

DIE GEFÜHLSWIRKUNG DER KUNST. EIN MENETEKEL FÜR DIE KUNSTGESCHICHTE

Von Gabriele Sprigath

Für Christian von Heusinger

„Erst wenn die Kunstgeschichte zeigen wird . . ., daß sie das Kunstwerk in einigen Dimensionen mehr sieht als bisher, wird sich das wissenschaftliche und allgemeine Interesse unserer Tätigkeit wieder mehr zuwenden“. Aby Warburg, 18. 8. 1927¹

I.

1873 hat Moriz Thausing in seiner Antrittsvorlesung an der Universität Wien geäußert: „Ich kann mir die beste Kunstgeschichte denken, in der das Wort ‚schön‘ gar nicht vorkommt“.² 1905 berichtet Max Dvořák, daß auch Alois Riegl dieser Ansicht gewesen sein soll: der beste Kunsthistoriker sei „der, welcher keinen persönlichen Geschmack besitzt; denn es handelt sich in der Kunstgeschichte darum, objektive Kriterien der Entwicklung zu finden“.³ Riegl selbst hat das 1902 etwas anders ausgedrückt: jedes einzelne Kunstwerk sei der Betrachtung und Erkenntnis würdig, „ohne Rücksicht darauf, ob es dem betrachtenden Subjekt gefällt oder mißfällt“.⁴ Diese sachlich wirkende Abgrenzung der subjektiven von einer wissenschaftlichen Betrachtungsweise der Kunst kann in dessen nicht darüber hinwegtäuschen, daß die Ebene des Geschmacks, die Gefühlswirkung des Kunstwerks also, Riegl zutiefst beunruhigte. Denn er forderte, „jedes Kunstwerk, das uns unter die Augen kommt, sofort unter ein uns bereits bewußtes Allgemeineres, den Stilbegriff, zu subsumieren, so daß das

¹ Ernst Hans Gombrich: Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie. Frankfurt 1981. S. 430.

² Moriz Thausing: Die Stellung der Kunstgeschichte als Wissenschaft (1873); zuerst in: Österreichische Rundschau. Mai 1883; dann in: Wiener Kunstbriefe. Leipzig 1884. S. 1–20; Zitat S. 5; Nachdruck in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 36 (1983). S. 140–150.

³ Max Dvořák: Alois Riegl (1905). In: Ders.: Gesammelte Aufsätze zur Kunstgeschichte. München 1929. S. 285.

⁴ Alois Riegl: Eine neue Kunstgeschichte (1902). In: Ders.: Gesammelte Aufsätze. Augsburg/Wien 1929. S. 43–50; Zitat S. 46.

Kunstwerk den störenden Charakter des Fremdartigen verliert, wodurch wir erst recht fähig gemacht werden, das Spezifische, Eigenartige, Ungewohnte daran mit dem vollen Reize, wie ihn jede Abwechslung hervorzurufen pflegt, zu genießen“.⁵ Dvořáks die Rieglsche Auffassung drei Jahre später leicht verbiegender Formulierung bezeugt ihrerseits die Brisanz dieses Problems auch für ihn.

Neben derartigen Positionen hat es allerdings auch andere gegeben. Hier sei an Emil Utitz erinnert, in dessen „Grundlegung einer allgemeinen Kunstwissenschaft“ (1914/1920) es u. a. heißt: „Unsere Kunstbestimmung lautet: Kunst ist Gestaltung auf ein Gefühlserleben, derart daß der Sinn der Gestaltung im Gefühlserleben sich erschließt. Wo also eine Gestaltung vorliegt, der jene Eignung mit Recht zukommt, stehen wir vor einem Kunstwerk. Auch wer die Beziehung auf das Gefühlserleben zur Charakteristik der Kunst ablehnt, gibt doch zu, daß alle Kunst eine besondere Art von Gestaltung ist, die sich in einem bestimmten Erleben auswirkt, und zwar in einem durch die Gestaltung geforderten Erleben. Nur dies ist letzthin echter Kunstgenuß als angemessene Aufnahme eines Kunstwerks“.⁶

