

KUNSTKRITIKGESCHICHTE

FESTSCHRIFT FÜR JOHANN KONRAD EBERLEIN

Herausgegeben von

Johanna Aufreiter

Gunther Reisinger

Elisabeth Sobieczky

Claudia Steinhardt-Hirsch

REIMER VERLAG

IMPRESSUM

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung
der Karl-Franzens-Universität Graz, des Landes Steiermark
und des Bankhauses Krentschker

KARL-FRANZENS-UNIVERSITÄT GRAZ
UNIVERSITY OF GRAZ



Referat Wissenschaft und Forschung
Bereich Wissenschafts- und Hochschulförderung

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.

UMSCHLAGEGESTALTUNG:
Bayerl & Ost, Frankfurt

LAYOUT UND UMBRUCH:
Werner Ost und Uwe Adam

DRUCK:
Friedrich Pustet KG, Regensburg

© 2013 by Dietrich Reimer Verlag GmbH, Berlin
www.reimer-verlag.de

Alle Rechte vorbehalten
Printed in Germany
Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier

ISBN 978-3-496-01482-9

INHALT

ZUM GELEIT	XI
SINN DER KUNST ODER SINN IN DER KUNST? SKIZZEN ZU ETHIK UND ÄSTHETIK Hans Belting	XIII
WAS BEDEUTEN AMOR UND PSYCHE AUF FRÜHCHRISTLICHEN SARKOPHAGEN? Anselm Wagner	19
ZWEI TAFELN – VIELE MODI ZU DEN ELFENBEIN-DIPTYCHEN IN ST. GALLEN Wolfgang Kemp	47
LIBERALITAS-LARGITAS IM MITTELALTER BEMERKUNGEN ZU BEGRIFF UND BILD EINER TUGEND Wolfgang Augustyn	73
ZU ENTSTEHUNG UND FUNKTION DES NOTARSSIGNETS Reinhard Härtel	107
ZUM EINSATZ VON BEISCHRIFTEN IM EVANGELIAR HEINRICHS DES LÖWEN Harald Wolter-von dem Knesebeck	135
EIN MORD AN DER TAFEL – ZUR INTERMEDIALITÄT MITTELALTERLICHER CODICES Gottfried Kerscher	147

INHALT

FRANKEN UND ITALIEN	
DIE TRECENTO-FRESKEN IM CHOR DER BRUCKER MINORITENKIRCHE Elisabeth Sobieczky	161
ÜBERLEGUNGEN UND FRAGEN ZU MICHAEL PACHERS <i>ALTARRETEL VON ST. WOLFGANG</i> Andreas Prater	189
DER VER-RÜCKTE BAUKRAN. KÖLN IN NÜRNBERG Paul v. Naredi-Rainer	217
PHILIBERT DE L'ORME ZWISCHEN ITALIENISCHER AVANTGARDE UND FRANZÖSISCHER TRADITION Hubertus Günther	229
DAS OBER-ST. VEITER RETABEL VON ALBRECHT DÜRER UND HANS SCHÄUFELEIN – ZUM ORIGINALEN KONTEXT STANDORTSTUDIEN VII Gerhard Weilandt	255
BARTHEL BEHAM, <i>PORTRÄT EINES SCHIEDSRICHTERS</i> – EIN <i>LEBENS</i> WICHTIGES SELBSTBILDNIS? Tibor Szabó	279
ZU DÜRERS WISSENSCHAFTSVERSTÄNDNIS VON DER MENSCHLICHEN PROPORTION (1528) Berthold Hinz	301
GRÜNEWALD UND DIE NATION EIN BEITRAG ZUR REZEPTION DES KÜNSTLERS IN DEUTSCHLAND Claus Pressl	313
FERN DEM PARADIES – FLÖTNERNS VERSUCHUNGEN DES GLAUBENS Martin Hirsch	333
GESCHICHTE WIRD GEMACHT: ZU DEN METAMORPHOSEN EINES HERRSCHERBILDES DIE DARSTELLUNGEN DES KURFÜRSTEN JOACHIM II. VON BRANDENBURG VOM 16. BIS ZUM 20. JAHRHUNDERT Andreas Tacke	353
AUGENTÄUSCHUNG VERSUCH ÜBER DAS SEHEN IM BAROCK Claudia Steinhardt-Hirsch	373
EIN STANDBILD ALS ILLUSIONISTISCHE ERZÄHLUNG? REFLEXIONEN ÜBER MÖGLICHKEITEN UND GRENZEN SKULPTURALER MIMESIS Werner Wolf	393
„WILLIG BORGEN LACHT MIR FREUDE“ OPER UND BILDUNG IN DEUTSCHLAND AM ENDE DES 19. JAHRHUNDERTS Michael Walter	413

