

KUNST

Eine Einführung

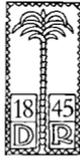
GESCHICHTE



Herausgegeben von
Hans Belting,
Heinrich Dilly,
Wolfgang Kemp,
Willibald Sauerländer
und Martin Warnke

REIMER

7., überarbeitete und erweiterte Auflage



Kunstgeschichte

Eine Einführung

Herausgegeben von Hans Belting,
Heinrich Dilly, Wolfgang Kemp,
Willibald Sauerländer und Martin Warnke

Siebte, überarbeitete und
erweiterte Auflage

Dietrich Reimer Verlag

Abbildungsnachweis

- © VG Bild-Kunst, Bonn 2003
Balázs Beöthy, György Jovánovics, René Magritte,
Boris Nieslony, Ulrike Rosenbach

Die Rechte für die anderen Abbildungen liegen bei den jeweiligen Künstlern oder deren Erben.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

1. Auflage 1985
2. Auflage 1986
- 3., durchgesehene und erweiterte Auflage 1988
4. Auflage 1991
- 5., überarbeitete Auflage 1996
- 6., überarbeitete und erweiterte Auflage 2003
- 7., überarbeitete und erweiterte Auflage 2008

- © 2008, 1985, 1986, 1988, 1991, 1996, 2003
by Dietrich Reimer Verlag GmbH
Berliner Straße 53
10713 Berlin
www.reimer-verlag.de

Umschlaggestaltung: Bayerl&Ost, Frankfurt am Main
unter Verwendung der Abbildungen:
Duccio di Buoninsegna, Maestà (S. 237)
Wien, Karlskirche (S. 165)
Auguste Renoir, La Loge (S. 305)
Nam June Paik, TV Buddha No. X (S. 375)

Alle Rechte vorbehalten

ISBN 978-3-496-03025-6 (PDF)
ISBN 978-3-496-01387-7 (Druckfassung)

Inhalt

Heinrich Dilly

Einleitung

9

Teil 1

Gegenstandsbestimmung

Martin Warnke

Gegenstandsbereiche der
Kunstgeschichte

23

Teil 2

Gegenstandssicherung

Willibald Sauerländer

Die Gegenstandssicherung allgemein

51

Ulrich Schießl

Materielle Befundssicherung
an Skulptur und Malerei

63

Dethard von Winterfeld

Gegenstandssicherung an Architektur

95

Willibald Sauerländer

Alterssicherung, Ortssicherung
und Individualsicherung

125

Teil 3
Gegenstandsdeutung

Hans Belting – Wolfgang Kemp

Einleitung

155

Hermann Bauer

Form, Struktur, Stil: Die formanalytischen
und formgeschichtlichen Methoden

157

Johann Konrad Eberlein

Inhalt und Gehalt:

Die ikonografisch-ikonologische Methode

175

Oskar Bätschmann

Anleitung zur Interpretation:
Kunstgeschichtliche Hermeneutik

199

Hans Belting

Das Werk im Kontext

229

Wolfgang Kemp

Kunstwerk und Betrachter:
Der rezeptionsästhetische Ansatz

247

Norbert Schneider

Kunst und Gesellschaft:
Der sozialgeschichtliche Ansatz

267

Barbara Paul

Kunstgeschichte, Feminismus und *Gender Studies*

297

Karl Clausberg
Neuronale Bildwissenschaften
337

Horst Bredekamp
Bildmedien
363

László Beke
Postmoderne Phänomene und New Art History
387

Heinrich Dilly
Wechselseitige Erhellung – Die Kunstgeschichte
und ihre Nachbardisziplinen
409

Die Autoren
425

Namenregister
429

Sachregister
434

Heinrich Dilly

Einleitung

Literaturhinweise S. 18
Zur siebten Auflage S. 19

Es war am Buß- und Betttag des Jahres 1983. Auf Einladung des Verlegers hatten sich die Herausgeber dieses Bandes mit Kollegen in München getroffen. Im Zentralinstitut für Kunstgeschichte erörterten sie den Sinn eines Buches zur Einführung in das Studium der Kunstgeschichte. Als bald konnten sie sich gegenseitig bestätigen: Studentinnen und Studenten der Kunstgeschichte, aber auch zahlreiche andere Interessierte erwarten nicht nur Vorträge, Vorlesungen und Seminare zur Einführung in das Fachgebiet der Kunstgeschichte. Immer öfter erbitten sie die dafür verfassten Manuskripte. Häufig fragen sie nach einem entsprechenden Buch. Als Lehrender antwortet man dann meist mit den Namen von Autoren, mit den Titeln und Erscheinungsdaten einer ganzen Reihe von grundlegenden Werken über die Geschichte der bildenden Kunst. Warum sollte man also nicht versuchen, das Grundwissen in einem einzigen Bande zusammenzufassen? Schließlich – so wurde gesagt – erleichtere solch ein Buch auch die Verständigung unter den Dozenten über die vielen Anforderungen, die sie an diejenigen stellen, die sich wissenschaftlich mit der Geschichte der Kunst beschäftigen wollen.

Grundinformationen über das Fachgebiet Kunstgeschichte sollten daher den Schwerpunkt der Einführung bilden. Von Spezialisten in den jeweiligen Teilbereichen sollten sie verfasst sein. Was eine Anleitung zum Studium darüber hinaus noch zu fördern vermag, wurde diskutiert, als Zwecksetzung des Buches jedoch zurückgestellt. Es geht nicht um die Stärkung von Motivationen, auch nicht um die Klärung disziplinärer Ziele. Nach der Erörterung weiterer Vorschläge einigten sich die Versammelten auf eine Gliederung des Stoffes nach folgenden Gesichtspunkten. An erster Stelle soll die Frage danach beantwortet werden, womit sich das Fach Kunstgeschichte beschäftigt. Was ist der Gegenstand des Faches? In einem zweiten Teil sollen die Mittel vorgestellt werden, mit deren Hilfe Kunstwerke in ihrem ursprünglichen Bestand gesichert und gewahrt werden. Wie ermitteln die Kunsthistoriker den origi-

nalen Zustand eines Werkes? Der dritte Teil des Buches soll dann die Methoden vorführen, mit deren Hilfe Kunstwerke interpretiert werden; auch neuere Ansätze zur ästhetischen und historischen Deutung einzelner Werke, ganzer *Cœuvres* und zusammenhängender Komplexe sollen zur Sprache kommen. Die einzelnen Kapitel sollen mit bibliografischen Hinweisen auf weiterführende Bücher und Aufsätze versehen sein.

Nach Absprache der Arbeitsteilung und nach Vereinbarung weiterer Gesprächstermine verließen die Versammelten das Institut an der Meiserstraße. Sie gingen hinüber in die Neue Pinakothek. Im Museumsrestaurant nahm man das Mittagessen ein und erzählte sich Neues über die eigenen Arbeiten, plauderte über Kolleginnen und Kollegen. Nach dem Kaffee eilte einer der Teilnehmer in sein Seminar, das er trotz des Feiertags anberaumt hatte; andere gingen zur Bahn; ein paar verließen die Pinakothek, um sich im Lenbachhaus durch eine Ausstellung aktueller Kunst zu drängeln, bevor sie wieder die Züge, das Flugzeug bestiegen.

Ein durchaus typischer Tagungs- und Tagesverlauf. Typisch in mehrfacher Hinsicht: Auch als Kunsthistoriker kommt man viel herum; man arbeitet ganz selbstverständlich auch am Feiertag; Nützliches versteht man mit Angenehmem zu verbinden; man betrachtet Kunstwerke, redet über Künstler; schätzt sie ebenso wie die zahlreichen Mitmenschen, denen man in Ausstellungen und in den Museen begegnet. Ja, man ist mit diesen davon überzeugt, dass Kunst und Kunstwerke unverzichtbare Werte darstellen. Gedanken darüber tauscht man mit anderen Wissenschaftlern, Künstlern, bisweilen auch mit Politikern aus; oft arbeitet man für nicht ausgesprochen fachwissenschaftliche Kollegen und Kolleginnen, mehr aber noch für ein lebhaft interessiertes Publikum. Als Hochschullehrer, Museumsmann, Denkmalpfleger hält man Vorträge, schreibt Bücher, richtet Ausstellungen aus und setzt sich immer wieder für die Erhaltung, den Ankauf, die adäquate Präsentation von Kunstdenkmälern ein. Man hat es also als Kunsthistorikerin und Kunsthistoriker nicht nur mit Gemälden, Skulpturen, mit dem Kunstgewerbe und der Architektur, sondern immer auch mit Menschen zu tun. Demnach: ein geradezu idealer Beruf, in dem Neigung und Aufgabe noch eins sein können. Aber was hat die Einführung in das Fach mit dem Bußtag in München zu tun? – Nichts! Über eine Tagung und einen Tagesverlauf war die Rede. Kunstgeschichte ist nämlich nicht nur ein Fach. Kunstgeschichte nennt sich auch eine Disziplin, besser: eine disziplinäre Gemeinschaft, die durchaus eigene Arbeits- und Lebensgewohnheiten pflegt. Sie ist in meist staatlich geförderten Einrichtungen wie den Museen, den Ämtern für Denkmalpflege, den Universitäten institutionalisiert. In Verbänden hat sie sich organisiert. Schließlich ist Kunstgeschichte, d. h. Kunst und deren Geschichte zu pflegen, für alle modernen Gesellschaften ein Wert, der neben anderen besonders hoch geschätzt wird. Ihm werden – zusammen mit dem der Wissenschaft – mehr Freiheiten einge-

räumt als anderen Werten. Dies schwingt bei der Nennung des Namens Kunstgeschichte im Allgemeinen mit. Auf dem Fachgebiet Kunstgeschichte wird aber in dieser Einführung der Akzent besonders liegen.

Daher ist auch von ‚Kunstgeschichte‘ und nicht von ‚Kunstwissenschaft‘ die Rede. Die Bezeichnung Kunstwissenschaft – gerade in jüngster Vergangenheit häufiger gebraucht – erheischt einen höheren Anspruch, ist aber weder wissenschaftshistorisch noch -theoretisch gerechtfertigt. Wissenschaftshistorisch betrachtet ist sie seit langem schon doppelt besetzt. Zum einen verweist ‚Kunstwissenschaft‘ in das frühe 19. Jahrhundert. Damals bezeichneten einige Ästhetiker in der Nachfolge Schellings ihre Arbeiten mit diesem Namen. Zum anderen wirkt bei der Bezeichnung Kunstwissenschaft heute noch ein sehr viel umfassenderer Begriff nach, den der Philosoph und Psychologe Max Dessoir zu Beginn des 20. Jahrhunderts geprägt hat: Unter dem Konzept einer Allgemeinen Kunstwissenschaft wünschte er die Gesetzmäßigkeiten nicht nur der bildenden Künste, sondern auch der musikalischen, der literarischen und der darstellenden Kunst zu erforschen. Obwohl dieses Forschungsprogramm heute lediglich im Titel der *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* und in den Tagungsprogrammen eines Kongresses für Ästhetik fortlebt, wird ‚Kunstwissenschaft‘ immer noch mit Dessoirs Fernziel identifiziert. Diese Konvention leitet zur wissenschaftstheoretischen Rechtfertigung dafür über, weshalb hier von ‚Kunstgeschichte‘ und nicht von ‚Kunstwissenschaft‘ gesprochen wird. Selbst wenn man den Begriff Kunstwissenschaft auf die Erforschung allein der bildenden Künste und deren Geschichte einengt, dann erfüllt die Kunstgeschichtsschreibung immer noch nicht den mit dem Namen erhobenen Anspruch der Wissenschaftlichkeit. Wohl arbeiten die Kunsthistoriker mit intersubjektiv rational überprüfbareren Verfahren. Von einer Theorie für ihr Fach- und Sachgebiet sind sie jedoch noch weit entfernt. Sie arbeiten mit Theoriefragmenten. Der Ausdruck deutet an, dass es sich dabei um Teile zusammenhängender Konzepte handelt. Solche sind in der Vergangenheit immer wieder erstellt worden, derzeit allerdings mehr denn je in Frage gestellt. Muss ein kleines Fachgebiet überhaupt eine eigene Theorie entwickeln? Wäre es nicht der Sachlage angemessener, wenn die erstrebte Theoretisierung im Kontext einer sich entwickelnden Theorie der Wissenschaften vom Menschen, der Kultur oder auch des Bildes erreicht würde? Als Bezeichnung für das Fachgebiet, aber auch für die disziplinäre Gemeinschaft ist ‚Kunstgeschichte‘ noch weiter eingengt. In Deutschland verweist das Wort nämlich nicht – wie man aufs Erste annehmen möchte – auf die Geschichte der Kunst aller Zeiten und aller Völker sowie zugleich auf deren Beschreibung und auf deren Erklärung. So umfassend wünschten sich die Aufklärer des 18. Jahrhunderts – etwa Herder – das Fachgebiet Kunstgeschichte. Doch schon im 19. Jahrhundert wurde ‚Kunstgeschichte‘ der Name für die Geschichte der bildenden Kunst Europas. In Deutschland wurde das Gebiet

noch weiter eingegrenzt. Während man in Frankreich und etwas später dann auch in Amerika die Erforschung der antiken Kunst Griechenlands und Italiens mit einbezog, konzentrierte man sich in den deutschsprachigen Ländern auf die künstlerische Produktion während der Jahrhunderte, die auf die Anerkennung des Christentums als Religion durch Kaiser Konstantin folgten.

