

Daniel Aebli
Entwicklungslogik des Schönen. Zweiter Band

LIBRI NIGRI

62.2

Herausgegeben von
Hans Rainer Sepp

Wissenschaftlicher Beirat

Suzi Adams · Adelaide | Babette Babich · New York | Kimberly Baltzer-Jaray ·
Waterloo, Ontario | Damir Barbarić · Zagreb | Marcus Brainard · London | Martin
Cajthaml · Olomouc | Mauro Carbone · Lyon | Chan Fai Cheung · Hong Kong |
Cristian Ciocan · București | Ion Copoeru · Cluj-Napoca | Renato Cristin · Trieste
| Riccardo Dottori · Roma | Eddo Evink · Groningen | Matthias Flatscher · Wien |
Dimitri Ginev · Sofia | Jean-Christophe Goddard · Toulouse | Andrzej Gniazdowski
· Warszawa | Ludger Hagedorn · Wien | Terri J. Hennings · Freiburg | Seongha
Hong · Jeollabukdo | Edmundo Johnson · Santiago de Chile | René Kaufmann ·
Dresden | Vakhtang Kebuladze · Kyjiw | Dean Komel · Ljubljana | Pavlos Kontos ·
Patras | Kwok-ying Lau · Hong Kong | Mette Lebeck · Maynooth | Nam-In Lee ·
Seoul | Monika Małek · Wrocław | Balázs Mezei · Budapest | Viktor Molchanov ·
Moskwa | Liangkang Ni · Guangzhou | Cathrin Nielsen · Frankfurt am Main |
Ashraf Noor · Jerusalem | Karel Novotný · Praha | Luis Román Rabanaque · Buenos
Aires | Gian Maria Raimondi · Pisa | Rosemary Rizo-Patrón de Lerner · Lima |
Kiyoshi Sakai · Tokyo | Javier San Martín · Madrid | Alexander Schnell · Paris |
Marcia Schuback · Stockholm | Agustín Serrano de Haro · Madrid | Tatiana
Shchytsova · Vilnius | Olga Shparaga · Minsk | Michael Staudigl · Wien | Georg
Stenger · Wien | Silvia Stoller · Wien | Ananta Sukla · Cuttack | Toru Tani · Kyoto |
Detlef Thiel · Wiesbaden | Lubica Ucnik · Perth | Pol Vandavelde · Milwaukee |
Chung-chi Yu · Kaohsiung | Antonio Zirion · México City – Morelia.

Die *libri nigri* werden am Mitteleuropäischen Institut für Philosophie,
Fakultät für Humanwissenschaften der Karls-Universität Prag herausgegeben.
www.sif-praha.cz

Daniel Aebli

Entwicklungslogik des Schönen

Zweiter Band

Studien zur Theorie der Kunst- und
allgemeinen Geschichte,
besonders zu Winckelmann

Verlag Traugott Bautz GmbH

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie.
Detaillierte bibliografische Daten sind im Internet abrufbar über
<http://dnb.ddb.de>

Verlag Traugott Bautz GmbH
D-99734 Nordhausen 2017

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier
Alle Rechte vorbehalten
Printed in Germany

ISBN 978-3-95948-310-0

Inhalt

1	Die Kunstgeschichte und ihre Geschichte, am Beispiel einiger Interpretationen der Gotik	9
	A. Wissenschaftsgeschichte	9
	B. Ein Forschungssemester eines Fachhochschulprofessors	14
	C. Griechenland und Gotik	18
	D. Vasari	22
	E. Sulzer	25
	F. Der Straßburger Goethe	27
	G. „Dichtung und Wahrheit“	32
	H. Der alte Goethe	35
	I. Hegel	42
2	Künstlervita, Geniebegriff und Künstlerbiographie in Vasaris Lebensbeschreibung Michelangelos	50
	A. Vasaris Viten	51
	B. Die Geburt des Genies	55
	C. Fortschritt	58
	D. Disegno	60
	E. Das Genie und die Schule	65
	F. Nachahmung und Nachfolge	67
	G. Nochmals: Das Genie und die Schule	70
3	Was hat uns J. J. Winckelmann heute zu bedeuten? Zu einer Biographie von Wolfgang Leppmann	74
4	Zu den Parerga und Paralipomena der Habilitationsschrift Vorbemerkung zu den folgenden Beiträgen	79
5	Berichte an die Deutsche Forschungsgemeinschaft zum Forschungs- projekt „Historische und ästhetische Theorie J. J. Winckelmanns“	81
	Erster Arbeitsbericht vom 14. Januar/5. März 1974	81
	Zweiter Arbeitsbericht vom 12. März 1975	87
	Dritter Arbeitsbericht vom 14. Juli 1975	92

	Stellungnahme zur Überarbeitung meiner Habilitationsschrift „Winckelmanns Entwicklungslogik der Kunst“ vom November/Dezember 1988	95
6	Historische und ästhetische Theorie J. J. Winckelmanns Begründung des Antrags eines Habilitandenstipendiums an die DFG	104
	A. Übersicht über die Literatur.	104
	B. Hermeneutik und Rezeptionsästhetik	108
	C. Antike Autoren	114
	D. Rezeptions-Produktions-Dialektik	117
	E. Diachron und synchron	120
	F. Hermeneutik und Kritik	121
	G. Der Schönheitsbegriff	132
	H. Der Stilbegriff	135
	I. Der Kontext der Kunstgeschichtsschreibung	137
	J. Die Allegorielehre	139
	K. Kritik an Winckelmann	140
	L. Bedingtheitsrelationen	146
	M. Wirkungsgeschichte	149
7	Antike und Moderne. Winckelmann und die Entwicklungslogik der Kunst, Abschnitt I (Entwurf der Habilitationsschrift)	152
	A. Die Entfaltung historischer Relativität	156
	1. Antithese geographischer Räume	156
	2. Epochendifferenzierung innerhalb des Altertums	160
	3. Opposition und Kontinuität zwischen Antike und Moderne	166
	4. Griechenland, Ägypten und die Moderne	172
	5. Die Grenzen historischer Relativität in den „Gedancken“	176
	6. Übergang zur Ausführung der Stilgeschichte	179
	B. Natur und Kunst	184
	1. Geschmack und Werke	185
	2. Die Frage nach der Qualität der Werke	190
	3. Natur und Sittlichkeit	198
	4. Natur und Ideal als Problem der Empirie	204
8	Die Randbedingungen der Entwicklungslogik der Kunst und ihre Geschichte. Winckelmann und die Entwicklungslogik der Kunst, Abschnitt III (Entwurf der Habilitationsschrift).	206
	A. Die systematischen Voraussetzungen der äußeren Geschichte der Kunst	206

