

Geschichte, wie Kaenel anmerkte, die noch geschrieben werden muß (für das Mittelalter neuerdings: Michael Camille, *Images on the Edge. The Margins of Medieval Art*, London 1992). In dieser Geschichte, deren Brüche und Kontinuitäten sich auf unterschiedliche Faktoren zurückführen lassen, gaben die Unikate Töpfers (zwei davon in Genfer Privatbesitz, eines bei der Fondation Martin Bodmer, das Kaenel als Faksimile edieren wird) den Anstoß zu Fragen, die das Verhältnis von Bildern und Texten – von *marginalen* Bildern und *zentralen* Texten – in immer neuem Licht erscheinen ließ. Die Sozialgeschichte der Bibliophilie ist dabei ebenso wichtig wie die Entwicklung neuer graphischer Techniken und drucktechnischer Verfahren. In einer psychohistorischen Wendung wurde aber auch deutlich, daß die hierarchische Wahrnehmung dessen, was je zentral oder marginal sei, im Einzelfall kontrolliert werden muß – etwa an der Deutung der Künstlerbiographie (hier Töpfers Bewertung der kindlichen, spielerischen Phantasietätigkeit) oder der veränderten Semantik von Leerstellen, von freien Flächen. Die „Sehnsucht nach der Handschrift“ im Zeitalter des in höchster technischer und handwerklicher Vollendung hergestellten Buchs, das als das Monument des Bleibenden zugleich auch immer mehr von aller Körperlichkeit, allem Persönlichen, Unverwechselbaren und Spontanen verliert, gewinnt in den Randzeichnungen Töpfers Gestalt. Kaenels Kabinettstück führte unabweisbar vor Augen, daß methodische „awareness“, wo sie die Folie für die Arbeit am „Material“ bildet, am schönsten zum Glänzen kommt.

Charlotte Schoell-Glass, Martin Heusser

## Rezensionen

GOTTFRIED KERSCHER (Hrsg.), *Hagiographie und Kunst. Der Heiligenkult in Schrift, Bild und Architektur*. Berlin, Dietrich Reimer Verlag 1993. 400 Seiten, 69 Abbildungen. DM 49,80.

Das Marburger Graduiertenkolleg veranstaltete im Oktober 1992 eine Tagung unter dem Stichwort „Hagiographie und Kunst“, wozu jetzt das gleichnamige Buch vorliegt. Die interdisziplinären Beiträge bringen eine Einführung in die wissenschafts- und rezeptionsgeschichtliche Problematik (G. Bernt, S. 25 ff.; G. Weilandt, S. 32ff.), ferner eine Auswahlbibliographie (S. 41ff.) sowie Fallstudien vom Früh- bis ins Spätmittelalter, wobei W. Schenkluhn, S. 301 ff., seine bisherigen Forschungen zur franziskanischen Architektur des 13. Jhs. resümiert und Gerhard Wolf, S. 319 ff., mit der Untersuchung der Fresken in der Unterkirche von S. Clemente seiner Analyse der römischen Einzelikonen (*Salus Populi Romani. Die Geschichte römischer Kultbilder im Mittelalter*, Weinheim 1990) hier die Analyse narrativer Bildstrukturen an die Seite stellt. Es würde zu weit führen, alle Beiträge gesondert vorzustellen. Nun haben sich Andreas Köstler und v. a. der Herausgeber G. Kerschler aber auch explizit zum methodologischen An-

spruch des Unternehmens hinsichtlich der kunsthistorischen Erschließung hagiographischer Quellen und der Topoi, als einer ihrer zentralen Strukturelemente, geäußert, worauf ich im folgenden eingehe.