Was die Wörter ‚Kunstgeschichte‘ und ‚Kunstgeschichtsschreibung‘ bezeichnen, ist also nicht aus einer allgemeinen, anscheinend leicht verständlichen Bedeutung zu schließen. Lediglich historisch ist sie ableitbar. Selbst höchst einflussreichen Pionieren zum Trotz blieb das Fachgebiet Kunstgeschichte auf die Ermittlung, die Beschreibung und Erklärung der Geschichte der Kunst Europas und hier wieder der christlich geprägten Epochen beschränkt. So hatte z. B. Franz Theodor Kugler in der Mitte des 19. Jahrhunderts das erste *Handbuch der Kunstgeschichte* (1842) noch ganz im Sinne einer Geschichte der Kunst aller Zeiten und aller Völker verfasst. Es enthielt auch Kapitel über die Pyramiden Ägyptens, die Tempelskulpturen Indiens und über die Bilderschriften Altmexikos. Es reichte von Passagen über amorphe Spuren der Steppenvölker Asiens bis hin zu Ausführungen über die damals modernste Form der Bildproduktion – die Fotografie. Mit Carl Schnaase, der gleichzeitig eine allerdings nicht ganz so weit gespannte Geschichte der Kunst verfasst hatte, erhob Kugler den Anspruch auf eine Weltgeschichte der Kunst, die ein eigenes Fachgebiet darstellen könnte. Als aber dann zwei Jahrzehnte später einige deutschsprachige Universitäten im Einvernehmen mit den Kultusbehörden Kunstgeschichte als Fach anerkannten und in ihr Wissenschaftsgefüge aufnahmen,¹ sparten die Kunsthistoriker die Kunst der Naturvölker, der orientalischen, amerikanischen und asiatischen Hoch- und Frühkulturen aus ihrer Lehre und Forschung aus. Dies übrigens zu einer Zeit, zu der sie von den damals aktuellen Künstlern geradezu gierig aufgenommen worden ist. Die Kunsthistoriker grenzten sie auch in der Folgezeit aus ihrem Fachgebiet aus. Abgesehen davon, dass um 1900 nur wenige bildliche und architektonische Monumente dieser Zivilisationen allgemein als Kunstwerke anerkannt waren, gibt es einen weiteren, ganz pragmatischen Grund dafür, weshalb die Kunstgeschichte und die Kunstgeschichtsforschung auf die europäische Geschichte borniert blieb. Zur Beschreibung der Ornamentik, der Bildwerke, der Bauten der außereuropäischen Völker bedarf es des Studiums und der Kenntnis anderer als der indogermanischen Sprachen. Daher wurde die Kunstforschung dieser Völker in die entsprechenden Ethnologien integriert. Das Fachgebiet Kunstgeschichte erforscht und vermittelt also ganz anders als der Name zunächst nahe legt, lediglich einen kleinen Teilbereich dessen, was man sich als die Geschichte der Kunst aller Völker und aller Zeiten ersehnt.² Kunstgeschichte stellt nur eine schmale Sparte innerhalb zahlreicher Fächer dar. Von den anderen Fächern unterscheidet es sich dadurch, dass es sich ausschließlich mit der Geschichte der Kunst eines geografisch und historisch

begrenzten Bereichs auseinander setzt, während die anderen Fächer die Kunst als einen Akzent neben vielen anderen Aspekten behandeln.

Kunstgeschichte ist aber nicht nur ein Fach. Und Kunstgeschichte ist auch nicht nur ein daraus wieder ableitbarer, historisch bedingter Begriff. Kunstgeschichte ist auch eine Disziplin. Den Unterschied zur Kunstgeschichte als Fach- und Sachgebiet versteht man – wie oben schon angedeutet – besser, wenn man sie als disziplinäre Gemeinschaft, als soziales System begreift, in dem Menschen unterschiedlicher Herkunft, verschiedenen Geschlechts, vieler Altersstufen und differenzierter Tätigkeitsbereiche bestimmte Aufgaben erfüllen und dafür miteinander korrespondieren. Von den ersten Pionieren der Künstlergeschichte und der praxisorientierten Theorie im 16. bis 18. Jahrhundert über die kleinen Gruppen zusammen agierender Kunstgelehrter im 19. Jahrhundert bis hin zu den wissenschaftlichen Gemeinschaften, wie sie seit der Wende zum 20. Jahrhundert etwa auf kunsthistorischen Kongressen sichtbar werden, wurden nämlich von allen nicht nur bestimmte Aufgaben erfüllt und immer wieder geänderte Zielsetzungen verfolgt. Es wurden auch Formen, ja Gebote der wissenschaftlichen Verständigung und des beruflichen Handelns entwickelt. Diese Imperative wurden von den einzelnen Mitgliedern mehr oder minder konform befolgt. Wenn diese Gebote auch nicht in berufsständischen Ehrencodices festgeschrieben sind, so bilden sie doch ungeschriebene Gesetze kunsthistorischen Handelns.

Explizit wird über diese Gebote der fachlichen Kommunikation in dieser Einführung in die Kunstgeschichte kaum die Rede sein. Implizit jedoch sind derartige Imperative auch in diesem Einführungsband präsent.

Das wohl am häufigsten ausgesprochene Gebot ist dies: ‚Sie müssen sehen lernen; es gilt ein Bildgedächtnis zu entwickeln, zu schulen!‘ Ihm entspricht die wiederholt in Seminaren, aber auch auf Tagungen geradezu entsetzt gestellte Frage: ‚Wo hat der, wo hat die denn das Sehen gelernt?‘ Während des Studiums ist dieser Tadel noch wettzumachen; im Berufsleben nur mit Mühe zu tilgen. Geübt wird das damit gemeinte Sehen im Allgemeinen in den akademischen Übungen vor den Originalen der örtlichen Museen und auf Exkursionen zu den Kunststätten Europas und Amerikas. Üblichste Form dieser Übungen ist die vergleichende Betrachtung und Beschreibung von Bildern, Skulpturen, Architekturen. Als Meister des vergleichenden Sehens gilt immer noch Heinrich Wölfflin.

In seinem Buch *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* hat Wölfflin 1915 an zahlreichen Bildbeispielen fünf Kategorienpaare entwickelt. Er zeigte damit, wie hilfreich es ist, vergleichbare Motive zu suchen und die Unterschiede zwischen ihnen im Gespräch zu artikulieren, und eben nicht – wie allgemein so beliebt – sich stillschweigend in einzelne Kunstwerke zu versenken. Wie tief verankert diese Form der Bild- und Werkbetrachtung innerhalb der wissenschaftlichen Gemeinschaft der Kunsthistoriker inzwischen ist, wird rein äußerlich schon

daran deutlich, dass in ausgesprochenen kunsthistorischen Vorträgen und Vorlesungen immer zwei Diapositive nebeneinander vorgeführt werden.

Dem disziplinären Imperativ des vergleichenden Sehens entspricht auch das Gebot der Anschaulichkeit kunsthistorischer Rede, sei sie als Aufsatz, als Buch, sei sie als Vortrag oder Diskussionsbeitrag formuliert. Auf zwei Ebenen wird sie gemeinhin deutlich: auf der Ebene möglichst bildreicher Erläuterungen abstrakter Begriffe und auf der Ebene der Illustration meist in Form der fotografischen Reproduktion.

Fast ebenso oft wie das Gebot, zu sehen und zu zeigen, wird ein anderer Satz unter Kunsthistorikern zitiert: „Der liebe Gott steckt im Detail.“ Er stammt von Aby M. Warburg. Zu der Zeit, als Wölfflin seine formal-ästhetischen Kategorien entwickelte, arbeitete Warburg an einer Methode, den Wandel der Bildinhalte historisch zu interpretieren. Vorgeführt hat er sie vor allem in Vorträgen, die 1932 in seinen *Gesammelten Schriften* publiziert worden sind. Gegenüber der Form- und Stilanalyse wird seine Methode heute als die ikonologische abgesetzt. Warburg lehrte mit ihr insbesondere Gemälde, Druckgrafiken und Zeichnungen, aber auch Bildwerke und Architekturen geradezu wörtlich zu lesen. Dabei ging es oft um das Wiedererkennen literarischer Vorgaben. Mehr aber noch ging es um die Deutung zunächst minimal erscheinender Formveränderungen, in deren Gesamtheit Warburg Anzeichen für den allgemeinen Wandel psychischer Affekte erkannte. Ausführlich wird über Wölfflins und Warburgs Methoden in den ersten Kapiteln des dritten Teils dieser Einführung die Rede sein. Hier bleibt festzuhalten, dass die Liebe zum Detail inzwischen geradezu zum Eignungstest für das kunstgeschichtliche Studium und den Beruf geworden ist. Dies insbesondere nachdem die Werkmonografie immer weiter in den Brennpunkt kunsthistorischer Arbeiten gerückt ist.

Der hohe Abstraktionsgrad der formalanalytischen Begriffspaare Heinrich Wölfflins und seiner Schule, sowie die subtilen Unterscheidungskriterien, die von Aby M. Warburg und seinem Hamburger Kreis zuerst ermittelt worden sind, haben dem Fachgebiet Kunstgeschichte die Anerkennung als historisch beschreibende Disziplin eingebracht. Mit hoher Treffsicherheit beantwortet sie die einfachen Fragen danach, wann ein Gemälde, eine Skulptur, ein Gebäude erstellt worden ist. Ebenso präzise Antworten vermag sie auf die Fragen danach zu geben, was mit dem Kunstwerk jeweils intendiert, aber auch was darunter von anderen als dem Künstler verstanden worden ist. Doch begnügt sich die disziplinäre Gemeinschaft der Kunsthistoriker nicht allein mit der Beschreibung. Wie die der Historiker sucht auch sie nach Erklärungen des historischen Prozesses. Sie arbeitet dafür mit Methoden, die weitgehend benachbarten Fachwissenschaften entlehnt sind. Über diese, meist jüngeren Ansätze kunstgeschichtlicher Forschung berichten in dem hier vorgelegten Buche die weiteren Darstellungen gegenstandsbezogener Deutung.

Eine der Grundeinstellungen für diese Ermittlungen verrät ein Satz, der ebenfalls von einem der Väter der akademisch-universitären Kunstforschung ausgesprochen worden ist. Schon 1873 schrieb der Wiener Gelehrte Moritz Thausing: „Ich kann mir die beste Kunstgeschichte denken, in der das Wort ‚schön‘ gar nicht vorkommt.“⁴³ Heute ist er der Leitsatz all der Mitglieder der disziplinären Gemeinschaft, die sich nicht mit der enthusiastisch gestimmten Beschreibung von Kunstwerken zufrieden geben.

Aufs erste Hinhören muss dieser Imperativ jeden enttäuschen, der mit Hilfe der historischen Betrachtung und Analyse hinter die allgemeinen Gesetze künstlerischer Formgebung zu kommen wünscht. Sollte sich die Kunstgeschichtsschreibung nicht gerade mit der Schönheit, mit der Harmonie, mit dem Ästhetischen schlechthin befassen? Warum lehnt sie dies so kategorisch ab? Eben – so dürfen die meisten Kunsthistoriker indessen antworten – um an die Stelle von immer wieder unterschiedlich geprägten normativen Ästhetiken den Nachweis des zeitlichen Wandels ästhetischer Gesetze rücken zu können. Und: um die inneren und äußeren Bedingungen dieser Veränderungen am konkreten Beispiel beobachten, festhalten und erklären zu können.

Damit dieses Ziel erreicht werde, besser: damit einzelne Etappen auf dem Wege dahin zurückgelegt werden können, hat sich die Gemeinschaft der Kunsthistoriker diese Sätze zu Eigen gemacht. In zahlreichen, eher beiläufig gemachten Aufforderungen und in als vorbildlich herausgestellten Handlungsweisen sind sie täglich in Studium und Beruf erfahrbar. Geht es darum, die Lichtbilder für ein Referat zu wählen, sie zu kommentieren, geht es darum, die Gemälde einer Ausstellung zu ordnen und mit kurzen Legenden zu versehen, geht es darum, Anweisungen für die Wiederherstellung eines beliebigen Details an einem denkmalgeschützten Gebäude, geschweige denn einem Ensemble zu erarbeiten, dann fallen immer wieder entsprechende Leitsätze.

Die disziplinäre Gemeinschaft hat sich darüber hinaus eigene Organisationen geschaffen. Schon 1873 wurde ein internationales Forum unmittelbarer Kommunikation eingerichtet: der Internationale Kongress für Kunstgeschichte, der damals in Wien tagte. Wie auf den sehr viel später erst einberufenen nationalen Kunsthistorikertagen werden auch heute noch auf dieser alle vier Jahre zusammenkommenden Wanderversammlung, wie man im 19. Jahrhundert sagte, Forschungsergebnisse vorgetragen und erörtert. Berufsständische Probleme werden diskutiert und bisweilen werden neue Einrichtungen ange-regt. Von großer Tragweite war für die Kunstgeschichtsschreibung in Deutschland die zunächst privat unterstützte Initiative zum Aufbau von Forschungsinstituten in Florenz und in Rom. Inzwischen Institute der Max Planck-Gesellschaft dienen das Deutsche Kunsthistorische Institut in Florenz und die Bibliotheca Hertziana in Rom vornehmlich der Erforschung der Kunstgeschichte Italiens. Entsprechende Funktionen erfüllt das 1997 gegründete Deutsche Forum für Kunstgeschichte in Paris. Selbstverständlich sind die Schwer-

punkte mit denen entsprechender Institute anderer Fachgebiete und anderer Staaten abgestimmt. Eine analoge Bedeutung kommt dem Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München für die Dokumentation der deutschen Kunstgeschichtsschreibung zu. Andere Länder unterhalten ähnliche Einrichtungen, die Schweiz etwa das Schweizerische Institut für Kunstwissenschaft in Zürich, die Niederlande das Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie im Haag und Italien den Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte in Rom. Internationalen Rang genießt das Warburg-Institut in London insbesondere auf dem von Aby M. Warburg geschaffenen Forschungsbereich der Ikonologie. Um eine weltweite Dokumentation kunsthistorischer Literatur bemüht sich darüber hinaus das J. P. Getty Center of the History of Art and the Humanities in Los Angeles, dessen Informationsprogramm zu einem Koordinationsprogramm kunst- und kulturwissenschaftlicher Forschung ausgebaut wird.

