

**EINFÜHRUNG
KUNST UND ARCHITEKTUR**

Nils Büttner

Einführung in die frühneuzeitliche Ikonographie



WBG 
Wissen verbindet

Nils Büttner

Einführung in die frühneuzeitliche Ikonographie

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

Das Werk ist in allen seinen Teilen urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung ist ohne Zustimmung des Verlags unzulässig.
Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen,
Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung in
und Verarbeitung durch elektronische Systeme.

© 2014 by WBG (Wissenschaftliche Buchgesellschaft), Darmstadt
Die Herausgabe dieses Werkes wurde durch
die Vereinsmitglieder der WBG ermöglicht.
Satz: Lichtsatz Michael Glaese GmbH, Hemsbach
Umschlagabbildung: Gian Lorenzo Bernini, Apollo und Daphne, 1622.
Galleria Borghese, Rom.
© akg-images / Nimatallah
Einbandgestaltung: schreiberVIS, Bickenbach
Printed in Germany

Besuchen Sie uns im Internet: www.wbg-wissenverbindet.de

ISBN 978-3-534-24832-2

Elektronisch sind folgende Ausgaben erhältlich:
eBook (PDF): 978-3-534-72582-3
eBook (epub): 978-3-534-72583-0

Inhalt

Vorwort	7
I. Einführung	11
1. Ikonographie	11
2. Frühe Neuzeit	14
3. Fürs Sehen gemacht	15
II. Bilder sehen und verstehen	19
1. Jerusalem ist überall	19
2. Text und Bild	21
3. Bilder für „das Volk“	23
4. Typologie	26
III. Erzählende Bilder	32
1. Bilderfolgen	32
2. Konfessionalisierung	39
3. Die Bibel im Haus	43
4. Stoffe, Themen und „Gemeinplätze“ (<i>Loci communes</i>)	46
5. Homer und Vergil	51
6. Ovids Verwandlungen und die Allgegenwart der Bilder	54
IV. Von der Allegorese zum Sinnbild	61
1. Die Welt hinter den Dingen	61
2. Sinnbild und Bildsinn – Sinnproduktion und -deutung	67
3. Hieroglyphen	70
4. Impresen	74
5. Embleme	80
6. Personifikationen	89
V. Erfreuen, informieren und emotional anrühren	96
1. Rhetorik in Theorie und Praxis	96
2. Sinnbildsysteme als Lebenswirklichkeit	106
3. Titelblätter	115
4. Hof und Kirche	121
5. Apotheose	126
6. Sprechende Bilder als Alltag – Alltag in sprechenden Bildern	133
7. Grenzen der Verständlichkeit	141
VI. Vom Ende der sprechenden Bilder	147
VII. Anhang	149
Abkürzungen	149
Literatur	150
Namenregister	158
Bildnachweis	160

Vorwort

Es gibt zahlreiche Einführungen in die Ikonographie. Zumeist beginnen sie mit dem Hinweis, dass diese kunstwissenschaftliche Methode sich der Inhaltsdeutung von Werken der Bildenden Kunst widme. Doch was ist überhaupt der Inhalt eines Kunstwerks und in welchem Verhältnis steht er zu dessen Materialität und Gestaltung? Diese zentrale Frage findet oft nur am Rande Beachtung. Auch wird oft nur wenig Aufmerksamkeit darauf verwendet, dass jede Form der Interpretation von Kunstwerken einen Medientransfer bedeutet. Was in einem Bild gezeigt, in einer Skulptur oder einem Bauwerk ausgedrückt wird, muss aus dem jeweiligen Medium der Kunst in das der Sprache übersetzt und dem Denken verfügbar gemacht werden. Die Konventionen, denen dieser Übersetzungsprozess folgt, haben sich im Laufe der Zeit verändert. Auch die kunsthistorischen Methoden der Interpretation waren und sind historischen Wandlungen unterworfen. Die Deutung von Kunstwerken muss deshalb einerseits der Fachgeschichte Rechnung tragen, andererseits den historischen Vorstellungen über den angemessenen Umgang mit Kunstwerken, die zur Zeit der Entstehung der jeweils betrachteten Werke gültig waren. Diese Einführung in die Ikonographie erläutert deshalb die Methoden der Inhaltsdeutung ausschließlich an Werkbeispielen der frühen Neuzeit. Denn nach Ende des Mittelalters und vor Beginn der Moderne gab es etliche für diese Epoche spezifische Bildinhalte und – was noch wichtiger ist – eine verbindliche Art, mit Kunstwerken und ihrer inhaltlichen Dimension umzugehen. Im besonderen Maße galt das für Bilder.

