Zeitschrift: Unsere Kunstdenkmäler : Mitteilungsblatt für die Mitglieder der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte = Nos monuments d'art et d'histoire : bulletin destiné aux membres de la Société d'Histoire de l'Art en Suisse = I nostri monumenti storici : bollettino per i membri della Società di Storia dell'Arte in Svizzera

Herausgeber: Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte

Band: 42 (1991)

Heft: 1

Artikel: Was ist spät an der Spätgotik? : Von der Problematik der kunstgeschichtlichen Stilbegriffe

Autor: Sladeczek, Franz-Josef

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-393837

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 15.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

FRANZ-JOSEF SLADECZEK

Was ist spät an der Spätgotik?

Von der Problematik der kunstgeschichtlichen Stilbegriffe

«Man muss sich stets bewusst bleiben, dass alle Stilnamen nur nachträgliche Verabredungen sind. Wir erst geben den Bezeichnungen wie ‹Romantik›, ‹Gotik›, ‹Barock› usw. eine gewisse dogmatische Kraft. Die Hauptsache ist immer die geschichtliche Dimension.»

«Wer einen Stil kennzeichnen will im Sinne einer streng logischen Definition (das heisst in einem Satze, der das Wort ‹und› nicht enthalten darf), der hat das Leben schon vergewaltigt.»

Wilhelm Pinder, Aussagen zur Kunst, Köln 1949

Was ist spät an der Spätgotik? Hinter diesem banalen Titel, der vielleicht sogar zum Schmunzeln anregt, verbirgt sich doch mehr, als man anfänglich meinen könnte. Was implizieren wir (noch) mit den Begriffen «früh», «hoch» oder «spät», mit denen wir so selbstverständlich umgehen? Kennzeichnen sie wirklich Entwicklungsstufen, und falls ja, ein und desselben Stils? Ist ein Stil, der nicht selten synonym als Epoche verstanden wird, dann, wenn wir statt vom Stil der Romanik oder Gotik auch kurzgefasst von Romanik bzw. Gotik sprechen, wirklich messbar im Sinne einer konstanten Grösse, die sich in ihren frühen, reifen und späten Phasen klar und eindeutig absetzen lässt von Vorangegangenem oder Nachfolgendem? Sind die Stile noch zu retten? Oder sind sie nicht längst schon zu Platitüden, «inhaltsleeren Etiketten» (Robert Suckale) geworden? Wie sinnvoll ist eine Einteilung der Kunstgeschichte in Epochen tatsächlich? All dies sind Fragen, die hier zur Diskussion gestellt werden. Fragen, die letztlich an dem rütteln, was man schlechthin das Wissenschaftsverständnis des eigenen Fachs, in diesem Fall der Kunstgeschichte, nennen kann.

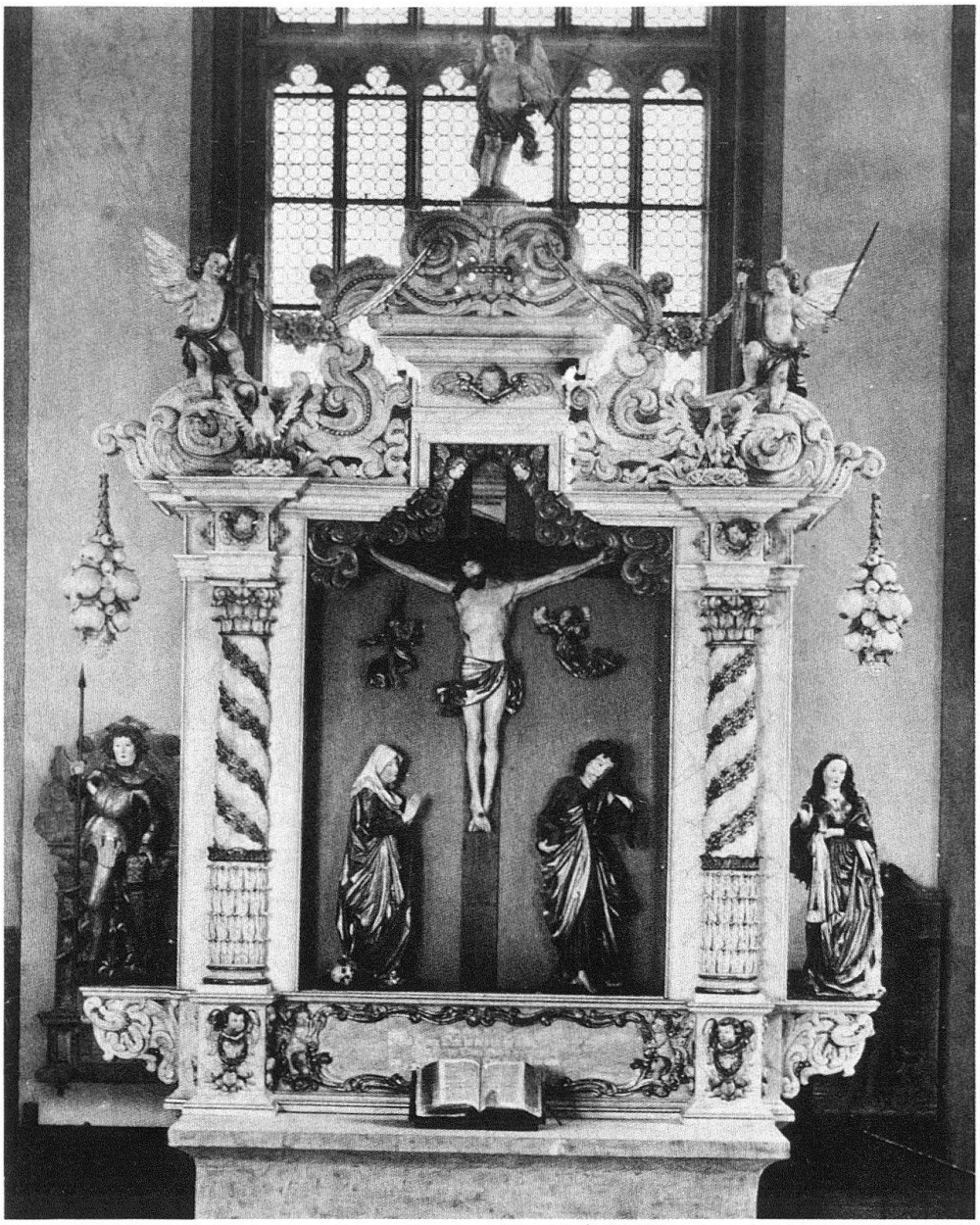
Die Auffassung, dass die Wissenschaft in der Lage ist, messbare, somit brauchbare Resultate zu liefern, auf denen sich Forschung aufbauen lässt, gehört zum Anspruch einer jeden Wissenschaftsdisziplin. Die Kunstgeschichte bedient sich hierzu der *Periodisierung*, d.h. des Systems einer Kunstgeschichtsschreibung in Stilen bzw. Epochen, die zu kurzen prägnanten Schlagwörtern geworden sind: Romanik[1], Gotik[2], Renaissance[3], Manierismus, Barock, Rokoko, Klassizismus und Romantik, Historismus und Moderne. Die Kunstwissenschaft lebt in diesen Stil- bzw. Epochenbegriffen, ja sie *definiert* sich im eigentlichen Sinne erst über sie, denn nur mit Hilfe von ihnen ist sie in der Lage, «Vergangenheit begrifflich zu strukturieren»[4]. Es wird dadurch möglich, jedes beliebige Kunstwerk «unter ein ... bereits bewusstes Allgemeines, den Stilbegriff, zu resümieren, so dass ein Kunstwerk den störenden Charakter des Fremdartigen verliert»[5]. So gesehen hat der Stilbegriff eine *doppelte* Funktion: «Er fasst zusammen und er grenzt ab. Indem er die künstlerischen Merk-

male einer Persönlichkeit, einer Nation, einer Zeit zum Individual-, National- oder Zeitstil zusammenfasst, grenzt er sie zugleich gegen die künstlerischen Merkmale anderer Persönlichkeiten, anderer Nationen, anderer Zeiten ab.»[6]

Mittlerweile sind die Stilbegriffe «zu sprachlichen Symbolen und zu einem Bildungsgut schlechthin geworden», doch, so ist zu fragen, genügen sie wirklich den «Anforderungen eines wissenschaftlichen Wahrheitsbedürfnisses»?[7] Denn: «Auch wer nicht beabsichtigt, die Kunstgeschichte umzubenennen, der muss doch immer wieder neu fragen, was sich hinter gewohnten Begriffen verbirgt...»[8]

Die Erkenntnis, dass die alten Periodisierungssysteme der Kunstgeschichtsschreibung überholt sind, ist nicht neu. Dass wir eigentlich nur mit rein künstlichen Begriffen operieren, kann in jedem Handbuch und Lexikon der Kunstgeschichte nachgelesen werden. Mehrmals war die Kunstgeschichte als ein System der Periodisierung in Stilen schon Gegenstand kritischer Untersuchungen. Zu nennen wären hier vor allem Julius von Schlosser[9], Meyer Schapiro[10], Ernst H. Gombrich[11], Johannes Jahn[12], Jan Bialostocki[13], Josef A. Schmoll gen. Eisenwerth[14], Paul Frankl[15] oder Götz Pochat[16], die alle zur Erhellung des Stilbegriffs beizutragen suchten, doch hat erst in jüngster Zeit – dies sowohl in den Sozial-, Literatur- und Kunstwissenschaften – eine intensive, breit angelegte Diskussion über die Brauchbarkeit der Stilbegriffe eingesetzt. Vor allem gilt es, hier auf das 1985 in Dubrovnik zum Thema «Stil» abgehaltene, internationale Kolloquium[17] sowie auf die 1984 und 1989 erschienenen beiden Bände «Stil und Gesellschaft» bzw. «Stil und Epoche»[18], die sich insbesondere auch einer kunstgeschichtlichen Methodendiskussion öffneten, aufmerksam zu machen. Allen drei Publikationen gemein ist erstmals der Versuch, sich dem Thema auf breiter, interdisziplinärer Ebene im direkten Austausch von Historikern, Kunst- und Musikhistorikern, klassischen Archäologen und Byzantinisten, Literatur- und Sprachwissenschaftlern, Philosophen und Theologen, Soziologen und Psychologen zu widmen. Speziell für den Bereich der Kunstgeschichte sind hier die Beiträge von Friedrich Möbius[19], Helga Sciurie[20], Helga Möbius und Harald Olbrich[21] sowie von Robert Suckale[22] zu erwähnen, die vor Augen führen, wie tief verwurzelt die Stilmodelle innerhalb der Methodendiskussion sind und wie sehr noch in gängigen, althergebrachten Stilbegriffen gedacht und argumentiert wird. «Der Versuch, gegen diese Anschauungen vorzugehen», so Robert Suckale, «erscheint ... wie der Kampf Don Quijotes gegen die Windmühlenflügel. Sie zeigen sich nicht deutlich als ‹Feind› und sind zugleich ein so fester Bestandteil wissenschaftlichen Denkens, dass es sinnlos erscheinen muss, etwas ändern zu wollen.»[23]

Die Forderung, eine Kunstgeschichte ohne Stilepochen zu schreiben, ergäbe sich hieraus als notwendige Konsequenz. Nicht zuletzt deshalb, aber auch aus der festen Überzeugung heraus, dass die wissenschaftliche Diskussion – und dies nicht nur im Fach Kunstgeschichte – von der ständigen Hinterfragung ihrer Methoden und der Suche nach neuen Orientierungswerten lebt, entstanden die nachfolgenden, zusammenfassenden Gedanken.