Wichtiger als die von Repräsentations- und Prestigezwängen gegängelten Kongresse nationaler und internationaler Gemeinschaften werden in jüngster Zeit wieder die relativ kleinen, spezifischen Themen gewidmeten Tagungen. Weil hier – wie man so sagt – die Probleme ausdiskutiert werden können, tragen diese Zusammenkünfte auch zur interdisziplinären Verarbeitung der Forschungsergebnisse bei. Am schlagkräftigsten ist aber immer noch das älteste Medium organisierter Kommunikation; die fachwissenschaftliche Zeitschrift, das institutionsspezifische Jahrbuch und die meist auf Schülerschaften begrenzte Festschrift. Seitdem nämlich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts das *Kunstblatt*, eine der Beilagen zum *Morgenblatt für die gebildeten Stände*, die aktuelle Information und die behände erfolgende Kritik auch in diesem Wissenschaftsbereich auf Dauer gebracht hat, ist die kunsthistorische Arbeit ohne derartige Medien gegenseitiger Unterstützung und Korrektur nicht mehr denkbar. Heute bildet ein breites Spektrum von *A + U (Architecture and Urbanism)* über *Museumskunde*, *Oud Holland*, *Women Artists News* zur *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* den Prüfstand für die zahlreichen Einzelergebnisse in Theorie und Praxis. Hier pflegt die disziplinäre Gemeinschaft Skepsis und Kritik, die Imperative wissenschaftlicher Arbeit überhaupt.

Kunstgeschichte ist also zunächst ein historischer Sachverhalt. Sie ist zugleich ein Fachgebiet, das diesen zu rekonstruieren sucht. Kunstgeschichte nennt sich auch eine, in den letzten Jahren stark angewachsene wissenschaftliche Gemeinschaft, die keine nationalen Grenzen mehr kennt. Kunst, Geschichte, Wissenschaft sind aber auch Werte. Von staat- und gesellschaftlichen Repräsentanten werden sie häufig erwähnt, wenn Sinnzusammenhänge gesucht werden, mit denen sich ganze Gesellschaften stolz identifizieren. Denn Kunst zu besitzen, deren Tradition zu wahren und weiter zu fördern, sind für nahezu alle Mitmenschen unverzichtbare Werte. Die überwiegende Mehrzahl verbindet mit den Stichwörtern Kunst und Künstler die Aufgabe, „Schönes, Äs-

thetisches herzustellen; die Umwelt, unsere Städte menschlicher, schöner zu gestalten.“ Diese Assoziationen rangieren noch vor der Erwartung, „neue Denk- und Sehweisen zu entwickeln, zu lernen, zu bilden,“ eine Aufgabe, die auch die Kunsthistorikerinnen und die Kunsthistoriker als zurückblickende Propheten erfüllen. Wie sonst wäre zu verstehen, dass sie immer wieder erneut den Innovationswert und die Aktualität historischer Kunstwerke herausstellen. Dadurch werden auch sie zu Repräsentanten der Kunst, die nach der verbreitetsten Meinung „entspannen, unterhalten“ soll.⁴

Beides, die allgemein geteilte Erwartung, die ja auch im eingangs erwähnten Ausstellungsbesuch nach anstrengender Sitzung zum Ausdruck kommt, und die Tatsache, dass andererseits Kunst und Geschichte subtilste Erkenntniswerte vermitteln, birgt für die Wissenschaftler reichlich Konfliktstoff. Sie können nämlich nicht übersehen, dass auch die bildende Kunst von einer die ganze Welt umspannenden Kulturindustrie vereinnahmt wird. Zu Funktionären dieser Industrie sind so manche Kunsthistoriker längst geworden. Nahezu jedes Bild, das sie erläutern, jedes Denkmal, das sie – wie auch immer – schützen, fast jedes Wort, das sie schreiben und reden, wird von diesem Produktionszweig aufgesogen und so reproduziert, dass von Entspannung und Unterhaltung keine Rede mehr sein kann. Die tiefgefrorene Heiterkeit der so genannten Freizeit-Industrie lässt das Lachen ersticken, das Walter Benjamin einmal den besten Start für das Denken genannt hat. So müssen Kunsthistoriker mit ihrem anscheinend so idealen Beruf immer wieder feststellen: auch sie leisten entfremdete Arbeit.

Als Wissenschaftler zählen sie jedoch auch zu der kleinen Gruppierung, die sich über die Tradition wissenschaftlichen Denkens und Handelns dazu verpflichtet hat, die Wertvorstellungen auch der Gesellschaft, in der sie selbst lebt, auf ihren Realitätsgehalt und auf ihre Geltung zu untersuchen. Sie als zeitlich erwirkte, dauernde – und eben nicht als bloß gegebene, ewige Werte zu bestimmen und zu erklären, ist ebenfalls ihr Beruf.

Die folgenden Texte über die Gegenstandsbereiche der Kunstgeschichtsschreibung, über deren Wahrung und Deutung, können und wollen den Widerspruch zwischen Reflexionsbedürfnissen und Repräsentationszwängen nicht lösen. Sie wollen – wie eingangs gesagt – Kunstgeschichte als Fachgebiet wissenschaftlicher Arbeit vorstellen und in das Studium – sei es autodidaktisch, sei es akademisch-universitär – einführen. Die einzelnen Kapitel zeigen, wie die als Kunstwerke anerkannten Objekte derzeit klassifiziert werden. Sie berichten über die traditionellen und aktuellen Verfahren, deren Herkunft zu ermitteln und deren originale Erscheinungsform zu rekonstruieren. Sie unterrichten über die beiden schon als klassisch bezeichneten Methoden, die Formen und Inhalte der Werke historisch zu interpretieren. Sie zeigen darüber hinaus Ansätze auf, die von der beschreibenden zur erklärenden Interpretation zu führen vermögen.

Literaturhinweise

- 1 Die häufig genannten Daten – 1813: Göttingen und 1843: Berlin – verweisen auf persönliche, jedoch nicht auf Dauer eingerichtete Professuren. Über die Geschichte der Kunstgeschichtsschreibung vgl.: Wilhelm Waetzoldt, *Deutsche Kunsthistoriker*, 2 Bde., Leipzig 1921–24; *Die Kunstwissenschaft der Gegenwart in Selbstdarstellungen*, hg. von Johannes Jahn, Leipzig 1924; Udo Kultermann, *Geschichte der Kunstgeschichte. Der Weg einer Wissenschaft*, Düsseldorf und Wien 1966; Heinrich Dilly, *Kunstgeschichte als Institution. Studien zur Geschichte einer Disziplin*, Frankfurt am Main 1979; Georges Bazin, *Histoire de l'histoire de l'art de Vasari à nos jours*, Paris 1981; Michael Podro, *The critical historians of art*, New Haven 1983; Donald Preziosi, *Rethinking art history: meditations on a coy science*, New Haven 1989; *Kunst und Kunsttheorie 1400–1900*, hg. von Peter Ganz, Martin Gosebruch, Nikolaus Meier und Martin Warnke, Wolfenbüttler Forschungen 1991; Vernon H. Minor, *Art history's history*, New York 1994; *The Art of Art History: A Critical Anthology*, hg. von Donald Preziosi, Oxford und New York, 1998; Hubert Locher, *Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst: 1750–1950*, München 2001; Regine Prange, *Die Geburt der Kunstgeschichte. Philosophische Ästhetik und empirische Wissenschaft*. Köln 2004.
- 2 Dies belegen auch andere, ältere Einführungen in das Fachgebiet: Heinz Ladendorf, *Kunstwissenschaft*, in: *Universitas literarum. Handbuch der Wissenschaftskunde*, hg. von Werner Schuder, Berlin 1955, S. 605–632; Martin Gosebruch, *Methoden der Kunstwissenschaft*, München 1970 (*Enzyklopädie der geisteswissenschaftlichen Arbeitsmethoden VI*); J. Adolf Schmoll gen. Eisenwerth, *Kunstgeschichte*, Darmstadt 1974; Hermann Bauer, *Kunsthistorik. Eine kritische Einführung in das Studium der Kunstgeschichte*, München 1976; Oskar Bättschmann, *Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik*, Darmstadt 1984; Martin Sperlich, *Vademecum, vadetecum. Oder zu was studiert man Kunstgeschichte*, Berlin, 1992; *Gesichtspunkte. Kunstgeschichte heute*, hg. von Marlite Halbertsma und Kitty Zijlmans, Berlin 1995; Marcel Baumgartner, *Einführung in das Studium der Kunstgeschichte*, Köln 1998; Renate Prochno, *Das Studium der Kunstgeschichte. Eine praxisorientierte Einführung*, Berlin 1999; *Las Meninas im Spiegel der Deutungen: eine Einführung in die Methoden der Kunstgeschichte*, hg. von Thierry Greub, Berlin 2001; Thomas Hensel und Andreas Köstler (Hg.), *Einführung in die Kunstwissenschaft*. Berlin 2005; Jutta Held, *Grundzüge der Kunstwissenschaft. Gegenstandsbereiche, Institutionen, Problemfelder*. Köln 2007.
- 3 Moritz Thausing, *Die Stellung der Kunstgeschichte als Wissenschaft*, in: ders., *Wiener Kunstbriefe*, Leipzig 1884, S. 5.
- 4 Karla Fohrbeck und Andreas Joh. Wiesand, *Zum Berufsbild der Kulturberufe. Teilergebnisse der Künstler-Enquete*, in: *Künstler und Gesellschaft, Sonderheft 17/1974 der Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie*, S. 324. Gerhard Schulze, *Die Erlebnisgesellschaft. Kulturosoziologie der Gegenwart*. 9. Aufl., Frankfurt am Main 2005.

Zur siebten Auflage

Die sechste Auflage dieser, seit 22 Jahren bewährten Einführung in das Studium der Kunstgeschichte wurde um drei Beiträge erweitert. Es sind dies die Kapitel über Kunstgeschichte und Neurologie, über die Bildmedien und über die Postmoderne und die internationale New Art History. Neu verfasst wurde 2003 der Beitrag über Kunstgeschichte, Feminismus und die Gender Studies. Unerwartet schnell wurde eine siebte Auflage nötig. Darf dies als ein Zeichen gewertet werden, dass das Buch dem ungeheuren Reformeifer an den deutschsprachigen Universitäten, Akademien und Fachhochschulen entgegengekommen ist oder diesem auch standhält? Wie dem auch sei, die Autoren und Lektoren des Bandes haben erneut einzelne Passagen verbessert und die Literaturhinweise aktualisiert. Dafür danken ihnen die Herausgeber von Herzen.

Teil 1

Gegenstandsbestimmung

Martin Warnke

Gegenstandsbereiche der Kunstgeschichte

<i>Die Bedeutung der Gegenstandswahl</i>	S. 23
<i>Sachliche, zeitliche und räumliche Grenzen</i>	S. 25
<i>Die vier Gattungen: Architektur, Malerei, Skulptur und Kunstgewerbe</i>	S. 28
<i>Die sakralen und profanen Funktionsbereiche</i>	S. 29
<i>Öffentliche und private Funktionen in der Architektur</i>	S. 33
<i>Öffentliche und private Malerei</i>	S. 37
<i>Öffentliche und private Skulptur</i>	S. 40
<i>Öffentliches und privates Kunstgewerbe</i>	S. 43
<i>Spezialisierung und Erkenntnis</i>	S. 44
<i>Literaturhinweise</i>	S. 45

Die Bedeutung der Gegenstandswahl

Der Gegenstand, dessen Erforschung der Kunstgeschichte obliegt, ist im Namen dieser Fachwissenschaft unklar benannt: die Kunst. „Kunst“ aber ist ein abstrakter Begriff. Ihre konkrete Erscheinungsform ist das Kunstwerk, ein Artefakt, das sich von anderen menschlichen Artefakten dadurch unterscheidet, dass ihm die besondere Eigenschaft, Kunst zu sein, zugesprochen wird. Hierzu genügt es nicht, dass der Hersteller eines solchen Artefaktes sich „Künstler“ und sein Produkt „Kunst“ nennt. Es bedarf der Beistimmung einer Reihe befugter Individuen, Gruppen, Interessenten, Institutionen, die oft erst nach kontroverser Auseinandersetzung darin übereinkommen, dem angebotenen Artefakt das Prädikat „Kunst“ zu verleihen. Mit dieser Qualifikation tritt jenes Artefakt in einen Sonderstatus ein, es genießt einen gesetzlichen Schutz, steuerrechtliche Privilegien, es wird ausgestellt und angeboten, erreicht besondere Preise, wird sammel- und museumswürdig und schließlich auch wissenschaftsfähig ein Gegenstand der Kunstgeschichte.

