Ulrich Pfisterer (Hg.)

Metzler Lexikon Kunstwissenschaft

Ideen, Methoden, Begriffe

Sonderausgabe

1682

J.B. METZLER

J.B. METZLER

Metzler Lexikon Kunstwissenschaft

Ideen, Methoden, Begriffe

Herausgegeben von
Ulrich Pfisterer

2., erweiterte und aktualisierte Auflage

SONDERAUSGABE

J. B. Metzler Verlag

ISBN 978-3-476-04948-3
ISBN 978-3-476-04949-0 (eBook)
https://doi.org/10.1007/978-3-476-04949-0

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

J. B. Metzler
© Springer-Verlag GmbH Deutschland, ein Teil von Springer Nature, 2011, 2019

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlags. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Die Wiedergabe von allgemein beschreibenden Bezeichnungen, Marken, Unternehmensnamen etc. in diesem Werk bedeutet nicht, dass diese frei durch jedermann benutzt werden dürfen. Die Berechtigung zur Benutzung unterliegt, auch ohne gesonderten Hinweis hierzu, den Regeln des Markenrechts. Die Rechte des jeweiligen Zeicheninhabers sind zu beachten.

Der Verlag, die Autoren und die Herausgeber gehen davon aus, dass die Angaben und Informationen in diesem Werk zum Zeitpunkt der Veröffentlichung vollständig und korrekt sind. Weder der Verlag, noch die Autoren oder die Herausgeber übernehmen, ausdrücklich oder implizit, Gewähr für den Inhalt des Werkes, etwaige Fehler oder Äußerungen. Der Verlag bleibt im Hinblick auf geografische Zuordnungen und Gebietsbezeichnungen in veröffentlichten Karten und Institutionsadressen neutral.

Einbandgestaltung: Finken & Bumiller, Stuttgart (Foto: Bernardo Strozzi, Allegorie der Malerei, Architektur und Skulptur, um 1660, Eremitage/St. Petersburg)

J. B. Metzler ist ein Imprint der eingetragenen Gesellschaft Springer-Verlag GmbH, DE
und ist ein Teil von Springer Nature
Die Anschrift der Gesellschaft ist: Heidelberger Platz 3, 14197 Berlin, Germany

Inhalt

Vorwort VIII
Vorwort zur zweiten Auflage IX

Abbildungen und Reproduktionen als Instrumente der Kunstwissenschaft 1
Abstraktion 5
Ästhetik 8
Akademie 11
Allegorie und Personifikation 14
Angemessenheit ➔ Decorum 19
Anthropologie 19
Antiquarische Forschung 22
Architekturgeschichte/Kunstwissenschaft 25
Archiv- und Quellenforschung 28
Artes liberales/artes mechanicae 31
Attribution ➔ Kennerschaft und Zuschreibung 35
Aufklärung 35
Ausstellung 41
Autonomie 45
Avantgarde 49
Barock 52
Betrachter ➔ Rezeptionsästhetik 57
Bibliographien ➔ Enzyklopädien, Wörterbücher und Bibliographien 57
Bild 57
Bildbeschreibung ➔ Ekphrasis 62
Bilderzählung 62
Bildmagie 64
Bildwissenschaft 72
Biographie ➔ Vita 75
Bozzetto/Entwurfsmodell/Skizze/Vorstudie 75
Buchmalerei ➔ New Codicology 78
Colore ➔ Disegno und Colore 78
Cultural Studies 78
Datenbank 81
Decorum 84
Denkmalpflege 88
Design ➔ Kunstgewerbe 91
Diagramm 91
Dichtung ➔ Ut pictura poesis – Malerei und Dichtung 94
Disegno und Colore 94
Einfluss 96
Ekphrasis 99
Ende der Kunst 104
Entwicklung ➔ Ursprung und Entwicklung 106
Enzyklopädien, Wörterbücher und Bibliographien zur Kunst 106
Erfindung der bildenden Künste ➔ Ursprung und Entwicklung 110
Erfindung und Entdeckung 110
Erhabene, das 113
Erzählen ➔ Bilderzählung 117
Exil von deutschsprachigen Kunsthistorikern und Kunsthistorikerinnen 117
Fälschung und Original 120
Farbe ➔ Kolorit 123
Feministische Kunstgeschichte ➔ Gender-Studien 123
Film 123
Formanalyse 126
Fortschritt ➔ Ursprung und Entwicklung; Ende der Kunst 128
Fotografie 128
Funktion und Kontext 131
Gattung 135
Gefühl und Einfühlung 138
Geistesgeschichte ➔ Kunstgeschichte als Geistesgeschichte und als Kulturwissenschaft 140
Gender-Studien 140
Genie 144
Geschmack ➔ Giudizio, Geschmack, Geschmacksurteil 150
Gestalt 150
Giudizio, Geschmack, Geschmacksurteil 153
Gotik 157
Gott/Künstler 160
Grazia 163
Groteske ➔ Hybridität 167
Hässlichkeit ➔ Ästhetik 167
Hermeneutik 167
High/Low 170
Historische Bildforschung 175
Historismus 179
Hybridität 183
Iconic Turn 186
Idea 189
Idolatrie 192
Ikonographie/Ikonologie 194
Ikonoklasmus 198
Illusion (ästhetische) 201
Imitatio ➔ Nachahmung 204
Impressionismus 205
Ingenium ➔ Genie 208
Inspiration ➔ Genie 208
Inszenierung ➔ Theatralität und Performanz 208
Interpikturalität 208
Inventar ➔ Katalog; Topographie 211

Inventio ➔ Erfindung und Entdeckung 211
Katalog 211
Kennerschaft und Zuschreibung 216
Klassik und Klassizismus 219
Kolorit 222
Kommunismus ➔ Totalitäre Ideologien und Kunstwissenschaft 225
Komposition 225
Kontext ➔ Funktion und Kontext 230
Kreativität 230
Kulturwissenschaft ➔ Kunstgeschichte als Geistesgeschichte und als Kulturwissenschaft; Cultural Studies 235
Künstler/Künstlerin 235
Künstlerlegende ➔ Vita 239
Kunst 239
Kunst im öffentlichen Raum 242
Kunstgeschichte, Genese der Disziplin 245
Kunstgeschichte als Geistesgeschichte und als Kulturwissenschaft 250
Kunstgewerbe 254
Kunsthändler und Kunstmarkt 258
Kunstliteratur 261
Kunstmarkt ➔ Kunsthändler und Kunstmarkt 265
Kunstpädagogik 265
Kunstsoziologie 268
Kunst- und Wunderkammer ➔ Museum 273
L'art pour l'art ➔ Autonomie der Kunst 273
Lebendigkeit 273
Lexika ➔ Enzyklopädien, Wörterbücher und Bibliographien 278
Malerisch ➔ Plastisch/Malerisch 278
Manierismus 278
Material 282
Medienwissenschaft 285
Mimesis ➔ Nachahmung 288
Mittelalter ➔ Romanik; Gotik 289
Moderne 289
Monographie ➔ Katalog; Vita 292
Museum 292
Nachahmung 295
Naturwissenschaft und Kunst 300
Nationalsozialismus ➔ Exil von deutschsprachigen Kunsthistorikern und Kunsthistorikerinnen; Totalitäre Ideologien und Kunstwissenschaft 305
Neugierde und Staunen 305
Neuronale Kunst- und Bildwissenschaften . . . 309
New Art History 312
New Codicology 314
Offenes Kunstwerk 315
Opazität ➔ Transparenz/Opazität 318
Original ➔ Fälschung und Original 318
Originalität ➔ Kreativität; Genie 318
Ornament 318
Paragone 321
Partizipation 324
Pathosformel ➔ Symbol 327
Patronage 327
Personifikation ➔ Allegorie und Personifikation 332
Perspektive 332
Performanz ➔ Theatralität und Performanz . . 336
Phantasie ➔ Genie; Kreativität 336
Physiognomik 336
Pictorial Turn ➔ Iconic Turn 340
Plastisch/Malerisch 340
Politische Ikonographie 345
Postkolonialismus 348
Postmoderne 352
Poststrukturalismus 354
Primitivismus 357
Psychoanalyse 360
Quellen ➔ Archiv- und Quellenforschung; Kunstliteratur 364
Radical Art History ➔ New Art History 364
Rahmen 364
Raum 367
Realismus 370
Religion 373
Renaissance 377
Repräsentation 379
Reproduktion 382
Restaurierung 385
Rezeptionsästhetik 388
Rezeptionsgeschichte 391
Rhetorik ➔ Ekphrasis; Ut pictura poesis – Malerei und Dichtung 394
Rokoko ➔ Barock 394
Romanik 394
Romantik 398
Schönheit ➔ Ästhetik; Grazia; Idea 402
Schöpfung ➔ Genie; Gott/Künstler; Kreativität 402
Schule 402
Sehtheorie ➔ Wahrnehmung 406
Selbstbezüglichkeit 406
Semiotik 408
Soziologie ➔ Kunstsoziologie 414
Staunen ➔ Neugierde und Staunen 414
Stil 414
Struktur 419
Symbol 426
Text und Bild 433
Theatralität und Performanz 437
Topographie 440
Totalitäre Ideologien und Kunstwissenschaft . . 443

Transparenz/Opazität 445
Trompe l'œil ➔ Illusion (ästhetische) 449
Ursprung und Entwicklung 449
Ut pictura poesis – Malerei und Dichtung . . . 454
Virtualität und Interaktivität 459
Visual Culture Studies 462
Vita 466
Vorbild ➔ Einfluss; Rezeptionsgeschichte 469
Wahrheit 469
Wahrnehmung 474
Werk/Werkbegriff 484
Werkzeuge 489
Wörterbücher ➔ Enzyklopädien, Wörterbücher und Bibliographien zur Kunst 493
World Art Studies 493
Wunder ➔ Neugierde und Staunen 496
Zeitschriften 496
Zitat ➔ Einfluss; Interpikturalität; Rezeptionsgeschichte 500
Zukunft der Kunstgeschichte 500

Die Autorinnen und Autoren 505
Personenregister 507

Neuartikel der 2. Auflage

(Seitenzahlen siehe Inhaltsverzeichnis)

Abbildungen und Reproduktionen als Instrumente der Kunstwissenschaft
Allegorie und Personifikation
Architekturgeschichte, Kunstwissenschaft
Bozzetto/Entwurfsmodell/Skizze/Vorstudie
Diagramm
Erhabene, das
Gestalt
High/Low
Historische Bildforschung
Hybridität
Impressionismus
Kunst im öffentlichen Raum
Moderne
Neuronale Kunstwissenschaften
Partizipation
Patronage
Politische Ikonographie
Rahmen
Schule
Struktur
Transparenz/Opazität
Visual Culture
Werkzeuge
World Art Studies
Zukunft der Kunstgeschichte

Vorwort

Am 1. Mai 1934 – drei Monate nach seiner Ankunft als Flüchtling vor den Nazis in New York – beantwortete Erwin Panofsky in einem auf Englisch verfassten Brief eine Anfrage von Alfred Barr, dem Leiter des dortigen Museum of Modern Art: »[…] dass ich Ihnen mit Informationen aushelfen kann, liegt nur am Fehlen eines Begriffslexikons für unser Fach. Ich habe schon oft gedacht, die Erarbeitung eines solchen Lexikons wäre eine gute Idee – es müsste den Ursprung und die Entwicklung von Begriffen wie ›Moderne‹, ›Stil‹, ›Porträt‹, ›Veduta‹, ›Kontur‹, ›Chiaroscuro‹, ›Realismus‹ und ›Naturalismus‹ […] usw. umfassen. Die langsamen Veränderungen, denen alle diese Bezeichnungen im Laufe der Zeit unterworfen waren, würden eine sehr erfreuliche Ergänzung zur Entwicklung der Stilphänomene selbst darstellen« (E. Panofsky, *Korrespondenz 1910 bis 1936*, hg. v. D. Wuttke, Wiesbaden 2001, 728 f.). Allerdings musste Panofsky Barr, der ihm ursprünglich den Entwurf eines Artikels über *Modern and ›Modern‹* zugesandt hatte, in dem die historische Verwendung des Wortes ›Barock‹ eine Rolle spielte, auch eingestehen: »mir ist leider der erste Nachweis von ›Barock‹ als Bezeichnung der Epoche oder des fraglichen Stils nicht bekannt.«

Eine der Hauptintentionen des vorliegenden Lexikons ist mit den knappen Sätzen Panofskys an Barr in den Grundzügen skizziert. Die Genese der Idee, nach dem ursprünglichen Verwendungskontext und der Begriffsgeschichte zentraler Termini der Kunstwissenschaft als den ›Schlüsseln‹ zu historischen und aktuellen Denk- und Wahrnehmungsmodi zu fragen, ließe sich dabei zunächst auf Panofskys eigene frühere Arbeiten zu *Das erste Blatt aus dem ›Libro‹ des Giorgio Vasaris. Eine Studie über die Beurteilung der Gotik in der italienischen Renaissance* (1930) und *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie* (1924) zurückführen, denen ihrerseits Arbeiten wie Albert Dresdners *Die Entstehung der Kunstkritik von der Antike bis zu Denis Diderot* (1914) oder André Fontaines *Les doctrines d'art en France* (1909) vorausgehen. Prinzipiell denkbar wird eine solche Fragestellung überhaupt erst mit dem Schub an historisch-kritischem und methodischem Bewusstsein der Kunstgeschichte in den Jahren um 1900 und der neuen Verbindung kunsthistorischer Faktenforschung und ästhetisch-kunstphilosophischer Theorie im weitesten Sinne.

Während und nach dem Zweiten Weltkrieg intensivierte die Disziplin, teils unterstützt von den Philologien, ihr Bemühen, das von Panofsky monierte Versäumnis für einzelne Begriffe wie *maniera*, ›Gotik‹, ›Barock‹ oder die Stilbezeichnungen der italienischen Renaissance nachzuholen – Ernst H. Gombrichs Aufsatz zu ›Norm und Form‹ (1963) kann als eine erste Zusammenfassung des Problems gelten. Und spätestens auf der 1970 von Martin Warnke geleiteten Sektion *Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft und Weltanschauung* des 12. Deutschen Kunsthistorikertages in Köln wurde deutlich, dass auch die Frage nach kunstgeschichtlicher Fachsprache und Methode nicht nur historiographisch-hermeneutisches Interesse für sich in Anspruch nehmen darf, sondern zentrale aktuelle gesellschafts- und kulturpolitische Relevanz birgt.

Panofskys eigentlicher Vorschlag jedoch, diese begriffsgeschichtlichen und -analytischen Erkenntnisse in Lexikonform leicht handhabbar zu präsentieren, wie es im übrigen andere Disziplinen seit den 1970er Jahren verwirklicht haben (z. B. J. Ritter u. a. [Hg.], *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Basel 1971 ff.; O. Brunner u. a. [Hg.], *Geschichtliche Grundbegriffe*, Stuttgart 1972 ff.), wurde erst in Werken wie dem zweibändigen *Dizionario della critica d'Arte* (1978) von Luigi Grassi und Mario Pepe, und jüngst der mehrbändigen, das Vokabular aller ›Schönen Künste‹ behandelnden *Encyclopedia of Aesthetics* (hg. v. M. Kelley, New York/Oxford 1998, 4 Bde.) bzw. den auf sieben Bänden angelegten *Ästhetischen Grundbegriffen* (hg. v. K. Barck u. a., Stuttgart 2000 ff.) einzulösen versucht.

Nun reihen sich neben diese primär ›ästhetisch‹ ausgerichteten Kompendien seit längerem auch verschiedene Methoden-Überblicke des Faches Kunstgeschichte (etwa L. Dittmann [Hg.], *Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte 1900–1930*, Stuttgart 1985; H. Belting u. a., *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, Berlin 1986; R. S. Nelson/R. Shiff [Hg.], *Critical Terms for Art History*, Chicago u. a. 1996) sowie Arbeiten zu seiner Wissenschafts- und Institutionsgeschichte (etwa W. Waetzold, *Deutsche Kunsthistoriker*, 2 Bde., Leipzig 1921–1924; H. Dilly, *Kunstgeschichte als Institution. Studien zur Geschichte einer Disziplin*, Frankfurt a. M. 1979). Aber erst das hier vorgelegte *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft* unternimmt es, als Nachschlagewerk eine fachspezifische Gesamtdarstellung dieser drei sich gegenseitig aufs engste bedingenden Bereiche zu geben: Die Lemmata umfassen eine Auswahl der wichtigsten vorwissenschaftlichen Termini der Kunstbeschreibung und -bewertung seit der Antike, stellen die darauf basierende Ausbildung und ›Kanonisierung‹ eines Fach-

vokabulars, der zentralen Methoden und Vorstellungen der Disziplin bis hin zu ihrem heutigen Stand dar und reflektieren zugleich die institutionelle Situierung und die ›Hilfsmittel‹ dieses Fachdiskurses. Ein Namenregister am Ende des Bandes erlaubt darüber hinaus, die Bedeutung bestimmter Personen für verschiedene Aspekte zu erschließen. Als Ziele des Vorhabens ließen sich insgesamt – und in Abwandlung von Reinhart Kosellecks Einleitung zu den *Geschichtlichen Grundbegriffen* – neben einer erweiterten Begriffsgeschichte die Thematisierung eines (im wissenschaftlichen Umgang mit Kunst greifbaren) Umwandlungsprozesses hin zur (Post-)Moderne und die Kontrolle unseres gegenwärtigen Ideen-, Methoden- und Sprachgebrauchs vor dem historischen Hintergrund bestimmen.

Zwangsläufig muss ein solches, auf einen Band beschränktes Vorhaben an Grenzen hinsichtlich der Auswahl und Bearbeitung der Artikel stoßen: So standen etwa Lemmata mit kaum mehr auf zentrale Leitlinien reduzierbarer Materialfülle Stichworten gegenüber, die noch in kein früheres kunsthistorisches Lexikon Eingang gefunden hatten; wenig sinnvoll schien auch ein konsequent einheitlicher Aufbau aller Einträge. Angestrebt ist vielmehr, exemplarisch die vielfältige Problematik und eine Annäherung an den kritischen Diskussionsstand zur Verbindung von Fachgeschichte, aktueller Methodendiskussion und institutionellen Rahmenbedingungen zusammengefasst zugänglich zu machen.