INHALT

„TO FIND OUT ALL THAT I COULD ABOUT VARIOUS MATTERS AND TO MAKE FRIENDS“ DER WISSENSCHAFTLER UND GEISTER-ERZÄHLER M. R. JAMES Christine Jakobi-Mirwald	423
AM ANFANG WAR DER PARADIES-APFEL – ZUM SYMBOL- UND DARSTELLUNGSGEHALT EINER FRUCHT Ilonka Czerny	443
WASSILY KANDINSKY. ÜBER DAS GEISTIGE IN DER KUNST DAS ABSTRAKTE ALS WESENSKERN DER KUNST Viola Hildebrand-Schat	471
DIE ERFOLGREICHSTE EINFÜHRUNG IN DIE KUNSTGESCHICHTE Heinrich Dilly	497
KUNST UND DIKTATUR: GERSTEL-SCHÜLER IN DER FRÜHEN DDR Gerd Brüne	519
DIE MACHT DER BILDTRADITION BEI DER DARSTELLUNG POLITISCHER MYTHEN HEUTE: CY TWOMBLYS LEPANTO-ZYKLUS UND ANSELM KIEFERS HERMANNSSCHLACHT Claudia Caesar	539
VISUELLE KOMMUNIKATION GEDANKEN ZUR OPTIK IN SIGMAR POLKES SERIE <i>STRAHLEN SEHEN</i> Johanna Aufreiter	567
ZEICHEN AUS DEM HIMMEL METEORITENDARSTELLUNGEN BEI ALBRECHT DÜRER, HANS BALDUNG GRIEN, MAURIZIO CATTELAN UND MISCHA KUBALL Johannes Brümmer	597
KUNSTGESCHICHTE UND RESTAURIERUNG Julia Feldtkeller	615
SYNCHRONE ARCHIVE DIGITALE QUELLEN IM KONTEXT MUSEALER SAMMLUNGEN Gunther Reisinger	637
ANHANG	
24 FARBTAFELN	
JOHANN KONRAD EBERLEIN BIOGRAPHIE UND SCHRIFTEN	

NEC RECTROGRADIOR NEC DEVIO

ZUM GELEIT

Johann Konrad Eberlein ist ein kritischer Geist. Seine Position in der Kunstgeschichte ist geprägt durch eine intensive Auseinandersetzung mit dem Objekt und dessen historischer Realität. Die Kunstgeschichte als Disziplin dient ihm als fruchtbares Feld der unermüdlichen Hinterfragung geistesgeschichtlicher Standpunkte. Als Resultat liegt ein umfangreiches Werk vor, dessen Ränder sich von der Spätantike über die Moderne bis hin zur Gegenwartskunst erstrecken. Fragen der kunsthistorischen Methodenkritik, der Geschichte des Fachs und der Denkmalpflege werden mit derselben Nachdrücklichkeit verfolgt wie diejenigen der sogenannten klassischen Kunstgeschichte. Es ist ein Kennzeichen seiner Schriften, sich nicht in „grenzpolizeilicher Befangenheit“ (Aby Warburg) zu verlieren, sondern den aufklärenden Blick zu wahren, möge er auch unbequem sein.

Die Stätten seines Wirkens umfassen den gesamten deutschsprachigen Raum. Als weltoffener Franke lehrte Konrad Eberlein in Würzburg, München, Frankfurt, Innsbruck, Kassel, Bern, Salzburg und Graz. Die vielen Freundschaften, die sich daraus ergeben haben, zeugen von dem Enthusiasmus und der Neugier, die er als Wissenschaftler und als Lehrender den unterschiedlichsten Themen entgegenbringt. Sein Engagement beschränkt sich nicht nur auf die Kunstgeschichte als wissenschaftliche Institution,

sondern richtet sich insbesondere auch auf die Förderung zeitgenössischer Künstler, zahlreiche Werkverzeichnisse und Ausstellungsorganisationen zeugen davon.