Sowohl die Künstler der frühen Neuzeit als auch ihr Publikum gingen in der Regel davon aus, dass ein Bild stets „ein in sich sinnvolles Ganzes ist“ (Büttner 1994, 27), dass es als visuelle Botschaft verfertigt war und verstanden werden sollte. Zugleich erschien damals die Übersetzung eines Bildes in Sprache bei weitem nicht als das Problem, das die modernen Kultur- und Kunstwissenschaften darin entdecken. Wort und Bild wurden in der frühen Neuzeit gleichermaßen als einen Sachverhalt darstellende Begriffsfiguren verstanden (Warncke 1987, 17). Entsprechend den aus der Antike tradierten Vorstellungen ging man davon aus, dass es kein Denken ohne Anschauung geben könne und selbst abstrakte mathematische Lehrsätze ohne die ihnen zugrunde liegenden Vorstellungen nicht gedacht werden könnten. Nachhaltige Wirkung hatte vor allem die von Aristoteles in *De memoria* und *De Anima* verwandte Metapher des Gedächtnisses, das einem Gemälde entspreche. Sie führte zur Annahme einer prinzipiellen Gleichartigkeit von Vorstellungsbild und materiellem Bild. In einer Synthese aristotelischer und platonischer Auffassungen kursierte in der damaligen Rhetoriktheorie die Annahme einer Einheit von Idee und gestaltetem Gegenstand. Die mimeti-

sche Gestaltung war nach dieser Auffassung nicht allein die Nachahmung der Natur als Kopie, sondern beinhaltet zugleich die *Imitatio* von deren Wesensbegriff. Was anfangs vor allem für die gestaltete Sprache galt, dass sie nämlich weniger das individuell Gestaltgewordene wiedergebe als vielmehr das ideale Seinsprinzip der Dinge, galt nun zunehmend auch für Bilder (Warncke 1987, 23).

ut pictura poesis

Der nach heutiger Vorstellung allein über Wörter vermittelte Erkenntniswert wurde damals auch Bildern zugestanden. Schlagwortartig kam die gleichgestimmte Erwartungshaltung in den immer wieder zitierten Worten aus Horaz' *Ars poetica* zum Ausdruck: „ut pictura poesis“ („wie Malerei so die Poesie“). Der Sinngehalt hatte sich allerdings seit der Antike deutlich verschoben. Was ursprünglich eine an die Wortkünstler gerichtete Forderung war, sich einer bildreichen Sprache zu bedienen, wurde zum zentralen Argument für die Gleichstellung sprachlicher und bildlicher Kunstwerke und Künste. Die unter Rechtfertigungsdruck stehende Kunsttheorie proklamierte die grundsätzliche Gleichartigkeit von Sprache und Bild und etablierte im allgemeinen Verständnis das Bild als Form der Sprache. Im Rückgriff auf die aristotelische Auffassung einer Entfaltung allen Denkens auf der Basis von Anschauung wurde es sogar möglich, das Auge und den Sehsinn sowie die für das Sehen gestalteten Gegenstände der Kunst in ihrer Möglichkeit zur Erkenntnisvermittlung nicht allein als dem sprachlichen Kunstwerk gleichartig aufzufassen. Bilder sprachen zwar eine sozusagen stumme, aber dafür eine alle Sprachbarrieren überwindende, universelle Sprache. So erwartete man in der Regel von Bildern Beredtheit und ein Sprechen in sichtbaren Worten. Das von Plutarch in seiner Schrift *Über den Ruhm der Athener* (346 F) überlieferte Diktum des Simonides, der Malerei stumme Dichtung und Dichtung sprechende Malerei nennt, wurde auf das Bild selbst übertragen, obwohl mit „pictura loquens“ ursprünglich das „sprechende Bild“ als eine Redefigur gemeint war (Sprigath 2004). Unter Verweis auf die prinzipiell gleiche Aufgabe der Naturnachahmung und das allen Künsten gleichermaßen zugrunde gelegte Regelgerüst der Rhetorik proklamierte die zeitgenössische Kunst- und Dramentheorie die Vergleichbarkeit von Wort-, Bild- und Tonkunst.

Auch bei der an das Medium Bild herangetragenen Erwartung orientierte man sich allgemein an der Rhetorik, der zufolge eine gute Rede erfreuen, belehren und bewegen sollte, um die Hörer möglichst wirksam zu überzeugen und zu seiner sittlichen, moralischen und religiösen Besserung beizutragen. Dabei wurden selbstverständlich nicht alle Aspekte in allen Bildern in gleicher Gewichtung akzentuiert, doch ist mit dieser an der Rhetorik orientierten Erwartungshaltung zumindest ein zeitgenössischer Rahmen skizziert, innerhalb dessen sich das Reden über Bilder vollzog.