Wenn schließlich im Titel des Lexikons der Begriff ›Kunstwissenschaft‹ und nicht die geläufigere Bezeichnung ›Kunstgeschichte‹ erscheint, soll damit zunächst schlicht der Verwechslung mit einem kunsthistorischen Sachwörterbuch vorgebeugt werden. Allerdings ist unter einem Gesichtspunkt auch ein Anknüpfen an die um 1900 aufkommende Diskussion über das Verhältnis von theoretisierender Ästhetik und positivistischer Kunstgeschichte und ihrer Synthese in einer neuen ›Kunstwissenschaft‹ intendiert: Zu einem Zeitpunkt, da sich erneut eine eher historisch und an (wenigen) traditionellen Methoden ausgerichtete ›Kunstgeschichte‹ und neue interdisziplinäre, von Theorie-Vielfalt bzw. der dezidierten Orientierung an aktuellen Ansätzen gekennzeichnete ›Wissenschaften der Bilder‹ auseinander zu bewegen scheinen, mag der Begriff ›Kunstwissenschaft‹ an die Interdependenz von Geschichtlichkeit und aktuellem Denken bzw. Wahrnehmen erinnern, kurz: an die historischen Grundlagen und Bedingtheiten jeder zukünftigen Bildwissenschaft.

Mein Dank geht an Michael Cole, Rainer Donandt, Frank Fehrenbach, Wolfgang Kemp, Wolf-Dietrich Löhr, Cornelia Logemann, Valeska von Rosen und Charlotte Schoell-Glass, mit denen ich zu verschiedenen Phasen Konzeption und Durchführung des Projekts diskutieren und auf deren helfende Ideen ich zählen konnte. Die endgültige Realisierung verdankt Semjon A. Dreiling sowie Oliver Schütze und den Mitarbeitern des Metzler-Verlages Vieles.

Hamburg, im August 2003

Ulrich Pfisterer

Vorwort zur zweiten Auflage

Eines dürfte in den letzten Jahren noch deutlicher geworden sein: Die Erforschung der vom *homo pictor* weltweit in unterschiedlichsten historischen Kontexten geschaffenen ›Bilder‹ stellt eine der zentralen Herausforderungen für Geistes- wie Naturwissenschaften und ebenso für die ›künstlerische Forschung‹/*artistic research* der Gegenwart dar.

Der hier aufgerufene Bild-Begriff ist dabei im umfassenden Sinne zu verstehen, also inklusive bewegter und dreidimensionaler Bilder, aller Arten von Objekten, Architekturen und jeder zum Bild erklärten ›Natur‹, letztlich jeder einigermaßen bewusst gelenkten, geformten Spielart des Visuellen. Dennoch zielt die vorangestellte Behauptung nicht vorrangig auf das Phänomen der allgegenwärtigen Bilderflut. Es geht vielmehr um die Frage nach den Spezifika der offenbar von Anbeginn der Menschheit an geschaffenen Bilder im weiten Feld des Sichtbaren und des menschlichen Bewusstseins. Es geht um Fragen nach ›visueller Episteme‹, um Formen einer ›anschaulichen‹ oder gar ›ästhetischen Intelligenz‹ und um die Frage, wie und was Sehen, Sichtbares, Bilder und schließlich ›Kunst‹ leisten in Verbindung mit, parallel zu oder im Unterschied zu, sprach-, text- und zahlenbasiertem oder performativem Denken und Kommunizieren.

Dabei bleiben auch in diesem sich aktuell neu ausrichtenden Bild- und Kunstdiskurs Begriffe und sprachlich vermittelte Konzepte und Theorien weiterhin so unverzichtbar wie sie in ihrer medialen

Differenz zum Visuellen und in ihren historisch-kulturellen Bedingtheiten *die* zentrale Schwierigkeit für die Erforschung dieser Fragen darstellen.

Das vorliegende Lexikon will in diesem Horizont wichtige Traditionslinien des westlichen Denkens und Forschens (lange Zeit eben auf die ›[Hoch-] Kunst‹ fokussiert) aufzeigen und zugleich Probleme und Perspektiven skizzieren – wobei es sich angesichts des ›Eigensinns von Bildern‹ (und potenziert von ›Kunst‹) immer nur um einen nicht abschließbaren Annäherungsprozess handeln kann. Die Möglichkeit zur zweiten Auflage deutet jedenfalls auf ein entsprechendes aktuelles Bedürfnis. Die allgemeine Theoriebeschleunigung, die Ausweitung und zugleich die Gefahr der Zersplitterung und des Kompetenzverlusts im Bereich der Kunst- und Bildwissenschaften, schließlich die Umorganisation des universitären Studiums tragen wohl noch ein Übriges zur Nachfrage bei.

Glücklicherweise hat sich in den letzten Jahren die Situation der Publikationen mit ähnlichen oder ergänzenden Zielsetzungen wesentlich verbessert: 2003 erschienen die zweite, erweiterte Auflage der *Critical Terms for Art History* (hg. v. Robert S. Nelson und Richard Shiff, Chicago u. a.), *Dumonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst* (hg. v. Hubertus Butin, Köln) und die sechste erweiterte Auflage von *Kunstgeschichte. Eine Einführung* (hg. v. Hans Belting u. a., Berlin; 7. Aufl. 2008). Jonathan Harris publizierte 2006 als heroische Einzelleistung *Art History. The Key Concepts* (London/New York). 2007 folgten ein *Kurzführer/Short Guide* zu aktuellen Konzepten des Kunstbetriebs (hg. v. Isabelle Graw u. a; Themenheft der *Texte zur Kunst*, 17/66), die *Mythen der Kunstgeschichte* (hg. v. Tristan Weddigen; Themenheft der *kritischen berichte*, 35) sowie Jutta Helds und Norbert Schneiders *Grundzüge der Kunstwissenschaft. Gegenstandsbereiche - Institutionen – Problemfelder* (Stuttgart). Die Reihe ließe sich fortsetzen.

Die Beiträge der ersten Auflage sind von den Autorinnen und Autoren aktualisiert; die Neuauflage ist um 25 Lemmata erweitert. Diese sind nochmals am Ende des Inhaltsverzeichnisses auf S. VII aufgeführt. Bei der Übersetzung des Artikels von Whitney Davis aus dem Englischen hat Christiane Hille geholfen. Allen Beitragenden, aber auch dem Verlag, sei für den neuerlichen Einsatz herzlich gedankt. Mehr als ein Versuch zu einer Auswahl kann und will auch die Neuauflage nicht sein.

München, im März 2011

Ulrich Pfisterer

Abbildungen und Reproduktionen als Instrumente der Kunstwissenschaft

Vermutlich beeinflusst nichts unsere Wahrnehmung und Beurteilung von Bildwerken, Kunst-Objekten und Architekturen mehr als ihre jeweils zur Verfügung stehenden A. und R. Selbst wenn wir ein Original vor Augen haben (oder häufiger: hatten), wurde unsere Erwartung zumeist schon durch A. (oder andere Formen der R.) vorgeprägt, und unsere Erinnerung an das Gesehene (oder Erfahrene) stützt sich dann ebenfalls auf diese Hilfsmittel. Für das kunstwissenschaftliche Arbeiten sind A. nicht nur unverzichtbar, sie prägen das Forschen, entscheiden häufig über die Art der Thesenbildung, Argumentation und etwa Kanon-Bildung sowie schließlich über Akzeptanz bzw. Erfolg eines Vortrags oder einer Publikation. Zumindest quantitativ gilt: Die schiere Fülle der R. umstellt und interferiert nicht nur, sondern überlagert oft ein kaum noch zugängliches oder fassbares Original. Die anfängliche Trauer über den Verlust der »Aura« des Kunstwerks im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (Benjamin 1936) ist zwischenzeitlich – mit ausgelöst durch die postmoderne Dekonstruktion des ›alten‹ Avantgarde-Postulats dauernder Originalität – großem Interesse an Kopien, R. und allen Formen von ›Replikationen‹ gewichen.

Als Instrumente des kunstwissenschaftlichen Denkens, Arbeitens, Argumentierens und Lehrens werden die (historischen) Bild- und Reproduktionsmedien und ihrer verschiedenen Einsatzmöglichkeiten verstärkt seit rund zwei Jahrzehnten erforscht (vgl. zuvor etwa schon Lloyd 1975; Dilly 1975 und 1979). Die aktuellen Interessen an der Wissenschaftsgeschichte der Kunstgeschichte und an bildwissenschaftlichen Fragestellungen ergänzen sich hierbei. Trotz ausgezeichneter, besonders in den letzten Jahren in schneller Folge erscheinender Publikationen liegt eine umfassende Aufarbeitung und Zusammenschau mit den vielfältigen Aspekten der Wissenschafts-, Institutionen-, Bild-, Technik- und Wahrnehmungsgeschichte noch nicht vor, insbesondere nicht für die jüngste Vergangenheit. Auch die gesellschaftliche Verantwortung der Kunst- und Bildwissenschaft für Lehr- und Abbildungsmaterialien im weiteren Sinne (etwa im Schulunterricht) wird erst langsam zum Thema. Der folgende Artikel kann daher nicht mehr als einige vorläufige Hinweise auf Personen, Publikationen, Ereignisse und mögliche Konsequenzen sowie den weiterführenden Forschungsstand geben.

Reproduktionen südlich und nördlich der Alpen, 1400 bis 1850

R., etwa Zeichnungen und Gipsabgüsse, nach antiken und neuzeitlichen Werken spielten in Künstlerwerkstätten, bei Kunstkennern und Historikern wohl immer eine Rolle, verstärkt jedenfalls seit dem 14. Jh. Mit Einführung der Druckgraphik im zweiten Viertel des 15. Jh. wurden dann auch (neuzeitliche) ›Kult-Bilder‹ reproduziert. Ab 1500 sind sehr genaue ›Faksimile-Kopien‹ berühmter Werke (von Rogier van der Weyden, Michelangelo-Zeichnungen usw.) und Fälschungen (vor allem antiker Werke) bekannt. Ein ›wissenschaftliches‹ Interesse beginnt sich zunächst aber wohl vor allem bei den frühesten Wiedergaben antiker Monumente und Objekte seit dem letzten Viertel des 15. Jh. zu zeigen (Gallottini 1994). Zwar finden sich auch schon aus der Mitte des Quattrocento Äußerungen von Humanisten und Antiquaren, die der materiellen Überlieferung größere historische Aussagekraft zusprachen als den Textzeugnissen. Allerdings scheinen große Vorbehalte gegenüber der Reproduktionsgenauigkeit von Holzschnitten bestanden zu haben, so dass in Italien bis in die 1520/40er Jahre die gedruckten Bücher zur Antiquarie weitgehend ohne A. erschienen (im Unterschied zu sehr genauen Zeichnungen und Buchmalereien; seit Mitte des 16. Jh. bevorzugte man dann Kupferstiche). Dagegen wurde nördlich der Alpen von Anfang an großer Wert auf Bebilderung gelegt (so bereits beim seit 1493 in Nürnberg betriebenen, nicht vollendeten Projekt eines umfassenden *Archetypus triumphantis Romae*) und dann ab 1520 sogar exakte Bilddokumentationen selbst von Inschriften im Druck versucht (Wood 2008). Um die gleiche Zeit wurden die Bilderfindungen und Werke Raffaels (wenig später auch Michelangelos) auf losen Kupferstichen zu verbreiten begonnen. Jedoch findet sich die Reproduktion eines neuzeitlichen Gemäldes in einem im weitesten Sinne kunstliterarischen Buch wohl erstmals 1534: C.G. d'Alibrando publiziert ein Gedicht auf Polidoro da Caravaggios *Kreuztragung Christi* mit einem Holzschnitt des Gemäldes (allerdings spielt hier der Aspekt ›Kultbild‹ immer noch eine entscheidende Rolle). Die 1584 verlegte Gedichtsammlung auf Giambolognas *Raub der Sabinerin* in Florenz enthält dann gleich mehrere unterschiedliche Ansichten dieser Skulpturengruppe.

Ähnlich verläuft die Entwicklung bei den Lehrbüchern für Zeichnung, Malerei, Proportion und Perspektive: Auf der Ebene der Manuskripte sind auch in Italien Zeichnungen zentral (teilweise L. B. Alberti, Piero della Francesca, Filarete, Leonardo usw.). Die frühen gedruckten Abhandlungen werden

J. B. Metzler © Springer-Verlag GmbH Deutschland, ein Teil von Springer Nature, 2019
U. Pfisterer, *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft*, https://doi.org/10.1007/978-3-476-04949-0_1

jedoch vor allem nördlich der Alpen selbstverständlich mit Holzschnitten illustriert: J. Pelerin (1505), Dürer (1525, 1528), H. Rodler (1531) usw. (ein frühes italienisches Beispiel ist L. Paciolis *Divina Proportione* 1509). Hier wäre auch an die dichte Folge von ›Kunst- und Musterbüchlein‹ ab 1528 zu erinnern (H. S. Beham, H. Vogtherr, J. Amman). Selbst die frühesten druckgraphischen Künstlerbildnisse sind nordalpin (wobei europaweit ein überwältigendes Interesse an Porträtsammlungen und an Bildnisvitenbüchern im Gefolge P. Giovios entsteht). Allerdings setzte dann G. Vasaris erweiterte Ausgabe von italienischen Künstler-Viten (1568), die jede Lebensbeschreibung mit einem Holzschnitt-Bildnis kombiniert, einen neuen Standard (Vasari stellte auch eine exemplarische Sammlung von Zeichnungen zu jedem Künstler zusammen, bei der er aber kaum schon an eine Reproduktion im Druck gedacht haben kann). Wohl seit 1565 arbeitete auch D. Lampsonius an einer Folge niederländischer Künstlerbildnisse, die zunächst ohne, 1572 dann mit kurzen Begleittexten erschien.

Einen Sonderfall stellt das illustrierte Architekturbuch – und hier wiederum speziell die gedruckten Vitruv-Ausgaben und -Kommentare – dar, schien für die Ausführungen zu Geometrie, Proportion, Raum, Technik und Architekturornamentik doch die Visualisierung von Anfang an offenbar kaum verzichtbar (allerdings wurde die erste gedruckte neuzeitliche Abhandlung zum Thema: L. B. Albertis *De re aedificatoria* 1485 ohne Holzschnitte verlegt, im Unterschied etwa zu dem 1486 erschienenen *Büchlein von der Fialen Gerechtigkeit* des M. Roriczer).

Fortschritte im Einsatz wissenschaftlicher A. wurden in der Folge vor allem wieder bei antiquarischen und historischen Werken (speziell auch zur Diplomatik) erzielt – ab 1542 etwa wird das Programm einer illustrierten Gesamt-Enzyklopädie der antiken Kultur in der Academia Vitruviana verfolgt (zu historischen Werken s. Haskell 1995 [1993]). Erst die zweite Hälfte des 17. Jh. brachte dann eine entscheidende Zäsur auch für die Beschäftigung mit neuzeitlichen Kunstwerken: Mit D. Teniers *Theatrum pictorium* (1660) erschien der erste umfassend illustrierte Sammlungskatalog für den Statthalter der Niederlande, Erzherzog Leopold Wilhelm. Eine Zusammenstellung von Stichen nach ausgewählten Werken Tizians und Veroneses legte J. van Campen 1682 vor (*Opera selectiora, quae Titianus Vecellius Cadubriensis, et Paulus Calliari Veronensis inventarunt et pinxerunt*), im Jahr darauf publizierte A. Bosio ein kleines Textheft dazu. In C. C. Patins *Tabellae selectae explicatae* bzw. *Pitture scelte e dichiarate* (1691) werden vierzig Gemälde in Padua abgebildet und ausführlich erklärt. Spätestens der von P. Crozat verantwortete *Recueil d'estampes d'après les plus beaux tableaux et d'après les plus beaux desseins*…, der auf eine nach Schulen geordnete ›Gesamtdarstellung‹ der Europäischen Malerei des 16. und 17. Jh. je mit reichen Tafelteilen zielte (mit Texten von J.-P. Mariette), von dem allerdings nur zwei Bänden realisiert wurden (1729–1742), markiert dann die ›Geburt des Kunstbuchs‹ (Haskell [1987] 1993; Schwaighofer 2009): Jetzt konnte man Tafeln nur mehr zusammen mit dem Text kaufen, wobei die Reproduktionsqualität vor allem der Zeichnungen ein neues ›Faksimile-Niveau‹ (mit mehreren Farbtönen) erreichte.

Das hier erkennbare Bestreben einer bebilderten ›Kunstgeschichte‹ wurde im Laufe des 18. und frühen 19. Jh. weiter entwickelt: Für die Architektur liefert bereits 1721 Fischer von Erlach mit seinem *Entwurff einer Historischen Architectur* ein in ähnliche Richtung gehendes Kompendium. Für die Malerei folgen etwa 1791–1795 M. Lastris *Etruria pittrice* zur toskanischen Malerei vom Mittelalter bis ins 18. Jh. oder F. und J. Riepenhausens (Fragment gebliebene) *Geschichte der Mahlerei in Italien* (1810); die Geschichte der Skulptur präsentiert L. Cicognaras *Storia della Scultura* (3 Bde., 1813–1818). Eine erste, alle drei Hauptgattungen umfassende Darstellung mit Illustrationen (allerdings auf das Mittelalter fokussiert) legte 1810–1824 in sechs Bänden J.-B.-L.-G. Seroux d'Agincourt unter dem Titel *Histoire de l'art par les monumens* vor (dt. und engl. Übersetzungen folgten), wobei den (teils synoptischen) Tafeln eine wichtige Funktion insbesondere auch bei der Verdeutlichung stilgeschichtlicher Abfolgen zukam. Dass diese und andere teils sehr kostspielige Tafelwerken Ausdruck von persönlichem oder nationalem Stolz waren und entsprechend instrumentalisiert werden konnten, ist unmittelbar einsichtig (Weissert 2009). Bemerkenswert scheint zudem, dass in der Erforschung der antiken Kunst – deren R. lange Zeit massgeblich für die Widergabe neuzeitlicher Werke gewesen waren und die mit B. de Montfaucons *L'Antiquité expliqué* in 10 Bänden 1719–1724 ein monumentales Kompendium in Bildform erhalten hatten – mit J. J. Winckelmanns Wendung zur ›Kunstgeschichte der Antike‹ massive Kritik an diesen R. und die Forderung nach Autopsie des ›Originals‹ aufkam.

Angesichts dieser auf die Entwicklung druckgraphischer Illustrationen in Büchern konzentrierten Hinweise darf nicht vergessen werden, dass daneben und ergänzend die Präsentationsformen und Ordnungen von Originalwerken in Sammlungen, dass Kopien, Gipsabgüssen, Zeichnungen usw. eine mindestens genauso wichtige Rolle in der visuellen For-

mierung und Vermittlung von kunsthistorischem Wissen spielten. Stellvertretend sei hier nur auf J. D. Fiorillo verwiesen, der nicht nur als Autor einer im Anspruch erstmals ›alle Schulen‹ Europas umfassenden Malerei-Geschichte auftrat (allerdings ohne Illustrationen), sondern dessen Lehrangebot in Kunstgeschichte an der Universität Göttingen aus seiner dortigen Stellung als Zeichenlehrer resultierte.