Zu den Wissenschaftlern, die den Gefühlseindruck systematisch als Bestandteil der Kunstwirkung einbezogen haben, gehörte auch Bernhard Schweitzer. In seinem 1931 geschriebenen Aufsatz über „Das Problem der Form in der Kunst des Altertums“ hat er im Abschnitt zur „Forminterpretation in der Wissenschaft“ drei Stufen „in der Aufnahme und dem Verstehen von Werken der Vergangenheit“ unterschieden: „Die erste Stufe möge die ‚Intuition‘ genannt werden. Sie hat es nur mit dem einzelnen Kunstwerk zu tun. Mehr oder weniger vorbereitet geben wir uns seiner Wirkung hin, suchen seine Formen bis in die letzten Eigentümlichkeiten in uns aufzunehmen und sein Ganzes in der inneren Anschauung zu wiederholen. Je häufiger mit Recht der methodische Grundsatz empfohlen wird, kein Werk in der Vereinzelung zu betrachten, desto mehr muß hier mit Nachdruck betont werden, daß keine gemeinsame Betrachtung einer ganzen Gruppe von Werken ersprießlich sein kann, ehe nicht jene stumme Zwiesprache mit dem stets individuellen und in sich eigengesetzlichen Einzelwerk, die wir Intuition genannt haben, zu einer vorläufigen Grenze ihrer Möglichkeiten gelangt ist. Sie ist zwar noch vorwissenschaftlich zu nennen, da sie nur andeutungsweise mitteilungsfähig ist, liefert aber den unentbehrlichen Erfahrungsstoff für die zweite Stufe, die ‚formale Analyse‘. Diese macht die Intui-

⁵ Ebd. S. 44.

⁶ München 1972. Nachdruck der Ausgabe von 1914/1920. Hrsg. von Wolfhart Henckmann; Zitat Bd. 2. S. 4–5.

tion erst wissenschaftlich verwertbar. Sie trifft eine Auswahl unter den rohen Erfahrungstatsachen und hebt sie mit Anwendung kunstgeschichtlicher Methoden in die Ebene der Logik und der Begriffe . . . Die Formenanalyse reinigt, verbessert und erweitert jedoch auch die intuitive Erfahrung und kann so selbst wieder durch eine dritte Stufe, die ‚Synthese‘, überbrückt werden, in der sich Intuition und wissenschaftliche Erkenntnis aufs neue fruchtbar verbinden und das Einzelwerk zu einer reineren Darstellung seiner selbst in dem Bewußtsein des Forschers gelangt“.⁷ Mit der „stummen Zwiesprache“ taucht hier ein Topos auf, der in der wissenschaftlichen wie populärwissenschaftlichen Literatur zur Wahrnehmung von Kunst einen zentralen Platz einnimmt: die vermeintliche Unmöglichkeit, die Gefühlswirkung des Kunstwerks sprachlich mitzuteilen und zu reflektieren.⁸

1935 bekräftigte Julius von Schlosser, daß Ansichten wie die hier von Thausing, Riegl und Dvořák zitierten für die Anfänge der Kunstgeschichte charakteristisch gewesen ~~wären~~. Auf seinen Werdegang zurückblickend, sieht er sich selbst als „natürlich recht naiv und unvollkommen“: „Kam ich doch noch aus der positivistischen Zeit der Kunstgeschichte, die – und es war das sicher ein heilsamer und in sich notwendiger Rückschlag – alles philosophische und namentlich ästhetische Überlegen ablehnen, das ominöse Wort: ‚schön‘ überhaupt verbannen wollte, als welches wirklich allzusehr nach Akademie und Klassizismus roch, auch mit Unklarheiten aller Art behaftet war“.⁹

Die Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg sei hier mit zwei Positionen vertreten. In der Form des persönlichen Bekenntnisses hat sich Ernst H. Gombrich 1975 zur Gefühlswirkung von Kunstwerken geäußert: „Ich glaube daran, daß große Kunstwerke, große Dichtungen und große Kompositionen Werte verkörpern können, die das Leben lebenswert machen. Nur sind für mich diese Erlebnisse,

⁷ Bernhard Schweitzer: *Das Problem der Form in der Kunst des Altertums* (1931). In: *Handbuch der Archäologie*. Bd. 1 (1939) 1969. S. 163–203; Zitat S. 166.

⁸ Jacob Burckhardt: *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuß der Kunstwerke Italiens* (1855). Hrsg. von Heinrich Wölfflin. Stuttgart/Berlin/Leipzig 1933. Bd. 1/2 (Gesamtausgabe Bd. 3), spricht in der Vorrede vom „tiefsten Gedanken eines Kunstwerks, die Idee eines Kunstwerks zu verfolgen und auszusprechen. Könnte man denselben überhaupt in Worten vollständig geben, so wäre die Kunst überflüssig und das betreffende Werk hätte ungebaut, ungemeißelt, ungemalt bleiben dürfen“; Michel Foucault: *Die Ordnung der Dinge* (franz. 1966). Frankfurt am Main 1971. S. 38, stilisiert diese vermeintliche Sprachlosigkeit zur hermetischen Situation: „Sprache und Malerei verhalten sich zueinander irreduzibel: vergeblich spricht man das aus, was man sieht: das, was man sieht, liegt in dem, was man sagt; und vergeblich zeigt man durch Bilder, Metaphern, Vergleiche das, was man zu sagen im Begriff ist“.