Emblembücher, die auf dem engen Zusammenspiel von Wort und Bild basieren, sind gleichsam ein Kennzeichen dieses Bildverständnisses und der Epoche seiner Gültigkeit (Heinen 2009, 208). Sie geben zugleich einen Hinweis auf den damals gepflegten Bildumgang und die ihm zugrunde liegende Denkweise. In Emblemata wird nämlich im Zusammenspiel von Text und

Bild nur ein Definitionsrahmen für den gemeinten Sachverhalt abgesteckt. Die Aufdeckung der Bezüge zwischen Text und Bild sowie die daraus abgeleiteten Schlussfolgerungen konnten dem Betrachter überlassen bleiben. Die intellektuelle Eigenleistung des Betrachters war im Rahmen der frühneuzeitlichen Auffassung Bestandteil der bildlichen Mitteilung. Dem Publikum kam gegenüber dem grundsätzlich als vieldeutig angenommenem Werk eine bedeutungsschaffende Funktion zu (vgl. S. 83). Dabei konnten die Produktion und Rezeption von Bildern sehr hohe Anforderungen an Intellekt und Kommunikationsfähigkeit der Künstler wie des Publikums stellen. Der konstitutive und teils beinahe spielerische Eigenanteil der frühneuzeitlichen Betrachter an der Sinnproduktion der Bilder beförderte die Entwicklung einer spezifisch europäischen Kultur des diskursiven Bildverstehens (Heinen 2009).

Das hier vorliegende Buch ist als knappe Einführung in frühneuzeitliche Bild- und Bildungswelten angelegt. Vor dem Hintergrund des zeitgenössischen Bildumgangs und der historischen Medienverständnisse soll es in den Kanon jener Stoffe einführen, die in der frühen Neuzeit besonders häufig umgesetzt wurden und exemplarisch mit zentralen Themen vertraut machen. Die behandelten Werke sind dabei zugleich so ausgewählt, dass sie einen möglichst repräsentativen Querschnitt durch Medien und Gattungen der Bildenden Kunst vermitteln. Die Auswahl dient dabei gleichermaßen dazu, bedeutende Bauten und Skulpturen, Bilder und Bildtraditionen vorzustellen, wie dem Hinweis auf literarische Quellen. Damit sind einerseits die immer wieder gelesenen und zitierten klassischen Texte gemeint, andererseits aber auch jene Bücher und Kompendien, die Rückschlüsse auf den zeitgenössischen Bildumgang zulassen oder die zur Erschließung von Themen und Motiven nützlich sind. Den Ausgangspunkt bilden dabei stets einzelne Werke. Deren Analyse soll über den jeweiligen Einzelfall hinaus das Bewusstsein dafür schärfen, welche Deutungsangebote Bilder und Bauten dem zeitgenössischen Betrachter offerierten und wie das damalige Publikum mit ihnen umging. Auf eine Trennung zwischen religiöser und profaner Ikonographie ist bewusst verzichtet, da beide Bereiche einander in der Vormoderne durchdrangen. Als exemplarische Einführung versammelt der Band insgesamt vierzig knapp gehaltene Fallbeispiele, wobei selbstverständlich vieles nur angedeutet und nicht erschöpfend behandelt werden kann. Deshalb wollen die Hinweise auf weiterführende Literatur und die Bibliographie im Anhang zum vertiefenden Selbststudium einladen. Dabei wird gleichermaßen auf aktuelle Forschungsliteratur verwiesen, wie auf den Kanon von literarischen Werken und jene Handbücher, die schon in der frühen Neuzeit zur Verfügung standen und genutzt wurden.

I. Einführung

1. Ikonographie

Der Begriff Ikonographie bezeichnet seit dem 19. Jahrhundert die Bestimmung und Interpretation der Themen und Inhalte von Kunstwerken. Der aus den beiden griechischen Wörtern *εἰκόν* („Bild“) und *γραφειν* („schreiben“) zusammengesetzte Begriff entstammt eigentlich der Porträtkunde. Ganz der etymologischen Bedeutung gemäß, wurden seit der Renaissance die Verzeichnung von antiken Bildnissen und die Dokumentation der Taten der Dargestellten so genannt, aber auch Sammlungen von Porträts. So wurde beispielsweise eine zwischen etwa 1626 und 1635 entstandene Serie von Bildnisstichen nach Antoon Van Dyck seit dem 18. Jahrhundert als *Iconographia* bezeichnet (s. S. 103).

Mit dem Aufkommen der modernen Kunstwissenschaft wurde der Begriff zunehmend verwandt, um die Lehre von den Inhalten christlicher Bilder zu bezeichnen. Spätestens als 1898 die „Internationale Gesellschaft für ikonographische Studien“ gegründet worden war, um „die Darstellungsgegenstände und Vorstellungsinhalte“ von Kunstwerken zu erforschen, hatte sich mit dem Begriff auch ein neues Forschungsfeld etabliert. Zu seinen Wegbereitern zählte Émile Mâle, dessen Dissertation über die kirchliche Kunst in Frankreich (*L'Art religieux du XIII^e siècle en France*) 1906 auch in deutscher Übersetzung erschien. Mâle interpretierte in dieser *Studie über die Ikonographie des Mittelalters und ihre Quellen* die Kunst der Kathedralen vor dem Hintergrund der zeitgenössischen intellektuellen und literarischen Kultur als didaktische Bilder-Enzyklopädie.

