

## Ein kunsthistorischer Abenteurer

Albert Dietl zum 60. Geburtstag

*»Erst vor rund drei Jahrzehnten hat die Kunstgeschichte auch die Signaturen mittelalterlicher Künstler wieder verstärkt in den Blick genommen, um den eingefahrenen, von der Romantik bis zu den Aufbruchsbewegungen der Frühen Moderne imaginierten Mythos einer Anonymität der mittelalterlichen Kunst zu revidieren. Nach wie vor aber ist die Künstlerinschrift, obwohl wie keine andere Textgattung eine primäre und authentische, unmittelbar am und für das Werk formulierte Schriftäußerung, ein in Quantität und Qualität völlig unerschlossener, kunstsoziologisch nutzbar zu machender Quellenkontinent: Titel, Berufs- und Verwandtschaftsbezeichnungen und Epitheta geben Einblick in Status und Werkstattorganisation, ein breites Spektrum an Ruhmesformeln, agonalen Denkformen, Topoi und Tätigkeitsverben bildet Grundstrukturen des künstlerischen Images ab, namensbegleitende Herkunftsbezeichnungen machen die Migrationsradien dieser hochmobilen Experten handwerklicher Spezialtechniken auf der Suche nach großflächigen Absatzmärkten kartographierbar, in Text- und Schriftformen schlagen sich verschiedenste Literalitätsstufen dieser Facharbeiter innerhalb eines weitgehend illiteralen Umfeldes nieder. Nicht zuletzt an den prominenten, oft kalkuliert in Bildkontexte eingestellten Platzierungen macht das werkgebundene Medium »Inschrift«, das selbst schon auf Dauerhaftigkeit und Publizität hin angelegt war, erstaunliche Freiräume der Selbstdarstellung mittelalterlicher Künstler ablesbar. Seite an*

*Seite mit den gesellschaftlichen Eliten ihrer Auftraggeber aus Adel, Klerus, und kommunalen Beamten konnten sie die Fassaden von Kirchen, Kommunalpalästen und Stadttoren zu Selbstrepräsentation und Marketing nutzen.*

*Künstlerinschriften können nur durch einen von vornherein interdisziplinären, kulturwissenschaftlichen Zugriff adäquat zum Sprechen gebracht werden: Neben kunstsoziologischen Aspekten im engeren Sinn erschließen die Signaturen dem ikonologischen Blick auch nonverbal, qua Position im Bau- und Bildensemble, neue Horizonte künstlerischer Bildungsstandards.«<sup>3</sup>*

Albert Dietl erwähnt im Vorwort seiner monumentalen vierbändigen Schrift »Die Sprache der Signatur« zu den mittelalterlichen Künstlerinschriften Italiens weiter regelrecht programmatisch epigraphische, philologische, begriffsgeschichtliche, rechts- und erinnerungsgeschichtliche sowie theologische Fragestellungen. Mit diesem methodischen Panorama, das auf der ersten Seite seiner Habilitationsschrift vor uns ausgebreitet wird, ist auch der kunsthistorische Interessenshorizont Albert Dietls zumindest in Ansätzen umrissen: Ausgehend von einer enorm breiten Objektbasis eröffnet uns der Autor einen kulturgeschichtlichen Horizont, der seinerseits auf die Objekte, die niemals aus dem Fokus des Interesses verloren werden, zurückstrahlt.

Es ist wohl kein Zufall, dass Albert Dietl einen großen Teil seines bisherigen Forscherlebens den Inschriften auf italienischen Stadttoren, Bauwerken und auch kunsthandwerklichen Pretiosen gewidmet hat – sie sind sowohl der kulturhistorisch bedeutende Ausdruck des künstlerischen Selbstverständnisses als auch eine gerne übersehene Gattung, die nur unter größeren Anstrengungen und mit einer gehörigen Portion Akribie zum Sprechen gebracht werden kann. Beides – interpretatorische Mühen und akribisches Arbeiten – hat Albert Dietl niemals gescheut. Das vierbändige Nachschlagewerk, hinter dem man eher die Urheberschaft eines ganzen Forschungsverbundes aus Latinisten, Historikern und Kunsthistorikern vermuten würde denn die Anstrengungen eines einzelnen Wissenschaftlers, ist ein äußerst beredtes Zeichen für diese Tatsache. Schon seine an der Ludwig-Maximilians-Universität in München eingereichte Dissertationsschrift »Defensor civitatis. Der Stadtpatron in romanischen Reliefzyklen Oberitaliens«<sup>2</sup> bereitete den Boden für das spätere Forschungsvorhaben. Beide Arbeiten wurden mit zahlreichen Auszeichnungen versehen, so mit einem zweijährigen Promotionsstipendium der Max-Planck-Gesellschaft an der Biblioteca Hertziana in Rom, wohin Dietl mit der Verleihung der Richard-Krautheimer-Gastprofessur zur Erforschung der mittelalterlichen Kunst Roms und Italiens später wieder zurückkehren sollte, außerdem mit dem Stipendium des Freistaates Bayern am Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München, einem zweijährigen Habilitations-Stipendium der Deutschen Forschungsgemeinschaft und schließlich dem Max-Weber-Preis für »Die Sprache der Signatur«.

