

## Bildgeschichten und Bildkritik der traditionellen Kunstgeschichte von Heinrich Dilly

1990 war das Problem endlich auf dem Tisch! Es gibt „eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst“, behauptete Hans Belting bereits im Untertitel seines Buches „Bild und Kult“.<sup>1</sup> Laut und vernehmlich war damit über die Fachgrenzen hinweg ausgesprochen, was schon lange zwischen den Zeilen von Kunsthistorikern gestanden hatte, die von Fernand Braudel und Michel Foucault begeistert waren. Kunstwerke zu schaffen, Künstler zu werden, Künstler zu sein und zu bleiben, waren ein neuzeitliches, modernes und westliches Phänomen (um mit Ernst H. Gombrich zu reden: Problem). *Bilder* jedoch machten die Menschen von Anfang an. Ein Großteil von ihnen wähte zudem, das Ebenbild eines Gottes vor sich zu haben. Und bis dato werden abertausendmaltausend mehr Bilder gemacht, verkauft, gekauft und wieder verbreitet denn Kunstwerke geschaffen, ausgestellt und mit ihnen gehandelt. Daher nahm allenfalls der späte Zeitpunkt von Beltings Wiederaufnahme der These wunder, dass es Kunst nicht überall und nicht zu allen Zeiten gäbe. Das hatten schon Johann Joachim Winckelmann und andere Aufklärer vertreten. Doch kamen auch jetzt erst Nachrichten über eine ganz neue Bildwissenschaft, eine neue Ikonologie, eine Image-Science nach Deutschland: Astronomen und Biologen, Physiker und Mediziner hatten sich in Chicago mit Informatikern dazu zusammengetan. Zwei Probleme wollten sie lösen. Das erste war das der Speicherung der ungeheuren Masse an Bildern. Milliarden kamen allein von den Sonden im Weltall. Das zweite war das eines möglichst raschen Wiedererkennens jedes einzelnen Bildes. Es ging also darum: Wie kann man Computern das Sehen lehren? Hören konnten sie schon!

Angesichts dieser Nachrichten mussten Kunsthistoriker aufhören. Hatten sie doch ebenso stolz wie naiv wiederholt behauptet, in der *Scientific Community* die einzigen zu sein, die das Sehen, das Zeigen, die Repräsentation, das Bild, das Auge zum wissenschaftlichen

<sup>1</sup>Belting, Hans, Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst, München 1990.

Gegenstand erkoren hatten. Dass angesichts fallender Sympathiewerte die Hellhörigen unter ihnen sich alsbald erboten, einen Teil ihres wissenschaftlichen Kapitals in eine große interdisziplinäre Bildwissenschaft zu investieren, lag nahe. Sind doch die Mitglieder weicher Disziplinen gerne offen für Neues, handle es sich nun um harte wissenschaftliche Erkenntnisse oder seichte Häresien. Dazu kam eine ganze Reihe weiterer Umstände allein in Deutschland: die Diskussion über die Fernsehbilder vom ersten Golfkrieg etwa; die Entdeckung von Bildern als historische Quelle durch die nah verwandte Geschichtswissenschaft, die sich - 1989 schwer angeschlagen - kulturwissenschaftlich neu orientierte; das flugs anschwellende Angebot und Interesse an Fotografien auf dem Kunstmarkt; die rasche, allerdings nicht sinngemäße Verbreitung des programmatischen Worts vom „*Iconic Turn*“ von Gottfried Boehm<sup>2</sup>; ein allgemein zu beobachtender Trend, jegliche Information möglichst bunt zu bebildern; die Entdeckung der gut erhaltenen, wissenschaftlichen Sammlungen in den Neuen Ländern; ein erster bildwissenschaftlicher Kongress in Magdeburg; die deutsch-französischen Colloquien in Göttingen und Paris über die Bildinterpretation; ein eigener Forschungsbereich in Greifswald; eine Sektion über das Bild auf dem Kunsthistorikertag 2001 und schließlich die Gründung eines bildwissenschaftlichen Periodikums im folgenden Jahr in Berlin<sup>3</sup>: allesamt klassische Daten und Stufen zur Institutionalisierung einer neuen Disziplin<sup>4</sup>, besser: eines Forschungsprogramms, dem allerdings bis heute das problemgenerierende Handbuch oder, wie Horst Bredekamp sagt, die „eine Bildanalyse“ fehlt, „die den Namen verdient.“<sup>5</sup> Ältere Wissenschaftler sprächen vom Lehrstück, vom Paradigma, das hier sonderbarerweise auch nach zwölf Jahren