In Deutschland bemühte sich Aby Warburg, angeregt durch die Philosophie Ernst Cassirers, über die formale Kunstbetrachtung und die stilistisch argumentierende Epochenzuweisung hinaus zu gelangen. In einem berühmten Vortrag über das Bildprogramm der Fresken des Palazzo Schifanoia, den er 1912 auf dem Kunsthistorikerkongress in Rom gehalten hatte, forderte er eine Erweiterung der methodischen Grenzen des Faches Kunstgeschichte. Statt starrer Entwicklungskategorien forderte er einen „weltgeschichtlichen Rundblick“, der es ermögliche, Kunstwerke als Bedeutungsträger in einem weiteren historischen und ideengeschichtlichen Kontext zu interpretieren. Der später gedruckte Vortrag ist ein kulturhistorischer Schlüsseltext, der zum Gründungsdokument einer neuen kulturwissenschaftlichen Methode wurde.

Erwin Panofsky hat Warburgs Verfahren der minutiösen Interpretation der Schriftquellen und der Kontexte systematisiert und durch die lehrbuchhafte Aufbereitung in eine dreistufige Interpretation überführt, die als methodologisches Paradigma bis heute fortwirkt. In Anlehnung an ein Schema der

Begriffsgeschichte

von Warburg zu
Panofsky

„Weltanschauungsinterpretation“, das er von dem österreichischen Soziologen Karl Mannheim übernommen hatte, war in drei Schritten ein immer tieferes Eindringen in das Kunstwerk vorgesehen. In einer „vor-ikonographischen Beschreibung“ sollte sich der Interpret dessen versichern, was er „sieht“. Darauf sollte die „ikonographische Analyse“ folgen, die das „sekundäre oder konventionelle Sujet“ in den Blick nimmt, „das die Welt von Bildern, Anekdoten und Allegorien bildet“. Dahinter liegt die in der dritten Stufe, der „ikonologischen Analyse“, zu ermittelnde „eigentliche Bedeutung oder Gehalt“.

Wie problematisch jeder Versuch ist, sich in sorgsamer Einhaltung der drei Schritte der „eigentlichen Bedeutung“ eines historischen Kunstwerks zu nähern, erweist schon die Lektüre von Panofskys *Ikonographie und Ikonologie*. Der erstmals 1939 publizierte Text erschien 1955 in einer zweiten, leicht modifizierten Fassung. Um den Unterschied von Form und Bedeutung zu illustrieren, griff Panofsky auf ein Bild aus dem Alltagsleben seiner Zeit zurück. Er beschrieb die Begegnung mit einem Bekannten, der ihn auf der Straße durch Hutziehen grüßt. Diese Handlung lasse sich, so Panofsky, formal beschreiben, lasse aber gegebenenfalls auch Rückschlüsse auf die Stimmung des Grüßenden zu, die er als „ausdruckshafte“ bezeichnete. Die bloße formale Beschreibung des Vorgangs nannte er „tatsachenhaft“ und dessen „ausdruckshafte“ Dimension schied er von der Erkenntnis, dass das Hutziehen für ein Grüßen stehe. „Diese Form des Grüßens ist der abendländischen Welt eigentümlich und ein Überrest des mittelalterlichen Rittertums: Bewaffnete pflegen die Helme abzunehmen, um ihre friedlichen Absichten und ihr Vertrauen in die friedlichen Absichten anderer kundzutun. Weder von einem australischen Buschmann noch von einem alten Griechen könnte man die Erkenntnis erwarten, daß das Ziehen des Hutes nicht nur ein praktisches Ereignis mit gewissen ausdruckshaften Nebenbedeutungen ist, sondern auch ein Zeichen der Höflichkeit. Um das Tun des Herrn in dieser Bedeutung zu verstehen, muß ich nicht nur mit der praktischen Welt von Gegenständen und Ereignissen vertraut sein, sondern auch mit der mehr als bloß praktischen Welt von Bräuchen und kulturellen Traditionen, die einer bestimmten Zivilisation eigentümlich sind“ (Panofsky 1978, 36).

Die Zeiten, da Männer Hüte trugen und diese zur Begrüßung zogen, sind vorbei. Das vermeintlich Selbstverständliche und Alltägliche ist einem Prozess der kulturellen Wandlungen unterworfen. So ist das Hutziehen ein heute praktisch nicht mehr vorkommendes Ereignis und die zu Panofskys Zeiten noch selbstverständliche „ausdruckshafte Nebenbedeutung“ dieser Geste wird zunehmend erklärungsbedürftig.

In den Kulturwissenschaften gibt es heute einen weitgehenden Konsens, dass kulturelle Muster, subjektive Erfahrungen und Emotionen die menschliche Wahrnehmung prägen und strukturieren. Die unreflektierte Anwendung von Panofskys methodischem Dreischritt birgt deshalb die Gefahr in sich, historische Kunstwerke schon durch die vermeintlich unbefangene Beschreibung zur Projektionsfläche für subjektive Stereotypen der Gegenwart zu de-

gradieren. Das ändert nichts an der Tatsache, dass Panofskys Einführung bis heute weit über die Grenzen des Faches Kunstgeschichte hinaus die Vorstellung von dem prägt, was eine kunsthistorische Bildanalyse ausmacht. Daran hat auch die begründete Kritik an dieser zu Beginn des 20. Jahrhunderts entwickelten Methode nichts geändert, die in der Würdigung seiner Verdienste Panofsky im Kontext der Fachgeschichte verortet hat. Man hat der Ikonographie vorgeworfen, sie sei nicht nur ausgesprochen subjektiv, sondern auch allzu literarisch und logozentrisch orientiert. Zudem ignoriere der ikonographische Ansatz die soziale Dimension und stehe dem gesellschaftlichen Kontext genauso indifferent gegenüber wie der Geschichtlichkeit. Tatsächlich zielte Panofskys Methode darauf ab, „die“ Bedeutung eines Bildes zu suchen, ohne danach zu fragen: „Bedeutung für wen?“