Zunächst: Der Theorie-Diskurs in Kerschers Einleitungskapitel ist oft zu forciert. Um die Pionierrolle des Kolloquiums herauszustreichen, wird der Kunstwissenschaft vorgeworfen, sie habe Hagiographie immer unter der Prämisse wahr/falsch abgeheftet. In der Kontrastierung von „hagiographischer Wahrheit“ und historischer Wahrheit glaubt sich der Autor zu einer Grundsatz-erörterung von „Wahrheit“, „Wirklichkeit“, „Realität“ im Unterschied zu „Fiktion“, „Glaube“ usw. genötigt; apodiktisch fordert er das Abrücken von „traditionellen Wissenschaft- und Wahrheitsbegriffen“ (!), was aber seine diesbezügl. Anmerkungen zu Erkenntnistheorie wie (kunst)wissenschaftlicher Theoriebildung keinesfalls leisten können (vgl. dagegen etwa J. Habermas, „Wahrheitstheorien“, in: H. Fahrenbach (Hrsg.), *Wirklichkeit und Reflexion*, Pfullingen 1973, S. 21 ff.). Beispielsweise wird kaum deutlich, ob er den Akt der „Wahrheitsfindung“ von einer integrativen Kunsttheorie oder von Theorieformen her einsichtig machen will, die das Kunstwerk „an partiale Funktionen im Perzeptions- und Gesellschaftsprozeß“ rückbinden (D. Henrich, „Theorieformen moderner Kunsttheorien“, in: *Theorien der Kunst*, hrsg. von D. Henrich u. W. Iser, Frankfurt/M. 1982, v. a. S. 14 ff.). Es ist noch eine akzeptable Arbeitsgrundlage, unter „Wirklichkeit“ reale historische Vorgänge zu verstehen, Sachzeugnisse des Heiligenkults sowie die zugrundeliegenden Texte; und es ist eine Selbstverständlichkeit, als „nicht-wirkliche“ (oft erfundene bzw. gefälschte) Ausgangsposition der Hagiographie Glaubensphänomene zu zitieren. Wenn aber Kerscher beklagt, daß „unser tradiertter Wahrheitsbegriff“ zu einer „generellen Abstumpfung gegenüber solchen Überlieferungen“ geführt hat, die einem ausschließlich auf objektiv konstaterbare Details gerichteten Geschichtsverständnis widersprechen, dann postuliert er schlankweg eine positivistische Wirklichkeitsauffassung als wissenschaftliche Grundhaltung. Auch W. Kemp hatte in einem mündlichen Tagungsbeitrag erklärt (s. den Hinweis auf S. 240), daß den Bollandisten schon im 17. Jh. ein wesentliches Paradigma abhanden gekommen sei, die Scheidung von Wahr und Falsch. Bollandisten wie Mauriner hatten in ihrer Echtheitskritik hagiographischer Quellen der historischen Korrektheit zuliebe die Frage nach einer zugrundeliegenden glaubensapologetischen Wahrheit verdrängt – hinter der Kempischen Aussage steht aber nun gerade das Wissen, daß weithin im Mittelalter eine derartige „Wahrheit“ als die „eigentliche“ Wirklichkeit betrachtet wurde, deren semiotische Struktur dem Menschen als ein zu entschlüsselndes Gefüge transzendierender Zeichen aufgegeben war. Auch Kerscher ist sich (wie alle Autoren des Buches) einer solchen „Wahrheit“ bewußt, die bei der heutigen Auswertung hagiographischer Zeugnisse unweigerlich Fragen des Glaubens und der Wirklichkeit vermischen müsse; wie eben auch im Mittelalter kein Unterschied zwischen historischer Wahrheit (um seine Kontradiktorik beizubehalten, sollte er freilich besser von Wirklichkeit sprechen, die im Sinne mittelalterlicher Glaubensphilosophie

anagogisch zur Wahrheit hinführt) und hagiographischer Wahrheit (Glaubensinhalten) bestand. All das ist, wie Kerscher selbst gelegentlich anmerkt, kein Neuland der Forschung, selbst wenn es richtig ist, daß die Fülle hagiographischer Quellen bis dato kaum systematisch und im historischen Kontext auf ihre Metaphorik und Topik hin untersucht wurde und daß sich die mentalitätsgeschichtlich orientierte Mediävistik (v. a. auf dem Gebiet der Kunstgeschichte) nur selten der hagiographischen Literatur bediente (nebenbei: besser sieht es bei einem Parallelphänomen zur Hagiographie aus, bei den Enzyklopädien, die in ihre akkumulierende Struktur alle greifbaren Informationen einbauen, ohne Unterscheidung zwischen nachprüfbar und bloß legendären Angaben und ohne den geringsten Versuch strenger Systematisierung). Unverständlich bleibt mir freilich die S. 13 vorgenommene Abkanzelung der ikonographischen Methode: „Dieses Derivat der Hagiographie in der Kunstgeschichte leugnet seine Herkunft von geglaubten und verstandesmäßigen Inhalten und bearbeitet die Inhalte ausschließlich unter dem Aspekt des Faktischen. Fiktive Grundlagen von Bildfindung und Bildauslegung werden übergangen.“ Eine Theoriediskussion darf über der gewiß vorhandenen Engführung einer Methode deren maßgebliche Potenz nicht vergessen; bekanntlich ist ja seit Warburg und Panofsky die Ikonographie zu einer Vorstufe der Ikonologie geworden, die natürlich die *raison d'être* der Bilder in der Faktizität zugrundeliegender Textquellen aufzuspüren sucht, sie dabei aber in einen hermeneutischen Kontext einbettet, der sehr wohl u. a. die „fiktiven“ Grundlagen der Kunstwerke und damit auch den von Kerscher geforderten mentalitätsgeschichtlichen Hintergrund berücksichtigt. Wie hier im Einleitungskapitel vielfach offene Türen eingerannt werden, zeigt deutlich der Schlußappell: „Es wäre erfreulich, wenn das Ergebnis dieses Bandes die Einsicht wäre, daß ... Kunstwerke und Kultobjekte nicht ausschließlich auf vergleichbaren und vorangegangenen Sachzeugnissen rekurrieren, sondern die genannten Phänomene in einem unzertrennlichen Zusammenhang zueinander stehen und sich gegenseitig inspirieren oder beeinflussen konnten.“ Das ist geschrieben, als ob es einschlägige Bemühungen der Kunstwissenschaft nicht gegeben hätte und gäbe (man vgl. stattdessen nur: M. Warnke, „Gegenstandsbereiche der Kunstgeschichte“, in: *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, hsg. von H. Belting, H. Dilly, W. Kemp, W. Sauerländer u. M. Warnke, Berlin 1986, S. 19 ff.).

