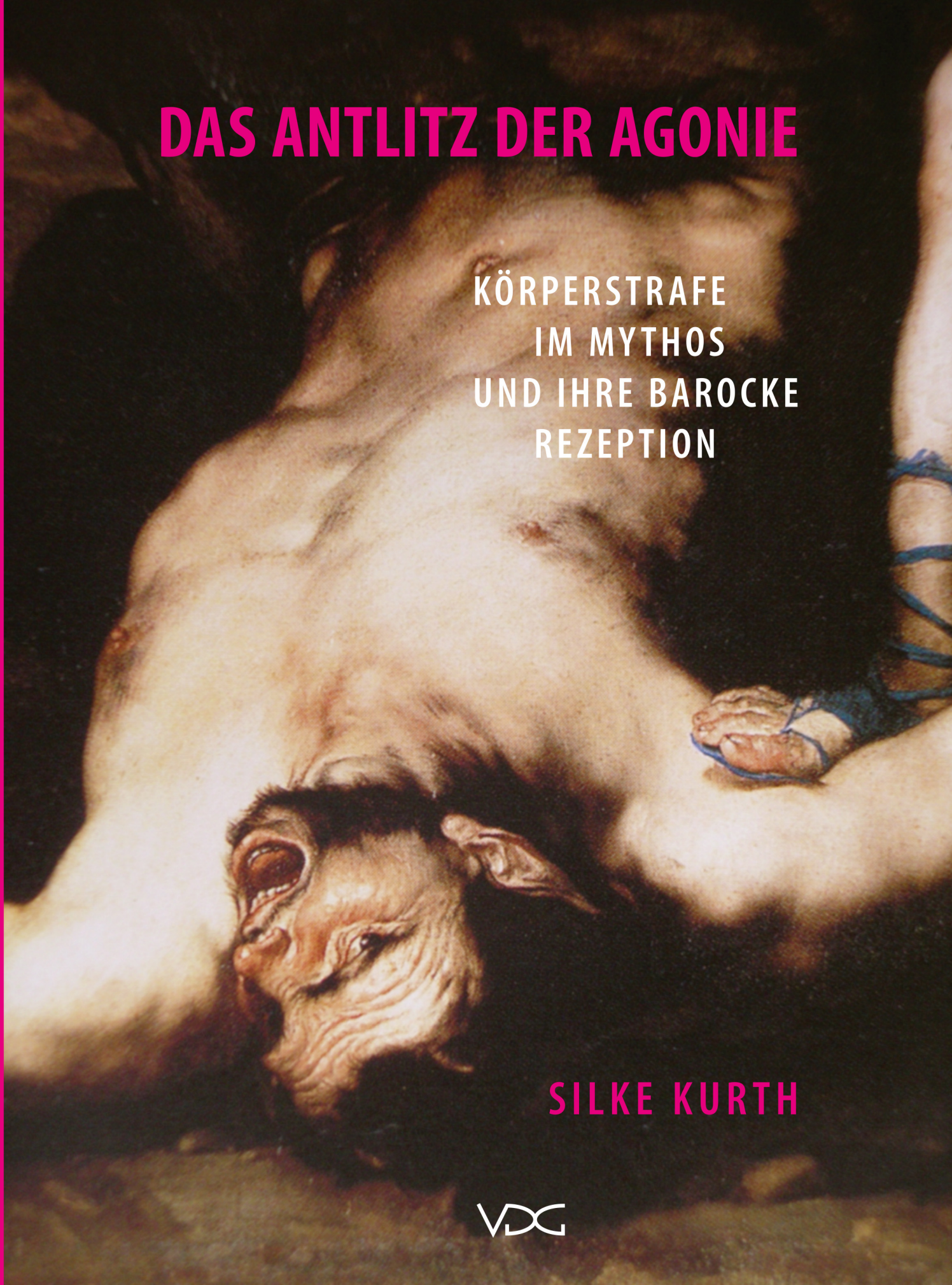
DAS ANTLITZ DER AGONIE

KÖRPERSTRAFE IM MYTHOS UND IHRE BAROCKE REZEPTION



SILKE KURTH

VDG

DAS ANTLITZ DER AGONIE

SILKE KURTH

DAS ANTLITZ DER AGONIE

KÖRPERSTRAFE IM MYTHOS UND IHRE BAROCKE REZEPTION

Das Digitalisat dieses Titels finden Sie unter:
http://dx.doi.org/10.1466/20090817.01

VDG
Besuchen Sie uns im Internet unter
www.vdg-weimar.de

PKG
Das größte Internetportal für Kunst und Kunstgeschichte
www.portalkunstgeschichte.de

Gedruckt mit Unterstützung
der Johanna und Fritz Buch Gedächtnis-Stiftung, Hamburg

© **VERLAG UND DATENBANK FÜR GEISTESWISSENSCHAFTEN**, Weimar 2009

Kein Teil dieses Werkes darf ohne schriftliche Einwilligung des Verlages in irgendeiner Form (Fotokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme digitalisiert, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Das Digitalisat dieses Titels finden Sie unter:
http://dx.doi.org/10.1466/20090817.01

Die Angaben zu Text und Abbildungen wurden mit großer Sorgfalt zusammengestellt und überprüft. Dennoch sind Fehler und Irrtümer nicht auszuschließen, für die Verlag und Autor keine Haftung übernehmen.
Nicht immer sind alle Inhaber von Bildrechten zu ermitteln. Nachweislich bestehende Ansprüche bitten wir mitzuteilen.

Gestaltung & Satz: Silke Kurth
Umschlag: Silke Kurth und Anja Waldmann (VDG)

Umschlagabbildungen:
Fototeca della Soprintendenza Speciale per il Patrimonio Storico, Artistico, Etnoantropologico e per il Polo Museale della Città di Napoli.

E-Book ISBN: 978-3-95899-370-9

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

Inhalt

1. Einleitung oder die Beobachtung der Gewalt **9**

2. Diskursanalyse als kunsthistorische Herausforderung **13**

2.1. Ordnung der Beobachtung und Ordnung des Diskurses – Theoretische Überlegungen
Ordnungen und Formen der Beobachtung – Kommunikation – Semantik – Diskurs – Ordnung des Diskurses – Diskurs und Subjekt

2.2. Von der ikonologischen Hermeneutik zur Diskursanalyse Methodische Überlegungen –
Ikonographie / Ikonologie – Von der Hermeneutik zur Diskursanalyse

3. Körperstrafe im Mythos – Bilder und Phantasmen. **41**

3.1. Medusa. Prometheus. Marsyas. Zur Rezeptionsgeschichte der Motive im Barock
Einleitung – Mythologische Themen und Sujets – Antikenrezeption in Renaissance und Barock – Begriffsdefinitionen – These – Quellen der Antikenrezeption im italienischen Frühbarock – Stilunterschiede und Anwendungsbereiche der traditionellen und neuen Ikonographie – Mythologeme: Grenzerweiterung, Grenzüberschreitung, Grenzverlust

3.2. Medusa – oder die Entstellung der Körpergrenze **53**
Einleitung – Mythosinterpretationen – Renaissance und Barock
Filarete – Peruzzi – Schmuckschilde, Harnische und Medaillen – Cellini – Carracci – Leonardo – Caravaggio – Ligozzi – Cort – Bernini – fläm. – Rubens – Zusammenfassung

3.3. Prometheus – oder die Durchdringung der Körpergrenze **121**
Einleitung – Mythosinterpretationen – Renaissance und Barock
Michelangelo – Tizian – Cort – Palma– Ribera – Giordano – Rosa – Zusammenfassung

3.4. Marsyas – oder die Auflösung der Körpergrenze **163**
Einleitung – Mythosinterpretationen – Renaissance und Barock
Raffael – Melchior Meier / Vasari – Stradanus – Annibale Carracci – Palma Giovane – Domenichino – Giulio Romano – Tizian – Guercino – Reni – Ribera – Giordano – Zusammenfassung

3.5. Das Antlitz der Agonie **239**
3.5.1. Bruch mit der Motivtradition
Auswahl des szenischen Moments – Bilddramaturgie – Konzentration der Bilddynamik – Fokus auf einzelne Bildelemente
3.5.2. Konstitution einer neuen, empathologischen Ikonographie – Bilder der Agonie – Pathos / Passione – Pathosformeln
3.5.3. Exkurs: Verwandte Bilder
Vier letzte Dinge – Anima Dannata – Physiognomik – Himmelsstürmer

4. Die Form der Gewalt und die Diskurse über den Körper **267**

4.1. Ordnung und Form des Diskurses

Einleitung – Ordnung und Form des Diskurses – Leitdifferenz – Körper – Körpergrenzen – Ikonographie und Diskurs über den Körper – die eine Seite des Diskurses – der Perspektivwechsel – die andere Seite des Diskurses

4.2. Die Diskurse des Diskurses **285**

4.2.1. Der Wunsch nach Transzendenz
oder der christliche Diskurs über den Körper
Körperbilder – Körperthemen – Körpererfahrung – Körpermodelle, Modellkörper

4.2.2. Die Suche nach Objektivierung
oder der medizinisch-anatomische Diskurs über den Körper
Körperbilder – Körperthemen – Körpererfahrung – Körpermodelle, Modellkörper

4.2.3. Die Macht der Disziplinierung
oder der strafrechtliche Diskurs über den Körper
Körperbilder – Körperthemen – Körpererfahrung – Körpermodelle, Modellkörper

4.3. Zusammenfassung **329**

5. Schlussbetrachtung oder die andere Seite des Diskurses **333**

Literatur **342**

Abbildungsverzeichnis **365**

Register **369**

Für Elia und Levin

1. Einleitung

... Der Reisende hatte Verschiedenes fragen wollen, fragte aber im Anblick des Mannes nur: „Kennt er sein Urteil?“ „Nein,“ sagte der Offizier und wollte gleich in seinen Erklärungen fortfahren, aber der Reisende unterbrach ihn: „Er kennt sein eigenes Urteil nicht?“ „Nein,“ sagte der Offizier wieder, stockte dann eine Augenblick, als verlange er vom Reisenden eine nähere Begründung seiner Frage, und sagte dann: „Es wäre nutzlos, es ihm zu verkünden. Er erfährt es ja auf seinem Leib.“ Der Reisende wollte schon verstummen, da fühlte er, wie der Verurteilte seinen Blick auf ihn richtete; er schien zu fragen, ob er den geschilderten Vorgang billigen könne. (S. 156) ... „Wenn der Mann auf dem Bett liegt und dieses ins Zittern gebracht ist, wird die Egge auf den Körper gesenkt. Sie stellt sich von selbst so ein, dass sie nur knapp mit den Spitzen den Körper berührt; ist die Einstellung vollzogen, strafft sich sofort dieses Stahlseil zu einer Stange. Und nun beginnt das Spiel. Ein Nichteingeweihter merkt keinen Unterschied in den Strafen. Die Egge scheint gleichförmig zu arbeiten. Zitternd sticht sie ihre Spitzen in den Körper ein, der überdies vom Bett aus zittert. Um es nun jedem zu ermöglichen, die Ausführung des Urteils zu überprüfen, wurde die Egge aus Glas gemacht. ... Und nun kann jeder durch das Glas sehen, wie sich die Inschrift im Körper vollzieht. (S. 159) ... „Stell ihn auf!“ schrie der Offizier, denn der merkte, dass der Reisende durch den Verurteilten allzu sehr abgelenkt wurde. Der Reisende beugte sich sogar über die Egge hinweg, ohne sich um sie zu kümmern, und wollte nur feststellen, was mit dem Verurteilten geschehe. (S. 160) ... Er zeigte das erste Blatt. Der Reisende hätte gerne etwas Anerkennendes gesagt, aber er sah nur labyrinthartige, einander kreuzende Linien, die so dicht das Papier bedeckten, daß man nur mit Mühe die weißen Zwischenräume erkannte. „Lesen Sie,“ sagte der Offizier. „Ich kann nicht,“ sagte der Reisende. ... „Man muß lange darin lesen. Auch sie würden es schließlich gewiß erkennen. Es darf natürlich keine einfache Schrift sein; sie soll ja nicht sofort töten, sondern durchschnittlich erst in einem Zeitraum von zwölf Stunden; für die sechste Stunde ist der Wendepunkt berechnet. Es müssen also viele, viele Zieraten die eigentliche Schrift umgeben; die wirkliche Schrift umzieht den Leib nur in einem schmalen Gürtel; der übrige Körper ist für Verzierungen bestimmt. Können Sie jetzt die Arbeit der Egge und des ganzen Apparate würdigen? – Sehen Sie doch!“ (S. 161) ... „Begreifen Sie den Vorgang? Die Egge fängt zu schreiben an; ist sie mit der ersten Anlage der Schrift auf dem Rücken des Mannes fertig, rollt die Watteschicht und wälzt den Körper langsam auf die Seite, um der Egge neuen Raum zu bieten. Inzwischen legen sich die wundbeschriebenen Stellen auf die Watte, welche infolge der besonderen Präparierung sofort die Blutung stillt und zu neuer Vertiefung der Schrift vorbereitet. Hier

die Zacken am Rand der Egge reißen dann beim weiteren Umwälzen des Körpers die Watte von den Wunden, schleudern sie in die Grube, und die Egge hat wieder Arbeit. So schreibt sie immer tiefer die zwölf Stunden lang. Die ersten sechs Stunden lebt der Verurteilte fast wie früher, er leidet nur Schmerzen. Nach zwei Stunden wird der Filz entfernt, denn der Mann hat keine Kraft zum Schreien mehr. ... Wie still wird dann aber der Mann um die sechste Stunde! Verstand geht dem Blödesten auf. Um die Augen beginnt es. Von hier aus verbreitet es sich. (S. 162) ... Der Offizier stellte die Maschine ein, und in der jetzt eintretenden Stille wurde der Verurteilte unter die Egge gelegt. Die Ketten wurden gelöst, und statt dessen die Riemen befestigt; es schien für den Verurteilten im ersten Augenblick fast eine Erleichterung zu bedeuten. Und nun senkte sich die Egge noch ein Stück tiefer, denn es war ein magerer Mann. Als ihn die Spitzen berührten, ging ein Schauer über seine Haut; er streckte, während der Soldat mit seiner rechten Hand beschäftigt war, die linke aus, ohne zu wissen wohin; es war aber die Richtung, wo der Reisende stand. Der Offizier sah ununterbrochen den Reisenden von der Seite an, als suche er von seinem Gesicht den Eindruck abzulesen, den die Exekution, die er ihm nun wenigsten oberflächlich erklärt hatte, auf ihn machte." (S. 163)

Franz Kafka, *In der Strafkolonie*, 1919

In Kafkas düster beklemmender Erzählung geht es um Körperstrafe und ihre Symbolik. Es geht um den Verurteilten im Räderwerk einer Macht, die keiner Rechtfertigung mehr durch heere Ziele bedarf, sondern allein sich selbst genügt. Es geht um den Umgang mit dem Körper in Folter und Hinrichtung und um die konzeptuelle Reduzierung dieses Körpers auf ein Objekt, das ausnahmslos dem reibungslosen Funktionieren des Systems dient. Und es geht, nicht zuletzt, um den Betrachter dieses Szenarios; um die Rolle, die er zwischen den Protagonisten des Geschehens, zwischen Strafvollzieher und Verurteiltem einnimmt; um die Mittel und Wege, wie sein Blick gelenkt, seine Beobachtung geleitet wird. Es geht um die Art und Weise, in welcher der Beobachter das Geschehen und die anderen daran Teilnehmenden beobachtet und sich zu ihnen stellt und verhält.

