierung kultureller Hegemonialansprüche. Insofern besteht der vielleicht wichtigste Wert eines internationalen Kongresses in den informellen Möglichkeiten: andere Fachvertreter kennenzulernen, gemeinsame Projekte ins Auge zu fassen oder schlicht nachzufragen.

Der Kongreß war durch den Versuch gekennzeichnet, nicht nur ein vielstimmiges Konzert zu bieten, sondern auch ein Gleichgewicht der Stimmen und Nationen. Am „Ende der Ideologien“ kann ein Kongreß wie der Berliner wahrscheinlich nicht mehr leisten, als zum Vergleich anzuregen und Methodendebatten dadurch zu entkrampfen, daß der Teilnehmer zur komparatistischen Methodenforschung angeleitet wird. Daß Wissenschaft interessegeleitet ist, mag eine Binsenwahrheit sein. Auf welcher Ebene jedoch sinnvoll von Ideologie und kulturellen Dispositionen zu sprechen ist, darüber bleibt zu streiten. Wo hören Intentionen auf und wo beginnt das kulturelle Unbewußte? Soll man überhaupt noch an der Suche nach wirklicher künstlerischer Absicht festhalten? Methoden setzen mindestens ein Vorverständnis darüber voraus, was Wissenschaft ist und welchen Geltungsanspruch Aussagen haben können. Die eigentliche Schwierigkeit besteht nicht darin, zu Ergebnissen zu gelangen, sondern Gründe dafür anzugeben, warum man diese Ergebnisse gesucht hat, auf welchen Wegen man zu ihnen gelangt ist und warum gerade diese Ergebnisse im Augenblick wissenswert sind. Kongresse veranschaulichen die Methodendebatte; sie bieten einen Überblick, der zwar nicht allen Traditionssträngen gerecht werden kann, der aber die aktuellen Fragestellungen erkennbar werden läßt.

Daß Methodenvielfalt bei der Vielzahl der Berliner Vorträge nicht mehr eigens geplant werden mußte, versteht sich von selbst, und es gibt wohl keinen Bereich, der so erwartungsvoll beobachtet wird wie die Methodendiskussion. Zugleich aber gibt es auch keinen, der den diffusen Erwartungen so wenig zu entsprechen vermag. Vielleicht ist dies die Konsequenz daraus, daß sich hier am deutlichsten der ursprünglich ästhetische Innovationsdrang rhetorisch ausleben kann. In der Methodendebatte redet der Kunsthistoriker nicht nur über den Avantgarde-Künstler, er fühlt sich oft selber als einer. Wäre Methodendiskussion wirklich auf die Reflexion über die Geltung von Sätzen beschränkt, handelte es sich um ein ermüdendes Geschäft. Doch bekanntlich geht es nicht nur um Angemessenheit gegenüber dem oder den Gegenständen, sondern immer auch um gedankliche Moden. Nirgends sonst finden sich derart häufig „Tabula rasa“-Gesten wie im verbalen Ringen um die richtige Methode. Die hierfür verwendete Rhetorik

rik wird wesentlich durch die Autorfunktion gestaltet, Namen haben nicht nur theoretische Bezüge, sie stehen immer schon als Metonymien der Überwindung ein. Man benötigt aktuelle Theoretiker nicht, um Fragestellungen zu ergänzen, sondern um sie zu demontieren. Heutzutage muß der Anspruch methodischer Innovation wahrscheinlich immer schon auf einem Auge blind sein, um sich wirklich neu fühlen zu dürfen. In dieser Hinsicht ist es geradezu amüsant, wenn ausgerechnet jene Kunsthistoriker, die der Postmoderne am stärksten verpflichtet sind, sich gleichzeitig als Träger einer „New Art History“ empfinden. Die so oft denunzierte Rhetorik des Neuen nutzt sich offenbar so schnell auch nicht ab: Zumindest als Etiketten haben Modernismen noch nicht ausgespielt.

