

Bruno Klein · Bruno Boerner (Hg.)

# Stilfragen zur Kunst des Mittelalters

Eine Einführung

Michael Viktor Schwarz

## Übermalungen und Remakes: Stil als Medium

Daß der Stil etwas zu sagen habe, ist eine der Grundannahmen kunstgeschichtlicher Reflexion. Aber was? Den einen sind Stilunterschiede Symptome für unterschiedliche Urheber (gegebenenfalls an unterschiedlichen Orten und/oder zu unterschiedlichen Zeiten) und für echt oder falsch; andere lesen Stilwandel als Anzeichen für geschichtliche Umwälzung und verfolgen so den Weg der Kulturen in die Gegenwart (einen Weg, den manche sich weltgeistlich bzw. dialektisch vorgezeichnet denken). Beide Positionen sind gleichermaßen typisch für den Stand des Faches im 19. und in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Zu den Errungenschaften der Kunstgeschichte der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts (aber basierend auf der Rhetorik-Theorie seit der Antike und der Kunsttheorie seit dem Barock) gehört die Einsicht, daß Stil auch über Funktion sprechen kann: In diesem Fall denkt man sich den Stil eines Künstlers, einer Periode oder einer Region variabel je nach dem Kontext, für den das Artefakt gestaltet wird (»Stilpluralismus«).<sup>1</sup> Grundlage für all das ist die Wahrnehmung einer Differenz zwischen einer und einer anderen Möglichkeit, wie etwas aussehen kann, das mehr oder weniger dasselbe ist. In der Tat assoziiert man auf dem Feld der Literatur mit Stilfragen vor allem den Umstand, daß sich dasselbe so oder auch so sagen läßt. Für Nachdenkliche knüpft sich daran indes die Frage: »Sagt man dasselbe, wenn man es *so* sagt oder *so*?«<sup>2</sup> Und das führt zum Konzept Stilpluralismus und einer Argumentation aus der Rhetorik-Theorie zurück: Nicht nur, was man sagt, sondern ebenso, wie man es sagt, hängt vom Umfeld ab, in das man hineinspricht, und letztlich also auch davon, ob die Rede dort etwas bewirken soll.

### Remakes

In der Kulturgeschichte kommt es zuweilen vor, daß Objekte zwei oder mehr Schichten von Kontext und Formgebung mit sich herumtragen und ein So-oder-so als Alternative vor Augen führen. Sie sind ideale Beob-

achtungsgegenstände, wenn man untersuchen will, wie sich im Stil Kontexte repräsentieren und wie Stil auf Kontexte reagiert. Die Remakes in der Filmwelt etwa können als Überlagerungen aus zwei weitgehend dekungsgleichen Filmen, dem zugrundeliegenden Original und eben dem Remake, gelesen werden. Eine durch die aufgebotenen Stars spektakuläre Neuproduktion des Jahres 1998 war der Hollywood-Film »City of Angels«, der auf das zehn Jahre zuvor entstandene, mit Preisen überschüttete Meisterwerk »Der Himmel über Berlin« von Wim Wenders zurückgriff. Laut Angaben des Studios hatte die Produzentin Dawn Steel diesen Film noch in seinem Entstehungsjahr 1988 gesehen und sich sofort die Rechte für eine amerikanische Fassung gesichert.<sup>3</sup> Das erlaubt zwei Folgerungen: Erstens mußte Dawn Steel erkannt haben, daß der Film Elemente besaß, die im Kontext der amerikanischen Populärkultur Wiederhall finden würden. Und zweitens müssen die Verantwortlichen seitens der deutsch-französischen Produktionsgemeinschaft des Wim-Wenders-Films gesehen haben, daß er in seiner ihm mitgegebenen Gestalt dort nicht durchsetzungsfähig wäre – sonst hätten sie die Rechte kaum abgegeben, sondern versucht, den »Himmel über Berlin« mit einem entsprechenden Werbebudget in die amerikanischen Kinos zu bringen. Ein Vergleich der beiden Produktionen läßt erkennen, wie der Gegensatz zwischen in Amerika potentiell akzeptablen und dort inakzeptablen Elementen gelagert ist.

Übernommen wurden komplette Motivketten einer Geschichte, deren knappste Zusammenfassung »angel meets girl« ist. Daß der für »City of Angels« verpflichtete Regisseur Brad Silberling kurz vorher das heitere Gespenstermärchen »Casper« (1995) gedreht hatte und beginnend mit »Ghost« (1990) freundlich-übernatürliche Phänomene im Hollywoodkino der neunziger Jahre häufig vorkommen, verweist auf den für die Übernahme des Stoffs entscheidenden Teil des amerikanischen Referenzsystems: eine spezifische Erscheinungsform von Fantasy. Ein anderer Referenzpunkt des neuen, aber jetzt nicht länger auch des ursprünglichen Films ist das Melodram. Das zeigen neben den Liebesszenen in »City of Angels« der Vorspann, der zur Einstimmung den Tod eines kranken Kindes erzählt, sowie das tragische Ende mit dem Unfalltod der weiblichen Hauptfigur. Der Schluß wirkt angehängt auf diejenigen, die den »Himmel über Berlin« zuerst gesehen haben, tatsächlich aber rundet er die Geschichte im Sinn eines kanonischen Erzählmusters, wie es zum Hollywood-Kino gehört.<sup>4</sup> Dies und ebenso das forciert Emotionale heben den amerikanischen Film von der europäischen Produktion scharf ab. Als der dritte Referenzpunkt des Remakes ist das Starkino zu nennen: Bei Wenders ist die weibliche Hauptfigur ein Schemen und besetzt mit einer wenig bekannten Darstellerin, die kaum Gelegenheit zur Profi-