Die hier versammelten und inhaltlich-chronologisch gereihten Beiträge seiner Fachkollegen, Freunde und Schüler spiegeln in der thematischen Breite die Vielfalt seiner Interessen wider. Zugleich nehmen sie auch auf jene kunsthistorischen und zeitgeschichtlichen Gebiete Bezug, die von Konrad Eberlein in wichtigen Arbeiten behandelt worden sind. Vor allem aber sind sie Ausdruck des Dankes für die Großzügigkeit des Wissenschaftlers, Lehrers und Freundes.

Der Dank der Herausgeber gilt allen Autorinnen und Autoren, die sich bereit erklärt haben, an dieser Festschrift mitzuwirken. Das Erscheinen dieses Buches ist der großzügigen finanziellen Unterstützung verschiedener öffentlicher und privater Stellen zu verdanken. Unser besonderer Dank geht an Claudia Caesar, die die schwierige Aufgabe des Endlektorats übernahm, an Werner Ost für die grafische Gestaltung und an Beate Behrens für die verlagsseitige Betreuung.

Mögen die überbrachten Glückwünsche Ansporn sein, lieber Johann Konrad Eberlein, die Kunstgeschichte weiterhin in gewohnter und bewährter Weise zu bereichern.

Johanna Aufreiter

Gunther Reisinger

Elisabeth Sobieczky

Claudia Steinhardt-Hirsch

SINN DER KUNST ODER SINN IN DER KUNST?

SKIZZEN ZU ETHIK UND ÄSTHETIK

Hans Belting

1. Bei der Benutzung des Wortes *Sinn* frage ich mich, wie der Begriff im Französischen aussehen könnte. Er liegt gewissermaßen zwischen *sens*, *raison*, *contenu* und *signification* und ist doch im Deutschen mit einer Synthese aufgeladen, die vielleicht die Grenzen von *sens* überschreitet.

2. Theodor W. Adorno hat in seiner *Ästhetischen Theorie*, die 1970 unvollendet aus dem Nachlass publiziert wurde, dem Argument des Sinns der Kunst einen eigenen Schwerpunkt verliehen. Er unterscheidet dabei den ästhetischen Sinn von jenem, der theologisch oder politisch bestimmt ist. So kann er sagen, dass sich die „Emanzipation der Kunstwerke von ihrem Sinn“ allein ästhetisch realisieren kann. Der Kunst kann sogar „Gehalt in der Negation des Sinns“ zuwachsen, wenn sie diese Negation nur konsequent genug durchführt. Deshalb spricht er von „authentischer Kunst, welche die Krise des Sinns auf sich nimmt“, die in der heutigen Gesellschaft auf die Kunst wartet. „Alles hängt daran, ob der Negation des Sinns im Kunstwerk Sinn innewohnt“. Wenngleich die Kunst als Schein „der Suggestion von Sinn inmitten des Sinnlosen nicht zu entrinnen vermag“, ist sie dennoch dazu aufgerufen, nicht nur ihren eigenen Sinn zu reflektieren, sondern auch die Zumutung der Gesellschaft zurückzuweisen, einen Sinn zu beweisen, den diese vergeblich bei sich selber sucht.

3. Das Problem besteht darin, von der Kunst noch ein unverbrauchtes Thema zu erwarten, das der zunehmenden Banalität Widerstand entgegenbringt. Wenn Kuratoren heute Künstler dazu einladen, zu einem gemeinsamen Thema Stellung zu nehmen, das einer Ausstellung als Motto dient, so führt diese Sinnbeschaffung meist in eine Sackgasse, weil sie in einem Etikett endet, das den einzelnen Werken äußerlich bleibt. Zwar verstärkt der Zustand, in dem sich die gegenwärtige Welt befindet, den Ruf nach einem Sinn, den nur noch die Kunst garantieren soll. Doch gerade deshalb können die Künstler nur in eigenem Namen und nicht im Auftrag sprechen.