In der Beurteilung von Methoden zeichnet sich ein Polarisierungseffekt ab. Die Einordnung der in den Vorträgen verwendeten Ansätze unterliegt nur selten einem „Ja, aber“, sondern meist einem „Entweder, oder“: Entweder ein Vortrag ist sehr gut, oder er ist sehr schlecht. Nirgends kann man derart hautnah die Rhetorik – besser: die Rhetoriken – eines Faches studieren, beginnend mit dem Vortragsstil oder dem Umgang der Wissenschaftler miteinander.

I

Die von Salvatore Settis geleitete Sektion „Formen des künstlerischen Austauschs“ versprach modellhafte Diskussionen des Leitmotivs des Kongresses. Lyckle de Vries untersuchte die Bedingungen für Stilübernahmen und Stilwandel im 16. Jahrhundert in Haarlem. Wichtig war der Hinweis, daß Stil in diesem Zeitraum nicht als Fatum oder persönliche Handschrift zu verstehen ist, sondern eine bewußte, marktorientierte Entscheidung des Künstlers darstellen kann. De Vries entwarf gewissermaßen eine ‚Ikonographie des Stils‘, mit welcher versucht wird, Stil nicht nur – im Sinne Meyer Schapiros – als Ausdrucksqualität zu fassen, sondern dadurch zu bestimmen, daß der Künstler immer schon versucht, externe Faktoren im Sinne einer intendierten Publikumswirkung zu berücksichtigen. Damit wird implizit das Modell des Einflusses im Sinne stilistischer „Abhängigkeit“ kritisiert, das Modell einer organischen Stilentwicklung generell in Frage gestellt. Die Rudolfinische Hofkunst diente De Vries als Beispiel dafür, daß ein Stil sich nicht entwickeln muß, sondern installiert werden kann. Unter dem Einfluß der Rhetorikforschung wird in den letzten Jahren zunehmend deutlich, daß „Stil“ als transzendentes, unbewußtes Modell der Beschreibung sich kaum noch aufrechterhalten läßt.

Horst Bredekamps Vortrag zur „Kunstkammer als Ort spielerischen Austauschs“ wies auf die Ursprünge des assoziativen Denkens in Bildern hin. Eingangs skizzierte Bredekamp die Positionen der Denker eines digitalen Universums und konstatierte eine Renaissance des Spielbegriffs, etwa in Vilem Flussers These der Transformation von Arbeit in Spiel: vom *homo faber* zum *homo ludens*. Für Bredekamp ist allerdings schon die Kunstkammer gleichermaßen ein Ort der ‚*memoria*‘ wie intellektueller Motor einer Kombinatorik. Sie ermöglicht

visuelle Assoziationen, „Denkbilder“, die nicht kalkulierbar sind. Es ist eine Logik des Spiels, gerade deshalb zu Ergebnissen zu gelangen, weil sie nicht darauf aus war. Sie folgt dem Prinzip, daß nicht das Ziel, sondern der Weg das Wesentliche ist. Über die anthropologische Kategorie des Spiels versucht Bredekamp, eine „kreative Bildlichkeit“ jenseits der Sozialgeschichte zu etablieren. Auch wenn keineswegs behauptet wird, alles könne durch ein solchermaßen spielerisches Element des Denkens in Bildern erklärt werden, so ist doch ein methodischer Neuansatz gerade angesichts neuerer und neuester Tendenzen der Wissenschaft von den Bildern bestimmt. So konnte der Vortrag auch als Antwort auf die von Thomas Gaetgens in seiner Begrüßung formulierte Frage nach der aktuellen Relevanz der Kunstgeschichte verstanden werden. Er war ein Manifest für die Bedeutung der Kunstwissenschaft und ihres Instrumentariums angesichts des „Siegeszuges digitaler Bilder“ (s. Horst Bredekamp, *Mimesis*, grundlos. In: *Kunstforum* 114, Juli/August 1991, S. 278-288).