a. Materielle Basis und Freiheit	206
b. Das Werk als Repräsentant der Entwicklungslogik in der äußeren Geschichte der Kunst	212
9 Winckelmann und Kant	
Zu einem ungleichen Paar der europäischen Geistesgeschichte	217
A. Die gegensätzlichen Persönlichkeiten	217
B. Winckelmann und Wölfflin	221
C. Voraussetzungen und Wirkungen Winckelmanns	223
D. Hegel als Weg zu Kant	227
E. Unser Blick von Kant auf Winckelmann	232
10 Kants Kunsttheorie. Zur kommunikationsästhetischen Rekonstruktion von Kants Begriffen	239
11 Niebuhr	253
A. Niebuhr in Glarus und Bonn. Kolloquium mit Dr. Eduard Vischer	253
B. Zu Eduard Vischers Edition der Briefe B. G. Niebuhrs Vier Besprechungen	254
a. Eduard Vischer eröffnet seine Edition der Briefe Niebuhrs	254
b. Niebuhr reist durch die Schweiz (Zum 2. Band)	258
c. Biedermeier und Philologie (Zum 3. Band)	268
d. Niebuhr und die Revolution (Zum 4. Band)	273
12 Toynbee und Weber	276
Nachweise	286
Verzeichnis der häufiger zitierten Literatur	287
Vier Tabellen	289
Namenverzeichnis	295

Die Kunstgeschichte und ihre Geschichte,

am Beispiel einiger Interpretationen der Gotik

A. Wissenschaftsgeschichte

Die Kunstgeschichte hat wie jede wissenschaftliche Disziplin selbst ihre eigene Geschichte. Es gibt keinen archimedischen Punkt, von dem aus ihre Gegenstände außerhistorisch, überzeitlich betrachtet werden könnten. Es gibt keine Methode, die beanspruchen könnte, die allein richtige Erkenntnis zu produzieren. Diese Einsicht in die Relativität des eigenen Standpunktes ist gar nicht so leicht zu verkraften. Das Bedürfnis nach Sicherheit, der Drang nach Gewissheit ist der Religion und der Wissenschaft gemeinsam. Sie gehören zum menschlichen Leben überhaupt. Der Abschied von Gewissheiten, wie er etwa mit den Namen Sokrates, Kant oder Einstein verbunden ist, war mit Erschütterungen in der Wissenschafts- und Philosophiegeschichte verbunden, die oft ihre Entsprechung in gesellschaftlichen Krisen fanden, wie bei den drei Genannten im Verfall der griechischen Polis, in der französischen Revolution und in den Vorgängen des 20. Jahrhunderts, die man mit den Chiffren Auschwitz und Hiroshima umschreiben kann.

Zurück zur Geschichte des Faches, das ich hier vertrete. Die Einsicht in die Relativität kunsthistorischer Erkenntnis kann beispielsweise mit der berechtigten Frage eines Studenten beginnen, wie es denn dazu kommen kann, dass ein und dasselbe Kunstwerk in zwei Büchern mit zwei verschiedenen Entstehungszeiten ausgewiesen ist. Der Laie staunt darüber, worüber sich der Fachmann, besonders der Archäologe, nicht wundert, weil es für ihn fast der Normalfall ist, und zwar nicht nur bei Datierungen, sondern auch und vor allem bei Meisterzuschreibungen, etwa darüber, dass *Der Mann mit dem Goldhelm* auf einmal nicht mehr von Rembrandt sein soll, oder über das merkwürdige Deutsch der kunsthistorischen Not-Taufen von Anonymi, wie etwa beim „Meister der weiblichen Halbfiguren“. Es ist in der Tat eine in der Literatur, besonders in der Populärliteratur, die ich hier übrigens gar nicht prinzipiell vom hohen Ross herab verdammen möchte, vorkommende Untugend, dass Gewissheit vorgetäuscht wird, wo keine vorhanden ist, wenn zum Beispiel ein Künstlernamen oder eine Jahreszahl unter einer Abbildung wie selbstverständlich angegeben wird, wo es sich tatsächlich nur um eine Hypothese oder einen Vorschlag handelt, der aber vielleicht ge-

rade den unentbehrlichen Schlussstein eines Theoriegebäudes bildet, an dessen statischer Sicherheit zu zweifeln, als methodisch oder didaktisch unklug erscheint. Meiner Meinung nach verhält es sich genau umgekehrt: Gerade da, wo offen eingestanden wird, dass es sich nicht um absolute Sicherheiten, sondern um Wahrscheinlichkeiten verschiedenen Grades handelt, wo also gewissermaßen mit offenen Karten gespielt wird, gewinnt ein Vorschlag an Überzeugungskraft, wächst vor allem die Chance, dass eine fruchtbare Diskussion zustande kommen kann, welche die Erkenntnis fördert. Und das sollte ja eigentlich die Hauptsache sein.

Diese Einsicht in die Relativität speziell kunsthistorischer Behauptungen, dieses Bekenntnis zu den Grenzen der eigenen Erkenntnisse bedeutet nun auf der anderen Seite nicht uneingeschränkte Beliebigkeit. Immerhin gibt es ja verschiedene Grade der Wahrscheinlichkeit; es gibt nicht nur Wahrscheinlichkeiten, welche an die Gewissheit grenzen, sondern auch Unwahrscheinlichkeiten, die vernachlässigt werden können. Dies wird ermöglicht durch Übereinstimmungen zwischen den Forschern, auf Grund einer herrschenden Meinung innerhalb der, wenn auch meistens nicht idealen, Gemeinschaft dieser Forscher, die sicher auch falsch sein kann, aber eben auch nicht deswegen automatisch falsch sein muss, weil sie die maßgebende Lehre ist. Damit will ich sagen: Es gibt auch in einer Wissenschaft wie der Kunstgeschichte einen längerfristigen Fortschritt, der zwar nicht streng kontinuierlich ist, nicht frei von Rückschlägen und Umwegen, aber doch den Grad der Wahrscheinlichkeit im Allgemeinen erhöht. So ist unsere Sicht der altdeutschen Malerei, ist die Datierung und Abgrenzung des jeweiligen Œuvres der einzelnen Meister des 15. Jahrhunderts aus Köln oder Nürnberg auch heute zweifellos nicht vollkommen unproblematisch, aber jedenfalls doch bedeutend sicherer als in der Goethezeit, als kurz nach der Säkularisation in Deutschland die Gebrüder Boisserée überhaupt erstmals auf den ästhetischen und historischen Wert dieser Epoche und Kunstlandschaft aufmerksam machten, die bis dahin in Schatten der italienischen Renaissance gestanden hatte. Oder heutzutage geht es bei der Zeitbestimmung romanischer Kirchen in Frankreich und Italien nicht mehr wie vor hundert Jahren um ganze Jahrhunderte, als Georg Dehio, in dem, zusammen mit G. von Bezold von 1884 bis 1901 publizierten monumentalen Werk *Die kirchliche Baukunst des Abendlandes* die Kirche des Heiligen Ambrosius in Mailand nicht wie andere vor ihnen in die Langobardenzeit des 6. und 7. Jahrhunderts einordnete, vielmehr in das karolingische 9. und 10. Jahrhundert, um dann 250 Seiten später im gleichen Band auf Grund neuerer Einsichten nochmals um zweihundert Jahre herunterzugehen,¹ während wir im