An Gewicht gewinnt der theoretische Teil des Buches dort, wo er modellhaft den häufigen Rekurs der Hagiographie auf Topisches untersucht. Freilich vermißt man zunächst eine einleitende Zusammenfassung, was unter letzterem zu verstehen sei. An verstreuten Stellen ist darauf hingewiesen, daß die Topikforschung, wie sie Curtius Ende der 30er/Anfang der 40er Jahre im Zugriff über die Rhetorik in die Wissenschaft eingeführt hat, bei allen Verdiensten einer Revision und Ergänzung bedarf. M. E. hat diese berechtigte Forderung aber zu einer unzulässigen Marginalisierung der Rhetorik als Konstitutionsbedingung der Topik geführt. Aristoteles hatte den *Topos* als „Platz“ definiert, an dem eine Vielzahl rednerischer Beweisführungen zur Deckung kommt. *Topoi* sind also

nicht identisch mit den Argumenten, sondern deren Klassifikationen. R. Barthes („Die alte Rhetorik. Ein Abriß“ (1970), in: *Rhetorik I: Rhetorik als Texttheorie*, hrsg. von J. Kopperschmidt, Darmstadt 1990, S. 35 ff.) vergleicht die Topik u. a. mit einem Raster von Leerformen, über den der Redner seinen Gegenstand gleiten läßt, wobei der Kontakt zwischen Gegenstand und jedem einzelnen Rasterfeld (Topos) eine mögliche Argumentations- und Artikulationsidee erzeugt (S. 60). Unweigerlich können Topoi aber auch zu „Gemeinplätzen“ absinken, vereinigt in Exempelsammlungen von notorischer Vieldeutigkeit. Eine stärkere Erschließung derartiger Gesichtspunkte für den kunstwissenschaftlichen Diskurs hätte der Theoriediskussion des Hagiographie-Buches gutgetan (zumal in einzelnen Beiträgen – etwa A. Dietl zum Geminianuszyklus am Modeneser Dom, S. 340 ff., und W. Telesko zu Reliquienschrein-Programmen, S. 369 ff. – „bildrhetorische“ Verfahren erörtert werden), und sie hätte auch dem Topos-Modell Köstlers („Topik als Beschreibung. Zum Quellenwert verschiedener Textsorten am Beispiel Montecassinos“, S. 50 ff.) seine schematische Härte nehmen können.

Köstler beklagt die heuristische Entwertung der Topoi in der Kunstgeschichte. So akzeptiere die Monte Cassino-Literatur zwar chronikalische Texte als seriös, hingegen behandle sie hagiographische bzw. panegyrische Passagen und deren Topoi als Leerformeln oder bestenfalls als schmückendes Beiwerk (sozusagen im Rahmen des rhetorischen *delectare*, einer ornativen Elokutionsrhetorik). Dagegen läßt sich zeigen (so auch G. Bech-Jördens und Ch. Jakobi-Mirwald in ihren Aufstätzen zur karolingischen „Vita Aegil“ und zur Aachener Marienkirche, S. 75 ff. u. S. 179 ff. – zu letzterer im Spiegel der Heiligtumsfahrten s. auch U. Scholten, S. 195 ff.), daß Topoi nicht selten chronikalische Textsorten durchdringen und umgekehrt den Topoi mehr konkrete Ergebnisse zu entlocken sind als gemeinhin angenommen. Deshalb fertigt Köstler einen Drei-Kategorien-Schlüssel: Topoi der 1. Kategorie (identisch mit dem traditionellen Topos-Gebrauch pejorativer Bedeutung) erschöpfen sich in einer Art Imponiergehabe, im Aufmarsch von Formeln und Floskeln, die für die Formebene eines Kunstwerks nichts besagen: Der Vergleich von Monte Cassino mit dem Berg Zion und dem Berg Sinai sowie mit dem Salomonischen Tempel und den Hallen Justinians bezweckt allein die „Auratisierung“ des Neubaus. Topoi der 2. Kategorie stellen Einlassungen zu einem Kunstwerk dar, die bei relativer Eindeutigkeit dennoch interpretationsbedürftig sind: Die Assoziation: Monte Cassino–Rom ist einerseits ein typisch mittelalterlicher Nobilitierungs-Topos und findet andererseits formale Äquivalente (Basilika mit Querhaus). In der 3. Kategorie sind Topoi sowohl topisch als auch exakt; in ersterem Fall sprechen sie eine zusätzliche Sinnebene an, im zweiten Fall verbalisieren sie konkrete Formebenen des Kunstwerks: die Zahlenreihe, die sowohl topisch ist (Beschreibung des Templum Salomonis in Ezechiel 41) als auch die konkreten Maßeinheiten beinhaltet.

Ist die 1. Topos-Kategorie überhaupt notwendig? Inhaltlich führt sie nicht über die Bereiche hinaus, die bisher unter dem Oberbegriff der Symbolik,

Allegorie bzw. Ikonologie firmierten. Versteht man Topik als Element einer (auch künstlerischen) Texttheorie, dann sollte man der Umkehrung folgen, die K. Stierle („Geschichte als Exemplum – Exemplum als Geschichte“, in: *Poetik und Hermeneutik* V, München 1973, S. 347-75, S. 348) mit dem Konzept der Saussureschen Semiologie vorgenommen hat: Statt „Handlung als Sprache“ jetzt „Sprache als Handlung“; d. h. Texte sind verstehbar als Sprache (Diskurs über etwas) und als Handlung (über den Diskursinhalt hinausgehende Wirkung auf den Rezipienten; in der Terminologie der Rhetorik impliziert das die Redeziele *docere, delectare, movere* sowie die *Genera dicendi tenue, temperatum, grande*). Die konsensstiftende Überzeugungskraft (künstlerischer) rhetorischer Strukturen hängt von der Glaubwürdigkeit des Verfassers, der Zustimmungsbereitschaft der Rezipienten und der Akzeptabilität der Aussage ab, zu letzterer trägt sowohl der „Gehalt“ des Diskurses wie seine Präsentation (persuasive Fähigkeit), tragen Didaktik wie Phantasie bei.