Carlo Severi sprach über das Problem der Form in „primitiven“ Kulturen. Seine Ausgangsfrage lautete: Wie bilden Gesellschaften ohne Schrift eine kulturelle Identität aus? Die Schwierigkeit einer angemessenen Antwort auf diese Frage liegt nach Severi in dem Umstand, daß Kulturen, die über eine Textüberlieferung verfügen, Form immer in Opposition zum Inhalt denken und daß sie diesen Dualismus, entsprechend dem Modell von Wort und Begriff, verabsolutieren. Auch die Kunstgeschichte hat in Form der Motivgeschichte nicht das Instrumentarium, Piktogramme schriftloser Kulturen angemessen zu verstehen. Der Vortrag lieferte eine Reihe von Beispielen für die „Lesbarkeit“ dieser Kunst und ihre Möglichkeit, durch die Einrichtung komplexer Ordnungen der Erinnerung kulturelle Identität zu stiften. Severi betrachtete als die Elementarfunktion primitiver Kunst die Herstellung eines Raum-Zeit-Kontinuums.

Salvatore Settis sprach über Warburgs Interpretation des Schlangenrituals und vertrat gegenüber Gombrichs psychologisierender These, daß Warburgs „mental illness had given him new insights into these primitive states“, den anthropologischen Ansatz. Settis warnte davor, die Motivation von Warburgs Kreuzlinger Vortrag, den dieser für sich durchaus im Sinne einer Selbsttherapie verstanden hatte, auch schon für die Amerikareise zu unterstellen. Für den Versuch, eine Grammatik des Ausdrucks zu bestimmen, mußte Warburg auf außereuropäische Quellen zurückgreifen, da nur der kulturelle Vergleich zur Erkenntnis isolierbarer Einheiten bzw. zur Erkenntnis des Ähnlichen führen kann. Es läßt sich durchaus behaupten, daß Warburg versuchte, die europäische Kunstgeschichte mit den Augen eines Anthropologen zu betrachten. Settis machte auf eine Notiz Warburgs aus dem Jahre 1923 aufmerksam, in welcher vom „Ekel vor der ästhetisierenden Kunstgeschichte“ die Rede ist. Insofern darf die Reise keinesfalls forschungsgeschichtlich bagatellisiert werden. Darüber hinaus stellte Settis eine Beziehung her zwischen Warburgs Vorstellung von den Pathosformeln und Hermann Useners Versuch, aus den antiken Götternamen etymologisch einen „Gefühlskern“ zu gewinnen. Die eigentliche Pointe des Vortrags aber bestand darin, daß dem Vorwurf, anthropologische Forschung könne keine historischen Phänomene erklären,

mit dem Hinweis auf „Renaissancen“ in scheinbar geschichtslosen Kulturen begegnet werden konnte. Settis trägt damit einer Entwicklung in der Anthropologie selbst Rechnung, die die Historizität ihrer Phänomene aufzuweisen versucht.

II

„Höfisches Ideal und sinnliche Erfahrung in der Kunst des Mittelalters“ hieß die von Michael Camille geleitete Sektion. In seiner Einleitung betonte Camille, in der Forschung seit Foucault sei der Körper ins Zentrum der Aufmerksamkeit gelangt und gleichsam zum Subjekt der Geschichte avanciert. Das Phänomen der Leibperspektivität war in dieser Sektion sicherlich die aktuellste Fragerichtung. Karl Clausberg stellte Erkenntnisse über die Funktion mittelalterlicher Spruchbandreden als Äquivalente von Körpersprache vor, die die affektive Ladung der Ereignisbilder in Veldekes Berliner „*Eneas*“-Handschrift übernehmen und so als Pathosformeln betrachtet werden können.