1 Ausgabe Stuttgart 1892, 1. Bd., 187 ff. und 440 ff.

20. Jahrhundert die Größenordnung schwankender Datierungen solcher mittelalterlicher Bauten eher in Jahrzehnten angeben. Es gibt also ohne Zweifel einen Fortschritt des Wissens in der Geschichte der Kunstgeschichte. Dieser Fortschritt ist jedoch nicht alles. Der zuerst erwähnte Aspekt der Relativität aller Erkenntnis behält seine Berechtigung.

Ich möchte diesen wissenschaftsgeschichtlichen Doppelaspekt etwas erläutern, indem ich nochmals und zum letzten Mal auf die eingangs berührte allgemeine Erkenntnis- und Wissenschaftstheorie oder Theorie der Wissenschaftsgeschichte zurückkomme. In den letzten Jahren erregten auf diesem Gebiet die Schüler Karl Poppers Aufsehen, indem sie Thesen aufstellten, die derjenigen ihres Lehrers ziemlich diametral entgegenstehen. Den postmodernen Anarchismus Paul Feyerabends¹ lasse ich beiseite, obwohl er einmal auch einen Ausflug in die Kunstgeschichte unternommen hat. Ich hebe auf die Modelle Poppers² und Thomas S. Kuhns³ ab, die ich hier absichtlich vereinfacht darstelle. Popper ist der Vertreter des kontinuierlichen Fortschritts, übrigens nicht nur in der Wissenschafts-, sondern auch in der Gesellschaftstheorie. Der Motor des Fortschritts heißt ‚Versuch und Irrtum‘. Es gibt keine absolute Wahrheit, vielmehr nur die vorläufige Geltung von Hypothesen so lange, bis sie falsifiziert werden und, indem sie ausscheiden, den Platz für bessere freimachen, so wie das heliozentrische das geozentrische Weltsystem in der Astronomie ablöste, da seine Gesetze und Formeln sich besser bewährten, spätestens in der Praxis der Raumfahrt. Dies ist die weithin anerkannte Vorstellung vom naturwissenschaftlichen Fortschritt, welche noch durch das Modell ergänzt werden kann, dass speziellere Gesetze in immer allgemeineren aufgehoben werden können, etwa auf der Linie von Galilei über Newton zu Einstein.

Gegen diese scheinbar sich von selbst verstehende Vorstellung hat nun Kuhn Einspruch erhoben mit dem Begriff des Paradigmenwechsels, der inzwischen auch schon wieder ein Modewort geworden ist. Ihm zufolge entsprechen naturwissenschaftliche Theorien bestimmten Paradigmen, welche in der Gemeinschaft der Wissenschaftler als selbstverständlich und auch ausschließlich gelten, bis sie durch ein anderes Paradigma abgelöst werden in einer Art Revolution, die primär nichts mit wissenschaftlicher Wahrheit, mit Verifizieren und Falsifizieren, sondern mehr mit Gruppenpsychologie und sozialen Zwängen zu tun hat. Nach Kuhn ist also Kopernikus, der Begründer des heliozentrischen

1 Feyerabend: *Wider den Methodenzwang*, Frankfurt 1976. – Obige Bezeichnung würde ich heute differenzierter wählen. (Anm. von 2017)

2 Popper: *Logik der Forschung*, Wien 1935 u. Ndr.

3 Kuhn: *Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen*, Frankfurt 1973 (englisch 1962).

Systems, nicht prinzipiell fortgeschrittener, weiter, gescheiter als Ptolemäus, der Geozentriker, sondern beide und ihre jeweiligen Anhänger haben auf Grund ihres Paradigmas bewundernswerte Erklärungsleistungen zustande gebracht, wobei Kopernikus zunächst durchaus die größeren Erklärungsdefizite aufwies. Kuhn führt Beispiele an, deren Plausibilität auch Popperianer zugeben mussten.

Mir geht es hier natürlich nicht um diese Modelle der Geschichte der Naturwissenschaften, sondern um ihre Analogie zur Geschichte der Kunstgeschichte. Ich plädiere, kurz gesagt, gegen das ‚Entweder oder‘ und für das ‚Sowohl als auch‘ und kann mich dabei nochmals auf die Theorie der Naturwissenschaften berufen, denn etwa in der Atomphysik ist etwa seit Heisenberg die Anwendung verschiedener Modelle zur Erklärung ein und desselben Phänomens geläufig. Ich möchte also für die Geschichte der Kunstgeschichte mit zwei komplementären Prinzipien rechnen: einmal mit einem längerfristigen kontinuierlichen Fortschritt der wissenschaftlichen Erkenntnis und dann mit einem sich wiederholenden Paradigmenwechsel.

Diese beiden Evolutionsprinzipien müssen sich auf verschiedene Aspekte oder Typen der Wissenschaftsentwicklung beziehen, um sich nicht gegenseitig auszuschließen. Den einen Aspekt habe ich mit den oben angeführten Beispielen bereits angedeutet. Er könnte als Methode im engeren Sinne umschrieben werden und betrifft die äußeren positiven Fakten der Künstler und Werke, wie etwa biographische und historische Daten, die aus den Quellen und ihrer Kritik hervorgehen. Es sind dies konkrete Details, an denen der stetige Fortschritt der Forschung sich vollzieht und ablesbar ist. Dem gegenüber ist im Typus der Paradigmen und ihrer Veränderungen mehr das Ganze thematisiert, der interpretatorische Ansatz, das Erkenntnisinteresse, welches nicht individuell durch die einzelne Forscherpersönlichkeit, vielmehr durch die Forschergemeinschaft insgesamt, ja durch die gesamte Gesellschaft in ihrer historischen Position bedingt ist. Die Paradigmen entscheiden über die zulässigen Fragen und Antworten, die gestellt und gegeben werden dürfen. Ein Forschungsparadigma bestimmt den eigentlichen geisteswissenschaftlichen Gehalt der Kunstgeschichte. Um dafür gleich ein Beispiel zugeben: Um 1900, in der Zeit Riegls und Wölfflins herrschte in der Kunstgeschichte das Paradigma der Formanalyse vor, das eng mit dem Gedanken der Stilentwicklung verbunden war; später, bei Panofsky und seinen Nachfolgern, verlagerte sich das Interesse von der Formensyntax auf die Semantik, auf die Darstellungsinhalte, auf ikonographische Typen und damit auf die Konstanten, welche sich nicht wie die Stile laufend verändern, sondern sich in der Geschichte als gleich bleibende durchhalten.