Bei der Köstlerschen Kategorie 1. Ordnung sind demnach die Topoi dem Raster-Fundus von Leerformen entnommen, wobei sie zugegeben über die konkrete Materialität eines Kunstwerkes nichts besagen (müssen), aber auf einer anderen Ebene (wo sie sich mit hagiographischer „Wahrheit“ treffen) sehr wohl etwas besagen (wie Köstler ja selbst anmerkt): Dignität, Traditionsanbindung. Ich möchte an Thomas von Aquin erinnern (S. *Th.* I, 73, 1), der die *perfectio prima* als Kategorie der Zweckanpassung eines Gegenstandes sieht, die zur *perfectio secunda* führe. Die Baugestalt des Klosters Montecassino (über die die genannten Topoi nichts vermelden), darf man als eine solche *perfectio prima* betrachten, die „anagogisch“ zu einer höheren Perfektion weiterleitet (über die die besagten Topoi viel vermelden: der „heilige“ Berg als – oft jeder Tatsächlichkeit widersprechendes – Paradigma klösterlicher Einsamkeit und Gottesnähe; der Salomonische Tempel als Paradigma des in der klösterlichen *vita communis* antizipierten Himmlischen Jerusalem usw.). Für den Kunsthistoriker ergibt sich aus all dem die Frage, ob derartige prädikative Topoi in einem bestimmten Zeitraum gleichermaßen allen Klöstern zukamen, oder ob sich eine graduelle Stufung ablesen läßt; ferner, ob und wie Relationen zu anderen Topoi bestehen – konkret: Sind die Rom-Assoziation und das den Salomonischen Tempel imitierende Maßsystem, also die Topik 2. und 3. Ordnung (ihrerseits laut Köstler ja ausgesprochene Transformationshilfen), eine abhängige Variable der 1. Topos-Kategorie? Kurz, ich plädiere nicht für eine starre Klassifikatorik, sondern für eine „offene“ Skala, deren Fluchtpunkt im Horizont der Allegorie/Symbolik bzw. der Ikonologie liegt. Wenn U. Eco (*Kunst und Schönheit im Mittelalter*, München-Wien 1991, S. 80) vor vergleichbarem Hintergrund von einem „Einfügen alles dessen in den Begriff einer Sache, was mit ihr irgendeine Ähnlichkeits- oder Zugehörigkeitsbeziehung hat“, spricht, einem Spiel ständiger Bezugnahmen von natürlichen und übernatürlichen Dingen, dann geht das nicht nur der Hagiographie konform, sondern führt im Rahmen der mittelalterlichen Kunst auch zu dem – von Köstler verdrängten – Problem, wie sich künstlerische Topik als Summe jener „Plätze, an denen eine Vielzahl rednerischer Beweis-



Abb. 1 Landshut, Stadtresidenz. Nordwestecke des Hofes 1994 (Endemann)