Hervorzuheben ist auch der Vortrag von Brigitte Buettner, die die Erotisierung des weiblichen Körpers im Spätmittelalter untersuchte. Sie entwarf Modelle der erotisierten Wahrnehmung, die unter der Prämisse „Sehen ohne gesehen zu werden“ funktionierten. Mit ihrem überzeugenden Bildmaterial konnte sie den Prozeß der Verdinglichung des Frauenkörpers im behandelten Zeitraum vorführen.

III

In der von Michael Ann Holly und Keith Moxey geleiteten Sektion „Kritische Theorie in der Kunstgeschichte“ hat Moxey selbst eine Interpretation von Panofskys Dürer-Interpretation gegeben. So wie Leonardo über den Maler sagt, daß er immer nur sich selber male, so projiziere nach Moxey jeder Kunsthistoriker seine eigenen Probleme in die zu analysierenden Werke: der Kunsthistoriker als ewiger Narziß. Dürers „Melancholie“ sei eigentlich diejenige Panofskys als Folge des unlösbaren Konfliktes zwischen seinem an der deutschen Aufklärung ausgerichteten Kulturverständnis und der tiefen Kränkung, daß diese Kultur den Naziterror und letztlich seine Emigration nicht hat verhindern können. Moxey versuchte, G. Mosses Thesen (George Mosse, *Jüdische Intellektuelle in Deutschland. Zwischen Religion und Nationalismus*, Frankfurt/M. 1992) über einen spezifisch jüdischen Bildungsbegriff der Weimarer Zeit auf Panofsky zu übertragen: Bildung als zentrale Kategorie der Assimilation. Dies ist eine wichtige und notwendige Fragestellung, die in der kunsthistorischen Forschung bisher nicht ausreichend besprochen wurde. Das Problem an Moxeys Vortrag war die Mechanik, mit der alles auf diese Voraussetzung reduziert wurde. Wie denn Panofsky selbst seine jüdische Identität reflektierte, wurde nicht gefragt, der Übergang von einer bestimmten kulturellen Disposition zur Individualpsychologie nicht problemati-

siert. Moxey unternahm es darüber hinaus, eine nationalistische Dimension von Panofskys Kulturverständnis aufzuzeigen. Das Material hierzu lieferte ihm die Dürer-Monographie. Einzelne Metaphern wie „leading themes“ oder „great power“ dienten hierfür als anschauliche Belege. Die Bildlichkeit und „Ränder der Texte“ aufzusuchen, um in subversiver Lektüre den intendierten Sinn zu dekonstruieren, mag hier zwar der Anspruch gewesen sein, vom „leading theme“ auf ein nationalistisches Kunstverständnis zu schließen, wirkt allerdings weniger subversiv als mechanisch.

Panofskys ‚Melancholia‘-Interpretation stammt aus seiner Hamburger Zeit, also aus den Jahren vor der Emigration. Man hätte die in den Vereinigten Staaten entstandene Dürer-Monographie mit dieser Schrift vergleichen müssen, um das Moment nationalistischer Geschichtsschreibung besser verstehen zu können. Inwieweit versuchte Panofsky mit seiner Dürer-Monographie, einem amerikanischen Publikum die aktuelle politische Situation in Europa verständlich zu machen? Eine Überschätzung der Grundannahme, jeder spiegele immerfort sich selbst, eröffnet die Gefahr der Spiegelung als Projektion. Moxeys Grundannahme im Sinne der „Kritischen Theorie“ bleibt trotzdem festzuhalten: Eine Interpretation deutet nicht nur das „Material“, sie definiert auch die Stellung des Deutenden.

Michael Ann Hollys Vortrag – eine Analyse von Robert Campins ‚Mérode-Altar‘ – lieferte erneut die bereits vielfach angestellte Kritik an Panofskys Drei-Stufen-Modell, das den Anteil des Forschers unberücksichtigt läßt. Der unterstellte Rätselcharakter dieser Kunst im Sinne des ‚disguised symbolism‘ ist die Folge des *modus operandi* der ikonologischen Forschung: Erst das Rätsel benötigt den detektivischen Ikonologen. Hierfür bezog Holly sich auf Ginzburgs These vom Indizienparadigma der Kunstgeschichte.