<sup>2</sup>Boehm, Gottfried (Hg.), Was ist ein Bild? München 1994.

<sup>3</sup>Bildwelten des Wissens. Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik. Bd.1,1, Berlin, ab 2003.

<sup>4</sup>Clark, Terry N., The stages of scientific institutionalization, in: International Social Science Journal XXIV (1972), S. 658-671.

<sup>5</sup>Bredekamp, Horst; Ullrich, Wolfgang, Schwarze Legenden, Wucherungen, visuelle Schocks. Der Kunsthistoriker Horst Bredekamp im Gespräch mit Wolfgang Ullrich, in: Neue Rundschau CXIV (2003), 3, S. 10.

programmatischer Diskussionen noch aussteht.

Daher wird in der Kunstgeschichte derzeit das fachliche Vermögen erneut taxiert und danach gefragt, ob man auf einer eigenen Tradition in Sachen Bild aufbauen kann. Waren die Besten des Faches nicht eher Bildwissenschaftler *avant la lettre*, denn Kunstgelehrte? - Gelehrte, die zwar ein Wissen, einen Habitus und eine Haltung weitergaben, die man in den westlichen Gesellschaften gegenüber Werken einnimmt, die wiederum aus verschiedensten Gründen Kunstwerke genannt werden - Gelehrte, die jedoch ansonsten ihre Erkenntnisse erzielten, ohne den Kontext Kunst je offen zu reflektieren.

Im Eifer neuer Traditionsbildung läuft man dann allerdings leicht Gefahr, das Nächstliegende zu übersehen: die alltägliche kunstgeschichtliche Praxis! Alle angehenden Kunsthistoriker sollten sie in den Grundkursen erwerben. Ein kleiner Teil der Absolventen hat sie wenigstens einmal die Woche enorm zu erweitern, wenn nämlich die Sammler aller möglichen Dinge von den Museumsbeamten beraten sein wollen. Und ein großer Teil der Leute vom Fach hat im Kunsthandel ohnehin ständig damit zu tun! Im bayerischen und österreichischen Fernsehen hat diese Praxis sogar seit Jahren eine höchst erfolgreiche Sendung.<sup>6</sup> Ihre wichtigsten Bestandteile sind die traditionelle Bildkritik, die Bildbeschreibung und -analyse sowie die Bildgeschichte, die Provenienzforschung, die im folgenden kurz rekapituliert werden sollen.

### **Bildkritik**

Wie eingeschränkt der Begriff Bildkritik allerdings in der Kunstgeschichte vor einer dekonstruktiven *New Art History* verwendet wurde, lernt man im Proseminar beim Vergleich berühmter Kunstwerke wie den Madonnen von Duccio und Giotto, den Skulpturen von Donatello und Michelangelo, den Grund- und Fassadenaufrißen des Palazzo Medici und Rucellai und vielen anderen Beispielen mehr. Und hat man es da nicht gelernt, dann holt man es während der Hausarbeit

<sup>6</sup>Vgl: „Kunst & Krepel“ <http://www.br-online.de/kultur-szene/kunstundkrepel/> (27.01.2005)

für die Magisterprüfung nach, wenn es z.B. um eine der sprichwörtlich letzten, noch nicht behandelten Dorfkirchen und gleichzeitig darum geht, die Originalität des einen oder anderen Altarbilds, dieses oder jenes Kirchengeräts oder -textils als die eines viel geschmähten drittklassigen Kleinmeisters nachzuweisen. Denn dann wird man stil- und bildkritisch im „klassischen Sinne“ vorgehen.