4. Die „Ungewissheit über das ästhetische Wozu“ ist nach Adorno der Preis dafür, dass die Kunst ihre „absolute Freiheit“ errungen hat. In totalitären Situationen der politischen Unfreiheit überwog der Wunsch, wenigstens in der Kunst noch einen symbolischen Ort der Freiheit zu besitzen. Seit die Freiheit der Kunst kein Problem mehr ist, ist sie zum Widerstand gegen den bloßen Gebrauch ihrer Freiheit aufgerufen. Da jedermann sich frei fühlt oder sich der Illusion dieser Freiheit überlässt, weckt die Kunst eher den Bedarf nach Orientierung. In einer freien Gesellschaft, die nicht mit einer befreiten Gesellschaft zu verwechseln ist, streitet man um jene verbliebenen Werte und Identitäten, die noch Gemeinsamkeit versprechen. Deshalb ist man allergisch gegen die Weigerung der Künstler, einen Konsens zu bieten, für den die Voraussetzungen fehlen.

5. Die Freiheit der Kunst wird manchmal zur *political correctness* benutzt, unter deren Schutz einzelne Gruppierungen, die sich als Minoritäten tarnen, ihre Losungen ausgeben. Sie geben vor, im Namen moralischer Rechtfchaffenheit den Widerstand gegen ein falsches Bewusstsein der Mehrheit auszuüben, ohne auch nur den geringsten Widerstand gegen ihre eigenen Absichten zu dulden. Auf diese Weise unterliegen sie der Versuchung, künstlerische Energie durch platte Argumente zu ersetzen.

6. In seinem Buch *Inside the White Cube* hat sich Brian O'Doherty mit der *Ideologie des Galerieraums* beschäftigt, wie der deutsche Untertitel seines Buches lautet. Die Kunst wird in dieser Situation bereits durch ihre Umgebung definiert, ohne sich selbst definieren zu müssen: *the context is the content*. Die Ausstellung ist also der Sinn der Kunst, die ausgestellt wird.

Um es polemisch zu sagen, beansprucht Kunst eine völlige Immunität, sobald sie den symbolischen Ort der Galerie besetzte. Man musste aber in Kauf nehmen, dass sie sich selbst in dem Maße entmachtete, wie sie sich auf einen ästhetischen Anspruch zurückzog. So konnte sie freizügig die Kommunikation mit ihrem Publikum diktieren. Dabei strapazierte sie ihre Inhalte bis hin zu dem Risiko, keine Inhalte mehr zu haben oder nur noch ihr eigener Inhalt zu sein.

7. Auf diese Weise produzierte die Kunst ihre Sinnkrise selbst. Man muss ihr aber zugutehalten, dass sie sich gerade damit erstaunlich gut gegen die Redundanz des selbstverständlichen oder des banalen Sinns behauptete, mit dem wir uns heute begnügen.

8. Es ist kein Zufall, dass die Kunst in dieser Situation den Widerstand gegen ihr eigenes Ghetto probt. Wir sehen es immer wieder, dass die Künstler ihren Freiraum verlassen wollen, als wäre er ein Gefängnis, in dem sie in Sinnfragen allzu schnell neutralisiert werden. Der Ausbruch aus der Bannmeile der Kunst hat allerdings einen rein symbolischen Charakter, weil er in derselben Bannmeile stattfindet, die er doch in Frage stellen will.

9. Die Selbstbehauptung der Kunst gerät unter zusätzlichen Druck, sobald ethische und politische Themen ins Spiel kommen, für welche man so gerne die Weihen der Kunst in Anspruch nehmen will. Wir haben längst die Erfahrung gemacht, dass dabei entweder die Kunst oder das Argument auf der Strecke bleibt.

10. In der Spätzeit des Franko-Regimes prangerte die junge spanische Künstlergruppe *Cronica* um 1970 die Neutralisierung von Picassos *Guernica* an. Das berühmte Bild befand sich damals noch im amerikanischen Exil und schien im Museum of Modern Art in seiner politischen Aussage gleichsam verstummt zu sein. So stellten die jungen Avantgardisten das Werk, in dem sie ein vergebliches Fanal des großen Protestes sahen, entweder in der Verpackung als Kunstobjekt dar, in der es zur bloßen Ware degradiert war, oder ließen Picassos Figuren angesichts des mondänen Kunstpublikums von New York mit einem lauten Schrei aus dem Rahmen springen. Picassos Werk war nie eine Waffe des Widerstands geworden, aber stellte für alle Zeiten ein Symbol des Widerstands dar. Deswegen ist

es kein Wunder, dass Peter Weiss die tiefste Deutung von Picassos *Guernica* gelang, als er 1975 den ersten Band seiner *Ästhetik des Widerstands* veröffentlichte. Nach seinen Worten stellte die „Gedenkfläche Guernicas“, wie er sie nannte, die „Frage nach dem Verbleib der Kunst“ in der heutigen Welt. In dieser Formulierung steckt die Frage nach dem Sinn von Kunst oder nach einem anderen Sinn, dem Sinn *in der Kunst*.