1 Nördlingen, St. Georg. Hochaltar von 1683 mit integriertem Skulpturenschmuck des ehemaligen Hochaltars von Friedrich Herlin (1462). Heutiger Zustand nach der Restaurierung von 1972.

I

Johann Joachim Winckelmann verfasste 1764 zwar eine Geschichte der Kunst des *Altertums*[24], doch es ist unbestritten, dass mit dieser Schrift die *wissenschaftliche* Aufarbeitung der Geschichte der Kunst, somit der *Kunstgeschichte*[25] als Wissenschaftsdisziplin, ihren Anfang nahm[26]. Die Historiographie der Kunst hatte nach Winckelmann folgende Aspekte zu berücksichtigen: «Die Geschichte der Kunst soll den Ursprung, das Wachstum, die Veränderung und den Fall derselben, nebst den verschiedenen Stilen der Völker, Zeiten und Künstler, lehren, und dieses aus den übriggebliebenen Werken des Altertums, soviel möglich ist, beweisen.»[27]

In dem, was hier von Winckelmann als Aufgabe einer historisierenden Kunstgeschichtsschreibung formuliert wurde, nämlich den *Ursprung*, das *Wachstum*, die *Veränderung* und den (Ver-)*Fall* der Kunst zu untersuchen, findet sich bereits jenes Schema einer bis

heute *aktuellen* Kunstgeschichtsschreibung, die mit den Begriffen eines frühen, reifen und späten Stils operiert. Dass diese Aufgabenstellung der Kunstgeschichte nicht ganz ohne «Anleihen» erfolgte, hat in jüngster Zeit Hans Belting[28] herausgestellt, indem er aufzuzeigen versuchte, wie sehr Winckelmanns Auffassung von Vasaris Schriften, den Viten, geprägt war, deren antikes Gedankengut schon seit langem bekannt ist[29]. So sehen wir uns auch in den Viten mit einer Erzählform in *drei* Zeitaltern konfrontiert: dem Zeitalter Giottos als jenem der Kindheit, dem Zeitalter Masaccios als jenem der Jugend und dem Zeitalter Leonardos und Michelangelos als jenem der Reife und Vollendung[30]. Sinn und Zweck dieser Genealogie war eine exemplarische Belehrung der Künstler, stets gegen den Verfall und für das Wachstum zu arbeiten[31].

Das antike Modell eines dreiteiligen Zeitalters, welches Vasari als ein *zyklisches*[32] verstand, wurde von der Aufklärung, allen voran von Herder – alles hat «seine Periode des Wachstums, der Blüte und der Abnahme gehabt»[33] – wieder aufgegriffen und sodann durch Hegel im Sinne einer Epochen-Kunstgeschichte vorbereitet: «Jede Kunst», so Hegel, «hat ihre Blütezeit vollendeter Ausbildung als Kunst – und diesseits und jenseits ein Vor und Nach dieser Vollendung ... ein Anfangen, Fortschreiten, Vollenden und Endigen, ein Wachsen, Blühen und Ausarten.»[34] Die Kunstgeschichte hatte damit ihr Modell der Historiographie gefunden: Die Einteilung ihrer Geschichte in Stilepochen, die ihrerseits wieder in die «stiltheoretische Triade früh–hoch–spät»[35] unterteilt werden konnten, galt fortan als ein in sich *biologisch* begründetes System einer nach *Aufstieg, Blüte* und *Verfall* orientierten Kunstgeschichtsschreibung.

Bis heute sind somit die Termini Früh-, Hoch- und Spätromanik, Früh-, Hoch- und Spätgotik, Früh-, Hoch- und Spätrenaissance usw. «Leitbegriffe der Ordnung und Klassifizierung»[36] geblieben. Als Schlagwörter gehören sie längst zum festen Inventar jeder Kunstbetrachtung und -bewertung, sowohl für den Kunsthistoriker, als auch – und dies in weit höherem Masse – für jeden, der sich mit Kunst beschäftigt. «Nicht nur der Tourist, der eine romanische Kirche von einer barocken, der Museumsbesucher, der ein impressionistisches Gemälde von einem expressionistischen unterscheiden und seine Wahrnehmungen besonderen Begriffen zuordnen kann, auch der speziellen Fragen nachgehende kunsthistorische Fachmann ist dankbar für die Existenz zusammenfassender, orientierter, ästhetisch-künstlerische Symptome vorsortierender, grösseren Mustern einfügender Termini.»[37] Sind diese Begriffe, die im Grunde genommen alles bezeichnen und nichts meinen – «selten erklären sie mehr als sich selbst; meistens müssen sie erklärt werden»[38] –, nicht längst zu leeren Floskeln, zu «inhaltslosen Etiketten»[39] geworden? Trotz der in keinem Kunstlexikon fehlenden Hinweise auf die Problematik dieser Stilbegriffe hat sich in bezug auf ihren allgemeingültigen Gebrauchswert nichts geändert.

Der Grund hierfür liegt wohl darin, dass der Stilbegriff ein *leicht* zu handhabendes Instrumentarium darstellt, mit dem ganze Stilepochen, die nicht selten mehr als ein Jahrhundert überspannen, in *ei-*

nem «gültigen» Begriff zusammengefasst werden können. In dieser *schlagwortartigen* Verwendungsmöglichkeit, ein Kunstwerk in Kürze pointiert auf den Nenner zu bringen, einzuordnen, liegt der Reiz, aber auch die Gefahr im Umgang mit den Stilbegriffen, die «theoretisch immer wieder totgesagt, von permanenten Definitionsschwierigkeiten bedrängt», sich dennoch «zäh gehalten» haben[40].

Die leichte Handhabe dieser Termini ist die eine Seite, die andere liegt in der Vorstellung von *Wertungen,* die wir mit ihnen verbinden und durch die eine frühe Stilstufe im Regelfall als einfach, eine späte als recht kompliziert erscheint. Der von Heinrich Wölfflin eingeführte Begriff einer «Periodizität der Entwicklung»[41] kennzeichnet nichts anderes als den natürlich bzw. *biologisch* verwurzelten Verlauf der Stile, mit denen wir eigentlich nichts anderes als «Stilbiologie»[42] betreiben. «Über die Geburt, das Leben und den Verfall der Stile» zu schreiben, ist, so formuliert es Jan Bialostocki, als hätte man es mit «organischen Wesen» zu tun[43]. Noch eindrücklicher erfasst es George Kubler: «Obwohl *unbelebte* Dinge unser greifbarstes Zeugnis dafür bleiben, dass die menschliche Vergangenheit wirklich existiert hat, stammen doch die gebräuchlichen Metaphern, mit denen diese sichtbare Vergangenheit gewöhnlich beschrieben wird, hauptsächlich aus der Biologie. Wir sprechen ohne Zögern von der ‹Geburt der Kunst›, vom ‹Leben eines Stils› und vom ‹Tod einer Schule›, von ‹Blütezeit›, ‹Reife› und ‹Verwelken›, wenn wir von Qualitäten eines Künstlers reden... Aufgrund der Metapher des Lebenszyklus müsste sich ein Stil wie eine Pflanze verhalten. Ihre Blätter sind klein und nur unvollkommen ausgebildet; die Blätter des mittleren Lebensabschnittes sind vollständig ausgeformt; die letzten Blätter, die die Pflanze hervorbringt, sind wieder klein, aber komplex geformt.»[44] Erst dadurch, dass man den Stilbegriff als *biologisch* begründeten, *kontinuierlichen* Wachstumsprozess verstand, wurde es möglich, eine Kunstgeschichtsschreibung in Stilstufen zu etablieren und von einem frühen, hohen und reifen (sprich späten) Stil der Kunst zu sprechen. Darin fanden Begriffe wie z. B. Früh-, Hoch- und Spätgotik ihre eigentliche Legitimation.