Man könnte generell behaupten, daß die postmoderne Philosophie in der deutschen Kunstgeschichte ohne große Einflüsse geblieben ist. Allenfalls im Rahmen der Architekturtheorie und des Feminismus wurde sie ausgiebig rezipiert. In den USA scheint genau das Gegenteil der Fall zu sein. Dennoch ist die Kunstgeschichte in Europa sicher nicht konservativer, ebensowenig wie die amerikanische Kunstgeschichte *per se* fortschrittlicher ist.

Auch die von Benjamin Buchloh und Rosalind Krauss geleitete Sektion zu „Methodenproblemen der Nachkriegskunstgeschichte in Europa und den USA“ war in dieser Hinsicht ein lohnendes Erkenntnisobjekt. Bei aller hemdsärmeligen Offenheit gewann man doch den Eindruck einer selbstbezogenen ‚in-group‘, die Fragen von außen ungerne zuläßt. Birgit Peltzer eröffnete mit ihrem Vortrag die Sektion und zeigte, wie man postmoderne Philosophie möglichst nicht für die Kunstgeschichte einsetzen sollte. Nachdem die Referentin eine komplexe Darlegung der Subjekttheorie Lacans geliefert hatte, in der das Unbewußte nicht nach innen, sondern ins Außen verlegt wurde, folgte eine biedere Werkschau der Arbeiten Lucio Fontanas. Niemandem konnte klar sein, wie diese beiden Hälften des Vortrages zusammengehörten, bzw. inwiefern Lacans Theorie in diesem Falle eine Bereicherung für das Verständnis moderner Kunst sein könnte.

Die von Christopher Brown geleitete Sektion zu Rembrandt verlief, was Methodenvielfalt angeht, unglücklich. Nach den großen Ausstellungen im vergangenen Jahr waren hier große Ereignisse im Sinne spektakulärer Abschreibungen auch nicht möglich. Ann Adams eröffnete die Sektion mit einem Vortrag über die Entwicklung von Rembrandts Signaturen und ihrer Bedeutung. Bis 1633 experimentierte er mit verschiedenen Monogrammen, um dann zur Ausschreibung seines Vornamens zu gelangen. Schon Blankert hat darauf hingewiesen, daß sich Rembrandt, indem er das Patronym in der Signatur fortläßt, in die Tradition der großen italienischen Renaissancekünstler stellt. Die Signatur wird so zum kreativen Kürzel, und durch die Verwendung der Kursive stellt sich der Künstler in eine humanistische Tradition mit dem Anspruch hoher sozialer Stellung. Diesen Anspruch verfolgte Rembrandt in seinen ersten Amsterdamer Jahren mit großer Konsequenz. Wie bedeutungsvoll dieses Detail ist, zeigt sich u. a. daran, daß Raffael z.B. nur ca. zehn, Rembrandt hingegen neunzig Prozent seiner Werke signierte. Die Signatur wird zum notwendigen Markenzeichen einer sich ausdifferenzierenden Marktsituation. In konsequenter Fortführung der von Svetlana Alpers in ihrer Rembrandt-Monographie entwickelten Ansätze lieferte Adams einen interessanten Baustein zum „Unternehmer“ Rembrandt.

Der Kriminalist Huub Hardy, dessen Spezialisierung auf Handschriftenanalyse sich das Rembrandt Research Project schon einige Zeit zunutze macht, präsentierte die Ergebnisse einer komparativen Analyse von „Rembrandt“-Signaturen auf Gemälden, die zwischen 1632 und 1643 datiert sind. Hardy konnte nachweisen, daß zahlreiche Gemälde, die das Research Project als nicht eigenhändig aus Rembrandts Œuvre ausgeschieden hat, dennoch offenbar von Rembrandt selbst signiert wurden. Dies bestätigt Erkenntnisse der letzten Jahre über die Strukturen der Werkstattbetriebe in Holland im 17. Jahrhundert, denen die Gildenregeln vorschrieben, daß Lehrlinge ihre Werke nicht nur nicht selbst signieren durften, sondern darüber hinaus verpflichtet waren, in der ‚handeling‘ (Manier) des Meisters zu arbeiten.