In aller Ausführlichkeit und Raffinesse, Öffentlichkeit und nationaler Bedeutsamkeit wird die Bildkritik demnächst ins Blickfeld der Allgemeinheit gerückt werden, wenn im Frankfurter Städel der sogenannte „Holbeinstreit“ der deutschen Kunstgeschichte in einer umfassenden Dokumentation wieder aufgerollt wird. Von 1822 bis 1871 ging es bekanntlich immer wieder um die Frage, ob ein in Dresden aufbewahrtes Gemälde tatsächlich von Hans Holbein d. J. stammte. Als das deutsche Pendant zur Sixtinischen Madonna war es verehrt worden, bis ein anderes, ganz ähnliches Werk im Pariser Kunsthandel aufgetaucht war. Dieses, das sogenannte Darmstädter Exemplar der „Madonna des Bürgermeisters Meyer vom Hasen in Basel“ ‘bestimmte’ dann im Herbst 1871 eine Gruppe erster, wahrlich professioneller Kunsthistoriker als das alleinige Original. Die Methode dieser noch „Kunstkenner“ genannten Fachleute war die des systematischen Vergleichs. Ihr reiches Wissen über Malmaterial, Technik, Komposition, Proportionen und Faktur hatten sie zuerst mit dem bloßen Auge, dann mit der Lupe überprüft und die Nachrichten über den architektonischen Kontext zusammengetragen, in dem die Altartafel ursprünglich zur privaten Andacht aufgestellt war. In wenigen, apodiktischen Sätzen hatten sie ihre Einsichten kundgetan. Erst Jahre später entdeckte man die schriftliche Bestätigung des visuellen Befunds. Welch ein Triumph, der sich nicht nur im Kleinen alle paar Tage bis heute wiederholen sollte. Man erinnere sich der jüngsten Entdeckungen eines Caravaggio in Dublin, eines Rembrandt in Holland, eines Turner in amerikanischem Privatbesitz.

Dass bei solchem vergleichenden Sehen die manuellen Reproduktionen der beiden Madonnen-Gemälde eher hinderlich, die fotogra-

fischen dagegen recht hilfreich waren, zählt zur faszinierenden Geschichte des Instrumentariums bzw. zur Geschichte kunsthistorischer Medien. Medienbewusste Vertreter des Faches wie Herman Grimm sprachen es an, wenn sie sagten, dass es die Reproduktionen und nicht die Originale seien, die sich dem Gedächtnis einprägen. Dies hinderte seinen nicht minder Dia-begeisterten Nachfolger Heinrich Wölfflin nicht, sich der Reproduktion „wie einem Fürsten“ zu nähern und seine Worte „wie Perlen“ zu Füßen des Lichtbilds zu legen.<sup>7</sup> Das Lichtbild brachte das Bild erst zum Erscheinen! Erkenntnis und Habitus fielen deutlich auseinander, wie denn auch Kunstgeschichte sich mehr durch den Modus der Rede und der Schreibe im bestimmten Kontext von einem allgemein historischen Diskurs unterscheidet als aufgrund ihrer ästhetischen und historischen Argumente.

Beruhete die Kennerschaft in erster Linie auf dem reichen Erfahrungsschatz eines gut geschulten Bildgedächtnisses, auf dem großen Interesse für Mittel und Techniken, für persönliche Charakteristika und auf einem gerüttelt Maß an Respektlosigkeit gegenüber gefeierten Künstlern, kurz: auf einer großen Menschenkenntnis, so beschleunigte alsbald die Methode des italienischen Arztes, Staatsmanns und Kunstsammlers Giovanni Morelli das bildkritische Verfahren. Morelli hatte mit der schlichten Einsicht spektakulären Erfolg, dass routiniert ausgeführte Partien einer Zeichnung, eines Gemäldes, eines Bildwerks mehr als alles andere den Autor verraten. Beiläufig gemachte Äußerungen und wiederkehrende Fehlleistungen wurden so zu weiteren Kriterien der kunsthistorischen Stil- und Bildkritik. Zunächst löste Morelli Empörung aus, fand aber bald bedeutende Nutzer seines Verfahrens, allen voran den eng mit dem Kunsthandel operierenden Bernard Berenson.