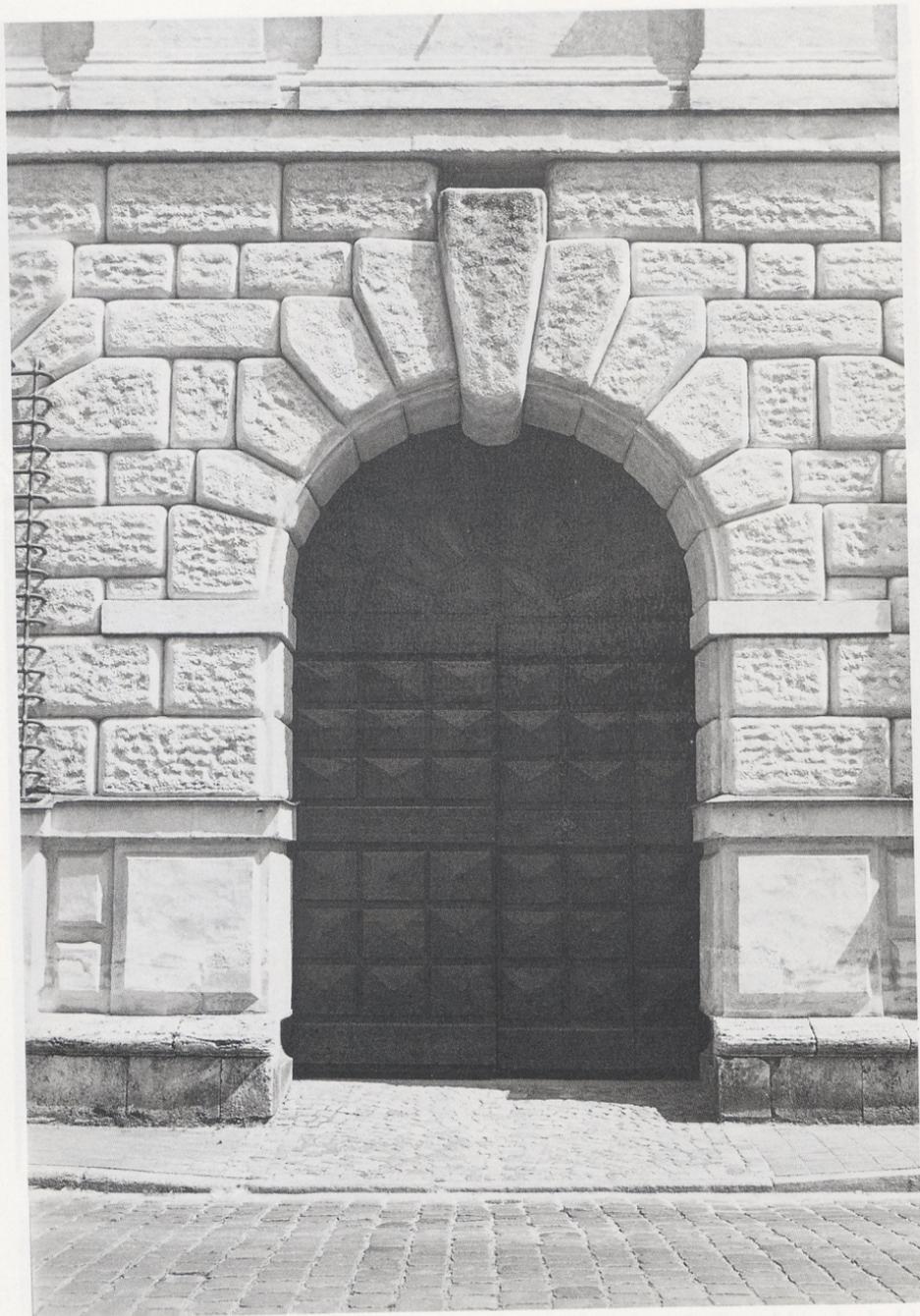


Abb. 2 Landshut, Stadtresidenz. Westfassade zur Ländgasse, Portal (Endemann)