⁹ Julius von Schlosser: „Stilgeschichte“ und „Sprachgeschichte“ der bildenden Kunst. Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Abteilung. 1935. I. S. 4.

die ich diesen Wundern menschlicher Schöpfungskraft verdanke, etwas äußerst Persönliches und Innerliches. Ist es daher nicht paradox, Kunst rational studieren zu wollen? Denn ein solches Studium muß schließlich alle Subjektivität ausschließen und objektive Resultate anstreben. Wie kann es möglich sein, diesen beiden so verschiedenen Ansprüchen Gerechtigkeit widerfahren zu lassen und die Ansprüche des Herzens mit denen des Kopfes, wie ich sie nennen möchte, auszusöhnen? Wenn ich aus dem Studium der Kunst überhaupt etwas gelernt habe, so ist es dies: wir können das nicht nur, wir müssen es tun¹⁰. Mit diesem Anspruch versucht er, „wissenschaftliche Studien“ und die Gefühlswirkung der Kunst zu unterscheiden: „Wissenschaftliche Studien auf einem Gebiet der Kunst können Interesse erzeugen, aber sie können das persönliche Ansprechen auf ein Kunstwerk nie ersetzen. Sie haben mit künstlerischen Werten eigentlich nur insofern etwas zu tun, als sie die Grenzen gegen Expansionsgelüste ‚von der andern Seite‘ beschützen. Denn wo diese Grenzen verletzt werden und das Gleichgewicht zwischen Kopf und Herz gestört wird, ist eine intellektuelle Katastrophe unausweichlich. Emotionelles Gerede über Stile scheint mir ebenso wenig sinnvoll wie eine begriffliche Aufzählung von Kategorien visueller Qualitäten“.¹¹ Ein „rationales Studium der Kunst“ könne zwar „weitverbreitete Mißverständnisse aus dem Weg räumen und dadurch den Weg zu besserem Verständnis frei machen, aber es kann uns nicht sagen, was wir empfinden sollen“.¹² Als Lösung stellt Gombrich die These auf, das Verstehen von Kunstwerken sei nur durch langes Kennen zu erreichen.¹³ Damit aber hat er vor dem von ihm selbst aufgeworfenen Problem – wie denn im Umgang mit der Kunst die Ansprüche des Herzens mit denen des Kopfes auszusöhnen seien – zu Gunsten des Kopfes kapituliert.

1985 greift Heinrich Dilly ausdrücklich den Thausingschen Gedanken wieder auf und behauptet: „Heute ist er der Leitsatz all der Mitglieder der disziplinären Gemeinschaft, die sich nicht mit der enthusiastisch gestimmten Beschreibung von Kunstwerken zufrieden geben“. Folgende Legitimation schickt er nach: „Aufs erste Hinhören muß dieser Imperativ jeden enttäuschen, der mit Hilfe der historischen Betrachtung und Analyse hinter die allgemeinen Gesetze künstlerischer Formgebung zu kommen wünscht. Sollte sich die Kunstgeschichtsschreibung nicht gerade mit der Schönheit, mit der Harmonie, mit dem Ästhetischen schlechthin befassen? Warum lehnt sie dies so kategorisch ab?

¹⁰ Ernst H. Gombrich: Gefühl und Verstand in der Kunstbetrachtung. In: *Ders.: Die Krise der Kulturgeschichte. Gedanken zum Wertproblem in den Geisteswissenschaften*. Stuttgart 1983. S. 228–231; Zitat S. 228.

¹¹ Ebd. S. 230.

¹² Ebd.

¹³ Ebd.

Eben – so dürften die meisten Kunsthistoriker indessen antworten – um an die Stelle von immer wieder unterschiedlich geprägten normativen Ästhetiken den Nachweis des zeitlichen Wandels ästhetischer Gesetze rücken zu können. Und: um die inneren und äußeren Bedingungen dieser Veränderungen am konkreten Beispiel beobachten, festhalten und erklären zu können“.¹⁴ Hier ist im Namen der Geschichtlichkeit ästhetischer Wertbildungen die Gefühlswirkung des Kunstwerks ausgegrenzt. Außerdem schreibt Dilly, auf Wölfflins „Kunstgeschichtliche Grundbegriffe“ von 1915 – die fünf Kategorienpaare – als Instrumentarium zurückgreifend: „Er zeigt damit, wie hilfreich es ist, vergleichbare Motive zu suchen und die Unterschiede zwischen ihnen im Gespräch zu artikulieren, und eben nicht – wie allgemein so beliebt – sich stillschweigend in einzelne Kunstwerke zu versenken“.¹⁵ Die als „stillschweigendes Versenken“ geschmähte Gefühlswirkung des Kunstwerks will Dilly im Namen eines „disziplinären Imperativs des vergleichenden Sehens“ durch die positivistische Leistung eines Bildergedächtnisses ersetzt sehen.