Auch die vorliegende Arbeit nimmt ihren Anfang mit der Beobachtung von Strafritualen. Der Blick fällt dabei allerdings nicht auf moderne Opfer der Tortur, sondern auf einige ihrer mythologischen Leidensgenossen. Medusa, Prometheus, Tityos und Marsyas, seit der Antike Inbegriff mangelnden Respekts gegenüber den Göttern und darauf unerbittlich folgender Bestrafung, ihnen gilt das primäre Interesse. Ausgangspunkt der Arbeit war die Feststellung, dass sich zwischen Ende des 16. und Mitte des 17. Jahrhunderts im Rahmen der frühbarocken Antikenrezeption eine zunehmende

Wiederaufnahme und künstlerische Neugestaltung eben dieser vier mythologischen Sujets nachweisen lässt. Die eingehende Beschäftigung mit verschiedenen Werken, die diese Topoi behandeln, nährte jedoch zunehmend den Zweifel an der Plausibilität der in der einschlägigen Literatur beinah ausschließlich propagierten traditionellen Interpretations-Schemata. Die Analysen von Erzählmomenten, Bilddramaturgie, Kompositionsschemata, dem Fokus auf spezifische Details und das evozierte Verhältnis zum Betrachter gaben Anlass, innerhalb der ‚einen' künstlerischen Mythosinterpretation zwei unterschiedliche Perspektiven auf das dargestellte Geschehen zu individuieren.

Eine theoretisch- methodologische Reflexion ist zunächst notwendig, um das für diese Arbeit geeignete Instrumentarium zu erarbeiten. Beobachtungs-, kommunikations- und diskurstheoretische Ansätze werden auf ihre Kompatibilität hin überprüft und locker miteinander verschränkt. Sie vermögen über die ikonographisch-ikonologischen Analysen, die den Kern der Arbeit ausmachen, hinaus den Blick in eine historische Dimension zu eröffnen. (Kap. 2)

Die klassisch-humanistische Interpretation der behandelten Motive, die ihre Wurzeln in spätmittelalterlichen moralisierenden Allegoresen ebenso hat wie in den neoplatonischen Auslegungen des Renaissance-Humanismus, dominiert zu großen Teilen auch die Deutungen und Umsetzungen der Sujets im untersuchten Zeitraum. (Kap. 3.1 und Einleitungen von Kap. 3.2, 3.3, 3.4) Parallel zu dieser traditionellen Ikonographie mehren sich jedoch die Bilder, in denen das motivübergreifende Mythologem der grenzüberschreitenden Körperstrafe und ihrer Folgen nicht mehr als überindividuelles, instrumentalisiertes und philosophisch oder moralisch deutbares, sondern als einzigartiges, für das Subjekt zentrales und vor allem individuell erlebtes Ereignis in Szene gesetzt wird. (Kap. 3.2, 3.3, 3.4) Jenseits der Parameter der klassischen Ikonographie entwickelt sich ein Ausdrucks- und Gebärdenkanon, der neue Pathosformeln des erlebten Terrors hervorbringt und sich zu Schreckensbildern verdichtet, die Leid und Angst als kollektiven Aspekten des menschlichen Daseins ein individuelles Gesicht zu geben vermögen und sich kaum mehr den tendenziell versöhnlichen, humanistischer Gelehrsamkeit entsprungenen Sujetinterpretationen subsumieren lassen. Zuspitzung des *pathós*, intendiert im ursprünglichen griechischen Wortsinn des Leidens, und qua kompositorischer Mittel im Betrachter evozierte Empathie charakterisieren eine neue ikonographische Ausrichtung der Motivumsetzungen. Neben einem chronologischen Längsschnitt durch die jeweilige Motivgeschichte versucht nun vor allem ein mythenvergleichender Querschnitt, dessen verbindendes Mythologem die grenzüberschreitende Körperstrafe darstellt, eine neue diskursive Annäherung an die Werke. (Kap. 3.5)

Die Analyse der individuierten Perspektivverschiebung, ihre Ursprünge, ihre

Folgen und ihr Verhältnis zu traditionellen Deutungsmustern sind Aufgabe dieser Arbeit. Die unterschiedlichen künstlerischen Herangehensweisen an die Themen werden dabei als zwei Seiten eines Diskurses über die Bedeutung und Behandlung des Körpers verstanden, den es unter Berücksichtigung zentraler Körperdiskurse des behandelten Zeitraums zu untersuchen gilt. Die Beschreibungen ihrer „Positivität", ihrer Erscheinung an der „Oberfläche" [Foucault] und die Untersuchung ihrer Beziehungen untereinander wollen dabei Sinn weniger als ein ontologisch gegebenes Datum verstehen, das mit hermeneutischen Methoden zu erfassen ist, sondern zielen vielmehr auf Benennung, Charakterisierung und Analyse eines Diskurses ab, zu dem sich die ausgewählten Bilder formieren. Es ist der Diskurs um den Körper und seine Bedeutung sowie die soziale Behandlung des Subjekts, von dem diese Bilder zeugen und den sie gleichzeitig mit konstituieren. (Kap. 4)

Die durch Isolierung aus dem narrativen Kontext in den Vordergrund gerückte Singularität der Subjekte und die aufgrund der wachsenden Aufmerksamkeit auf das erlittene Leid betonte Einzigartigkeit ihrer Geschichte wie ihres Empfindens heben die dargestellten mythologischen Figuren aus der Anonymität des gesellschaftlich auszugrenzenden ‚Anderen' in einen neuen Status. So manifestiert sich in den ausgewählten Werken eine neue Perspektive der Beobachtung und damit eine Aufwertung der anderen, bis dato verdrängten Seite einer Distinktion, die am Ursprung aller klassisch-humanistischen Darstellungstraditionen steht; jener grundlegenden Codierung und Differenzierung, die erst durch Unterscheidungskategorien wie Gut und Böse, Held und Opfer, Gerechtigkeit und Ungerechtigkeit, Heiligkeit und Profanität, Kunst und Banalität usw. den humanistischen Kanon der Mythenrezeption der Renaissance konstituieren und die mythologischen Zwitterwesen und Frevler ins Reich des zu überwindenden ‚Anderen' verbannen konnte. (Kap. 5)

Während sich die affirmierte Seite des Diskurses, die sich auch in Spezialdiskursen wie der christlichen Heilslehre, der Anatomie und den Strafritualen der frühen Neuzeit und ihren jeweiligen Sinnzuschreibungen an den Körpern äußert, stets auf großes Forschungsinteresse stieß, wurde bildlichen Zeugnissen einer Beobachtung der anderen Seite dieses Diskurses bislang keine wirkliche Aufmerksamkeit geschenkt. Einen Versuch, an dieser Stelle genauer hin zu schauen, unternimmt diese Arbeit.

2. Diskursanalyse als kunsthistorische Herausforderung

2.1. Ordnung der Beobachtung und Ordnung des Diskurses – Theoretische Überlegungen

Alle Kommunikation hängt folglich
von der Wahrnehmung ab.
Luhmann 1995, S.14

In dieser Arbeit geht es im weitesten Sinne um den Diskurs über den Körper und seine gesellschaftliche Bedeutung wie Behandlung an der Schwelle zur Neuzeit. Es geht um die Unterscheidung zwischen impersonaler und personalisierter, bzw. zwischen rollenorientierter und personenorientierter Behandlung des Subjekts als basilare Formen der Kommunikation, um affirmierte wie neue Behandlungs-, das meint natürlich Darstellungsweisen des Subjekts. Im engeren Sinne geht es dabei um die Bilder, die diesen Diskurs gleichermaßen reflektieren wie konstituieren und um die innere Ordnung eben dieses Diskurses, die sich in den ausgewählten Werken manifestiert. Die Frage, die in dieser Arbeit gestellt wird, lautet also in erster Linie, welche Form dieser Diskurs besitzt, wie er sich gestaltet und nicht, warum er sich als solcher konstituiert. Für das konkrete Thema bedeutet dieser im weitesten Sinne diskursanalytische Ansatz, dass die verschiedenen Ikonographien, die im Folgenden herausgearbeitet werden, in einer kunsthistorischen Analyse zunächst auf ihre inhärenten Charakteristika und Distinktionskriterien hin untersucht werden. Darüber hinaus werden sie allerdings weniger auf ihre Entstehungsbedingungen im Sinne von Autorschaft, spezifischen sozialhistorischen Bedingungen usw., sondern vielmehr auf den Diskurs, zu dem sie sich verdichten und der Semantik(en), auf die sie Bezug nehmen und die sie gleichzeitig mit konstituieren, befragt. Dass bedeutet, dass die je spezifische Erscheinung der künstlerischen Objekte in ein allgemeineres Verständnis der Evolution kultureller Prozesse eingegliedert werden soll, bei dem singuläre, individuelle Intentionen eine eher ungeordnete Rolle spielen.

Die zentralen Begrifflichkeiten, die den theoretischen Rahmen dieser Arbeit abstecken, sind die genannten des Diskurses und der Semantik. Die Foucaults Arbeiten erwachsene Diskursanalyse, die mittlerweile längst für die Literaturwissenschaft dienst-

bar gemacht wurde, hat in der Kunstwissenschaft bislang weit weniger Aufmerksamkeit und dementsprechend kaum fachspezifische Weiterentwicklung erfahren. Dabei stellt der Foucault'sche Diskursbegriff aufgrund seiner Variabilität und diversen Verwendungszusammenhänge Stärke und Schwäche gleichermaßen dar; erstere ist zu nutzen, zweitere durch einen klar definierten Verwendungsrahmen zu überwinden. So gilt es im Folgenden, diesen elementaren Begriff für die vorliegende Arbeit zu klären und das relativ offene Gedankengerüst, das ihn begleitet, durch fester umrissene Begrifflichkeiten und Konzepte zu konkretisieren. Begriffe wie Binarität, Code und Kommunikation, die der Systemtheorie Luhmanns entlehnt sind, können das gedankliche Gerüst einer diskursanalytischen Annäherung für die gesetzte Aufgabe sinnvoll ergänzen. Im Zuge dessen muss selbstverständlich auch das methodische Vorgehen, um dessen Klärung sich Foucault in seinen Arbeiten im Allgemeinen wenig kümmert, für den vorliegenden Fall näher definiert werden. Es geht also um den Versuch, in der Zusammenführung dieser beiden theoretischen Ansätze zentrale, ihnen entstammende Gedanken methodisch für ein kunsthistorisches Thema fruchtbar zu machen, mit dem Ziel, dieses in einer neuen kulturhistorischen Perspektive zu fokussieren.

Ordnungen und Formen der Beobachtung

1992 schrieb Wolfgang Kemp im Einführungsbeitrag der Anthologie *Der Betracher ist im Bild* über die mangelnde Aufmerksamkeit, die dem Betrachter eines Kunstwerks im künstlerischen Kommunikationsprozesses entgegegen gebracht wird: „Die Kunstwissenschaft muß erkennen, daß der beschriebene Paradigmenwechsel ohne ihre Beteiligung stattgefunden hat, ja daß sie es in der Regel noch nicht einmal für nötig hielt, eine Entwicklung zur Kenntnis zu nehmen, die in der Literaturwissenschaft nach über fünfzehn Jahren ihren Höhepunkt wohl schon überschritten hat." [Kemp 1992, S. 8] Mittlerweise hat diese Forderung durchaus Gehör gefunden und ist als Aufgabe der Kunstgeschichte und Bildwissenschaft auf größeres Interesse gestoßen. Nach wie vor stehen in diesem Zusammenhang einzelne Betrachterstandpunkte, historische Rezeptionsbedingungen und daraus folgende Rekonstruktionen im Vordergrund, weitaus weniger hingegen wurde eine allgemeine Theorie der Beobachtung versucht und zu Hilfe genommen Doch: „Je nachdem, wie man beobachtet, sieht man anders." [Baraldi 1997, S. 123] Was auf den ersten Blick so banal klingt, ist dies bei näherem Hinsehen ganz und gar nicht; denn Beobachten meint mehr als nur die historische Bedingtheit des eigenen Blicks.

Um die Art und Methode der Bildbetrachtung näher zu definieren, soll zunächst eine Klärung des Begriffs der Betrachtung bzw. Beobachtung selbst vorgenommen werden.[1] Dabei ist zwischen den Ordnungen und Formen der Beobachtung als zentrale

[1] vgl. Heinz v. Foerster, *Observing Systems*, Seaside CA 1984; Baraldi u.a. 1997, S. 123ff.

Kriterien zu differenzieren. Der Begriff der Ordnung intendiert die Rekursivität der Beobachtung, also die Tatsache, wie oft die Beobachtung in der Perspektive des Beobachters selbst vorkommt. Eine Beobachtung ‚erster Ordnung' meint demnach nichts anderes, als dass diese lediglich einmal in der Perspektive des Betrachters erscheint. Der Beobachter betrachtet sämtliche ‚Daten' als Teil einer Realität, er beobachtet die ‚Welt' als ‚so gegeben'. Eine Beobachtung zweiter Ordnung dagegen bezeichnet eine Beobachtung mit erhöhter Rekursivität; die Beobachtung taucht demnach zweimal in der Perspektive des Betrachters auf, denn dieser beobachtet jetzt die Beobachtungen anderer. So betrachtet er die ‚Welt' folglicherweise nicht mehr nur als gegebenes ‚Datum', sondern als Beobachtungs- und natürlich auch Bedeutungskonstruktionen anderer Beobachtungen. Ziel dieser Art der Beobachtung ist ganz offensichtlich nicht das Vordringen zu einer Objektivität eines Gegebenen, sondern vielmehr eine Annäherung an Sinnkonstruktion und Informationsprozesse, schließlich werden Beobachtungen ins Visier genommen, die die ‚Daten' überhaupt erst hervorbringen, also letztlich die Information produzieren.[2] Die ‚Welt' als solche bleibt dabei ein „Zustand vor aller Unterscheidung, ein ‚unmarked state' [George Spencer Brown, *Laws of form*, 1967], der als solcher unbeobachtbar bleibt, da jede Beobachtung / Unterscheidung immer schon eine Markierung der Welt zur Folge hat. Die Welt bleibt auf diese Weise stets unbeobachtbar, ist aber gleichwohl die Bedingung der Möglichkeit jeder Beobachtung." [Nida-Rümelin / Betzler 1998, S. 514f.]