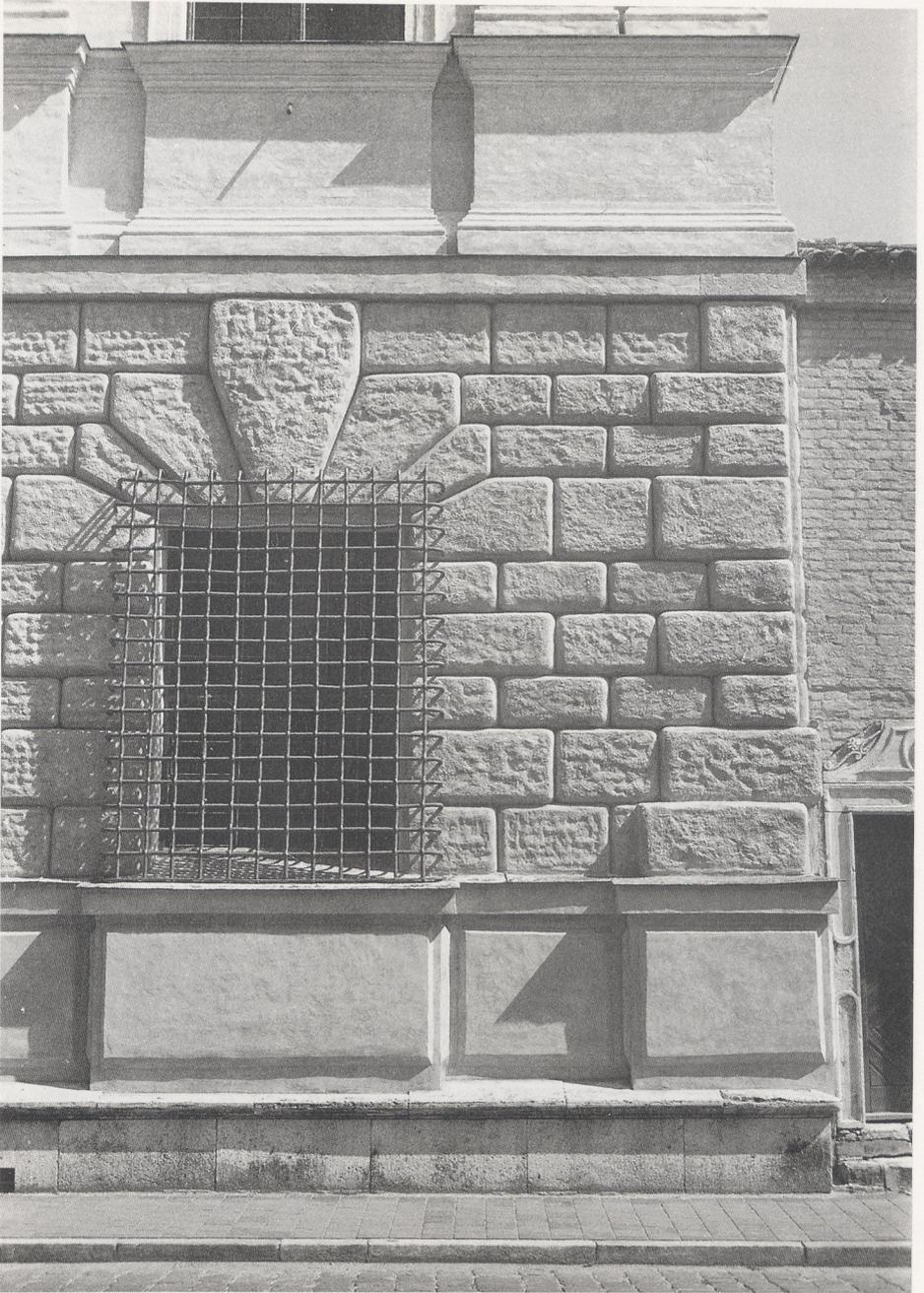


Abb. 3 Landshut, Stadtresidenz. Westfassade, Detail (Endemann)

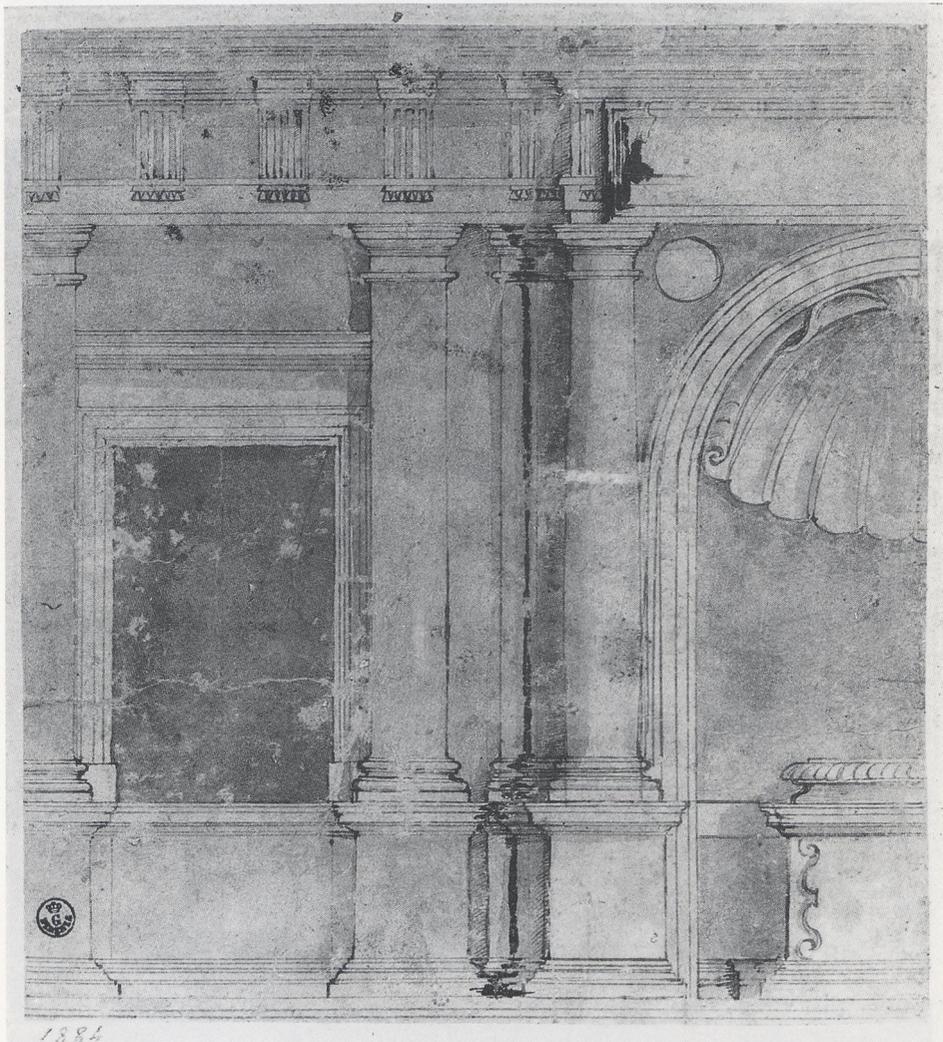


Abb. 4 Giulio Romano, Aufrißstudie für die Rückwand des Palazzo Branconio dell'Aquila, Rom. Florenz, Uffizien Nr. 1884.R. (Der Italien. Bau 1994, S. 81)