lierung erhält (Solveig Dommartin), während in »City of Angels« männliche und weibliche Hauptrolle präzise gleichgewichtet sind und die Schauspieler jene Stärken vorführen können, die sie populär gemacht haben: Nicolas Cage seine Fähigkeit, gut sichtbar zu leiden, und Meg Ryan ihre kleidsam dünne Schicht von Skepsis. Schließlich fällt die von den Autoren des Remakes hergestellte Anbindung der Geschichte an moderne Vorstellungen von Gesellschaft und Geschlechterrollen auf, ein Umstand, dem die weibliche Hauptfigur ihren Karrieresprung von der mäßig anerkannten Hochseilartistin (»Himmel über Berlin«) zur brillanten Herzchirurgin (»City of Angels«) verdankt.

Für den hier gewählten Zusammenhang kommt es jedoch nicht so sehr auf die feinen Unterschiede in den Geschichten an. Sie helfen nur einzuschätzen, worin sich das Zielpublikum des amerikanischen Films von Wenders' Zielpublikum unterscheidet. Im folgenden geht es um Differenzen im Visuellen, um die Unterschiede beim Erzählen mit Bildern, die sich ähnlich erörtern lassen wie der Stil in den klassischen Zuständigkeitsbereichen der Disziplin Kunstgeschichte. Es werden jene Einstellungen verglichen, mit denen Wim Wenders einerseits und Brad Silberling andererseits in ihren Zuschauern eine grundlegende Idee von der Existenzform der Engel hervorbringen. Dabei entwerfen sie, um es gleich zu sagen, dezidiert verschiedene Engelsbilder: Einem entrückten bei Wenders (verkörpert von einem fast wie im Stummfilm schöngeschminkten und, wenn er spricht, dann Peter Handke-Sätze sprechenden Bruno Ganz) steht ein menschlich warmes, reich mit Beglaubigungen ausgestattetes, auf den Alltag an der amerikanischen Westküste bezogenes im Remake gegenüber.

Wenders filmte die in Rede stehende Sequenz in Schwarz-Weiß (wie der Film überwiegend in Schwarz-Weiß gedreht ist): Eine Flugaufnahme (ohne Geräusch aus dem Hubschrauber), welche aus Vogel- (oder Engels?-) Perspektive senkrecht von oben einen Ausschnitt aus der Berliner Stadtlandschaft vorbeigleiten läßt, wird mit einer Halbtotale überblendet. Wir sehen auf einem Bauwerk hoch über der Stadt vor verhangenem Himmel eine Gestalt mit Flügeln, welche offenkundig einkopiert sind (Abb. 1a). Nach einigen Sekunden verblassen sie. Von da an ist nur noch ein Mann im Mantel mit hängenden Armen und (traurig?) gesenktem Kopf zu sehen, dessen Engelsein visuell gleichwohl ein für allemal festgestellt ist (Abb. 1b). Die folgende Totale zeigt aus Vogel- (oder Engels-) Perspektive photographiert einen Zebrastreifen mit Passanten. Ein Mädchen bleibt mitten auf der Straße stehen und blickt nach oben in die Kamera (Abb. 1c). Der Blick führt uns (man möchte sagen verspätet) zu der Annahme, die Einstellung gebe das wieder, was Gilles Deleuze ein »Perzeptionsbild« nennt<sup>5</sup>: das, was der Engel wahrnimmt. (In diesem Fall rau-



Abb. 1 Der Himmel über Berlin, Wim Wenders, 1988 (Bruno Ganz)

ert der Engel, den wir in der vorausgegangenen Aufnahme sahen, also nicht, sondern er blickt vor sich herab.) Im Gegensatz erscheint dann als Totale der Turm der Gedächtniskirche – jetzt also klar das Perzeptionsbild des Mädchens. Die Silhouette des Engels zeichnet sich winzigklein auf dem ruinösen Turmhelm ab (Abb. 1d). Die Gestalt wäre als Engel und als der, den wir zwei Einstellungen vorher aus relativer Nähe



gesehen haben, schwerlich zu erkennen, hätte er nun nicht wieder Flügel. Das Bild wackelt – weil das Mädchen angerempelt wird. Das erfahren wir aus der folgenden Totale, die erneut den Fußgängerüberweg zeigt. Auf diese Weise wird das Perzeptionsbild des Mädchens als ein solches bestätigt – und als ein Bild der Wirklichkeit in Frage gestellt.