[2] Die Beobachtung zweiter Ordnung nähert sich folglich der Objektivität der Welt nicht an, aber sie entfernt sich auch nicht von ihr; es handelt sich lediglich um eine andere Art der Beobachtung, um eine ‚konstruktivistische' anstelle einer ‚realistischen'; vgl. Ernst v. Glasersfeld, *The Construction of Knowledge*, Seaside CA 1987.

Ausgangspunkt der hier versuchten und angestrebten kunstwissenschaftlichen Betrachtung ist also die Tatsache, dass das Kunstwerk selbst weniger als ein objektiv Gegebenes verstanden wird, dem sich die Kunstgeschichte mit ihren Methoden wie einem vermeintlichen Wahrheitsgehalt annähern kann und so nah wie möglich anzunähern hat. Vielmehr interessiert hier in erster Linie die Beobachtung des Künstlers, die sich im Werk äußert und damit eben überhaupt erst das ‚Datum' konstituiert; diese soll also einer näheren Beobachtung unterzogen werden. Dem liegt die Überzeugung zugrunde, dass im kunstwissenschaftlichen Arbeitsvorgehen zweifellos immer Erkenntnis konstruiert und diese nicht nur schlichtweg wiedergegeben wird, ebenso wie Tatsachen generell erzeugt anstatt lediglich dargestellt zu werden. Letztlich bedeutet eine solche Beobachtung zweiter Ordnung nichts Anderes, als dass das, was die Kunstgeschichte als ‚wahr' ansieht, ein Produkt ihrer eigenen Beobachtung ist; nichtsdestoweniger jedoch ist es die einzige Wahrheit, die sie besitzt und mit der sie arbeiten kann bzw. muss.

Neben diesen ‚Ordnungen' der Beobachtung, die gewissermaßen eine allgemeine Grundlage der spezifischen Betrachtung darstellen, sind ihre ‚Formen' von besonderer Bedeutung, d.h. die Distinktionen, die einem jeden Beobachtungsvorgang zugrunde lie-

gen. Denn alle Beobachtung wird stets von einer spezifischen Unterscheidung geleitet, indem etwas bezeichnet wird, das sich notwendigerweise vom Rest, also von dem, was es nicht bezeichnet, unterscheidet.[3] Die kunstkritische Beobachtung eines Objekts, beispielsweise eines Bildes als repetitiv oder innovativ, als gelungene oder misslungene Umsetzung eines Themas – um nur eine mögliche Unterscheidung zu wählen – impliziert, dass sich die Kommunikation zu diesem Objekt an eben dieser Distinktion von repetitiv/innovativ, gelungen/nicht gelungen orientiert.[4] Die jeweilige Einheit dieser Unterscheidung ist es, die dabei die genannte ‚Form' der Beobachtung konstituiert. Es liegt also auf der Hand, dass im Beobachtungsprozess zweiter Ordnung folglich auch immer diese Formen der, in unserem Fall künstlerischen, Beobachtung untersucht werden.

Der Begriff der Form, das wird deutlich werden, meint dabei die Kondensation von Bedeutungen in der – wie auch immer gearteten – Kommunikation. Ein soziales, d.h. auf Kommunikation gründendes System kann überhaupt erst dann als solches bezeichnet werden, wenn sich die autopoietische Folge bzw. das sich bildende Netz der einzelnen kommunikativen Ereignisse nicht mehr auf Zufälligkeit gründet, sondern beobachtbaren Bedeutungszuschreibungen folgt; für die Kunst mit ihren Regeln, Strömungen, Gegenbewegungen und ihrer Selbstbeobachtung ist dies ein leicht nachzuvollziehender Sachverhalt. Für die Kunst gilt wie für alle anderen soziale Systeme[5] auch – in Abgrenzung beispielsweise von psychischen Systemen –, dass sie ihre Beobachtung in der und durch die Kommunikation erzeugen.[6] Beobachtungen zu beobachten, bedeutet demzufolge, auch immer, die Formen der Kommunikation zu beobachten. Dabei bleibt zu berücksichtigen, dass die Kunst, deren Medium in erster Linie das Kunstwerk ist, im Unterschied zur gesprochenen Sprache oder zum geschriebenen Text eine spezifische Art der Kommunikation darstellt. So umfasst der Begriff der Kommunikation im hier verwendeten Verständnis neben sprachlichen Äußerungen tatsächlich alle Handlungen. Mit anderen Worten: „Es gibt keinen Gegensatz zwischen dem, was getan, und dem, was gesagt wird." [Foucault 1976]

So wird deutlich, dass Künstler und Betrachter des Kunstwerks eben nicht zwangsläufig das Gleiche beobachten.[7] Das Kunstwerk ist Medium der Kommunikation und legt als solches fest, aufgrund welcher von ihm getroffenen Unterscheidungen kommuniziert wird, keineswegs entscheidet es aber darüber, was oder wie dies geschieht. Während der Herstellungsprozess des Werks ein einmaliger ist, ist die durch ihn erfolgende Kommunikation ein sich wiederholender Vorgang, der notwendigerweise des Betrachters bedarf. „Ein Kunstwerk unterscheidet sich (von anderen Objekten), um beobachtet zu werden. Kunstgemäß beobachten bedeutet demnach, zu beobachten, daß man beobachtet." [Nida-Rümelin / Betzler 1998, S. 515]

[3] vgl. George Spencer Brown, *The Law of Forms*, London 1967.

[4] „Die Realität ist einfach so, wie sie ist: aktuell und positiv – aber die Erkenntnis, die sich auf Beobachtungen stützt, kann sie nur durch Unterscheidungen erfassen, die keine direkte Entsprechung in der Realität haben. Der Beobachter kennt somit nur die eigenen Kategorien und keine primären Daten." [Baraldi u.a. 1997, S. 101]

[5] Unter besonderer Berücksichtigung der Tatsache, dass das systemtheoretische Geschichtsmodell für den in dieser Arbeit behandelten historischen Zeitraum von dem Beginn eines Übergangsstadiums von stratifikatorisch differenzierter zu einer funktional differenzierten Gesellschaft ausgeht. Ganz allgemein sind soziale Systeme im hier verwandten Sinn nicht als feststehende Entitäten zu begreifen, sondern vielmehr als kommunikative Sinnwelten, die unaufhörtlich aufgebaut werden und wieder verfallen.

[6] vgl. Niklas Luhmann, *Soziale Systeme. Grundriss einer allgemeinen Theorie*, Frankfurt a. M. 1984.

[7] „Eine Form ist demnach immer ein Zwei-Seiten-Form. Sie kann als Form immer nur auf einer Seite (also immer nur unvollständig) benutzt werden. Aber mit gleichem Recht gilt, daß ein Beobachter (und das kann auch der Benutzer der Form sein) die Form nur sehen kann, wenn er sie als Zwei-Seiten-Form sieht." [Luhmann 1995, S. 143]

In jedem System existieren Beobachtungen erster wie solche zweiter Ordnung, so eben auch im Bereich der Kunst. Selbst- und Fremdbeobachtung sind dabei wieder zu unterscheiden: „Die Beobachtung erster Ordnung ist Grundlage des ständigen Sinnprozessierens, die (systeminterne) Beobachtung zweiter Ordnung macht genau dieses Geschehen zu ihrem Thema, dadurch ist sie zur Korrektur und zur Veränderung befähigt. Die Beobachtung zweiter Ordnung stellt gleichsam jene Instanz innerhalb des Systems dar, die für die Selbstregulierung verantwortlich ist." [Becker / Reinhardt-Becker 2001, S. 68][8] Die Fremdbeobachtung verfährt in ganz ähnlicher Weise, allerdings aus einer systemexternen Perspektive; so beispielsweise angesichts einer wissenschaftlichen Beobachtung des Kunstsystems. In diesem Fall ist das Augenmerk – selbstverständlich unter Voraussetzung der eigenen Codierung des beobachtenden Systems – auf das Sinnprozessieren des ursprünglichen Systems gerichtet.

Die jeweils spezifische Form der Beobachtung besitzt jedoch eine unausweichliche Beschränkung: sie ist blind gegenüber ihrer eigenen Anfangsunterscheidung, gegenüber der zwangsläufig von ihr vorgenommenen Distinktion.[9] Sie kann demnach nur das beobachten, was die von ihr gewählte Form der Beobachtung erlaubt; ihre jeweilige Perspektive lässt andere mögliche Perspektiven außen vor.[10] Zur initalen Unterscheidung gehört somit die Unmöglichkeit, auf beiden Seiten der Distinktion gleichzeitig sein zu können. Um auf andere Art und Weise zu beobachten, muss die Beobachtung zwangsläufig ihre eigene Perspektive verändern, ein „crossing" [Spencer Brown] vollziehen, und damit den eigenen blinden Fleck verschieben.[11]

Gerade die Untersuchung dieser einmal getroffenen Initialunterscheidung der Kunstwerke stellt einen Leitfaden dar, an dem sich die folgenden Analysen orientieren. Die Grundlage bildet das Wissen darum, dass jedes Datum, jede Einheit, auf die Bezug genommen wird, Konstruktion eines Beobachters ist und damit maßgeblich von der von ihm benutzten Unterscheidung abhängt. So werden zunächst die für einen bestimmten historischen Zeitraum traditionellen Beobachtungen bzw. Kommunikationen in Gestalt der klassisch-humanistischen Ikonographie zu untersuchen sein und in Abgrenzung von dieser die sich parallel dazu manifestierenden neuen ikonographischen Erscheinungsweisen.[12] Betrachtet werden soll dabei in einem ersten Schritt vor allem die Initialdistinktion und die nach und nach aufzeigbaren Verschiebungen des Blicks hinsichtlich der – hier wertungsfrei gemeinten – positiv/negativ-Werte der Unterscheidung. Es wird zu zeigen sein, in welcher Art und Weise die Form der Beobachtung innerhalb der klassisch-humanistischen Ikonographie auf Distinktionen wie Kultur/Natur; Zivilisiertheit/Rohheit, Gut/Böse, Sieger/Besiegter beruht und inwiefern die sich aus ihr entwickelnde neue Ikonographie zwar von derselben Unterscheidung ausgeht, diese

[8] Ein in diesem Zusammenhang häufig angeführtes Beispiel entstammt dem Wissenschaftssystem: eine Beobachtung erster Ordnung findet demnach in den eingesetzten Verfahren der Wissenschaft statt, eine Beobachtung zweiter Ordnung auf dem Gebiet der Wissenstheorie und Methodenlehre, die eben jene eingesetzten Verfahren kontrollieren und gegebenenfalls auch verändern können.

[9] vgl. Baraldi u.a. 1997, S. 125.

[10] Niklas Luhmann, *Die Wissenschaft der Gesellschaft*, Frankfurt a. M. 1990, S. 85.

[11] Sie kann demnach zwar durchaus die leitende Form variieren, niemals jedoch verschiedene Formen der Beobachtung gleichzeitig anwenden. Auch eine Beobachtung zweiter Ordnung kann sich diesem Dilemma nicht entziehen, da selbst die Beobachtung anderer Beobachtungen der Orientierung an einer bestimmten Form bedarf. So kann eine solche Beobachtung zwar die initiale Distinktion der untersuchten Beobachtung analysieren, was ihre dabei zugrunde liegende eigene Unterscheidung angeht, besitzt sie jedoch den genannten „blinden Fleck".

[12] vgl. Kap. 3.1.

Distinktion selbst jedoch – gerade durch den Bruch mit der Tradition – hervorzuheben vermag, indem die Entscheidung für die bislang stets gleiche Seite der Distinktion aufgegeben wird und sich im Zuge eines Perspektivwechsels verschiebt. Der zweite Arbeitsschritt sieht eine Analyse der Form der Beobachtung vor, die sich im gleichsam übergeordneten Diskurs über die Bedeutung und Behandlung des Körpers manifestiert, zu dem auch die beiden Ikonographien gehören und dessen Distinktion vom Gegensatz zwischen impersonalem und personalisiertem Umgang mit dem Körper geprägt ist.[13] Auch hier gilt, dass die „Beobachtung eine spezifische Operationsweise (ist), die eine Unterscheidung benutzt, um die eine oder die andere Seite der Unterscheidung zu kennzeichnen." [Baraldi u.a. 1997, S. 124]

Kommunikation

Der Begriff der Form der Beobachtung zeigt sich – soviel wurde angesprochen – eng verknüpft mit dem hier verwendeten Begriff der Kommunikation und genau dessen Definition ist es, die das eigentlich innovative Potential des systemtheoretischen Ansatzes, an den hier verschiedene Anleihen gemacht werden, ausmacht. Der Kommunikation zugrunde liegt eine Aufschlüsselung in die Trias von Mitteilung, Information und Verstehen, deren jeweilige Ebenen durch spezifische Selektionsleistungen charakterisiert sind. Die Mitteilung ist dabei als eine Selektion zu verstehen, weil ihr ein spezifischer Grund, eine besondere Absicht zugrunde liegt und nicht irgendeine andere; die Information ist eine ebensolche, da sie die Unterscheidung zwischen dem Geäußerten markiert und all dem, was ungeäußert, aber potentiell möglich bleibt; das Verstehen letztlich stellt die dritte Selektion dar, da es die besondere Differenz zwischen Mitteilung und Information gleichsam aktualisiert und mit dieser Unterscheidung wiederum andere Aktualisierungen ausschließt. Eben dieses Verhältnis von Potentialität und Aktualität, schließlich ruft jede Selektion immer auch ihre Alternativen mit auf, bestimmt das immer auf Kommunikation beruhende Sinnprozessieren verstanden als kontinuierliche Wirksamkeit von Sinn, – sozialer Systeme.[14] Der eigentliche Informationswert besteht nun gerade in der Wahl zwischen verschiedenen Alternativen, denn letztlich konstituiert die Differenz zwischen dem, was vorgebracht wird und dem, was an seiner Stelle auch hätte vorgebracht werden können, die Information als solche. Gäbe es zu einem Ereignis, als das die Information definiert wird, keine Alternative, besäße dieses auch keinen Informationswert.[15] „Als Orientierung an Unterscheidungen wird die Information auf jeden Fall nur in den Strukturen des Systems produziert, das eigene Zustände infolge der Veränderungen an anderen Stellen des Systems verändert." [Baraldi u.a. 1997, S. 76] Die Umwelt enthält in diesem Sinne keinerlei Information für das System, sie kann nur Resonanzen auslösen, Störungen oder Irritationen beispielsweise, die erst dann einen Informationswert erhalten, wenn sie von den systemeigenen Strukturen

[13] zur hier verwendeten Terminologie vgl. auch Kap. 4.