führungen zur Deckung kommt“, zu sonstigen, mit Chiffren operierenden Inhaltsbereichen (Homologiemodellen) verhält, etwa zur mittelalterlichen Typologie, von der man seit E. Auerbach weiß, daß sie im Muster: alttestamentarischer Typus – neutestamentlicher Antitypus keineswegs ausgeschöpft ist, sondern generell eine komparative, Beweisführungen „zur Deckung bringende“ Denkform bildet. Zu Recht folgert B. Mohnhaupt in seinem Beitrag über die Gnesener Bonzetür (S. 357 ff.), daß im Rahmen solcher Prä- und „Postfigurationen“ die konsequente Legendarisierung der Heiligenviten das Zurückdrängen historischer Faktizität zugunsten heilsgeschichtlicher Stilisierung anzeigt. Die Kategorien Köstlers dürften solche Affinitäten zwischen Topik und Typologie wohl nur schwer in den Griff bekommen, auch lassen sie die Frage nach dem Wechselspiel topischer Bild- (bzw. Architektur-) Motive und literarischer Topoi unbeantwortet, wobei sich nicht selten erstere hartnäckig gegen den Wandel der zweiten sperren (vgl. E. Panofsky, „Der blinde Amor“, in: Ders., *Studien zur Ikonologie*, Köln 1980, S. 153 ff., v. a. S. 163). Nur stichwortartig sei weitergefragt nach dem Verhältnis von Topik und künstlerischer Typenbildung (etwa Zentralbau-Problematik), „Kopien“ (z. B. architektonische Heilig-Grab-Zitate), zum Stilisierungsprinzip (das sich oft zwischen Entwurf und Ausführung schiebt), zu kunstnormativen Vorschriften (Repräsentationsanliegen) usw. Neben allen Einschränkungen: Köstler liefert einen anregenden Diskussionsbeitrag, der zur Differenziertheit als unerläßlicher Vorbedingung jeder Topos-Analyse mahnt.

Auf der 1993 in Princeton abgehaltenen Panofsky-Tagung (vgl. W. Sauerländer in: *Kunstchronik* 46, 1993, S. 709 ff.) zog M. Fumaroli eine Interpretationslinie von Vico über die „Archetypen“ Jungs und über die „Topoi“ bei Curtius bis zu Warburg und Panofsky. Letzterer pflegte anzumerken: „Er – Curtius – sieht nur nicht, daß Topoi umfunktionieren.“ Panofskys ikonologische Forschungen unterscheiden sich von der Curtiusschen Topos-Forschung darin, daß er – so Sauerländer – eine wesentlich gebrochener und kompliziertere Vorstellung von europäischer Kontinuität hatte, daß der späte Panofsky – so A. Grafton auf gen. Tagung – „the stately hall of symbolic forms that perfectly reflect each Zeitgeist“ die produktiven geschichtlichen Imponderabilien als Korrektiv entgegenhielt. Damit ist an den stereotypen, quasi zeitüberdauernden Wiederholungsmustern inhaltlicher Topoi gerüttelt; eine Überlegung, die v. a. L. Bornscheuer (*Topik. Zur Struktur der gesellschaftlichen Einbildungskraft*, Frankf./M. 1976; ders., „Neue Dimensionen und Desiderata in der Topik-Forschung“, in: *Mittellat. Jahrb.* 22, 1987, S. 2 ff.) vertieft hat, indem er die Korrekturen, Differenzierungen und Uminterpretationen im Rahmen der Topik betont. Entscheidende Impulse in dieser Richtung gingen auch von der „sozialen Topik“ aus (L. Fischer, „Naturzauber, warenwirtschaftlich und poetisch“, in: *Jb. f. Internat. Germanistik* VIII/2, Bern 1976, S. 49-76). Topoi werden jetzt als durch Sozialisation tradierte Argumentationsmuster verstanden. Der Essai von Kerscher: „Topoi und neuronale Strukturen“ (S. 65 ff.) ist hier z. T. einzuordnen, geht aber auch einen Schritt weiter – was ihn in meinen Augen zu dem beachtenswertesten Theoriemodell des Buches macht (exemplifiziert in seiner Studie

Santo Stefano in Bologna, S. 240 ff.). Kerscher nimmt die aristotelische Bedeutung der Topoi als Normen des gesamtgesellschaftlichen Meinungsgefüges zum Ausgangspunkt. Dann definieren sich Topoi als Stichworte einer Verabredungssprache, die nur so lange gültig sei, wie sie verstanden und begriffen werde. D. h. ihre Wirkungsintention („Handlung als Sprache“!), die die Etablierung bestehender Werte oder, im Sinne Panofskys, die „Umfunktionalisierung“ von Werten propagiert, macht die Rezeption zu einem entscheidenden Faktor argumentativer Effizienz: Topoi sozusagen als Geburtshelfer der Kuhnschen „Paradigmenwechsel“. In der Ausrichtung auf die Stimmungslage des Rezipienten – so Kerscher weiter – basieren alle Topoi auf einer Art von „Wohlwollen“, das als neuronale Struktur (Gesamtheit der Kommunikationsleistungen, die unbewußt ablaufen können, wobei die Inhalte vom zentralen Nervensystem gesteuert und verstanden werden) hinter dem Mitgeteilten aufgehoben ist, jenseits unseres logischen und intellektuellen Bewußtseins. Da der „Verständniswert“ der Topoi (sollte man nicht besser „Verständigungswert“ sagen?) höher anzusetzen sei als ihr intellektueller Mitteilungswert, sei die Geschichte der Topik wie überhaupt der Hagiographie zu einem beträchtlichen Teil die Geschichte der neuronalen Strukturen. Die Erforschung der „Mentalitäten“ sei ein erster Schritt, die Inhalte neuronaler Strukturen zu analysieren.