Selbstverständlich sind solche Paradigmen als reine Typen realiter relativ selten, denn sie überlagern und überschneiden sich. Man müsste sie in der For-

sung nach Gebieten und Kategorien näher differenzieren, etwa nach Epochen, Landschaften und Gattungen der Kunst. Für die Gotik möchte ich eine solche Differenzierung später ansatzweise vorführen. Ebenso selbstverständlich interferieren auch die hier grundsätzlich unterschiedenen Typen der Kunstgeschichte, nämlich kontinuierlicher Fortschritt und diskontinuierlicher Paradigmenwechsel. Die Wahl des Paradigmas konstituiert, bedingt einerseits die Erkenntnis der Fakten, das Erkenntnisinteresse beeinflusst andererseits die Gegenstände der Erkenntnis. Diese Einsicht bewahrt uns vor der Illusion einer absoluten Autonomie von Forschung und Erkenntnis. Andererseits gibt es in der Kunstgeschichte, die es mit materiellen Objekten mit einer jeweils bestimmten physischen Qualität zu tun hat, deutlicher als in anderen Geistes-, insbesondere Textwissenschaften, einen Bereich, dessen Erkenntnis von geisteswissenschaftlichen Paradigmen unabhängig, vielmehr positiv vorgegeben, unter Umständen sogar geradezu naturwissenschaftlich determiniert ist. Ich nenne die Gesetze der Statik in der Architektur und diejenigen der Chemie der Farben in der Malerei. Aus diesen Gesetzen kann freilich nicht das Kunst- oder Bauwerk als solches, in seiner Totalität abgeleitet und erklärt werden, aber sie definieren Grenzen und Möglichkeitspielräume, welche die geisteswissenschaftliche Interpretation nicht ungestraft überschreiten darf. Ganz entsprechend bestimmen naturwissenschaftliche Datierungsmethoden einen Rahmen, den Stilvergleich und Typenforschung berücksichtigen müssen. Eine ähnliche, noch viel wichtigere Funktion haben historische Urkunden, Quellen und Dokumente, welche beispielsweise die positiven Fakten einer Künstlerbiographie unabhängig von hermeneutischen Fragestellungen vorgeben.

Etwas anderes wiederum ist der Stellenwert, welcher dieser ‚positiven‘ Sphäre zugemessen wird. Es ist eines, sie in ihrer Bedeutung anzuerkennen, ja gegen Anmaßungen und Überschwenglichkeiten rein geisteswissenschaftlicher Paradigmen in Schutz zu nehmen, jedoch etwas anderes, ihren Geltungsanspruch zu verabsolutieren und zu universalisieren, die Aufgabe der wissenschaftlichen Forschung und Erkenntnis darauf beschränken und reduzieren zu wollen, alle über diesen Bereich der ‚harten‘ Fakten hinausgehenden Überlegungen für unzulässig zu erklären und als metaphysisch oder spekulativ zu verdächtigen. Diese Einstellung entspricht wiederum einem Paradigma; ich würde es im weiteren Sinne als positivistisch bezeichnen. In der Tat hat dieses positivistische Paradigma in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Kunstgeschichte ebenso wie viele andere Wissenschaften in erheblichem Ausmaß beherrscht. Nicht stringent positivistisch, sondern prinzipiell mit jedem anderen Paradigma vereinbar, ja in jeglichem zwingend erforderlich, ist die Berücksichtigung vorgegebener Daten und Fakten, seien sie nun natürlichen oder geschichtlichen Ursprungs. Die Kenntnis dieser

Daten und Fakten hat in den 400 oder 200 Jahren, seitdem es die Kunstgeschichte als eine Wissenschaft gibt, je nach dem, ob wir von Vasari oder Winckelmann ausgehen, indem wir von der Antike für diesmal absehen, in der sie durchaus schon einmal bestand, kontinuierlich und in einem „sicheren Gang“ – dem Kantischen Ideal der Wissenschaftsentwicklung – zugenommen, sich gewissermaßen akkumuliert, und sie wird es aller Voraussicht nach auch weiterhin tun, wenn es nicht zu einem Kulturbruch oder ähnlichen einschneidenden Ereignissen im abendländischen Leben und Denken kommt, was ja keineswegs auszuschließen ist. Wenn wir diesen stetigen Fortschritt der faktisch-positiven Erkenntnis nun als Basis des Entwicklungsprozesses der Kunstgeschichte verstehen, so erheben sich darüber die Paradigmata gleichsam als Überbau, um hier einmal die Marx'sche Terminologie zu verwenden. Dieser Überbau ist seinerseits historischer Veränderung unterworfen, eben dem schon erwähnten Paradigmenwechsel. Der Überbau wirkt zweifellos auf die Basis zurück, korreliert mit ihr, kann aber methodisch und tatsächlich auch von ihr getrennt werden.

Bei diesem, erkenntnis- und wissenschaftstheoretisch sicherlich nicht ganz zu Ende gedachten, bewusst grob gehaltenen Modell der Geschichte der Kunstgeschichte möchte ich es für den gegenwärtigen Zweck bewenden lassen. An dieser Stelle möchte ich vielmehr einen Moment innehalten, um eine auch persönlich zu verstehende Bemerkung einzuschalten.