II

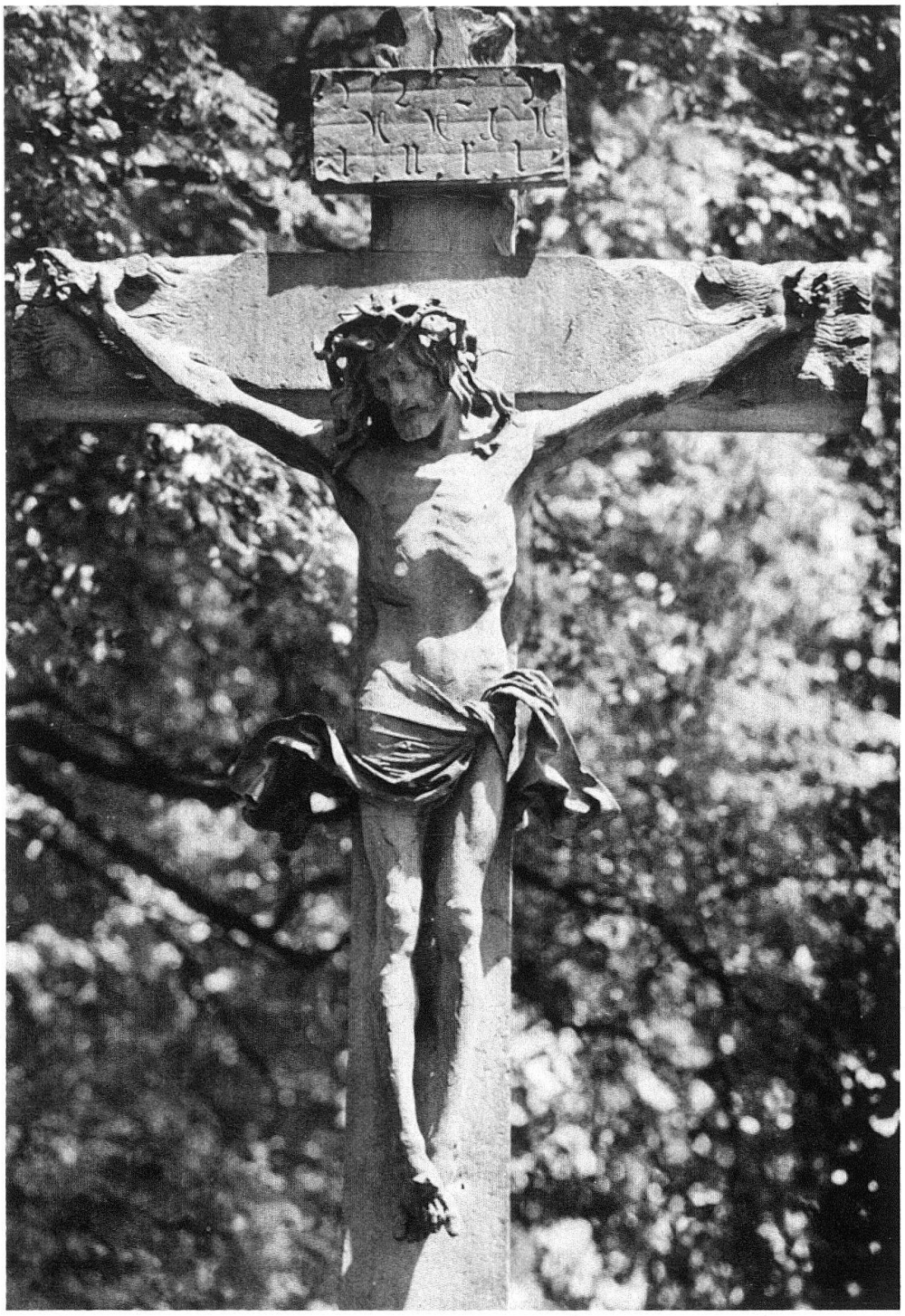
Bei genauerer Betrachtung stossen wir jedoch auf Widersprüche, indem wir feststellen müssen, dass sich die durch diese Begriffe fixierten Zeiträume keinesfalls so einheitlich darstellen, wie man dies zunächst meinen möchte. Die Vorstellung von konstanten Grössen, die man mit den Stilbegriffen nur zu leicht assoziiert, entpuppt sich bei näherem Hinsehen als Trugschluss, da wir es nämlich mit *fliessenden* Grenzbestimmungen zu tun haben.

Wann bzw. womit beginnt eigentlich ein Stil? Gibt es irgendeinen *Ur-* bzw. *Archetyp,* auf den er zurückgeführt werden kann? Wilhelm Pinder, eine der brillantesten wie auch zwielichtigsten Erscheinungen der deutschen Kunstgeschichte[45], stellte hierzu treffend fest: «Für jeden Stil gibt es *ein* Kunstwerk, das sein Ideal in nackter kristallischer Klarheit verkörpert. Die anderen Werke der gleichen Stil-

periode vertreten die verschieden starken Annäherungsgrade an dieses Ideal.»[46] Ganz ähnlich urteilt Friedrich Möbius, wenn er sagt, die Kunstgeschichtsschreibung vereinige «im Grunde genommen nur Werk- und Künstlermonographien hinter einheitlichem Buchrücken»[47]. In der Tat zeigt eine nähere Betrachtung, dass hier Richtiges formuliert ist. Dies lässt sich wohl an keinem anderen deutschen Künstler des Mittelalters besser illustrieren als an Albrecht Dürer, der zum Inbegriff einer ganzen Epoche der Malerei wurde: der *Malerei der Dürerzeit*[48]. Der Nürnberger entwickelte sich zur eigentlichen Leit- bzw. Vaterfigur der deutschen Kunst um 1500 und erreichte darin eine Popularität, die selbst einem Tilman Riemenschneider nicht zuteil wurde. «Im Schaffen Albrecht Dürers wird», so ist es gleich einleitend in Peter Strieders «Deutsche Malerei der Dürerzeit» zu lesen, «einsichtig, was den deutschen Künstler in den entscheidenden Jahrzehnten der Wandlung des Mittelalters zur Neuzeit bewegt.»[49]

Es sind solche *Leitbilder*, aus denen ganze Kunst- bzw. Epochengeschichten entstehen, Leitbilder nicht nur in Form von Künstlerpersönlichkeiten, sondern auch von *Werken*, denen ebenfalls ein *innovativer*, gestalterischer und stilfördernder Wert beigemessen wird. *Das* Bauwerk, das z.B. den Wechsel von der «Romanik» zur «Gotik» einläutete, ist hinlänglich bekannt: Bis heute gilt der Sanktuariumsbau Abt Sugers in Saint-Denis als *Prototyp* der neuen Baukunst, der «Gotik». So heisst es etwa in der Belser Stilgeschichte: «Die Abteikirche von St. Denis steht als *Gründungsbau der gotischen Architektur am Anfang einer langen Entwicklung*... Sugers Kirche wurde massgebend für die meisten Kathedralen in Frankreich zwischen 1140 und 1250: Sens, Noyon, Senlis, Paris, Laon, Chartres, Reims, Amiens und Beauvais.»[50]

Das Ganze liest sich so wie eine Genealogie von Geschlechtern, die sich immer wieder auf den *einen* Urahnen zurückführen lassen. Verläuft eine Stilabfolge wie die der «gotischen» Architektur in Frankreich wirklich so schnurgerade, dass sie sich in einem Satz abhandeln liesse? Ist ein Baustil wie der der «Gotik», über den diese «Epoche» nach wie vor identifiziert wird – bekanntlich war es überhaupt erst der antiklassische Kanon dieser *Architektur*, der zu der negativ gefärbten Stilbezeichnung durch Vasari führte –, wirklich so exakt messbar hinsichtlich seines *Anfangs* und *Endes* – Begrifflichkeiten, die letztlich doch nichts anderes sind als eine «Illusion des Historismus und der Romantik»?[51] Wer bestimmt, ob «der Bamberger Reiter in einem Buch zur romanischen Kunst erscheinen» oder ob der «Georgsdom in Limburg an der Lahn zur rheinischen Romanik oder zur reifen staufischen Kunst oder zur Vorstufe der Frühgotik oder zu einer ‹deutschen› Frühgotik»[52] gezählt werden darf? Welche Kriterien hat die Kunst- bzw. Stilgeschichte hierfür? Wo genau liegt der Grenzwert eines Stils, wo hört er auf, wo fängt ein neuer an? Ist die Spätphase eines Stils ein Absterben oder schon der Beginn eines neuen? Und: Verhält sich nicht jede Gattung (Architektur, Plastik, Malerei) *unterschiedlich* zu dem, was wir den Neubeginn eines Stils nennen? – Fragen, die vielleicht deutlich machen, wie unsicher



2 Niklaus Gerhaert von Leyden. Standkruzifix (1467) auf dem Friedhof zu Baden-Baden.

im Grunde genommen unser kunstgeschichtliches Stilgerüst ist, stehen wir doch mit solchen Grenzdefinitionen immer wieder vor den gleichen *monokausalen* Erklärungsversuchen, für die in Wirklichkeit recht komplexe, für uns heute zum Teil gar nicht mehr nachvollziehbare Entwicklungen verantwortlich sind. Stecken nicht künstlerische Prozesse selbst voller Widersprüche und zeigen sie sich darin nicht verwandt unserem eigenen Tun und Handeln, Denken und Fühlen, in denen wir uns ja selbst auch ständigem Wechsel unterworfen fühlen? «Ständig produzieren die Menschen neue Prozesse, die ihren eigenen Intentionen krass zuwider sind; das Ganze läuft ab

wie von selbst, wohin auch immer, in Figurationen, über die sich von den Beteiligten nicht verfügen lässt.»[53]

Es ist das Verdienst Dieter Kimpels und Robert Suckales[54], bezüglich der Architektur der «Gotik» zu differenzierteren Erkenntnissen vorgestossen zu sein, indem sie darauf hinwiesen, wie ausgesprochen «ungleichartig»[55] die Anfänge der «Gotik» in sich verliefen, da der neue Architekturstil an *mehreren* Orten *zugleich* entstand, gewissermassen gegenseitig sich befruchtend. «Es ist falsch zu fragen, ob die Gotik mit Saint-Denis oder Noyon oder Morienval usw. anfange; vielmehr stellen wir fest, dass in den Jahren um 1130/1140 in Saint-Denis, Paris, Sens, Saint-Germer-de-Fly, Noyon und anderen Orten des französischen Kronlandes eine Baubewegung einsetzt, die die Fundamente für die Schaffung einer neuen Bau- und Ausdrucksweise legt.»[56]