[14] Die auf Seiten der mindestens zwei beteiligten Akteure vollzogene Auswahl aus der Menge aller für das System Sinn gebenden Optionen wird dabei als doppelte Kontingenz bezeichnet.

[15] Diese Auffassung teilt die Systemtheorie mit der modernen Informationstheorie.

behandelt werden.

Die das Verständnis des Begriffs als rein sprachliche Äußerung bei weitem überschreitende Kommunikation bezeichnet eine spezifische Operation sozialer Systeme und somit auch des Kunstsystems. Kommunikation erweist sich dabei als ein selbstreferentielles Geschehen, indem nicht etwa Gedanken, Intentionen usw. kommuniziert werden, sondern letztlich die Kommunikationen selbst. Im Kommunikationsprozess wird, so der Grundgedanke, die eigentliche Information also nicht lediglich übertragen, sondern überhaupt erst produziert. Diese Erkenntnis zeigt sich dabei vor allem für die spezifische Auffassung des Verstehens von Bedeutung. Schließlich konstituiert, wie oben gezeigt, allein die Mitteilung einer Information noch keine Kommunikation, da sich diese nur realisiert, wenn sie verstanden wird. Und erst dieses Verstehen wiederum ermöglicht es, Kommunikation überhaupt zu beobachten.[16] Gerade durch diese Differenz unterscheidet sich die Kommunikation von der reinen Wahrnehmung, der schließlich die Initial-Selektion fehlt. So ist diese Definition von Verstehen eine gänzlich andere als jene der hermeneutischen Tradition, die mit dem Begriff vielmehr eine allumfassende Form des Begreifens assoziiert, die über die rein intellektuelle Erkenntnis hinaus dem Kommunikationspartner gegenüber auch Charakteristiken wie Empathie und Identifizierung entgegen bringt.[17] Der systemtheoretische Ansatz distanziert sich von einer derartigen, psychologisierenden Auffassung eben aufgrund der grundsätzlichen Trennung von psychischen und sozialen Systemen.[18] „Was jeweils verstanden worden ist, kann nur auf der Ebene des Kommunikationsprozesses vermittelt werden; einzig die folgende Kommunikation, die so genannte Anschlusskommunikation signalisiert, daß die vorangegangene Kommunikation in einer bestimmten Art und Weise verstanden worden ist.“ [Becker / Reinhardt-Becker 2001, S. 46]

Hinsichtlich der Kommunikation und des Informationswertes des Kunstwerks bedeutet dies eine für die Kunstgeschichte in ihrer Radikalität zweifellos unübliche Trennung zwischen der Mitteilung im Sinne von Künstlerintentionen, Entstehungsgründen usw. auf der einen Seite und dem Verstehen als einer historisch, sozial und individuell bedingten Interpretation der künstlerischen Äußerung auf der anderen. Die Tatsache, dass unterschiedlichste historische und soziokulturelle Gegebenheiten die jeweilige Interpretation eines Werke beeinflussen, wird wohl kaum zu diskutieren sein; es sind insbesondere die rezeptionsgeschichtlichen Ansätze der Disziplin, die sich mit dieser Realität auseinandersetzen. Der systemtheoretische Kommunikationsbegriff geht jedoch von einer weitaus radikaleren Trennung von Absender und Rezipienten aus; ein Umstand, der sich wie oben erläutert aus der Selbstreferentialität der Kommunikation ergibt. Auf der einen Seite wird also Information produziert, auf der anderen Seite wird Information rezipiert; entscheidend ist und bleibt

16 „Das Verstehen realisiert die grundlegende Unterscheidung der Kommunikation: die Unterscheidung zwischen Mitteilung und Information.“ [Baraldi u.a. 1997, S. 89]

17 vgl. Becker / Reinhardt-Becker 2001, S. 46.

18 Zentral ist also nicht die Tatsache, dass psychische Systeme zweifellos an der Kommunikation beteiligt sind, sondern vielmehr der Umstand, dass die Kommunikation keine Operation der psychischen, sondern eben der sozialen Systeme ist.

jedoch die Differenz der jeweiligen Sinn- und Bedeutungszuschreibungen, schließlich müssen die jeweiligen Informationen keineswegs übereinstimmen. Die Attribution von Sinn und Bedeutung – auf der einen wie der anderen Seite – ist Bestandteil des psychischen Systems, dessen spezifische Operationen gemeinhin durch Gedanken konstituiert werden. Die Kommunikation dieser jeweiligen Sinn- und Bedeutungszuschreibungen ist dagegen Bestandteil eines anderen Systems, nämlich des sozialen, eben desjenigen, in dem sich die entsprechende Kommunikation vollzieht. Aufgrund der Trennung unterschiedlicher Systeme, d.h. ihrer so genannten autopoietischen Schließung, können sich diese gegenseitig allerdings nur als Umwelten wahrnehmen, niemals aber einen direkten Austausch pflegen. Eine direkte gegenseitige Einflussnahme unterschiedlicher Systeme kann es nicht geben, wenn auch dessen ungeachtet offensichtliche Beziehungen zwischen ihnen bestehen. Der Austausch zwischen System und Umwelt vollzieht sich jedoch stets nach den Maßgaben der Reproduktionsbedingungen des jeweiligen Systems. Als strukturelle Kopplungen werden nun diejenigen Beziehungen bezeichnet, die meist den Umstand der Vorraussetzung eines Systems für das andere bezeichnen, wie beispielsweise im Fall des Verhältnisses von psychischen und sozialen Systemen. Es ist evident, dass es natürlich ohne psychische keine sozialen Systeme geben kann, doch sind die Bewusstseinsinhalte deshalb noch längst nicht identisch mit den Kommunikationsinhalten, Gedanken als solche letztlich keine Elemente der Kommunikation.[19]

Ein Ansatz, der sich vor dem Hintergrund dieses spezifischen Kommunikationsbegriff einem kunsthistorischen Gegenstand nähert, wird zwangsläufig Fragen nach Intentionen der herstellenden Künstler, dem Gelingen deren Umsetzung innerhalb des Kunstwerks und deren Nachvollziehbarkeit sowie Rekonstruktion seitens des Rezipienten vernachlässigen. Vielmehr muss das Kunstobjekt in seinem eigenständigen kommunikativen Wert unter die Lupe genommen und diese Kommunikation als eine wechselseitige Arbeit an den jeweils attribuierten Bedeutungen verstanden werden.

Semantik

Der Semantikbegriff, der sich an ein solches Verständnis von Kommunikation anschließt, geht selbstverständlich weit über die sprachwissenschaftliche Auffassung einer reinen Bedeutungslehre hinaus. Semantik ist hier nun vielmehr intendiert als der Begriffsvorrat einer Gesellschaft, als die „Gesamtheit dessen, was die Welt sinnhaft konstituiert“ [Becker / Reinhard-Becker 2001, S. 147], als affirmierte, wieder verwendbare Sinninhalte. Die Formen, die ihr angehören, konstituieren sich durch Auswahl aus dem konkreten Inhalt einzelner Kommunikationen, deren Sinn generalisiert bzw. typisiert wird, um schließlich themen- und situationsunabhängig für weitere Kommunikationen

[19] vgl. Baraldi u.a. 1997, S. 186ff. „Jedes Bewußtsein erlebt manchmal die Inkommunikabilität seiner eigenen Gedanken, die nicht ohne Verzerrung in die explizite Unterscheidung von Information und Mitteilung überführt werden können; und die an der Kommunikation teilnehmenden psychischen Systeme prozessieren intern viel mehr Gedanken, als in die Kommunikation ‚eingeführt' werden können. ... Auch die in der Kommunikation aktualisierten Verweisungen und Verbindungen können jedoch in ihrer vollen Komplexität niemals von den begrenzten Fähigkeiten eines einzelnen Besußtseins rezipiert und verarbeitet werden; es könnten jederzeit mehr Informationen gewonnen werden als die, die jeweils verarbeitet werden, und jedes Bewußtsein kann die Kommunikation anders verstehen “ [ebd., S. 187]

zur Verfügung zu stehen. So zeigt sich die Semantik als gleichsam sedimentierte Kommunikation, als stete Aktualisierung einer konkreten Kommunikation vor dem Hintergrund ihrer ebenfalls möglichen Alternativen und erzeugt auf diese Weise „regulär verwendbaren, typifizierten Sinn“[20] [Becker / Reinhard-Becker 2001, S. 147] bzw. „höherstufige(n), verallgemeinerte(n), situationsunabhängig verfügbare(n) Sinn, der auf das jeweils aktuelle Sinnprozessieren angewendet werden kann“ [ebd., S. 150].[21] Auch die verschiedenen Mechanismen, die jeweils zur Sinnverarbeitung beitragen, wie das Agieren des Mediums,[22] des Codes und der Programmierung sind diesem Begriff untergeordnet, der über einen reinen Umkehrschluss hinaus jedoch nicht auf diese allein zu reduzieren ist, da er überdies das gesamte soziale und kulturelle Wissen mit intendiert, das zu bestimmten Selektionen führt. Es handelt sich sozusagen um einen kulturellen Typenschatz, der bestimmte Selektionen wahrscheinlicher als andere macht. Oder anders formuliert, eine derartige Sinntypisierung führt zu einer gesellschaftlichen Sensibilisierung gegenüber bestimmten Kommunikationsinhalten und zu einer gleichzeitigen Vernachlässigung ihrer jeweiligen Alternativen; die Semantik orientiert letztlich die Kommunikation.

Die Sinnverarbeitung innerhalb der Semantik lässt sich dabei in zwei differierende Ebenen unterteilen: den allgemeinen semantischen Apparat einerseits, der als gesamtes kulturelles Wissen die alltägliche, vertraute Kommunikation orientiert, und die so genannte gepflegte Semantik andererseits, die in erster Linie „Texte, historisch-kulturelle Materialien und Selbstbeschreibungen der Gesellschaft“ [Baraldi u.a. 1997, S. 169], umfasst, also gleichsam ‚Hochformen’ der Semantik, und damit auch eine Metaebene darstellt, die sich, nicht zuletzt der Reflexion dienend, zum semantischen Apparat wie eine Beobachtung zweiter Ordnung verhält.[23] Es ist naheliegend, dass in einer kunsthistorischen Untersuchung diese gepflegte Semantik den Ausgangspunkt darstellt. Dabei ist zu berücksichtigen, dass sich mit dem Übergang von der stratifikatorisch gegliederten zur modernen Gesellschaft die einstige Verbindlichkeit gesellschaftsübergreifender Sinnangebote, die in der gepflegten Semantik verankert waren und die vor allem von der Religion formuliert wurden, aufzulösen beginnt, und sich Sinnproduktion weitestgehend an die spezifischen Funktionssysteme und deren systemeigenes Sinnprozessieren gebunden zeigt.

Die Semantik ist in historischer Perspektive einer Evolution unterworfen, die mittels einer durchaus bewussten Anlehnung an die biologische Evolutionstheorie als ein Prozess von ‚Mutation’, also Veränderung, Selektion und Stabilisierung des tradierten Ideenguts bzw. der Wissensbestände bezeichnet wird. Der Wille und die Notwendigkeit zur Veränderung sind ihr dabei immanent, so dass das Auftauchen von Variationen wiederum mit dem Begriff des autopoietischen Prozesses erfasst werden kann. Ungeachtet

[20] Der traditionelle Sinnbegriff, der auch für die Kunstgeschichte weitgehend maßgebend ist, zielt in erste Linie auf die Frage nach der grundlegenden Ursache des Bestehens einer Sache ab, nach dem ‚warum so’ und nicht anders. Sinn kann aber in Abgrenzung von einem solchen Verständnis und unter der Prämisse, dass soziale und psychische Systeme Sinnsysteme sind, auch als Gesamtheit dessen verstanden werden, was innerhalb eines Systems möglich ist (für psychische Systeme durch das überhaupt Denkbare, für soziale Systeme durch das überhaupt Kommunizierbare), so dass diese jeweils von einem Sinnhorizont beschränkt werden.

[21] „Auf der einen Seite kann Semantik als die Menge der Formen definiert werden, die für die Selektion der Sinninhalte in der Gesellschaft benutzt werden können, oder als die Menge der Sinnprämissen, die erhaltenswert sind. Auf der anderen Seite als der Themenvorrat, der für die Einführung in die Kommunikation verfügbar gehalten wird. Die Semantik schließt also die kondensierten und wieder verwendeten Sinninhalte (auch ‚Kultur’ genannt) ein, die für die Kommunikation verfügbar sind.“ [Baraldi u.a. 1997, S. 168]

[22] vgl. dazu Baraldi u.a. 1997.

[23] Die Komplexität der Wechselbeziehungen schränkt darüber hinaus die gemeinhin angenommene Dominanz der gepflegten Semantik gegenüber dem semantischen Apparat ein, so dass erstere keineswegs ausschließlich das Recht für sich in Anspruch nehmen kann, privilegierter Ort für Veränderungen und Neuentwürfe zu sein, die dann gemäß einem hierarchischen Modell von ‚oben’ nach ‚unten’ durchsickern.

dieser Tatsache ist die Semantik zwangsläufig aber auch mit ihrer Umwelt, in diesem Fall der Gesellschaft in ihrer Gesamtheit konfrontiert und dem von ihr ausgehenden Selektionsdruck ausgesetzt. Letztlich finden in der Fülle der semantischen Innovationen also nur diejenigen Variationen Verbreitung, die aufgrund einer spezifischen gesellschaftlichen Relevanz in der sozialen Kommunikation kontinuierlich aktualisiert werden und damit vorangegangene Sinnverarbeitungsregeln ersetzen. Der Selektionsdruck der sozialen Entwicklung entscheidet nun über Erfolg oder Misserfolg von Semantiken. So beschreibt dieses Evolutionsmodell kulturellen Wissens, seiner Erzeugnisse, Sinnsproduktionen und der damit verbundenen Bilder ein Wechselspiel zwischen Ideen und Gesellschaftsstruktur, das niemals einseitig zu einer autonomen Ideengeschichte oder reinen Determinierung kultureller Produkte seitens der Gesellschaft tendieren kann.[24] Diese Flexibilität, d.h. der Erklärungsspielraum, der gegenüber verschiedenen „Entstehungs- und Durchsetzungsformen von kulturellen Mustern“ [Becker / Reinhard-Becker 2001, S. 157] geöffnet wird, sowie die Möglichkeit, komplexe Wechselwirkungen und Ungleichzeitigkeiten zu erfassen, erweist sich zweifelsohne als ein großer Vorteil dieses Schemas, gerade in seiner Nutzbarmachung für andere historisch arbeitende Disziplinen. Darüber hinaus lässt sich auf diese Weise erklären, dass und auf welche Weise Veränderungen sowohl der gepflegten Semantik als auch dem semantischen Apparat entspringen können, wobei das jeweils komplexe Verhältnis der beiden zueinander berücksichtigt werden muss, um die vereinfachte Vorstellung aufzugeben, dass sich neue Ideen lediglich auf der Ebene der gepflegten Semantik, also der ‚Hochkultur’, entwickeln, um dann nach und nach in den semantischen Apparat durchzusickern.