B. Ein Forschungssemester eines Fachhochschulprofessors

Nach meinen bisherigen Ausführungen könnte es scheinen, mein Forschungssemester, über welches ich hier einen substanziellen, wenn auch nicht umfassenden Bericht unterbreite, habe zum Thema die Geschichte der Kunstgeschichte gehabt. Dies ist nun keineswegs der Fall. Dieses Thema wäre für einen Fachhochschulprofessor zweifellos zu speziell. Es eignete sich mehr für ein von der DFG gefördertes Projekt eines oder mehrerer Universitätsprofessoren der Kunstgeschichte. Mein Ausgangspunkt war bescheidener. Der programmatische Schwerpunkt meines Forschungssemesters waren die Architektur und die Skulptur der Gotik. Daneben habe ich mich auch noch mit der Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts befasst, mit dem Bauhaus und der postmodernen Architektur nach 1960, welche Themen bereits in diesem Semester (SS 1990) in den Stoff von Lehrveranstaltungen eingehen. Der Grund, warum ich die Gotik als Schwerpunktthema auswählte, ist zunächst ein ganz schlichter: Hier verfüge ich in der gesamten Kunstgeschichte des Abendlandes über die geringsten Kenntnisse, weil ich mich mit dieser Epoche unter allen vom Altertum bis ins 20. Jahrhundert am wenigsten abgegeben habe, vielleicht vom Alten Orient abgesehen. Die etwas

schwammige nähere Qualifikation der „Kunstgeschichte des Abendlandes“ ist notwendig, denn vom Standpunkt der Weltkunstgeschichte aus könnte ich aus dem gleichen Grund des Nicht-Wissens noch manches Forschungssemester zu Indien, China und Alt-Amerika beantragen, in etwas eingeschränktem Sinne auch zur prähistorischen, ägyptischen und mesopotamischen Kunst. Den hiermit ausgedrückten Eurozentrismus kann ich nur bedauernd als Resultat meiner intellektuellen Biographie feststellen, welche ich mit vielen anderen Kunsthistorikern teile. Diesen gravierenden Mangel auf seriöse Weise zu überwinden, wäre sehr wichtig. Einen Versuch hierzu zu unternehmen, möchte ich nicht prinzipiell ausschließen. In diesem Forschungssemester jedoch war das Ziel notgedrungen bescheidener. Eine Lücke in meinen Kenntnissen der im weiteren Sinne europäischen Kunstgeschichte sollte einigermaßen geschlossen werden. Natürlich habe ich auch bereits früher die Epoche des Mittelalters in der Lehre behandelt, unter allen anderen sie jedoch am spätesten angegangen und dabei nie eine Art schlechten Gewissens verloren. Das hat damit zu tun, dass die Beschäftigung mit der Kunstgeschichte, dass insbesondere die Lehre in diesem Fach wesentlich auf den Augen ruht, in der Fähigkeit, genau zu sehen, begründet ist. Die gründlichste Bekanntschaft mit der Literatur, die besten Abbildungen können die authentische und persönliche Kenntnis der Monumente nicht ersetzen. In dieser Beziehung hatte ich einigen Nachholbedarf. Ich hatte als Student einst einen Tagesausflug von Paris nach Chartres gemacht, hatte in meinem ersten Forschungssemester (SS 1985) während eines längeren Aufenthaltes in Paris Notre-Dame und die Sainte-Chapelle besichtigt und war damals auch zur Kathedrale von Lausanne gefahren, die politisch zu meiner schweizerischen Heimat, kulturhistorisch aber zu Frankreich gehört.

Das wichtigste Ziel meines Forschungssemesters war deshalb die Besichtigung der sechs Kathedralen in Laon, Chartres, Reims, Amiens, Beauvais und Bourges, hier aufgezählt in der Reihenfolge ihrer Entstehung, die im Kern gut hundert Jahre umfasst. Hierbei lag mein Augenmerk selbstverständlich auf der Architektur, in Chartres, Reims, Amiens und z. T. in Bourges jedoch eben so sehr und noch mehr auf der Plastik, relativ sekundär auf der Glasmalerei, deren wichtigste Zeugnisse sich in Chartres und Bourges befinden. Daneben schaute ich mir an den genannten Orten kleinere Kirchen aus der romanischen und gotischen Zeit an, u. a. S. Martin in Laon, S. Pierre in Chartres, S. Remi in Reims und S. Étienne in Beauvais sowie in Deutschland einige Kirchen aus dieser Zeit teils erstmals, teils wiederholt und intensiver, einmal im rheinischen Gebiet die Münster von Basel und Freiburg, den Dom von Köln und die Zisterziensischen Abteikirchen in Marienstatt, Heisterbach und Altenberg, dann in Lübeck die verschiedenen Zeugen der Backsteingotik. Diese Besichtigungen dauerten zu-

sammen etwa fünf Wochen; sie waren also ausführlich im Vergleich zu denjenigen eines Normaltouristen, der laut Guide Michelin für die Kathedrale von Chartres anderthalb Stunden benötigt, jedoch kurz im Vergleich zu denjenigen eines spezialisierten Fachgelehrten, der eines oder mehrere der angeführten Denkmäler monographisch behandelt.

Solche Besichtigungen können mit verschiedenen Methoden und Intensitätsgraden durchgeführt werden. Wenn wir das religiöse oder auch das sozusagen kunstmystische Erlebnis hier beiseite lassen, welches bei diesen Kirchen, allen voran in Chartres, sogar die primäre Möglichkeit ist, reicht die Skala dabei von der Rezeption, die durch einen lebenden, gedruckten oder auf Tonband sprechenden Führer angeleitet wird, bis zur zeichnerischen Aufnahme, die maßstäblich, also architektonisch oder aber mit der freien Hand erfolgen kann. Auch das Sehen, welches sich von der unmittelbaren Anleitung eines Führers emanzipiert hat, ist natürlich nicht voraussetzungslos. Die Anschauung, die Perspektive ist durch das Vorwissen bedingt, durch die Fragestellung und Methode der Lehrmeinungen und der Literatur, von welcher der Betrachter ausgeht. Das Erkenntnisinteresse oder Paradigma, von dem dieser geprägt ist, leitet und richtet auch seinen Blick auf die Kunst und ihre Werke. In diesem Sinne waren auch meine Besichtigungen während des Forschungssemesters mit systematischer Lektüre verbunden, die sich zunächst einmal auf die besichtigten Monumente bezog, dann aber auch auf den ganzen kunstgeschichtlichen Hintergrund und Zusammenhang, den ich bei einigen Autoren fand, die sich grundlegend zu diesem Thema geäußert hatten. Dadurch kommt eine Wechselwirkung zustande, indem nicht nur die Aufmerksamkeit vor und in der Kirche durch die bereits gelesene Literatur gelenkt wird, sondern auch das nachträgliche Literaturstudium von der Erfahrung, die nur aus der unmittelbaren Anschauung resultieren kann. Es entfaltet sich hier eine eigentümliche Dialektik. Der Betrachter erfährt und erhofft Bestätigung seines Paradigmas durch die Anschauung des Werkes, ja er läuft Gefahr, jenes in dieses hinein zu projizieren bzw. das nicht zu sehen, was ihm widerspricht. Dieses Vorurteil, diese Erwartungshaltung hat ein letztlich biologisches Fundament; es geht auf die Ökonomie der Anpassung von Organismen an ihr Milieu zurück, welche mit möglichst geringem Aufwand erfolgen soll. Andererseits kann Mutation in der biologischen, Innovation in der gesellschaftlich-geschichtlichen Evolution sich als überlebensnotwendig erweisen.