Da der Begriff Ikonographie indifferent ist, hat Jan Białostocki 1973 vorgeschlagen, zwischen einer „beabsichtigten“ und einer „interpretierenden Ikonographie“ zu unterscheiden, wobei erstere die „Haltung des Künstlers, des Auftraggebers oder des zeitgenössischen Betrachters im Hinblick auf die Funktion und Bedeutung von visuellen Symbolen und Bildern“ bezeichne, während letztere die „historisch ausgerichtete Kunstforschung“ benenne, die Inhalte identifiziert und interpretiert. Wenn hier eine exemplarische Einführung in die Ikonographie der frühen Neuzeit versucht wird, dann zielt diese vor allem auf jenen Bereich, den Białostocki als „beabsichtigte Ikonographie“ bezeichnete. Schon ein Jahr zuvor hatte sich Ernst H. Gombrich in seinem hier nachdrücklich zur Lektüre empfohlenen Aufsatz *Ziele und Grenzen der Ikonologie* dafür eingesetzt, zwischen dem „beabsichtigten Sinn“ und weiteren „Bedeutungsschichten“ zu unterscheiden. Die in jedem Falle schrittweise zu vollziehende Interpretation habe nach dem intendierten Sinn zu fragen und das „Genre“ zu bestimmen, etwa „ob das vorliegende Kunstwerk als eine ernste Tragödie oder als Parodie gedacht ist“ (Gombrich 1972, 14f.). Genauso wichtig war ihm die möglichst präzise Bestimmung des historischen Ortes und Kontextes, dem ein Werk zugehört: „Ikonologie hat mit der Untersuchung der Institution anzufangen, ehe sie sich den Symbolen zuwendet“ (ebd. 35).

Es soll im Folgenden nicht darum gehen, sämtliche Stoffe zu erklären, die in Bildern dargestellt sind oder umfassend Figuren und Bilderzählungen auf religiösen und profanen Bildern der frühen Neuzeit zu identifizieren. Das Spektrum der Stoffe, Themen und Motive ist zwar nicht vollends unüberschaubar (Pigler 1974), für den Rahmen einer knappen Einführung aber zu groß. Zudem hängen Bedeutung und Deutung von Motiven und Bildern stets auch von den Orten und Zusammenhängen ab, für die Bau- und Bildwerke geschaffen und in denen sie wahrgenommen wurden. Panofsky definierte seinerzeit die Ikonographie noch als den „Zweig der Kunstgeschichte, der sich mit dem Sujet (Bildgegenstand) oder der Bedeutung von Kunstwerken im Gegensatz zu ihrer Form beschäftigt“ (Panofsky 1978, 36). Doch der von Panofsky vor dem Hintergrund der Diskurse seiner Zeit behauptete Gegensatz zwischen Form und Inhalt kann heute keine Allgemeingültigkeit mehr

Bedeutung für wen?

beanspruchen. Wer sich um die Inhaltsdeutung von Werken der Kunst bemüht, muss auch ihre Form berücksichtigen, der als ihrem medien-spezifischen Inhalt Bedeutung zukommt (Warncke 1987; Puttfarken 2000). Wie auch ein sprachlicher Inhalt nicht allein durch die Wörter, sondern auch durch die Form der Darbietung und ihren Ort bestimmt wird, kommt auch bei Bild- und Bauwerken dem Ort und der gewählten Form inhaltliche Bedeutung zu.