Diese wenigen, punktuell zusammengestellten Beispiele umreißen ein brachliegendes Arbeitsfeld; denn wie Kunsthistoriker mit diesem grundlegenden Aspekt der Kunstwirkung umgegangen sind und heute noch umgehen, bleibt systematisch zu untersuchen. Dem beschriebenen Symptom, dem Abspalten der Gefühlswirkung von Kunst, ist der historische Befund gegenüberzustellen: sie ist ein grundlegender Bestandteil dessen, was bereits in der Antike und erneut seit dem 14. Jahrhundert in italienischen Urteilen über Werke der Bildkünste „stupor“ genannt wurde. Der Anblick des Bildes löst im Betrachter einen Affekt aus, der ihn in staunendem Erschrecken sprachlos macht und in seiner kurzen Dauer Raum und Zeit vergessen läßt.¹⁶

II.

Die Lektüre der Thausingschen Antrittsvorlesung von 1873 gibt Einblick in die Argumentation, die dem aufgezeigten Denkmuster zugrundeliegt.¹⁷ Im ersten

¹⁴ Heinrich Dilly in der Einleitung zu: Kunstgeschichte. Eine Einführung. Hrsg. von Hans Belting, Heinrich Dilly, Wolfgang Kemp, Willibald Sauerländer und Martin Warnke. Berlin 1986. S. 13.

¹⁵ Ebd. S. 11–12.

¹⁶ Die negative Gefühlswirkung eines Kunstwerks als „häßlich“, die Kehrseite dieses Affektes, tritt erst vom 19. Jahrhundert an ins Bewußtsein; vgl. z. B. Karl Rosenkranz: Ästhetik des Häßlichen. Königsberg 1853 (Neuausgabe Leipzig 1990).

¹⁷ Zu Moriz Thausing vgl. Willibald Sauerländer: L'Allemagne et la „Kunstgeschichte“. Genèse d'une discipline universitaire. In: Revue de l'art 45 (1979). S. 4–8; Heinrich Dilly:

Teil hat Thausing versucht, das noch junge Fach Kunstgeschichte von den anderen universitären Disziplinen, insbesondere von der Archäologie, wie auch von der Ästhetik und von der „Weltgeschichte des Mittelalters und der neueren Zeit“, von der Geschichte also, abzugrenzen sowie „jene wichtige Grenzscheide“ ins Auge zu fassen, „welche die Kunstgeschichte von der praktischen Kunstausübung trennt“.¹⁸

Zuerst beschreibt er die negativen Auswirkungen der „mittelalterlichen Archäologie“ auf die Kunstgeschichte als wissenschaftliche Disziplin: „Es gab eine Zeit, in der man es in einer gewissen Unklarheit liess, ob man sich für den Heiligen selbst oder bloß für ein Bild begeistere, ob man den Reliquienschrein der Reliquie oder des Schreines halber hochhalte“.¹⁹ Die religiösen und die ästhetischen Aspekte im Kunstwerk seien also nicht voneinander abgegrenzt gewesen: „Die mittelalterliche Archäologie ward dadurch stofflich sicher gefördert, nicht aber in ihrer formalen Ausbildung zu einer wissenschaftlichen Disciplin“.²⁰

Dann nimmt Thausing eine bestimmte Form des Urteilens über seit der Renaissance entstandene Kunstwerke ins Visier: „Auf anderen Gebieten, insbesondere für die spätere Zeit von der Renaissance an, ist eine vorzugsweise ästhetische Behandlung der Kunstgeschichte gebräuchlich geworden“. Sie würde „meist durch Künstler oder künstlerisch angelegte Naturen“ gepflegt: „Man gefällt sich da in einer fortwährenden direkten Anknüpfung an ganz allgemeine, mehr oder minder ungeklärte Begriffe, an einen beiläufigen Schönheitskanon, den man, ob eingestanden oder unbewusst, zumeist von der Antike, zuweilen auch von Raphael entlehnt hat . . . Auf Grund vorgefasster Geschmacksregeln prüfen sie die Kunstwerke nur, um ihnen den entsprechenden Grad ihres persönlichen Wohlgefallens oder Missfallens in möglichst gewählten Worten an den Hals zu schreiben. Zu der Einsicht, daß solche Geschmacksurtheile stets nur relativen Werth haben und sich im Wechsel der Zeiten und Verhältnisse fortwährend und sehr wesentlich ändern, zu dieser Einsicht sind die meisten unserer Kunstschriftsteller entweder nicht durchgedrungen oder sie machen keinen Gebrauch davon“.²¹ Mit anderen Worten: mittels „vorgefaßter Geschmacksregeln“ seien Geschmacksurteile als allgemeingültige Urteile ausgegeben und persönliches Wohlgefallen oder Mißfallen im terminologischen Ge-