Beim betrachtenden Kunsthistoriker bedeutet dies, neu, und das heißt: das für ihn Neue, zu sehen, nämlich dasjenige, von dem er noch nirgends gelesen hat, und so selbst Goethe zu widerlegen, indem er sieht, was er nicht bzw. noch nicht weiß. Im Idealfall ist das dasjenige, was noch keiner gesehen hat und daher keiner weiß, also die eigentliche Entdeckung, die unter Umständen ein Paradig-

ma langfristig zum Einsturz bringen, also einen Paradigmenwechsel herbeiführen kann. So hängt etwa ein ganzes Deutungssystem der gotischen Kathedrale, nämlich dasjenige Hans Sedlmayrs,¹ daran, ob ein bestimmter Dienst, also ein langer und dünner Rundstab, an einer bestimmten Stelle in diagonaler Lage auftritt, was wiederum nur an der Position seiner Kapitelle ablesbar ist. Diese Betrachtungsweise, die nicht von einem Paradigma gelenkt oder auch geschützt ist, diese wahrhaft interesselose Anschauung bleibt ein höchstes Ziel, welches sicherlich nur asymptotisch, also nie ganz erreichbar ist. Es nähert sich dem ästhetischen Wohlgefallen, stellt den Kunsthistoriker auf der Rezeptionsseite der Werke für Momente auf die gleiche Stufe wie den produzierenden Künstler, idealiter gar wie das Genie. Dies kann diejenigen nicht erstaunen, der weiß, dass in der Antike bei Xenokrates von Athen und wiederum in der Neuzeit bei Ghiberti und Vasari die Kunstgeschichte zuerst von ausübenden Künstlern, und zwar in engem Kontakt mit dem Genie ihres Zeitalters, nämlich mit Lysipp und Michelangelo, aufgezeichnet wurde. Hätte ich während meines Forschungssemesters eine solche Entdeckung gemacht, dann hätte mein Bericht einen anderen Titel.

Meine kurze Zusammenfassung des äußeren Ablaufs meines Forschungssemesters hat sich unversehens zu einer kleinen Reflexion über die kunsthistorische Methode im Allgemeinen ausgewachsen, die selbstverständlich nicht nur auf die Gotik anwendbar ist. Das ergab sich notwendig daraus, dass ich meine Auseinandersetzung mit der Gotik auf einem relativ tiefen Niveau mangelnder Kenntnisse begann, und ist zugleich eine Begründung dafür, dass ich hier keine Resultate im Sinne einer spezialisierten Forschung vorlegen kann und will. Der Zweck meiner Studienreisen und meines Literaturstudiums war ja, kurz gesagt, der, auch diese Epoche in meiner Lehre in annähernd gleicher Qualität behandeln zu können wie die anderen. Hätte ich Entdeckungen im angegebenen Sinne machen, also auf eine Publikation hinarbeiten wollen, hätte ich mir ein anderes Thema aussuchen müssen, nämlich eines, bei dem ich von vorne herein von einem höheren Niveau der Kenntnisse und damit auch der Reflexion hätte ausgehen können. Eine der Nebenarbeiten des Forschungssemesters bestand darin, meine Habilitationsschrift, die vor 14 Jahren von der Philosophischen Fakultät der Universität Konstanz angenommen worden war, endlich für den Druck vorzubereiten, der eben dadurch so lange verzögert worden war, dass ich mich an der Fachhochschule Wiesbaden für ein umfangreiches Lehrpensum in teilweise für mich ganz neue Gebiete einarbeiten musste. Das Thema meiner Habilitationsschrift ist die Entwicklungstheorie der Kunst bei Johann Joachim Winckelmann, dem bereits erwähnten, ersten maßgebenden Geschichtsschreiber der

1 Sedlmayr: *Die Entstehung der Kathedrale*, Zürich 1950, 209 ff.

griechischen Kunst im 18. Jahrhundert. Dass ich dieses Thema auswählte, war kein Zufall, war doch der Hauptgegenstand meines Studiums der Klassischen Archäologie und auch meiner Münchner Dissertation die griechische Kunst. Diese erneute persönliche Bemerkung, die zugleich in eine letzte überleiten soll, ist notwendig, um zu erklären, dass die Wahl des Thema eines Forschungssemesters, dass die erwähnte Lücke meiner Kenntnisse und der daraus resultierende Nachholbedarf sich aus meiner intellektuellen Biographie ergeben. Mein Verhältnis zur Kunstgeschichte und, noch grundlegender, zur Geschichte überhaupt ist schon seit meiner Schulzeit in meiner Beziehung zu den Griechen begründet. Griechenland war das Ziel meiner ersten, bewusst unternommenen Studienreise.

C. Griechenland und Gotik

Dieses primäre Interesse zu erläutern und zu begründen, erforderte eigene Ausführungen, die hier zu weit abführen würden. Von diesem Ausgangspunkt aus bietet sich jedenfalls die Kunst- und Kulturgeschichte in einer ganz eigenartigen Perspektive dar, welche man, verkürzt ausgedrückt, als klassizistische bezeichnen könnte. Für einen Klassizisten sind kunsthistorisch zunächst die Renaissance und die Zeit um 1800 interessant, für einen Althistoriker im weiteren Sinne auch die Geschichte des 19. und 20. Jahrhunderts. Das hängt damit zusammen, dass man die Antike in gewisser Weise als Moderne auffassen kann.¹ Ich verweise, um dies zu erläutern, zunächst nur auf die politische Demokratie als eines derjenigen Phänomene, welche die griechische Antike und die europäische Neuzeit gemeinsam haben. Während wir heute geneigt sind, vom Standpunkt des industriell-technischen Zeitalters aus die ganze Geschichte vor etwa 1800 als ‚vormodern‘ oder ‚vorindustriell‘ über einen Kamm zu scheren, verrät uns bereits die Terminologie der Epochenbezeichnungen, dass auch andere Sichtweisen und Zusammenstellungen möglich sind. Das ‚Mittelalter‘ ist für die Humanisten die finstere, eigentlich überflüssige Zwischenzeit zwischen der idealisierten Antike und der eigenen Gegenwart, in welcher jene Epoche ‚wiedergeboren‘ wird, und die eben deshalb ‚Renaissance‘ heißt. Die ‚Gotik‘ wiederum empfing ihren Namen von dem historischen Missverständnis, dieser Baustil, der im Mittelalter richtig der ‚französische‘ genannt wurde, stamme von den barbarischen Goten, welche das römische Reich und die schönen antiken Kunstwerke zerstört hätten, und der deshalb von den Künstlern und Kunstgeschichtsschreibern der italienischen Renaissance wie Vasari gleich abschätzig bewertet wurde wie noch heute der ‚Vandalismus‘ ihrer Zeitgenossen der Völkerwanderungsepoche. Für diese