III

Dass an verschiedenen Orten zugleich Gemeinsames entstehen kann, lässt vermuten, dass wir es hier mit *durchschlagenden* Prozessen zu tun haben, die sich geradezu *explosionsartig* entladen[57]. Die Untersuchungen Thomas S. Kuhns[58] haben beispielsweise gezeigt, dass neue wissenschaftliche Leitsätze, auch *Paradigma* genannt, im Grunde genommen nicht durch Entdeckungen einzelner Persönlichkeiten, sondern aus einer *Krisenzeit* heraus entstehen, in der das bisherige Paradigma nicht mehr ausreicht. Es kommt, wie Kuhn sich ausdrückt, zu einem *Paradigmawechsel.* Der Philosoph und Physiker Carl Friedrich von Weizsäcker, der den Paradigmawechsel in den Naturwissenschaften untersuchte, kommt zu ganz ähnlichen Resultaten. Er spricht von langen Phasen bzw. *Ebenen,* in denen ein Paradigma als alleiniges Verfahren bestimmter wissenschaftlicher Problemstellungen angewendet wird; so lange, bis das Verfahren nicht mehr genügt und hinterfragt wird. Es kommt zu einer Phase der Stagnation, zu einer «Krisenerfahrung», aus der sich ein «neues Paradigma, eine neue Ebene des Fortschritts eröffnet»[59]. Dieses neue Paradigma entsteht innerhalb kürzester Zeit, «in blitzartigen, aufhellenden Augenblicken, in welchen die Menschen die neuen Wege sehen und plötzlich die bisherigen Wahrheiten aufgeben»[60]. Von Weizsäcker selbst nannte diesen plötzlich einsetzenden, nur kurze Zeit andauernden Prozess *fulguratio.* Obschon eine direkte Übertragung derartiger rein wissenschaftlicher Prozesse auf den Bereich der Kunst zumindest fragwürdig erscheint[61], sind diese Beobachtungen nicht ganz ohne Belang, wissen wir doch beispielsweise von der «Gotik», dass die wesentlichen Grundzüge der neuen Formen innerhalb von nur sechzig Jahren gefestigt waren[62]. So gesehen versuchte auch Bialostocki, den Begriff der *Fulguration auf die Entstehung der Stile* anzuwenden. «Die Stile bilden sich selten in einer längeren Periode heraus. Die Zeit ihrer Formulierung ist meistens sehr kurz. Dann wachsen sie, vollenden sich, breiten sich aus, werden modifiziert, verändert, an die lokalen Möglichkeiten und Traditionen angepasst,

und dieser spätere Vorgang kann lange dauern.»[63] Es bliebe vorstellbar, dass sich ähnliche Prozesse auch in bezug auf die Entstehung von Stilen zugetragen haben. Jedoch wäre es *falsch* anzunehmen,

a) dass sich ein Stilbeginn immer auch in allen drei Gattungen gleichzeitig manifestiere; hier ist, was Paul Frankl[64] aufzeigte, mit Zeitverschiebungen zu rechnen, so dass wir den Stil zunächst *gattungsspezifisch* zu untersuchen und zu definieren haben: «Viele Kunsthistoriker setzen voraus, dass der Stil immer in den Künsten der Architektur, Plastik und Malerei in derselben Minute auf die nächste Stufe steigt. Man fordert stets ein ‹Gesamtkunstwerk› und glaubt, dass ein geheimer Kunstwille auf einen unsichtbaren Knopf drückt und alle Künstler marschieren sofort in gleicher Richtung und gleichem Tempo voran»[65];

b) dass das Alte hierbei restlos abgelöst werde. Am Beispiel der für die «romanische» und «gotische» Architektur als charakteristisch bezeichneten Form des *Rund- und Spitzbogens* lässt sich gut aufzeigen, wie sehr Altes in Neuem fortlebt. In dem Sanktuariumsbau Abt Sugers von Saint-Denis treffen wir innerhalb der Krypta auf einen in «romanischem» Stil erbauten Kapellenkranz, der den Dualismus zwischen «Tradition» und «Fortschritt» nicht besser illustrieren kann, indem nämlich die «romanische» Formsprache von der «gotischen» als eine dem «niederen Rang angemessene Darstellungsform» übernommen wird[66]. Es kommt also zu keiner restlosen Ablösung, sondern zu einem Nebeneinander, zu einer *Überlagerung* der Stile. «Das Neue löst das Alte nicht ab, sondern überlagert es.» ... Diese «Bewusstheit im Einsatz der Formen bedeutet uns, dass man Stil bewusst wählte und ebenso bewusst verschiedene Stile nebeneinander als Ausdruck von Rangstufen anwandte, dass also die Vorstellung eines naturwüchsigen Stiles ungültig ist»[67];

c) dass unsere Kriterien für das, was wir die frühe oder späte Stufe einer Periode, eines Künstlers oder Kunstwerks nennen, gleichzeitig auch gesicherte Erkenntnisse in bezug auf eine Datierung liefern. Dies zeigt sich wohl nirgends eindrücklicher als bei der mittelalterlichen Skulptur, an der «die Stilkritik ihre Entwicklungsreihen fast beliebig» aufbaut, indem sie annimmt, dass «die Evolution von flachen zu gerundeten Formen, ... vom Starren zum Bewegten fortschritt»[68]. Ein gutes Beispiel dafür, wie unzuverlässig das von uns verwendete Stilgerüst für Datierungsfragen ist, bietet der Altar Friedrich Herlins in der Nördlinger Georgskirche, der mehrheitlich in die siebziger Jahre des 15. Jahrhunderts datiert wurde. Hauptkriterium für diese Datierung bildete das Kruzifix im Schrein des Altars, das durchwegs in der *Nachfolge* des 1467 entstandenen Kruzifixes Niklaus Gerhaerts in Baden-Baden gesehen wurde[69]. Dieses Resultat war jedoch zu korrigieren, als man 1971 im Zuge der Restaurierung auf eine Inschrift stiess, die die Fertigstellung des Nördlinger Altars auf das Jahr 1462 bestätigte[70]. Die Logik der Stilterminologie als gesicherter Erkenntnisfaktor für die Alterssicherung war damit eindeutig in Frage gestellt worden. Müsste der Ausspruch Max J. Friedländers: «Wir sind ja nicht dabei gewesen»[71], nicht viel häufiger Anwendung finden bei der kunsthistorischen Argumentation?;

d) dass wir es mit stagnierenden Stilerscheinungen zu tun haben, wie sie die grosse Zeiträume absteckenden Epochenbegriffe («Romanik», «Gotik» usw.) implizieren. Es sind im Gegenteil stets sich *wandelnde* Prozesse, in denen Altes zu Neuem *transformiert* wird, *Innovationszeiten* und *-zentren* entstehen, die selbst «Epoche machen»[72].

Betrachtet man einmal die Zeit der sog. *Spätgotik*, die – auch dies wieder eine Folge kunsthistorischer Willkürlichkeit – zwischen 1351

3 Nördlingen, St. Georg. Hochaltar von 1683. Die bei der Restaurierung von 1971 neuaufgefundenen Malereien am Schrein des ehemaligen Hochaltars von Friedrich Herlin. Links Engel mit Brokatvorhang, rechts Prophet Jesaja; zuunterst, nur schwach erkennbar, die entdeckte Inschrift Herlins *(«Dis werck hat gemacht fridrich herlin von rotenburck 1462»)* (Vergrösserung auf der gegenüberliegenden Seite)

(Bau des Heilig-Kreuz-Münsters zu Schwäbisch Gmünd) und 1530 (Reformationszeitalter) angesiedelt wird, so sieht man sich darin bestätigt, dass hier kein einheitlicher Zeitstil vorliegt, sondern dass wir es auch hier mit durchschlagenden Innovationsschüben unterschiedlicher Stillagen[73] zu tun haben, die in ihren *heterogenen* Erscheinungsformen einen Epochenbegriff wie den der «Spätgotik» schnell ad absurdum führen. Pinder hat, obschon immer wieder auf die Gefahr eines «Gänsemarsches der Stile»[74] hinweisend, deutlich gemacht, dass sich allein innerhalb der Plastik des 15. Jahrhunderts *sechs* unterschiedliche Stilstufen unterscheiden lassen, die an sich so heterogen sind, dass sie schwerlich unter einem Begriff subsumiert werden können[75]. Eine Skulptur aus der Zeit des sog. Internationalen Stils, hier vorgeführt am Beispiel des gegen 1430/35 zu datierenden Standbildes eines Johannes des Täufers aus dem Berner Skulpturenfund, müsste im Sinne der bisherigen Stilterminologie in gleichem Masse als «spätgotisch» bezeichnet werden wie eine Skulptur aus der Zeit um und nach 1500, wie die gut 100 Jahre später (um 1533/35) entstandene Andreas-Figur des Claus Berg in Güstrow. Der Faltenstil beider Figuren gibt sich indes derart unterschiedlich, dass sich hier durchaus der Gedanke eines Vergleichs zwischen Äpfeln und Birnen aufdrängt. Die Unterschiede sind so gravierend, dass man sich in bezug auf die Güstrower Figur nicht einmal mehr mit dem Terminus «späteste Phase der Spätgotik» aus der Affäre ziehen könnte.

4 Detail von Abb. 3

IV

Es wird hieran vielleicht deutlich, wie im höchsten Grad fragil unser Stilgerüst ist, das dem Ziel dient, die unterschiedlichen Stilströmungen auf *einen* Nenner zu bringen.

Eine der wesentlichen Schwierigkeiten liegt darin, dass wir mit dem Begriff *Stil*[76] (lat. *stilus* = spitzer Holzpfahl, Schreibgriffel), der – im Mittelalter vor allem im Bereich der Rechtspraxis lebendig[77] – erst im 17. Jahrhundert[78] zur Kennzeichnung künstlerischer Prozesse verwendet wurde und die bis dahin gebräuchlichen Termini *maniera*[79] bzw. *modus*[80] ersetzte, heute eine unzählige Anzahl von Bedeutungen verknüpfen, die letztlich zum Identitätsverlust dieses Begriffs geführt haben. «Es lässt sich beobachten», so George Kubler, «dass bestimmte Wörter an Bedeutung verlieren, wenn sie durch eine zu allgemeine Verwendung missbraucht werden, als litten sie an Krebs oder Inflation. Stil ist eines dieser Wörter. Seine unzähligen Bedeutungsschattierungen umfassen anscheinend alle Erfahrungsbereiche. Auf der einen Seite gibt es eine Definition von Henri Focillon, die Stil als *ligne des hauteurs* bestimmt, vorgestellt als die Gebirgskette des Himalaya, aufgereiht aus den bedeutendsten Monumenten aller Zeiten, gedacht als Prüfstein und Norm allen künstlerischen Wertes. Das andere Extrem ist das kommerzielle Dickicht der Werbung, wo Benzinmarken und Toilettenpapier Stil haben; oder auch jener Bereich, wo jährlich wechselnde Kleidermoden als ‹Stile› ausgegeben werden. Dazwischen liegt das vertraute Terrain der ‹historischen› Stile: Kulturen, Nationen, Dynastien, Herrschaftsgebiete, Regionen, Perioden, Handwerk, Menschen und Dinge: alles hat Stil.»[81]

Ist es daher nicht zwingend, dass wir umdenken, unsere Schritte von den althergebrachten Stilbegriffen weg bewegen und kunstgeschichtliche Zusammenhänge neu zu verstehen und zu bestimmen versuchen? Sollen wir sie, wie Johannes Jahn fragt, «ganz über Bord werfen und nur die Wirklichkeit des tatsächlichen geschichtlichen Ablaufs gelten lassen»?[82] Dies zumindest ist die Folgerung Robert Suckales, der meint, wir sollten «auf die alte Begrifflichkeit verzichten, auch wenn alle Welt weiter von Entwicklung, Früh-, Hoch- und Spätgotik redet». Denn «diese Geschichtsauffassung ist der Erzfeind einer Kunstgeschichte, die wirklichkeitsgetreu sein will»[83]. Die Frage ist nur: Was tritt an die Stelle der althergebrachten Leitbilder, mit denen sich so bequem klassifizieren und argumentieren lässt? Haben wir Alternativen?