Abb. 2 City of Angels, Warner Bros., 1998 (Andre Braugher, Nicolas Cage)

Silberling beginnt mit einem lichtüberstrahlten blauen Himmel, vor dem, während sich die Kamera langsam nach unten neigt, die Glas- und Betonfassaden von Hochhäusern ins Bild kommen (Abb. 2a). Im weiteren erscheinen dann vor dieser Kulisse in einer halbnahen Aufnahme von hinten zwei Männer in vertrautem Gespräch (Abb. 2b). Aus der Neigung geht die nunmehr auf die Akteure gerichtete Kamera in eine langsame Bewegung nach rechts. Die folgende Einstellung zeigt die beiden erneut halbnah und weiterhin im Dialog, diesmal aber von vorn, wobei durch eine Kamerabewegung, welche diejenige in der vorigen Einstellung fortzusetzen scheint, nicht nur erzählerische Kontinuität hergestellt, sondern auch etwas Neues sichtbar gemacht wird, nämlich im Hintergrund ein stark befahrenes Straßensystem (Abb. 2c). Der Zuschauer kann die Männer nunmehr erhöht über einer Straße und vor einem Komplex von Bürogebäuden sitzend verorten; dabei denkt er am ehesten an eine Art Fußgängerbrücke. Mit dieser Vermutung macht die fol-



gende Totale Schluß, welche die Männer zwar klein, aber eindeutig identifizierbar zeigt: Die beiden sitzen auf einem Wegweiser über dem Highway (Abb. 2d). Erst jetzt wird das Ungewöhnliche der Situation erkennbar, wobei ein witziger Effekt unser Staunen gleichsam auffängt.

Die beiden Regisseure führen die Wahrnehmung der Kinogänger gegenläufig. Wenders konfrontiert uns zuerst mit einer atemberaubenden Setzung und bindet diese dann in eine Wirklichkeit ein, die freilich als ein System aus subjektiven Wahrnehmungen gekennzeichnet ist. Die Sequenz kann so zusammengefaßt werden: Ein Engel sieht vom Turm der Berliner Gedächtniskirche aus ein Mädchen, das seinerseits den Engel sieht. Demgegenüber entwickelt Silberling seine Folge von Einstellungen aus der kollektiven Erfahrung mit der Wirklichkeit großstädtischen Lebens heraus und verfremdet sie am Ende durch eine überraschende Wendung. So teilt er uns als eine Tatsache mit: Engel sind Menschen wie du und ich, die sich an erhöhten, durch Flugfähigkeit erreichbaren Orten

aufhalten. Es werden nicht nur verschiedene Vorstellungen vom Wesen der Engel kreiert, denen ein differenter Status zugeschrieben wird (subjektiv vs. objektiv), die Vorstellungen werden auch mit klar unterscheidbaren visuellen Mitteln hergestellt, das heißt mit unterschiedlichen Stilen von Fotografie und Bildregie.

Es sei darauf hingewiesen, daß Silberling ein Auge für den Stil der Vorlage hatte: In »City of Angels« finden sich zahlreiche Bilder, die von Wim Wenders angeregt sind, darunter auch eine Schwarz-Weiß-Aufnahme, welche den hier unter 1c abgebildeten Blick auf den Fußgängerüberweg zitiert. Die Distanzierung vom Wenders-Stil in der weichenstellenden Eröffnungssequenz ist also eine kalkulierte Maßnahme.

Dabei scheint Silberling nicht nur eine andere Modellierung der Erzählung, sondern auch eine leichtere Rezipierbarkeit im Auge gehabt zu haben. Wenders' Sequenz besteht aus isolierten, verrästelten Bildern, die teils Akteuren zugeschrieben sind, teils nicht. Erst die Totale auf den Turm klärt die räumlichen Zusammenhänge – jedoch keineswegs auf eine entlastende Weise, vielmehr erhebt das Bild einen geradezu monumentalen Anspruch auf Deutung. Silberling dagegen mutet dem Zuschauer nichts zu, was dieser nicht spontan einordnen könnte – und wenn man sich am Ende durch das Straßenschild als Sitzgelegenheit düpiert sieht, dann hat das den Charakter einer Pointe und entspricht den Erwartungen an die Dramaturgie eines Unterhaltungsfilms. Zu unserer Vertrautheit mit dem, was wir sehen, trägt die geschmeidige und gleichsam objektive Kameraführung bei, die mit Bildern nicht spielt, sondern sie konsequent zur Beschreibung nutzt. Es ist nicht so sehr Silberlings Kamera, die unser Auge führt (was sie getreu dem Wort des Filmtheoretikers Béla Balázs tun müßte und was sie bei Wenders auf eigenwillige Weise tut), vielmehr ist es unsere kollektive Sehgewohnheit, der Silberlings Kamera folgt.<sup>6</sup> Die Kamera ist dadurch praktisch unsichtbar und verschmilzt mit unserem Auge. Zugespißt kann man die Differenz so umschreiben: Wenders läßt uns Bilder sehen, Silberling aber einen Teil einer Geschichte. Oder: Silberlings Kamera zeigt uns die Akteure in Aktion; die Kamera bei Wenders fordert uns auf zu beobachten, wie wir die Bilder seines Films verstehen.

Was leistet Silberlings Neuformulierung der Wenders-Sequenz insgesamt? Sie ersetzt eine dezidiert elitäre Kunstfilm-Ästhetik der achtziger Jahre, die in ihrer Originalität nicht zuletzt als das Produkt eines Autors und demnach als Sprache eines Autorenfilms wahrgenommen werden will, durch eine temporeiche neunziger Jahre-Variante jener weitgehend überpersonalen Hollywood-Ästhetik, die der Filmtheoretiker David Bordwell den »Classical Style« des Kinos nannte und die einem breiten Publikum auf beiden Seiten des Atlantiks, ja auf der ganzen Welt als