Die Gegenstände der Kunstgeschichte stellen sich als solche erst nach oft langwierigen Auswahl- und Prüfungsprozessen heraus. Diese Prüfungsprozesse hören im Grunde nie auf, so dass die kunstgeschichtlichen Gegenstandsbereiche sich immer neu konstituieren, immer neuen Wertungen und

Abwertungen, Einschränkungen und Weiterungen unterworfen sind. Man kann die Bedingungen, unter denen jene dinglichen Erzeugnisse die Sonderform einer höheren Existenz gewinnen, untersuchen; man kann die Normen und Kriterien erforschen, die zur Bestimmung eines Artefaktes als Kunstwerk führen; man kann das Ensemble dieser Bedingungen und Voraussetzungen als die „ästhetischen Eigenschaften“ eines Artefaktes bezeichnen und deren wahrnehmungs- und produktionstheoretische Grundlagen wissenschaftlich erfragen: In diesem Fall betreibt man „Kunstwissenschaft“ (s. o. S. 11).

Hier jedoch soll lediglich nach dem kunstgeschichtlichen Gegenstand in einem wörtlichen Sinne gefragt werden, nach der Beschaffenheit und der Erscheinungsform jener materiellen Artefakte, die Kunstwerke heißen, und deren Geschichte das Fach erforscht und für deren Erhaltung und Überlieferung es verantwortlich ist.

Von diesem Gegenstand und der Vielfalt seiner Erscheinungsformen Kenntnis zu haben, ist nützlich nicht nur, weil sie die Richtung eines Studiums bestimmen helfen kann, sondern auch, weil in gewissem Umfang das Gegenstandsfeld, dem man sich während des Studiums zuwendet und in dem man sich möglicherweise spezialisiert, über die Berufsperspektive mitentscheidet, die sich vom Fach her eröffnen kann. Wer sich etwa für die Malerei oder die Skulptur als sein bevorzugtes Gegenstandsfeld entscheidet und durchaus dabei bleiben will, der ist berufsperspektivisch auf das Museum, auf die Kunstkritik oder auf den Kunsthandel verwiesen. Wer sich entsprechend entschieden der Architektur zuwendet, wird beruflich am besten bei der Denkmalpflege aufgehoben sein. Vorlieben innerhalb dieser Gebiete können ebenfalls berufliche Vorentscheidungen bedeuten: Wer etwa entschlossen ist, sich im Bereich der Moderne zu bewegen, um der Gegenwartskunst näher zu sein, wird sein Berufsziel eher in Kunstvereinen oder den Galerien finden können. Solche bestimmte Orientierung ist eher selten, sie ist auch nicht in jedem Fall empfehlenswert. Da Museen oder Denkmälämter, wo sie gut beraten sind, nicht verlangen, dass etwa ein Volontär durch seine Dissertation schon in dem Gebiet, in das er sich einarbeiten soll, ausgewiesen sei, empfiehlt es sich, weder in der Ausbildung noch in seiner Zielvorstellung unwiderruflich festgelegt zu sein. Dass die Tätigkeit an einer Hochschule grundsätzlich an keine praktischen Aufgaben gebunden ist und die Lehrfreiheit die Beschränkung auf bestimmte Gegenstandsbereiche nicht kennt, sollte nicht dazu verleiten, eine allzu beliebige Studienausrichtung zu verfolgen. Man darf jedoch annehmen, dass eine Gegenstandswahl, wo sie mit Engagement, aus innerer Überzeugung, mit Kompetenz und Erfolg betrieben wird, in der Regel sich auch beruflich auszahlt. Eine solche Wahlmöglichkeit zu eröffnen, möchte die folgende Vorstellung kunstgeschichtlicher Gegenstandsbereiche behilflich sein.

Sachliche, zeitliche und räumliche Grenzen

Die Grenzen des kunstgeschichtlichen Gegenstandsfeldes sind sowohl in zeitlicher wie in sachlicher Hinsicht in den letzten Jahren in Bewegung gekommen. Lange war der Gegenstand der Kunstgeschichte eingeschränkt auf jene Sorte von Objekten, die irgendwie mit dem Prädikat „Kunst“ versehen waren. Als charakteristisches Merkmal eines Kunstwerks galt die Erzeugung durch einen Urheber, der ein Künstler im emphatischen Sinne war: Der geniale Schöpfungsakt war das wichtigste Kriterium für ein Kunstwerk. Diese mehr von der Produktion bestimmte Eingrenzung des Gegenstandsbereiches ist dann zunehmend einer von der Rezeption bestimmten Erweiterung des Gegenstandsbereiches gewichen. Wenn man alle visuellen Angebote, die mit der Absicht einer Wirkung hervorgebracht sind, für Gegenstände der Kunstgeschichte hält, dann ist nicht mehr allein die Entstehung aus einem individuellen Schöpfungsakt, sondern der Tatbestand einer augensinnlichen Einflussnahme maßgebend. Begreift man die Medien als Bestandteile einer visuellen Kultur, die einer wissenschaftlichen Analyse zugänglich sind, dann erweitert sich sachlich das Gegenstandsfeld der Kunstgeschichte: Nicht nur ist dann die so genannte *Triviale Kunst*, also etwa die Produktion von Comics, Illustrierten, Posters oder Kaufhausmalereien, sondern auch der gesamte Bereich der *neuen Medien* ein Gegenstandsfeld kunsthistorischer Forschung. Tatsächlich ist die Forschung zur Geschichte der *Fotografie* innerhalb der Kunstgeschichte in den letzten Jahren in Gang gekommen (in Amerika ist sie schon lange selbstverständlich).

Eine schwierige Frage stellt sich der gegenwärtigen Kunstgeschichte im Angesicht jener Entwicklung, die man als „ikonische Wende“ zu bezeichnen pflegt und die durch eine universale Präsenz des Fernsehens und des digitalen Bildes in nahezu allen Haushalten gekennzeichnet ist. Mit den bewegten Bildern gelangen unablässig auch Weltbilder, Informationen, Werte und Normen, die von fremden Sendern ausgehen, zu einer Dauerwirkung in allen Lebensbereichen. Dieses Eindringen der Bilder interessierter Produzenten in die Privatsphäre hat Vorläufer in den bebilderten Flugblättern und Bilderbogen, in den vor und nach dem ersten Weltkrieg fieberhaft gesammelten Bildpostkarten, so dann in der Pressefotografie und in den bunten Illustrierten. Mit dem Fernsehen, dem Video und dem multimedialen Computerwesen hat sich die visuelle Kommunikation alle anderen zwischenmenschlichen Mittelungsformen – Ton, Sprache, Schrift und Musik – einverleibt. Da auch Künstler sich mit Videos ausdrücken, da eine Net-Art sich entwickelt hat und da auch Kunsthistoriker selbst Teilnehmer und Nutzer des neuen medialen Angebots sind, wird die Kunstwissenschaft sich auch diesem Gebiet zuwenden müssen. Es gibt keine andere Wissenschaft, welche sich dem visuellen

Anteil der so genannten Massenmedien stellen könnte als die Kunstwissenschaft. Sie verfügt über ein methodisches Rüstzeug, das sich der neuen Bilderflut gewachsen zeigen könnte; es müsste zu einem kritischen und analytischen Instrumentarium fortentwickelt werden, das den Adressaten all der Sender eine Chance verschafft, mündige Empfänger zu bleiben.

Man kann sich fragen, ob das kunstgeschichtliche Fach, wenn es sich um das prägende visuelle Erfahrungsmittel der Gegenwart nicht kümmert, noch überlebensfähig bleiben kann; man kann aber auch daran zweifeln, ob das Fach methodisch und personell den wissenschaftlichen Zugriff auf die neuen Massenmedien bewältigen kann und dafür nicht genuine Voraussetzungen und Ziele preisgeben müsste. Das Fach hat erst einmal eine vergleichbare Erweiterung seines Gegenstandsfeldes erlebt, als in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts allenthalben Kunstgewerbemuseen eingerichtet wurden. Das Fach hat die seinerzeitige Anforderung gut bewältigt; in den Sammlungsbeständen der Kunstgewerbemuseen findet sich oft das Material an Fotografien, Plakaten, Annoncen usw., an das die neuen medienwissenschaftlich orientierten Interessen anknüpfen können. Aber auch die Einbeziehung etwa des Designs in den Gegenstandsbereich des Kunsthistorikers kann an das anschließen, was immer schon zu den Aufgaben der Kunstgewerbemuseen gehört hat. So stoßen die neuen Ausweitungstendenzen teilweise längst offene Türen ein. Das gilt nicht für die Medien Film und Fernsehen. Es soll keine Stellungnahme gegen die neuen Erweiterungsvorschläge sein, wenn hier deren Untersuchungsfelder nicht berührt werden. Man darf aber voraussagen, dass das Fach sich diesen Medien schon deshalb nicht ganz verschließen können, da Filme über Künstler bereits zu den Primärquellen der Kunstgeschichte gehören und da seit den 1960er Jahren sich auch die Künstler selbst des Videos bedienen, sei es zu dokumentarischen oder sei es zu gestalterischen Zwecken.

Die Szenerie der Gegenwartskunst legt der Kunstgeschichte auch eine *räumliche Ausweitung ihres Gegenstandsfeldes* nahe. Die Rolle, welche die ostasiatische Kunst seit dem Impressionismus im Abendland spielte oder die Bedeutung, welche die Plastik der Primitiven seit dem Expressionismus und Kubismus gewann, bewirkte zwar, dass der Kunsthistoriker gelegentlich den Blick über die Grenzen des westeuropäischen Raumes, der die Topografie seines Gegenstandes begrenzte, werfen musste; doch war er deshalb nicht schon gezwungen, sich die Kunstgeschichte dieser Länder anzueignen. Dies ist anders geworden, was Amerika angeht. Die Architekturgeschichte Europas im 20. Jahrhundert ist ohne Berücksichtigung der amerikanischen Verhältnisse nicht mehr zu verstehen, und dies gilt auch für die Geschichte der Malerei spätestens seit 1945. Für manche Bereiche gilt Ähnliches von Lateinamerika. Ohne einen universalen Blick gerät jede Beschäftigung mit der Kunst seit dem 20. Jahrhundert auf provinzielle Gleise.

Es ist nicht selbstverständlich, dass die Moderne zu dem Gegenstandsfeld

einer forschenden Kunstgeschichte gerechnet wird. Ihre gleichrangige Berücksichtigung in den Lehrplänen fast aller kunstgeschichtlichen Seminare verweist auf das Hauptkontingent einer *zeitlichen Erweiterung des kunstgeschichtlichen Gegenstandsbereichs*. Eine wissenschaftliche Beschäftigung mit der Kunst des 20. Jahrhunderts ist in den letzten Jahrzehnten selbstverständlich geworden, während man lange meinte, der Umgang mit ihr sei eher eine Sache der Bildung als der Wissenschaft. Die Suche nach den Grundlagen der Moderne hat wesentlich dazu beigetragen, auch das 19. Jahrhundert neu aufzuarbeiten. Die rege Forschungstätigkeit zum 19. Jahrhundert hat sich inzwischen von den Vorgaben dieses Jahrhunderts insofern freigemacht, als nicht mehr nur Vorläuferschaften oder rückwärtsgewandte Alternativen zur Moderne gesucht werden, sondern auch die genuinen Erscheinungsformen der Kunst jenes Jahrhunderts, so der Historismus, die Historien- oder die Salonmalerei, in den Blick geraten sind.

Diesem Zuwachs in der zeitlichen Erstreckung des kunstgeschichtlichen Gegenstandsfeldes um die beiden letzten Jahrhunderte entspricht eine Verengung zu den Anfängen hin. Formal beginnt auch heute noch die Zuständigkeit der Kunstgeschichte mit dem Auftreten christlicher Kunst. Weil diese vielfach mit den Entwicklungen der spätantiken Kunst verflochten war und weil auch die späteren Kunstepochen ohne den Einfluss antiker Kunst nicht zu denken waren, ist es an vielen kunstgeschichtlichen Seminaren obligatorisch gewesen, als Nebenfach *Archäologie* zu studieren. Diese Maßnahme zur Wahrung der kunstgeschichtlichen Kontinuität ist heute vielfach außer Kraft. Doch die kunstgeschichtliche Nabelschnur zur Antike ist auch durch die Tatsache verdünnt, dass andere Fächer sich des Zeitraumes von der Antike zum Christentum angenommen haben: so die *Christliche Archäologie*, die, von der Theologie herkommend, immer schon an dem Denkmälerbestand jener Epoche interessiert war, oder die *Byzantinistik*, zunehmend aber auch, bis ins Mittelalter vorstoßend, die Vor- und Frühgeschichte und die Frühmittelalterforschung der Geschichtswissenschaft. Diese Fächer bieten sich inzwischen als Nebenfächer für die kleiner werdende Schar der Studenten an, die ein Interesse an der mittelalterlichen Kunst gewonnen hat. Noch ist die mittelalterliche Kunstgeschichte eine selbstverständliche Domäne der Kunstgeschichte, obwohl nicht zu verkennen ist, dass sowohl der Trend zur jüngsten Kunstgeschichte, wie auch die nachlassenden Lateinkenntnisse, die Selbstverständlichkeit dieser zeitlichen Erstreckung des kunstgeschichtlichen Gegenstandsbereiches immer mehr unterhöhlen. Doch solche Einschränkungen und Ausweitungen müssen nicht endgültig sein. Die Geschichte der Kunstgeschichte kennt immer wieder Beispiele dafür, dass neue Fragestellungen, neue Erfahrungen, neue Denkbewegungen und Probleme Sachgebiete neu erschlossen, dann liegen gelassen oder vergessen haben, um sie irgendwann wieder in den Mittelpunkt des Interesses zu stellen.