Der Weg einer Neuorientierung müsste dahin führen, die grosse Zeiträume umfassenden Stilblöcke *aufzulösen* und Stilphänomene in *kürzeren* Perioden zu untersuchen. Ein solches Vorgehen könnte, folgt man dem Vorschlag Suckales, darauf hinauslaufen, eine Geschichte der Kunst nach *Innovationen* und *Stagnationen* zu schreiben. «Würde man die Kunstgeschichte zwischen 1100 und heute als eine von Innovationen und Stagnationen beschreiben, ohne sie sogleich als ‹früh› oder ‹spät› in ein Bezugssystem einzubinden, entginge man auch dem Automatismus der Wertungen, der in dem Ent-

5 Bern, Münsterplattform. Skulpturenfund. Das gegen 1430/35 entstandene Standbild Johannes' des Täufers (Matthäus Ensinger?).

wicklungsschema steckt.»[84] Denkbar wären in bezug auf die Kunst der «Spätgotik» beispielsweise Untersuchungen zur böhmischen Kunst ab 1350, zur Internationalen Kunst um 1400 oder zu künstlerischen Phänomenen in bestimmten höfischen Kreisen wie z. B. zur Zeit König Sigismunds von Ungarn (1387–1437). Die Palette dieser ausgesprochen «spätgotischen» Themen, die sich beliebig erweitern

liesse, macht deutlich, worauf es letztlich hinausläuft: auf eine Zergliederung der Epochen-Kunstgeschichte in *Einzelthemen.*

Ein anderer Ansatz liesse sich mit jenem Modell einer *Europäischen Kunstgeschichte in Daten*[85] benennen, an dem bereits seit über einem Jahrzehnt von Kunsthistorikern der Humboldt-Universität Berlin, der Karl-Marx-Universität Leipzig und der Friedrich-Schiller-Universität Jena intensiv gearbeitet wird. In den bislang erschienenen Bänden[86] wird versucht, die kunstgeschichtlichen Stilepochen durch eine zeitliche Benennung der jeweiligen Perioden zu *umgehen* und bezogen auf die unterschiedlichen Gattungen (Architektur, Malerei, Skulptur, Kunstgewerbe) eine *Geschichte der deutschen Kunst* in verschiedenen Zeitstufen (1200–1350, 1350–1470, 1470–1550, 1760–1848, 1848–1890, 1890–1918) zu schreiben. Als vergleichbare Publikationen hinsichtlich der *Skulptur* des Mittelalters sind Theodor Müllers[87] *Sculpture in the Netherlands, Germany, France and Spain 1400 to 1500* oder M. J. Liebmanns[88] *Deutsche Plastik 1350–1550* zu erwähnen. Für die Schweiz wären an rein *datenorientierten* Arbeiten am ehesten Annie Kaufmann-Hagenbachs[89] *Basler Plastik des fünfzehnten und frühen sechzehnten Jahrhunderts* sowie die postum erschienene Publikation Julius Baums[90] über die *Luzerner Skulpturen bis zum Jahre 1600* anzuführen.

Als dritter, sicherlich ebenso interessanter Ansatz muss der asketische Versuch George Kublers genannt werden, der über eine «Geschichte der Dinge»[91] zu einer neuen Historiographie der Kunst gelangen möchte. Die *Dinge,* unter denen Kubler sowohl «Artefakte als auch Kunstwerke, einmalige Werke und Repliken, Werkzeuge und Ausdrucksmittel, kurz gesagt, alle Arten von Material, die von Menschenhand bearbeitet worden sind», versteht, liefern für ihn den einzigen Anhaltspunkt für zeitliche, stilistische, kurz: kunsthistorische Zusammenhänge. Damit ist nichts anderes gesagt, als dass die «Beschaffenheit der *Form* den Schlüssel für die gesamte Kunstanalyse»[92] liefert, denn es sind, so Kubler, einzig die Dinge, aus denen sich «die Form der Zeit ablesen» lässt[93].

Das erstrebenswerte Ziel, eine Kunstgeschichte *ohne* Epochen zu schreiben, in der Kunstwerke frei von Periodisierungsnormen und Schubladendenken beurteilt würden, müsste demnach Aufgabe einer *neuen* Historiographie der Kunst sein. Mit den oben aufgeführten Modellen, von denen die ersten beiden eine Neuorientierung über *historische* Abläufe anstreben, letztgenanntes hingegen geschichtliche Zusammenhänge geradezu *negiert,* indem das *Kunstwerk* als alleiniger Zeugniswert befragt wird, sollten jedoch nur einige neue Ansätze aufgezeigt werden. Uns interessiert vorerst die Frage: Was wird letztlich aus unserer kunstgeschichtlichen Terminologie? Was machen wir mit den Begriffen «Romanik» und «Gotik»? Werden wir sie trotz des Bewusstseins um ihre Fragwürdigkeit weiter benutzen dürfen? Natürlich wird man einräumen müssen, dass diese Begriffe längst schon eine Ebene erreicht haben, in der wir sie – fernab ihrer einst negativen Beurteilung durch die Renaissance-Theoretiker – als *wertneutrale* Termini benutzen. Dennoch bleibt das Unbehagen, dass wir mit ihnen riesige Zeiträume abstecken, in

6 Güstrow, Dom. Apostel Andreas des Claus Berg (um 1533–35).

denen recht unterschiedliche, oft diametral entgegengesetzte Prozesse stattfinden. Diesen stark voneinander divergierenden Abläufen kann *ein einziger* Begriff, unterteilt in die drei Unterbegriffe früh, hoch, spät, *nicht* gerecht werden. Deshalb können die gängigen Stilbegriffe einer *lebendigen* Kunstwissenschaft, die sich zum Ziel gesetzt hat, die Kunst in ihrer Zeit darzustellen und danach zu fragen, weshalb Kunstwerke entstanden und mit welchen Einstellungen man ihnen gegenübertrat, auf die Dauer nicht genügen. So stösst man auch in Otto von Simsons sechstem Band der Propyläen Kunst-

geschichte auf die Formulierung: «In gewisser Weise gehören die weitgespannten Panoramen ‹Renaissance› und ‹Barock›, ‹Romanik› und ‹Gotik› usw., die das einzelne Phänomen unter einem allgemeinen Aspekt subsumieren, der Vergangenheit an. Uns beschäftigt das Eigenartige jedes Kunstwerkes, die stets besondere Art und Weise, in der ein Bildthema und dessen Ausdruck auf Fragestellungen des Zeitalters antwortet, die vielfältige Bezogenheit des künstlerischen Gebildes zu den geistigen Mächten seiner Umwelt, nicht zuletzt die einmalige Handschrift des Künstlers.» Aus diesem Grunde, so heisst es weiter, «wird im Titel des vorliegenden Bandes der Begriff ‹Gotik› bewusst vermieden...» [94].

Erste Ansätze für eine *Kunstgeschichte ohne Epochendenken* sind somit schon erfolgt. Wir stehen jedoch erst am *Anfang* dieser Neuorientierung, und so werden die Stilbegriffe vorerst noch den Nutzen ihrer schlagwortartigen Verwendung behalten. Ein erster Schritt, dem entgegenzutreten, dürfte jedoch zweifellos darin bestehen, uns stets bewusst zu machen, dass unser Periodisierungssystem eigentlich auf sehr wackligen Füssen steht, das nur dann existenzfähig *bleibt*, wenn es dauernd hinterfragt wird.

Résumé

Qu'est-ce-que le gothique tardif? Derrière ce nom banal, qui suscite même des sourires entendus, se cachent bien plus de problèmes qu'on ne l'imagine. Que recouvrent (encore) les concepts de «früh», «hoch» ou «spät» qui semblent si évidents? Caractérisent-ils vraiment les phases d'une évolution d'un même style? La notion de style, qui souvent est lue comme synonyme d'époque, peut-elle se mesurer de manière *constante* lorsque l'on parle du gothique ou du roman? Cette constance se dégage-t-elle clairement lorsque l'on confronte ces trois phases successives les unes par rapport aux autres? Doit-on encore préserver cette notion de style? Ne serait-elle pas devenue une platitude, une «étiquette sans contenu» (Robert Suckale)? La division de l'histoire de l'art en périodes se justifie-t-elle vraiment? Toutes ces questions sont discutées dans cet article; des questions qui ébranlent une certaine conception de la connaissance à l'intérieur de disciplines historiques spécifiques: dans notre cas, il s'agit de l'histoire de l'art.

Riassunto

Cosa è tardo nel tardogotico? Dietro a questo titolo banale che potrebbe far sorridere, si cela ben più di quanto si potrebbe inizialmente pensare. Che cosa implicano i termini «alto», «basso» o «tardo» con i quali si suole distinguere una corrente stilistica? Si tratta veramenti di differenti *gradi di sviluppo* del medesimo stile? È possibile distinguere uno stile, spesso frainteso come epoca (pensiamo alle generalizzazioni correnti «romanico» o «gotico»), quale dimensione *constante* all'interno di un sistema di datazione suddiviso in tre fasi chiaramente riconoscibili, da quello precedente o dal successivo? Si possono ancora salvare gli stili? Oppure sono stati degradati a «etichette prive di contenuto» come dice Robert Suckale? Ha ancora senso suddividere la storia dell'arte in epoche? Tenteremo di rispon-

dere a tutte queste domande. Domande che vertono intorno alla concezione scientifica della propria materia, nel nostro caso la storia dell'arte.