2. Frühe Neuzeit

Epochenschwellen sind nicht gegeben, sondern werden von Historikern entsprechend ihren jeweiligen Fragestellungen gesetzt. Genau wie die Geschichte nichts Vorgefundenes ist, sondern erst entsteht, wenn man beginnt, sich mit Gewesenem zu beschäftigen. In den Geschichtswissenschaften ist der Epochenbegriff „Frühe Neuzeit“ fest etabliert und durch die Einrichtung entsprechender Lehrstühle und die Edition von Buchreihen und Zeitschriften, die den Begriff im Titel führen, institutionalisiert (Neuhaus 2009; Höfele/Müller/Oesterreicher 2013). In der historischen und sozialwissenschaftlichen Forschung wird die Frühe Neuzeit dabei zumeist als Vormoderne gedeutet, aus der sich die europäische Gesellschaft der Moderne entwickelt hat. Grundlage dieser Vorstellung sind als historische Zäsur wahrgenommene Ereignisse und deren Folgen. So werden beispielsweise die Erfindung des Buchdrucks oder die Entdeckung Amerikas als Marker für den Beginn der Epoche in Anspruch genommen, die Revolutionen des 18. Jahrhunderts für deren Ende. Schon die Zeitgenossen haben dabei ein Periodenbewusstsein entwickelt. Und das bis heute wirkende Schema der historischen Einteilung in Altertum, Mittelalter und Neuzeit begegnet in dieser Ausdrücklichkeit erstmals 1685 bei Christoph Cellarius. Auch die Wahrnehmung der Ära des Buchdrucks oder der großen gesellschaftlichen und sozialen Umbrüche des 18. Jahrhunderts lässt sich in zeitgenössischen Quellen belegen. Dieses Epochenbewusstsein der Zeitgenossen arbeitete den Periodisierungsbemühungen der Geschichtswissenschaftler zu, die aus der historischen Distanz Entwicklungsstrukturen konstruieren, um historische Verläufe sichtbar zu machen. Dabei werden beispielsweise mit der zunehmenden „Disziplinierung“ oder der „Konfessionalisierung“ unterschiedliche Interpretamente in Anschlag gebracht, um den Epochenstatus der schon von den Zeitgenossen wahrgenommenen Periode nach Ende des Mittelalters zu beschreiben. Um das Phänomen des Absolutismus und die Entwicklung des „frühneuzeitlichen Machtstaates“ differenzierter zu beschreiben, prägte der Historiker Gerhard Oestreich 1969 den Begriff der „Sozialdisziplinierung“. Wo Oestreich eine Disziplinierung von oben wirken sah, die er als Wechselwirkung von innerlicher Selbstregulierung und obrigkeitlicher Disziplinierung deutete, betrachtete der französische Historiker und Philosoph Michel Foucault die Disziplinierung als Resultat anonymer „Machttechnologien“, die ausge-

hend von deren Rändern die gesamte Gesellschaft durchdringen. Gefängnis, Klinik und Schule werden von Foucault als prototypische Instanzen der Vereinnahmung des Körpers sowie als Inbegriff und Modell der modernen „Disziplinargesellschaft“ beschrieben. Zugleich zeigte er auf, wie sich die Struktur der über Glauben und Wissen, Sinn und Sinnlichkeit geführten Diskurse, die sogenannten *episteme*, als für eine Epoche spezifisch interpretieren ließ. Mit dem Begriff *episteme* beschrieb Foucault, was innerhalb einer zugleich dadurch gekennzeichneten Epoche als wahr angenommen oder überhaupt innerhalb eines Diskurses verhandelt wird. Gerade für die frühe Neuzeit beschrieb er einen grundlegenden epistemischen Umbruch, innerhalb dessen die Wissensorganisation nach den Prinzipien der Ähnlichkeit und Verwandtschaft im 17. und 18. Jahrhundert durch eine neue Wissensordnung abgelöst worden sei. In der Kunstgeschichte wurde Michel Foucaults Konzept 1987 von Carsten-Peter Warncke aufgegriffen, der die frühe Neuzeit nicht mehr allein als Oberbegriff und Bündelung für die Epochen von der Renaissance bis zur Aufklärung verwandte, sondern als einen über die seinerzeit wirksamen Medienverständnisse klar konturierbaren Epochenbegriff (Heinen 2009).

Tatsächlich lassen sich in Bildwerken aus der Zeit zwischen etwa 1400 und 1800 innerbildliche Ordnungs- und Einheitsvorstellungen feststellen, die sie deutlich von früheren oder späteren Werken unterscheiden (Puttfarcken 2000). Offensichtlich vollzog sich am Ende jener Epoche, die man schon bald als Mittelalter bezeichnete, ein allmählicher Wandel in der allgemeinen Anschauung, was Bilder seien und wie sie zu sein hätten. Diese veränderte Auffassung ist gleichermaßen in Texten ablesbar wie in den erhaltenen Bauten, Bildern und Objekten. Vor allem Bilder sind dafür eine wichtige Quelle, die seinerzeit in einem bislang nicht gekannten Ausmaß als Träger von Informationen wirksam wurden. Schon mehr als fünfzig Jahre bevor im 15. Jahrhundert durch den Druck mit beweglichen Lettern ein neues Zeitalter der vervielfältigten Information anbrach, hatte man mittels druckgraphischer Techniken Bilder reproduziert. Gedruckte Bilder wurden zu einem Massenmedium und entfalteten in einer in weiten Teilen illiteraten Gesellschaft ihre Macht. Weil sie aber noch nicht so omnipräsent waren, wie sie es heute sind, wurde Bildern ein hohes Maß an Aufmerksamkeit entgegengebracht.