Diese Festgabe zu Albert Dietls 60. Geburtstag wendet sich also bewusst jenen Fragestellungen zu, die auch seine Habilitationsschrift prägen: Ausgehend von Künstlersignaturen und

Inscribers soll dem künstlerischen Selbstverständnis und seinen rollenspezifischen Prägungen nachgegangen werden. Dass dabei neben Beiträgen aus Dietls ureigenem Forschungsfeld, dem Mittelalter, gerade auch die Fortsetzung von bzw. der Bruch mit historischen Konventionen der Signatur in der Moderne für diesen Band eine besondere Rolle spielt, liegt nicht zuletzt in Albert Dietls eigener Lehr- und Betreuungstätigkeit begründet.

Zahlreiche der von ihm betreuten Bachelor-, Magister- und Masterarbeiten, aber auch genauso viele der Dissertationen, die er als stets ansprechbarer, verständnisvoller Doktorvater begleitet hat, verlassen Dietls eigenes Forschungsfeld, weisen aber durch ihren immanenten Bezug auf ästhetische, historische und auch wissenschaftsgeschichtliche Traditionen auch darauf hin, dass eine kollegiale, intensive und stets diskursiv angelegte Betreuung ebenso bzw. vielleicht sogar nachhaltiger schulbildend wirken kann als universitärer und methodologischer Zwang.

Jener würde wahrscheinlich auch nicht dem Wesen des hier Geehrten entsprechen, der bei aller Akribie, bei aller überbordender kunsthistorischer Wissensfülle, die weit über das Mittelalter hinausreicht, begeisterungsfähig für jegliche Form künstlerischer Tätigkeit geblieben ist – ein kunsthistorischer Abenteurer gleichsam, der sich nicht nur auf Exkursionen nicht vor handfesten Methoden scheut, um an sein Ziel, das wohl im Kern doch die Sorge um das Schöne, Wahre, Gute sein dürfte, zu gelangen. So zumindest liest sich das in seiner eigenen Beschreibung seiner Arbeit im Magazin der Deutschen Forschungsgemeinschaft:

»Die Sammlung von über 800 Signaturen entstand weniger in den wohlbehüteten Bezirken von Bibliothek, Archiv und Museum als in nicht selten

*abenteuerlicher, mehr als zehnjähriger Feldforschung auf unzähligen Autotrips kreuz und quer durch Italien mit Fotoausrüstung, Lampen und Maßband. Mit der Nachfrage nach Schlüsseln für die Kirche oder nach einer Leiter ließ sich die halbe Einwohnerschaft verschlafener Dörfer in ihrer uneingeschränkten Hilfsbereitschaft in Auffruhr versetzen. Noch nach Monaten konnte man von privater Seite Fotos nachgeschickt bekommen, waren die eigenen Bemühungen vor Ort erfolglos geblieben. Im Süden war jederzeit mit den missbilligenden, rückendurchbohrenden Blicken schwarzgekleideter Matronen zu rechnen, die sich schon Stunden vor der anberaumten Messfeier die Zeit in der Kirche mit Schwatz und Rosenkranzgebet vertrieben. Als vermeintlicher Kunsträuber in einsam gelegenen Ruinen mit Schrotflinte im Anschlag gestellt zu werden, gehörte ebenso zur Erfahrung wie – nach erfolgreicher Attacke eines motorino der ganzen, herabgerissenen Hose beraubt – am helllichten Tag halbnackt auf der Piazza einer Millionenstadt zu stehen.<sup>3</sup>*

In diesem Sinne soll auch der vorliegende Band ein kunsthistorisches Abenteuer sein, das von den Werkbezeichnungen im Design des 20. Jahrhunderts über (Selbst-)Inszenierungsstrategien von Kunst und Künstlern, Beiträgen zu Auftraggebern und der Rolle des Künstlers am Adelshof der Frühen Neuzeit bis hin zu ideengeschichtlich relevanten Diskursen der mittelalterlichen Philosophie und Theologie reicht.