Anmerkungen

[1] Die *Romanik* als Epochenbezeichnung kennen wir erst seit der Romantik. Die Kunst der Romanik, vor 1820 durchwegs als «vorgotisch», «altdeutsch», «byzantinisch» oder «neugriechisch» bezeichnet, wurde durch den Franzosen de GERVILLE (vgl. M.F. GIDON, *L'Invention de l'expression architecture romane par Gerville* [1818], in: Bull. Soc. Archéol. Normandie XLII, Caen et Paris 1935) begrifflich erfasst, der 1818 als erster in bezug auf die frühmittelalterliche Kunst von *«opus romanum»* sprach. Schon bald fand der Begriff *roman* Eingang in die französische Kunstliteratur, interessanterweise, da unabhängig hiervon, fast gleichzeitig auch in der englischen, wo WILLIAM GUNN (*An Inquiry into the Origin and Influence of Gothic Architecture*, London 1819) 1819 den Terminus *romanesque* einführte. In Deutschland tauchte er 1839 erstmals in G. FR. WAAGENS (*Beschreibung von der Freiberger Goldenen Pforte*, in: «Kunstwerke und Künstler in Deutschland», Teil. I, 1843, S. 8) Beschreibung von der Freiberger Goldenen Pforte auf. Dabei blieb die Romanik als Stilbegriff zunächst *negativ* besetzt, da man in dieser Kunst eine Abart der römischen erblickte. Für DE GERVILLE war sie eine Kunst «dénaturé ou successivement dégradé par nos rudes ancêtres» (zitiert nach JOHANNES JAHN, *Die Problematik der kunstgeschichtlichen Stilbegriffe* (1964), in: ERNST ULLMANN (Hrsg.), Kunstwerk, Künstler, Kunstgeschichte. Ausgewählte Schriften von Joh. Jahn, Leipzig 1982, S. 9–31, S. 11).

[2] Bekanntlich haben die Renaissance-Theoretiker, allen voran VASARI, den Namen *Gotik* auf die Kunst des Mittelalters angewendet, die für sie Inbegriff alles Barbarischen und Abstrusen war, da sie im absoluten Gegensatz zum klassisch antiken Kanon der Renaissance-Kunst stand (vgl. auch die Ausführungen in Anm. 31). Seit den Tagen der Renaissance behielt die Gotik diese Bedeutung einer *negativ* besetzten Kategorie bei und fand bis ins frühe 19. Jahrhundert als *alleinige* Stilbezeichnung für die Kunst des Mittelalters Anwendung. Die *wissenschaftliche* Wertschätzung für das, was wir schlechthin die Kunst der Gotik nennen, die dann seit der Romantik die «reichste und umfassendste Manifestation mittelalterlicher Kunst überhaupt» (JAHN [wie Anm. 1], S. 13) wurde, beginnt mit GOETHES 1773 erschienenem, berühmtem Hymnus auf Erwin von Steinbach und auf dessen Werk, die Strassburger Münsterfassade. Wie tief verwurzelt die Ablehnung gegenüber dieser gotischen Kunst war, bezeugt die Tatsache, dass selbst GOETHE noch vor seiner Besichtigung des Strassburger Münsters Abscheu und Zurückhaltung hegte. Ihm grauste vor diesem Sakralbau wie vor einem «missgeformten, kratzbürstigen Ungeheuer» (zitiert nach JAHN, Die Problematik [wie Anm. 1], S. 245[10]). Massgeblich für die künstlerische wie ästhetische Beurteilung dieser Kunst war – und dies nicht nur bei GOETHE – von Beginn an die *Architektur;* die anderen Gattungen, Malerei und Plastik, standen ausserhalb dieses Bewertungssystems. So galt auch GOETHES Hymnus auf das Strassburger Münster in allem nur der Architektur; mit keinem Wort erwähnte er den noch vollständigen *Figurenschmuck* (235 Skulpturen), den er vor dessen Zerstörung durch die Französische Revolution gesehen hatte (vgl. hierzu JAHN, Die Problematik [wie Anm. 1], S. 245[2]). Zu GOETHES Hymnus auf Meister Erwin und das Strassburger Münster vgl. ROLAND RECHT, *Le mythe romantique d'Erwin de Steinbach*, in: L'Information d'Histoire de l'Art, 15, 1970, N° 1, S. 38–45, sowie zuletzt REINHARD LIESS, *Goethe vor dem Strassburger Münster. Zum Wissenschaftsbild der Kunst*, Leipzig 1985.

[3] Dagegen ist der Begriff Renaissance nicht nur als «Stil, sondern auch als Wort um 1400 entstanden; parallel mit der Kunstschöpfung ging die Begriffsschöpfung» (GEORG KAUFFMANN, *Die Kunst des 16. Jahrhunderts. Propyläen Kunstgeschichte*, Band 8, Berlin 1970 [1984], S. 77).

[4] ULRICH SCHULZ-BUSCHHAUS, *Gattungsmischung – Gattungskombination – Gattungsnivellierung. Überlegungen zum Gebrauch des literarhistorischen Epochenbegriffs Barock*, in: *Epochenschwellen und Epochenstrukturen im Diskurs der Literatur- und Sprachtheorie*, hrsg. von HANS ULRICH GUMBRECHT und URSULA LINK-HEER, Frankfurt (Main) 1985, S. 214.

[5] ALOIS RIEGL, *Gesammelte Aufsätze*, hrsg. von KARL M. SWOBODA. Augsburg und Wien 1929, S. 44.

[6] JAHN, Die Problematik (wie Anm. 1), S. 245.

[7] FRIEDRICH MÖBIUS, *Die Zeit der Kunst – Kunst in der Zeit. Zur Methodologie der Kunstgeschichtsschreibung*, in: FRIEDRICH MÖBIUS und HELGA SCIURIE (Hrsg.), *Stil und Epoche. Periodisierungsfragen*, Dresden 1989, S. 16.

[8] HELGA MÖBIUS und HARALD OLBRICH, *Zur Problematik der Begriffe «früh» und «spät» im kunsthistorischen Prozess*, in: MÖBIUS und SCIURIE, *Stil und Epoche...* (wie Anm. 7), S. 251.

[9] JULIUS VON SCHLOSSER, *Stilgeschichte und Sprachgeschichte der bildenden Kunst. Ein Rückblick*, in: Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften; philosophisch-historische Abteilung 1935, I, München 1935, S. 1 ff.

[10] MEYER SCHAPIRO, *Style*, in: Anthropology Today, Chicago 1953, S. 287–312.
[11] ERNST H. GOMBRICH, *Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung*, Köln 1967; ders., *Evolution in the Arts*, in: The British Journal of Aesthetics, 4, 1964, S. 263–270.
[12] JAHN, Die Problematik (wie Anm. 1).
[13] JAN BIALOSTOCKI, *Das Modusproblem in den bildenden Künsten. Zur Vorgeschichte und zum Nachleben des «Modusbriefes» von Nicolas Poussin*, in: ders., *Stil und Ikonographie. Studien zur Kunstwissenschaft*, Dresden 1965, S. 9–35.
[14] JOSEF A. SCHMOLL gen. EISENWERTH, *Stilpluralismus statt Einheitszwang – Zur Kritik der Stilepochen-Kunstgeschichte*, in: *Beiträge zum Problem des Stilpluralismus* (hrsg. von WERNER HAGER und NORBERT KNOPP), München 1977, S. 9–19; zur Kritik hierzu siehe MARTIN GOSEBRUCH, *Epochenstile – historische Tatsächlichkeit und Wandel des wissenschaftlichen Begriffs*, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 44, 1981, S. 9–14.
[15] PAUL FRANKL, *Zu Fragen des Stils*, hrsg. von ERNST ULLMANN, Weinheim 1988 (Neufassung von FRANKLS 1938 erschienenem *«System der Kunstwissenschaft»*). FRANKLS frühe Beschäftigung mit dem Stilbegriff dokumentiert unter anderem seine Abhandlung «Meinungen über Herkunft und Wesen der Gotik», in: WALTER TIMMLING, *Kunstgeschichte und Kunstwissenschaft* (Kleine Literaturführer 6), Leipzig 1923, S. 9–35.
[16] GÖTZ POCHAT, *Der Epochenbegriff und die Kunstgeschichte*, in: LORENZ DITTMANN (Hrsg.), *Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte 1900–1930*, Stuttgart 1985, S. 129–167.
[17] Vgl. HANS ULRICH GUMBRECHT und K. LUDWIG PFEIFFER (Hrsg.), *Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements*, Frankfurt 1986.
[18] FRIEDRICH MÖBIUS, *Stil und Gesellschaft*, Dresden 1984, und MÖBIUS und SCIURE (Hrsg.), Stil und Epoche (wie Anm. 7).
[19] MÖBIUS, Die Zeit der Kunst (wie Anm. 7), S. 12–66.
[20] HELGA SCIURIE, *Deutsche Skulptur 1200 bis 1350*, in: MÖBIUS und SCIURIE, Stil und Epoche (wie Anm. 7), S. 67–104.
[21] MÖBIUS und OLBRICH, Zur Problematik (wie Anm. 8), S. 251–266.
[22] ROBERT SUCKALE, *Die Unbrauchbarkeit der gängigen Stilbegriffe und Entwicklungsvorstellungen. Am Beispiel der französischen gotischen Architektur des 12. und 13. Jahrhunderts*, in: MÖBIUS und SCIURIE, *Stil und Epoche* (wie Anm. 7), S. 231–250.
[23] SUCKALE, *Die Unbrauchbarkeit der gängigen Stilbegriffe* (wie Anm. 22), S. 238.
[24] JOHANN JOACHIM WINCKELMANN, *Geschichte der Kunst des Alterthums, Dresden 1764* (herausgegeben im mehreren Ausgaben, so von L. GOLDSCHEIDER [Wien 1934] oder W. SENFF [Weimar 1964]).
[25] Auf das Für und Wider des Begriffs kann hier nicht eingegangen werden. Vgl. hierzu die divergierenden Auffassungen GOTTFRIED BOEHMS *Kunst versus Geschichte* (wie Anm. 44), S. 13, und HANS BELTINGS *Vasari und die Folgen* (wie Anm. 28), S. 85.
[26] Für HANS ULRICH GUMBRECHT, *Schwindende Stabilität der Wirklichkeit. Eine Geschichte des Stilbegriffs*, in: GUMBRECHT und PFEIFFER, *Stil* (wie Anm. 17), verbindet sich mit dem Beginn der Kunstgeschichte als Wissenschaftsdisziplin auch «ein *zweiter* Strang in der Geschichte des Stilbegriffs» (S. 753).
[27] JOHANN JOACHIM WINCKELMANN, *Kleine Schriften. Vorreden. Entwürfe* (Zitat aus der «Vorrede zu der Geschichte der Kunst des Alterthums»), hrsg. von W. REHM, Berlin 1968, S. 235 (hier zitiert nach GUMBRECHT, Schwindende Stabilität [wie Anm. 26]), S. 753.
[28] HANS BELTING, *Vasari und die Folgen. Die Geschichte der Kunst als Prozess?*, in: ders., *Das Ende der Kunstgeschichte*, München 1983, S. 68.
[29] Den Viten Vasaris liegen *vier* antike Vorbilder zugrunde: a) Künstlerviten im Sinne von Plutarchs berühmten Männern, b) rhetorische Werkbeschreibungen nach dem Muster von Philostrats Eikones, c) technische Rezepte, gestützt auf die Anleitungen von Vitruv und d) die Lehre der Stilentwicklung, wie sie in Ciceros Brutus vorgegeben war. Vgl. BELTING, *Vasari und die Folgen* (wie Anm. 28), S. 68 mit Bezug auf SVETLANA LEONTIEF ALPERS, *Ekphrasis and aesthetic attitude in Vasari's Lives*, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 23, 1960, S. 190 ff., und ERNST H. GOMBRICH, *Vasari's Lives and Cicero's Brutus*, ebenda, S. 309 ff.; *The Renaissance conception of artistic progress and its consequences*, in: Norm and Form, 1952, S. 1–10. So unterschied Cicero schon zwischen einem Grand Stil (rhetorischen Stil), dem mittleren und dem einfachen Stil (dialektischer Rede). Es ist weithin bekannt, dass dieses System anschliessend von der mittelalterlichen Rhetorik übernommen wurde. Vgl. hierzu EDMONT FARAL, *Les arts poétiques du XIIe siècle*, Paris 1924 (1958), S. 86–88, und BIALOSTOCKI, *Das Modusproblem* (wie Anm. 13), S. 13.
[30] Vgl. BELTING, *Vasari und die Folgen* (wie Anm. 28), S. 68.
[31] Es versteht sich von selbst, dass all das, was diesem Wertungssystem zuwiderlief, wie die «gotische» Kunst, herausfallen musste. «Die Ablehnung der ‹maniera tedesca› hängt damit zusammen, dass diese ordnungslos erscheint, weil sie nicht die antiken Sprachregeln anwendet. Sie ist gleichsam grammatikalisch falsch, denn es gibt nur die antike Grammatik, und diese liefert den Massstab für die Kritik, nämlich jene Normen, die Vasari neu definiert in den fünf Begriffen Regel, Ordnung, Ebenmass, Zeichnung und Stil.»