Die vier Gattungen: Architektur, Malerei, Skulptur und Kunstgewerbe

Versucht man das stabile, unbestrittene Substrat des kunstgeschichtlichen Gegenstandsfeldes zu beschreiben, so sind bis zu einem gewissen Punkt altüberlieferte Schemata hilfreich, welche die Masse der Gegenstände nach bestimmten Ordnungskriterien aufteilen. Immer wieder ist versucht worden, diese Klassifizierungen zu modifizieren und zu differenzieren. Für unseren Zweck, der lediglich eine Einblicknahme in die Vielfalt der Möglichkeiten beabsichtigt, halten wir uns zunächst an die gängigsten und im Grunde auch plausibelsten Kriterien. Die klassische Einteilung derjenigen unter den Künsten, die es weder mit Tönen noch mit dem Wort, sondern mit materiellen Stoffen als Gestaltungsmittel zu tun hat, kennt drei Gattungen: Architektur, Malerei und Skulptur. Eine vierte Gattung ist im vorigen Jahrhundert hinzugekommen, die so genannte „Gebrauchskunst“ oder „angewandte Kunst“, oder besser: das Kunstgewerbe, eine Gattung, die, wenn man sie richtig versteht, auch die neuen Gebiete der Trivialkunst, des Design, der Fotografie zu umfassen imstande ist.

Die Gattungen bezeichnen spezifische Leistungen und Bedingungen der jeweiligen Kunstart. Die *Architektur* als eine Raumkunst ist zu allen Zeiten mit dem elementaren Bedürfnis der Menschen nach Schutz vor den Unbilden der Natur verbunden gewesen; immer auch war sie von eminenter wirtschaftlicher Bedeutung. Neben der Natur ist die Baukunst auch heute noch eine der entscheidenden Faktoren, die das Leben der Menschen, ihre Umwelt, ihr Ambiente, ihr Milieu prägen und spiegeln. Selten ist Architektur eine reine Zweckveranstaltung, in der nur die nackten Schutzbedürfnisse der menschlichen Kreatur Berücksichtigung gefunden hätten. Immer hat sie auch das Lebensgefühl, das Selbstbewusstsein, das Repräsentations-, Geltungs- und Machtbedürfnis der Menschen getragen und gestaltet.

Der *Malerei* wird man nicht in gleichem Maße wie der Architektur eine lebensnotwendige Funktion unterstellen. Sie ist, wie die ihr beizuordnende *Grafik*, eine flächengebundene Kunst. Dennoch hat sich die Malerei als Gattung gegen alle Prognosen von ihrem Ende behauptet, obwohl ihr ganz wesentliche Funktionen im Haushalt des menschlichen Lebens verloren gegangen sind oder ihr durch andere Medien abgenommen wurden. Ein wichtiges Kriterium ihrer Faszination seit Menschengedenken, ihre Fähigkeit zur Nachahmung, ist zu Beginn des 20. Jahrhunderts außer Kraft gelangt. Auch ihre kultische und zeremonielle Funktion im religiösen und politischen Leben hat sie so gut wie ganz verloren. Was ihr verbleibt, ist das subjektive Bedürfnis, in Farben und Formen auf einer vorgegebenen Fläche ein ästhetisches Bild und einen ästhetischen Ausdruck für ein Verhalten zur Welt zu

gestalten und zu erfahren. Auch die Druckgrafik, deren Funktionen von neuen Reprinttechniken längst überholt sind, behauptet sich als Medium subjektiven Ausdrucksverlangens.

Wie die Malerei ist die *Skulptur* lange eine „bildende“ oder nachahmende Kunst gewesen und ist dies länger geblieben als die Malerei. In der Form des *Reliefs* kann sie sich äußerlich der Flächenkunst nähern. In der Regel aber ist die Skulptur ein umschreibbares, betastbares dreidimensionales Gebilde, das Raum nicht nur beansprucht, sondern auch sinnhaft bestimmt. Während die Malerei in ihrer heute geläufigsten Form auf die Wände der Privatwohnungen oder der Museen angewiesen bleibt, gestattet das Material der Skulptur, dass sie im öffentlichen Raum wirksam wird. In der Funktion des Denkmals oder der Freiplastik behauptet sich die Skulptur auch im 20. Jahrhundert als eine bemerkenswert vielfältige und wandlungsfähige Gattung.

Die angewandten Künste sind immer, wie der Name sagt, einem Gebrauchszweck verbunden. Doch wenn man das Ornament dazurechnet, dann ist eine der phantasiereichsten und freiesten Spielarten künstlerischer Tätigkeit bei ihr angesiedelt. Doch auch sonst hat, wie jeder Besuch eines Kunstgewerbemuseums lehren kann, gerade der Gebrauchszweck der gestaltenden Phantasie immer besondere Möglichkeiten eröffnet. Wo ein Gerät neben der Zweckerfüllung auch ästhetischen Ansprüchen Genüge tat, hat es zu allen Zeiten eine besondere Wertschätzung genossen, und dies nicht nur, weil oft kostbarste Materialien es wertvoll machten. Was die verschiedenen Sektoren der Gebrauchskunst, die Goldschmiedekunst, die Keramik, die Textilherstellung, das Ornament, mit den Medien Fotografie, Film, aber auch mit den Trivialkünsten vergleichbar macht, ist die tendenzielle Wiederholbarkeit ihrer Produkte. Zwar spielt das Unikat, die originäre Schöpfung auch in der Geschichte des Kunstgewerbes eine Rolle, doch im Allgemeinen sind kunstgewerbliche Erzeugnisse auf Vielfältigkeit, im Falle des Designs auf industrielle Reproduktion hin angelegt. Deshalb hat die Produktionsweise hier einen besonderen Stellenwert, wie denn überhaupt über diese Gattung neueste technische Errungenschaften in die Sphäre der Kunst gelangen konnten.

Die sakralen und profanen Funktionsbereiche

Die Gattungen benennen Großbereiche des kunstgeschichtlichen Forschungsfeldes, die grundlegenden Merkmalen gehorchen, doch sie benennen noch nicht Sonderbedingungen, welche die historische Ausprägung der kunstgeschichtlichen Gegenstände bestimmt haben. Denn Architektur, Malerei und Skulptur sind im Laufe der Geschichte sehr unterschiedlich wirksam geworden, so dass man sagen könnte, sie seien jeder Zeit etwas Besonderes; ein

Bild des 13. Jahrhunderts hat mit einem heutigen eigentlich nur äußerliche Merkmale gemeinsam; es ist in seinem Wesen ein anderes geworden.

Es ist deshalb sinnvoll, die einzelnen Gattungen nach Funktionssphären zu unterteilen, die geeignet sind, ihre besondere Ausprägung im Verlauf der Geschichte zu bestimmen. In der abendländischen Kunstgeschichte haben insbesondere zwei Funktionsbereiche eine Rolle gespielt, die innerhalb der Gattungen je eigene Formen und Themen verlangt haben: die profane und die sakrale Sphäre.

In Inventaren und Kunstführern – etwa in Dehios *Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler* – pflegen die Objekte der Architektur nach diesen Sphären aufgeteilt zu werden. Dass zuerst die *sakralen Bauwerke* vorgestellt werden, ergibt sich aus der historischen Tatsache, dass über weite Epochen hin das baukünstlerische Schaffen auf diese Sphäre konzentriert war. *Kirchen* sind noch immer in jeder Stadt auf den ersten Blick durch bestimmte Merkmale, etwa durch einen Turm, identifizierbar und oft sind sie auch im Stadtbild dominant. Die identifizierbare Grundgestalt der Kirche entfaltet jedoch eine große Vielfalt von Gebäudetypen, die oft auch einer bestimmten Funktion entsprechen. Es gibt Basiliken, Saalkirchen, Hallenkirchen, Zentralbauten, Rund- oder Polygonalbauten. Neben Kirchen rechnen etwa Klöster, Hospitäler, Friedhöfe und Gemeindehäuser zum Aufgabenbereich einer sakralen Architektur.

Nicht der Bauträger, sondern die Funktion unterscheidet die Sakralarchitektur von der *Profanarchitektur*, denn Kirchenmänner können Burgen und Schlösser und weltliche Herren können Kirchen und Kapellen bauen. Die *Burgen* des Mittelalters stellen eine rein profane Aufgabe dar. Die *Stadtbaukunst* ist bis heute ein wichtiger Sektor profanen Bauens. Rekreationsbedürfnisse, die im 17. Jahrhundert zu einer eigenständigen *Gartenbaukunst* geführt haben, und Verkehrsrücksichten haben mehr oder weniger die Architektur der Städte mitgeprägt. Erst in der Neuzeit ist immer mehr das *Haus* in den Mittelpunkt der architektonischen Aufgaben getreten, wozu Schlösser, Rathäuser, Speicher ebenso gehören wie die gewöhnlichen Wohnhäuser oder in neuerer Zeit die Hochhäuser und Fabriken.

Die Unterscheidung zwischen profanen und sakralen Sphären ist, wie jede systematische Rubrizierung, vor allem deshalb nützlich, weil sie *Überschneidungen* festzustellen erlaubt. Sakrale und profane Funktionen vermischen sich im Mittelalter oft: Kirchen konnten zu profanen Zwecken, wie zur Verteidigung oder zum Warenverkauf, genutzt werden; in jeder Burg befand sich eine Burgkapelle, in jedem Schloss eine (oft doppelstöckige) Schlosskapelle, in jedem Rathaus eine Ratskapelle und in vielen Privathäusern eine Andachts-ecke. Im Escorial sind Kirche, Kloster und Herrscherpalast vielleicht am deutlichsten verschränkt. Im 19. Jahrhundert können sakrale Formmotive frei disponibel werden, so dass sie an Fabriken, Bahnhöfen oder Banken auftauchen.

Solche Mischungsgrade sind für die Deutung von Bauabsichten oft aufschlussreich.

Die *sakrale Malerei* hat diese künstlerische Tätigkeit eigentlich erst wichtig werden lassen. Dass seit dem 13. Jahrhundert ein Bild auf dem Altar das religiöse Zentrum des Gotteshauses bezeichnet, hat der Malerei Auftrieb gegeben und sie wohl mehr gefördert als ihr Einsatz zu didaktischen Veranschaulichungen an den großen Wänden der Kirchen. Die weitflächigen Kompositionsaufgaben der Mosaikkunst und *Wandmalerei* müssen sich in den Tafelgemälden auf den Altären verdichten und verinnerlichen. Im 19. Jahrhundert hat man die Malerei im Mittelalter gerne in einer Art kirchlichem Knechtsdienst gesehen, aus dem sie sich erst befreien musste, um in der *profanen* Sphäre allmählich zu sich selbst zu kommen. Doch die Dignität, die das gehaltvolle Bild auch heute noch gewinnen kann, ist nicht zuletzt noch immer eine Auswirkung der Tatsache, dass das Tafelgemälde einmal als Altarbild Prominenz gewinnen konnte. Auch waren im Mittelalter für Paläste und für die Buchmalerei durchaus in einem beschränkten Umfange profane Themen zu gestalten. Dennoch ist richtig, dass sich diese erst mit der Ausbreitung einer laikalen Kultur seit der Renaissance und durch die verstärkte Aufnahme mythologischer und allegorischer Stoffe selbstständig entwickelt haben. Neue realitätshaltige Bildtypen verselbstständigen sich aus der Altarmalerei, so das *Bildnis*, das *Genre* oder das *Landschaftsbild*. Die Kirchen haben noch bis weit in das 18. Jahrhundert hinein der Malerei umfangreiche Aufgaben geboten, doch der staatliche und höfische Repräsentationsbedarf hat den Malern die Bewältigung immer umfangreicherer weltlicher Programme abverlangt. Nie hat man sich für die nachahmenden und ästhetischen Qualitäten der Malkunst unempfindlich gezeigt, doch wurden diese immer zugleich auf die dargestellten Inhalte und Themen zurückbezogen. Erst im 20. Jahrhundert ist die ästhetische Qualität ein Wert an sich geworden, der das Schaffen und die Wahrnehmung bestimmt. Die alten inhaltlichen Mitteilungsfunktionen der Kunst sind an die Trivialekünste und an die neuen Massenmedien übergegangen. Auch die *Druckgrafik* hat sich zunächst im religiösen Gebrauchszusammenhang entwickelt, um dann in der Reformationszeit zu einem wichtigen religionspolitischen und politischen Propagandamittel zu werden. Das Aufkommen technischer und fotografischer Reproduktionsmittel hat die handwerklich erstellten Holzschnitte, Kupferstiche und Radierungen zu Objekten des Sammlers und Liebhabers gemacht, ein Vorgang, der auch der Wertschätzung der *Handzeichnung* zugute gekommen ist.