Theoretisch interessant für die vorliegende Arbeit ist nun genau dieses Erklärungsmodell kultureller Entwicklung, das die Konstitution ikonographischer Kanoni als eine Evolution im o.g. Wechselspiel von Tradition und Innovation verstehen und semantische, d.h. in diesem Fall ikonographische Variationen und Neuerungen als Bestandteil eines vorrangig autopoietischen Prozesses auffassen lässt. So können einerseits die Herausbildung, Bestätigung und Konsolidierung einer ikonographischen Form beschrieben werden bis hin zu ihrer Teilwerdung einer allgemein verbindlichen Semantik in Form typifizierten Sinns, der mit hoher Wahrscheinlichkeit weitere Aktualisierung erfährt und so lässt sich andererseits, darauf aufbauend, eine ikonographische Innovation erfassen wie die im Folgenden analysierte, die möglicherweise auf einen gewissen Sozialdruck reagiert, nicht aber direkt und allein aus diesem erklärt werden kann. Das Verhältnis von gepflegter Semantik und semantischem Apparat kann dabei für die kunsthistorische Forschung auf das Verhältnis der jeweils ins Zentrum gerückten Materialien und Objekte der Ikonographie wie Ikonologie übertragen und

[24] vgl. Becker / Reinhardt-Becker 2001, S. 146ff.

durch dieses verdeutlicht werden. So wie sich die klassische Ikonographie in erster Linie mit den Themen und Motiven künstlerischer Objekte im eigentlichen Sinn beschäftigt, werden alle anderen, für eine kulturgeschichtliche Analyse relevanten Materialien, die dem semantischen Apparat angehören, insbesondere von der Ikonologie herangezogen.

Die Anwendung dieses theoretischen Vorstellung von semantischen Material und seiner Evolution auf das methodische Vorgehen führt zwangsläufig zu einer Vernachlässigung der Kategorie des Autors und unterstützt noch einmal diese, in anderem Zusammenhang gestellte Prämisse.[25] „Die semantischen Prozesse anonymisieren sich weitgehend, das Wechselspiel von Ideengut und Gesellschaft hängt nur in geringem Maße davon ab, welcher konkreten Person eine bestimmte Variation oder Bestätigung der kollektiv verfügbaren Muster letztlich zuzurechnen ist. Für die konkrete Methode der ideengeschichtlichen Forschung bedeutet dies, dass die Frage, wer einen bestimmten Text formuliert hat, zurück tritt hinter dem Problem, welche Relevanz die hier formulierten Deutungsmuster für die soziale Kommunikation hatten, mit welcher Häufigkeit sie verwendet wurden, auf welchen gesellschaftlichen Problemdruck sie reagierten, inwiefern sie vorhandene semantische Strukturen variierten etc. Eine Ideengeschichte von evolutionstheoretischem Zuschnitt ist keine Geschichte der ‚großen Geister', sondern eine Geschichte der semantischen Formen, ihrer Entstehung und Durchsetzung, ihrer Verknüpfung und Verbreitung." [Becker/Reinhardt-Becker 2001, S. 159f.] Individuelle Leistungen werden damit nicht als solche in Frage gestellt und qua des so oft beklagten Verschwinden des Subjekts negiert, sie sind nur für die hier zu beobachtende Entwicklungsgeschichte nicht von primärem Interesse. Das vorliegende Verständnis der Semantik weist nun vielfältige gemeinsame Züge mit dem Hauptkonzept des zweiten theoretischen Gedankengebäudes auf, auf das hier Bezug genommen wird, nämlich mit der Diskurstheorie Foucaults. Der Diskurs erweist sich dabei als ein spezifischer, keineswegs zufälliger, sondern auf konkreten Auswahlkriterien gründender Ausschnitt der Semantik.

Diskurs

Der mittlerweile beinah inflationär gebrauchte Begriff des Diskurses, der im alltäglichen Sprachgebrauch einen auf der Grundlage von Argumenten vollzogenen Dialog bezeichnet, hat neben dieser rein sprachwissenschaftlichen Bedeutung als komplexes theoretisches Konstrukt eine zentrale Position innerhalb der Geisteswissenschaften erlangt, die über die Theorien der Kommunikationsanalyse der 70er Jahre längst weit hinaus geht. Sein Bedeutungsspektrum reicht dabei von der Bezeichnung bestimmter Sprachmuster über so genannte Diskursfelder, die sich durch thematische Zugehörigkeit ausweisen, bis hin zu durch Institutionen geprägten Diskursen und Spezialsprachen. Die

[25] vgl. u.a. Becker / Reinhardt-Becker 2001, S. 159ff.

philosophische Bedeutung des Begriffs wurde dabei im Kontext seiner Auseinandersetzung mit verschiedenen Denksystemen und deren historischem Wandel maßgeblich von Michel Foucault geprägt.

Nicht unerwähnt bleiben darf, dass auch Foucault in seinen Werken mit verschiedenen Definitionen – bzw. Nicht-Definitionen – des Diskursbegriffs operiert, die je nach unterschiedlichem Kontext in den Vordergrund treten können.[26] Hier interessieren nun in erster Linie die Werke, in denen der Diskurs programmatisch behandelt wird, das sind *Die Archäologie des Wissens* [*L'archéologie du savoir,* 1969] zum einen und *Die Ordnung des Diskurses* [*L'ordre du discours,* 1971] zum anderen. Selbst nach eigener Aussage ist Foucault weniger um eine Konkretisierung des Terminus im engen Sinne, d.h. eine Zuspitzung seiner Bedeutung bemüht, als vielmehr um ein weites Spektrum von sich vom Allgemeinen zum Spezifischen entwickelnden Bedeutungsmöglichkeiten und ihrer praxistauglichen Anwendung.[27] Ungeachtet seiner internen Differenzierungen und unterschiedlichen Verwendungszusammenhänge lässt sich der gemeinsame Nenner des Foucault'schen Diskursbegriffs als Vorgang einer Herausbildung jener Wahrheiten bezeichnen, in denen der Mensch das bzw. sein Sein denkt, also als das historische Auftauchen bestimmter Redeweisen über die Dinge. Stark verkürzt ließe sich sagen, dass Diskurse auf spezifische Weise organisierte Verknüpfungen oder Gruppierungen von Aussagen sind. Der Diskurs meint damit also auch „die Gesamtheit der Regeln, die einer sprachlichen Praxis immanent sind" [Foucault 2003]. Diese definieren für einen bestimmten Zusammenhang oder ein bestimmtes Wissensgebiet, was sagbar ist, was gesagt werden soll, was nicht gesagt werden darf, und geben vor, welcher Sprecher was wann überhaupt sagen darf. Wesentliches Charakteristikum des Diskurses ist demnach die durch ihn stattfindende Regelung dessen, was wann, wie und wo zur Sprache oder allgemeiner zum Ausdruck kommen darf und die dadurch stattfindende Ausprägung von Interessen und Machtstrukturen im doppelten Sinne eines Rückgriffs auf diese und ihrer Erzeugung gleichermaßen.

Indem der Diskurs gewissermaßen das in der Sprache aufscheinende Verständnis von Wirklichkeit einer jeweiligen Epoche intendiert[28], wird seine Nähe zum Begriff der Semantik deutlich. Während sich die Semantik jedoch nicht nur auf einen gesellschaftlichen Ausschnitt bezieht, sondern ein gesamtgesellschaftliches Sinnrepertoire intendiert, beschreibt der Diskurs entweder eine thematische oder eine strukturelle Zusammengehörigkeit von Rede- und Vorstellungsweisen, die der Semantik entstammen, aber keineswegs identisch mit ihr sind. „Sind die Diskurse geregelte Formationen von Aussagen, so formieren sie sich ihrerseits zu einem ‚Archiv', dem System oder allgemeinen Gesetz diskursiver Regelmäßigkeiten. Es bezeichnet das umfassende historische ‚Apriori', d.h. die in einer bestimmten Epoche gegebene Gesamtheit der Bedingungen

[26] Das erste Verständnis des Begriff weist die größte und allgemeinste Bedeutungsspanne auf und kommt v.a. im frühen strukuralistischen Werk Foucaults zur Geltung. Die zweite wird von Foucault meist dann benutzt, wenn er im Zuge des Versuchs, durch die Analyse von Ähnlichkeiten, Kohärenzen, Regulierun-- gen usw. Diskurse zu identifizieren, von der inneren Struktur des Diskurses spricht. Hier intendiert der Begriff also vorrangig einen thematischen Diskurs. Die dritte Bedeutung bezieht sich hingegen auf einen Themen übergreifenden Diskurs, in dem die spezifischen Äußerungen selbst weniger interessieren, während die von bestimmten Texten und Äußerungen hervor gebrachten Regeln und Strukturen im Vordergrund stehen.

[27] „Instead of gradually reducing the rather fluctuating meaning of the word ‚discourse', I believe I have infact added to its meanings: treating it sometimes as the general domain of all statements, sometimes as an individualizable group of statements, and sometimes as a regulated practice that accounts for a number fo statements." [Foucault 1981; zitiert nach Mills 2001, S. 6.]

[28] Letztlich setzt sich Foucault in erster Linie mit sprachlichen Diskursphänomenen auseinander; eine Einschränkung und ein Mangel, die auch bei aktuellen Forschungen nach wie vor aktuell bleiben; vgl. Landwehr 2001 und 2008. Die allgemeine Definition des Diskursbegriffs legt allerdings nahe, auch anderes, nicht-sprachliches Material, beispielsweise bildlicher Art, als Ausgangspunkt der Analyse zu wählen.

für die Formation von Aussagen und Diskursen." [Fink-Eitel 1997, S. 59] Insofern erhält der Begriff des Archivs [Foucault] eine der Semantik [Luhmann] vergleichbare Bedeutung. Die systemtheoretische Differenzierung zwischen semantischem Apparat und gepflegter Semantik findet sich bei Foucault diskursbezogen zwar in anderer Formulierung, meint aber eine vergleichbare Unterscheidung zwischen einem allgemeinen, alltäglich verwendeten kulturellen Wissensrepertoire, das die Kommunikation determiniert, und einem reflexiven, der so genannten ‚Hochkultur' entstammenden Material. „In allen Gesellschaften läßt sich eine Art Gefälle zwischen den Diskursen vermuten: zwischen den Diskursen, die im Auf und Ab des Alltags geäußert werden und mit dem Akt ihres Ausgesprochenwerdens vergehen, und den Diskursen, die am Ursprung anderer Sprechakte stehen, die sie wieder aufnehmen, transformieren oder besprechen – also jenen Diskursen, die über ihr Ausgesprochen-Werden hinaus gesagt sind, gesagt bleiben, und noch zu sagen sind. Wir kennen sie in unserem Kultursystem: es sind die religiösen und die juristischen Texte, auch die literarischen Texte mit ihrem so merkwürdigen Status, bis zu einem gewissen Grade die wissenschaftlichen Texte." [Foucault 2003, S. 18]

[29] vgl. Foucault 2003, S. 28ff.

Alltags- und Spezialdiskurse kontrastieren in erster Linie durch die Ausschließungs- und Regelmechanismen, denen die an den jeweiligen Diskursen teilnehmenden Subjekte unterworfen sind. So kann man insbesondere in modernen Gesellschaften hochgradig spezialisierte Wissensbereiche ausmachen, die ihre streng nach außen abgegrenzten Spezialdiskurse ausgebildet haben. In diesem Sinne lässt sich der von Foucault benutzte Begriff der Diskursgesellschaften dem von Luhmann eingeführten der aus zunehmender gesellschaftlicher Ausdifferenzierung erwachsenen Funktionssysteme an die Seite stellen. So meint der Spezialdiskurs die institutionalisierte Rede innerhalb dieser ausdifferenzierten Wissensbereiche, wobei der Begriff zunächst nur die sprachliche Seite einer weiter reichenden Praxis meint. Indem Foucault diese Diskursgesellschaften aber auch den Doktrinen gegenüberstellt, konfrontiert er nicht nur eine horizontale, nach außen abgeschlossene Kommunikationsweise mit einer vertikalen, sich hierarchisch ausbreitenden, sondern impliziert gewissermaßen auch einen historischen Wandel diskursiver Formationen wie im o.g. historischen Modell durch den Übergang von einer stratifikatorisch zu einer funktional differenzierten Gesellschaft beschrieben wird.[29]

Darüber hinaus und im Unterschied zur rein sprachbezogenen Semantik konstituiert sich der Diskurs durch das Zusammenspiel diskursiver und nicht-diskursiver Praktiken; eine Gegenüberstellung, die auch mit den Begriffen der Aussageformationen und Inhaltsformationen gefasst werden kann. Erstere meinen vor allem den sprachlichen Teil des Diskurses, d.h. die Verknüpfung einzelner Aussagen nach bestimmten Formationsregeln. Sie beziehen sich also auf das Sagbare und umfassen damit die