Bilder als
Epochensignum

3. Fürs Sehen gemacht

Architektur und Bildwerke wurden von Beginn an geschaffen, um gesehen, betrachtet und bewundert zu werden. Dieser schon für die Produktion von Kunstwerken wesentliche Aspekt ist auch für deren Wahrnehmung zentral. Eine differenzierte ikonographische Analyse muss dabei stets auch der spezifischen durch das jeweilige Medium vermittelten Auffassung Rechnung tragen, die – ob intentional oder ungewollt – das individuelle Erscheinungsbild

eines Kunstwerkes bestimmt. Zugleich strukturiert und leitet die Form eines Werkes den Prozess des Sehens. Weder ein Gebäude, noch eine Skulptur oder ein Bild und seine Gegenstände lassen sich auf einen Blick erfassen. Die Form der Gestaltung, Licht und Schatten, Formen und Farben wirken blicklenkend. Auch und gerade bei Bildern muss sich die schon von Erwin Panofsky angemahnte genaue Betrachtung deshalb nicht allein der gezeigten Gegenstände versichern, sondern auch den strukturierenden Formen ihrer Anordnung, ihrer Farbigkeit und Beleuchtung.

Medienhistorische
Analyse

Die Form eines Werkes ist sein medienpezifischer Inhalt, weshalb die Inhaltsdeutung stets auch der Form Rechnung tragen muss. Diese Einführung ist methodisch deshalb weniger der „interpretierenden Ikonographie“ verpflichtet, die Form und Inhalt gleichsam als Gegensatz auffasst, als vielmehr der von Carsten-Peter Warncke 1987 etablierten medienhistorischen Analyse. Diese Methode bedeutet den Versuch der systematischen Rekonstruktion historischer Medienverständnisse. Ausgangspunkt ist dabei die Beobachtung, dass jedes Medium seine eigene Geschichtlichkeit hat, die es zu berücksichtigen gilt. Da das Sehen und Erleben von Bildern einem historischen und kulturellen Wandel unterworfen sind, muss bei der Rekonstruktion historischer Medienverständnisse entsprechend sensibel vorgegangen werden. Der Ausgangspunkt sind die Werke selbst, die stets Spuren der Bedingungen in sich tragen, unter denen sie geschaffen wurden. Sie sind stets Ergebnis eines künstlerischen Prozesses und nicht allein das Symbol oder Symptom der Kultur ihrer Entstehungszeit. Es gilt also stets auch das spezifisch Künstlerische in der Umsetzung eines Themas zu bedenken, das zugleich ebenfalls wieder eine inhaltliche Dimension repräsentiert. Die thematischen und motivischen Inhalte sind stets an ein Medium gebunden, in dessen materieller Gestaltung Strukturen ablesbar werden, in denen sich inhaltliche Aspekte aussprechen. Es sind also nicht nur die Stoffe von Bedeutung, denen beispielsweise die Themen einer bildlichen Darstellung entnommen sind, sondern auch die jeweilige Auffassung des gewählten Themas und die medienpezifischen Bedingungen seiner Erscheinung (Büttner/Gott dang 2006, 16–19). Frühneuzeitliche Bilder sind nie bloße Übersetzungen von Texten in ein anderes Medium und Bauten keine Stein gewordene Transformation einer literarisch verfassten Doktrin. Und dennoch sind die materiellen Monumente der Überlieferung untrennbar mit dem Denken der Zeit verbunden, in der sie entstanden.

Weil die Werke der Bildenden Kunst stets von dem Medienverständnis geprägt sind, das zur Zeit ihrer Entstehung gültig war, kann man Werke der Bau- und Bildkünste aufgrund gemeinsamer Eigenschaften, die gemeinhin unter dem Begriff „Stil“ subsummiert werden, oft erstaunlich genau zeitlich und räumlich einordnen (Brückle 2003). Der Stil eines Kunstwerkes ist mittelbar Ausdruck einer bestimmten Vorstellung davon, wie ein Werk zu sein habe und was es leisten kann oder soll. Dabei werden nicht nur die individuellen Vorstellungen eines Künstlers wirksam, sondern auch die in einer Zeit oder Region weithin geteilten Ideen. So trafen die Werke einst auf ein

Publikum, das ebenfalls eine mehr oder weniger konkrete Idee davon hatte, wie ein Werk zu verfertigen und zu betrachten sei. Für die Betrachtung und Analyse von Bildern hat das zur Folge, dass es „das Bild“ als eine der Zeit entthobene Konstante weder gibt noch gab. „Es gibt unveränderliche und veränderliche Determinanten, die es konstituieren. Die Art ihres Zusammenwirkens wird immer wieder neu bestimmt. Deswegen hat das Medium bereits an sich eine Geschichte. Weil das Medium aber Voraussetzung des Kunstwerks ist, müssen wir die besonderen Formen der Geschichtlichkeit kennen, um jenes verstehen zu können“ (Warncke 1987, 10). In jedem Bild materialisiert sich die zur Zeit seiner Verfertigung gültige Medienauffassung, die gleichsam in einem engen Wechselspiel und Austausch von den verfertigten Bildern beeinflusst wird. Anders als das materielle Bild bleibt die Auffassung von dem, was ein Bild sei, wie man es anzufertigen und zu betrachten habe, was man von ihm erwarten und was in ihm ausgedrückt sei, zwar ohne physische Substanz, aber doch in jeder Weise substantiell. Doch ist es eben nicht überzeitlich. Vielmehr wird es über die Zeiten hin immer wieder neu ausgehandelt und an den materiellen Objekten und im Austausch mit ihnen entwickelt. Der sprachliche Diskurs wird durch die materiell manifestierten Bilder geprägt, wie die Bilder durch Sprache und Denken. Die materielle Form eines Werkes wird nicht allein durch individuelle künstlerische Entscheidungen bestimmt, sondern auch durch mediale Diskurse, die sich gleichermaßen in der physischen Substanz aussprechen.