leicht verständlich willkommen ist.<sup>7</sup> Zu den Kennzeichen dieser Klassik gehört neben der Vorliebe für die Halbtotale und die halbnah Aufnahme, die beide den Akteur als Persönlichkeit und seine Situation gleichermaßen sichtbar machen, auch jene Kamerabewegungen und Montagen übergreifende Kontinuität der Bildentfaltung, welche die beiden ersten hier besprochenen Einstellungen aus »City of Angels« mustergültig vorführen (Abb. 2a-c). Dabei wird die Oberfläche der Bilderzählung, die Wenders als betont eigenartig konzipiert hat und deren Wahrnehmung er einfordert, auf eine Geschichte hin durchsichtig, die man so oder so weitererzählen könnte, die aber immer eine »runde« Geschichte wäre und keine, die sich wie die von Wenders erzählte durch Monologe und anderes unentwegt in Frage stellt. Statt jenes einzelnen Engel-Individuums, dessen sterile Fremdheit Identifikation abweist, präsentiert die Übermalung gesellige Engel, die mehr oder weniger dem klassischen Bild der Kinohelden im Liebesfilm der neunziger Jahre entsprechen: sympathische Middle-class-Großstädter im reproduktionsfähigen Alter, das heißt Eigenbilder der Kinogänger. Die Dialoge in »City of Angels« tragen zu diesem Ergebnis bei, doch ist alles Wesentliche im Visuellen enthalten. Die stilistischen Differenzen modernisieren den Film nicht nur, sie ordnen ihm ein anderes, sehr viel breiteres Publikum zu und verändern die Erwartungen an den Inhalt; damit verändern sie aber auch die Wahrnehmung des Inhalts, und im letzten Effekt sind sie vom veränderten Inhalt selbst nicht abzutrennen. Sie stehen also mit allen Aspekten des Films als einem Medium in Verbindung und sind selbst eine vermittelnde Instanz.

## Übermalungen

Läßt sich Stil als Medium nur im sogenannten neuen Medium Film beobachten? Ein ergänzendes Close reading sei an zwei großformatigen mittelalterlichen Tafelbildern durchgeführt. Sie zeigen beide die thronende Madonna und sind beide im Siena der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts gemalt worden, um dann von sienesischen Künstlern des frühen 14. Jahrhunderts modernisiert zu werden.<sup>8</sup> Wie die Remakes tragen also auch sie eine ästhetische Differenz in sich. Die eine Tafel, die sogenannte Madonna di Bordone in S. Maria dei Servi, hat der Florentiner Maler Coppo di Marcovaldo signiert und auf 1261 datiert (Abb. 3).

In diesem Fall erhielten Mutter und Kind neue Gesichter; der Rest der Oberfläche blieb unangetastet. Die andere Tafel, die sich im Palazzo Pubblico befindet, stammt aus der Kirche S. Domenico und heißt im folgenden die Dominikaner-Madonna. Der Befund ist ähnlich, nur wurden neben den Gesichtern von Mutter und Kind auch Teile des Gewandes



Abb. 3 Coppo di Marcovaldo, Madonna di Bordone, Siena, S. Maria dei Servi

und des Thronessels erneuert. Darüber hinaus hat man eine Inschrift hinzugefügt, die trotz aller Probleme, sie recht zu verstehen, doch hilfreich ist. Sie nennt einen Guido da Siena als Urheber, gibt eine kurze Gebetsanleitung zu seinen Gunsten und datiert die Tafel ins Jahr 1221. Diese letzte Angabe ist aus den verschiedensten Gründen völlig unplausibel. Ich will die Lösungsvorschläge – darunter ist der Krimi einer kirchenpolitisch motivierten Fälschung – nicht referieren: Schließlich ist auch etwas ganz Banales denkbar, nämlich daß die Inschrift des frühen

14. Jahrhunderts die originale aus dem späten 13. Jahrhundert wiederholt, wobei die Übertragung der römischen Zahlen aber nicht fehlerfrei vonstatten gegangen wäre. In Frage käme die Auslassung eines L. Das würde dann eine Datierung auf 1271 ergeben, und diese Jahreszahl würde sich im Verhältnis zu Coppo's Madonna und einem der Dominikaner-Tafel stilistisch nahestehenden und inschriftlich auf 1270 datierten Altarufsatz in der Pinacoteca Nazionale in Siena plausibel ausnehmen.<sup>9</sup>

Doch ob nun eine Manipulation oder ein Lapsus vorliegt, ob 1221 oder 1271 gemeint ist: die Datierung ins 13. Jahrhundert ist aufschlußreich, weil sie belegt, daß die Eingriffe nicht ein geringeres Alter der Tafel vortäuschen und den Betrachtern, sagen wir von 1320, suggerieren sollten, die Dominikaner-Madonna sei eigens zu deren frommem Gebrauch neu hergestellt worden. Die Modernisierung löscht das Alter nicht aus, eher noch betont sie diesen Aspekt – und zwar gleichermaßen bei der Dominikaner-Madonna wie bei der Madonna di Bordone. Dafür sorgt auch der beschränkte Umfang der Eingriffe: Die für die toskanische Malerei des mittleren bis späten 13. Jahrhunderts typischen Goldlinien in den Gewandpartien, die auf beiden Bildern stehenblieben, waren herausstechende Fremdkörper in der visuellen Atmosphäre des frühen Trecento und hätten allein genügt, die Tafeln als alt zu entlarven.