1 Vgl. Aebli 2012, bes. 162-207.

humanistische Tradition ist also die Gotik der Inbegriff des Unverstandenen, Fremden, Bizarren und Zurückgewiesenen, noch mehr als später auch das Barock, welches aus ähnlichen, zugleich ästhetischen und ideologischen, Gründen als Abirrung vom klassisch-antiken Ideal ebenfalls, nicht zufällig gerade von Winckelmann sehr scharf, abgelehnt wurde. Die Gotik wird auch heute noch, natürlich nicht mehr so einseitig negativ wertend, vielmehr, wenn nicht umgekehrt seit dem jungen Goethe in Straßburg und der Romantik geradezu hymnisch aufgewertet, durch den Historismus des 19. Jahrhunderts und das allgemeine geschichtliche Selbstbewusstsein sozusagen wertneutral objektiviert, als der Gegensatz der Antike, als der Gegenpol zur griechischen Klassik schlechthin gesehen. Der Bezug, welcher seit Hegel auch geschichtsphilosophisch begründet und überhöht wird, ist so stark, dass eine Angleichung der Terminologie und auch der Wertung stattfindet. So antworten in dieser Auffassung, die man sich nicht zu eigen machen muss, von der man sich aber jedenfalls anregen lassen sollte, in der Geschichte der Architektur und der Plastik der Parthenon auf der Athener Akropolis und die Kathedrale in Reims einander als einsame Gipfelleistungen über den Tälern des künstlerischen und geschichtlichen Mittelmaßes.

Meine eigene intellektuelle Biographie begann in der erwähnten humanistischen Tradition. Aus diesem Grund, also aus einem biographisch-persönlichen, blieb mir die Gotik lange fremd und unverstanden. „Was der Bauer nicht kennt, das frisst er nicht.“ Mein Nachholbedarf war also nicht nur einer der positiven Kenntnisse, sondern auch einer der emotionalen Beziehung und Identifikation. Ich hatte mir also vorgenommen, mir die Gotik als den erwähnten Gegenpol der Antike im wörtlichen Sinne anzueignen, aus der Antithese, soweit möglich, eine Synthese herzustellen. Inwieweit mir dies subjektiv gelungen ist, möchte ich hier dahingestellt sein lassen. Jedenfalls laufen Identifikationsprozesse im Alter von 45 Jahren etwas anders ab als in demjenigen von 15. Auf einer anderen Ebene hält sich die intellektuelle Aneignung. Ich lernte durch mein Literaturstudium einige Vorschläge oder Konzeptionen kennen, wie man sich mit der Gotik auseinandersetzen, unter Umständen identifizieren kann. Diese Vorschläge sind nichts anderes als die eingangs erwähnten Paradigmen. Da, wie gesagt, weder die Geschichte der Kunstgeschichte im Allgemeinen noch die Geschichte der Gotikforschung im Besonderen das primäre Thema meines Forschungssemesters war, konnte ich hier keineswegs Vollständigkeit anstreben.

So gebe ich gewissermaßen als Nebenprodukt meiner direkten Auseinandersetzung mit der Gotik ein verkürztes Modell einer Paradigmenreihe. Ich entscheide mich dabei wertend für oder gegen keines dieser Paradigmen, sondern nähere mich ihnen selbst in der Einstellung des Wissenschaftshistorikers, welcher ihre Vor- und Nachteile, ihre Potenzen und Grenzen abwägend zu sichten

hat. Man findet in Büchern, die sich seriös mit der Gotik befassen, auch historische Abrisse der Deutungen und Interpretationen der Gotik, welche naturgemäß oft (nur) die Präambel für das eigene Paradigma des betreffenden Autors darstellen. Nützliche Anregungen in dieser Hinsicht habe ich bei Hans Sedlmayr¹ und Hans Jantzen² gefunden. Wenn man sich diese verschiedenen Deutungsparadigmen im Vergleich ansieht, wird verständlich, dass die Gotik in der kunsthistorischen Forschung zu einem Diskussionsgegenstand ersten Ranges wurde, und damit ihrerseits zu einem Paradigma für die Gegenstände und die Bedeutung dieses kunstgeschichtlichen Diskurses, welchem als ein solches Paradigma nur noch die griechische Plastik gleichkommt. Diese Beispielhaftigkeit entfaltet sich in erster Linie an der Architektur, und zwar an der Kathedrale als Gesamtkunstwerk, als führender Gattung, zu welcher die Plastik, die Glasmalerei und auch die anderen Künste wie die Schmiede- und Textilarbeiten der liturgischen Geräte und Gewänder oder die Musik einen konstituierenden, letztlich aber doch untergeordneten Beitrag leisten.

Die gotische Kathedrale wird dann endgültig zum geschichtlichen Phänomen, zum Zeugnis der Vergangenheit, wenn die Kontinuität ihrer selbstverständlichen Benutzung unterbrochen wird. Diese faktische und praktische Unterbrechung der angestammten und ‚normalen‘ Funktion der Kirchen entspricht mit einer Zeitverschiebung von drei bis vier Jahrhunderten dem ersten historischen und ‚wissenschaftlich-theoretischen‘ Paradigma der Gotik, nämlich ihrer Ablehnung während der Renaissance im geschilderten Sinne. Die Unterbrechung betrifft zuerst ihren physisch materiellen Bestand als Gebäude. In Paris werden Teile der Portalplastik bereits vor der Revolution im 18. Jahrhundert zerstört, um für Prozessionen einen besseren Durchgang zu schaffen. In Reims, dessen Kathedrale wesentlich durch die Bedeutung und Ikonographie als Krönungskirche der französischen Könige bestimmt ist, kann man auf zeitgenössischen Bildern sehen, wie bei der Krönung Ludwigs XVI. im Jahre 1775 die gotischen Formen des Chores hinter klassizistischen Verkleidungen verschwinden,³ oder bei der Ansicht der Place royale gar die ganze Kathedrale mit Hilfe einer Wolke schamhaft retouchiert ist. Die Formensyntax verliert die Aussagekraft, welche

1 A. O. 501 ff.: „Bedeutung und Wert der Kathedrale“.

2 Jantzen: *Kunst der Gotik. Klassische Kathedralen Frankreichs. Chartres, Reims, Amiens*, Hamburg 1957, 157 ff.: „Zur Wiederentdeckung des Mittelalters und zur Erforschung der gotischen Baukunst“.