So gesehen ist der «Stilbegriff sowohl zeitlich wie normativ verstanden» (BELTING, *Vasari und die Folgen* (wie Anm. 28), S. 69). Er dient, wie Vasari es selbst formulierte, dazu, «das Bessere vom Guten und das Beste vom Besten zu sondern» (G. MILANESI (Hrsg.), *Giorgio Vasari, Le vite de'più eccellenti Pittori, Scultori et Architettori Italiani* (1550 und 1568), Florenz 1878–85, hier zitiert nach der deutschen Ausgabe von G. GRONAU, A. GOTTSCHEWSKI und E. JAESKE, *Die Lebensbeschreibungen der berühmtesten Architekten, Bildhauer und Maler*, Strassburg 1904–16, Band 2, S. 94).

[32] Hinter alledem steckt, was erstmals GOMBRICH, *The Renaissance conception* (wie Anm. 29) aufgezeigt hat, das biologische Modell eines *Zyklus*, der sich – dies durchaus im dialektischen Sinne – als eigentliche *Konstante*, als *Naturgesetz*, offenbart. Das überhaupt macht den Stil der Antike grundsätzlich wiederholbar, hierdurch erst wird Wiedergeburt möglich. Antike und Natur dienten zwar als Idealtypen, doch wurden sie von Michelangelo besiegt. Sein Sieg war sogar ein *doppelter*, hatte er doch «jene besiegt, die bereits die Natur besiegt hatten: die antiken Meister» (BELTING, *Vasari und die Folgen* (wie Anm. 28), S. 71).

[33] ALEXANDER DEMANDT, *Metaphern für Geschichte, Sprachbilder und Gleichnisse im historisch-politischen Denken*, München 1978, S. 56.

[34] GEORG WILHELM FRIEDRICH HEGEL, *Ästhetik*, Berlin 1955, S. 578 (hier zitiert nach MÖBIUS, *Die Zeit der Kunst* (wie Anm. 7), S. 29).

[35] MÖBIUS, *Die Zeit der Kunst* (wie Anm. 7), S. 29.

[36] MÖBIUS, *Die Zeit der Kunst* (wie Anm. 7), S. 30.

[37] MÖBIUS, *Die Zeit der Kunst* (wie Anm. 7), S. 16.

[38] BELTING, *Vasari und die Folgen* (wie Anm. 28), S. 66.

[39] SUCKALE, *Die Unbrauchbarkeit der gängigen Stilbegriffe* (wie Anm. 22), S. 243.

[40] KARL LUDWIG PFEIFFER, *Produktive Labilität. Funktionen des Stilbegriffs*, in: GUMBRECHT und PFEIFFER, *Stil* (wie Anm. 17), S. 685.

[41] HEINRICH WÖLFFLIN, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, hrsg. von HUBERT FAENSEN, Dresden 1983, S. 280. Vgl. auch MÖBIUS und OLBRICH, *Zur Problematik* (wie Anm. 8), S. 252.

[42] Der Terminus wurde von NIKOLAUS HIMMELMANN-WILDSCHÜTZ geprägt und entstammt seiner leider immer noch zuwenig beachteten Publikation über den *Entwicklungsbegriff der modernen Archäologie*, in: Marburger Winckelmann-Programm 1960, Marburg (Lahn) 1961, S. 17.

[43] JAN BIALOSTOCKI, *Raum, Zeit und Kunstgeschichte*, in: Kunstwissenschaftliche Beiträge 12, S. 10 (Beilage der Zeitschrift für Bildende Kunst, 1981, Heft 12).

[44] GEORGE KUBLER, *Die Form der Zeit. Anmerkungen zur Geschichte der Dinge* (Deutsche Übersetzung der 1962 erschienenen Originalausgabe «The Shape of Time» mit einer Einleitung von GOFFRIED BOEHM, *Kunst versus Geschichte: ein unerledigtes Problem*), Frankfurt 1982, S. 36 und 41.

[45] WILHELM PINDER (1878–1947), Schüler August Schmarsows, war von 1935 bis 1945 an der Universität Berlin, deren Ordinarius er schliesslich wurde, als Professor für Kunstgeschichte tätig. Zusammen mit dem Existentialisten Martin Heidegger bekannte er sich offen zum Nationalsozialismus, was im nachhinein oftmals den Blick auf seine *wissenschaftlichen* Leistungen versperrte. In jüngster Zeit hat nun ROBERT SUCKALE, *Wilhelm Pinder und die deutsche Kunstwissenschaft nach 1945*, in: Kritische Berichte, Jg. 44, Heft 4, 1986, S. 5–17 eine *differenzierte* Wertung vorzunehmen versucht, indem er auf die nicht zu bestreitenden wertvollen Verdienste Pinders für die Kunstgeschichte hinwies, ohne den es heute keine Stilgeschichte der deutschen Plastik geben würde (vgl. hierzu auch DAGMAR EDITHA LIES, *Plastik als Gestaltung. Wilhelm Pinders Aussagen zur deutschen Kunst in den Jahren 1914–1930*, Diss. Bonn 1980). Der Auffassung SUCKALES, es gelte bei Pinder zu differenzieren zwischen seinem Engagement für die 12 Jahre des Dritten Reiches und dem, «was uns an einzelnen alten Denkansätzen wertvoll bleibt», ist voll beizupflichten. Pinders wohl berühmtester Satz: *«Form ist Zumutung»* (in: *Von den Künsten und der Kunst*, Berlin und München 1948, S. 110) hat in nichts an profunder Erkenntnis verloren.

[46] WILHELM PINDER, *Aussagen zur Kunst*, gesammelt von HILDEGARD VON BARLOEWEM, Köln 1949, S. 79.

[47] MÖBIUS, *Die Zeit der Kunst* (wie Anm. 7), S. 20.

[48] Vgl. hierzu etwa WILHELM PINDER, *Die deutsche Kunst der Dürerzeit*, Köln und Frankfurt 1953²; ERNST BUCHNER, *Das deutsche Bildnis der Spätgotik und der frühen Dürerzeit*, Berlin 1953; ders., *Deutsche Malerei der Dürerzeit*, München 1959; PETER STRIEDER, *Deutsche Malerei der Dürerzeit*, Königstein 1966; ders., *Deutsche Malerei nach Dürer*, Königstein 1966.

[49] STRIEDER, *Deutsche Malerei der Dürerzeit* (wie Anm. 48), S. 3.

[50] FLORENS DEUCHLER, *Gotik* (Belser Stilgeschichte 7), München, Stuttgart und Zürich 1978, S. 7 f.

[51] HANS ROBERT JAUSS, *Geschichte der Kunst und Historie*, in: REINHART KOSELLECK und WOLF-DIETER STEMPEL (Hrsg.), *Geschichte – Ereignis – Erzählung*, München 1973, S. 185.