Was waren die Leitbilder bei der Überarbeitung der Gesichter? Da ist einerseits an das Populärwerden byzantinischer Marienikonen zu denken. Diese Bilder hatten seit ca. 1100 rapide an emotionaler Qualität gewonnen (Abb. 4), eine Qualität, die im Verlauf des 13. Jahrhunderts mehr und mehr zum Standard geistlicher Bildproduktion auch im Westen wurde und der italienischen Kunst dieser Zeit ihre besondere Dynamik verlieh. Daneben wurde den Ikonen oft die Autorität zugeschrieben, »wahr« zu sein, das heißt, das Aussehen der Muttergottes authentisch wiederzugeben.<sup>10</sup> Andererseits liegt der Blick auf Duccios 1311 vollendete Maestà für den Hochaltar des Sieneser Doms nahe (Abb. 5). 1261 hatte sich Siena der Gottesmutter förmlich unterstellt und um den fünfzigsten Jahrestag dieses Ereignisses zu begehen, war das neue Hochaltarbild in Auftrag gegeben und dann feierlich in den Dom überführt worden.<sup>11</sup> Die Art, wie die Muttergottes in diesem für den zentralen Kult der Kommune zentralen Bild erschien, kann für ihre anderen Auftritte in der Stadt schwerlich bedeutungslos gewesen sein.

Der visuelle Befund würde es erlauben, die eine wie die andere These, die byzantinische wie die lokalpatriotische, zu verfechten: Die neuen Gesichter auf den beiden Tafeln sehen gleichermaßen nach Duccio und byzantinisch aus. Das ist kein Zufall. Duccios schon lange vor der Maestà eingeübte Spezialität, ebenso ergreifende wie bezaubernde Bilder der Madonna herzustellen, fußt nämlich auf dem Vorbild byzantinischer Iko-

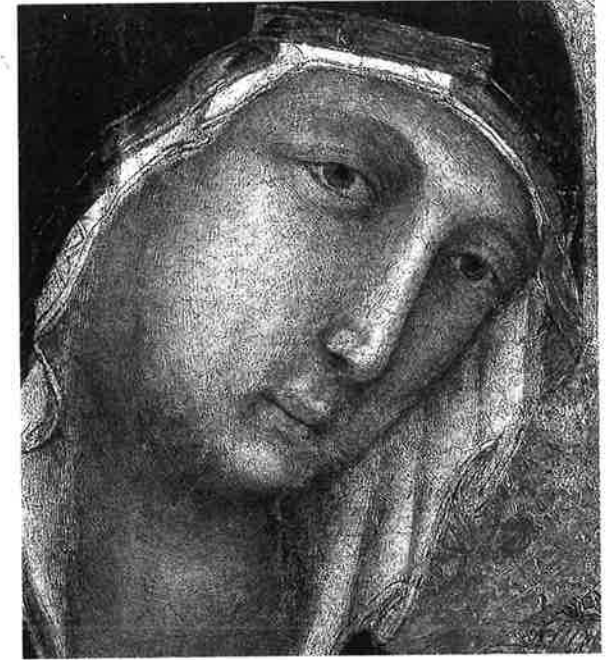


Abb. 4 Muttergottes aus Wladimir (Ausschnitt), Moskau, Tretjakow-Galerie

nen in der Art der Muttergottes von Wladimir (Abb. 4): Man vergleiche die feine lange Nase mit kleiner Spitze und kleinen Flügeln, den kleinen traurigen Mund, die großen klugen Augen; das alles ist im hergebrachten Halbprofil projiziert und derart delikat mit Licht und Schatten modelliert, daß man die Rundung der Wange mit dem Handrücken nachfühlen möchte. Die neuen Mariengesichter auf der Madonna di Bordone und auf der Dominikaner-Madonna lassen sich demnach ebenso als Reflexe eines von Duccio weiterentwickelten byzantinischen Muttergottes-Gesichts lesen wie als Zitate nach der Dom-Maestà. Eine noch weiter auf Einzelheiten eingehende Betrachtung zeigt nur, daß es ihnen, verglichen mit den Duccio-Madonnen, an Finesse fehlt; die süße Traurigkeit ihres Blicks verbraucht sich rasch. Insgesamt wird man sagen können: Die Gesichter und damit die Art, wie die Madonnen mit ihren Betrachtern kommunizieren, wurden auf einen Stand gebracht, den Duccio in Auseinandersetzung mit byzantinischen Darstellungsformen geschaffen hatte und der seit 1311 niemandem unter den Sieneser Künstlern und Bildbenutzern mehr fremd gewesen sein kann.

Die Frage, nach welchen Maßstäben die beiden Tafeln modernisiert wurden, ist soweit also beantwortet. Noch nicht angeschnitten wurde demgegenüber die Problematik, warum man die Auftritte der Madonnen

Abb. 5 Duccio, Maestà (Ausschnitt), Siena, Dom



überhaupt aktualisieren zu müssen glaubte und wie das aussah, was in den Augen der Trecento-Sienesen nichts anderes verdient hatte, als übermalt zu werden. Im Fall der Madonna di Bordone gibt es eine Röntgenaufnahme, die es erlaubt, durch das neue Gesicht hindurch auf die Weißhöhlungen der ca. 60 Jahre älteren originalen Züge der Muttergottes zu blicken.<sup>12</sup> Coppo's Madonnengesicht, so wird durch das Röntgenbild und den Vergleich mit anderen Florentiner Madonnentafeln des mittleren 13. Jahrhunderts deutlich, war nicht anders projiziert als das heutige und hatte gleichfalls die auf den Betrachter gerichteten wissenden Augen. Ein vormodernes, christlich spirituell geschultes Publikum führte den Blick auf das Vorwissen der Mutter um die Passion des Sohnes zurück und bezog Christi Opfer und der Mutter Leiden auf die eigene Sündhaftigkeit als Ursache – fromme Überlegungen, die auszulösen vor wie nach der Übermalung eine zentrale Aufgabe der Tafel war. Grundlegend anders war vorher allein die Modellierung aus aneinandergefügten, durch Licht und Schatten gewölbten Formen, die sich zu einem unruhigen Relief zusammenfanden und kaum taktile Sehnsüchte hervorriefen. Auf dieser, einer sensualistischen Ebene liegt im Fall der Madonna del Bordone denn auch der Gewinn der Übermalung. Dasselbe darf man für die Dominikaner-Madonna behaupten. Hier gibt es zwar kein Röntgen-



bild, aber Vergleichsmöglichkeiten mit anderen Tafeln aus dem Siena der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts.