Die Leitbegriffe in der Gliederung des Bandes sind eben jene, die auch Albert Dietl im Vorwort seiner Habilitationsschrift zu Eckpfeilern seiner Arbeit erklärt hat. Unter der Überschrift »Die Sprache der Signatur« spürt Matthias Listl (Mannheim) der Bedeutung von Betitelung, also von Schriftlichkeit und Sprache, für das moderne Design nach. Charlotte von Schelling (Regensburg) findet im Werk des

Oberpfälzer Künstlers Michael Mathias Prechtl eine erstaunlich haptische Umsetzung der Künstlersignatur und Valeri Lalov (München) verortet die Tradition der Signatur in der zeitgenössischen Kunst neu – auf der Straße, nur dass aus der Signatur in der Street Art inzwischen ein »Tag« geworden ist.

Erstaunliche Erkenntnisse zu Inszenierungsstrategien zeigen die folgenden Beiträge: Heidrun Stein-Kecks (Erlangen) erläutert anhand der Münchener Jubiläumsausstellung zu Albrecht Altdorfer 1938, wie die realpolitische Situation ganz handfeste Rückwirkungen auf die Genese und Durchführung vermeintlich kunsthistorischer Ausstellungen haben kann – und wie im Umkehrschluss ideologisch geprägte Begrifflichkeiten auch unter veränderten politischen Rahmenbedingungen lange Zeit unhinterfragt im wissenschaftlichen Diskurs in Gebrauch bleiben können. Hannah Reisinger (Karlsruhe) erläutert Inszenierungsstrategien anhand der zahlreichen Porträts der Schauspielerin Tilla Durieux. Barbara Reil (Lindau) widmet sich in ihrem Beitrag dem erstaunlichen Phänomen der Identifikation des Künstlers mit Boxern in der klassischen Moderne, während sich Thomas Noll (Göttingen) mit Max Beckmann jenem Maler zuwendet, der wohl in der klassischen Moderne in Deutschland wie kaum ein zweiter für die stete Selbstbefragung anhand unzähliger Selbstporträts und verschlüsselter Rollenspiele steht. Einer ganz anderen, hoch problematischen historischen Selbstdarstellung, nämlich jener Hitlers als Kunstliebhaber und Künstler, gehen Edith Heindl und Stefan Paulus nach. Abschließend widmet sich Caroline-Sophie Ebeling (Regensburg) grundlegend dem Thema der Selbstinszenierung in der zeitgenössischen Kunst.

Der oftmals schwierigen, aber nichtsdestoweniger in nicht minder geringen Fällen auch pro-



duktiven Beziehung zwischen Künstlern und Auftraggebern ist die folgende Sektion gewidmet. Wolfgang Augustyn (München) wagt die Rekonstruktion des letzten Werks Johann Rotenhammers d. Ä. für die Benediktinerabteikirche St. Ulrich und Afra in Augsburg, Sebastian Karnatz (München) und Elena Hahn (Bruchsal) widmen sich mit Elias Räntz in Bayreuth und mit Catharina Treu in Bamberg und Bruchsal zwei Hofkünstlern, deren überaus erstaunliches Œuvre es noch eingehender zu entdecken gilt. Nico Kirchberger (München) stellt mit dem Geburtstagsschrein für den Verleger Georg Hirth im Münchener Stadtmuseum, an dem weit über 100 Künstler und Autoren beteiligt waren, eine Pretiose ersten Ranges vor, die uns ein ungemein deutliches Bild der heimlichen Kunsthauptstadt der Moderne um 1900 bietet.

Der Beziehung zwischen Architektur, Künstlertum, Ästhetik und nicht zuletzt handfester Funktionalität spüren Hans-Christoph Dittscheid (Regensburg) und Alexander Wiesneth (München) anhand zweier großer Architekten der Frühen Neuzeit nach: Andrea Palladio und Balthasar Neumann.