Einerseits sind hierüber Gesichtspunkte einer „sozialen Topik“ aufgegriffen, d. h. Kommunikationstrategien innerhalb gruppenbezogener Denkmuster anvisiert. Fischer betonte, daß die (topischen) Oberflächenelemente sprachlicher und bildlicher Kommunikation nicht einfach Ideologemen gleichkommen, da sie den objektiven gesellschaftlichen Bedingungen einer Gruppe, Schicht, Klasse durchaus entsprechen können. Diesen soziologischen Ansatz vertieft Kerscher nicht, dafür trägt er dem Phänomen Rechnung, daß topische Standards häufig unbewußt, unterbewußt an die Oberfläche steigen und gerade in ihrer „mentalen“ Eigenschaft dort etwas bewirken. Unter vielen möglichen Fortsetzungen des Gedankens scheint mir die Anknüpfung an je,ne Form der Rezeptionsästhetik besonders wichtig, wie sie H. R. Jauss (*Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt/M. 1982; zu deren Impulsen für die Kunstgeschichte: *Kunstchronik* 39, 1986, S. 436 ff.) entwickelt hat. Jauss wendet sich gegen die in Adornos *Ästhetischer Theorie* vorgetragene Theorie von der angeblich rein affirmativen Funktion etablierter Kunst (wozu ja nach traditionellem Verständnis gerade topische Strukturen wesentlich beizutragen scheinen). Dagegen verlangt Jauss, daß man „die gesellschaftliche Funktion der Kunst nicht von vornherein in der *Negation*, sondern auch und zunächst in der *Formierung* objektiv verpflichtenden Sinnes sehen und anerkennen muß: (S. 50), also in ihren kommunikativen Fähigkeiten! Zur ästhetischen Erfahrung als einer grundlegend kommunikativen gehörten nach Jauss der Aspekt und die Reflexion des Genusses (S. 84). Das meint u. a. das Wechselspiel zwischen Werk und Betrachter als Gegenstand der Interpretation, was nicht im Glauben an falsche Objektivität gezeugnet werden dürfe. Gleichzeitig vermittele sich im Kommunikativen der ästhetischen Erfahrung und im Anspruch, sie dem sozialen Diskurs zu öffnen, Normativität!

Die Koppelung der Topik an die neuronalen Strukturen könnte hier greifen: Sie umschreibt ein außerlogisches und -intellektuelles Vorverständnis, in dem sich „ästhetisches Genießen“ freizusetzen vermag. Kerscher exemplifiziert das an topischen Exempla der Harmonie und des Naturschönen. Darauf aufbauend wirkt eine so gesehene Topik normsetzend, indem sie ästhetische Erfahrung dem sozialen Diskurs zugänglich macht. Überdies vermag sie der Jauss'schen Forderung gerecht zu werden, nämlich die „Horizontdifferenz“ zwischen historischem Produkt und aktueller Rezeption ins Bewußtsein zu heben – ist doch auch das Verstehen des modernen Betrachters von (neuronal besetzten) Topoi mitgeprägt, deren Korrelation zu den „alten“ Topoi – im Akt der „Horizontvermittlung“ – die Gefahr vermeiden hilft, dem Kunstwerk überzeitlich-ahistorische Qualität zuzuschreiben. Eine derartig verstandene Topik könnte Bausteine liefern für den historischen wie den aktuellen Erfahrungs- und Erwartungshorizont, aus deren „Vermittlung“ die ästhetische Erfahrung von Kunstwerken gerade auch in ihrer Historizität resultiert. Indes darf sich eine „neuronal“ fundierte Topik auch nicht verabsolutieren. Beispielsweise hat in vorliegendem Hagiographie-Buch F. Druffner „Hagiographie und Sakraltopographie in Canterbury“, S. 255 ff., überzeugend herausgearbeitet, daß hagiographische „Propaganda“ und Topik u. a. verstärkt dann einsetzen, wenn althergebrachte Bräuche vergessen zu werden drohen. Mit anderen Worten: Das der Hagiographie implizite affektive Beeindrucken der Rezipienten, in diesem Falle der Pilger, ist von den Kultstrategen in Canterbury nicht unbewußt-neuronal vorgenommen, sondern bewußt als Kompensationsfaktor schwindender Traditionsanbindung inszeniert. Das mögliche „Unterschwellige“ und das dezidiert Persuasive bzw. Didaktische jeglicher hagiographischer (topischer) Invention ist also vor dem jeweiligen Kontext abzuklären. Das vorliegende Buch bietet neben den lesenswerten themenbezogenen Einzelbeiträgen (ich nenne noch Th. Lentès, „Die Gewänder der Heiligen. Ein Diskussionsbeitrag zum Verhältnis von Gebet, Bild und Imagination“, S. 120 ff.) wichtige Anregungen zu einer kunstwissenschaftlichen Methoden- und Theoriediskussion, die über die hagiographischen Belange des Mittelalters hinausreicht und weiterverfolgt werden sollte!

Norbert Wolf

AMAURY-DUVAL, *L'Atelier d'Ingres. Édition critique de l'ouvrage publié à Paris en 1878*. Hrsg. v. DANIEL TERNOIS. Paris, Arthéna 1993. 462 Seiten, 305 Abbildungen. 720 FF

Daß Künstleraneddote und Vitenliteratur unabhängig von jeder dokumentarischen Wahrhaftigkeit immer auch „gewisse Grundvorstellungen vom bildenden Künstler“ vermitteln, und daß die Beschäftigung mit der Künstlerbiographie auch dort lohnt, wo sie die Authentizität eines biographischen Zeugnisses nicht für sich beanspruchen kann, haben Ernst Kris und Otto Kurz 1934 in ihrer un-