Die Übermalungen erbrachten demnach wirklich nicht mehr, als daß der Vortrag des Ausdrucks danach sinnlich ansprechender vonstatten ging. Das klingt nach wenig und muß doch wichtig gewesen sein, denn schließlich zwangen die Verantwortlichen bei den Serviten und den Dominikanern diese Veränderungen Bildtafeln auf, welche die Sienesen, wenn sie sie in den Kirchen beibehielten, im ganzen noch akzeptabel gefunden haben müssen. Das heißt aber auch, daß die alten Tafeln irgendwann nach 1311 zwar nur an wenigen, aber an zentralen Stellen wirklich inakzeptabel waren. Die Problemzonen waren mit den Gesichtern die kommunikativ tragenden Teile, jene Stellen also, wo das mediale und emotionale Band zwischen Bild und Bildbenutzer am engsten geknüpft ist. Aus der Position der Benutzer muß dieser Befund Bedeutung haben, daß sie dort, wo fromme Leute sich vom Gesicht der Gottesmutter angeblickt und gemahnt fühlen wollten, auf ein das Gesicht der Muttergottes darstellendes Stück alte Malerei sahen. Vielleicht kann man den Sachverhalt so charakterisieren: Das Medium des gemalten Gesichts war den Benutzern gegenüber blind geworden. Statt Durchblick auf den Blick der Muttergottes zu gewähren, trat das Medium selbst als eine mit Malerei gestaltete opake Fläche in Erscheinung (um eine Metapher von Rosalind Krauss bzw. Clement Greenberg zu borgen).<sup>13</sup>

Ich fasse zusammen: Duccios Arbeit mit der Ikone hatte in Siena die Standards des gemalten Madonnengesichts verändert. Je mehr das Publikum diese Standards verinnerlichte, um so mehr nahmen die Betrachter in den Gesichtern von Coppo di Marcovaldo und jenem anderen Maler, der vielleicht wirklich Guido da Siena hieß, die Differenz zum nunmehr Gewohnten wahr und sahen demnach immer weniger das, was sie sehen wollten (einen in ihr frommes Herz treffenden Blick). Dafür waren sie mit der Problematik eines nicht voll funktionstüchtigen Mediums konfrontiert. Neben den willkommenen visuellen Informationen empfangen sie auch solche, welche im Sinn einer »ästhetischen Distanz« (Hans Robert Jauss) die Erwartungen enttäuschten und damit die Unmittelbarkeit der Wahrnehmung störten.<sup>14</sup> Sie erlebten etwas, was man mit dem Stottern in einer Rede vergleichen kann: Es lenkt vom Inhalt des Gesagten ab und macht uns auf die Befindlichkeit des Sprechers aufmerksam. Mit der Übermalung der Gesichter wurde die Codierung des Mediums dann wieder für einige Jahrzehnte auf die Gewohnheiten der Nutzer bezogen, und der Blick der Muttergottes traf sie erneut direkt ins Herz – statt nur in den Verstand.

## Stil als Medium

Im Film des späten 20. wie in der Tafelmalerei des frühen 14. Jahrhunderts kommt es also vor, daß die formale Oberfläche verändert wird, um ihre Transparenz in einem veränderten kulturellen Umfeld zu gewährleisten. Diese Feststellung führt zu der Frage, was eigentlich die Aufgabe von Stil im Artefakt ist, und damit zu einer Frage, welche im Fach Kunstgeschichte noch wenig untersucht wurde. Man muß sich ja klar darüber sein, daß Stilkritik gemeinhin etwas ganz anderes heißt als Form auf Funktion beziehen: Wer das, was der Stil zu sagen hat, für Zuschreibungen, Datierungen, Lokalisierungen und für Aussagen über den Stand des Weltgeistes (und seines profanierten Bruders, des Zeitgeistes) nutzt, handelt ungefähr so, wie die frühen Flieger in ihren Doppeldeckern, als sie Eisenbahnlinien und Straßen nutzten, um sich zu orientieren. Man kann das Vorgehen auch mit dem der Polizei vergleichen, die Vokabular und Syntax, sagen wir in einem Erpresserschreiben, nutzt, wenn sie aus ihnen auf die Bildungshöhe und regionale Herkunft des Verfassers zu schließen versucht. Bei den Aviatikern wie bei den Kriminalisten liegt eine Form der Beobachtung vor, die vom intendierten Gebrauch der beobachteten Gegenstände absieht und sich statt dessen auf ausgewählte Eigenarten der Oberfläche fixiert: Aus dieser Perspektive erfahren wir nichts darüber, was die Verkehrsinfrastruktur für die Wirtschaft eines Landes bedeutet und wie aus Wortwahl und Syntax die Botschaft eines Textes entsteht – und demnach nichts über den tatsächlichen Sinn der beobachteten Gegebenheiten.