Immer war auch im Bereich der Malerei eine *Wechselwirkung* profaner und sakraler Sphären möglich. Schon mittelalterliche Herrscher haben sich gott- oder christusähnlich darstellen lassen. Seit dem 15. Jahrhundert wird das religiöse Bild immer mehr von Elementen der Alltagswirklichkeit besetzt. Allegorische und mythologische Themen können dann christlich eingefärbt sein,

indem Herkules, ja selbst Bacchus Christuszüge, und umgekehrt Christus Züge des Apoll oder Jupiter annehmen können. Auch das Stilleben kann noch lange moralische und religiöse Anspielungen enthalten. Christliche Bildtypen, etwa das Triptychon, werden noch im Expressionismus, aber dann etwa auch noch im Sozialistischen Realismus für feierliche Bildaussagen aufgegriffen. Die *sakrale Skulptur* konnte durch ihre Rolle in den Kulturen der Antike in christlicher Zeit leicht mit dem Vorwurf der Idolhaftigkeit bedacht werden. Dennoch hat die Skulptur im christlichen Andachtsraum eine eminente Rolle gespielt. Einem Bildwerk auf dem Altar konnte eine Reliquie inkorporiert sein, wodurch der Sakralwert gesteigert war. *Holzskulpturen* konnten mit Goldplatten beschlagen sein; oder sie konnten wie auch die *Steinskulptur*, polychrom gefasst sein. Erst seit dem 16. Jahrhundert gibt es Ansätze, das Kernmaterial der Skulptur zur Wirkung kommen zu lassen.

Die *profane Skulptur* hat im persönlichen *Denkmal* ihre wichtigste Aufgabe. Schon in der Antike weit verbreitet, hat es im Mittelalter das personale Element verloren. Doch in der Form von Sühne-, Gedenk- oder Mahnsäulen kann es die formale Aufgabe, öffentliche Räume zu strukturieren, vielfach wahrnehmen. Mehr und mehr jedoch war die Bildhauerei seit der Renaissance befähigt, in Reliefs oder Statuengruppen die Vielfalt der profanen Themen, wie sie in der Malerei gepflegt wurden, zu gestalten. Die figurale Plastik hat sich eigentlich auch im 20. Jahrhundert gehalten, obwohl es bedeutende Beispiele abstrakter Plastik, auch abstrakter Denkmale gibt. Doch die ästhetische Dimension hat sich in der Skulptur nie in gleichem Maße autonom gesetzt wie in der Malerei.

Die *Wechselbeziehungen* zwischen sakraler und profaner Plastik sind mindestens so intensiv ausgeprägt wie in den anderen Gattungen. An französischen Kathedraalfassaden können Königsgalerien politische Ansprüche vermitteln. Das Grabmal ist geprägt von der Ambivalenz, religiöse Demutsleistungen und politische Repräsentationsleistung zugleich zu erbringen. Auch noch die zahllosen Kriegerdenkmäler des 20. Jahrhunderts bringen gerne den vaterländischen Heldentod in die Form christlicher Martyrien und Pietäs.

Viele Errungenschaften der Skulptur sind in der Gattung der angewandten Künste vorgeprobt worden. Die *sakrale Gebrauchskunst* des Mittelalters transportiert vielfach antike Relikte, etwa Cameen, die auf Buchdeckeln oder auf Vortragekreuzen appliziert wurden. Zumal die *Goldschmiedekunst* hat die immer höheren Ansprüche an die Ausstattung des liturgischen Geräts mit Glanz bewältigt. Doch nicht nur Krummstäbe, Kelche, Monstranzen oder Reliquienschränke, sondern auch die textilen Gewänder, Teppiche oder Decken wurden prachtvoll geschmückt. Die kirchlichen Ansprüche wirkten sich auf die *weltliche Gebrauchskunst*, vor allem der Herrscher, auf ihre Kronen, Szepter, Insignien und Gewänder aus, obwohl es im Allgemeinen, vor allem das Mobiliar, in den weltlichen Wohnungen noch bescheiden und einfach war. Die

Ausstattung der weltlichen Repräsentationsorgane hat in den bürgerlichen Demokratien den alten Prunk weitgehend abgelegt, während lange in den städtischen Rathäusern durchaus eine Art Prachtkonkurrenz zu Kirchen und Höfen gepflegt wurde. Immer noch ist jedoch die unmittelbare Umgebung, die von der Wohnungseinrichtung über die Kleidung, den Schmuck, bis zum Auto oder zur Datscha reichen kann, ein Geschmacksindikator, dessen Wert für Selbst- und Fremdeinschätzung die modernen Designstrategen wohl zu berechnen wissen. Zwar ist die Nützlichkeit und Brauchbarkeit für die Geräteherstellung heute eine zentrale Norm geworden, doch die Vorstellungen von Luxus bleiben noch immer vielfach mit den kunstgewerblichen Erzeugnissen verbunden.

Öffentliche und private Funktionen in der Architektur

Die Aufgliederung des kunstgeschichtlichen Gegenstandsbereiches in sakrale und profane Funktionssphären bietet historische Kategorien, die manchen Aspekt jener Gegenstände zu verdeutlichen hilft. Sie hat jedoch den Nachteil, dass sie nur zu einer recht globalen Bestimmung verhilft, die jeweils nur das, was in einem institutionellen Sinne von Belang ist, in den Blick rückt. Sie setzt die Institution, den Auftraggeber oder Besteller als bestimmende Kraft ein, nach deren Willen und Absichten das Kunstwerk sich zu orientieren hätte. Sie vernachlässigt ganz die Adressatenseite, deren Bedürfnisse und Ansprüche ja durch das Kunstwerk befriedigt werden sollten. Der Wille eines Bestellers oder Initiators ist nur der eine Faktor, der sich auf die Erscheinungsweise eines Kunstwerks auswirkt; die Rücksicht auf das Publikum, auf das es schließlich eine Wirkung ausüben soll, die Einarbeitung allgemeinerer Normen und Erwartungen ist der andere mitgestaltende Faktor; zumindest in der Neuzeit darf man auch zunehmend mit einem Eigenwillen des Künstlers rechnen, der sich ebenso verbindlich mitteilen kann. Es bedarf also weiterer Kategorien, die gleichsam quer durch die genannten Funktionssphären hindurch wirksam werden und eine differenziertere Bestimmung der Gegenstände erlauben. Das wirtschaftliche Interesse, das Macht- oder Glücksstreben, wären solche Kategorien, die freilich noch allgemeiner und noch weniger spezifisch sind als die von sakral und profan. Dagegen lohnt es sich, ein Kategorienpaar aufzugreifen, das schon in den Kunsttheorien seit Alberti eine Rolle spielt und das wenigstens die Adressatenseite bei der Bestimmung künstlerischer Aufgaben zur Geltung bringt: Es sind dies die Kategorien öffentlich und privat. Wie alle Begriffe haben auch die genannten zu verschiedenen Zeiten eine sehr verschiedene Bedeutung und Relevanz. „Privatheit“ etwa

besitzt im Mittelalter noch nicht einen ausgrenzbaren Eigenwert, sondern bezeichnet im Sinne von „private“ das, was der Allgemeinheit entzogen, „ge-
raubt“ ist; erst in der Neuzeit bildet sich die Privatheit im Sinne einer persönlichen Eigensphäre aus. Dennoch kann es sinnvoll sein, die kunstgeschichtlichen Gegenstände nach diesen Gesichtspunkten zu bestimmen, und sei es nur, um Differenzen ihrer Bewertung zu verschiedenen Zeiten und um einen differenzierteren Einblick in die Welt der kunstgeschichtlichen Gegenstandsbereiche zu gewinnen.

Nähme man die heutigen Touristenströme zum Maßstab, dann könnte man zu der Auffassung kommen, die großen Dome seien auch die zugänglichsten Bauwerke unter allen *öffentlichen sakralen Bauwerken* gewesen. In Wirklichkeit waren sie es am allerwenigsten. Die Alltagskirchen für das gemeine Volk waren die Pfarrkirchen, dann auch die Bettelordenskirchen, wogegen die *Bischofskirchen*, die Dome und Kathedralen, oft von einer Mauer umgeben waren, welche die so genannte Domimmunität mit den Kurienhäusern der Domherren abspernte und sicherte; der Kampf gegen diese Reservatbezirke bildet in vielen Fällen ein Grundmotiv städtischer Geschichte. Lange hielt sich in Nordeuropa auch noch das Prinzip der so genannten „Eigenkirchen“, die einem Herren gehörten, der auch die Pfarrer einsetzen konnte. Es mag unserer Vorstellung vom Christentum widersprechen, doch noch bis weit in die Neuzeit hinein war eine Kirche ein sozialer Ort, an dem Privilegien und Machtpositionen nicht anders verteilt und umkämpft waren als sonst im weltlichen Leben. Der ganze Chorbereich einer mittelalterlichen Kirche konnte den Stifts-, Domherren oder Mönchen vorbehalten und durch einen Lettner gegen das Hauptschiff abgesperrt sein. Für das Publikum im Laienschiff stand dann ein Kreuzaltar vor dem Lettner zur Verfügung. Im Westwerk oder im Chor hatte der Kaiser, König oder Landesherr eine Loge, von der aus er an der Messe von oben teilnehmen konnte. Seit dem 14. Jahrhundert erwerben reiche Familien eigene Kapellen, worin für ihre Verstorbenen Seelenmessen gelesen werden.

Tendenziell lockern sich in der Neuzeit die sozialen Grenzen im kirchlichen Raum, zumal in der Gegenreformation durch eine unmittelbare Teilhabe der Gemeinde am gottesdienstlichen Schauspiel die konfessionelle Loyalität gefestigt und gestärkt werden sollte. Doch wo sich in einer protestantischen Kirche das alte Gestühl erhalten hat, kann man studieren, in welchem Maße bestimmten Gruppen, Familien und Herren noch besondere Sitzplätze vorbehalten blieben. So ist der Kirchenraum allenthalben privat durchsetzt gewesen, wenn er auch grundsätzlich als ein Haus Gottes definiert war.

Auch im Bereich der *öffentlichen Profanarchitektur* hat sich die allgemeine Nutzungsfreiheit erst allmählich erweitert. Der Verkehr innerhalb und außerhalb der Städte war lange Zeit durch private Rechte an Straßen und Brücken erschwert und gehemmt; erst der moderne Staat hat mit der Übernahme einer Verantwortung für die bauliche Infrastruktur den allgemeinen Nutzungsan-

spruch durchgesetzt. Interessant ist die Unsicherheit darüber, ob die Pfalz oder das *Schloss* eines Fürsten als ein öffentliches oder privates Gebäude anzusehen sei. Als die Bewohner von Pavia im Jahre 1024 die kaiserliche Pfalz zerstört hatten, hält ihnen Kaiser Konrad II. vor, sie hätten nur sich selbst geschadet, da es sich um „kein privates, sondern um ein öffentliches Gebäude“ gehandelt habe. Filarete findet dann um 1450 die Formel, der Herrscherpalast sei privat, insofern der Fürst darin lebe und wohne, er sei öffentlich, insofern der Fürst als ein Amtsträger darin regiere. In den Städten waren die Verhältnisse wohl nur in der Theorie eindeutiger. Die *Befestigung* einer Stadt durch eine Stadtmauer war gewiss zu Nutz und Frommen aller Bürger. Viele Geschlechter jedoch sicherten sich innerhalb der Stadtmauern nicht nur bevorzugte Wohngebiete, sondern befestigten ihre Wohnsitze auch durch Mauern und Türme. Den Marktplatz darf man als eine der bedeutenden öffentlichen Anlagen ansehen; dass aber das *Rathaus*, in dem oft mächtige Patriziergeschlechter ihre Privilegien verteidigten, immer schon ein Gebäude gewesen ist, in dem sich alle repräsentiert fanden, darf man bezweifeln. Dennoch sind im Mittelalter Hospitäler, Lagerhallen, Fremdenherbergen oder Brücken zu denjenigen Bauten gezählt worden, die der „publica utilitas“ dienten. Insgesamt darf man sagen, dass die Bauten herrschaftlicher Gewalt zur Neuzeit hin die Tendenz haben, ihren Festungscharakter immer mehr abzulegen und sich zivil zu geben. Eine Reihe baulicher Motive signalisieren eine gewisse Transparenz zur Öffentlichkeit hin: Loggien oder Balkone, von denen aus der Amtsträger sich nach außen wenden kann; Arkadengänge, durch die das Erdgeschoss eines Gebäudes zugänglich erscheint; Bildprogramme, durch die Grundsatzserklärungen an die Außenwelt gerichtet werden. Schon die Monarchien, dann vor allem die modernen Demokratien erstellen durch oft beträchtliche Investitionen Gebäude, die einer öffentlichen Nutzung zur Verfügung stehen: die *Bildungsbauten*, wie Theater, Museen und Schulen; die *Verkehrsbauten*, wie Bahnhöfe, Flughäfen und Postämter; *Sozialbauten*, wie Krankenhäuser, Obdachlosenheime und Sozialwohnungen; *Rekreationsbauten*, wie Sportanlagen, Parks und Badeanstalten.