Technische Bilder und ›alte‹ Medien, 1850 bis heute

Die zweite Hälfte des 19. Jh. bedeutet auch für die Kunstwissenschaft den Siegeszug der Fotografie. Bereits 1842 ahnte F. Kugler im *Handbuch der Kunstgeschichte* (860), noch mehr auf Künstler als Kunsthistoriker bezogen: »Es versteht sich von selbst, dass es bei Maschinen-Arbeiten [Kugler meint die »Daguerrotype«] sich nicht um geistig künstlerische Interessen handelt; eine mehrfach verschiedene Rückwirkung derselben auf den Kunstbetrieb kann jedoch nicht ausbleiben.« Bezeichnenderweise war Kuglers *Handbuch* noch ohne jede A. erschienen, ein vierbändiger Atlas mit Stichen wurde 1845–1856 nachgeliefert. Für E. Panofsky war dagegen rund einhundert Jahre später klar: »wer die meisten Photos hat, gewinnt« (überliefert von R. Krautheimer, s. Caraffa [Hg.] 2009, 7). Dies galt für die Ikonographie/Ikonologie ebenso wie für die Stilforschung – schon G. Morelli und dann W. v. Bode und B. Berenson stützten sich auf umfangreiche Fotosammlungen (etwa Ratzeburg 2002; Peters 2002). Die Diskussionen um ›Objektivität‹/Exaktheit, ›Mechanik‹ und ›künstlerische Möglichkeiten‹ des neuen Mediums Fotografie im Vergleich mit anderen Reproduktionsmöglichkeiten spiegelten sich auch im spezifischen Fall der kunstwissenschaftlichen Anwendung. Bei allen Zweifeln sollte aber etwa bereits 1862 H. Grimm vehement für die »Nothwendigkeit einer photographischen Bibliothek für das gesamte kunstgeschichtliche Material« eintreten. Auch die seit den 1860er Jahren an den deutschen Universitäten eingerichteten Lehrstühle für Kunstgeschichte und dann die beiden kunsthistorischen Auslandsinstitute in Florenz und Rom legten zunehmend eigene Fotosammlungen an. Die fotografische Dokumentation, flächendeckende Inventarisierung und Zusammenstellung von Corpora sollte sich zu einer der großen Herausforderungen des Faches entwickeln – wobei insbesondere die Katastrophen der beiden Weltkriege die Notwendigkeit einer fotografischen Sicherung brutal vor Augen führten. Herausragendes Beispiel für diese Zusammenhänge dürfte R. Hamann sein, der 1913/14 als erster Ordinarius für Kunstgeschichte an die Universität Marburg berufen wurde, wo er in den nächsten Jahrzehnten die umfassendste Fotosammlung zur Kunst in Deutschland und darüber hinaus, das Bildarchiv Foto Marburg, aufbaute (Matyssek 2009).

Holzstich, (Farb-)Lithographie, Zinkografie usw. und seit den 1880er Jahren die Möglichkeit, Text und fotografisches Bild in Massenauflagen zu kombinieren, veränderten den Sehhorizont insofern entscheidend, als nun Illustrationen zur Regel wurden, womit einerseits das visuell verfügbare Material enorm erweitert wurde, andererseits neue Normierungen und Kanon-Bildungen erfolgten. Bereits Ch. Blanc ging in seinem Rembrandt-Werkverzeichnis (1859–1861) davon aus, dass ihn die weithin verfügbaren A. von Beschreibungen entlasteten (Le Men 1994, 93f.; Asser 2000). Die Bände der *Propyläen Kunstgeschichte* von 1923–1944 etwa präsentierten deutlich mehr Bilder als Text – und boten auch Farbfotografien für ein größeres Publikum. Mit der Akzeptanz der Fotografie als künstlerische Ausdrucksform wurde nun zudem die Möglichkeit und Einsicht bewusst, dass Fotografien (wie andere A. selbstverständlich auch) ihrerseits (künstlerische) Interpretationen der dargestellten Werke sind. Die Gefahren solcherart manipulierter ›Illustrationen‹ zeigt die Indienstnahme von Kunst und Kunstgeschichte durch die nationalsozialistische Propaganda besonders deutlich (vgl. den Fall W. Heges).

Als ›manipulativ‹ wurde teilweise auch der frühe Einsatz von Lichtbild-Techniken für kunsthistorische Vorträge und Lehrveranstaltungen kritisiert. Der erste im deutschsprachigen Bereich bekannte Versuch von B. Meyer in Karlsruhe 1873 war noch wenig erfolgreich, ganz anders H. Grimms Auftritte im Berlin der 1890er Jahre. Dass der Siegeszug der Parallel-Projektion von Dias dann entscheidend durch H. Wölfflin eingeleitet worden sei, dessen antithetisch strukturierte »Grundbegriffe« dieser Bildpräsentation geradezu modellhaft zu entsprechen scheint, wurde jüngst wieder in Frage gestellt (H. Dilly, Weder Grimm, noch Schmarsow, geschweige denn Wölfflin ... Zur jüngsten Diskussion über die Diaprojektion um 1900. In: Caraffa [Hg.] 2009, 91–116): Allein der fast ein Jahrhundert währende Effekt dieser Doppelprojektion auf das kunsthistorische Argumentieren wird besonders im Rückblick anhand der Möglichkeiten, beliebig viele Einzelbilder auf dem Computerbildschirm oder Beamerbild anzuordnen, deutlich.

Die in der Nachkriegszeit immer bedeutsamer werdenden technischen Untersuchungen von Kunstwerken brachten nicht nur neue (Kontroll-)Möglichkeiten und Abhängigkeiten. Röntgen-, Infrarotfoto-

grafie und andere Verfahren erweiterten den kunsthistorischen Blick insbesondere bei Gemälden auf Schichten, Vorzeichnungen und Pentimenti, die bislang verborgen waren und deren Resultate ganze Künstler-Œuvres durcheinander brachten (am prominentesten das von Rembrandt).

Bei aller Bedeutung der Fotografie für die Kunstwissenschaft ist aber auch hier zu betonen, dass zumindest noch bis in die Jahrzehnte um 1900 Zeichnungen, Kopien und Abgüsse weiterhin eine zentrale Rolle zukam: Allein schon Kosten und technischer Aufwand der Fotografie bis dahin erzwangen, dass Kunsthistoriker wie G.B. Cavalcaselle umfangreiche Sammlungen eigener Zeichnungsskizzen anlegten. Die ›Defizite‹ der Schwarz-Weiß-Fotografie: Farbe, Dreidimensionalität, Verlust der originalen Größe usw., sorgten weiterhin dafür, dass intensiv Sammlungen von ›Originalkopien‹ und Abgüssen angelegt oder damit zumindest die Lücken im Bestand der Originale ergänzt wurden – verwiesen sei nur in Paris auf das von Ch. Blanc initiierte Musée des copies, auf die Schack-Galerie in München oder auf die Lehrsammlung, die der Kunstprofessors F. Reiff mit seinem Tod 1902 der Aachener Technischen Hochschule vermachte. Vor diesem Hintergrund ist auch zu verstehen, dass sich ein Forscher mit entsprechendem finanziellem Hintergrund wie A. Warburg, als er sich für Rembrandts *Claudius Civilis* interessierte, zunächst eine Originalkopie des Gemäldes anfertigen ließ (heute im Warburg Institute, London).

Die Forschungen Warburgs sind auch das derzeit wohl bekannteste Beispiel dafür, wie die neue Verfügbarkeit von Bildmaterial das kunsthistorische Arbeiten, Denken und Argumentieren verändern konnte: Warburg versuchte, seine Bilderreihen und -cluster zum ›Nachleben‹ von Bildformeln als Atlas zu ordnen, Einzelaspekte aus seinem Großprojekt präsentierte er in Ausstellungen; in Fotografien konnte er seine Thesen verdichtet sehen. Daneben finden sich zahlreiche Zeichnungen, Diagramme und Kritzeleien in seinen Aufschrieben, die ihm offenbar halfen, Gedanken auf den Punkt zu bringen. Zur gleichen Zeit versuchte H. Wölfflin seinen »kunstgeschichtlichen Grundbegriffen« durch sorgfältig gewählte Gegenüberstellungen von A. im Buch-Layout unmittelbare visuelle Evidenz zu verschaffen. Einige Jahrzehnte später versinnbildlicht dann die berühmte Porträtaufnahme von A. Malraux inmitten eines großen Fundus an Fotos von Kunstwerken dessen Idee eines materialisierten *musée imaginaire* (P. Geimer, The Art of Resurrection. Malraux's *Musée imaginaire*. In: Caraffa [Hg.] 2009, 77–89). Jüngst sind etwa die 3D-Rekonstruktionen für Architekturen und ihre Ausstattung ein offensichtliches Beispiel für die Bedeutung bildgebender Verfahren für das kunstwissenschaftliche Forschen.

Die Technologien digitaler Bilder und Filme stellen wohl die größte aktuelle Herausforderung für den reflektierten Umgang der Kunstwissenschaft mit ihrem Bild-Instrumentarium dar, bei dem sich Fragen nach allgemeiner Zugänglichkeit, Ausweitung des Materials, umfassender Katalogisierung oder aber Kanonbildung, Verlässlichkeit der Wiedergabe, aber auch nach ganz neuen spezifischen Möglichkeiten nicht mehr Schlagwort-basierter, sondern direkter Bildersuche und Bildvergleiche, oder der virtuellen räumlichen und beweglichen Erfassung von Objekten, Räumen, Architekturen oder zeitlichen Abläufen in neuer Dringlichkeit stellen. Wie fundamental Google Images, Artstor, Prometheus und andere digitale Bilddatenbanken, Bilderkennungsprogramme usw. das Forschen verändern werden, ist noch gar nicht abzusehen.

Künstler und kunstwissenschaftliche Abbildungen

Es konnte nicht ausbleiben, dass diese zentrale Stellung von A. in der Kunstwissenschaft und insgesamt in der Wahrnehmung und Vermittlung von Kunst Rückwirkungen auf die Kunstproduktion, das künstlerische Selbstverständnis und den Kunstbetrieb hat (vgl. Ullrich 2009). Künstler wissen um die Bedeutung der A. bereits für den Kunstmarkt, sie hoffen auf die Einordnung ihrer Werke in die kunsthistorischen Narrative und berechnen von vornherein Werke, aber auch ihre Selbstdarstellung als Künstler-*persona* auf fotografische Effekte hin – wenn sie nicht gleich selbst in ihrem Sinne fotografieren und reproduzieren (vgl. bereits A. Rodin, M. Rosso, M. Duchamp, P. Picasso, C. Brancusi usw.). Aber nicht nur das Produkt, auch der künstlerische Produktionsvorgang wurde vielfach etwa in Filmen festgehalten, die ihrerseits die weiteren Vorstellungen davon bei Künstlern wie Publikum entscheidend prägten. Diese Rückkoppelungen werden neuerdings von den Künstlern selbst zunehmend thematisiert, indem sie etwa ihr ›Bildgedächtnis‹ offen legen (G. Richters *Atlas*) oder kunsthistorische Bücher und A. zum Gegenstand ihrer Arbeiten machen bzw. in diese integrieren (D. Hockney, F. Wambacq usw.).

Das aktuelle Interesse an und Bemühen um *artistic research* schließlich lässt sich in gewisser Hinsicht als Höhepunkt der beschriebenen Vorgänge verstehen: Wird hier doch von einer sinnlich-visuellen Wissenserzeugung, -reflektion und -vermittlung im und durch künstlerisch-ästhetische Prozesse und Pro-

dukte ausgegangen und postuliert, sie bedürften nicht der traditionell nachträglichen wissenschaftlichen Analyse in Textform bzw. können dadurch gar nicht adäquat erfasst werden. War im Laufe des 16. Jh. die Abbildung als ›Hilfsmittel‹ zu den kunstliterarischen Texten hinzu getreten, hatten sich im Laufe des 18. und 19. Jh. künstlerisches und wissenschaftliches Bild auseinander entwickelt, so wird zu Beginn des 21. Jh. ein Bemühen erkennbar (das sich teils mit den beschriebenen Entwicklungen digitaler Bild-Technologien, aber auch mit Interessen der Neurosciences trifft), diese Bild-Vorstellungen wieder zusammen zu führen und die Leistungsfähigkeit des Bild-Instrumentariums als epistemisches Medium gleichwertig, eigenständig und komplementär neben Sprache und Text zu etablieren, wobei teils sogar ganz auf diese verzichten werden kann.

➔ Bildwissenschaft; Diagramm; Historische Bildforschung; Katalog; Kunstgeschichte; Neuronale Kunstgeschichten; Reproduktion

Literatur

H. Grimm, Nothwendigkeit einer photographischen Bibliothek für das gesamte kunsthistorische Material – Vorschläge zu deren Gründung in Berlin. In: Über Künstler und Kunstwerke 1 (1865), 36–40. – M. Thausing, Kupferstich und Photographie, in: Zeitschrift für bildende Kunst 1 (1866), 287–294. – H. Grimm, Die Umgestaltung der Universitätsvorlesung für neuere Kunstgeschichte durch die Anwendung des Skioptikons. In: Ders., Beiträge zur deutschen Culturgeschichte, Berlin 1897, 276–395 [zuerst gekürzt 1892]. – M. Sauerlandt, Original und ›Faksimilereproduktion‹, in: Ders., Ausgewählte Schriften, Bd. 2, hg. v. H. Spielmann, Hamburg 1974, 313–341 [zuerst 1929]. – E. Panofsky, Original und Faksimilereproduktion. In: Ders.; Deutschsprachige Aufsätze II, Berlin 1998, 1078–1090 [zuerst 1929]. – W. Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Frankfurt a. M. 1977 [zuerst 1936]. – A. Malraux, Das imaginäre Museum, Baden-Baden 1949 [zuerst 1947]. – H. L. Nickel, Fotografie im Dienste der Kunst. Die Anwendung der Fotografie in der Kunstwissenschaft, Archäologie und Vorgeschichte, Halle a. d. S. 1959. – H. Dilly, Lichtbildprojektion – Prothese der Kunstbetrachtung, in: I. Below (Hg.), Kunstwissenschaft und Kunstvermittlung, Gießen 1975, 153–172. – Ch. Lloyd, Art and Its Images. An exhibition of printed books containing engraved illustrations after Italian painting, Oxford 1975. – H. Dilly, Kunstgeschichte als Institution: Studien zur Geschichte einer Disziplin, Frankfurt a. M. 1979. – M. Diers, Kunst und Reproduktion: der Hamburger Faksimile-Streit. In: Idea 5 (1986), 125–137. – A. Gallottini, Monumenti antichi nelle prime stampe italiane, in: Xenia antiqua 3 (1994), 85–144. – F. Haskell Die schwere Geburt des Kunstbuchs, Berlin 1993 [zuerst 1987]. – F. Haskell, Die Geschichte und ihre Bilder. Die Kunst und die Deutung der Vergangenheit, München 1995 [zuerst 1993]. – S. Le Men, Printmaking as metaphor for translation. Philippe Burty and the Gazette des Beaux-Arts in the Second Empire. In: M. R. Orwicz (Hg.), Art Criticism and Its Institutions in Nineteenth-Century France, Manchester u. a. 1994, 88–108. – H. E. Roberts (Hg.), Art History through the Camera's Lens, Amsterdam 1995. – G. A. Johnson (Hg.), Sculpture and Photography. Envisioning the Third Dimension, Cambridge u. a. 1998. – H. Hess, Der Kunstverlag Franz Hanfstaengl und die frühe fotografische Kunstreproduktion, 1999. – C. Weissert, Reproduktionsstichwerke. Vermittlung alter und neuer Kunst im 18. und frühen 19. Jh., Berlin 1999. – S. Asser, Rembrandt in fotografische staat: Charles Blanc, Bisson frères en ›L'œuvre de Rembrandt reproduit par la photographie‹ 1853–1858. In: The Rijksmuseum bulletin 48 (2000), 170–199. – C. Höpper (Hg.), Raffael und die Folgen. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner graphischen Reproduzierbarkeit, Ostfildern-Ruit 2001. – D. Peters, Fotografie als »technisches Hülfsmittel« der Kunstwissenschaft. Wilhelm Bode und die Photographische Kunstanstalt Adolphe Braun. In: Jahrbuch der Berliner Museen N. F. 44 (2002), 167–206. – W. Ratzeburg, Mediendiskussionen im 19. Jh. Wie die Kunstgeschichte ihre wissenschaftliche Grundlage in der Fotografie fand. In: Kritische Berichte (2002), 22–39. – K. Krause/K. Niehr/E.-M. Hanebutt-Benz (Hg.), Bilderlust und Lesefrüchte. Das illustrierte Kunstbuch von 1750 bis 1920, Leipzig 2005. – K. Krause/K. Niehr (Hg.), Kunstwerk – Abbild – Buch. Das illustrierte Kunstbuch von 1730 bis 1930, Berlin/München 2007. – L. Daston/P. Galison, Objektivität, Frankfurt a. M. 2007. – Ch. Wood, Forgery, Replica, Fiction. Temporalities of German Renaissance Art, Chicago u. a. 2008. – C. Caraffa (Hg.), Fotografie als Instrument und Medium der Kunstgeschichte, Berlin/München 2009. – A. Matyssek, Kunstgeschichte als fotografische Praxis. Richard Hamann und Foto Marburg, 2009. – A. Mensger, Die exakte Kopie. Die Geburt des Künstlers im Zeitalter seiner Reproduzierbarkeit. In: Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 59 (2009), 195–221. – S. Müller-Bechtel, Die Zeichnung als Forschungsinstrument. Giovanni Battista Cavalcaselle (1819–1897) und seine Zeichnungen zur Wandmalerei in Italien vor 1550, Berlin/München 2009. – C.-A. Schwaighofer, Von der Kennerschaft zur Wissenschaft. Reproduktionsgraphische Mappenwerke nach Zeichnungen in Europa 1726–1857, Berlin/München 2009. – W. Ullrich, Raffinierte Kunst. Übung vor R., Berlin 2009.

Ulrich Pfisterer

Abstraktion

Mit dem Begriff A. (lat. ›Abziehung‹) werden – wie mit entsprechenden Bezeichnungen im Englischen und Französischen (*abstraction*), im Italienischen (*astrazione*) und im Spanischen (*abstraccion*) – in der Kunstgeschichte seit dem frühen 20. Jh. nicht-abbildende künstlerische Verfahren (Abstrahieren) ebenso wie deren Ergebnisse (abstrakte Kunst) bezeichnet. Der Kunstkritik diente der Begriff im 19. Jahrhundert auch als Kritik an offenen Formen.