Aber wie man seit Ferdinand de Saussure das Funktionieren der Sprache und ihrer Bestandteile untersucht, so sollte es seit Adolf von Hildebrand und seinem Büchlein über »Das Problem der Form in der bildenden Kunst« (1893) klar sein, daß neben der Symptomatik von Stil auch seine Funktion im Auge und Kopf des Rezipienten beobachtet werden kann. Heinrich Wölfflin hat Hildebrands Schrift in einem Satz zusammengefaßt, der die Aufgabe der bildenden Künstler so definiert: »Die Natur muß augengerecht gemacht werden.«<sup>15</sup> Vor dem Hintergrund dieser Feststellung ist Stil das, was ein visuelles Äquivalent zum Naturgegenstand erfinden hilft, ein Äquivalent, wie es der Wahrnehmungsfähigkeit der Betrachter entspricht. Von dem Bildhauer und Theoretiker Hildebrand ausgehend, läßt sich eine wenn auch brüchige Linie kunsthistorischen Diskurses bis in die Gegenwart ziehen. Sie reicht über Alois Riegl, bestimmte Schriften der zwanziger und dreißiger Jahre von Erwin Panofsky, Otto Pächt und Hans Sedlmayr<sup>16</sup>, weiter über Ernst Gombrich zu den Arbeiten von Michael Baxandall (der nicht nur in London bei Gombrich, sondern vorher bei Sedlmayr in München studiert hat).

Baxandall richtete in seinen Büchern »Painting and Experience in Fifteenth Century Italy: A Primer in the Social History of Pictorial Style« (1972) und »The Limewood Sculptors of Renaissance Germany« (1980) die Argumentation nicht an der klassischen Kunsthistorikerfrage aus, was Stil über Künstler, Regionen, Zeiten und Kulturen zu sagen haben könnte. Die scheint – und fast macht es den Eindruck einer Pflichtübung – nur am Rande auf. Im Zentrum steht die Frage, welche Gestaltungsmittel es sind, die in je bestimmten Zeiten und Kulturen – etwa in der Florentiner Quattrocento-Gesellschaft oder in den süddeutschen Stadtgesellschaften der Jahrzehnte um 1500 – die Aufmerksamkeit des Publikums wecken und so die unterhaltsame oder fromme Nutzung der Objekte nahelegen, wenn nicht überhaupt erst ermöglichen.<sup>17</sup> Zu Baxandalls Voraussetzungen gehört Ernst Gombrichs psychologischer Ansatz, der letztlich besagt, daß Formgebung, während sie »Mechanismen des Erkennens mobilisiert« (Michael Podro), auf eine komplexe, aber nachvollziehbare Weise die Wahrnehmung steuert.<sup>18</sup> Doch während es bei Gombrich (wie auch schon bei Hildebrand) die immer gleiche interesselose wohlgefällige und geschichtslose Illusion von Wirklichkeit ist, die der Stil – man denke an den Stil von Constables Landschaften – im betrachtenden Menschen angeblich hervorbringt<sup>19</sup>, hat das Resultat bei Baxandall eine geschichtliche oder, um genau zu sein, eine mentalitätsgeschichtliche Dimension. Stil produziert visuelle Gebrauchsobjekte, die durch ihr Aussehen auf die Nutzung durch Individuen je besonderer Gesellschaften, auf besondere Interessen und besondere Situationen abgestimmt sind. Demnach darf man Baxandalls Bücher wohl Bausteine zu einer historischen Anthropologie der visuellen Kulturen nennen.<sup>20</sup>

An Baxandall und an die Erfahrungen aus den beiden Fallstudien anknüpfend sei Stil als ein struktureles Element bestimmt, das nicht nur denen, die Kunstgeschichte treiben, das eine oder andere sagt, sondern das ein Publikum anspricht. Der Stil macht dem Publikum die Werke auf ihre intendierte Bedeutung hin transparent. Er ist daran beteiligt, das Gelingen zu lassen, was genau besehen eine höchst unwahrscheinliche Angelegenheit ist: Kommunikation, Verstehen.<sup>21</sup> Damit solches geschieht, muß der Produzent jeweils ein Modell des oder der Adressaten, ihrer visuellen Kompetenzen und ihrer Bedürfnisse entwickeln und das Produkt entsprechend den eigenen Möglichkeiten in diese Richtung ausarbeiten. Gerät das der Konzeption zugrundeliegende Modell realistisch und verfügt der Produzent, sei es aufgrund seiner Ausbildung, sei es aufgrund anderer Umstände, über ein entsprechendes Repertoire, so erlebt das Publikum das Produkt als verständlich, und das Artefakt findet in jenem vielstimmigen und intermediären Diskurs Verwendung, durch den sich die menschlichen Gesellschaften konstituieren und verändern.