Die *private Profanarchitektur* hat nicht in gleichem Maße die Aufmerksamkeit der kunstgeschichtlichen Forschung gefunden wie die öffentliche, weil sie nicht in gleichem Umfang erhalten ist. Im Mittelpunkt privater Bautätigkeit steht das *Wohnhaus*. Das Haus zeigt sich zeitlich und sozial als sehr wandlungsfähig, obwohl seine Hauptfunktion, durch ein Dach über vier Wänden Schutz zu bieten, konstant bleibt. Schon dass man die *Burgen* des Mittelalters zu den privaten Wohnbauten zu rechnen hat, deutet die Spannweite der Möglichkeiten an. Ursprünglich, im Frühmittelalter, waren sie öffentliche Fluchtburgen. Seit dem 11. Jahrhundert entstehen die privaten Adelsburgen, die einer Familie mit Gesinde Unterkunft bieten, und die, weil sie auch Konsumzentren darstellten, oft der Ausgangspunkt für die Entwicklung einer Stadt

waren. Später hat die Aristokratie die Distanz zu dem Volk auf dem flachen Land aufgegeben, doch auch in den Städten durch prachtvolle Adelspaläste auf ihrem Rang bestanden und dadurch auch Maßstäbe für aufstiegsfähige bürgerliche Familien gesetzt. Behaglichkeit und familiäre Intimität, die heute den Gehalt des Hauses und der Wohnung ausmachen, ist noch lange nicht ein Kriterium für das Privathaus gewesen. Ob *Bauernhaus*, *Handwerkerhaus* oder *Kaufmannshaus*, immer ist der Arbeitsplatz, der wirtschaftliche Betrieb mit Gesellen, Lehrlingen oder Gesinde in das Haus integriert. Durch Bauvorschriften werden schon im Mittelalter der privaten Laune oder auch der privaten Geltungssucht Grenzen gesetzt. Die immensen Bevölkerungskonzentrationen seit dem letzten Jahrhundert haben die *Mietshäuser*, dann auch den sozialen Wohnungsbau, die Siedlungen und Trabantenstädte hervorgebracht. Obwohl das Mietshaus die Privatheit der Wohnung durchlöchert, da sie nicht zugleich Privatbesitz ist, ist die Wohnung auch rechtlich als Privatsphäre geschützt.

Die Gesamtentwicklung in der Geschichte des Hauses lässt sich so kennzeichnen, dass es immer mehr öffentliche Funktionen abgestoßen hat, dafür aber immer mehr Außenbeziehungen privatisiert hat. Die Verkaufsläden der Handwerker haben sich zu großen *Kaufhäusern* verselbstständigt; die Produktionsstätten zu *Fabriken*; die Kontore zu Banken und *Bürohäusern*. Wo ein Konzernchef von „seinem Hause“ spricht, erinnert er noch die Herkunft. Das Bürohochhaus, die Fabrik, das Warenhaus sind in der Regel Privatbesitz. Dennoch ist die Funktion dieser Gebäude eine öffentliche: Es wird alles getan, das Publikum als Kunden etwa in die Warenhäuser zu locken. Aber auch die Fabriken sind insofern öffentliche Anstalten, als sie Tausenden von Arbeitern und Angestellten Zugang gewähren. In Italien erhält diese Ambivalenz dadurch Ausdruck, dass man an Türen zu Geschäften und Kaufhäusern öfters den Anschlag findet: „Eintritt frei“.

In gleichem Maße wie das Haus oder die Wohnung öffentliche Funktionen ausgestoßen hat, hat es öffentliche Leistungen in die private Verfügung genommen: Öffentliche Badeanstalten sind vielfach überflüssig geworden, weil fast jeder Haushalt über ein Badezimmer, manchmal auch über einen Swimmingpool verfügt. Entsprechend geht es Wäschereien; die Geräte haben auch das Dienstpersonal entbehrlich gemacht. Die Hausbar ersetzt die Kneipe, das „Heimkino“ das Filmtheater und auch anderweitigen Kulturbedarf.

Die Andeutungen über die öffentlichen und privaten Strukturen, die in der Architekturgeschichte wirksam werden konnten, sollen auch deutlich machen, dass sich hier grundlegende Lebensformen der menschlichen Gesellschaft zu definieren suchen. Die Geschichte der Fassade etwa kann als die Geschichte des Dialogs zwischen Öffentlichkeit und Privatheit gesehen werden. Aber auch die anderen Gattungen sind an dieser Wechselbeziehung beteiligt und reagieren oft beweglicher auf das, was in der Architektur immer nur auf Dauer gestellt werden konnte.

Öffentliche und private Malerei

Schon äußerlich kann man an Gemälden feststellen, ob sie der öffentlichen oder privaten Sphäre zugeordnet waren. In den Museen hängt die öffentliche Malerei in großen Prunksälen, während die privaten Gemälde in seitlichen Kabinetten untergebracht sind. Es lässt sich als Grundregel festhalten, dass eine Malerei, die auf eine größere Öffentlichkeit wirken soll, großformatig ist, während das für den privaten Zweck hergestellte Bild ein kleines Format hat. Auch technisch können diese Beziehungen zum Ausdruck kommen: Mosaik, Glasmalereien oder große Fresken werden in der Regel für ein größeres Publikum bestimmt sein; die Ölmalerei, die Zeichnung oder das Aquarell erfordern eine persönliche Zuwendung.

Solange *sakrale Malerei*, wie schon die Kirchenväter sie rechtfertigen, das „Buch der Analphabeten“ zu sein hatte, lag es nahe, die großen Wände in den Kirchen mit biblischen Erzählungen, die Absiden mit dogmatischen Grundtatsachen zu bedecken. Die Berechnung auf Fernsicht erfordert eine großzügige und einschlägige Disposition. Auch die frühen Altarbilder rechnen noch mit diesem Tatbestand.

Dennoch ist die sakrale Malerei auch im Mittelalter nicht auf diese Öffentlichkeitswirksamkeit allein beschränkt. In der *Buchmalerei* entfalten sich durchaus originäre, öfters auch persönlich gefärbte Darstellungsmöglichkeiten. Nicht von vornherein ist eine Buchmalerei privat: Die Evangeliare, Sakramentare und Perikopenbücher wurden ja bei den Liturgien gebraucht, und sind insofern einem überpersönlichen Zusammenhang zugeordnet. Oft wurden illuminierte Handschriften auch verschenkt, so dass die Bilder dem Adressaten auch Wünsche, Positionen und Meinungen zu übermitteln hatten. Dennoch kann die Bedeutung der Buchmalerei für die Entwicklung eines Privatgeschmacks gar nicht hoch genug eingeschätzt werden. In den Randverzierungen mittelalterlicher, vor allem spätmittelalterlicher Handschriften hat sich immer wieder eine oft skurrile subjektive Phantasie ausgelebt. Es bleibt auch bedenkenenswert, dass sich der feinteilige Realismus der Gebrüder van Eyck allem Anschein nach aus der Buchmalerei heraus entwickelt hat. Damals wurde die Malerei zu einem Medium subjektiver religiöser Empfindungen. In der *Tafelmalerei* kommen massenhaft die kleinen Andachtsbilder auf, oft auch in Form kleiner Klappaltärchen, die auf Reisen mitgenommen werden konnten. Für diese Objekte privater Andacht entsteht auch ein Kreis eigentümlicher Themen, so die *Madonna dell'Umiltà*, die am Boden sitzende Madonna, die dem Kind die Brust reichen kann; der Schmerzensmann, der aus dem Erzählzusammenhang herausgelöst ist; die kleinen Heiligenbildchen, denen auch die frühesten Holzschnitte gelten. Jacob Burckhardt hat die These vertreten, dass aus der Masse dieser Andachtsbilder das *Altarbild* der Renaissance her-

vorgegangen sei, in dem sich ein „Öffentlichwerden des Privatgeschmacks“ offenbare. Tatsächlich wird das religiöse Bild immer weniger eine dogmatische begriffliche Demonstration, sondern immer mehr eine wirklichkeitsnahe, emotional nachvollziehbare Vorstellung. Man darf wohl sagen, dass die religiösen Bilder einen großen Umfang menschlicher Empfindungs- und Erfahrungsweisen aufgearbeitet und bestimmt haben. Trotz bedeutender Leistungen auf diesem Gebiet, ist die Malerei der letzten beiden Jahrhunderte insgesamt aus dem kirchlichen Dienst ausgeschieden. Die Bedürfnisse des religiösen Sentiments werden jedoch nach wie vor von einer schwunghaften Trivial- und Devotionalienproduktion befriedigt.

Die *profane Malerei* hat die Spannweite der Möglichkeiten zwischen öffentlichen und privaten Äußerungen ebenfalls erlebt. Durch Quellen ist überliefert, dass es in Pfalzen, Schlössern und Burgen während des ganzen Mittelalters umfangreiche Zyklen profaner Thematik gegeben haben muss. In der *Teppichkunst*, die den großartigen Teppich von Bayeux hervorgebracht hat, sind Reflexe dieser Wandmalerei überliefert. Die grandiosen *Wandbilder* des Simone Martini und des Ambrogio Lorenzetti im Rathaus zu Siena werden nicht die ersten Rathausfresken gewesen sein. Der Unterhaltungs- und Erziehungswert wird in den mittelalterlichen Wandmalereien dominiert haben. Die Öffentlichkeitswirkung dieser Malerei bemisst sich nach ihrem Standort. In Innenräumen wird sie auch später noch für eine filtrierte Öffentlichkeit, in Schlössern etwa für diplomatische Gesandte und Besucher bestimmt sein. In Oberitalien, aber auch in Deutschland sind dann oft *Hausfassaden* mit umfangreichen Malereien oder Sgraffiti versehen gewesen. Lorenzetti hatte 1337 an die Fassade des Sieneser Gefängnisses Szenen aus der römischen Geschichte gemalt. Zahlreiche Rathäuser zeigten außen zu Tugend und Wohlverhalten ermahnende Zyklen. Luther empfahl, die Hauswände mit biblischen Geschichten zu schmücken, doch kamen auch Schwänke, Satiren und Ornamente vor, nicht selten auch Malereien, die wie Ladenschilder für die Hausproduktion warben. Dadurch dass im Klassizismus diese Form öffentlicher Malerei in Verruf kam, ist sie fast ganz verschwunden. Im Historismus und im Jugendstil erfuhr sie eine kurze Wiederbelebung, um im 20. Jahrhundert ein kümmerliches Dasein in ländlichen Regionen zu fristen. Der einst bunten Farbenpracht in den Straßen der Städte war nur eine etwas längere Lebensdauer beschieden, als der zu besonderen Gelegenheiten geschaffenen *ephemerer Malerei*. Für den öffentlichen Alltag war sie wohl von größerer Wichtigkeit als die aufwändigen Gemälde, die einen sicheren Standort hatten. Schon im späten Mittelalter Italiens gab es die so genannte Schandmalerei, durch die Verbrecher oder Verräter gesucht oder in effigie hingerichtet wurden. Sodann rief jeder Einzug eines Fürsten in den Städten eine fieberhafte Gemäldeproduktion für Triumphbogen, Transparente und Ehrenpforten hervor, in denen die Bürgerschaft ihre Wünsche und Hoffnungen allegorisch, historisch

oder biblisch verkleidete. Auch Bildnisse wurden zu solchem Zwecke oft eilig hergestellt. In den meisten Fällen hat das *Bildnis* gewiss privaten Erinnerungswünschen gedient, aber in der politischen Sphäre hatte es durchaus öffentliche oder halböffentliche Funktionen zu übernehmen. Bildnisse wurden bei Gelegenheiten eines Leichenbegängnisses ausgestellt oder mitgetragen. Bildnisse der Landesherren hingen in Wartesälen der Schlösser und in Rathäusern und vertraten dort die Person: Wenn ein Landesherr nicht persönlich erscheinen konnte, konnte ein Huldigungseid der Stände vor seinem Bildnis abgelegt werden. Noch heute hängt in manchen Ländern in jeder Amtsstube das Bildnis des Staatspräsidenten und signierte Bildnisse spielen bei allen Formen der Starverehrung eine Rolle.

Wenn heute mit der Malerei eher die Vorstellung eines subjektiven, privaten Genusses verbunden wird, so liegt dies nicht nur an einer Einstimmung, welche die Museen gerne vorgeben, sondern auch an der Tatsache, dass die Malerei der Neuzeit solcher Rezeption durch eine Vielfalt von Typen und Themen und durch ihre ästhetische Präsentation Vorschub leistet. Zumal das Bildnis hat als Ahnenbild, als Ehebild oder als Kinderbild die Aufgabe, nahe Menschen dem Gedächtnis lebendig zu erhalten; im Medaillonbildnis, das man auf der Brust oder an der Mütze trug, hat diese intime Nähe wohl ihren sprechendsten Ausdruck gefunden. Doch neben dem Bildnis entwickelten sich kleinformatige Bilder, die thematisch eher auf eine zweckfreie, jedenfalls private Aneignung zielten. Das *Landschaftsbild*, das zunächst reines Phantasiebild, in Holland dann im 17. Jahrhundert ein im Atelier hergestelltes Naturbild ist; das *Genrebild*, das zwar oft noch moralisch gefärbt sein kann, das aber doch persönliche Vorlieben anspricht; das *Stilleben*, das ebenfalls noch lange Vanitas-Gedanken transportiert, das aber doch auch ein neues Verhältnis zur Dingwelt voraussetzt – dies sind nur die Haupttypen, in denen sich eine subjektive Aufmerksamkeit der Künstler und Käufer äußern konnte. Sie hängen in Schlössern und Palästen in eigenen Kabinetten und gelangen dann auch bald in die bürgerliche Wohnung. Es ist durchaus nicht selbstverständlich, dass es bis heute üblich ist, dass in jedem Wohn- und Schlafzimmer, neuerdings sogar im Stillen Örtchen, Bilder an den Wänden hängen. Freilich: Wie die Bilder einmal an die Wand gelangt sind, können sie von dort auch wieder verdrängt werden – wenn die Fernsehgeräte künftig so flach wie Bilder sein werden, damit sie an die Wand gehängt werden können.