Ursprünglich kommt der Terminus A. aus der griechischen Philosophie; er wurde in der Scholastik weiterentwickelt und verbreitete sich besonders in der Erkenntnis- und Sprachphilosophie, bevor er in der Ästhetik und schließlich in der Kunstgeschichte breite Verwendung fand. Trotz dieser unterschiedlichen Bezugssysteme berührt A. stets die Überführung des Einzelnen in ein Allgemeines und damit die

J. B. Metzler © Springer-Verlag GmbH Deutschland, ein Teil von Springer Nature, 2019
U. Pfisterer, *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft*, https://doi.org/10.1007/978-3-476-04949-0_2

grundsätzliche Charakterisierung dessen, was als wesentlich angesehen wird.

Erst im 18. Jh. scheint der Begriff A. auf die bildenden Künste bezogen worden zu sein. Die ästhetische Debatte um A. entfaltete sich auf zwei verschiedenen Ebenen: zum einen wurde A. im Sinne der künstlerischen Herstellung idealer Schönheit verstanden. Zum andern diente der Begriff der Charakterisierung allegorischer Darstellungen, insbesondere der Personifikationen. Mit dem Verfall der Allegorie im Verlauf des 19. Jh. wurde A. zunehmend negativ bewertet, bevor der Begriff dann um 1900 in einem veränderten Sinn Verwendung fand und fortan zur Bezeichnung der sich vom Erscheinungsbild mehr oder weniger lösenden Form diente. Während W. Worringer A. als allgemeine Kategorie des »Kunstwollens« einführte, entwickelten zeitgenössische Künstler wie F. Kupka oder W. Kandinsky A. als Verfahren einer neuen, die äußere Ähnlichkeit überwindenden, ›geistigen‹ Kunst. Dieses moderne Verständnis von A. hat sich durchgesetzt und war von vorneherein mit der Annahme verbunden, dass A. der Komplexität der modernen Welt korreliere, die sich der Sichtbarkeit entziehe. Aus der Perspektive nach dem Zweiten Weltkrieg, als A. zum Inbegriff einer modernen Kunst des ›freien Westens‹ stilisiert worden war, hat Th. W. Adorno (*Ästhetische Theorie*, 1970, 39) diese Äquivalenz kritisch reflektiert: »Neue Kunst ist so abstrakt, wie die Beziehungen der Menschen in Wahrheit geworden sind«.

Personifikation als Abstraktion

Seit dem 18. Jh. wurde der Begriff A. in zunehmendem Maße auf allegorische, insbesondere auf personifizierende Darstellungen bezogen. Während das *Ästhetische Wörterbuch über die bildenden Künste* 1793 »symbolische Figuren« und Attribute von Personifikationen für geeignet hielt, um »geistige Gedanken und abstrakte Ideen mitzuteilen«, lehnten Ästhetiker wie K.W.F. Solger (*Solgers Vorlesungen über Ästhetik*, hg. v. K.W.L. Heyse, 1829) die Verbildlichung abstrakter Begriffe grundsätzlich ab. Das tradierte Verfahren der Personifizierung kam in der bildenden Kunst zunehmend als »trockene« Ausstaffierung »toter Ausgeburten des Verstandes« in Verruf.

Im Vormärz spitzten sich die Konflikte zu, weil Demokraten wie F.Th. Vischer die »Idealität der Abstraction von allem empirisch wirklichen Blut- und Säfte-Leben« (*Ästhetik oder Wissenschaft vom Schönen*, hg. v. R. Vischer, ^{2}1923, Bd. 3, 376) den Kampf ansagten und das Geschichtsbild mit ausschließlich historischen Individuen propagierten. Noch im Historismus waren Personifikationen vor allem an öffentlichen Gebäuden und Denkmälern – trotz heftiger Kritik – weit verbreitet. J. Burckhardt schrieb 1887 in seiner Polemik (*Die Allegorie in den Künsten*, 324) in entlarvender Überspitzung: »Die eigentlichen Abstracta wären auf einer Börse die Gestalten der Hausse und der Baisse«.

Idealität als Abstraktion

Seit dem 18. Jh. wurde der Begriff A. noch in einem anderen Sinn verwendet. Der in der klassizistischen Kunsttheorie des 18. Jh. vertretenen Idealität, durch die der caravaggeske Naturalismus ebenso wie der Manierismus überwunden werden sollten, lag das Konzept der aus sinnlicher Anschauung gewonnenen Idee zugrunde. Das Ziel, die künstlerische Schöpfung idealer Schönheit als A. von der Natur, stimmte mit J. Lockes einflussreicher Theorie vom Erwerb abstrakter Begriffe über die Empirie der Sinne überein, wie er sie 1690 in *An Essay Concerning Human Understanding* entwickelt hatte. In diesem Sinn argumentierte auch F.-J. Chastellux in seinem Artikel *Idéal* 1778 in der *Encyclopédie*, und J. Reynolds postulierte im dritten seiner *Discourses* für die Malerei des ›grand style‹, die Erscheinungen der Natur seien auf »abstract ideas« zu komprimieren. Der Künstler solle verfahren wie der Philosoph und »nature in the abstract« darstellen.

Vermutlich hat J. Constable in Kenntnis der berühmten Vorlesungen des Akademiepräsidenten in expliziter Abgrenzung von der Idealität des »grand style« Anfang der 30er Jahre des 19. Jh. von seiner eigenen bescheidenen, aber gleichwohl »abstrahierten Kunst« gesprochen, die »unter jedem Strauch und auf jedem Weg zu finden« sei (C. R. Leslie, *Memoirs of the Life of John Constable*, 1980, 202). Constable brachte damit die Wahrnehmung selbst als A.-Vermögen ins Spiel, der er zubilligte das Wesentliche zu erkennen, das er allerdings nicht mehr in einem formbestimmten Ideal sah, sondern in den atmosphärisch bewegten Bildoberflächen.

Abstraktion von der visuellen Erscheinung

Die Verallgemeinerungsfähigkeit einer nicht-idealisierenden Malerei gewann im weiteren Verlauf des 19. Jh. an Bedeutung. In diesem Zusammenhang diente der Begriff der A. zunächst vor allem Künstlern zur Abgrenzung gegenüber idealisierenden wie

naturalistischen Verfahren. P. Gauguin vertrat die Ansicht, Kunst sei generell eine A., der Künstler solle daher mit Phantasie und Erinnerung arbeiten. Selbst Porträts bezeichnete Gauguin als A., sofern sie aus der Erinnerung gemalt wurden.

Es waren Jugendstilkünstler wie A. Endell, H. Obrist und H. van de Velde, deren Reformbestrebungen im Bereich der angewandten Künste auf A. setzten. 1901 schrieb H. van de Velde (*Zum neuen Stil*. Aus seinen Schriften ausgew. v. H. Curjel, 1955, 97) über die »modernen Versuche mit dem Ziel einer abstrakten oder geistigen Ornamentik«, von der er die Erneuerung der gesamten Kunst erhoffte. Für die Vorstellung der Kommunikabilität abstrakter Formen spielten nicht nur die Aufwertung des Ornaments in der zweiten Hälfte des 19. Jh. eine wichtige Rolle, sondern auch wahrnehmungsphysiologische und -psychologische Untersuchungen der Sinnesempfindungen (E. Mach, W. Wundt). Entscheidend für die Etablierung des Begriffs in der Kunstgeschichte erwies sich W. Worringers Dissertation *A. und Einfühlung*, die 1908 erschien. Worringer stellte dem auf die Schönheit des Organischen gerichteten »Einfühlungsdrang« mediterraner Überlieferungsstränge den »Abstraktionsdrang«, der im Kristallinen seinen Ausdruck finde, gegenüber und diagnostizierte ihn bei Naturvölkern, in frühen Kunstepochen wie bei »orientalischen Kulturvölkern«. A. zeige eine »transzendentale Färbung« und habe ihren Ursprung in der Angst.

Die grundsätzliche Bedeutung eines jenseits der Erscheinungen liegenden Potenzials der »freien« Linien und Formen sowie der »reinen« Farben, der Volumen und Rhythmen, hat W. Kandinsky im programmatischen Titel seiner kunsttheoretischen Grundlagenschrift *Über das Geistige in der Kunst* von 1912 zum Ausdruck gebracht. In expliziter Abgrenzung zum früheren Verständnis von A. im Sinne des Idealisierens und Stilisierens wollte Kandinsky mit abstrakten Formen und »reinen« Farben innere Wesensmerkmale einer Zeit zum Ausdruck bringen, in der das »Unsichtbare« an Bedeutung gewinne. Er sah alle gegenstandslosen Formen als »gleichberechtigte Bürger des abstrakten Reiches« (70). Zusammen mit F. Marc hielt er die Vergeistigung der Kunst durch A. für das Ziel künftiger Entwicklung. Ähnliche Auffassungen vertraten P. Mondrian in Holland oder K. Malevich in Moskau, auch wenn sich ihre Malerei noch radikaler von jedem Naturvorbild absetzte. Die Verbindung von Kandinskys abstrakten Gemälden mit seinen Schriften trug maßgeblich zur Verbreitung der neuen Kunst als A. bei. Während Mondrian und die De Stijl-Gruppe den Begriff A. in den 20er Jahren durch den der Ungegenständlichkeit ersetzten und Th. van Doesburg ab 1924 von »konkreter Kunst« sprach, wieder andere »absolute Kunst« bevorzugten, blieb A. bis heute der zentrale Begriff zur Kennzeichnung nicht-abbildender Verfahren.

Der Streit um die Legitimität der A. kreiste zum einen um ihre Verständlichkeit. Zum anderen zeigt die lang anhaltende Debatte um eine adäquate Benennung, in welchem Maße die älteren Konzepte von A. als einer begrifflichen Verallgemeinerung verbreitet waren, so dass sich sogar Künstler wie C. Brancusi, die heute zu den ›Pionieren‹ der A. zählen, gegen den Begriff verwahrten.

Schon während der 20er Jahre politisierte sich die Debatte um A. Sowohl die proletarisch orientierten Positionen als auch die politische Rechte lehnten A. als Dekadenzphänomen ab. Als Zentrum der A. in Theorie und Praxis galt das Bauhaus. Während des Nationalsozialismus stellte abstrakte Kunst einen erheblichen Anteil an den als entartet konfiszierten Kunstwerken.

Als Inbegriff moderner Kunst wurde A. zum politischen Kampfbegriff. In totalitären Regimen der 30er Jahre verfolgt und in den sozialistischen und kommunistischen Ländern auch nach dem Zweiten Weltkrieg als bürgerliches Dekadenzphänomen bekämpft, konnte sich die A. in der zweiten Hälfte des 20. Jh. als Ausdruck der Kunst des ›freien Westens‹ und als Ziel einer global postulierten Kunstentwicklung etablieren. Während W. Haftmann in den 50er Jahren in Deutschland von der »Weltsprache A.« sprach, differenzierte sich A. aus: Von New York aus trat der *Abstract Expressionism* seinen Siegeszug an und drängte die aus dieser Perspektive »geometrische A.« der europäischen Avantgarde in den Hintergrund. Mit der Postmoderne verlor die A. ihren teleologischen Charakter. A. gilt seitdem einerseits als Phänomen des 20. Jh., die neben anderen künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten besteht; zum anderen wurde – jenseits der Bezeichnung – die lange Vorgeschichte des Phänomens A. etwa in Meditationsbilder zu untersuchen begonnen.

➔ Autonomie; Avantgarde; Idea; Rezeptionsästhetik; Totalitäre Ideologien und Kunstwissenschaft

Literatur

J. Burckhardt, Die Allegorie in den Künsten [1887]. In: Ders., Kunstgeschichtliche Vorträge, Stuttgart 1959, 318–342. – W. Worringer, A. und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie, München 1908. – W. Kandinsky, Über das Geistige in der Kunst, Bern 1973 [zuerst 1911]. – Ders., Betrachtungen über die abstrakte Kunst [1931]. In: Ders., Essays über Kunst und Künstler, hg. v. M. Bill, Bern 1955, 151f. – A. Barr, Cubism and Abstract Art, Museum of Modern Art, New York 1936. – M. Seuphor, L'Art abstrait. Ses origines, ses premiers maitres, Paris 1949. – Th. B. Hess, Abstract Painting: Background and American Phase, New

York 1951. – W. Haftmann, Malerei im 20. Jh., München 1954. – O. Stelzer, Die Vorgeschichte der abstrakten Kunst. Denkmodelle und Vor-Bilder, München 1964. – E. Oeser, Begriff und Systematik der A., Oldenburg, München 1969. – K. Farner, Der Aufstand der Abstrakt-Konkreten oder die ›Heilung durch den Geist‹. Zur Ideologie der spätbürgerlichen Zeit, Neuwied/Berlin 1970. – R. Rosenblum, Modern Painting and the Northern Romantic Tradition. Friedrich to Rothko, London 1975.– S. Guilbaut, How New York Stole the Idea of Modern Art. Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War, Chicago 1983. – M. Tuchman/J. Freeman (Hg.), Das Geistige in der Kunst. Abstrakte Malerei 1890–1985, Stuttgart 1988. – D. und C. Shapiro, Abstract Expressionism. A Critical Record, Cambridge u. a. 1990. – D. Morgan, The Rise and Fall of Abstraction in Eighteenth-Century Art-Theory. In: Eighteenth-Century Studies 27 (1994), 449–478. – Ders., The Enchantment of Art: Abstraction and Empathy from German Romanticism to Expressionism. In: Journal of the History of Ideas 57 (1996), 317–341. R. Rosenberg/M. Hollein (Hg.), Turner-Hugo-Moreau. Entdeckung der A., München 2007. – S. Egenhofer, A., Kapitalismus, Subjektivität – die Wahrheitsfunktion des Werks der Moderne, München 2008.

Monika Wagner

Ästhetik

Der Begriff Ä. wurde von A. G. Baumgarten (1714–1762) geprägt, in Anlehnung an die von den griechischen Philosophen eingeführte Unterscheidung des Sinnlichen (*aístheta*) vom Vernünftigen (*nóeta*). Er bezeichnete das Fragment gebliebene Projekt einer Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis bzw. Wahrnehmung. Seither hat sich die Wortbedeutung stark erweitert. Sie bezieht sich auch auf die Theorie des Schönen bzw. auf die Philosophie der Kunst, so dass auch ältere, im Rahmen von Philosophie, Rhetorik, Theologie und neuzeitlicher Kunstliteratur entstandene Lehren der sinnlichen Wahrnehmung, des Schönen und der Kunst als Ä. oder ästhetische Theorien bezeichnet werden. In jüngster Zeit ist Ä. zum Leitbegriff eines Denkens entgrenzt worden, das sich sowohl von den Normen des Schönen und von der Kategorie der Kunst als auch vom rationalen Anspruch der traditionellen Wissenschaften losgesagt hat und prinzipiell alle Phänomene in Gesellschaft und Geschichte zum Gegenstand machen kann. Historisch lässt sich die ›Karriere‹ der Ä. als Folge des Zerfalls der metaphysischen Erkenntnistheorie in der bürgerlichen Gesellschaft verstehen, die sich durch Legitimierung des subjektiven Empfindens und Erkennens Kompensation schuf. Insofern erst die Ä. den modernen, universalen Kunstbegriff stiftete und in der Kunstphilosophie realisierte, stellt sie die Grundlage der Disziplin Kunstgeschichte dar.

Antike, Mittelalter, Frühe Neuzeit

Kunst (griech. *téchne*, lat. *ars*) ist in Antike und Mittelalter die Fähigkeit, etwas nach Regeln hervorzubringen. Es gibt keine prinzipielle Unterscheidung der Kunst von Handwerk und Wissenschaften; Erkenntnis kann allein von der Philosophie bzw. von der Theologie erbracht werden. Das Schöne hat nach Platon seinen Ort im Reich der Ideen, die die sinnliche Wahrnehmung transzendieren. Daraus erklärt sich seine Warnung vor dem die Leidenschaften erregenden Charakter der Künste und seine Entwertung der Nachahmung in der *Politeia*. Das hierarchische Gefälle zwischen intellektueller Erkenntnis und sinnlicher Wahrnehmung prägte auch das nach-antike Denken und sollte erst durch die Autonomisierung der Ä. im 18. Jh. in Frage gestellt werden. Ein gewisses Korrektiv bot Aristoteles' *Poetik*, welche die künstlerische Mimesis in die Nähe der Rhetorik rückte, so dass ihr sowohl erzieherische wie erkenntnishafte Qualität zukam. Hellenismus und römische Antike orientierten sich jedoch an Platons Ideenlehre, die allerdings umgedeutet wurde. Nach Ciceros rhetorischen Schriften erschafft der Künstler, der hier vor allem der ideale Redner ist, selbst das Ideal mithilfe der Einbildungskraft. Seine Leidenschaftlichkeit erfährt bei Pseudo-Longinos im Begriff des Erhabenen eine Aufwertung. Dennoch bleibt auch für die Spätantike und das frühe Mittelalter die platonische Metaphysik des Schönen maßgeblich, die mit dem christlichen Gottesbegriff und der Schöpfungsidee vermittelt wird. Hoch- und Spätmittelalter greifen aristotelische Gedanken auf und rehabilitieren die sinnliche Wahrnehmung. Im Gegensatz zu dem von Plotin begründeten Neuplatonismus, der das Schöne nicht als Eigenschaft der Materie, sondern in einer geistigen Form bestimmt, an der die sinnliche Welt als Abbild nur teilhabe, betonte etwa Johannes Duns Scotus im Rahmen metaphysischer und ethischer Überlegungen die Individualität des Schönen und seiner Wahrnehmung.

Für die humanistische Neubegründung der Ä. als eine aus dem theologischen Rahmen entbundene Kunsttheorie in der italienischen Renaissance sind einerseits platonische Quellen wirksam, deren Vermittlung M. Ficinos ›Platonische Akademie‹ besorgte und die z. B. in der seelisch-geistigen Wirkung der Linie, später in den metaphysischen Disegno-Theorien des Manierismus verankert wurden. Zum andern wurden die neu entdeckten Rhetorik-Schriften Ciceros und Quintilians, später auch die Schriften des Aristoteles, für die Konstituierung ästhetischer Kategorien verwendet. Albertis Begründung des Historienbildes (*De pictura*, 1435), welches den Betrach-

J. B. Metzler © Springer-Verlag GmbH Deutschland, ein Teil von Springer Nature, 2019
U. Pfisterer, *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft*, https://doi.org/10.1007/978-3-476-04949-0_3

ter belehren (*docere*), erfreuen (*delectare*) und bewegen (*movere*) soll, ist den drei Graden der rhetorischen *persuasio* nachgebildet und hebt die Kunst in den Rang der *artes liberales*. Grundsätzlich dient aber sowohl die platonische wie die aristotelisch-rhetorische Begründung neuzeitlicher Ä. der Einschränkung von subjektiver Wahrnehmung und Erfindung, die nach akademischer Lehre stets durch das an antiken Vorbildern studierte Idealschöne geläutert werden müssen. In der seit etwa 1670 ausgetragenen *Querelle des Anciens et des Modernes* stellte Ch. Perrault erstmals die normgebende Rolle der antiken Kultur in Frage.