Ähnlich komplementär wie die Vorträge von Adams und Hardy verhielten sich die Beiträge von Nicola Courtright und Peter Schatborn über Rembrandts Zeichnungen. Während Courtright die Besonderheiten von Rembrandts Zeichenstil durch einen historischen Vergleich in ihrer Funktion und Bedeutung näher bestimmen konnte, beschäftigte sich Schatborn mit dem Problem der Zuschreibungen. Hier erwartet die Kunstgeschichte mit dem Projekt einer kritischen Überprüfung des umfangreichen Benesch-Corpus ähnlich kontroverse Auseinandersetzungen wie die um die Arbeit des Research Project.

Den Abschluß bildeten zwei Vorträge von Ernst van de Wetering und Claus Grimm, die dann auch von ihrem Anspruch her dem Problem der Eigenhändigkeit gewidmet waren. Van de Weterings fesselnde Untersuchung zum Begriff der Originalität im 17. Jahrhundert konnte belegen, daß die sammelnden Zeitgenossen Rembrandts durchaus Wert auf die Eigenhändigkeit der von ihnen erworbe-

nen Kunstwerke legten. Eine genaue Analyse der Inventare und Gildenregeln der Zeit unterstrich die Rolle der Kennerschaft schon in dieser Zeit. Man konnte sich des Eindrucks nicht erwehren, daß van de Wetering mit seinem Vortrag eine – allerdings außerordentlich gelungene – historisch fundierte Apologie des Rembrandt Research Project, dem er seit einiger Zeit vorsteht, vorlegen wollte.

Claus Grimm trug in bemerkenswerter Ausführlichkeit seine differenzierenden Ansichten zum Problem der Händescheidung in einzelnen „Rembrandt“-Gemälden vor. Nach Grimm sind die vom Rembrandt Research Project vorgenommenen kategorischen Ab- und Zuschreibungen insofern zu korrigieren, als davon ausgegangen werden muß, daß in einem Werkstattbetrieb des 17. Jahrhunderts noch arbeitsteilig vorgegangen werden konnte. Einzelne Partien eines Gemäldes, wie Hände, Gewänder etc. konnten auch von Lehrlingen ausgeführt werden. So einleuchtend Grimms Spezifizierung der Zuschreibungsfrage war, so schwer waren seine Differenzierungen vor den – ansonsten eindrucksvollen – Detailaufnahmen nachzuvollziehen. Letztlich arbeitet auch Grimm mit irrationalen Kriterien wie „Präzision“, „Kraft“, „Kühnheit“ etc., die am Research Project so scharf kritisiert werden (zuletzt von Gary Schwartz in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* Nr. 168/1992).

Zusammenfassend muß bemerkt werden, daß sich die Rembrandt-Forschung in diesem internationalen Forum selber in ein ungünstiges, weil einseitiges Licht gesetzt hat. Man wurde mit Positionen konfrontiert, die durch die immer wieder aufflammenden Diskussionen bei Vorlage eines neuen Bandes des Corpus-Werkes hinlänglich bekannt sind. Rembrandt-Forschung besteht nicht nur aus Attributionismus, und Adams' Vortrag war nur ein Beispiel unter vielen dafür, wie das von den Amsterdamer Forschern zusammengetragene Material durchaus auch für andere Fragestellungen fruchtbar gemacht werden kann.