Im letzten Kapitel mit ideengeschichtlichen Beiträgen aus der mediävistischen Forschung bespricht Susanne Wegmann anhand Michael Pachers Altarretabel in der Pfarrkirche von St. Wolfgang am Wolfgangsee bildliche Strategien im Umgang mit Distanz und Nähe Gottes in der spätmittelalterlichen Kunst. Abschließend beschäftigt sich Jörg Oberste (Regensburg) mit der Ausdeutung der Habgier in der älteren Theologie und in der Kanonistik. Genauso die Umwertung der Habgier ist eine Grundbedingung für den wirtschaftlichen Aufschwung der mittelalterlichen Stadt – ein Thema, dem sich auch Albert Dietl im Forschungsverbund des Forum Mittelalter an der Universität Regensburg eingehend widmet.

Die Herausgeber dieses Bandes sind vielen Personen zu größtem Dank verpflichtet: dem Forum Mittelalter der Universität Regensburg, der Richard-Stury-Stiftung und der Galerie Kronsbein für die großzügige finanzielle Unterstützung, Beate Behrens und dem Reimer Verlag für die Betreuung und die Aufnahme in das Verlagsprogramm, Charlotte von Schelling für ihren großen Einsatz beim Lektorieren der Beiträge und Edgar Endl, ohne dessen wunderbaren Beitrag für die Festschrift – das Layout des Bandes – wir nur eine lose Sammlung bedruckter Blätter präsentieren könnten.

Last but not least sei allen Beiträgerinnen und Beiträgern gedankt, die mit ihren Untersuchungen diese Festgabe für Albert Dietl zu dem machen, was sie ist: Ein Beitrag zu jenem großen Abenteuer der Erforschung der menschlichen Fähigkeit zu künstlerischen Äußerungen.

**Sebastian Karnatz und Nico Kirchberger**

<sup>1</sup> Albert Dietl: *Die Sprache der Signatur. Die mittelalterlichen Künstlerinschriften Italiens*, 4 Bde., Berlin, München 2009, hier: Bd. 1, S. 9.

<sup>2</sup> Albert Dietl: *Defensor civitatis. Der Stadtpatron in romanischen Reliefzyklen Oberitaliens*, München 1998.

<sup>3</sup> Albert Dietl: In Stein gemeißelter Stolz des Künstlers, in: *forschung. Magazin der Deutschen Forschungsgemeinschaft. Spezial Geisteswissenschaften*, Bonn 2007, S. 18–21, hier: S. 18.

# DIE SPRACHE DER SIGNATUR

## Der Objekttitel als selbstreferenzielle Signatur und künstlerisches Statement. Ein Überblick über Werkbezeichnungen im Design des 20. Jahrhunderts

In *Die Sprache der Signatur* erschließt Albert Dietl die mittelalterlichen Künstlerinschriften Italiens bis in die Zeit um 1350 und ermöglicht damit grundlegend neue Einblicke in Fragen wie Status, Werkstattorganisation, Bildungsstandards oder Freiräume der Selbstdarstellung des mittelalterlichen Künstlers. Dass Künstlersignatur wie -inschrift gerade auch in der Moderne und ungebrochen in der zeitgenössischen Kunst nichts von ihrer Bedeutung für den Künstler eingebüßt haben, ihre Erscheinungsformen und Funktionalitäten sich vielmehr gerade im 20. Jahrhundert noch einmal entscheidend gewandelt wie auch multipliziert haben, zeigt wiederum eindrücklich die grundlegende und erst unlängst erschienene Studie von Joachim Heusinger von Waldegg<sup>1</sup>. So entwickelt sich die zuvor hauptsächlich als Nachweis der eigenen künstlerischen Leistung verstandene Signatur mitunter zum bild- oder objektbestimmenden Thema, erfährt beispielsweise in Werken von Sigmar Polke, Piero Manzoni oder Timm Ulrichs eine bis dato ungekannte ironische Brechung oder wird – besonders eindrücklich in Projekten von Gottfried Bechtold (Abb. 1) – in Einzelfällen auch bis in monumentale Dimensionen gesteigert. Ausgeklammert bleiben bei von Waldegg wie auch anderen<sup>2</sup> mit Architektur und Produktgestaltung allerdings die beiden bildnerischen Gattungen, deren Schöpfungen aufgrund der von ihnen zu erfül-