Schlangen vor Kinokassen und Gesprächsstoff unter Freunden sind dafür ebenso Indizien wie Kerzen vor Gnadenbildern und zur Muttergottes gesandte Gebete.<sup>22</sup>

## Anmerkungen

- 1 Jan Bialostocki, Das Modusproblem in den bildenden Künsten, in: Jan Bialostocki, Stil und Ikonographie: Studien zur Kunstwissenschaft, Köln 1981, S. 12–42 (zuerst 1966 erschienen). Josef Adolf Schmolz gen. Eisenwerth, Stilpluralismus statt Einheitszwang – Zur Kritik der Stilepochen-Kunstgeschichte, in: Argo. Festschrift für Kurt Badt zu seinem 80. Geburtstag, hg. von Lorenz Dittmann und Martin Gosebruch, Köln 1970, S. 77–95. Friedhelm W. Fischer, Gedanken zur Theoriebildung über Stil und Stilpluralismus, in: Beiträge zum Problem des Stilpluralismus, hg. von Werner Hager und Norbert Knopp, München 1977, S. 33–48.
- 2 Hans-Martin Gauger, Nietzsches Stil: Beispiel: »Ecce Homo«, in: Nietzsche-Studien: Internationales Jahrbuch für die Nietzsche-Forschung 13 (1984), S. 332–355, hier: 332.
- 3 [http://city-of-angels.warnerbros.com/production/production\\_notes/aboutproduction.html](http://city-of-angels.warnerbros.com/production/production_notes/aboutproduction.html) (Februar 2003).
- 4 David Bordwell, Classical Hollywood Cinema: Narrational Principles and Procedures, in: Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader, hg. von Philipp Rosen, New York 1986, S. 18–34, hier: 19.
- 5 Gilles Deleuze, Cinéma I: L'image-mouvement, Paris 1983: »L'image-perception«. Ich habe die deutsche Ausgabe verwendet: Kino I: Das Bewegungsbild, Frankfurt am Main 1997, S. 103–122.
- 6 Béla Balázs, Der sichtbare Mensch oder Die Kultur des Films, hg. von Helmut H. Diederichs, Frankfurt 2001, S. 50. Das Buch ist zuerst 1924 erschienen.
- 7 Bordwell, Classical Hollywood Cinema (Anm. 4), S. 26–28.
- 8 Henk van Os, Sienese Altarpieces 1215–1460. Form, Content, Function, I, Groningen 1984, S. 21–30. Hans Belting, Bild und Kult: Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst, München 1990, S. 433–440. Cathleen Hoeniger, The Renovation of Paintings in Tuscany 1250–1500, Cambridge 1995, S. 21–43. Diana Norman, Siena and the Virgin: Art and Politics in a Medieval City State, New Haven und London 1999, S. 45–50. Marc Wilde, Das unbekannte Schlüsselwerk: Die Madonna del Bordone des Coppo di Marcovaldo, Weimar 2004.
- 9 Duccio. Alle origini della pittura senese, hg. von Alessandro Bagnoli, Roberto Bartolini u. a., Ausstellungskatalog Siena 2003, Mailand 2003, S. 62.
- 10 Belting, Bild und Kult (Anm. 8), Kapitel 13, 16, 17.
- 11 Jane Immler Satkowski, Duccio di Buoninsegna: The Documents and Early Sources, hg. von Hayden B. J. Maginnis, Athens, GA 2000, S. 97–108.
- 12 Publiziert von Angelo Tartuferi, La pittura a Firenze nel duecento, Florenz 1990, Fig. 73.
- 13 Rosalind Krauss, A Voyage on the North Sea, New York 1999, S. 52.
- 14 Hans Robert Jauf, Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft, in: Hans Robert Jauf, Literaturgeschichte als Provokation, Frankfurt am Main 1970, S. 144–207, bes. 177.
- 15 Heinrich Wölfflin, Kleine Schriften (1886–1933), Basel 1946, S. 84.
- 16 Alois Riegl, Die spätromische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn im Zusammenhang mit der Gesamtentwicklung der bildenden Künste bei den Mittelmeervölkern, Wien 1901. Erwin Panofsky, Die Perspektive als symbolische Form, in: Vorträge der Bibliothek Warburg 1924/25, Leipzig/Berlin 1927, S. 55–82. Otto Pächt, Gestaltungsprinzipien der westlichen Malerei des 15. Jahrhunderts, in: Kunstwissenschaftliche Forschungen 2 (1933), S. 75–100. Hans Sedlmayr, Die »Macchia« Bruegels, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien N. F. 8 (1932), S. 137–159. Alle genannten Schriften gibt es in mehreren Neuausgaben.
- 17 Michael Baxandall, Painting and Experience in Fifteenth Century Italy. A Primer in the Social History of Pictorial Style, London 1972 (deutsch: Die Wirklichkeit der Bilder, Frankfurt am

- Main 1977). Michael Baxandall, *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*, London 1980 (deutsch: *Die Kunst der Bildschnitzer*, München 1984).
- 18 Ernst Gombrich, *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation* (The A. W. Mellon Lectures in the Fine Arts 5), New York 1960 (deutsch: *Kunst und Illusion*, Köln 1967). Michael Podro, *Dipiction*, New Haven 1998 (deutsch: *Vom Erkennen in der Malerei*, München 2002, S. 14).
- 19 Norman Bryson, *Vision and Painting. The Logic of the Gaze*, Houndsmill und London 1983, S. xiii (deutsch: *Das Sehen und die Malerei*, München 2001).
- 20 Vgl. Clifford Geertz, *Art as a Cultural System*, in: *Modern Language Notes* 91 (1976), S. 1473–1499.
- 21 Niklas Luhmann, *Die Unwahrscheinlichkeit der Kommunikation*, in: Niklas Luhmann, *Soziologische Systeme 3: Soziales System, Gesellschaft, Organisation*, Opladen 1981, S. 229–240.
- 22 Für Rat und Tat sei Armand Tif, Eva Maria Waldmann und Andreas Winkel gedankt.