

Kunstgeschichte

Eine Einführung

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

Sechste, 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 Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über <http://dnb.ddb.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

© 2003, 1985, 1986, 1988, 1991, 1996
by Dietrich Reimer Verlag GmbH
Zimmerstraße 26–27
10969 Berlin
www.dietrichreimerverlag.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. 367)

Alle Rechte vorbehalten
Printed in Germany
Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier

ISBN 3-496-01261-7

Inhalt

Heinrich Dilly
Einleitung
9

Teil 1

Gegenstandsbestimmung
Martin Warnke
Gegenstandsbereiche der
Kunstgeschichte
23

Teil 2

Gegenstandssicherung
Willibald Sauerländer
Die Gegenstandssicherung allgemein
51

Ulrich Schiegl
Materielle Befundssicherung
an Skulptur und Malerei
63

Dethard von Winterfeld
Gegenstandssicherung an Architektur
95

Willibald Sauerländer
Alterssicherung, Ortssicherung
und Individualisierung
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
329

Horst Bredekamp

Bildmedien
355

László Beke

Postmoderne Phänomene und New Art History
379

Heinrich Dilly

Wechselseitige Erhellung – Die Kunstgeschichte
und ihre Nachbardisziplinen
401

Die Autoren

417

Namenregister

421

Sachregister

426

Martin Warnke

Gegenstandsbereiche der Kunstgeschichte

- Die Bedeutung der Gegenstandswahl* S. 23
Sachliche, zeitliche und räumliche Grenzen S. 25
Die vier Gattungen: Architektur, Malerei, Skulptur und Kunstgewerbe S. 28
Die sakralen und profanen Funktionsbereiche S. 29
Öffentliche und private Malerei S. 33
Öffentliche und private Skulptur S. 37
Öffentliches und privates Kunstgewerbe S. 43
Spezialisierung und Erkennnis S. 44
Literaturhinweise 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 Weicherungen 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 produktions-theoretische 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 mit- und entscheidet, 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 Denkmäler, 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 Wahnmöglichkeit 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 genuine 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 Flugplättern 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 Mitterlungsformen – 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 Bilderrint 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 Erfahrmittel der Gegenwart nicht kümmert, noch lebensfähig 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 stimmen schon zu den Aufgaben der Kunstgewerbemuseen längst offene Türen ein. Das Ben 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 wird 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 Primitive 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 insoweit 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 Nebelschur zur Antike ist auch durch die Tatsache verdrängt, 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 Ausweigungen 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 beansichtigt, 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 Trivalkunst, 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 Zweckeranstaltung, 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 beizuzurechnende *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 Reprotechniken 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 unerschreibbares, 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, gestaltet 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 Gebrauchs-zweck verbunden. Doch wenn man das Ornament dazu rechnet, 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 Gebrauchs-zweck 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 kostbare Materialien es wertvoll machten. Was die verschiedenen Sektoren der Gebrauchskunst, die Goldschmiedekunst, die Keramik, die Textilverstellung, das Ornament, mit den Medien Fotografie, Film, aber auch mit den Trivalkünsten 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 neue technische Errungenschaften in die Sphäre der Kunst gelangen konnten.

Die sakralen und profanen Funktionsbereiche

Die Gattungen benennen Grobbereiche des kunstgeschichtlichen Formungsfeldes, 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 Kirchennämer 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 Verkehrsrisksichten 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 *Überscheidungen* 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 weitläufigen Kompositionsaufgaben der Mosaikunst 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 gerahmte 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 Umfang 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 realitätshafte Bildtypen vorsebstständigen 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 statliche und höfische Repräsentationsbedarf hat den Malern die Bewältigung immer umfangreicherer weltlicher Programme abverlangt. Nie hat man sich für die nachahmenden und ästhetischen Qualitäten der Malerei kunst 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 Mittelfunktionen 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 Stillleben 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 Kulturn 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 gleichen 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 Kathedralfassaden können Königsgalerien politische Ansprüche vermitteln. Das Grabmal ist geprägt von der Ambivalenz, religiöse Demutleistungen und politische Repräsentationsleistung zugleich zu erbringen. Auch noch die zahllosen Kriegerdenkmäler des 20. Jahrhunderts bringen gerne den väterländischen Helden Tod 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 Buchdecken 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 Reliquienenschränke, 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 Mobilier, 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 allgemeiner 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

besitz 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 *Bischöfskirchen*, die Dome und Kathedralen, oft von einer Mauer umgeben waren, welche die so genannte Dominanz mit den Kurienhäusern der Domherren abspernte und sicherte; der Kampf gegen diese Reservabereiche 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 Pfarre 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 Letner gegen das Hauptschiff abgesperrt sein. Für das Publikum im Laienschiff stand dann ein Kreuzaltar vor dem Letner 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 erwarben 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 durchgesetzt 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 besetzten 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“ dienen. Insgesamt darf man sagen, dass die Bauten herrschaftlicher Gewalt zur Neuzeit hin die Tendenz haben, ihren Festungscharakter immer mehr abzuliegen 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 Grundsatzerklärungen an die Außenwelt gerichtet werden. Schon die Monarchien, dann vor allem die modernen Demokratien stellen 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, Obdachlosenheimе 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 darstellen, oft der Ausgangspunkt für die Entwicklung einer Stadt