Wissen erzeugenden Praktiken. Jedoch sind Diskurse mehr als nur Sprache, denn über das eigentliche Bezeichnen hinaus, ist der Diskurs von der Fähigkeit gekennzeichnet, Beziehungen zwischen „Institutionen, ökonomischen und gesellschaftlichen Prozessen, Verhaltensformen, Normsystemen, Techniken, Klassifikationstypen und Charakterisierungsweisen" herzustellen. [Foucault 1981, S. 68] Foucault interessiert sich in diesem Zusammenhang vor allem für die Grenzen des Diskurses, da sich gerade an ihnen die sprachliche Normierung in Form nicht-diskursiver Praktiken etabliert. Der Diskurs, gedacht als Zusammen diskursiver und nicht-diskursiver Praktiken, bezieht sich also auf die Regelmäßigkeit sozialer Kommunikationen, oder allgemeiner, sozialer Handlungen, die sowohl aus sprachlichem wie materiellem Symbolhandeln bestehen. Später wird Foucault den Begriff des Dispositivs einführen [*Der Wille zum Wissen,1977 (La volonté du savoir, 1976)*], um die machtstrategischen Verknüpfungen von Diskursen und Praktiken, von Wissen und Macht zu bezeichnen.[30] „... der Diskurs ... ist nicht einfach das, was das Begehren offenbart (oder verbirgt): er ist auch Gegenstand des Begehrens; und der Diskurs ... ist auch nicht bloß das, was die Kämpfe oder die Systeme der Beherrschung in Sprache übersetzt: er ist dasjenige, worum und womit man kämpft; er ist die Macht, deren man sich zu bemächtigen sucht." [Foucault 2003, S. 11] Die Macht, *das* große Thema Foucaults, das ihn durch alle verschiedenen Arbeitsphasen hindurch beschäftigt, strukturiert dabei die Diskurse, lässt manche wahrscheinlicher werden als andere und dient ihr nicht zuletzt als Selbstlegitimation. An dieser Stelle wird dann auch Foucaults stete Kritik an einer ausschließlich repressiven Vorstellung von Macht deutlich. „Man muss aufhören, die Wirkungen der Macht immer negativ zu beschreiben, als ob sie nur ‚ausschließen', ‚unterdrücken', ‚verdrängen', ‚zensieren', ‚abstrahieren', ‚maskieren', ‚verschleiern' würde. In Wirklichkeit ist Macht produktiv; sie produziert Wirkliches." [Foucault 1994, S. 249]

Eine Dimension, die Foucaults Diskursanalyse mit anderen poststrukturalistischen Theorien und Methoden, insbesondere der Systemtheorie teilt, ist die Tatsache, dass sie einen Blickwinkel vorgeschlägt, unter dem Ideen- und Kulturgeschichte sowie gesellschaftliche Entwicklungen gleichermaßen betrachtet und analysiert werden können. Während im systemtheoretischen Konstrukt jedoch der Gedanke der Selbstreferentialität und der daraus resultierenden autopoietischen Struktur den strukturalistischen Gedanken eines einheitlichen Zentrums und einer übergeordneten Struktur substituiert, fungieren bei Foucault der Begriff der Macht und der Wille zum Wissen als Schlüssel zur Beschreibung sozialgeschichtlicher, politischer und kultureller Wirklichkeit, von gesellschaftlicher Entwicklung im weitesten Sinne. Dabei besteht die Machtwirkung des Diskurses in den Mächten der Lenkung und Kontrolle des Diskurses einerseits und der Macht, die die Diskurse innehaben und daher ausüben können andererseits.

[30] Dispositive sind demnach die Verknüpfungen von diskursiven wie nicht-diskursiven Elementen zu einem komplexen Ganzen, einem „heterogenen Ensemble, das Diskurse, Institutionen, architekturale Einrichtungen, reglementierende Entscheidungen, Gesetze, administrative Maßnahmen, wissenschaftliche Aussagen, philosophische, moralische oder philantropische Lehrsätze, kurz: Gesagtes ebenso wie Ungesagtes umfaßt". [Michel Foucault, *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit,* Berlin 1978, S. 119f.]

Die *Ordnung des Diskurses*, Foucaults berühmt gewordene Inauguralvorlesung am Collège de France, und die *Archäologie des Wissens*, die gemeinhin als seine Methodenreflexion angesehen und als eine mehr oder weniger für seine Kritiker verfasste Schrift bezeichnet wird, revidieren verschiedene Prämissen der frühen Arbeiten[31] und artikulieren das Forschungsobjekt, den Diskurs, und die Untersuchungsmethode, die Archäologie, präziser als je zuvor.[32] Foucaults Projekt will zwischen einer Sozial- und Wirtschaftsgeschichte und, im weitesten Sinne, einer Ideengeschichte[33] vermitteln und sich auf diese Weise von der bis dato in der Geschichtswissenschaft üblichen Trennung zwischen materiellen Praktiken und immateriellen Ideen absetzen. Foucault deklariert sein Forschungsanliegen insofern als eine Suche nach den Regeln, die der Geschichte, den Erzählungen, der Ökonomie und dem sozialen Verhalten einer Gesellschaft zugrunde liegen.[34] Sein diskursanalytischer Ansatz zielt auf eine Rekonstruktion der Genese sozialer Ordnungen der Wirklichkeit ab, „um die unbewußten historischen Bedingungen der eigenen Kultur und ihrer Rationalität" [Bublitz 2001, S. 27] aufzuzeigen. Die zugrunde liegende Prämisse lautet, dass sowohl das Alltagswissen und –handeln (also in gewisser Weise der semantische Apparat) sowie das Kompendium wissenschaftlicher Aussagen (dem vergleichbar die gepflegte Semantik) als auch der subjektive Erlebnis- und Gedankenhorizont auf einer symbolischen Ordnung beruhen, die es aufzuspüren gilt. Eine konkrete Anleitung zu methodischem Vorgehen lässt sich in Foucaults Arbeiten nur schwerlich heraus filtern; er selbst weigerte sich immer wieder, sein Verfahren als starre Methode aufzufassen. Vielleicht beruht die weit reichende und fruchtbare Rezeption Foucaults nicht zuletzt auch auf dieser Tatsache. Mit intellektuellen Understatement wusste er zu erklären: „Alle meine Bücher ... sind, wenn sie so wollen, kleine Werkzeugkisten. Wenn die Leute sie aufmachen wollen und diesen oder jenen Satz, diese oder jene Idee oder Analyse als Schraubenzieher verwenden, ... nun gut, umso besser" [Foucault 1976, S. 53]

Die Ordnung des Diskurses

Einige zentrale, von Foucault insbesondere in der *Ordnung des Diskurses* dargelegte Charakteristika des Diskurses, die für diese Arbeit relevant sein werden, sollen hier näher beleuchtet werden: Es handelt sich um die inneren und äußeren Beeinflussungsmechanismen des Diskurses, um sein binäres Schema und um die Formation von Spezialdiskursen, d.h. die Organisation in Diskursgesellschaften. Alle diese Eigenschaften beschreiben Elemente, die der Regulierung des Diskurses dienen.

Ausgehend von der Überzeugung, dass „in jeder Gesellschaft die Produktion des Diskurses zugleich kontrolliert, organisiert und kanalisiert wird", zeigt sich der Diskurs nach Foucault von verschiedenen Ausschließungsmechanismen bestimmt, d.h. von

[31] Dazu zählen u.a. *Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft* [*Folie et Déraison. Histoire de la folie à l'âge classique*, 1961] und *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften* [*Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, 1966].

[32] vgl. u.a. Geisenhanslüke 2001, S. 61.

[33] Auch wenn Foucault seine Herangehensweise von einer traditionellen Ideengeschichte absetzen will, vgl. Foucault 1981, Kapitel IV., *Archäologie und Ideengeschichte*, S. 193-200.

[34] vgl. Bublitz 2001, S. 28 .

„Prozeduren, deren Aufgabe es ist, die Kräfte und die Gefahren des Diskurses zu bändigen, sein unberechenbar Ereignishaftes zu bannen, seine schwere und bedrohliche Materialität zu umgehen". [Foucault 2003, S. 11] Die Ausschließungsmechanismen – Formen von Machtausübung – betreffen dabei erstens eine Einschränkung der Subjekte, die überhaupt am Diskurs teilnehmen dürfen und können, zweitens eine Einschränkung der Themen, die zu einem bestimmten Diskurs zugelassen sind, und drittens eine Einschränkung der Perspektive, unter der ein bestimmter Diskurs entwickelt werden kann. Der Diskurs konstituiert sich somit über eine Praxis der Exklusion. „Whilst what it is possible so say seems self-evident and natural, their naturalness is a result of what has been excluded, that which is almost unsayable." [Mills 2004] Auch für Foucault gründet sich also der Diskurs auf eine initiale Leitdifferenz, die die Form des Diskurses determiniert.

Foucault benennt in diesem Kontext drei zentrale, externe Mechanismen, die die Ordnung des Diskurses regeln: das Verbot, die Grenzziehung bzw. Verwerfung und den Gegensatz zwischen Wahrem und Falschem.[35] Es liegt in der Natur dieser Eigenschaften des Diskurses, dass sie ihre regulierende Wirkung subtil entfalten und somit von den betroffenen bzw. teilnehmenden Subjekten als solche nicht wahrgenommen werden können. Das Verbot – gemeint ist vor allem das verbotene Wort – und die damit implizierte Strafandrohung stellen den wahrscheinlich evidentesten Mechanismus dar. Durch Normen und Verhaltensregeln wird zwischen Erlaubtem und Verbotenem unterschieden. „Man weiß, daß man nicht das Recht hat, alles zu sagen, daß man nicht bei jeder Gelegenheit von allem sprechen kann, daß schließlich nicht jeder beliebige über alles beliebige reden kann." [Foucault 2003, S. 11ff.]

Die Ausgrenzung, Grenzziehung und Verwerfung vollzieht sich dagegen auf eine weniger offensichtliche Art und Weise, indem sie den Diskurs von seinem Gegenstück trennt, den einen unterstützt, während der andere zum Vergessen gebracht wird. Sie stützt sich dabei auf die Distinktion von Vernunft und Unvernunft. Foucaults eindringliches und äußerst detailliert untersuchtes Beispiel ist der Diskurs des Wahnsinnigen, der „nicht ebenso zirkulieren kann wie der der anderen..." [Foucault 2003, S. 12] Der Ausschließungsmechanismus der Grenzziehung verweist dabei immer zwangsläufig auf einen Binarismus, d.h. eine binäre Opposition. Die Grenze, die gezogen wird, um das, was sich als Diskurs konstituieren kann, in den Vordergrund zu rücken, impliziert stets auch das Ausgeschlossene, die nicht zu Wort kommende Alternative, das, was „auf der anderen Seite steht" [ebd.]. Dieses wird zwar erkannt, schließlich könnte sich der Diskurs sonst nicht als solcher entfalten, doch wird es bereits im Augenblick seines notwendigen Gewahrwerdens mitsamt seiner ihm eigentümlichen Charakteristik ausge-

[35] vgl. Foucault 2003, S. 11ff.

grenzt und wieder fallen gelassen. Für das zuvor genannte Beispiel des Wahnsinns formuliert Foucault: „Zwar hat man an seinen Worten den Wahnsinnigen erkannt; seine Worte zogen die Grenze, aber niemals wurden sie gesammelt, niemals hörte man wirklich auf sie." [Foucault 2003, S. 12]

Damit beschreibt Foucault – in anderer Terminologie – das Funktionieren nach einer für jeden Diskurs ursprünglichen Codierung, an der sich die diskursinternen Selektionen orientieren. Dieser Code besteht dabei immer aus einem positiven und einem negativen Wert unter Ausschluss dritter Werte bzw. weiterer Möglichkeiten, wobei die Unterscheidung zwischen diesen beiden Werten – systemtheoretisch gesprochen – als Leitdifferenz bezeichnet wird. Dabei ist die jeweilige Verbindung mit dem Gegenwert bei binären Wahlen stets enger als angesichts von Alternativen mit mehreren Optionen. „Das Wahre ist unmittelbarer mit dem Unwahren als mit dem Recht oder dem Schönen oder anderem verbunden." [Baraldi u.a. 1997, S. 34] Bei Ausschluss dritter Werte reicht demnach allein die Negation aus, um die Seite zu wechseln.[36] Die binäre Codierung des Diskurses steht also an seinem Anfang; alle folgenden Kommunikationen, die ihn vorantreiben, bestätigen, variieren usw. müssen sich an dieser Binarität orientieren, um überhaupt Teil des Diskurses werden zu können und dann zwischen verschiedenen Optionen auswählen zu können. Sie stellt damit sozusagen die Prämisse, unter der sich der Diskurs entfalten kann. Das binäre Schema des Diskurses impliziert dabei die Tatsache, dass die Etablierung und Konsolidierung eines Aspekts im allgemeinen Diskurs zwangsläufig auch immer sein Gegenteil enthält, selbst bzw. gerade wenn dieses ausgeschlossen werden soll. „... diskursive Disziplin und wissenschaftliche Qualifikation" können „nicht aus ihrer Binnenperspektive – in der sie sich als wahre Wiedergabe der Welt sowie als die Ausbildung von erkenntnisfähigen Subjekten darstellen – gesehen werden. Vielmehr muß eine Außenperspektive (also eine Beobachtung zweiter Ordnung) entfaltet werden, in der sich die Wissensformen selbst ebenso wie die Zurichtung der Erkenntnissubjekte als in zufälligen Entscheidungen gegründet erweisen." [Kögler 2004, S. 77]

„Gewiß, auf der Ebene des Urteils innerhalb eines Diskurses ist die Grenzziehung zwischen dem Wahren und dem Falschen weder willkürlich noch veränderbar, weder institutionell noch gewaltsam. Doch begibt man sich auf eine andere Ebene, stellt man die Frage nach jenem Willen zur Wahrheit, der seit Jahrhunderten unsere Diskurse durchdringt. Oder fragt man allgemeiner, welche Grenzziehung unseren Willen zum Wissen bestimmt, so wird man vielleicht ein Ausschließungssystem (ein historisches, veränderbares, institutionell zwingendes System) sich abzeichnen sehen." [Foucault 2003, S. 13]

Als dritten Ausschließungsmechanismus nennt Foucault schließlich den Willen zur Wahrheit, den Gegensatz zwischen dem Wahren und dem Falschen. Diese

[36] ...im Unterschied zur Selektion innerhalb der Kommunikation, die aus vielen Alternativen auswählt.