Aufklärung und Idealismus

Größten Einfluss auf die Ä.-Diskussion in England, Frankreich und Deutschland bis hin zur Frühromantik hatten die Schriften des Earl of Shaftesbury, der den antiken Platonismus mit aufklärerischen Idealen verband und den Künstler als ›Lehrer der Menschheit‹ einsetzte. Eine radikale Abkehr von der platonischen Auffassung des Schönen wird auf der Grundlage des Empirismus (Hobbes, Locke) möglich. J. Addison entwirft eine Theorie der ästhetischen Erfahrung; E. Burke grenzt das Schöne und Erhabene voneinander ab und begründet die verschiedenen ästhetischen Zustände psychologisch bzw. anthropologisch. Damit wurde die in der Metaphysik gegebene allgemeine Erkenntnislehre aufgegeben und einem positivistischen Wissenschaftsverständnis der Weg geebnet. Baumgartens *Aesthetica* als Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis in Analogie zur rationalen gibt dieser Spaltung der Wahrheit in eine sinnliche und eine logische Ausdruck und versucht sie zugleich aufzuheben. Sein Entwurf zielt auf eine Versöhnung der aus Poetik und Rhetorik abgeleiteten Normen des Schönen mit den tradierten Gesetzen der Logik. Das aus einem Missverständnis von Ch. Wolffs *Psychologia Empirica* (1732) abgeleitete ›niedere Erkenntnisvermögen‹ soll analog dem höheren und gemeinsam mit diesem auf die metaphysische Wahrheit ausgerichtet sein. Da die Vorstellungen und Gedanken des sensitiven Denkens nichts anderes zur Geltung brächten als die Verknüpfungsarten der Natur, und da die Natur vernünftig sei, wie Baumgarten in Nachfolge Leibniz' postuliert, hat auch die sie nachahmende Vorstellungstätigkeit Ähnlichkeit mit der Vernunft. Ä. als ›schöne Erkenntnis‹ ist in natürlichen Anlagen des Menschen verankert, die aber durch Regeln befolgende Übung und Erziehung vollendet werden müssen. Am Ende des 18. Jh. gehörte die Ä. zum festen Bestandteil der Lehre an den deutschen Hochschulen, wobei Baumgartens Entwurf nur bruchstückhaft rezipiert wurde und auf Grund der heterogenen Argumentation Kritik erfuhr. Die historistische Dimension des im ›schönen Geist‹ verankerten ästhetischen Kunstbegriffs formulierte Herder 1768: »Der Eingeweihete in die Geheimnisse aller Musen und aller Zeiten und […] aller Werke« kostet das Schöne, »wo es sich findet, in allen Zeiten und allen Völkern«. Damit wird bereits die Relativierung schönheitlicher Normen antizipiert, wie sie für die sich formierende Kunstgeschichtsschreibung maßgeblich wird (J. J. Winckelmann, J. D. Fiorillo, C. F. v. Rumohr). Kants *Kritik der Urteilskraft* (1790) leistete mit der systematischen Begründung des Geschmacksurteils die Abkehr von den empirisch-psychologischen und humanistisch-rhetorischen Ursprüngen der Ä. Baumgartens gebildeter *felix aestheticus* wird abgelöst durch das Konzept des Genies, das nicht Regeln folgt, sondern als Naturmacht selbst Regeln setzt. Kant trennt die ästhetische Urteilskraft als Ausdruck von Lust oder Unlust von dem Vermögen der reinen Vernunft, das nach Begriffen urteilt, und von der praktischen Vernunft, welcher der Wille zugeordnet ist. Entscheidend ist jedoch, dass er in der ästhetischen Urteilskraft das Verbindungsmittel zwischen theoretischer und praktischer Vernunft, mithin zwischen Natur- und Freiheitsbegriff ausmacht. Die ästhetische Urteilskraft übernimmt diese Vermittlungsfunktion z. B., indem das Wohlgefallen am Schönen als interesselos, das Gemüt in ruhiger Kontemplation vorausgesetzt wird. In dieser ›Zweckmäßigkeit ohne Zweck‹ wird ein utopisches Potential formuliert, das Schillers Konzeption einer ästhetischen Erziehung prägt und im romantischen Kultus der Kunst Entfaltung findet. Einen weiteren Schritt der Abgrenzung gegen den auf Natur- wie Kunstschönes ausgerichteten sensualistischen Charakter von Ä. vollzieht die Kunstphilosophie. Schelling realisiert den Vermittlungsgedanken Kants, indem er die ästhetische Anschauung als Erfahrung des Absoluten bestimmt und »das Universum in Gestalt der Kunst« konstruiert. Hegels Ä. ist dagegen wesentlich eine Geschichtsphilosophie und versteht die Kunst inhaltlich als Ausdruck des Geistes in seiner historischen Bewegung. Die Gattungen Architektur, Skulptur, Malerei, Musik und Dichtung werden in die Abfolge der symbolischen, klassischen und romantischen Kunst eingeschrieben. Seine *Vorlesungen über Ä.* (1835) stehen wie die von K.W.F. Solger (1829) und ebenso wie F.W.J. v. Schellings *Philosophie der Kunst* in Spannung zur zeitgenössischen Kunst, welche die Vermittlung des Besonderen mit dem Allgemeinen – das sinnliche Scheinen der Idee – nicht mehr leisten kann. Kunstphilosophie entfaltete sich unter dem

Eindruck des realen Zerfalls des Kunstschönen, der in Schellings Genieästhetik zur Utopie einer zukünftigen Mythologie gewendet wird, während Hegel in der Rede vom ›Ende der Kunst‹ ihre Historizität anerkennt.

Moderne

Im späteren 19. Jh. und verstärkt im 20. Jh. wird die Einschränkung der Ä. auf das Schöne revidiert, exemplarisch in Rosenkranz' Ä. des ›Hässlichen‹ oder auch bei Valéry. Folgenreich war Marx' kritische Wendung der Hegelschen Dialektik in eine materialistische Geschichtsphilosophie, die an die Stelle des Geistbegriffs den der Arbeit einsetzte und so das Gesellschaftliche, verstanden als Klassenkonflikt, in die Ä. einband. U. a. Lukács, Benjamin, Bloch, Brecht und Adorno leiteten hieraus ästhetische Theorien ab, deren Differenz sich aus dem unterschiedlich gedeuteten Paradigma der Widerspiegelung ergab und sich zentral in der Diskussion der Begriffe ›Realismus‹ und ›Ideologie‹ entzündete. Konträr zu Hegels Geschichtsphilosophie positionierte sich die Ä. der Existenz (Schopenhauer; Kierkegaard; Nietzsche). Sie hat in der Gegenwart eine Aktualisierung erlebt, z. B. bei Foucault (1984) oder in der ›ökologischen‹ Ä. des Biologen H. Maturana. Ihre Grundlage ist, hierin Motive der antisystematischen Ä. der Frühromantik (Novalis, Schlegel, Paul) aufgreifend, die Poetisierung des Endlichen. Vorbild ist v. a. Nietzsche, der das Dasein in der Welt nur als ästhetisch gerechtfertigt sah und im dionysischen Rausch mit seiner Steigerung des Affektsystems den Inbegriff des ästhetischen Zustands ausmachte. Die schon durch Schleiermachers Ä.-Vorlesung von 1832/33 antizipierte Abkehr von der Kunstphilosophie wurde auf breiter Ebene durch die psychologische Ä.G.Th. Fechners und Th. Lipps' geleistet, die sich auf die von dem Biologen J. Müller 1833–1840 entwickelte und von Helmholtz 1862 referierte Physiologie der Sinnesorgane und die plurale Verfasstheit der Reizempfindung berief und somit Hegels erkenntnistheoretischer Prämisse einer Entsprechung von Bewusstsein und Welt widersprach. Das auch von Künstlern (z. B. Kandinsky) in der Folgezeit häufig bemühte Konzept der ›Synästhesie‹ meint die Übersetzbarkeit der jeweiligen Sinnesmodalität in andere und bietet letztlich ein alternatives Totalitätsmodell. Mit dem Übergang der Philosophie zur Physiologie ging eine Verschiebung der Perspektive von einer werkbezogenen Ä. zu einer Produktions- bzw. Rezeptionsästhetik einher. Größten Einfluss auf die Theorie der klassischen Moderne, insbesondere der abstrakten Kunst, übte K. Fiedlers Interpretation des künstlerischen Schaffensprozesses als einer Art des aktiven und insofern gestaltenden Sehens aus. Auch die Aufstellung kunstwissenschaftlicher Grundbegriffe z. B. bei A. Riegl und H. Wölfflin war an der psychologischen Ä. orientiert. Von W. Diltheys Schriften ging um 1900 wiederum eine antipositivistische Wende aus, die in den Begriffen ›Erlebnis‹, ›Ausdruck‹ und ›Verstehen‹ ihre Grundlagen artikulierte und im Projekt der Geisteswissenschaften mündete. Die phänomenologische Kunstphilosophie, aber auch die kunsthistorische Bedeutungsforschung (Strukturanalyse, Ikonologie, Hermeneutik) haben Diltheys Ansätze weitergeführt und insofern die Ä. als Wahrnehmungslehre abgelehnt. Heidegger kritisierte eine ästhetische Einstellung, die das Kunstwerk als bloß sinnlich rezipierbaren Gegenstand genießt, statt es als ein Geschehen von Wahrheit zu begreifen. Nach H.-G. Gadamers Hermeneutik wird Wahrheit durch die Kunst in der lebensweltlichen Kontinuität unserer Erkenntnis erfahren – Ausgangspunkt für die Rezeptionsästhetik (Iser, Jauß), welche die sich historisch wandelnde ästhetische Erfahrung untersucht. Das Kunstwerk in seinen historischen Entstehungszusammenhang einzurücken, es als Symbol oder Dokument der Zeitumstände zu interpretieren, ist das primäre Ziel der kultur-, geistes- oder sozialgeschichtlich ausgerichteten Kunstwissenschaft. Die Verbindung zur Ä. besteht hier in der vorausgesetzten Symbolfunktion der Kunst. Panofsky orientierte sich u. a. an Cassirers neukantianischem Konzept der ›symbolischen Formen‹, das, aus einer Revision der traditionellen Mimesistheorie entwickelt, das künstlerische Symbolisieren als autonome Wirklichkeitskonstitution auffasst. Für die ästhetischen Theorien im letzten Drittel des 20. Jh. sind v. a. linguistische Ansätze wirksam, die durch strukturalistische, pragmatistische, psychoanalytische, anthropologische und phänomenologische Perspektiven modifiziert wurden. Kunst wird auf Grund der semiotisch geprägten Ä. als Teil einer universalen symbolischen Ordnung, ihre Sinnartikulation zunehmend als offen, unabschließbar bewertet. Die von der postmodernen Architektur inspirierte dekonstruktivistische Ä. Derridas widmet sich wie die ›affirmative Ä.‹ Lyotards der Negativität von Repräsentation. Die Analyse der neuen Medien stellt, seit Baudrillards kulturkritischer Simulationstheorie, ein neues, u. a. von Flusser, Deleuze und Virilio bearbeitetes Feld der Ä. dar. Darüberhinaus wurde der Begriff Ä., im Rekurs etwa auf kybernetische Modelle einer selbstbezüglichen Logik, zur Bezeichnung von Denkweisen erweitert, die den Objektivitätsanspruch des Positivismus ebenso wie den der Geschichtsphilosophie

zugunsten einer ereignisorientierten ›begriffslosen Reflexion‹ verabschiedet haben. In Hinsicht der aktuellen Begründung von Ä. als *aísthesis* – als Theorie von Wahrnehmungsweisen – wuchs, zentral im Werk Lyotards, Kants *Kritik der Urteilskraft* eine erneute Relevanz zu.

➔ Anthropologie; Autonomie; Ende der Kunst; Erhabene, das; Formanalyse; Gefühl und Einfühlung; Giudizio, Geschmack, Geschmacksurteil; Hermeneutik; Idea; Kunstgeschichte als Geistesgeschichte und als Kulturwissenschaft; Partizipation; Psychoanalyse; Rezeptionsästhetik; Wahrnehmung.

Literatur

A. G. Baumgarten, Theoretische Ä. Die grundlegenden Abschnitte aus der ›Aesthetica‹ [1750/58], hg. v. H. R. Schweizer, Hamburg ^{2}1988. – J. G. Herder, Kritische Wälder. Erstes bis Drittes Wäldchen [1769], Viertes Wäldchen [1767], Weimar/Berlin 1990. – J. G. Sulzer, Allgemeine Theorie der schönen Künste, 2 Bde., Leipzig 1771–1774. – I. Kant, Kritik der Urteilskraft, hg. v. H. F. Klemme, Hamburg 2001 [zuerst 1790]. – F.W.J. Schelling, Philosophie der Kunst, Darmstadt 1990 [entst. 1802–1803]. – J. Paul, Vorschule der Ä., Darmstadt 2000 [zuerst 1804]. – F. Schleiermacher, Vorlesungen über die Ä., hg. v. C. Lommatzsch. In: Ders., Sämmtliche Werke, Abt. 3, Bd. 7, Berlin 1842 [gehalten 1832/33]. – G.F.W. Hegel, Vorlesungen über die Ä. In: Ders., Werke 13–15, Frankfurt a. M. 1986 [gehalten 1832–1845]. – K. Marx, Ökonomisch-philosophische Manuskripte (Marx-Engels-Gesamtausgabe; Erg.bd. 1), Berlin 1968 [1844]. – K. Rosenkranz, Ä. des Häßlichen, hg. v. D. Kiche, Leipzig ^{2}1996 [zuerst 1853]. – F. Nietzsche, Die Geburt der Tragödie (Kritische Gesamtausgabe; III/1) Berlin u. a. 1972 [zuerst 1872]. – G.Th. Fechner, Vorschule der Ä., Leipzig ^{3}1925 [zuerst 1876]. – Th. Lipps, Ä., Hamburg/Leipzig 1903–1906. – M. Dessoir, Ä. und allgemeine Kunstwissenschaft, Stuttgart ^{2}1923 [1906]. – K. Fiedler, Schriften zur Kunst, hg. v. G. Boehm, 2 Bde., München 1971–1991 [zuerst 1913/14]. – M. Geiger, Phänomenologische Ä. In: Zeitschrift für Ä. und allgemeine Kunstwissenschaft 19 (1925), 29–42. – J. Dewey, Kunst als Erfahrung, Frankfurt a. M. 1980 [zuerst engl. 1934]. – M. Heidegger, Der Ursprung des Kunstwerkes. In: Ders., Holzwege, Frankfurt a. M. 1950, 7–68 [zuerst 1935/36]. – W. Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In: Ders., Gesammelte Schriften, Bd. I/1, hg. v. R. Tiedemann/H. Schweppenhäuser, Frankfurt a. M. 1991 [zuerst 1936]. – Ch. W. Morris, Grundlagen der Zeichentheorie, München 1975 [zuerst engl. 1939]. – G. Lukács, Die Eigenart des Ä. In: Ders., Werke, Bd. 11, Neuwied/Berlin 1963. – Th. W. Adorno, Ästhetische Theorie (Gesammelte Schriften; 7), Frankfurt a. M. 1970. – J. Ritter, Ä., ästhetisch. In: Ders. (Hg.), Historisches Wörterbuch der Philosophie, Bd. 1, Basel/Stuttgart 1971, 555–580. – J.-F. Lyotard, Essays zu einer affirmativen Ä., Berlin 1980 [zuerst frz. 1973]. – J. Derrida, La Verité en peinture, Paris 1978. – H. R. Jauss, Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik, Frankfurt a. M. 1982. – M. Foucault, Une esthétique de l'existence [Interview 1984]. In: Ders., Dits et Ecrits, Bd. 4, Paris 1994. – W. Welsch, Ästhetisches Denken, Stuttgart 1990. – K. Barck u. a. (Hg.), Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ä., Leipzig 1990. – B. Recki/L. Wiesing (Hg.), Bild und Reflexion. Paradigmen und Perspektiven gegenwärtiger Ä., München 1997. – J. Nida-Rümelin/M. Betzler (Hg.), Ä. und Kunstphilosophie. Von der Antike bis zur Gegenwart in Einzeldarstellungen, Stuttgart 1998. – K. Barck/J. Heininger/D. Kliche, Ä., ästhetisch. In: K. Barck u. a. (Hg.), Ästhetische Grundbegriffe, Bd. 1, Stuttgart/Weimar 2000, 308–399.

Regine Prange

Akademie

Das Wort A. leitet sich vom griechischen *Akadémeia* ab, dem Namen eines Hains im Nord-Westen Athens, in dem Platon zu lehren pflegte. Der Terminus wurde in der Folge zunächst zum Sammelbegriff für dessen Anhänger, später ließ sich damit ganz allgemein eine literarische oder künstlerische Vereinigung bzw. Institution bezeichnen, die innerhalb mehr oder weniger festgelegter Organisationsformen ein bestimmtes Diskussions- bzw. Studien-Programm verfolgte. Die frühesten nach-antiken A. bildeten sich im 15. Jh. als philosophische und philologische Zirkel (z. B. die Kreise um A. Rinuccini in Florenz, P. Leto in Rom und A. Beccadelli in Neapel). Der Begriff wurde schnell auch auf die Versammlungsorte übertragen: So bezeichneten bereits M. Ficino, P. Bracciolini oder S. Gussembrot ihre Landhäuser als ›A.‹ Allerdings wurden spezielle Gebäude für A. erst sehr viel später errichtet. Frühe A. finden sich zudem häufig in Verbindung mit Verlagshäusern und Druckereien – so etwa bei A. Manutius in Venedig oder Th. Anshelm in Hagenau.