Kunstgeschichte als Institution. Studien zur Geschichte einer Disziplin. Frankfurt 1979. S. 168 und 234–235; insbesondere zu Thausings Antrittsvorlesung Artur Rosenauer: Moriz Thausing und die Wiener Schule der Kunstgeschichte. In: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 36 (1983). S. 135–139.

¹⁸ M. Thausing: a. a. O. (Anm. 2). S. 1.

¹⁹ Ebd. S. 3–4.

²⁰ Ebd. S. 3.

²¹ Ebd. S. 4.

wand einer ästhetischen Norm verallgemeinert worden. Der Kunsthistoriker hingegen habe die historische Relativität ästhetischer Normen aufzuzeigen – das will Thausing als dessen Aufgabe verstanden wissen.

An dieser Stelle seines Gedankenganges hat er es unternommen, die Kunstgeschichte von der Ästhetik abzugrenzen.²² Hier findet der Leser auch die eingangs zitierte These: „Die Kunstgeschichte . . . hat nichts zu thun mit Deduction, mit Speculation überhaupt; was sie zu Tage fördern will, sind nicht ästhetische Urtheile, sondern historische Tatsachen, welche dann etwa einer inductiven Forschung als Materiale dienen können. So wenig also wie die politische Geschichte den Zweck hat, moralische Urtheile zu fällen, so wenig ist der Massstab der Kunstgeschichte ein ästhetischer; derselbe ist überhaupt kein absoluter, sondern bloß ein relativer, je nach der auf- oder absteigenden Richtung, welcher die Kunstentfaltung einer Epoche folgt. Die Frage z. B., ob ein Gemälde schön sei, ist in der Kunstgeschichte eigentlich gar nicht gerechtfertigt; und eine Frage wie: ob z. B. Raphael oder Michelangelo, Rembrandt oder Rubens das Vollkommenere geleistet haben, ist eine kunsthistorische Absurdität. Ich kann mir die beste Kunstgeschichte denken, in der das Wort ‚schön‘ gar nicht vorkommt. Das kunsthistorische Urtheil gründet sich bloß auf die durch Forschung und Augenschein festzustellenden Bedingungen, unter denen ein Kunstwerk entstanden ist. Die Frage, in welchem Verhältnisse das Können eines Künstlers zu seinem Wollen, in welchem Verhältnisse beide zu dem von ihm gehandhabten materiellen Stoffe stehen, beantwortet uns allein ein Vergleich mit seinen Zeitgenossen, seinen Vorläufern und Nachfolgern, nicht aber die Anlegung irgend eines allgemeinen, ästhetischen Massstabes.“²³ Stein des Anstoßes war für Thausing auch hier der als Erlebnis des „Schönen“ bezeichnete Gefühlseindruck vom Kunstwerk. Doch im Eifer seines Gefechtes gegen die von ihm gemeinte „ästhetische Behandlung“ der Kunst ist er übers Ziel hinausgeschossen: en bloc hat er das „Schöne“ aus der Kunstgeschichte entfernt, um alle „ästhetischen Urtheile“ – wie er sie nennt – an die Ästhetik zu überweisen.

Dabei hat Thausing übersehen, daß gerade Urtheile über Kunstwerke aller Gattungen einen beachtlichen Teil des kunsthistorischen Quellenmaterials ausmachen und genauso zu den „historischen Tatsachen“ gehören wie die Kunstwerke selbst. Mehr noch: sie in erster Linie bezeugen die historische Relativität ästhetischer Normbildungen, die aufzuzeigen ja Aufgabe des Kunsthistorikers

²² Ebd. S. 4–6.