Zu diesen bildkritischen Verfahren kamen im 20. Jahrhundert die naturwissenschaftlichen Methoden der Echtheitsprüfung, beginnend mit der Röntgen- und Infrarotfotografie über die Dendrochronologie bis zu den vielfältigen Methoden der Autoradiografie und Neutronen-Aktivierung - Verfahren, durch die berühmteste Werke wie z.B. der

<sup>7</sup>Landsberger, Franz, Heinrich Wölfflin, Berlin 1924, S. 93/94.

weithin verkitschte „Mann mit dem Goldhelm“ plötzlich auf einen der hinteren Plätze der Kunstgeschichte verwiesen wurden.

### **Bildbeschreibung und Bildanalyse**

Ekphrasis ist heute das viele Kunsthistoriker begeisternde Fremdwort! Unter diesem erforschen sie die in die Antike zurückreichende Tradition der Bildbeschreibung und entdecken die vielfältigen Formen der Würdigung bestimmter Bilder: von der selbständig analogen Erzählung über das erstaunte Verstummen, das Stammelnen, die lässig hingeworfene Bemerkung, über den ironischen Gemäldedialog bis zum bemühten Bildgedicht des späten 19. Jahrhunderts. Doch dies war Sache von Schriftstellern und begeisterten Dilettanten. Die im 19. Jahrhundert kunsthistorisch ausgebildeten Fachleute dagegen schrieben (von ein, zwei Ausnahmen abgesehen) allenfalls Steckbriefe für Werkverzeichnisse und Kataloge sowie für den Fall, dass eines der Werke abhandeln käme. Auch reicherten sie das soldatisch knappe Vokabular bürgerlicher Konversation über die Kunst mit sogenannten Charakterisierungen sowie Vermutungen über die Genese einzelner Schöpfungen ein klein wenig an. Ein einzelnes Kunstwerk aus der Fülle der Werke zu wählen, es an und für sich, also ästhetisch zu nehmen, ausführlich zu beschreiben und zu analysieren, wagten sie erst sehr viel später. Fühlten sie doch mit Heinrich Wölfflin, dass dem vereinzelt Werk etwas „Beunruhigendes“ eigne.<sup>8</sup>

Das forschende Beispiel gab dann Hans Sedlmayr. Angesichts der geistigen Pinnwände, über die seine Kommilitonen ihre Dissertationen - bis vor 25 Jahren die Arbeiten, mit denen man das Studium abschloss - schrieben, fegte dieser seine Wand leer und konzentrierte sich allein auf ein einziges Werk.<sup>9</sup> Kunsthistorische Strukturanalyse nannte er sein Verfahren, das isolierte Werk als eine Welt im Kleinen zu betrachten und alle Bedeutungs-, Wert- und Rangfragen in die tradierte

<sup>8</sup>Wölfflin, Heinrich, Das Erklären von Kunstwerken, Leipzig 1921, S. 7.

<sup>9</sup>Vgl. den autobiografischen Text von Sedlmayr, Hans, Das Abenteuer der Kunstgeschichte, in: Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken 416 (1983), S. 145-156.

Stilanalyse einzubeziehen. Exemplarisch führte er die Strukturanalyse zuerst in der Einleitung zu seinem Buch über Borromini und später in seinem Aufsatz über Vermeers Gemälde „De Schilderkunst“ vor. Dieser Text wiederum provozierte den Fachkollegen Kurt Badt so sehr, dass er 1960 einen ganzen Band über die Bahnen schrieb, auf denen der aufmerksame Blick sich ein Bild im allgemeinen von links nach rechts zu erschließen vermag.<sup>10</sup>