Wahr/Falsch-Differenz als Machtunterscheidung gründet in dem Ausgangsgedanken eines ‚Seins der Sprache' als eine ungeregelte, ursprünglich freie schöpferische Kraft, so dass jede innere Strukturierung von Sprache zwangsläufig bereits als Konsequenz äußerer Einflüsse, Zwänge und Einschränkungen begriffen werden muss und folglich eine Ausgrenzung von Möglichkeiten bedeutet.[37] Es geht also um die historisch konstituierte Grenzziehung, die den Willen zur Wahrheit bestimmt. Dieser beruht „auf einer institutionellen Basis und Verteilung" [ebd., S. 16] und wirkt sich in Form von Beeinflussung und Ausübung von Druck auf andere gesellschaftliche Diskurse aus. So liegt es gleichsam auch in der Natur der Sache, dass sich in historischer Perspektive die ersten beiden Ausschließungssysteme diesem Willen zur Wahrheit immer mehr annähern und von ihm untergeordnet werden. „Während die beiden ersten immer schwächer werden, und ungewisser, sofern sie vom Willen zur Wahrheit durchkreuzt werden, wird dieser immer stärker, immer tiefer und unausweichlicher." [ebd., S. 16]

Foucaults Werk ist bestimmt von zwei historischen Disziplinen, der Archäologie, sozusagen einer Theorie der Diskurs- und Wissensformen, und der Genealogie, einer Theorie der Machtpraktiken. Beide werden auch als „wissenssoziologische Verfahren" [Bublitz 2001, S. 35] bezeichnet und zielen auf eine Analyse der Konstitution von Gegenstandsbereichen sowie deren Regeln und Machtwirkungen ab. Die Archäologie des Wissens sucht nach den die Wahrheit[38] konstituierenden Regeln und Mechanismen des Diskurses, die Genealogie nach den dazugehörigen Praktiken, wobei diese den, dem Diskurs immanenten Willen zur Macht und Wahrheit erkennbar werden lassen. Die Genealogie befragt die Regeln, die Ordnung des Diskurses auf ihre historische Entstehung hin, auf ihr Hervorgehen aus den Machtpraktiken. Auf der einen Seite ermöglichen also der Diskurs und seine Regeln die Produktion konkreter Praktiken, auf der anderen Seite wird Wahrheitskonstitution aus historischer Machtpraktik erklärt. Dadurch wird deutlich, dass die Begriffe der Archäologie und Genealogie letztlich nicht hierarchisch, sondern parallel, in wechselseitiger Abhängigkeit voneinander gedacht werden müssen.

Im Kontext der vorliegenden Arbeit interessieren nun in erster Linie das Forschungsobjekt Diskurs und die Methode der Archäologie. Letztere, so wurde bereits angedeutet, sucht nach dem systematischen Gehalt von Aussagen, nach diskursiven Regelmäßigkeiten ohne jedoch die untersuchten Diskurse dabei als „Dokument, als Zeichen für etwas anderes" [Foucault 1981, S. 198] zu interpretieren. Sie will vielmehr das „Spiel der Regeln" zeigen, „die sie in Bewegung setzen". [ebd.] Die Archäologie bezeichnet damit die Rekonstruktion von Diskursen als Elemente eines Archivs im

[37] „Es ist immer möglich, daß man im Raum eines wilden Außen die Wahrheit sagt; aber im Wahren ist man nur, wenn man den Regeln einer diskursiven ‚Polizei' gehorcht, die man in jedem seiner Diskurse reaktivieren muß. Die Disziplin ist ein Kontrollprinzip der Produktion des Diskurses. Sie setzt ihr Grenzen durch das Spiel der Identität, welche die Form einer permanenten Reaktualisierung der Regeln hat." [Foucault 2003, S. 25]

[38] Mit ‚Wahrheit' intendiert Foucault keinesfalls „das Ensemble der wahren Dinge", sondern vielmehr „das Ensemble der Regeln, nach denen das Wahre vom Falschen geschieden und das Wahre mit spezifischen Machtwirkungen ausgestattet wird". In: Michel Foucault, *Dipositive der Macht. Michel Foucault über Sexualität, Wissen und Wahrheit,* Berlin 1978, S. 53.

Sinne der Gesetzmäßigkeiten der Kultur, als Ausschnitte der Semantik also. Zweifelsohne bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang Foucaults Verständnis der Dokumente als Monumente. Die Archäologie „behandelt den Diskurs nicht als *Dokument*, ... sie wendet sich an den Diskurs in seinem ihm eigenen Volumen als *Monument*. Es ist keine interpretative Disziplin, sie sucht nicht einen ‚anderen Diskurs', der besser verborgen wäre. Sie orientiert sich an der maßgebenden Positivität des Diskurses und wehrt sich dagegen, ‚allegorisch' zu sein." [Foucault 1981, S. 198] Damit wendet sich Foucault gegen die traditionelle Geschichtswissenschaft, die „es unternahm, die *Monumente* der Vergangenheit zu ‚memorisieren', sie in *Dokumente* zu transformieren und diese Spuren sprechen zu lassen, die an sich oft nicht sprachlicher Natur sind oder insgeheim etwas anderes sagen, als sie sagen." [ebd., S. 15] Ihn interessiert das historisch überlieferte Material in seiner Positivität, in seiner – wörtlich genommenen – Oberflächlichkeit und nicht als Ausdruck von etwas, dem nur durch Erforschung hermeneutischer Tiefendimensionen beizukommen ist. Das Ziel der Archäologie des Wissens besteht für Foucault in „einer reinen Beschreibung der diskursiven Ereignisse" [ebd., S. 41]. Diese reine Beschreibung, die das Material „in seiner ursprünglichen Neutralität" [ebd.] behandelt, dient „als Horizont für die Untersuchung der sich darin bildenden Einheiten" [ebd.].

Insofern grenzt Foucault sein Vorgehen von jenem der Linguistik und Hermeneutik ab. „Wenn ich vom Diskurs gesprochen habe, ging es nicht darum zu zeigen, daß sich die Mechanismen oder Prozesse der Sprache darin unberührt weiter erhielten; sondern vielmehr darum, in der Dichte der sprachlichen Performanzen die Verschiedenheit der möglichen Ebenen der Analyse erscheinen zu lassen; und zu zeigen, daß man neben den Methoden linguistischer Strukturierung (oder jenen der Interpretation) eine spezifische Beschreibung der Aussagen, ihrer Bildung und der dem Diskurs eigenen Regelmäßigkeiten herstellen konnte." [Foucault 1981, S. 285] Vorrangig von Primärdokumenten ausgehend, verlässt Foucault in seiner Auseinandersetzung mit diesen den nahe liegenden hermeneutischen Pfad; er lässt folglich den jeweiligen Autor und Urheber des Ausgangsmaterials weitgehend außer Acht und untersucht vielmehr die in diesem hervortretende Ordnung sowie deren Wirksamkeit.[39] Die dadurch erwirkte Dezentrierung des Subjekts hat in der Literaturtheorie dazu geführt, die beiden wichtigsten Rollen des literarischen Prozesses – Autor und Leser – nicht mehr in personelle, sondern in rein textuelle Begriffe zu fassen. Eine solche Übertragungsleistung auch für ein Kunstwissenschaft zu vollziehen, darum bemüht sich unter anderem diese Arbeit.

[39] „Es wäre sicherlich absurd, die Existenz des schreibenden und erfindenden Individuums zu leugnen. Aber ich denke, daß – zumindest in einer bestimmten Epoche – das Individuum, das sich daranmacht, einen Text zu schreiben, aus dem vielleicht ein Werk wird, die Funktion des Autors in Anspruch nimmt. Was es schreibt und was es nicht schreibt, was es entwirft, und sei es nur eine flüchtige Skizze, was es an banalen Äußerungen fallen läßt – dieses ganze differenzierte Spiel ist von der Autor-Funktion vorgeschrieben, die es von seiner Epoche übernimmt oder die es seinerseits modifiziert." [Foucault 2003, S. 21]

Diskurs und Subjekt

Foucaults Denken zeigt sich also geprägt von einer durch den theoretischen Rahmen bedingten grundsätzlichen Vernachlässigung des Subjekts im Sinne einer Reduzierung der ihm beigemessenen Bedeutung, die sich erst in den letzten Jahren seiner Arbeit ralativieren wird. Zunächst dominiert noch eine äußerst skeptische Haltung gegenüber der dem Subjekt gegebenen Möglichkeit zu jeglicher freien Intentionalität sozialen Handelns. Dieser Gedanke zeigt sich eng verknüpft mit dem Diskursbegriff, schließlich werden die Diskurse, so Foucault, gleichsam durch die Subjekte hindurch wirksam und untergraben auf diese Weise die Vorstellung eines freien, selbstbestimmten Tuns und Sagens, also letztlich aller kommunikativen Akte. Die Analyse des Diskurses und des Wissens ist demnach nicht auf ein dahinter stehendes Subjekt und seine Intentionen, sondern auf die unbewussten und historisch variablen Wissensformationen, die *Episteme*, und ihre symbolischen Ordnungen ausgerichtet. Das menschliche Bewusstsein wird in seiner Determinierung durch unbewusste, strukturale Regelzusammenhänge beinahe aufgelöst, die Stifterfunktion des erkennenden Subjekts unterlaufen. So verschwindet mit dem Subjekt im Allgemeinen auch der Autor, der Künstler im Besonderen aus dem Blickfeld. „Schließlich sucht die Archäologie nicht nach der Wiederherstellung dessen, was von den Menschen in dem Augenblick, da sie den Diskurs vortrugen, hat gedacht, gewollt, anvisiert, verspürt, gewünscht werden können; sie nimmt sich nicht zum Ziel, jenen flüchtigen Kern zu suchen, wo der Autor und das Werk ihre Identität austauschen. ... Mit anderen Worten, sie versucht nicht, das zu wiederholen, was gesagt worden ist, indem sie es in seiner Identität erreicht.“ [Foucault 1981, S. 199] Die Archäologie sucht vielmehr nach den Regeln, anhand derer sich soziale Kommunikation orientiert und eine kulturelle Semantik konstituiert, „ohne sie einem subjektiven Bewusstsein, aber auch, ohne sie einem universalen Diskurs zuzuordnen” [Bublitz 2001, S. 28]. So versteht sich die Archäologie „nicht mehr und nicht weniger als eine erneute Schreibung: das heißt in der aufrecht erhaltenen Form der Äußerlichkeit eine regulierte Transformation dessen, was bereits geschrieben worden ist. Das ist nicht die Rückkehr zum Geheimnis des Ursprungs; es ist die systematische Beschreibung eines Diskurses als Objekt.“ [Foucault 1981, S. 199]

Die post- bzw. neostrukturalistische Vorstellung des Subjekts nicht mehr als ein ursprüngliches, autonomes und einheitliches Subjekt, sondern vielmehr eine Funktion des Diskurses, enthebt es in seiner Dezentrierung der zuvor privilegierten Stellung als Urheber. Diese Vorstellung ist vor dem Hintergrund der Neupositionierung des Strukturbegriffs durch den Poststrukturalismus zu betrachten, dem sich daraus ergebenden Problem des Verhältnisses von Beobachter und beobachtetem Gegenstand sowie dem Verlust eines eindeutigen Zentrums der Struktur und letztlich der daraus resultieren-

den Vorstellung einer Eigendynamik der einzelnen Strukturelemente.[40] Ungeachtet aller Ablehnung, den Diskurs „auf eine Subjektivität zu beziehen“ [Foucault 1981, S. 284] und die Bezüge zum sprechenden Subjekt aufzuheben, konzentriert sich Foucaults eigentliche Problemstellung letztlich doch immer noch auf das menschliche Subjekt, aber eben nicht als Urheber und Autor, sondern als Subjekt im Bedingungskreis der Macht- und Wissensgeschichte. „Kurz gesagt, ich habe das Problem des Subjekts nicht ausschließen wollen, sondern die Positionen und Funktionen definieren wollen, die das Subjekt in der Verschiedenheit der Diskurse einnehmen konnte.“ [Foucault 1981, S. 285] So betreibt Foucault letzten Endes doch weniger eine Destruktion der Subjektphilosophie als vielmehr eine Neubestimmung derselben.

Es ist offensichtlich geworden, dass der Diskurs in den bisher diskutierten Definitionen keine wahren Aussagen über die Welt liefern kann. Er bildet sich nach ihm eigenen Regeln, und nur Aussagen, die sich auf eben diese Regeln gründen, können Teil des Diskurses werden. So konstituiert sich der Diskurs „durch die Differenz zwischen dem, was man korrekt in einer Epoche sagen könnte (nach den Regeln der Grammatik und denen der Logik) und dem, was tatsächlich gesagt wird“.[41] Foucaults Archäologie will Grenzziehungen, die als selbstverständlich angesehen bzw. erlebt werden und unhinterfragt bleiben, aufspüren und beschreiben, wie diese erst durch eine Veränderung der Perspektive als Grenzen erkennbar werden. Es geht Foucault dabei nicht um eine Kritik dieser Grenzen an sich, sondern um deren Problematisierung, um die Individuierung des Codes, des binären Schemas des Diskurses und aller darauf aufbauenden Aussagen des Diskurses. In der Bestimmung seiner sich aufgrund von gesuchten und gewollten Perspektivverschiebungen stets wandelnden Theorie und Methodologie ist sich Foucault durchaus der Grenzsetzungen durch die eigene Perspektive bewusst, versteht er auch seine Geschichtsschreibung als eine perspektivische, seine Herangehensweise als eine konstruktivistische: „Es ist richtig, daß wir die Hoffnung aufgeben müssen, jemals einen Standpunkt zu erreichen, der uns Zugang zu einer vollständigen und definitiven Erkenntnis darüber gewähren könnte, was unsere historischen Grenzen konstituiert.”[42]

[40] Hier knüpft dann der systemtheoretische Begriff der Autopoiesis an; „Nei Termini coniati dal biologio Humberto Maturana, l’autopoiesi di un sistema consiste nell’autoriproduzione dei suoi elementi, attraverso gli elementi stessi: dire che un sistema di comunicazioni è autopoietico significa dire che la comunicazione si riproduce esclusivamente in base ad altra comunicazione, poiché nulla vi viene immesso dall’esterno.“ [Baraldi 1999, S. 35]

[41] Michel Foucault, zitiert nach Thomas Lemke, *Kritik der politischen Vernunft. Foucaults Analyse der modernen Gouvernementalität*, Hamburg 1997, S. 46.

[42] Michel Foucault, *Was ist Aufklärung?* In: Eva Erdmann (Hg.), *Ethos der Moderne. Foucaults Kritik der Aufklärung*, Frankfurt a. M. 1990, S. 50.