Es wäre ein Fehler, die Tätigkeit des Rembrandt Research Project und die Kritik an ihr nur auf die Zu- und Abschreibungsproblematik zu reduzieren. Die Forschungsgruppe hat im Laufe ihrer Tätigkeit so viele Fakten zutage gefördert, daß die holländische Kunstgeschichtsschreibung sich merklich und nachhaltig verändert hat. Das macht aber die Art und Weise nicht akzeptabler, wie in der Diskussion geäußerte Kritik vom Podium herab mit dem Hinweis abgespeist wurde, darüber streite man sich nun schon seit Jahren ohne Ergebnis. Man sollte es der Zuhörerschaft überlassen, sich ihr Urteil selbst zu bilden, und dies wäre entschieden erleichtert worden, wenn die Sektionsleitung von vornherein für größere methodische Vielfalt unter den Vortragenden gesorgt hätte.

V

Die wesentliche Tendenz der Referate in Victor Stoichitas Sektion zur „Mimesis vor und nach 1500“ bestand in der Erörterung historisch wechselnder Begriffe vom Bild. Klaus Krüger und Gerhard Wolf untersuchten historisch regionale Phänomene: die Bedeutung der „fiktiven Bildrealität“ in der italienischen Malerei des 14. und 15. Jahrhunderts. Krüger hat plausibel nachzeichnen können,

daß das Andachtsbild im Trecento weniger durch eine Zunahme an Realismus als veränderter Hinwendung zur Welt zu verstehen ist als vielmehr durch seine mediale Reflexivität: Die Umbewertung der Bildlichkeit hinsichtlich ihres Scheincharakters ist die Konsequenz aus der Erkenntnis, daß nur das fiktionale Bild transzendente Heilswahrheiten vermitteln kann. Die Zunahme an mimetischen Qualitäten ist nicht ausschließlich als technische Fähigkeit zur Reproduktion oder Wiederholung des Wirklichen zu werten, sondern als Betonung der Bildlichkeit im Sinne einer Teilnahme am Heilsgeschehen. Krüger zeigte, daß in den Bildern zugleich illusionsfördernde wie illusionshemmende Elemente auffindbar sind. Er leitete seine Beweisführung nicht aus bildimmanenten Interpretationen her, sondern fragte gleichzeitig nach außerbildlichen Standards von Wirklichkeitssuggestion. Krügers und Wolfs Vorträge lassen sich als der Versuch beschreiben, klassisch ikonographische Fragen um medientheoretische zu ergänzen.

Philipp Fehl lieferte eine subtile Lektüre von Dürers Bildnis des Erasmus von Rotterdam: Die Inschrifttafel des Stiches, die dem Betrachter mitteilt, Erasmus sei besser durch seine Schriften als durch das gestochene Abbild zu verstehen, ist ironisch zu verstehen. Die Pointe dieser Interpretation bestand darin, daß die scheinbare Selbstbescheidung des Künstlers einen Akt der Grenzverschiebung darstellt: Indem die Grenze des Darstellbaren benannt ist, wird sie zugleich überschritten.

Rudolf Preimesberger hielt einen Vortrag zu Mochis Kolossalplastik der Hl. Veronika in St. Peter in Rom. Lange bevor Bildlichkeit zum expliziten Thema der Forschung geworden ist, hat Preimesberger über seine kontinuierliche Beschäftigung mit dem ‚paragone‘ und der spezifischen Leistungsfähigkeit der Bilder das Problem erarbeitet, ohne in einen formalistischen Ansatz zurückzufallen.