Die ersten Künstler-A. wurden nach dem Vorbild oder zumindest in enger Anlehnung an literarische A. eingerichtet. Frühester Beleg einer solchen A. ist eine Serie von Stichen des späten 15. oder frühen 16. Jh., wahrscheinlich nach Zeichnungen Leonardo da Vincis, mit leicht variierender Inschrift »ACHADEMIA LEONARDI VINCI«. Möglicherweise sollten die Drucke für den Zeichenunterricht dienen. In jedem Fall ist der Umstand bemerkenswert, dass diese Zeugnisse mit einem Künstler in Zusammenhang stehen, der in besonderem Maße durch schriftliche Äußerungen hervorgetreten ist. Die Bedeutung von literarischer Tätigkeit bzw. Gelehrsamkeit zeigt sich auch in der Akademie, die Baccio Bandinelli einberief: Ein Stich des Enea Vico, die die Gruppe darstellt, zeigt in einem Regal nicht nur Modelle, sondern auch zahlreiche Bücher. Die Accademia del Disegno, 1563 in Florenz gegründet und Modell für viele nachfolgende Künstler-A., wurde ihrerseits unmittelbar nach dem Vorbild der Accademia Fiorentina organisiert, einer herzoglichen Einrichtung, die sich der patriotischen Geschichtsschreibung und Formalisierung der italienischen Sprache in ihrer toskanischen Ausprägung widmen sollte. Einige der

J. B. Metzler © Springer-Verlag GmbH Deutschland, ein Teil von Springer Nature, 2019
U. Pfisterer, *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft*, https://doi.org/10.1007/978-3-476-04949-0_4

wichtigsten Mitglieder der Accademia del Disegno waren im Übrigen oder wurden später auch Mitglieder der Accademia Fiorentina. Der Gründer der Accademia del Disegno, G. Vasari, diente als Leitbild für die führenden Köpfe späterer Künstler-A.: Wie F. Zuccaro, der 1593 die römische Accademia di San Luca ins Leben rief, Karel van Mander, der – einer anonymen Lebensbeschreibung von 1617 zufolge – in Haarlem eine A. gründete, und Ch. Le Brun, der maßgeblich an der Installierung der Académie Royale in Frankreich beteiligt war, zeichnete sich bereits Vasari als weitgereiste und hochgebildete Persönlichkeit des öffentlichen Lebens aus, die heute eher aufgrund ihrer literarischen Äußerungen denn ihrer malerischen Werke bekannt ist.

Öffentliche und private Akademien

Die Accademia del Disegno gab auch in ihrer neuartigen politischen Funktion das Beispiel für eine Reihe späterer A. ab – so etwa für die Académie Royale, die sich in ihren Statuten explizit auf die Florentiner Vorläuferin bezog. Indem Großherzog Cosimo I. de' Medici eine A. für Künstler ins Leben rief und neben Michelangelo selbst als ihr offizieller *capo* fungierte, ließen sich die verschiedenen Künstlerwerkstätten der Stadt einem von ihm kontrollierten Verwaltungsapparat unterwerfen und einbeziehen. Der Deckmantel der A. erlaubte es dem Souverän, viel effektiver Aufträge an eine große Schar von Künstlern zu verteilen und Mitarbeit für seine Projekte einzufordern; da sich so auch die Ausbildung der Künstler reglementieren ließ, war es dem Herrscher zudem möglich, einen einheitlichen ›Staatsstil‹ der Künste zu fördern bzw. herbeizuführen. Dies mag die Attraktivität von A. nicht nur für die Machthaber, sondern auch für eine ausgewählte Gruppe von Künstlern erklären helfen, die nun in zuvor unbekanntem Maße die jeweils lokale Kunstszene beherrschten. Gleichzeitig konnte diese Umstrukturierung bestehender städtischer Organisationsformen zugunsten partikulärer Interessen aber auch erhebliche Spannungen provozieren: In einigen Fällen sollten neu gegründete A. die alten Gilden ablösen oder aufnehmen; in anderen Fällen verboten die Statuten der A. ihren Mitgliedern explizit, selbstbestimmt für den offenen Markt zu arbeiten, dagegen war Nicht-Mitgliedern die Malerei überhaupt untersagt. Bereits in Florenz hatten sich einige Künstler, voran B. Cellini und A. Allori, gegen die von Vasari aufgestellte Gesetzgebung und das Ausbildungssystem verwehrt. In Madrid scheiterte der 1624 unternommene Vorstoß von V. Carducho und anderen, eine A. zu gründen, am Einspruch der etablierten Malergilde; auf ähnliche Weise verhinderte in Valencia ein Zusammenschluss von Malern, dass der 1686 unternommene Versuch einer konkurrierenden Künstlergruppe zur Errichtung einer A. Erfolg hatte. In Frankreich wurde die A. dagegen trotz vehementen Widerstandes der Malergilden installiert. Allerdings konnten A. – trotz der häufig angestrebten Reglementierung und Zentralisierung der Kunstproduktion – gerade auch kunsttheoretische Diskussionen und konträre Positionen befördern: So wurden an der französischen A. regelmäßige *Conférences* institutionalisiert und öffentliche Salons regten die Kritik an.

Allein in Italien wurden zwischen 1500 und 1900 über 2200 literarische A. ins Leben gerufen. In einigen Fällen geschahen diese Gründungen im Schatten von, wenn nicht in Konkurrenz zu den offiziellen A. Es lässt sich auch nicht folgern, dass alle, oder zumindest die wichtigsten frühen A.-Gründungen mit primär politischer Zielrichtung installiert wurden. Bei einer ganzen Reihe von A. dürfte es sich – entsprechend dem Vorbild früher literarischer A. – um private Einrichtungen gehandelt haben: Künstler wie die Leoni und Procaccini in Mailand, L. Cambiaso in Genua oder einige römische Vertreter unterhielten ›A.‹ in ihren eigenen Häusern bzw. in denen ihrer Förderer. Die Carracci riefen 1582 in Bologna eine der einflussreichsten frühen Maler-A., die Accademia dei Desiderosi, ins Leben, die zunächst und in ihrer wichtigsten Phase ein rein künstlerischen Zielen verpflichtetes Familien-Unternehmen darstellte, wenngleich sich ihre Mitglieder letztendlich auch der lokalen Malergilde anschlossen und dadurch unter städtisches Protektorat kamen. Ganz ähnlich scheint auch die Haarlemer A. zunächst ausschließlich als Ausbildungsstätte für das Zeichnen *naer het leven* konzipiert worden zu sein.

Schließlich konnten A. als eine Art idealer Referenzpunkt bestehen: So lässt sich im Prag der Jahre um 1600 anhand der vorherrschenden Bildsprache (und hier insbesondere der Figur der Hermathena) eine ›akademische Grundhaltung‹ feststellen, die sehr wahrscheinlich von Kaiser Rudolf II. gefördert wurde, ohne freilich je in feste institutionelle Bahnen gelenkt zu werden (DaCosta Kaufmann 1982). Auch P. F. Albertinis Stich einer *Academia di pitori* (frühes 17. Jh.) mag zwar im Kontext einer real existierenden A., der Accademia di San Luca, entstanden sein, aber seine Darstellungen akademischer Kunstübungen sind aus anderen Bildern übernommen oder ganz als idealisierende Fiktion wiedergegeben. Und P. Testas berühmter Stich von 1638 – *Il Liceo della Pittura* – verweist mit seiner Benennung zwar darauf, dass die

hier dargestellten Theorien nicht auf Platon, sondern auf Aristoteles zurückgehen; aber die detaillierte Darstellung der Ausbildung des vollkommenen Künstlers basiert dennoch auf der ein Jahrhundert zuvor begründeten akademischen Gedanken- und Bilderwelt (Cropper 1984). Als schließlich Joachim von Sandrart in den späten 1670er Jahren seine Sammlung nordischer Künstlerviten als *Teutsche Akademie* betitelte, bezog er sich ebenfalls nicht auf einen tatsächlichen akademischen Zusammenschluss, sondern auf das alle geschilderten Künstler angeblich verbindende Ideengerüst.

Akademische Kunst

Selbst die am offensichtlichsten mit politischen Intentionen befrachteten A. halfen ihren Mitgliedern in wichtigen Belangen, indem sie etwa den Wettbewerb regelten, Einkommen und Arbeit garantierten und eine Form von Wissen bereit stellten, das anderweitig nur schwer zu erwerben gewesen wäre. So förderten A. häufig das Studium von Akt und Anatomie (im Italienischen kann das Wort *accademia* eine Zeichenstunde nach dem Aktmodell bezeichnen, im Französischen kann *académie* eine Aktzeichnung meinen). Darüber hinaus gibt es zahlreiche Belege, die von Darstellungen akademischer Ausbildung bis hin zu erhaltenen Lehrprogrammen reichen, dass an A. Mathematik, Perspektive, Proportion, Lichtführung und – für Architekten – Mechanik, Hydraulik und Geometrie unterrichtet wurden. Schließlich favorisierten A. von Anfang an das Studium der antiken Kunst und seit der Wende zum 17. Jh. auch der ›alten Meister‹. Unterstützt wurde dies durch Mäzene, die in ihren Privatsammlungen nicht selten die besten Beispiele klassischer Skulptur und neuzeitlicher Malerei nebeneinander vereinten und damit den angehenden Künstlern der A. vorbildliche Studienobjekte bereitstellten.

Es lassen sich aber auch noch andere Gemeinsamkeiten in der Ausbildung konstatieren, wie sie nach 1563 von A. in ganz Europa angeboten wurden. So waren A. teils nicht nur an den künstlerischen Fähigkeiten, sondern insbesondere auch an der ethische Formung ihrer Mitglieder interessiert. Manche frühen A. verlangten von ihren Mitgliedern sogar (vermeintlich charakterbildenden) Schauspielunterricht. Häufig schrieben sie Tugendideale nicht nur in ihren Statuten fest, sondern propagierten sie aktiv in Vorlesungen (vgl. Barzman 2000). Bezeichnenderweise verfolgten viele frühe A. auch religiöse Ziele: So stand die Florentiner Accademia del Disegno in engem Kontakt mit der Servitenkirche SS. Annunziata. Die beiden A., die Gregor XIII. und Sixtus V. beidesmal vergeblich in Rom zu begründen versuchten, sollten der Ausbildung christlicher Maler dienen. Als dann schließlich doch noch die Accademia di San Luca erfolgreich ins Leben gerufen wurde, fand die Eröffnungszeremonie in Form eines Gottesdienstes in S. Martina statt. Die Mailänder A. des Kardinals C. Borromeo, errichtet nach direktem Vorbild der Accademia di San Luca, an deren Begründung Borromeo schon maßgeblich mitgewirkt hatte, sollte zur Findung einer reformierten, dennoch modernen Bildsprache führen. Außerhalb Italiens sollte etwa die A., die eine Gruppe von Malern 1608 in Madrid zu gründen versuchte, in dem Kloster San Bartolomé ihren Hauptsitz haben.

In späteren A. wurde das Ausbildungsprogramm häufig von lokalen bzw. nationalen wirtschaftlichen Interessen diktiert. So diente z. B. die Académie Française dem merkantilistischen System, indem Kulturprodukte für den Export hergestellt wurden. Ausbildungsziel waren einheimische Künstler, die in Konkurrenz zur europaweit geschätzten italienischen Kunst treten konnten. Dazu errichtete man neben der A. in Paris eine Zweigstelle in Rom, wohin die durch Wettbewerbe ermittelten, besten französischen Künstler zur Weiterbildung geschickt wurden. Auch eine Reihe späterer A., einschließlich derjenigen in Wien, Dresden, Berlin, Kopenhagen, Stockholm, Den Haag, Dublin und Genf, wurden ebenso sehr aus kommerziellen wie erzieherischen Motiven gegründet bzw. umorganisiert.

Vor diesem Hintergrund wird sowohl die herausragende Rolle von A. in der Frühen Neuzeit verständlich als auch, warum im 18. Jh. mit der beginnenden Kritik an Hof und Kirche, aber auch mit der neuen Wertschätzung von individuellem Genie, Inspiration und Gefühl die A. zunehmend Kritik auf sich zogen. Bereits 1735 stellte Voltaire ihren Sinn in Frage, andere Vordenker der Aufklärung wie Diderot und Schiller folgten. 1793 war J.-L. David, vormals einer der führenden Maler der Académie Royale, maßgeblich an deren Abschaffung beteiligt. Obwohl diese Einrichtung wenig später erneut begründet wurde, markiert das Ereignis eine wichtige Änderung für die folgende Geschichte der Kunst-A., wurde es doch nun für Künstler wie Kritiker gleichermaßen möglich, bewusst ›anti-akademischen‹ Kunstrichtungen zu folgen.

Ungeachtet ihrer teils politisch instrumentalisierten Ursprünge scheint auf lange Sicht das A.-Wesen positiv wahrgenommen worden zu sein: Noch heute unterhält eine Reihe von Ländern A. im Ausland, um ihren Künstlern dort eine Studienmöglichkeit zu bieten (so sind u. a. Österreich, Dänemark, England,

Rumänien und Spanien in Rom vertreten). In vielen Städten waren zudem A. für die ersten öffentlichen Kunstausstellungen verantwortlich. Das ursprünglich von Frankreich erdachte, weithin nachgeahmte und immer noch mehr oder weniger funktionierende Förderungs- und Auszeichnungssystem haben einige der besten modernen Künstler durchlaufen.

➔ Antiquarische Forschung; Ausstellung; Disegno und Colore; Klassik und Klassizismus; Kunstliteratur

Literatur

L. Olschki, Geschichte der neusprachlichen wissenschaftlichen Literatur, Bd. 1, Heidelberg 1919. – M. Maylender, Storia delle Accademie d'Italia, 5 Bde., Bologna 1926–1930. – N. Pevsner, Die Geschichte der Kunstakademien, München 1986 [zuerst engl. 1940]. – D. Mahon, Studies in Seicento Art and Theory (Studies of the Warburg Institute; 16), London 1947. – J. Ashberry/T. B. Hess (Hg.), The Academy: Five Centuries of Grandeur and Misery, from the Carracci to Mao Tse-tung (The Art News Annual; 33), New York 1967. – A. Boime, The Academy and French Painting in the Nineteenth Century, Oxford 1971. – M. Plaissance, Culture et politique à Florence de 1542 à 1551. Lasca et les Humidieux prises avec l'Académie Florentine. In: A. Rochon (Hg.), Les écrivains et le pouvoir en Italie à l'époque de la Renaissance, Paris 1974, 149–242. – C. Goldstein, Towards a Definition of Academic Art. In: Art Bulletin 57 (1975), 102–109. – Ch. Dempsey, Some Observations on the Education of Artists in Florence and Bologna During the Later Sixteenth Century. In: Art Bulletin 62 (1980), 552–569. – A. Quondam, L'Accademia. In: A. Asor Rosa (Hg.), Letteratura italiana, Turin 1982, Bd. 1, 842–858. – Th. DaCosta Kaufmann, The Eloquent Artist. Towards an Understanding of the Stylistics of Painting at the Court of Rudolf II. In: Leids Kunsthistorisch Jaarboek 2 (1982), 119–148. – L. Rubin (Hg.), Children of Mercury. The Education of Artists in the Sixteenth and Seventeenth Centuries, Providence 1984. – E. Cropper, The Ideal of Painting. Pietro Testa's Düsseldorf Notebooks, Princeton 1984. – S. C. Hutchison, The History of the Royal Academy, 1768–1986, London 1986. – M. Gotlieb, The Plight of Emulation: Ernest Meissonier and French Salon Painting, Princeton 1986. – A. W. A. Boschloo u. a. (Hg.), Academies of Art between the Renaissance and Romanticism (Leids Kunsthistorisch Jaarboek 5–6 [1986–1987]). – Z. Ważbiński, L'Accademia Medicea del disegno a Firenze nel Cinquecento. Idea e istituzione, Florenz 1987, 2 Bde. – J. Hargrove (Hg.), The French Academy: Classicism and its Antagonists, Newark/Delaware 1990. – C. Bambach, Leonardo, Tagliente, and Dürer: ›La scienza del far die groppi‹. In: Achademia Leonardi Vinci 4 (1991), 72–98. – P. Duro, The Academy and the Limits of Painting in Seventeenth-Century France, Cambridge 1997. – K.-E. Barzman, The Florentine Academy and the Early Modern State. The Discipline of *Disegno*, Cambridge 2000. – H. Friedel (Hg.), Pygmalions Werkstatt. Die Erschaffung des Menschen im Atelier von der Renaissance bis zum Surrealismus, München 2001. – J.-P. Barbe/J. Pigeaud (Hg.), Les académies (antiquité – XIXe siècle), Québec 2005. – A. Windholz, Et in academia ego: ausländische A. in Rom zwischen künstlerischer Standortbestimmung und nationaler Repräsentation, Regensburg 2008. – P. M. Lukehart (Hg.), The Accademia Seminars: The Accademia di San Luca in Rome, c. 1590–1635, Washington 2009. – E. Mai, Die deutschen Kunstakademien im 19. Jh. Künstlerausbildung zwischen Tradition und Avantgarde, Köln u. a. 2010.

Michael W. Cole

Allegorie und Personifikation

Die Komplexität der Konzepte von A. und P. unter historischen wie systematischen Gesichtspunkten – jenseits der oft bemühten Definition Quintilians (*Institutio oratoria*, 9, 2, 46) der A. als einer Metaphernfolge – mag in der Kunstwissenschaft übertragen jene Haltung erzeugen, die Dürers *Melencolia I* vorweist. Obwohl A. wie P. zunächst Versinnbildlichungen abstrakter Vorstellungen unternehmen und also genuin mit dem Visuellen verbunden sind, scheinen sich bislang doch v. a. die Literaturwissenschaften für eine ›Theoretisierung‹ dieser Phänomene zuständig zu fühlen. Die Kunstgeschichte hat sich zwar intensiv mit einzelnen Ikonographien befasst. Eine speziell auf die Darstellungen bezogene Theorie, Terminologie und Abgrenzung (etwa zum Symbol), aber auch die historischen Entwicklungen mit ihren je spezifischen Formen visueller Semantiken von A. und P. sind dagegen nur vage umrissen.

Spätantike und Mittelalter

Für die Schriftkultur des christlichen Abendlandes gilt es zunächst mit C. Meier, zwei verschiedene Formen der A. zu unterscheiden. Der Bibelauslegung ist die hermeneutische A. zuzuordnen, während daneben die grammatisch-rhetorische A. existiert. Die Annahme, dass die Heilige Schrift nicht nur den Wortsinn (*sensus litteralis*), sondern auch eine geistig-geistliche Bedeutungsebene (*sensus spiritualis*) umfasst, führte zur Einteilung verschiedener Schriftsinne. Während Origenes etwa noch drei solche Formen unterschied, erlangte der vierfache Schriftsinn weitaus größere Bekanntheit – resümmiert in dem noch über das Mittelalter hinaus verbreiteten Merkvers »Littera gesta docet, quid credas allegoria, moralis quid agas, quo tendas anagogia« (»Der Wortsinn lehrt, was geschehen ist, der allegorische, was zu glauben ist; der moralische, was zu tun ist; der anagogische, wohin zu streben ist«). Doch inwiefern dieses differenzierende und variable Deutungsspektrum und das Verfahren der Allegorese den Verständnisschlüssel für die Bildwelt des christlichen Mittelalters liefert, bleibt strittig.