²³ Ebd. S. 5–6; Artur Rosenauer: a. a. O. (Anm. 17). S. 135–139, hat darauf hingewiesen, daß Thausing in dieser Antrittsvorlesung bereits das „Können“ und das „Wollen“ des Künstlers unterschieden hat – zwanzig Jahre bevor Alois Riegl die beiden Aspekte in seinen 1893 erschienenen „Stilfragen“ zum „Kunstwollen“ zusammenzieht.

sein sollte – ein Widerspruch, der auch 1985 bei Heinrich Dilly noch unreflektiert fortlebt. In der Tat hat der Kunsthistoriker nicht darüber zu entscheiden, ob ein Gemälde schön ist oder nicht, oder ob eher Raphael als Michelangelo der Gipfel der Vollkommenheit zuzuerkennen ist. Wohl aber hätte er festzustellen, welche Werke von welchen Künstlern in welcher Zeit von welchen Betrachtern als „schön“ – oder als häßlich – empfunden worden sind und warum. Damit würde er den von Thausing und Dilly gleichermaßen angemeldeten Anspruch einlösen, die historische Relativität ästhetischer Normen aufzuzeigen. Eine derartige, auf konsequente Historisierung gegründete Wirkungsgeschichte als Teilbereich der Kunstgeschichte wäre wünschenswert; doch steht diese Arbeit nach wie vor aus.²⁴

Im letzten Abschnitt des ersten Teils hat Thausing versucht, die Kunstgeschichte von der Geschichte abzugrenzen. Er kommt zu folgendem Ergebnis: „Steht die Kunstgeschichte zur Archäologie in dem Verhältnisse einer Fortsetzung, zur Aesthetik in dem einer Vorläuferin oder Vorarbeiterin, so verhält sie sich zur Geschichte, wie eine fortwährende Begleiterin, eine nothwendige Ergänzung, ein unentbehrlicher Theil“.²⁵ Unter Geschichte versteht er „Volksgeschichte“ oder „Culturgeschichte im guten Sinn“, nämlich die „Wissenschaft vom geistigen Menschen“.²⁶ Durch Thausings Versuch, die Kunstgeschichte von den anderen Zweigen der Geisteswissenschaften abzugrenzen, zieht sich eine Wertung: demnach ist die Kunstgeschichte zwar eine „fortwährende Begleiterin, eine notwendige Ergänzung“, aber noch kein wirklich autonomer, mit allen anderen gleichberechtigter Wissenschaftszweig.

Im zweiten Teil seiner Antrittsvorlesung hat Thausing sich damit beschäftigt, das Fach selbst systematisch zu strukturieren. Er unterscheidet zwei Gruppen von Quellen: die literarischen Zeugnisse und „die Monumente, die Denkmäler und Kunstwerke, welche zugleich den Hauptgegenstand unserer Forschung bilden“.²⁷ Hier nennt er noch einmal die Kunstgeschichte eine „Hilfswissenschaft

²⁴ Nicht zu verwechseln mit der Konzeption von „Rezeptionsästhetik“, wie sie Wolfgang Kemp: *Kunstwerk und Betrachter: Der rezeptionsästhetische Ansatz*. In: *Kunstgeschichte. Eine Einführung*. Berlin 1986. S. 203–221, vertritt; Ansätze zu der von mir gemeinten Auffassung von „Wirkungsgeschichte“ im Aufsatz von Klaus Herding: „Woran meine ganze Seele Wonne gesogen . . .“. *Das Galerieerlebnis – eine verlorene Dimension der Kunstgeschichte?* In: *Kunst und Kunsttheorie 1400–1900*. Hrsg. von Peter Ganz. Wiesbaden 1991. S. 257–285; zu den beiden Termini vgl. Marianne Wünsch: *Wirkung und Rezeption*. In: *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*. Hrsg. von Klaus Kanzog und Achim Masser. Berlin/New York 1979. 4. S. 894–919.

²⁵ M. Thausing: a. a. O. (Anm. 2). S. 7.

²⁶ Ebd.

²⁷ Ebd. S. 8.

der allgemeinen Geschichte, und zwar eine unentbehrliche“.²⁸ Voraussetzungen fürs Studium der Kunstgeschichte – Thausing stilisiert den Studenten mit der religiösen Metapher emphatisch zum „Jünger“ – seien „Bildung und Sinnesfrische wie sie auch sonst zur erfolgreichen Cultivierung jedes exacten Wissensgebietes unentbehrlich ist“.²⁹ Was Thausing aus dem Weg schaffen wollte, hat sich hier wieder eingeschlichen: denn die geforderte „Sinnesfrische“ ist nichts Anderes als die subjektive Gestimmtheit und der Geschmack des Kunsthistorikers. Das Stichwort „Bildung“ aber zeigt an, daß Sinnesfrische und Geschmack alles andere als rein subjektiv sind: die Wahrnehmung des Kunsthistorikers ist ebenso wie die jedes anderen Vertreters eines beliebigen Wissenschaftszweiges durch seine Sozialisation geprägt. Bei der Entwicklung wissenschaftlicher Methodologien wirken diese Prägungen mit. Wie Sozialisationsprozesse mit praktizierten Wissenschaftstheorien zusammenhängen, untersucht die Wissenssoziologie, ein relativ junger Zweig der Gesellschaftswissenschaften. Dazu hat Norbert Elias in seiner Arbeit „Engagement und Distanzierung“ auch die Kunstgeschichte interessierende Überlegungen zur Diskussion gestellt.³⁰

III.