Gleichzeitig wurden in Deutschland die Arbeiten eines Mannes wieder entdeckt, der aufgrund typologischer und ikonografischer Studien zur Beschreibung und Inhaltsanalyse einzelner Werke gelangt war: Erwin Panofsky. Er war Ende der zwanziger Jahre mit einem Aufsatz über die „Imago Pietatis“ und Anfang der dreißiger Jahre mit einem dreistufigen Modell „zur Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst“ hervorgetreten<sup>11</sup>, war 1933 zur Emigration gezwungen und deshalb danach in Deutschland nur von ganz wenigen Kollegen noch gelesen worden. Panofsky sah in seinem Modell der formalen und inhaltlichen Interpretation ein historisches Korrektiv vor, durch das das jeweilige Werk im geistesgeschichtlichen Kosmos seinen genau bestimmbaren Platz erhielt. Anders als bei Sedlmayr war das Kunstwerk nicht eine Welt für sich, sondern nur Teil eines sehr viel größeren, reicheren Kontextes.

Unbekümmert von solchen methodologischen Auseinandersetzungen erschienen in den Nachkriegsjahren die von Carl Georg Heise seit 1943 herausgegebenen „Kunstbriefe“ und dann in den fünfziger und sechziger Jahren - ebenfalls von Heise ediert - die „Werkmonographien zur bildenden Kunst in Reclams Universal-Bibliothek“. In diesen strömten Fachleute ihr ganzes Wissen über hochberühmte Kunstwerke aus und reicherten sie mit ausführlichen Zitaten aus Quellenschriften und Dichtungen an. Dass sie darin auch ihre Vorurteile über eine wahre gesellschaftliche Ordnung und rechtes Verhalten großzügig ver-

<sup>10</sup>Badt, Kurt, Modell und Maler von Jan Vermeer. Probleme der Interpretation. Eine Streitschrift gegen Hans Sedlmayr, Köln 1961.

<sup>11</sup>Panofsky, Erwin, Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst, in: Logos XXI (1932), S. 103-119.

breiteten, darüber klärte dann Martin Warnke in seinem Beitrag zum Kunsthistorikertag in Köln 1970 mutig auf.<sup>12</sup> Denn in kurzer Zeit waren hier die kunsthistorischen Bildbeschreibungen und -analysen zum unmerklichen Instrument allgemeiner Disziplinierung verkommen.

Dass zur gleichen Zeit Michel Foucaults Buch „Les mots et les choses“ mit der Einleitung über die „Hoffräulein“ bereits vier Jahre lang vorlag<sup>13</sup>, muss heute allerdings wundern. Erst um 1976 wurde man hier auf den eigenwilligen Text aufmerksam: Auf eine ebenso kleine wie flau Schwarzw-Weiss-Reproduktion des lebensgroßen (3,18 x 2,76 cm) Gemäldes folgten fünfzehn eng bedruckte Seiten über das Bild, ohne ein einziges Wort über Diego Velazquez - Foucault sprach lediglich über den „Maler“ -, ohne ein einziges epochemachendes Datum, geschweige denn einen historisch bedeutenden Hintergrund oder gar über für den Künstler schicksalsschwere Umstände, selbst ohne die Maße, ohne Kompositionslinien, ohne ein Hinweis auf den melancholisch stimmenden Palast, in dem das überwältigende Gemälde mit der zauberhaften Prinzessin ursprünglich hing! Allein vom Beziehungsgeflecht zwischen den Figuren untereinander und zum imaginären sowie realen Betrachter war die Rede, - eine Rede, die zuletzt auf den Begriff der „Repräsentation“ kam, diese als den Begriff für das grundlegende Selbstverständnis eines klassischen Zeitalters erklärte und das Gemälde als das großartige Beispiel vorstellte, in dem die Repräsentation selbst präsentiert, die Vergegenwärtigung selbst vergegenwärtigt wird.

Wie ein Schock wirkten Warnkes Vortrag, Foucaults tastende Selbstversicherung und die Orientierungshilfen, die man Ende der sechziger und Anfang der siebziger Jahre bei ebenso scharfen Beobachtern wie Walter Benjamin, Norbert Elias, Roland Barthes und Jacques Derrida

<sup>12</sup>Warnke, Martin, Weltanschauliche Motive in der kunstgeschichtlichen Populärliteratur, in: Ders. (Hg.), Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft und Weltanschauung, Gütersloh 1970, S. 88-108.