3 Jacques Pirenne: *Die großen Strömungen in der Weltgeschichte von der Antike bis zum Abschluß des Zweiten Weltkrieges*, Bd. 3, Bern 1949, 209: Radierung von Jean Michel le Jeune.

sie jahrhundertlang besessen hat, während die semantische bzw. pragmatische Funktion noch erhalten bleibt. Die Ablehnung der Gotik ist hier noch primär eine Geschmacksfrage. Das ändert sich drastisch in der französischen Revolution. Ihre Zerstörungen sind auch ökonomisch motiviert, wo nach der Säkularisation ganze Abteikirchen nicht mehr unterhalten, als Steinbruch auf Abbruch verkauft oder in ihrer Funktion etwa als Ställe oder Magazine entfremdet werden. Die Umwidmung der Notre Dame für den Kultus der Vernunft bleibt Episode, zeigt aber das primäre Motiv der gewandelten Einstellung. Die gezielte, willentliche Zerstörung ist jetzt auch und vor allem inhaltlich motiviert, richtet sich insbesondere gegen die Skulpturen als Darstellung von Gehalten der christlichen Religion und, noch mehr, der durch diese legitimierten Monarchie. Die ikonographisch wahrscheinlich falsche Deutung der Figuren auf der Galerie von Notre Dame als ehemalige französische Könige führt zu ihrer Demontage.

Hierin treffen sich die Revolutionäre mit den Hugenotten, deren Zerstörungen im 16. Jahrhundert in Bourges sich in einem gewissermaßen reflektierten Ikonoklasmus gerade gegen diejenigen Bilder richteten, welche religiöse Gedanken in der dreidimensionalen Wirklichkeit verkörpern, während sie die zweidimensionalen Abbildungen der Glasfenster verschonten. Wenn es sich hier auch um innerchristliche, konfessionelle Konflikte handelte, so zeigt sich in dieser Gemeinsamkeit der religiösen und der politischen Eiferer die Eigenart dieses eigentlich destruktiven Paradigmas deutlicher. Es werden hier zwar Berührungspunkte mit der sozusagen ästhetisch-historischen Ablehnung der Gotik bei den ersten humanistischen Kunsthistorikern wie Vasari sichtbar, jedoch sind die realen Zerstörungen nicht aus einer normativ angeleiteten geschichtlichen Reflexion hervorgegangen, vielmehr ganz vital-existenziell bestimmt. Die Hugenotten und die Revolutionäre nehmen die Kathedralen so ernst wie ihre frommen Erbauer und Benutzer. Diese wie jene denken und handeln radikal. Bedeutete diesen die gebaute Kirche das Haus Gottes, die verkörperte Gegenwart des Himmels auf Erden, so jenen das Symbol eines verhassten religiösen Glaubens und politischen Regimes, die in ihrer Kooperation, später ‚Thron und Altar‘ genannt, welche den alten Zustand stabilisiert hatte, im Namen der nunmehr verwirklichten Aufklärung für alles Übel verantwortlich gemacht wurden. Die physische Zerstörung war nur die logische Konsequenz dieser Ideologie.

Mit den Auswirkungen dieser, zum Glück nicht überall und nicht immer vollständig durchgeführten Zerstörungen beschäftigen sich heute die Kunst- und die Baugeschichte.¹ Diese haben sich allerdings ebenso mit dem genauen Gegenteil jener materiellen Destruktion auseinandersetzen, nämlich mit dem Ver-

1 Martin Warnke (Hg.): *Bildersturm. Die Zerstörung des Kunstwerkes*, München 1973.

such, sie rückgängig zu machen, indem man das Zerstörte rekonstruierte und durch Kopien oder nachempfundene Schöpfungen erneuerte. Diese Rekonstruktion gehört in die Kunst- und Baugeschichte des 19. Jahrhunderts und ist zugleich für diese typisch. Das geistige Haupt dieser rekonstruierenden Bewegung, der französische Architekt und Kunsttheoretiker Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc ist zugleich Vertreter des neugotischen, historistischen Baustils und einer der wichtigsten Erforscher der Gotik im Geiste des Positivismus. Dieses Unternehmen und der Versuch, die von der Revolution zerstörten oder beschädigten Gotteshäuser wiederherzustellen, passt in die politische Landschaft nach der Niederlage Napoleons 1815, also in die Zeit der politischen ‚Restauration‘ des Ancien Régime und der vorrevolutionären Zustände, die durch die Rückberufung der bourbonischen Könige im metaphorischen Sinne ‚wiederaufgebaut‘ werden sollten, genauso wie realiter die Kirchen. So wie der Historiker heute weiß, dass die politische Restauration nur neue Revolutionen provozierte, so der Denkmalpfleger, dass die Neugotiker mit ihren sog. ‚Erneuerungen‘ in der besten Absicht in gewisser Weise das Werk der Zerstörer fortsetzten. Wie immer man zum Spannungsfeld zwischen Konservieren und Rekonstruieren steht, es ist jedenfalls die erste Aufgabe des Betrachters, insbesondere bei der Skulptur etwa der Kathedralen in Laon oder Paris, den Bestand des Mittelalters von demjenigen des 19. Jahrhunderts zu unterscheiden.

D. Vasari

Wir lassen die physische Geschichte der Kathedralen, ihre äußeren Schicksale hier auf sich beruhen und wenden uns nochmals zurück zu ihrer geistigen Wirkungsgeschichte. Ich möchte die Reihe ausgewählter Gotik-Paradigmen nicht anhand einer theoretischen Rekonstruktion vorführen, deren Komplexität zu weit ginge, vielmehr anhand einiger Zitate, welche die Gefühlsdisposition, gewissermaßen die ‚Gestimmtheit‘ wiedergeben sollen, die dem jeweiligen Paradigma zugrunde liegt.

Ich beginne mit Giorgio Vasari aus der Mitte der 16. Jahrhunderte, dessen *Leben der ausgezeichnetsten Maler, Bildhauer und Baumeister von Cimabue bis zum Jahre 1567*¹ ihn zum „Vater der Kunstgeschichte“ schlechthin machten.² Er misst die Gotik an den ästhetischen Normen der italienischen Renaissance, welche für ihn im Gegensatz zur ‚antiken‘ die ‚moderne‘ Periode schlechthin dar-

1 Hier die zweite Auflage nach der Übersetzung von L. Schorn u. E. Förster, neu hg. J. Kliemann, Worms 1983.

2 Vgl. in diesem Band den Beitrag *Künstlervita*.