Die Subjektivität ist in der Malerei nicht nur dadurch zur Geltung gekommen, dass sie in der privaten Sphäre rezipiert wurde. Seit dem 19. Jahrhundert ist die Subjektivität auch ein Kriterium für die Herstellung von Malerei: Der Künstler objektiviert sich selbst in Malerei; sie wird zu einem Spiegel persönlicher Befindlichkeit und Empfindungskraft. Das Kunstwerk als Ausdrucksträger der seelischen Konstitution eines Genies entzieht sich allen Vorgaben durch bestellende kirchliche, politische oder mäzenatische Instanzen. Die

Kunst geht gleichsam in Opposition zu den gegebenen gesellschaftlichen Normen. Der Künstler wird ein Sonderwesen, das auf Wahrhaftigkeit und Authentizität verpflichtet ist. Diese Autonomie des künstlerischen Schaffens hat Probleme erzeugt, die den Künstler in die Isolation getrieben haben. Doch die Avantgarden der Moderne haben diese neue Position des Künstlers nicht nur akzeptiert, sondern auch produktiv gehalten, indem sie gesellschaftliche Konventionen und gewohnte Wahrnehmungsformen immer wieder in Frage stellten und durch radikale Subjektivität eine Strategie der permanenten Zumutungen und Provokationen verfolgt haben. Nachdem die Öffentlichkeit von neuen Massenmedien versorgt wird, welche die alten Informations- und Indoktrinationsaufgaben der Malerei und der Grafik übernommen haben, können die bildenden Künste die Defizite und Abgründe, welche die Zivilisation dem Subjekt hinterlässt, artikulieren und durch freie ästhetische Gegenbilder zur gegebenen Ordnung zu deren Weiterentwicklung beitragen.

Öffentliche und private Skulptur

Die Skulptur bewegt sich grundsätzlich in den gleichen Bahnen wie die Malerei, doch besondere Bedingungen lassen manche der angesprochenen Wirkungsverhältnisse deutlicher hervortreten. Das dauerhafte Material, in dem sie hergestellt ist, und ihre dreidimensionale Präsenz lassen die Plastik unterschiedener in einen öffentlichen Raum hineinwirken. Der verbindlichere Realitätsgrad verleiht der Skulptur den Charakter einer Setzung.

Als *Sakralskulptur* trägt das Bildwerk im Mittelalter Kernbestandteile des christlichen Glaubens nach außen. Seit der Romanik tritt sie als *Bauplastik* auf, am entschiedensten im Innern der Kirchen, etwa dort, wo der öffentliche Raum einsetzte und seine Grenze hatte, am Lettner. Am Außenbau erscheint sie zunächst zögernd und oft noch wie vergrößerte Kleinplastik, um dann bis zur Gotik hin immer weiter auszugreifen und ganze Gebäude zu überziehen; vor allem um die Portale sammelt sie sich zu prägnanten programmatischen Aussagen. An der Bauplastik lässt sich die Energie der christlichen Kirche, mit der sie ein eher noch barbarisches, leseunkundiges, oft auch durch ketzerische Bewegungen verunsichertes Volk zu überzeugen und zu missionieren sucht, am deutlichsten ermessen. Ihr Auswuchern bezeugt wohl eher einen gefährdeten oder unbefestigten, als einen gefestigten Glauben. Je mehr die christliche Frömmigkeit das Innenleben der Gläubigen erreicht, umso entbehrlicher werden die extrovertierten Programme an den Außenwänden der Kirchen. Auch die Plastik ist an der Verinnerlichung der christlichen Frömmigkeit beteiligt durch *Andachtsbilder*, welche seit um 1300 eindrucksvoll neue Themen, wie die Pietà oder die Christus-Johannes-Gruppen, vor Augen

stellen. Zwar wird es auch später an christlichen Kirchen immer wieder eine Außenplastik geben, sie belebt sich sogar in der Zeit der Gegenreformation, doch es ist bezeichnend, dass sie am protestantischen Kirchenbau so gut wie gar nicht mehr auftritt. Dagegen übernimmt die Skulptur im Innern der Kirchen eine zeitweise dominierende Rolle. Auf den Altären hat die Skulptur, wenigstens in Deutschland, immer einen wichtigen Platz behauptet. Im Spätmittelalter wachsen die *Schnitzaltäre*, reich polychromiert und vergoldet, zu hochgestuften Fassaden aus; im Norden sind sie oft, wie die gemalten Retabeln, mit Flügeln versehen, die eine wirkungsvolle Inszenierung zu Fest- und Feiertagen erlauben. Im Barock sind die Altäre oft gewaltige Ädikulaarchitekturen, in denen die Bildwerke und Bilder wie Statisten in einer überweltlichen Regie wirken.

Im *Grabmal* fand die Skulptur zu allen Zeiten eine ihrer Hauptaufgaben; dem Toten ein Überleben zu sichern, ist am überzeugendsten der Skulptur möglich. Mit der Grabplatte, dem Wandgrabmal oder dem Epitaph verfügt die Skulptur über eine Vielfalt von Möglichkeiten, dem Todesbewusstsein der jeweiligen Epochen Ausdruck zu verschaffen. Doch seit dem 13. Jahrhundert können sich mit dem Grabmal zunehmend dynastische und repräsentative, auf öffentliche Wirkung bedachte Absichten verbinden. In Saint Denis bei Paris und in der Elisabethkirche zu Marburg sind herrschaftlichen Geschlechtern große Grabräume zur Verfügung gestellt; als Reiterstandbilder außerhalb der Kirche sind im 14. Jahrhundert die Scaligergräber in Verona ausgebildet. Die von Michelangelo erstellte Grabkapelle der Medici, das ebenso wenig wie das monumentale Grabmal Kaiser Maximilians vollendete Grabprojekt Papst Julius' II. sind weitere Beispiele herrschaftlicher Repräsentation. Das Bürgertum, das sich seit dem 15. Jahrhundert mit Gedenktafeln innerhalb oder außerhalb der Kirchen begnügte und diese Epitaphien als intime Andachtsbilder gestalten ließ, findet dann vor allem im 19. Jahrhundert Geschmack an monumentalen Familiengräbern. Die Versuche im 20. Jahrhundert, die Friedhöfe nicht zu Kitschhochburgen werden zu lassen, haben kaum zu nennenswerten Erfolgen geführt.

Der Grabskulptur verwandt ist das personale Denkmal, das zu den wichtigsten Aufgaben der *Profanskulptur* gehört. Lange noch sucht das persönliche *Denkmal* den Schutz der Kirchen oder der Paläste; Donatellos Gattamelata, Verrocchios Colleoni stehen unter kirchlichem Schutz und Leonardos Reiterdenkmalprojekte für Mailand waren allesamt für den Innenhof des Mailänder Kastells bestimmt. Eigentlich ist es erst im Absolutismus gewagt worden, Reiter- oder Standdenkmäler frei auf den Plätzen zu exponieren. Nur unter gesicherten politischen Machtverhältnissen konnte sich das persönliche Denkmal vor Angriffen und Deformierungen geschützt wissen. Die Denkmäler sind immer ein Gradmesser für das, was sich eine Regierung gegenüber der Öffentlichkeit zumuten kann. Bei der Denkmalflut des 19. Jahrhunderts fällt

auf, dass es häufig populäre Identifikationsfiguren sind, denen risikofrei Denkmäler gesetzt werden konnten: Feldherren wie Moltke, Staatsmännern wie Bismarck, Dichtern wie Schiller und Goethe, Künstlern wie Dürer. Die zahllosen Kriegerdenkmäler des 20. Jahrhunderts legen ein trauriges Zeugnis für die politischen Hauptleistungen dieses Säkulums ab.

Die Skulptur eignet sich auch sonst für loyalitätssichernde Kundgebungen. In den Städten weisen Skulpturen auf Rechtsame hin, wo sie Rolande, Stadtpatrone oder Stadtgründer vorstellen. An den Rathausfassaden sind neben Gerechtigkeitsdarstellungen oft ganze Galerien stadtgünstiger Herrscher und Patrone angebracht. An Brunnen entfalten sich oft ganze Lehrbücher staatsbürgerlicher Tugenden und Grundsätze; am „Schönen Brunnen“ zu Nürnberg sind alle Herrscher des Alten Testaments, der Heiden, der christlichen Vergangenheit und Gegenwart zu einem Zeugenreigen eines „Christlichen Regiments“ versammelt. Später bieten Brunnen Wasserspiele an markanten Verkehrspunkten und bleiben doch zugleich Träger politisch moralischer Programme. Daneben liefert die Skulptur Gedenksteine aller Art, sei es zu Schlachten, zu bedeutenden Ereignissen, zu Glücks- oder Unglücksfällen, zu Grenzpositionen, Ausflugszielen oder auch einfach zur Raumstrukturierung.

Auch für die Skulptur gilt, dass sie im Kleinformat eher privat gesammelt und geschätzt wurde. Sehr beliebt wurden in der Renaissance die kleinen Bronzestatuetten, die häufig antike Muster kopierten, die aber, längst bevor dies in der Malerei üblich wurde, das Genre, das Tierbild und den Schwank pflegten. Nicht ganz so privat definierbar ist die Medaillenkunst, da sie von Fürsten oft als Bildnismedaille dazu genutzt wurde, verdiente Diener oder Besucher zu ehren. Vollends öffentlich wurde das kleinstformatige Fürstenbild auf den Münzen. Großen Sammelwert besaßen auch technische Kunstschnitzereien aller Art. Eine schon im Mittelalter sehr bedeutsame Gattung der Kleinkunst stellt die Elfenbeinkunst dar. Sie wurde nicht nur für kleine Instrumente, sondern auch für Buchdeckel und für kleine Elfenbeindiptychen genutzt. Auf profanen Toilettenartikeln etwa, auf Kämmen und Spiegeln, konnte die Elfenbeinschnitzerei schon im Mittelalter gewagte profane, erotische, allegorische oder mythologische Themen gestalten; das gleiche gilt für die geschnitzten Kleinbildwerke zu Chorgestühlen, Stuhlwangen oder Türpfosten.

Wenn die *Kleinplastik* im Privathaushalt ausgestellt wurde, weckte sie andere Empfindungen als die Kabinetmalerei; sie behält trotz ihrer taktilen Greifbarkeit und Wendbarkeit immer etwas Objektives, Allgemeingültiges, und mit ihr verbindet sich leicht das Gefühl eines kostbaren Besitzes, wie denn im touristischen Devotionalienhandel die Kleinplastik auch heute noch überall schwunghaft gehandelt wird. Nirgends auch ist die Fälschung so massenhaft betrieben worden wie auf diesem Sektor.

Im Bezugsfeld öffentlich-privat steht die Skulptur grundsätzlich auf Seiten

der Öffentlichkeit. Sie braucht, um wirken zu können, Raum und eine Ausstrahlungsmöglichkeit. In jeder Gestalt ist die Skulptur eine anspruchsvolle Würdeform, die im Fluss der Zeit etwas Beharrendes und im Dialog öffentlich-privater Ansprüche so etwas wie einen objektiven Standpunkt vertritt.

Öffentliches und privates Kunstgewerbe

Mit der Kleinplastik, wo sie an Instrumenten und Geräten auftrat, befanden wir uns im Grunde schon im Bereich der angewandten Kunst. Da kunstgewerbliche Erzeugnisse dadurch charakterisiert sind, dass sie von Einzelindividuen benutzt und gebraucht werden, kann man auf den ersten Blick den Eindruck haben, sie seien eigentlich von vornherein ganz der Privatsphäre zuzuordnen. Dies mag quantitativ zutreffen, nicht jedoch qualitativ.

Herrschaftszeichen, etwa die des deutschen Reiches, waren immer höchst öffentlichkeitswirksame Symbole; wer sie besaß und wo sie aufbewahrt wurden, sei es in Nürnberg oder in Wien, war immer ein Politikum ersten Ranges. Ähnliches gilt von den Gewändern und *liturgischen Geräten* im Bereich der Kirche; die in Gold und Silber geschmiedeten kostbaren liturgischen Geräte und *Gewänder* wurden in Schatzkammern aufbewahrt und waren ein Bestandteil des materiellen Reichtums einer Diözese. Im äußersten Notfall, etwa in Kriegen, konnten sie wie eine eiserne Reserve verpfändet oder eingeschmolzen werden. Auch die Stadtregierungen kumulierten solche Werte, etwa als Ratssilber. Der prachtvolle Rahmen machte immer schon eine Sache oder ein Ereignis zur Öffentlichkeit hin eindrucklich und respektabel. Reliquien wurden in kostbaren Reliquiaren, Hostien in glitzernden Monstranzen aufbewahrt und zu besonderen Gelegenheiten ausgestellt und gezeigt. Auch die aufwändig gestalteten und ausgestatteten Schreine für die Reliquien verehrter Heiliger konnten der Anziehungskraft eines Wallfahrtsortes zugute kommen.

Kunstgewerbliche Erzeugnisse waren bei allen zeremoniellen Veranstaltungen, aber auch im zwischenstaatlichen Verkehr zugegen. Prunkpokale, Prunkbesteck oder auch Prunkbetten, Prunkstühle, vorab die Throne, spielten bei feierlichen Anlässen immer eine Rolle; auch im Geschenkverkehr zwischen Fürsten, aber auch zwischen Städten und Fürsten, war selten das Kostbarste zu teuer. Schließlich dienten Geräte und Geschirre, Stoffe und Wertobjekte aller Art zur Ehrung und Auszeichnung verdienter Untertanen.

Wenn die Reformprogramme des 19. und 20. Jahrhunderts gerne auf die künstlerische Qualität der kunstgewerblichen Erzeugnisse des Mittelalters verwiesen, dann haben sie selten im Auge, dass diese weniger den Alltag als die Feiertage auf exklusivster gesellschaftlicher Ebene bestimmten. Die private Alltagssphäre der gewöhnlichen Menschen kann man sich noch bis weit in