Georges Didi-Hubermanns Vortrag zu Vasaris Vita des Giotto wirkte in einigen Aspekten problematisch. Seine These, die Kunstgeschichte stehe noch immer in den Fußstapfen von Vasaris Projekt der Konstruktion historischer Faktizität, muß sich an der Einbeziehung schon vorhandener Ergebnisse messen lassen. Die hier gesehenen Probleme sind größtenteils schon vor sechzig Jahren gelöst worden (E. Kris/O. Kurz, *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*). Alles war bei Didi-Huberman irgendwie „mythisch“ und zumindest dialektisch. Mythisch sind z. B. Konzepte des Ursprungs oder Giottos Fähigkeit, auf die Natur als Vorbild zurückzugreifen, die vom „Vater der Kunstgeschichte“ als Wunder bezeichnet wird. Vasaris Konzeption der Renaissance, in der Giotto bekanntlich eine prominente Rolle spielt, ist – prima di tutto – eine denkerische Leistung und keine mythische Konstruktion. Das Modell der Wiedergeburt ist historisch zu verstehen und liefert ein Modell der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen. Didi-Huberman verkennt bei seinem Vorgehen das Problem der Geschichtsschreibung der Renaissance, in welchem zugleich verschiedene Möglichkeiten des Wahren nebeneinander stehen. Nicht nur das Wahre oder Unwahre, sondern das historisch Mögliche und Wahrscheinliche sind von Bedeutung. Anstatt vom Mythischen hätte man besser vom topischen Charakter solcher Passagen gesprochen.

Daniel Arasse sprach über den Topos des Lebenden Bildes und seine Bedeutung für die Malerei Giovanni Bellinis. Er führte die verkürzende und offene Malweise auf das Bewußtsein der Grenzen des Darstellbaren zurück, was er durch kunsttheoretische Exkurse zur Signatur („*faciebat*“ statt „*fecit*“) zu stützen wußte.

Insgesamt wurden in der Sektion nahezu alle bekannten Begriffsbestimmungen von ‚mimesis‘ zwischen reiner Naturnachahmung und reflektierter Wirklichkeitsaneignung präsentiert. Es wurde nachvollziehbar, daß man es hier mit einer zentralen Kategorie der Kunstgeschichte zu tun hat, der man sich nur durch Beachtung ihrer historischen Wandlungen nähern kann. ‚Mimesis‘ ist ein Schlüsselbegriff für Bildlichkeit überhaupt, der besonders dann virulent wird, wenn die Funktion des Bildes, z. B. im Rahmen kultischer Handlung, umstritten ist.

Es verwunderte, daß keiner der Referenten auf Erich Auerbachs bahnbrechende Untersuchung zur „Mimesis“ einging. Im Anschluß an Auerbach wäre schärfer zwischen realistischen und illusionistischen Momenten zu trennen. Das Problem der ‚Mimesis‘ ist nicht nur durch die Geschichte ihrer Selbstreflexivität im Sinne gleichzeitig zunehmender Fähigkeit zur Illusion und deren bildimmanenter Thematisierung, sondern auch durch die der Darstellungskonventionen bestimmt.

VI

In der von Martin Warnke geleiteten Sektion „Künstler in der Emigration“ untersuchte Ilja Veldman exemplarisch Werke flämischer Künstler des 16. Jahrhunderts, die aus religiösen Gründen auswandern mußten. Die wichtigste Anlaufstelle der Künstler – zumeist Stecher – war Köln. In ihrem Referat zeichnete Veldman aufmerksam die Exilbedingungen nach und die Themenverschiebungen, die sich auch im katholischen Köln durch die Zensur ergaben.

Einige Teilnehmer der Emigrationssektion besuchten das Grab von Max J. Friedländer, der während der nationalsozialistischen Herrschaft nach Amsterdam emigrieren mußte. Dem äußerst schlichten Grab auf dem Friedhof an der Heerstraße sind die Verse des Türmers Lynkeus „Zum Sehen geboren, zum Schauen bestellt“ beigegeben. Bekanntlich hat Erwin Panofsky eine Verteidigung des Elfenbeinturmes geschrieben und die Aufgabe des Türmers vor allem als die eines Warners bestimmt. Keinen der beiden Entwürfe kann man heute noch ohne weiteres für die Kunstgeschichte geltend machen. Denn vielleicht muß jeder Turm heute in Babel sein. Nur sieht er eben aus wie das Internationale Congress Centrum, ein Raumschiff bei der Zwischenlandung.

Jürgen Müller, Stefan Grohé