Die Verschränkung von allegorischen Bildern und Texten war für einen mittelalterlichen Rezipienten eine vertraute Erscheinungsform. Dass es etwa für viele allegorische Bildformeln einen direkten Textbe-

J. B. Metzler © Springer-Verlag GmbH Deutschland, ein Teil von Springer Nature, 2019
U. Pfisterer, *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft*, https://doi.org/10.1007/978-3-476-04949-0_5

zug gegeben haben muss, zeigt sich im *Breviarium von Belleville*, dessen vielkopiertes Bildprogramm in der ursprünglichen, wohl von J. Pucelle illustrierten Handschrift durch eine ausführliche *exposicion* begleitet und erklärt wurde. Und auch das berühmteste allegorische Werk des Mittelalters, der im 13. Jh. entstandene *Roman de la Rose*, war ein umfassender Text, dessen bildreiche Sprache einen vielfach kopierten Illustrationszyklus hervorbrachte. Auch in anderen Handschriften, etwa in den Pilgerwegsbeschreibungen des Guillaume de Digulleville, lässt sich das Entstehen solcher textgebundener A. und P. beobachten. Durch Rubrizierungen wurden die *figures* in den Lesefluss eingebracht. Die Stimulatoren allegorischer Bilder und der P. waren wenige Ausgangstexte, wie etwa Martianus Capellas *De nuptiis Philologiae et Mercurii* oder die *Psychomachia* des Prudentius. Letztere muss nahezu als Archetyp der Personifikations-A. angesehen werden: Die A. der Tugenden und Laster, die in sieben Kämpfen dargestellt wird, kann wohl als das eingängigste Motiv gesehen werden, das auch die Bildproduktion wesentlich beeinflusste. Und so eindringlich bildhaft, wie Boethius seine als weibliche Gestalt imaginierte Philosophie dem Leser als Bild ins Gedächtnis brachte, kleidete auch Alanus ab Insulis seine personifizierte Natur in ein Gewand, dessen prächtige Ausgestaltung noch lange die Ikonographie der Natur beeinflussen sollte. Prägend für die Bildschöpfungen des Mittelalters waren jedoch vor allem die Tugenden und Laster, deren Gestalt sich zunächst durch die Illustrationen etwa der Prudentius-Schrift festigte, die bald aber auch als Zyklus überliefert wurden. Der Ikonographie der mittelalterlichen Tugenden und Laster widmeten sich zahlreiche Studien, jeweils rekurrierend auf die wegweisenden Schriften von E. Mâle, der durch das Zusammenfügen wichtiger Textquellen und davon abhängiger Bilder den Grundstein für die Erforschung der A. und P. im Mittelalter legte. Eine wichtige Frage bleibt, welchen ontologischen Status die allegorischen Figuren einnehmen, die sowohl in den Schriften, als noch auffälliger in den Bildern mit den Heiligen und Engeln interagieren – B. Newman untersucht daher, welche Funktion allegorische Figuren in Hinblick auf die monotheistische Ausrichtung des christlichen Abendlandes einnehmen können. Auf diese Schnittstelle rekurrierte bereits C. S. Lewis berühmte Formel »The twilight of the gods is the midmorning of the personifications« (1958). Dass die allegorischen Texte und spezielle P. sich in unmittelbarer Nähe zu den antiken Göttern befanden, konstatierte nicht erst Ch. de Pizan in der um 1400 entstandenen *Épistre d'Othéa*, deren Illustrationen als allegorische Götterbilder von Bedeutung sind.

Frühe Neuzeit

J. Vadian bezeichnete in *De Poetica* (1518) die Dichter, die Allegorien entwarfen, als Maler. Gleichwohl kann daraus nicht der Umkehrschluss gezogen werden, dass sich der Maler allegorischer Bildthemen seinem Publikum diesbezüglich auch als Dichter anempfahl. So zeigt sich hier zugleich ein methodisches Desiderat der Kunstwissenschaft im Umgang mit A. und P. Die Kategorien, die im christlichen Mittelalter aufgrund der engen Verzahnung von Texten und Bildern übergreifend gehandhabt werden konnten, verlieren zu jenem Zeitpunkt, an dem allegorische Bilder auch unabhängig von Texten wirken, an Bedeutung. Löste noch A. Lorenzettis berühmtes Fresko des *Buon Governo* im Palazzo Publico in Siena das Problem der Verständlichkeit durch Beischriften, und lassen sich viele Allegorien als direkte Umsetzungen einer Textvorlage identifizieren, wie etwa Francesco da Barberino in seinen *Documenti d'Amore* die beigefügten Illustrationen oder *figurae* als eigene Inventionen hervorhebt, beginnt das Problem durch die Verselbständigung ikonographischer Versatzstücke und ihre Verbindung in der Bilderzählung – der Weg vom Bildbegriff zum Bildtext, wie H. Belting (1989) für die Wandmalerei der Dantezeit beschreibt. Das Überblenden mythologischer und allegorischer Elemente in der Galerie François Ier in Fontainebleau zeugt von einer solchen hermeneutischen Herausforderung ebenso wie Bronzinos Allegorie mit Venus und Cupido von 1545. Für G. Vasari im Vorwort seiner *Vite* oder auch P. Giovio im *Dialogo delle imprese militare et amorose* (1555) wird die ikonographische *invenzio* von Allegorien, Personifikationen und Emblemen aus geläufigen mythischen und allegorischen Elementen zur Aufgabe des Künstlers. Doch mit den entstehenden Emblembüchern mehrten sich auch Werke, die das wesentlichste Element allegorischer Bildkompositionen zu ordnen suchten, so etwa C. Ripas 1593 erstmals herausgebrachte *Iconologia*, die wenige Jahrzehnte später vielfach verlegt, illustriert, übersetzt und erweitert in ganz Europa Verbreitung fand. Der Übergang dieser Bildfindungen in andere Kunstformen, etwa in das Theater, indizieren etwa auch die *sinneken*, wie K. van Mander in seinem *Schilderboek* (1604) allegorische Figuren bezeichnet, die zugleich auch als allegorische *dramatis personae* die Theaterbühnen und Schauspiele strukturierten.

Die allegorische Interpretation der antiken Mythen, deren umfänglichen Höhepunkt wohl B. de Montfaucons fünfzehnbändiges Werk *L'antiquitée expliquée* (1719–24) darstellt, deutet darauf hin, dass die Gottheiten der Vergangenheit und die P. abstrak-

ter Begriffe längst funktionsäquivalent angesehen wurden. Der u. a. von D. C. Allen (1970) aufgearbeitete Deutungsweg zwischen paganer Symbolik und allegorischer Interpretation zeigt sich in unzähligen mythographischen Handbüchern, so dass wenig später Äußerungen über die Allegorie in den Künsten immer auch den Rückbezug zur klassischen Antike kommentieren – woraus schließlich eine Autorisierungsformel für A. und P. entsteht.

18. und 19. Jahrhundert

Gewisse Ermüdungserscheinungen bei der Betrachtung all dieser laufend entstehenden Sinnbilder legt Abbé J.-B. Dubos in seinen *Réflexions Critiques* (1719) an den Tag mit seiner Einforderung nach klarer Verständlichkeit allegorischer Gemälde und der gleichzeitigen Ablehnung neuer, unbekannter A. Die A. rangiert bei ihm auf Ebene der Gleichnisse, die durch ihr geheimnisvolles Erscheinungsbild Neugier erweckt und in ihrer Entschlüsselung Vergnügen bereitet. Winckelmann interpretiert im *Versuch einer Allegorie* (1766) A. als die Seele der Dichtung und der Malerei. Zwei Formen der A. spielen bei ihm eine Rolle: jene, die den Blick auf höhere Wahrheiten verschleiern, und jene, die bekannte Bedeutungen wie etwa Tugenden und Laster versinnbildlichen. Mehr und mehr wird das Erfinden und die Neubildung von Allegorien zu einer Form der ästhetischen Antikenrezeption: »Die Allegorie ist, im weitläufigsten Verstande genommen, eine Andeutung der Begriffe durch Bilder, und also eine allgemeine Sprache, vornehmlich der Künstler, für welche ich schreibe: Denn da die Kunst, und vornehmlich die Mahlerey eine stumme Dichtkunst ist, wie Simonides sagt, so soll dieselbe erdichtete Bilder haben, das ist, sie soll die Gedanken persönlich machen in Figuren. Die eigentliche Bedeutung des Worts Allegorie, welches die älteren Griechen noch nicht kannten ist, etwas sagen welches von dem was man anzeigen will, verschieden ist, das ist, anders wohin zielen, als wohin der Ausdruck zu gehen scheinet, auf eben die Art wie wenn ein Vers eines alten Dichters in ganz verschiedenen Verstande angewendet wird. In folgenden Zeiten aber ist der Gebrauch des Worts Allegorie erweitert, und man begreift unter Allegorie alles was durch Bilder und Zeichen angedeutet und gemahlet wird« (1766, 2). A. kann nach Winckelmann auch als ›Iconologie‹ bezeichnet werden. Auch Sulzer differenziert den Begriff der A. in seiner *Allgemeinen Theorie der Schönen Künste* (1771–74) einerseits hinsichtlich der Texte, andererseits hinsichtlich der Zeichnung bzw. Malerei, welche ihm als Hauptanwendungsfeld der A. gilt. In seinen Definitionen subsumiert er auch das Sinnbild als allegorisches Bild, das er jedoch von komplexeren allegorischen Vorstellungen unterscheidet. Auf der Ebene des Sinnbildes liegt für ihn offenbar auch zu Teilen die P. – doch im Fall der personifizierten Gerechtigkeit mit verbundenen Augen und der Waage in der Hand »drückt nicht bloß das Wort Gerechtigkeit aus, sondern auch die Eigenschaft derselben, daß sie sich durch kein Ansehen und keinen Schein verblenden lasse, daß sie nicht vorzeitig sey, sondern das Recht auf das Genaueste abwäge« (1771, 36). Ebenso verweist er auf die Schwierigkeiten, durch mythologische Gestalten A. zu schöpfen – dies gelang offenbar nur den antiken Künstlern in Vollkommenheit, und seine Kritik richtet sich etwa gegen C. Ripa, dessen *Iconologia* schon Winckelmann deklassierte, ebenso wie O. v. Veens zu Teilen ›kindische Erfindungen‹ in den *Amorum Emblemata* (1608).

Als eine bemerkenswerte Reflektion über das Wesen der A. mag das Frontispiz zum *Cannocchiale Aristotelico* von E. Tesauro (1670) gelten, in dem eine P. der Malerei das Motto *Omnis in unam* auf einen anamorphotisch zu entschlüsselnden Konus schreibt – die Wirklichkeit wird von Pictura verschlüsselt, und kann gleichsam wieder dechiffriert werden. Auf eine solche Form der Codifizierung verweist offenbar auch R. de Piles in seinem *Cours de peinture* von 1791, nach der A. für die Maler eine Sprache sein soll, die auch vom Adressaten verstanden werden muss. Auffallend ist die Rückbesinnung auf antike Legitimation der allegorischen Bildformen, denn das Verwenden allegorischer Bildthemen aus den Bereichen der Ekphrasis, wie etwa die *Tabula Cebetis*, oder die auch bei vielen anderen Autoren als Beispiel gelungener allegorischer Argumentation zitierte Verleumdung des Apelles werden als die wenigen sinnvollen Anwendungsorte der A. genannt.

Im Zuge der druckgraphischen Verbreitung von P., ihrer oftmals rein dekorativen Verwendung in vielen Bereichen der Alltagskunst scheint es, dass die A. spätestens bei Winckelmann auf das Erscheinungsbild der P. reduziert wird. Ebenso von Winckelmann (1766) indiziert ist die Etablierung des A.-Diskurses für die bildenden Künste allein, die nunmehr sich dergestalt emanzipieren sollten, dass sie etwa auf die stützende Funktion des Textes wie etwa Beischriften o. ä. verzichten konnten. Die folgenreichste Definition der A. lieferte Goethe, *Maximen und Reflexionen* (Nr. 749, 470f.), indem er A. und Symbol einander gegenüberstellt: »Die Allegorie verwandelt die Erscheinung in einen Begriff, den Begriff in ein Bild, doch so, daß der Begriff im Bilde immer noch begrenzt und vollständig zu halten und zu haben und

an demselben auszusprechen sei.« Die Symbolik hingegen »verwandelt die Erscheinung in Idee, die Idee in ein Bild, und so, dass die Idee im Bild immer unendlich wirksam und unerreichbar bleibt und, selbst in allen Sprachen ausgesprochen, doch unaussprechlich bliebe.« Während eine Differenzierung zwischen A. und Symbol bis zur Goethezeit unüblich war, formuliert u. a. H. Meyer (*Über die Gegenstände der bildenden Kunst*, 1797) daraus schließlich die Zurückweisung der A. zugunsten des Symbols. Nichts fasst diesen Überdruss an allegorischer Argumentation allerdings so gut zusammen, wie Th. Carlyles' *Sartor resartus* (1836), eine fiktiven Abhandlung über den deutschen Herrn Diogenes Teufelsdröck, dessen ebenso fiktive Schrift *Die Kleider ihr Werden und Wirken*, verlegt 1831 in Weissnichtwo, die Welt in Kleidungsmetaphern zu erklären sucht – die Apotheose und zugleich der Niedergang des seit dem Mittelalter so viel beschworenen Schleiers, des Integumentum. Bei J. Ruskins *Stones of Venice* (1851) ist die P. die eigentliche Form der A. Auch wenn in den Literaturwissenschaften zwischen A. und P. teilweise deutlich unterschieden wird, erscheint es fraglich, ob Differenzierungen, wie etwa G. Kurz sie vornimmt, für die bildenden Künste Gültigkeit beanspruchen können – zumal hier wesentlich deutlicher als in der Literatur Gestalten der klassischen Mythologie zur selben Kategorie gezählt wurden wie P. Die Gleichsetzung von P. und A. in den Künsten, ihre Überblendung mit Götterbildern erzeugt jedoch – im Vergleich zum Gebrauch dieser Terminologie etwa in den Literaturwissenschaften ein Problem: Das Wesen der A. liegt im Verbergen von Bedeutung, da ihre Oberfläche Sinn birgt, während die P., wenn auch als Maske, ihr Gesicht zeigt. Letztendlich erregte die Häufung von P. und allegorisch zu verstehenden mythologischen Figuren harsche Kritik – Blümler (1881, 84) wendet sich, wie viele weitere Zeitgenossen, nachdrücklich gegen den Überfluss von P., zu denen er eben auch mythische Gestalten zählt: »[…] denn es ist überhaupt geschmacklos, heutzutage den ganzen mythologischen Apparat der Griechen in Scene zu setzen und irgend einen modernen Dichter oder Künstler von Apoll und den Musen oder wo möglich vom gesammten Olymp empfangen zu lassen, für welche Feier man überdies noch genöthigt ist, damit das Ganze nicht als Carrikatur erscheine, den Betreffenden seines alltäglichen Costüms zu entkleiden und ihm dafür den griechischen Mantel, den er nie getragen, und die Lyra, die er nie gespielt, beizulegen.« Ausnahmen wollte Blümler bei solchen Abstraktionen gewähren, für die die Kunst noch keine Vorbilder bereithielt – Burckhardt (1887) polemisierte ganz entschieden gegen die Präsenz von P. und A. – während es ihm zuvor (1858) mit Blick auf die Kunst der Vergangenheit daran gelegen war, Quellen zum Verständnis allegorischer Bildsprache aufzufinden. Gleichzeitig erscheint mit M. Gerlach, *Allegorien und Embleme* (1882), ein Werk, das als später Nachfolger Ripas einen Bilderatlas dieser von Zeitgenossen so heftig abgelehnten Begriffsbilder lieferte – diesmal als Musterbuch für die Übernahme von Figuren in die Gebrauchskunst. M. Wagner (1989) zeigt, wie neben der Gegenüberstellung von A. und Symbol ein neues Konfliktfeld entsteht bei der Frage, welche Rolle die A. im Historienbild des 19. Jahrhunderts einnehmen durfte.

Moderne und Gegenwart

Dass die Ende des 18. Jh. hervorgebrachten Kritikpunkte gegen A. und P. bis in das 20. Jh. nicht an Gültigkeit verloren, lag auch daran, dass jene elaborierten Codes, durch die zuvor ein Verständigen über allegorische Bildsprachen möglich war, unwiderruflich verlorengingen. Gleichwohl allegorische Bildsprache sich im postkolonialen Zeitalter als eine dominierende Kulturtechnik erwies, betraf dies die visuelle Kultur jenseits des akademischen Diskurses. W. Benjamin formulierte in seinen Schriften Überlegungen, inwiefern hier eine Hinwendung der A. und speziell der P. zur Ware ablesbar ist. Die immer plakativeren allegorischen Figuren, Waren-A. und Konsum-Apotheosen einerseits, ein wiederholter Kanon althergebrachter Formen andererseits erzeugten Überdruss im Umgang mit allegorischen Bildformen, die nicht zuletzt an Konflikten über Denkmalssetzungen abgelesen werden konnten. Das verkörperte Abstraktum konnte zwar Erfolge verbuchen, doch selbst Lady Liberty musste sich den Vorwurf gefallen lassen, allzu große Ähnlichkeit mit der gestrengen Mutter des Erschaffers Bartholdi aufzuweisen und damit als A. zu versagen – der menschliche Körper als beliebige Projektionsfigur konnte ebenso Konfliktpotential bergen.