Die aufgeworfenen Probleme tauchen noch an einer anderen Stelle in der Methodologie der Kunstgeschichte auf: im Postulat vom „Sehen lernen“. 1921 hat Heinrich Wölfflin festgestellt, daß Kunstwerke sich nicht „von selbst“ erklären und geschlußfolgert: „Zugegeben, daß dem so sei, so ist das Sehen doch etwas, was gelernt werden muß“.³¹ Fünfundzwanzig Jahre später, 1970 auf dem Kunsthistorikertag in Köln, hat Leopold D. Ettlinger die Notwendigkeit des „Sehen Lernens“ folgendermaßen begründet: „Die Untersuchung der Funktion eines Kunstwerks schließt als wesentlichen Teil die Befragung der Form ein. Ein Bild, als Aussage oder Mitteilung aufgefaßt, kann vom modernen Betrachter nur dann in seinem ursprünglichen Sinn erfaßt werden, wenn er seinen Modus erfaßt und lernt, es so [zu] sehen, wie es gemeint war. Das ‚Lesen‘ von Bildern oder Bauten muß wie eine Sprache gelernt werden und muß streng von jedem sich persönlich Angesprochenfühlen getrennt werden“.³² Ettlinger definiert das

²⁸ Ebd. S. 9.

²⁹ Ebd. S. 10.

³⁰ Norbert Elias: Engagement und Distanzierung. Arbeiten zur Wissenssoziologie I. Hrsg. und übersetzt von Michael Schröter. Frankfurt am Main 1983.

³¹ Heinrich Wölfflin: Das Erklären von Kunstwerken. Leipzig 1921. S. 3.

³² Leopold D. Ettlinger: Kunstgeschichte als Geschichte. In: Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen 16 (1971) S. 8.

„Sehen“ von Werken der Bildkünste und der Architektur in Analogie zur Sprache als „Lesen“.³³ Dieses „Lesen“ soll so erlernt werden, daß das „persönliche Angesprochenfühlen“ davon „abgetrennt“ – die Gefühlswirkung des Kunstwerks also ausgeblendet bleibe. Aufgabe des Kunsthistorikers soll es sein, in der Form des Kunstwerks dessen „ursprünglichen Sinn“ zu rekonstruieren. Diesen nennt Ettliger auch „Funktion“. Zugunsten dieser Funktion will er den vom Kunstwerk ausgelösten Gefühlseindruck ausdrücklich zurückgestellt wissen. Die postulierte Wiederherstellbarkeit eines „ursprünglichen Sinnes“ verweist auf den übergeordneten Geschichtsbegriff: der Historiker, also auch der Kunsthistoriker, habe geschichtliche Situationen wiederherzustellen. Die in dieser Weise als „Funktionsträger“ bestimmte Form des Kunstwerks ordnet Ettliger der Geschichte unter als die auch dem Subjekt überzuordnende Instanz.

Die von Ettliger verwendete Analogie von Bild und Wort/Sprache, und damit der Topos vom „Sehen als Lesen“, gehört seit langem zur kunsthistorischen Terminologie. Schon Moriz Thausing hatte geäußert, die „Kunst eines Volkes“ sei „auch eine Sprache“ und diese Analogie mit einer Wertung verbunden: „Und die Sprache dieser ungeschriebenen Zeugnisse ist ideeller, ist unbefangener, freier von bloß subjectiven Eindrücken und äusseren Zufälligkeiten, als jene andere in Wort und Schrift. Sie mag schwerer verständlich sein, sie kann aber nicht missverstanden werden“.³⁴ Bildkünste und Sprachkünste gegeneinander abwägend, gibt Thausing den Bildkünsten den Vorrang.³⁵ 1921 hat auch Heinrich Wölfflin noch so gewertet: „Ja man wird das Bildwerk im allgemeinen als eine viel bestimmtere Mitteilung empfinden als das geschriebene Wort, dem doch in höherem Grade etwas Vieldeutiges anhaftet“.³⁶ Im übrigen hatte vor Wölfflin auch Moriz Thausing schon 1873 die Ansicht vertreten, daß „die Formensprache der Kunst, gleich allen Sprachen, erst mühsam erlernt werden“ müsse.³⁷

³³ Möglicherweise steht diese Auffassung in Zusammenhang mit der nachtridentinischen Lehre, die die auf Augustin zurückgehende, im Mittelalter verbindliche Textexegese (Henri de Lubac: *Exégèse médiévale: les quatre sens de l'écriture*. Paris 1959–1963) im Sinne von vier Lesarten eines Textes auf die Bildmedien übertragen hat.