<sup>13</sup>Foucault, Michel, Les mots et les choses, Paris 1966 (deutsch unter dem Titel: Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften, Frankfurt am Main 1971).

fand, um nur die allerersten Autoren zu nennen, die die lange Liste der intellektuellen Nothelfer anführten. Im Fach selbst gewannen die Texte von Michael Baxandall, Svetlana Alpers, Timothy Clark, schließlich Rosalind Krauss, kurz die angelsächsische sozialwissenschaftliche *New Art History*, große Anziehungskraft. Daher konnte erst nach dieser Orientierungs- und Modernisierungsphase erneut eine Reihe von Werkbeschreibungen und -analysen gestartet werden, die nun „kunststücke“ genannt, zuerst von Klaus Herding und dann von Michael Diers herausgegeben wurden. Das war 1983. „Nomen est omen“ mochte man die artistische Didaktik fein verästelter Methodik kommentieren und darauf hinweisen, dass entsprechende Interpretationen in der BBC viel leichter, lockerer, freundlicher daher kamen. Wo bleibt bei allen artistischen Übungen über die sozialen Funktionen die Kunst, fragte Gottfried Boehm und legte den Finger auf die kunsthistorische Wunde: ein einzelnes Kunstwerk will persönlich vermittelt und die Kunstwerke allesamt wollen verstreut, verbreitet sein!

### **Bildgeschichten**

Deshalb wird auch ein drittes Konto der Kunstgeschichte, von dem sie, kapitalkräftig wie sie nun einmal ist, für ein interdisziplinäres bildwissenschaftliches Forschungsprogramm einiges abheben und investieren kann, von immer größerer Bedeutung: die Bildgeschichte. Weil diese in Form von zahllosen Bildgeschichten in erster Linie narrativ und durch und durch mit Anekdoten, Prahlereien und Unwahrheiten gespickt ist, wurde sie von den Kunsthistorikern lange Zeit als unwesentlich abgetan. War man doch kleinkariert auf wissenschaftliche Anerkennung erpicht. Daher hat man die Geschichte einzelner Werke in die Spalten und Zeilen von Museumskatalogen und Werkverzeichnissen verbannt, in denen die Provenienz eines jeden Werks zum Nachweis seiner Originalität so lückenlos wie möglich nachgewiesen ist. Diese trockenen Daten und Namen verraten dem Kenner jedoch sehr viel mehr. Und welches Engagement, welche Ablehnung, wieviel Hass und wieviel Liebe sich hinter den meist nur aufgereihten Namen und Daten verbergen, interessiert die Mitmenschen im allgemeinen im-

mer noch sehr viel mehr als der Streit um stilistische Abhängigkeiten, ikonografische Details, um sozial abgestufte Motive, geschlechterspezifische Perspektiven oder poststrukturalistisch geordnete Erfahrungen. Die zahlreichen Sammlerausstellungen der jüngst vergangenen Jahre und einige Sammlermuseen haben dies mit großem Erfolg bewiesen - man erinnere nur die der Barnes Collection aus Merion bei Philadelphia in Paris und München, aber auch der Sammlung Giustiniani in Berlin. Auch im Falle der Dokumentation des Holbeinstreits wird es wieder erfahrbar sein. Wieviele Besucher werden sich über das eigenartige Sehvermögen der Fachleute wundern und fragen, wie man diese Fertigkeit lernen kann? In einer Schule des Sehens?