lenden Funktionalität zwangsläufig nicht als vollkommen autonome, sich selbst genügende Kunstwerke zu kategorisieren sind. Doch auch die kreativen Köpfe hinter diesen Hybriden zwischen reiner Zweckerfüllung und autonomem Kunstwollen drängt es mitunter dazu, die von ihnen gestalteten Objekte gleichsam der Sphäre des rein Funktionalen zu entreißen und als eigene Schöpfungen kenntlich zu machen oder wesentliche Aspekte ihrer Gestaltung dem Betrachter oder Benutzer in schriftlicher Kurzform zu kommunizieren. Auf eine Signatur im herkömmlichen Sinne – also in Form einer Markierung der von ihnen gestalteten Objekte mit ihrem Namenszug oder einer Aufschrift des Werktitels – müssen Designer wie Architekten aber meist aus mehreren Gründen verzichten. Sieht man von kleinen Aufdrucken oder Eindrägungen an meist kaum einsehbaren Stellen wie etwa den vom Benutzer so gut wie nie betrachteten Unterseiten von Sitzflächen für den Bereich des Designs oder ebenso unscheinbaren Gedenkplaketten mit Nennung des planenden Architekten ab, ist ihre Autorschaft folglich – anders als bei »signierbaren« Gemälden, Skulpturen, Grafiken oder weiteren Formen bildender Kunst – am bloßen Objekt so gut wie nie ablesbar oder an diesem auf den ersten Blick zu erfassen.

Für den Bereich der Produktgestaltung, auf die im Folgenden näher einzugehen ist, spricht



Abb. 1 Gottfried Bechtold:  
*Signatur 015*, 2015 (Signatur  
in Schnee gewalzt, Auen-  
feld in Lech am Arlberg)

bereits ihr grundlegender Wesenszug der seriellen Fertigung gegen eine vergleichbar individuelle künstlerische Kennzeichnung: Eine handschriftliche Signatur jedes einzelnen Objektes mag – ähnlich wie bei druckgrafischen Arbeiten – bei niedrigen Stückzahlen noch im Bereich des grundsätzlich Möglichen liegen, muss bei massenhafter Fertigung aber zwangsläufig an ihre Grenzen stoßen. Hinzu kommt insbesondere für im Sinne der modernen Zweckerfüllung und des Credo des *less is more* gestaltete Objekte, dass ihre beabsichtigte ästhetische Wirkung der Ratio- und Funktionalität auch keinerlei individuelle Markierung zulassen würde, eine Signatur – ob aufgedruckt, eingeprägt oder anderweitig auf dem betreffenden Gegenstand maschinell oder per Hand angebracht – also bereits aus rein stilistischen Gründen nicht in Frage käme, ja sogar den Entwurfsprinzipien hinter diesen Objekten diametral widersprüche. Und nicht zuletzt ist vor allem in Hinblick auf das Produktdesign in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts daran zu erinnern, dass in diesem Zeitraum der Charakter des ent-

worfenen Gegenstandes nicht ausschließlich, aber größtenteils als rein funktionaler Gebrauchsgegenstand interpretiert und erst mit den frühesten Ansätzen einer die modernen Dogmen überwindenden Entwurfshaltung dem künstlerischen Aspekt des Designs eine immer breitere Akzeptanz – sowohl von Seiten der Gestalter selbst als auch der Benutzer – entgegengebracht wurde. Alleine vor diesem Hintergrund des nicht oder nur in geringem Maße gewürdigten künstlerischen Charakters der Disziplin Produktgestaltung war in diesen Jahrzehnten nicht daran zu denken, das gerade entworfene, meist rein unter utilitaristischen Gesichtspunkten verstandene Serienobjekt mit einer Künstlersignatur zu individualisieren, die über eine klein aufgedruckte Autorschaft aus Gründen des Urheberschutzes hinausgeht.

Abgesehen davon, dass spätestens dem heutigen Designer durch Mittel und Wege des Marketings unendliche Möglichkeiten gegeben sind, seine Autorschaft auf ein von ihm entworfenes Produkt kenntlich und publik zu machen und der seit einigen Jahrzehnten grassierende Kult