Die Ablehnung der A. und P. seit dem ausgehenden 18. Jh. behielt lange Zeit implizit Gültigkeit, nicht nur in Hinblick auf zeitgenössische Kunstproduktion, sondern auch in Beschäftigung mit vergangenen Epochen. Auch Warburgs A.-Begriff hat dort seine Wurzeln, beginnt für ihn mit der Renaissance die Umwandlung vom Symbol zur A. (Rampley 1997), vom magisch-assoziativem Symbol zur logisch-dissoziativen A. Im Zuge ikonographischer Forschungen steigt das Interesse an A. und P., wie die Arbeiten Panofskys oder Wittkowers offenlegen – jedoch vielmehr in dem Sinne, Quellen für

das Verständnis frühneuzeitlicher Bildformen zu finden: Im Fokus steht das Bemühen, allegorische Bilder zu entschlüsseln und weniger das Interesse am Modus der A. als eigenständige Ausdrucksform. W. Benjamin zeigte sich in seinem Buch zum Ursprung des deutschen Trauerspiels (1928) beeinflusst u. a. von Panofskys und Saxls Werk zu Saturn und Melancholie (1923), zieht aber andere Schlüsse zu Dürers *Melencolia I*, in der Panofsky das Symbol in der A. aufscheinen sieht. E. Gombrich beschäftigte sich zunächst eingehender mit dem Erscheinungsbild der P. und analysiert die Wurzeln dieser kulturübergreifenden Erscheinungsform für die europäische Kultur, indem er linguistische Überlegungen miteinbezieht; später vertieft er dies in seinem Aufsatz zu den *Icones Symbolicae* (1986, 219), um auch hier die Distinktion von Symbol und A. kritisch-ironisch zu hinterfragen: »Zugegeben, Allegorien waren rein verstandesmäßige Piktogramme in der Form zimperlicher Jungfrauen in weißen Gewändern, die irgendwelche konventionellen Attribute mit sich führen; aber Symbole mussten etwas anderes sein – etwas Vitales, Kräftigeres und unendlich viel Tieferes.« Zwischen Kant und Freud ergründet Gombrich die Provenienz dieser Vorstellungen, die in der Kunstwissenschaft die Ablehnung des A.-Begriffs zur Folge hat.

Eng gekoppelt an die Beschäftigung mit allegorischer Bildsprache ist die Wahrnehmung und Reflektion der Geschlechterdifferenz. Weshalb A. und P. in den Künsten zugleich auch eine Geschichte des weiblichen Körpers spiegeln, gibt Anlass für weitergreifende Fragestellungen, denen sich wohl am ausführlichsten M. Warner gewidmet hat. Ob nun gemäß der Kunst der Rhetorik seit der Antike der A. die Funktion des Schmückens und Verführens zufällt, die am besten durch Projektionen auf den weiblichen Körper als erfüllt angesehen wurde, oder die mittlerweile zusehends kritisch hinterfragte These, dass das grammatikalische Geschlecht verkörperter Abstrakta die Weiblichkeit von A. und P. beförderte, gilt es im jeweiligen Kontext zu beantworten. An diese Überlegungen schließt sich an, weshalb insbesondere Staatspersonifikationen als weibliche Figuren erscheinen – weshalb der allegorische Körper zur Abbildung politischer Ordnungsvorstellungen sich eignete. J. Landes exemplifizierte dies an der Darstellung Frankreichs und zeigte auf, wie die soziale Funktion des weiblichen Körpers in den Dienst der politischen A. gestellt wurde. Als Geliebte, als Mutter, als schützenswerte Jungfrau konnte die P. einer Nation insofern an verschiedene Funktionen und politische Gegebenheiten angepasst werden. Die internationale Wirksamkeit dieser Synthese von Nation und allegorischem Körper zeigt sich z. B. im Zuge von Kriegspropaganda im 1. und 2. Weltkrieg – war zu diesem Zeitpunkt die P. in den bildenden Künsten längst eine überkommene Bildform, spielte sie in der politischen Kommunikation eine große Rolle. Die oftmals ostentative Nacktheit des allegorischen Körpers scheint in den darstellenden Künsten eng verbunden mit dem Konzept der A. Werden etwa Rollenporträts nur durch einen mythologischen Deutungsrückhalt denkbar, und indizieren nackte Frauengestalten im Bild ihre nichthistorische, emblematische und allegorische Einbindung in das Bildgeschehen, so wird dieses Verfahren zusehends schwieriger, wie M. Pointon (1996) am Beispiel des *Dejeuner sur l'herbe* aufzeigte.

Ausgehend von den vor allem in den Literaturwissenschaften prägenden Theorien von P. de Man und W. Benjamin wird der Begriff A. seit den 80er Jahren für den Umgang mit Gegenwartskunst nutzbar gemacht. C. Owens schließlich verbindet A. mit postmoderner Kunstauffassung durch seine Charakterisierung der A. als Parodie und Montage, ebenso wie H. Fosters auf Benjamin rekurrierender Begriff des Anti-Ästhetischen (Tambling 2010, 130), der dem Begriff A. dadurch eine neue Aktualität verleiht.

➔ Ekphrasis; Genderforschung; Ikonographie/Ikonologie; Symbol

Literatur

J. J. Winckelmann, Versuch einer A., besonders für die Kunst, Dresden 1766. – J. G. Sulzer, Allgemeine Theorie der schönen Künste, 2 Bde., Leipzig 1771–1774. – K. Ph. Moritz, Über die A. In: Monatsschrift der Akademie der Künste, Berlin 1789, 49–54. – J. W. Goethe, Maximen und Reflektionen. In: Ders., Werke. Hamburger Ausgabe Bd. 12, Schriften zur Kunst, Hamburg 2008. – J. Burckhardt, Die A. in den Künsten (1887). In: Ders.: Kunstgeschichtliche Vorträge, Stuttgart 1959, 318–342. – H. Blümler, Laokoon-Studien. Erstes Heft. Über den Gebrauch der A. in den Bildenden Künsten, Freiburg/Tübingen 1881. – E. Mâle, L'art religieux du XIII siècle en France: etude sur l'iconographie du moyen age et sur ses sources d'inspiration, Paris 1902. – E. Panofsky/F. Saxl, Dürers ›Melencolia I‹. Eine quellen- und typengeschichtliche Untersuchung, Leipzig 1923. – W. Benjamin, Ursprung des deutschen Trauerspiels, Frankfurt a. M. 1978 [zuerst 1928]. – E. H. Gombrich, Icones Symbolicae. Die Philosophie der Symbolik und ihr Einfluß auf die Kunst [zuerst 1948]. In: Ders., Das symbolische Bild. Zur Kunst der Renaissance II, Stuttgart 1986, 150–232 und 275–284. – C. S. Lewis, The Allegory of Love. A Study in Medieval Tradition, New York 1958. – D. C. Allen, Mysteriously meant. The rediscovery of pagan symbolism and allegorical interpretation in the Renaissance, Baltimore 1970. – J. M. Steadman, The Lamp and the Elephant: ideal imitation and the context of renaissance allegory, San Marino 1974. – C. Meier, Überlegungen zum gegenwärtigen Stand der A.-Forschung, in: Frühmittelalterliche Studien 10 (1976), 1–69. – P. De Man, Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust, New Haven/London 1979. – G. Niklewski, Versuch über Symbol und A. Winckelmann – Moritz – Schelling, Erlangen 1979. – C.

Owens, The Allegorical Impulse: Towards a Theory of Postmodernism, in: October 12 (1980), 67–86; 13 (1980), 59–80. – H.-T. Wappenschmidt, A., Symbol und Historienbild im späten 19. Jahrhundert. Zum Problem von Schein und Sein, München 1984. – M. Warner, In weiblicher Gestalt. Die Verkörperung des Wahren, Guten und Schönen, Hamburg 1989 [zuerst 1985]. – M. Camille: Walter Benjamin and Dürer's Melencolia I: The Dialectics of Allegory and the Limits of Iconology, in: Idea and Production 1 (1986), 58–79. – C.-P. Warncke, Sprechende Bilder – sichtbare Worte. Das Bildverständnis in der Frühen Neuzeit, Wiesbaden 1987. – H. Belting, Das Bild als Text. Wandmalerei und Literatur im Zeitalter Dantes. In: Ders./D. Blume (Hg.), Malerei und Stadtkultur in der Dantezeit. Die Argumentation der Bilder, München 1989, 23–64. – M. Wagner, A. und Geschichte: Ausstattungsprogramme öffentlicher Gebäude des 19. Jh. in Deutschland; von der Cornelius-Schule zur Malerei der Wilhelminischen Ära, Tübingen 1989. – S. Schade/M.Wagner/S. Weigel (Hg.), A. und Geschlechterdifferenz, Köln u. a. 1994. – M. Pointon, Rate, wer zum Essen kommt! A. und Körper in Manets *Frühstück im Freien*, in: B. Söntgen (Hg.), Rahmenwechsel: Kunstgeschichte als feministische Kulturwissenschaft, Berlin 1996, 162–187. – M. Rampley, From Symbol to Allegory: Aby Warburg's Theory of Art. In: Art Bulletin 79 (1997), 41–55. – S. Arabatzis, A. und Symbol. Untersuchung zu Walter Benjamins Auffassung des Allegorischen in ihrer Bedeutung für das Verständnis von Werken der Bildenden Kunst und Literatur, Regensburg 1998. – G. Day, Allegory: Between Deconstruction and Dialectics, in: Oxford Art Journal 22 (1999), 103–118. – L. Nochlin, Courbet's real allegory: rereading *The Painter's Studio*. In: Dies. (Hg.), Representing Women, London 1999, 106–151 und 247–254. – B. Newman, God and the Goddesses: Vision, Poetry and Belief in the Middle Ages, Philadelphia 2003. – C. Baskins/L. Rosenthal (Hg.), Early Modern Visual Allegory. Embodying Meaning, Aldershot/Burlington 2007. – J. Tambling: Allegory. The new critical idiom, London 2010.

Cornelia Logemann

Angemessenheit ➔ Decorum

Anthropologie

Anthropologische Fragen zu stellen, heißt im Allgemeinen danach zu fragen, was den Menschen als Menschen begründet und ihn von anderen Lebewesen unterscheidet. Dabei können sehr unterschiedliche Perspektiven und Blickweisen auf diese Frage gerichtet werden, die sich in besonderen philosophischen, ethnologischen, psychologischen, soziologischen und historischen oder evolutionsbiologischen und medizinischen Ansätzen unterscheiden. Der Begriff der A. und vor allem der *visual anthropology* hat zudem in der anglo-amerikanischen Literatur eine sehr andere, eher soziologische oder methodologische Bedeutung als vergleichbare Begriffe in der europäischen Forschung, die meist auf die allgemeinen Grundlagen menschlicher Kultur abzielen. Anthropologische Aspekte der bildenden Kunst zu formulieren, bedeutet jedoch in der Regel, nach dem *homo sapiens* als *homo pictor* zu fragen, dessen kulturelle Fähigkeiten darin bestehen, »symbolische Formen«, wie Ernst Cassirer sie nennt, in bildhafter Gestalt zu entwerfen, sei dies nun in materieller oder mentaler Weise.

Mit der Frage nach dem *homo pictor* kann sich zum einen ein ethnologischer Blick auf das Andere, Fremde, Primitive und Ursprüngliche der eigenen Geschichte oder derjenigen der außereuropäischen Kulturen verbinden, der wiederum mit dem Interesse verknüpft ist, Ethnologie und Kunstwissenschaft in einen Dialog zu bringen. Dabei steht der universell und global aufgefasste westliche Begriff von ›Kunst‹ ebenso zur Diskussion wie die museale Inszenierung der materiellen Zeugnisse anderer Kulturen als bloße ethnologische Artefakte. In Zusammenhang mit der Ethnologie hat sich im 19. Jh. vor allem in der anglo-amerikanischen Forschung eine spezifische Kultur-A. herausgebildet. Aus heutiger postkolonialistischer Perspektive gibt es vielfachen Anlass zur Kritik an den damals entwickelten Methoden der Feldforschung und besonders an den evolutionistischen und nicht zuletzt auch rassistischen Denkmodellen, die viele Darstellungen geprägt haben. Dennoch können die frühen kulturanthropologischen Versuche für die Kunstwissenschaft darin anregend sein, den klassischen Kanon der eigenen Disziplin historisch kritisch, interkulturell wie interdisziplinär zu reflektieren und zu erweitern. Dabei rücken zwangsläufig auch solche Bildwerke ins Blickfeld, die ursprünglich nicht im engeren Kontext von Kunst entstanden sind.

Zum anderen gibt es ein traditionell philosophisches Interesse an anthropologischen Fragen zum *homo pictor*, das sich weniger auf empirische Forschungen stützt, als vielmehr bestrebt ist, die selbst bestimmte Freiheit des ästhetischen Bewusstseins und des ästhetischen Bedürfnisses im Allgemeinen als wesentliche Eigenschaften des Menschen zu formulieren. Hierfür steht z. B. H. Jonas im Anschluss an M. Scheeler.

Der A. und einer historischen Wissenschaft wie der Kunstgeschichte liegen eigentlich zwei voneinander grundsätzlich verschiedene Erkenntnistheorien zugrunde. Entweder man begreift ein bestimmtes Phänomen anthropologisch, dann geht man für gewöhnlich von einer unveränderbaren und überzeitlichen Substanz eines Sachverhalts aus; oder man erklärt etwas historisch, dann stehen die sozialen, politischen, stilgeschichtlichen oder technischen kontextuellen Veränderungen im Vordergrund des epistemologischen Interesses. Ungefähr seit den 1910er (M. Bloch) und dann besonders seit den 1960er

J. B. Metzler © Springer-Verlag GmbH Deutschland, ein Teil von Springer Nature, 2019
U. Pfisterer, *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft*, https://doi.org/10.1007/978-3-476-04949-0_6

Jahren werden beide konträre Erklärungsmodelle von Kultur durch das Konzept einer *longue durée* (F. Braudel) und einer ›Historischen A.‹ versöhnt, die nicht von universellen und urgeschichtlichen Konstanten ausgeht, sondern allenfalls von sehr flexiblen Konstanten im variablen Verlauf einer langen Geschichte und in den vielfältigen Variationen anderer Kulturen, deren Zeugnisse zwar zu vergleichen, aber nicht gleichzusetzen sind. Daran anknüpfend ist zu betonen, dass es einer anthropologischen Befragung der Bildwerke nicht um eine absolute und ontologische Bestimmung des Menschen und seiner Bilder gehen kann. Zwar fragt man nach sehr allgemeinen Absichten und Grundlagen, aber der anthropologische Aspekt wird dabei stets als komplementäre Facette zu den vielen anderen möglichen historischen Bedingungen der Bilder aufgefasst.

Anthropologische Ansätze in der Kunstwissenschaft

Ein explizit kulturanthropologisches und bildwissenschaftliches Interesse verfolgte erstmalig und in einzigartiger Weise A. Warburg, dessen Rezeption seit etwa den 1980er Jahren eine besondere Stellung im internationalen kunstwissenschaftlichen Diskurs einnimmt. Für Warburg stand nicht die ästhetische, kennerschaftliche, stilkritische oder formale Analyse von Kunst im Mittelpunkt, sondern ein universalisierender Begriff von Kunst. Ihm ging es um bildhistorische Fragen und um die kulturanthropologischen bzw -psychologischen Motivationen der Bilder, die er als Urkunden im doppelten Wortsinn auffasste, als Energieträger, Vehikel und Ventile bestimmter Ängste und Triebe wie zugleich als mögliche Distanz- und Denkräume vernünftiger Besonnenheit. Er hatte die Idee, einer historischen Psychologie des bildnerischen Ausdrucks nachzuspüren und die tieferen Schichten der »Geschichte« und eines »kollektiven Gedächtnisses« (M. Halbwachs) freizulegen.

Einen anthropologischen Ansatz verfolgt auch ein besonderer Text von J. v. Schlosser (*Tote Blicke. Geschichte der Porträtmalerei in Wachs*, 1910/11). Darin behandelt er die übergreifende Geschichte einer Bildgattung, deren Techniken und Absichten, ähnlich der Geschichte der Fotografie, bis dahin und lange Zeit danach nicht in der Kunstwissenschaft diskutiert wurden. Bereits hier zeigt sich eine konfliktreiche Spannung zwischen der Disziplin der Kunstgeschichte, die sich vor allem mit Kunstwerken befasst, und einer offenen Bildwissenschaft, die sich auch und gerade mit solchen Bildwerken beschäftigt, die nicht als Kunst entstanden sind. Warburg wie Schlosser ging es, angeregt u. a. von dem Begriff der *survivals* in den Schriften des Kulturanthropologen E. B. Tylor, um das Nachleben heidnisch-antiker Bild-Vorstellungen und magischer Bildpraktiken in der Renaissance, aber auch in der Moderne, die nicht unter dem aufgeklärten Begriff von ›Kunst‹ subsumiert werden können.

Aktuelle Ansätze

Warburgs früher kulturanthropologischer Ansatz und andere gaben seit den 1980er Jahren für viele Disziplinen den intellektuellen Anstoß, ihr Forschungsfeld im Sinne des »pictorial« (W. J.T Mitchell) oder des »iconic turn« (G. Boehm) für allgemeine kulturwissenschaftliche und besondere bildwissenschaftliche Fragen interdisziplinär, transkulturell und geschichtsübergreifend zu öffnen, wobei auch anthropologische Aspekte eine besondere Rolle spielen. Viele weitere Faktoren sind hier zu nennen: An erster Stelle die rasanten technologischen Entwicklungen der neuen Bildmedien, die in der Kunst und vor allem in den Massenmedien zu sehr veränderten Bildformen und zu einer nie dagewesenen Bilderflut führten. Haben die digitalen Bildtechniken die tradierten Begriffe und Phänomene des Bildes grundsätzlich verändert? Gerade die Kunstwissenschaft mit ihrer elaborierten Bildkompetenz und ihren lang erprobten Methoden ist, wie es u. a. H. Bredekamp darstellt, dazu aufgerufen, diesen großen Bereich der Bildkultur nicht allein den technisch orientierten Medienwissenschaften und den Ideologien des technischen Fortschritts zu überlassen, sondern dem spezifisch Bildhaften dabei zur eigenen Sprache zu verhelfen. Das betrifft auch die Kritik am traditionell bilderfeindlichen Logozentrismus der Philosophie und die Aufgabe der Kunstwissenschaft, nach G. Boehm, die spezifische anthropologische Logik des Bildlichen und des Sehens im Unterschied zur Kultur des Textes zu verstehen.

Anregungen kommen ebenso von der Ägyptologie (J. Assmann) wie von der ›Historischen Anthropologie‹, insbesondere auch von der amerikanischen (z. B. C. Geertz) und der französischen A. (z. B. M. Augé), die vor allem im Zuge der Debatten um die Post-Geschichte und den Postkolonialismus den Ansatz vertreten, den anthropologischen Blick auf die eigene Kultur umzuwenden und die sog. Prähistorie entsprechend dazu nicht allein als einen mythischen Raum des Unbewussten, Ursprünglichen und Geschichtslosen aufzufassen, sondern als solchen, in dem sich wesentliche kulturelle Grundlagen herausgebildet haben. Aktuell diskutiert werden anthropo-