Und um wie viele mehr werden darüber aufgeklärt werden wollen, wo bloß die Motive für solche *Geschichten* liegen, wie sie im Falle der „Madonna des Bürgermeisters Meyer zum Hasen“ von Günther Grundmann erzählt worden sind? Das Bild, so schreibt Grundmann, „... befand sich seit dem Jahre 1942 in dem der großherzoglichen Familie gehörenden Schloss Fischbach in Schlesien. Für die Eingeweihten war es beruhigend, an sein beschütztes Dasein in den Mauern des alten Wasserschlosses zu denken, während sich das furchtbare Kriegsende dem Sehenden immer deutlicher offenbarte. Und dieses Ende verknüpfte das Schicksal des Bildes mit dem des Verfassers, der sich von diesem Zeitpunkt an als handelnde Person in den Gang der Ereignisse einfügt: Am 20. Januar 1945 begann die schlesische Katastrophe, als die Räumung der Festung Breslau bei Eis und schneidendem Oststurm befohlen wurde. Am 25. Januar verließ ich die Stadt mit dem amtlichen Auftrage in meiner Eigenschaft als Provinzialkonservator, die wertvollsten Kunstwerke aus dem zum Kampfgebiet werdenden Schlesien zu verlagern. Längst hatte ich um die Genehmigung dieser Bergungsmaßnahmen gerungen. Nun sollten sie inmitten endloser, die Landstraßen verstopfender Trecks und angesichts eines völlig lahmgelegten Eisenbahnverkehrs im letzten Augenblick bewerkstelligt werden. - Während dreier Wochen holte ich aus den verlassenem Schlössern Schlesiens die seit Jahr und Tag eingelagerten Kunstschätze Breslaus,

soweit sie bei der unterbrochen vorschiebenden russischen Front noch erreichbar waren, mit letzter Krafteranstrengung nach Bad Warmbrunn im Riesengebirge zusammen, stets von der Sorge gehetzt, zu spät zu kommen, zermürbt vom Warten auf den von Flüchtenden überfüllten Straßen, vom Warten auf Wagen, und Brennstoffzuteilungen, vom Warten in den Dienstzimmern der in der Auflösung begriffenen Behörden. Und in Fischbach wartete die Holbein-Madonna!...“<sup>14</sup> Grundmanns Bericht erzählt auf über vier weiteren Seiten die Details der „Rettung“ der „Madonna des Bürgermeisters Meyer zum Hasen“ und damit eine einzige Geschichte aus der bald fünfhundertjährigen Rezeptionsgeschichte dieses Bildes und eine einzige aus den unendlich vielen Bildgeschichten, die die Provenienzforschung der Kunstgeschichte bereithält und seit einigen Jahren zu ordnen beginnt.

### **Schluss**

Das einzelne, das vereinzelte, isolierte Bild in seinen veränderten Kontexten ist also sowohl für die Fachleute als auch die Kunstbegeisterten immer mehr zum Problem und damit zu einem der Gegenstände der Kunstgeschichte geworden, - zu einem, denn es gibt ja noch mehr Gegenstände des Faches, so dass sich nicht eine Alternative Bild- oder Kunstwissenschaft stellt, wie man aus manchen Diskussionen heraushören kann. In den vielseitigen Verfahren jedoch, die einzelnen Kunstwerke zu bestimmen, sie zu analysieren, zu interpretieren, liegt denn auch ein immenses Kapital des Faches, das inzwischen auch für Bilder eingesetzt wird, die weit von dem entfernt sind, was als Kunst anerkannt und immer noch mit der unvermuteten Beglückung einzelner Menschen verbunden wird.

Eine schwere Aufgabe wird es sein, die Materialität und die Technik der nicht manuell erstellten Bilder darzulegen und zu analysieren. Denn, darüber kompetent reden können nur wenige. Eine schwerere noch, die Masse der Bilder quantitativ zu bewältigen, zumal die Disziplin, anders als etwa die anderen Geschichtswissenschaften, keine

quantitative Kunstgeschichte oder -wissenschaft entwickelt hat. Am schwierigsten jedoch wird es bleiben, die Differenz zwischen Bild- und Kunstgeschichte wissenschaftlich auszuloten.

*Prof. Dr. Heinrich Dilly ist Professor für Kunstgeschichte an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg.*

<sup>14</sup>Grundmann, Günther, Die Darmstädter Madonna. Der Schicksalsweg des berühmten Gemäldes von Hans Holbein d.J., Darmstadt 1959, S. 39/40.