2.2. Von der ikonologischen Hermeneutik zur Diskursanalyse – Methodische Überlegungen

Wird die einer Arbeit zugrunde liegende Methode als die der gewählten Theorie angemessene Technik verstanden, bedarf es einiger Erklärungen zu eben diesem Verhältnis von theoretischer Folie und methodischem Vorgehen. So wie sich das theoretische Gerüst der Arbeit in einen übergeordneten kulturtheoretischen Rahmen und einen kunsthistorischen, bildorientierten Zugang[43] unterteilen lässt, so spiegelt sich diese Zweiteilung auch im methodischen Vorgehen. Ausgangspunkt bilden die grundlegenden Kriterien der ikonographisch-ikonologischen Methode. Der angestrebte Einbezug einer historischen Dimension in die kunsthistorische Analyse erfolgt jedoch weder nach den Regeln der klassischen Ikonologie, die sich in ihrer vornehmlichen Konzentration auf literarische Texte und Quellenmaterial für das gewählte Thema als ungeeignet erweist, noch über einen sich andernfalls anbietenden sozialgeschichtlichen, rezeptionsgeschichtlichen bzw. -ästhetischen Ansatz, sondern über eine sich am Bildgegenstand orientierende Diskursanalyse. Was dies genau bedeutet und wie dieses Vorgehen aussehen wird, sei im Folgenden kurz erläutert. Ziel der Erarbeitung einer historischen Dimension des Themas ist dabei jedenfalls keine Rekonstruktion historischer Sinngebungen, indem Sinn entweder als ausschließlich ontologisches, bildimmanentes Phänomen begriffen oder durch eine zeitgeschichtlich orientierte Kontextualisierung per Kausalbeziehungen auf eine außerbildliche Erklärung zurückgeführt wird. Foucault setzt in der *Ordnung des Diskurses* die jeweils arbiträren Begriffe des Ereignisses und der Serie, der Regelhaftigkeit und der Möglichkeitsbedingung an die Stelle von Bedeutung, Ursprünglichkeit, Einheit und Schöpfung, Termini also, die traditionell in der europäischen Ideengeschichte verwandt werden, „in der man übereinstimmend den Augenblick der Schöpfung, die Einheit eines Werkes, einer Epoche oder eines Gedanken, das Siegel einer individuellen Originalität und den unendlichen Schatz verborgener Bedeutungen suchte." [Foucault 2003, S. 35] Ein solcher methodischer Grundsatz impliziert bereits eine Überwindung hermeneutischen Vorgehens.

Die getroffene Auswahl der Werke basiert im Wesentlichen auf einer Sichtung des ikonographisch relevanten Materials – zusammengetragen aus eigenen wie fremden Forschungen. Ansatz und Ziel der Arbeit war nicht die Absicht, eine streng umrissene geographische Region zu untersuchen und die sich innerhalb dieser manifestierende Entwicklung einer spezifischen Ikonographie. Die Auswahl, die sich fast durchweg auf Werke ersten Ranges und von der Hand bedeutender Künstler stützt und jene geringerer Qualität, die selbstverständlich die breite Masse der künstlerischen Produktion einer

[43] Vgl. dazu auch Kapitel 3.1.

jeden Epoche ausmachen, außer Acht lässt, ermöglichte es, den Rahmen weiter zu stecken, ganz Italien in das Blickfeld zu nehmen und gar das eine oder andere Vergleichsbeispiel aus dem Norden Europas mit einzubeziehen.

Ikonographie / Ikonologie

Das von Warburg vorbereitete, allerdings erst von Panofsky[44] in die Kunsttheorie eingeführte Dreistufenmodell von vor-ikonographischer Beschreibung, ikonographischer Analyse und ikonologischer Interpretation – die vielleicht dezidierteste kunsthistorische Methode inmitten verschiedenster Arbeitsansätze überhaupt[45] – bildet auch den Ausgangspunkt der hier angestellten methodischen Überlegungen. Nach einer vor-ikonographischen Beschreibung, die das „primäre oder natürliche Sujet" zum Gegenstand hat und in ihrer Beobachtung im Wesentlichen auf die praktische Lebenserfahrung des Betrachters zurückgreift – gegebenenfalls unter Zuhilfenahme der Stilgeschichte –, beschäftigt sich die analytische Ikonographie anhand tradierter Bildkonventionen und überlieferten Quellenmaterials mit den „sekundären und konventionellen Sujets", sprich den eigentlichen Bildthemen. Interessiert im ersten Fall der „Phänomensinn" des Werkes, ist es im zweiten der „Bedeutungssinn", der geklärt werden soll. [Panofsky 1932]

Die Distinktion zwischen diesem erstem und zweiten Schritt, die in der Arbeitspraxis meist wesentlich weniger deutlich ausfällt als in Panofskys theoretischem Modell, lässt sich unter Rückgriff auf die oben angesprochenen Ordnungen der Beobachtung noch einmal präziser fassen; die vor-ikonographische Betrachtung entspricht dann nämlich einer Beobachtung erster Ordnung, während die sich anschließende ikonographische Analyse bereits den Schritt zur Beobachtung zweiter Ordnung vollzieht. Dabei weist das Kunstwerk die Charakteristik auf, dass „während die gängigen Objekte einfach als das, was sie sind, beobachtet werden (können), die als Kunstwerke beobachteten Objekte als artifizielle Objekte wahrgenommen (werden), die von jemanden hergestellt worden sind und mit Bezug auf die Beobachtungen dessen, der sie hergestellt hat, beobachtet werden müssen. Sowohl der Betrachter als auch der Künstler realisiert Beobachtungen zweiter Ordnung." [Baraldi u.a. 2003, S. 107][46] Die Beobachtung zweiter Ordnung ist also angehalten, die Prämissen der spezifischen Perspektive, aus der heraus ein Werk geschaffen wird, zu eruieren. Die Bestimmung eines bestimmten kunsthistorischen Umfeldes, in dem sich der Künstler bewegt, im Sinne einer kulturellen Semantik, an die er gebunden ist und auf die er zurückgreift, sowie die Zuhilfenahme der Typengeschichte können diese Forderung einlösen.

Das zentrale Anliegen der Ikonographie, die Untersuchung der Entwicklung und Wandlung von Bildmotiven, steht auch in dieser Arbeit im Vordergrund, allerdings in einem historisch vergleichsweise locker umrissenen Zeitraum. Das konkrete Vorgehen

[44] Vgl. Erwin Panofsky, *Dürers ‚Melencolia I'. Eine quellen- und typengeschichtliche Untersuchung*. [Studien der Bibliothek Warburg, II], Leipzig, Berlin 1923. Panofsky übernahm das dreistufige Modell von dem österreichischen Soziologen Karl Mannheim, der es erstmals im Kontext der *Weltanschauungsinterpretation* publiziert hatte; Karl Mannheim, Be*iträge zur Theorie der Weltanschauungsinterpretation*. Wien 1923.

[45] Erwähnenswert ist dabei der Umstand, dass sich Panofsky nach seinem wegweisenden Aufsatz *Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der Bildenden Kunst*, [1932; zuerst in Logos, Bd. 21,1932, S. 103-119], in dem er erstmals das dreistufige Interpretationsmodell entwickelt, kaum noch mit kunstwissenschaftlicher Theorie und Methodologie auseinandersetzt, selbst überwiegend ikonographisch arbeitet und insofern den selbstgestellten Anspruch nur bedingt einlöst.

[46] Durch die bereits diskutierte Feststellung, dass die Beobachtung selbst auch immer Gegenstand der Beobachtung sein kann, ergibt sich – nicht zuletzt in der Bemühung um einen, neben Realismus und Konstruktivismus fruchtbaren dritten Weg – die Möglichkeit, den traditionellen Dualismus von Beobachter und Gegenstand zu überwinden.

sieht dabei folgendermaßen aus: Pro ikonographischem Sujet werden zunächst die zentralen Charakteristika der dominanten Bildtradition, in diesem Fall der als klassisch-humanistisch bezeichneten Ikonographie herausgearbeitet, um ausgehend von diesen, nach und nach die Abweichungen der Darstellungsmodi und daraus folgenden Bild übergreifenden Verschiebungen und Neuerungen der Motivinterpretation ausmachen zu können. Die skizzierte vorherrschende Ikonographie dient also als Folie, vor der es überhaupt erst möglich wird, eine kritische Analyse dieser Tradition aufzuzeigen.

Zu den vordringlich analysierten Aspekten gehören dabei die je spezifische Auswahl des szenischen Moments der mythologischen Überlieferung für die Darstellung, die von der Gesamtkomposition bestimmte Bilddynamik, die Bestimmung von Haupt- und Nebenfiguren und daran anschließend das Verhältnis der Hauptfiguren zueinander bzw. das Verhältnis der Hauptfigur, so sie denn allein dargestellt ist, zu ihrer jeweiligen Umgebung. Weiterhin interessiert der Fokus, der auf einzelne, zentrale Bildelemente gerichtet ist und die Dynamik der Komposition maßgeblich stützt. Im Besonderen handelt es sich dabei um die Elemente des Schnitts bzw. Einschnitts, des Eingriffs in den Körper, des Blicks und des Schreis. Die Gesamtheit der Unterscheidungen, die all diesen formalen Aspekten zugrunde liegen, konstituiert dabei den Informationswert des jeweiligen Werkes. Aus diesem ‚Was' und ‚Wie', also der Wahl des dargestellten Moments und seiner Komposition ergeben sich schließlich ganz konkrete Positionen, die dem Betrachter zugewiesen werden, der in seiner Beobachtung des Werkes – hier erster Ordnung – unmittelbar von diesen geleitet wird. Erst die formale Analyse eben dieser Prinzipen – nun zweiter Ordnung – , in der der Beobachter also in seiner Beobachtung beobachtet wird, kann das Verhältnis des betrachtenden Blicks und damit auch des unseren zum Werk charakterisieren und das an diese Mitteilung anknüpfende Verstehen ins Auge fassen. Daraus wird ersichtlich, dass das Kunstwerk in erster Linie unter dem Aspekt seines Kommunikationswertes betrachtet werden soll, womit sich verschiedene Erklärungsmodelle wie beispielsweise kunstpsychologische und sozialgeschichtliche gleichsam von selbst ausschließen.

Im Stufenmodell Panofskys sucht nun die ikonologische Deutung als dritter und letzter Schritt mittels einer Beschreibung der symbolischen Werte – im Sinne Cassirers[47] – nach der ‚eigentlichen Bedeutung', nach der ‚Idee', dem ‚Gehalt' dem Werkes.[48] Insofern versteht Panofsky Kunstgeschichte als eine hermeneutische Wissenschaft. Ziel ist es, den ‚Dokument- oder Wesenssinn' des Objekts zu erfassen, der sich nicht allein aus Vorbildern, in Beziehung zu setzenden Typen und Textmaterial erklären lässt. Vielmehr soll eine allgemeine Geistesgeschichte, deren profunde Kenntnis Voraussetzung für die Interpretation ist, als objektives Korrektiv der Interpretation dienen; schließlich versteht Panofsky das Kunstobjekt als „Symptom von etwas anderem", d.h. als „eine charakteri-

[47] Panofsky spannt hier den Bogen von der letzten Stufe des Modells zu Ernst Cassirers *Philosophie der symbolischen Formen* (Band 1: Die Sprache, 1923; Band 2: Das mythische Denken, 1925; Band 3: Phänomenologie der Erkenntnis, 1929), einer Theorie der geistigen Ausdrucksformen, die sich in erster Linie mit dem Prozess der Vermittlung der Welt durch Sprache, Mythos, Religion und Kunst ausein andersetzt, und fand hier eine umfassende theoretische Basis für die dritte Sinnebene.

[48] Dabei ist zu berücksichtigen, dass Panofsky unter ‚Gehalt' auch eine Bedeutung versteht, die dem schaffenden Künstler seinerzeit unbewusst blieb.

stische Manifestation einer kulturhistorischen Situation, die sich sowohl in der Stoffauswahl als auch im künstlerischen Stil zeigt." [MLLK 2004, S. 509] Daher will er Kunsttheorie und Kunstgeschichte verknüpft sehen in einer „Kunstgeschichte als Interpretationswissenschaft", die das „Kunstwollen"[49] erkennt, den „endgültigen letzten Sinn" im „künstlerischen Phänomen". [ebd.]

Während die ersten beiden methodischen Schritte in ihrer Plausibilität kaum anfechtbar sind, zeigen sich mit dem nunmehr evidenten historischen Abstand zur Erstformulierung der ikonologischen Methode, auch die ‚Schwachstellen', d.h. die Aspekte, die angesichts der fortgeschrittenen allgemeinen wie auch kunsthistorischen Epistemologie möglicherweise einer Revision bedürfen.[50] Das Anliegen, mittels einer gleichsam nachschaffenden Synthese, sich der ursprünglichen Intention des Werkes als einem verborgenen Wahrheitsgehalt bzw. einem aus dem geistesgeschichtlichen Kontext heraus ergebenden tieferen Sinn möglichst nah annähern zu können, scheint nach dem Paradigmenwechsel des radikalen Konstruktivismus nur noch bedingt haltbar. Für das hier gewählte Thema soll das nach wie vor aktuelle und sinnvolle Anliegen der Ikonologie, mehr über ein Werk sagen zu können als lediglich über einen werkimmanenten Zugang, neu formuliert werden. nämlich als Diskursanalyse, die, in der Literaturwissenschaft längst als Disziplin etabliert, in der Kunstgeschichte bislang kaum Resonanz erfahren hat.

Von der Hermeneutik zur Diskursanalyse

Ausgangspunkt der übergeordneten diskursanalytischen Dimension ist der mit der ikonographischen Analyse verbundene Mythen vergleichende Ansatz.[51] Er dient dazu, zentrale Aspekte des Verhältnisses von Körper und Subjekt an verschiedenen Beispielen heraus zuarbeiten und ihre Beschaffenheit näher zu untersuchen. Dieser ikonographische Querschnitt lässt in den individuierten Mythologemen frappierende Gemeinsamkeiten erkennen, welche die Vermutung nahe legen, dass sie Teil eines motivunabhängigen Diskurses über den Körper sind. Bild bzw. Bildausschnitt können somit als Diskursfragment verstanden werden. Der Diskursstrang bezeichnet die Summe der Diskursfragmente gleichen Themas, sowohl in synchroner als auch in diachroner Dimension.[52]

Eben dieser Diskurs ist es nun, der im letzten Arbeitsschritt im Zentrum stehen und dabei das Feld der ausgewählten Ikonographie überschreiten wird. Ungeachtet der Tatsache, dass bereits die ikonographische Analyse in gewisser Weise ein hermeneutisches Verfahren darstellt, will der ikonologisch-diskursanalytische Teil der Arbeit nicht nach hermeneutischen Prinzipien verfahren, soweit ist deutlich geworden. Insofern zeigt er sich wenig um die reproduktive Wiederholung des künstlerischen Schaffensprozess – gleichsam auf der Grundlage von Kongenialität –, um die Rekonstruktion einer beabsich-

[49] Erwin Panofsky, *Der Begriff des Kunstwollens*, in: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, Nr. 14, 1920, S. 321-339.
[50] vgl. dazu auch Eberlein 1996, 178ff.
[51] vgl. Kapitel 3.1.
[52] vgl. Jäger 2004, S. 158ff.