Um diese Wechselbeziehung der inhaltlichen Reflexion verfügbar zu machen, bedarf es einer Sprache, die gleichermaßen Form und Inhalt des jeweils zeitgebundenen Mediendiskurses ist. Erst im Zusammenspiel des materiellen Objektes und der jeweils gültigen Medienauffassung wird ein Bild zu dem, als das es erscheint. Seine intentionale Bedeutung gewinnt es dabei nur innerhalb des Diskurses, in dem und aus dem heraus es verfertigt wurde (Warncke 1987, 60–63). Bilder und Bauten stehen prinzipiell einer schier unendlichen Zahl von Rezeptions- und Wahrnehmungsmöglichkeiten offen (Eco 1973). Doch gilt an dieser Stelle, was der Historiker Reinhart Koselleck (1995, 153) das „Vetorecht der Quellen“ nannte. Die zahlreich erhaltenen materiellen Zeugnisse, Bilder, Urkunden und Dokumente legen zwar nicht fest, was man über historische Zusammenhänge sagen kann oder soll, aber sie bestimmen durchaus, was nicht gesagt werden darf.

Die genaue analysierende Betrachtung ist als heuristischer Zugang unabdingbare Voraussetzung der Deutung eines Kunstwerkes. Doch ist jede Betrachtung zugleich mittelbar eine Interpretation, denn es gibt keinen unschuldigen Blick, wie es auch keine unschuldigen Bilder gibt (Bringéus 1982, 5 f.). Die subjektive Betrachtung bedarf mithin eines methodischen Korrektivs, da die individuelle Beobachtung durch persönliche Erfahrungen und die kulturellen Muster der eigenen Zeit geprägt ist. So läuft man bei der vermeintlich neutralen Betrachtung Gefahr, durch die Projektion impliziten Wissens, Stereotype zu reproduzieren und simple, aber ahistorische Erklärungsmuster zu entwickeln. Eine Lösung für dieses Problem bei der Betrachtung

Sehen und Verstehen

tung historischer Kunstwerke bieten zeitgenössische Texte, die den damaligen Umgang mit Bildern beleuchten und in denen die Erwartungshaltung des zeitgenössischen Publikums oder historische Rezeptionsgewohnheiten dokumentiert sind. Selbstverständlich eröffnen auch derartige Texte hermeneutische Probleme. Auch dürfen sie keinesfalls mit der tatsächlichen Rezeption gleichgesetzt werden. Aber man kann mit ihrer Hilfe zumindest jenen Möglichkeitsraum aufzeigen, in dem sich die Intentionen der Verfertiger und der Betrachter von Kunst- und Bildwerken damals bewegten. Die Kunstwerke und die auf ihre Produktion und Rezeption bezogenen textlichen Quellen sind gleichermaßen Teil jenes historischen Diskurses, der die Erwartungen der Künstler und ihres Publikums an den Medientransfer zwischen Werken und Worten koordinierte. Auch wenn diese Texte weder mit damaligen Sichtweisen noch mit den damals gültigen Regeln des Medientransfers identisch sind, lassen sich an ihnen doch die Mechanismen der wechselseitigen inhaltlichen Übertragung von Bildern und Sprache ablesen (Heinen 1996, 15 f.).

Die ikonographische Analyse und Interpretation von Werken der Bildenden Kunst der frühen Neuzeit muss den historischen Wandlungen der Medienverständnisse Rechnung tragen. Jede Interpretation ist historisch gebunden, wie auch jeder von Menschen gefertigte Gegenstand Ausdruck einer spezifischen Form von Geschichtlichkeit ist. Eine vom Objekt ausgehende Analyse sollte deshalb stets so genau wie möglich zu ergründen versuchen, was der jeweilige Gegenstand über seine Zeit, seine Herkunft und seine ursprüngliche Intention verrät. Dabei kann und soll es nicht darum gehen, einem Kunstwerk irgendwelche Vorstellungen überzustülpen, die als für seine Zeit typisch gelten. Wer das tut, läuft Gefahr, Zirkelschlüssen zu erliegen. Vielmehr muss es darum gehen, die Herkunft eines Objektes möglichst genau zu bestimmen und außerhalb des Werkes liegende Quellen zu seiner einst intendierten Funktion für die Deutung heranzuziehen. Dazu gehört die möglichst präzise Bestimmung seines Herstellers. Genauso wichtig sind aber auch Informationen über die einstigen Besteller oder Besitzer und die Orte und Formen der zeitgenössischen Wahrnehmung.