11. Der heutigen Kunst fehlen keineswegs die Themen, aber es ist zweifelhaft, wie sie mit den Themen umgeht und wie sie auf künstlerische Weise dazu Stellung nimmt. Es kann nicht die Rede davon sein, dass sie mit Themen geizt oder Themen versteckt. Eher kann man ihr vorwerfen, unsere Aufmerksamkeit gerade dadurch gewinnen zu wollen, dass sie politische Themen plakativ vergrößert, nur um sie für ihre eigenen Zwecke zu benutzen.

12. Wo sich in der Kunst Widerstand regt, da ist er manchmal gegen den gleichgültigen Betrachter gerichtet, der ein Kunstwerk lieber einordnet, statt darüber nachzudenken, welche Sinnfrage es ihm zumutet. Ein solcher Widerstand richtet sich also gegen den Ausverkauf von Sinn, den die Kunst in der Gesellschaft vorfindet. Unser Auftrag an die Kunst, große Argumente überzeugend vorzutragen, widerspricht unserer gleichzeitigen Weigerung, solche Argumente für verbindlich zu halten. Die Kunst braucht keinen Mut, wenn sie ihre Position so allgemein vorträgt, dass sie damit niemanden bedrängt. Sie wertet sich damit nur selber auf und schwelgt gleichsam in einem Edelmut, der folgenlos bleibt. Im Westen können wir es uns leisten, an der Gegenwart ganz allgemein zu leiden, weil sie uns selten konkret bedrängt. In dieser Haltung überlassen wir es dankbar der Kunst, unser Problembewusstsein auf eine überzeugende Formel zu bringen.

13. Wir verhalten uns widersprüchlich, wenn wir von der Kunst erwarten, dass sie Zeichen setzt. Denn wir reden, sobald dies geschieht, lieber über die Zeichen selbst als über die Sache, für welche die Zeichen eintreten. In der ästhetischen Bannmeile fühlen wir uns selbst bei Themen des Konflikts von der Realität befreit. So verliert auch die Kunst ihre Unschuld in dem Maße, wie sie sich zur Gesellschaft komplizenhaft verhält. Wo die ästhetischen Maßstäbe dominieren, da wird das Thema zur Nebensache, auch wenn wir uns davon in ein Kunstwerk einführen lassen. Wenn wir aber

ein Thema entdecken, so verlangen wir vom Künstler, dass er das Thema ernster nimmt, als wir selbst es nehmen. Verführen wir dadurch die Künstler nicht dazu, statt des Werks ein Thema zu verkaufen? Und endet jedes Thema nicht wieder automatisch in einem Werk?

14. Der ethische Aspekt bringt die Widersprüche zutage, die im heutigen Umgang mit der Kunst liegen. Wir honorieren sogar den Widerstand, den die Kunst gegen uns selber ausübt. So sind wir rasch versucht, von der Kunst zu verlangen, dass sie ihrem eigenen Erfolg, den wir ihr schon im Voraus einräumen, Widerstand entgegen bringt. Es gibt heute überall dort einen ethischen Sinn, wo wir handeln müssen, indem wir die Natur schützen oder die Völker daran hindern, einander Gewalt anzutun. Aber die Sinnfragen, die aus unserer eigenen Existenz erwachsen und sich an unser Selbstverständnis richten, sind von anderer Art. Sie leben immer von einem ungewissen Sinn, in dem nur persönliche Entscheidungen möglich sind. Hier liegt die wahre Kontroverse um den verbliebenen Sinn von Kunst. Es ist unbillig, von der Kunst den Sinn zu verlangen, den wir selber nicht mehr aufbringen wollen.