[52] MÖBIUS, *Die Zeit der Kunst* (wie Anm. 7), S. 23.
[53] MÖBIUS, *Die Zeit der Kunst* (wie Anm. 7), S. 31.
[54] DIETER KIMPEL und ROBERT SUCKALE, *Die gotische Architektur in Frankreich 1130–1270*, München 1985.
[55] SUCKALE, *Die Unbrauchbarkeit der gängigen Stilbegriffe* (wie Anm. 22), S. 233.
[56] SUCKALE, *Die Unbrauchbarkeit der gängigen Stilbegriffe* (wie Anm. 22), S. 233.
[57] Ich folge hier den Ausführungen von FRIEDRICH MÖBIUS, Die Zeit der Kunst (wie Anm. 7), ROBERT SUCKALE, *Die Unbrauchbarkeit der gängigen Stilbegriffe* (wie Anm. 22) und JAN BIALOSTOCKI, *Langsames und schnelles Gehen* (wie Anm. 60).
[58] THOMAS S. KUHN, *Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen*, Frankfurt (Main) 1978.
[59] CARL FRIEDRICH VON WEIZSÄCKER, *Über die Krise*, in: K. MICHALSKI (Hrsg.), Über die Krise, Stuttgart 1986, S. 11–29.
[60] JAN BIALOSTOCKI, *Langsames und schnelles Gehen in der Geschichte der Kunst*, in: MÖBIUS und SCIURIE, *Stil und Epoche...* (wie Anm. 7), S. 211.
[61] THOMAS S. KUHN, *Bemerkungen zum Verhältnis von Wissenschaft und Kunst*, in: Die Entstehung des Neuen. Studien zur Struktur der Wissenschaftsgeschichte, Frankfurt (Main) 1978, S. 446–460, hat die Übertragung derartiger Erkenntnisprozesse auf die Kunst abgelehnt, unter anderem mit der Begründung, dass ein alter Stil durch einen neuen nie restlos ersetzt wird, wohingegen in der Wissenschaft das alte Paradigma durch das neue abgelöst wird.
[62] Vgl. HENRY FOCILLON, *Vie des Formes* (1934), Paris 1947, S. 85–86, und JAN BIALOSTOCKI, *Langsames und schnelles Gehen* (wie Anm. 60).
[63] BIALOSTOCKI, *Langsames und schnelles Gehen* (wie Anm. 60), S. 211 f.
[64] FRANKL, *Zu Fragen des Stils* (wie Anm. 15), S. 76–109.
[65] FRANKL, *Zu Fragen des Stils* (wie Anm. 15), S. 92; ähnlich auch JAHN, Die Problematik (wie Anm. 1): «Es ist eben keineswegs a priori anzunehmen, dass innerhalb eines Zeitstils die verschiedenen Kunstgattungen gewissermassen im Gleichschritt marschieren; vielmehr stellen sie sich in verschiedenen Reifegraden dar mit zuweilen erheblich zeitlichen Verschiebungen» (S. 31).
[66] SUCKALE, *Die Unbrauchbarkeit der gängigen Stilbegriffe* (wie Anm. 22), S. 234.
[67] SUCKALE, *Die Unbrauchbarkeit der gängigen Stilbegriffe* (wie Anm. 22), S. 232 f.
[68] WILLIBALD SAUERLÄNDER, *Alterssicherung, Ortssicherung und Individualsicherung*, in: HANS BELTING und HEINRICH DILLY u. a. (Hrsg.), *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, Berlin 1986, S. 122.
[69] Vgl. hierzu zuletzt RONALD RECHT, *Nicolas de Leyde et la sculpture à Strasbourg 1460–1525*, Strasbourg 1987, S. 152 ff.
[70] Vgl. hierzu JOHANNES TAUBERT, *Friedrich Herlins Nördlinger Hochaltar von 1462. Fundbericht*, in: Kunstchronik, 25, 1972, S. 57 ff.; ders., *Farbige Skulpturen. Bedeutung. Fassung. Restaurierung*, München 1978, S. 150–194.
[71] Vgl. ERWIN PANOFSKY, in: MAX J. FRIEDLÄNDER, *Ter Ere van zijn negentigste Verjaardag* 1957, S. 15 f. (hier zitiert nach SAUERLÄNDER, *Alterssicherung* (wie Anm. 68), S. 124). Friedländer hatte sich in dieser Weise in einem Streitgespräch mit einer Gruppe von Kunsthistorikern im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum geäussert.
[72] SUCKALE, *Die Unbrauchbarkeit der gängigen Stilbegriffe* (wie Anm. 22), S. 243.
[73] Der Begriff der *Stillagen* wurde erstmals 1978 von ROBERT SUCKALE auf dem Parler-Kolloquium eingeführt (*Peter Parler und das Problem der Stillagen*, in: *Die Parler und der Schöne Stil. Europäische Kunst unter den Luxemburgern 1350–1400*, Bd. IV, Köln 1980, S. 175–183). Bis heute fand er – ungerechtfertigterweise – jedoch nur partiell Anwendung. Vgl. z. B. PETER KURMANN, *St. Martin im Spannungsfeld einer spätmittelalterlichen Bürger- und Residenzstadt*, in: ALFRED FICKEL (Hrsg.), *St. Martin zu Landshut (Hans von Burghausen und seine Kirchen*, Band 1), Landshut 1985, S. 46.
[74] «Vergessen wir niemals, dass es keinen Gänsemarsch der Stile gibt, sondern lebendige Verflechtung, und dass immer gleichzeitig gut drei Generationen tätig sind» (WILHELM PINDER, *Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Frührenaissance*, Wildpark-Potsdam 1923, S. 119).
[75] PINDER unterscheidet die Kunst des *Weichen Stils* (um 1400–1430), der *Dunklen Zeit* (bis um 1470), der *70er, 80er, 90er* Jahre und der Zeit *um 1500*, der der eigentlichen Spätgotik, der sich die *deutsche Frühklassik* und der *zweite spätgotische Barock* anschliessen. Vgl. hierzu auch FRANKL, *Zu Fragen des Stils* (wie Anm. 15), S. 96.
[76] Auf eine ausführliche Darstellung der Geschichte des Stilbegriffs muss hier verzichtet werden. Stattdessen sei auf folgende Beiträge verwiesen: HANS ULRICH GUMBRECHT, *Schwindende Stabilität* (wie Anm. 26); MARC ELI BLANCHARD, *Stil und Kunstgeschichte*, in: GUMBRECHT und PFEIFFER, *Stil* (wie Anm. 17), S. 559–573; LINK-HEER, *Maniera* (wie Anm. 79).
[77] «Die Übertragung der Bezeichnung für den Schreibgriffel auf die Verfasstheit geschriebener Texte vollzog sich ... während des ersten vorchristlichen Jahrhunderts...» (GUMBRECHT und PFEIFFER, *Stil* (wie Anm. 17), S. 735), blieb jedoch im Mittelalter «lebendig wohl nur im Bereich der Rechtspraxis und der Rechtslehre» (ebenda, S. 741).

[78] Bis dahin waren die Begriffe *Stil* und *maniera* strikt voneinander getrennt: «Der *Stil* bezeichnete ausschliesslich Phänomene der Sprache und Schrift, die *maniera* wurde lediglich für die bildenden Künste verwendet» (LINK-HEER, Maniera [wie Anm. 79], S. 93).

[79] Vgl. hierzu M. TREVES, *Maniera, The History of a Word*, in: Marsyas 1, 1941, S. 69 ff.; GEORG WEISE, *Maniera und pellegrino: zwei Lieblingswörter der italienischen Literatur der Zeit des Manierismus*, in: Romanistisches Jahrbuch 3, 1950, S. 321–403; C. DUMONT, *Le Maniérisme (Etat de la question)*, in: Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance 28, 1966, S. 439 f., sowie zuletzt URSULA LINK-HEER, *Maniera. Überlegungen zur Kongruenz von Manier und Stil* (Vasari, Diderot, Goethe), in: GUMBRECHT und PFEIFFER, *Stil* (wie Anm. 17), S. 93–114.

[80] Vgl. KAUFFMANN, *Die Kunst des 16. Jahrhunderts* (wie Anm. 3), S. 77. – Der später vor allem in die Musiktheorie eingegangene Terminus, von MEYER SCHAPIRO erstmals auf die Kunstgeschichte der Moderne übertragen, wurde von BIALOSTOCKI (Das Modusproblem [wie Anm. 13], S. 11 ff.) aufgegriffen und als neuer Terminus für «Stil» vorgeschlagen.

[81] KUBLER, *Die Form der Zeit* (wie Anm. 44), S. 34.

[82] JAHN, *Die Problematik* (wie Anm. 1), S. 31.

[83] SUCKALE, *Die Unbrauchbarkeit* (wie Anm. 22), S. 243.

[84] SUCKALE, *Die Unbrauchbarkeit* (wie Anm. 22), S. 243.

[85] Vgl. PETER BETTHAUSEN, *Europäische Kunstgeschichte in Daten*, Dresden 1984.

[86] Bisher erschienen sind: FRIEDRICH MÖBIUS und HELGA SCIURIE, *Geschichte der deutschen Kunst von 1200–1350*, Leipzig 1989; ERNST ULLMANN (Hrsg.), *Geschichte der deutschen Kunst 1350–1470*, Leipzig 1981; ERNST ULLMANN (Hrsg.), *Geschichte der deutschen Kunst 1470–1550. Architektur und Plastik*, Leipzig 1984; ERNST ULLMANN (Hrsg.), *Geschichte der deutschen Kunst 1470–1550. Malerei, Grafik, Kunsthandwerk*, Leipzig 1985; PETER H. FEIST (Hrsg.), *Geschichte der deutschen Kunst 1760–1848*, Leipzig 1986; PETER H. FEIST (Hrsg.), *Geschichte der deutschen Kunst 1848–1890*, Leipzig 1987; HARALD OLBRICH (Hrsg.), *Geschichte der deutschen Kunst 1890–1918*, Leipzig 1988.

[87] THEODOR MÜLLER, *Sculpture in the Netherlands, Germany, France and Spain 1400 to 1500*, London 1966.

[88] M. J. LIEBMANN, *Die deutsche Plastik 1350–1550*, Leipzig 1982.

[89] ANNIE KAUFMANN-HAGENBACH, *Die Basler Plastik des fünfzehnten und frühen sechzehnten Jahrhunderts*, Basel 1957.

[90] JULIUS BAUM, *Die Luzerner Skulpturen bis zum Jahre 1600*, Luzern 1965.

[91] So der Untertitel von KUBLERS Form der Zeit (wie Anm. 44).

[92] BOEHM, *Kunst versus Geschichte* (wie Anm. 44), S. 10.

[93] KUBLER, *Form der Zeit* (wie Anm. 44), S. 42. – Innovationsfördernd sind auch für Kubler *Krisensituationen*, leere Intervalle, die «Zukünftiges von Vergangenem trennen» (BOEHM, *Kunst versus Geschichte* [wie Anm. 44], S. 16) und aus denen heraus sich prototypische Modelle («prime objects») und ihre Wiederholungen («replications») bilden. Vgl. auch BIALOSTOCKI, *Langsames und schnelles Gehen* (wie Anm. 60), S. 211.

[94] OTTO VON SIMSON, *Das Mittelalter II. Das hohe Mittelalter* (Propyläen Kunstgeschichte 6), Berlin 1972 (1984), S. 11 f.

Abbildungsnachweis

1, 3, 4: JOHANNES TAUBERT, Farbige Skulpturen. Bedeutung. Fassung. Restaurierung. München 1978. – 2: RONALD RECHT, Nicolas de Leyde et la sculpture à Strasbourg 1460–1525. – 5: URS ZUMBRUNN, Restaurator, 3255 Rapperswil. – 6: M. J. LIEBMANN, Die Deutsche Plastik 1350–1550, Leipzig 1982.

Adresse des Autors

Dr. Franz-Josef Sladeczek, Dufourstrasse 11, 3005 Bern