³⁴ L. D. Ettliger: a. a. O. (Anm. 32). S. 9–10.

³⁵ Auch Heinrich Wölfflin folgt dieser Wertung: „Ja man wird das Bildwerk im allgemeinen als eine viel bestimmtere Mitteilung empfinden als das geschriebene Wort, dem doch in höherem Grade etwas Vieldeutiges anhaftet“. In: *Ders.: Das Erklären von Kunstwerken*. Leipzig 1921. S. 3; Ernst Robert Curtius hingegen hat 1947 den Sprachkünsten den Vorrang gegeben. Zu diesem Bewertungskonflikt vgl. Gabriele Sprigath: *La Relation langage-image dans le discours des Humanistes sur les arts visuels*. In: *Interfaces 5* (1994). S. 89–101. [Centre de recherches Image Text Langage (Université de Bourgogne) Dijon 1994].

³⁶ Heinrich Wölfflin: *Das Erklären von Kunstwerken*. Leipzig 1921. S. 3.

³⁷ M. Thausing: a. a. O. (Anm. 2). S. 19.

Nach Thausing hatte 1897/98 Alois Riegl von einer „historischen Grammatik der bildenden Künste“ gesprochen und die Wahl dieser Metapher mit dem Hinweis auf „die enge Parallele zwischen bildender Kunst und Sprache“ folgendermaßen begründet: „Auch die Sprache hat ihre Elemente, und die Entwicklungsgeschichte dieser Elemente nennen wir die historische Grammatik der betreffenden Sprache . . . Ganz analog liegen die Dinge auf dem Gebiete der bildenden Kunst. Man hat sich längst gewöhnt die Metapher von einer ‚Kunstsprache‘ zu gebrauchen. Man sagt: jedes Kunstwerk redet seine bestimmte Kunstsprache, wenn auch die Elemente der bildenden Kunst natürlich andere sind als diejenigen der Sprache. Gibt es aber eine Kunstsprache, so gibt es auch eine historische Grammatik derselben, natürlich auch nur in metaphorischem Sinne; ist aber die eine Metapher als berechtigt anerkannt, so wird man auch die andere gelten lassen dürfen“.³⁸ Dabei ist sich Riegl noch der Tatsache bewußt gewesen, eine Metapher zu handhaben. Mittlerweile ist deren Gebrauch inflationär geworden, als handle es sich um eine methodologische Selbstverständlichkeit, die der Reflexion nicht bedürfe. Denn in der Regel verwenden Kunsthistoriker diesen Topos unreflektiert und affirmativ: da ist von „Grundbegriffen der Bildersprache“, vom „graphischen Vokabular“, von einer „Grammatik des Bildes“, von einer „Syntax des bildnerischen Kunstwerks“ usw. die Rede.³⁹

Doch auch wenn Kunsthistoriker sich mitunter ausdrücklich die Aufgabe stellen, die Bild-Sprache-Relation systematisch zu bearbeiten, bleiben die Antworten gleichwohl einem Dualismus von Sprache und Bild verhaftet, der in der Regel der Sprache den Vorrang gegenüber dem Bild einräumt.⁴⁰ Dieser Dualis-

³⁸ Alois Riegl: *Historische Grammatik der bildenden Künste* (1897/98). Aus dem Nachlaß. Hrsg. von Karl M. Swoboda und Otto Pächt. Graz/Köln 1966. S. 210–211.

³⁹ Ansätze zur Reflexion bei Andreas Hauser: *Kunstwerk und Sprache – ein schiefer Vergleich?*, Peter-Klaus Schuster: *Grundbegriffe der Bildersprache*, Gerhard Charles Rump: *Paul Klees „Poetik“ der Linie. Bemerkung zum graphischen Vokabular*. In: *Kunstchronik* 1981. 1. S. 18–22.

⁴⁰ Dazu G. Sprigath: a. a. O. (Anm. 35); zu diesem Wertaspekt in der Bild-Wort/Sprache Beziehung vgl. ferner Gottfried Boehm: *Zu einer Hermeneutik des Bildes*. In: *Die Hermeneutik und die Wissenschaften*. Hrsg. von Hans Georg Gadamer und Gottfried Boehm. Frankfurt 1978. S. 448–449: „Von Plato an schloß die ‚zweite Fahrt durch die Logoi‘ einen Vorrang der Sprache ein und der ihr einwohnenden Ontologie. Die Legitimität des Bildes ist in der Begriffsgeschichte Europas ab ovo verdeckt – in höchst komplexer Weise . . . Den verdeckenden Schatten der Tradition aufzuhellen, bedürfte eingehender begriffsgeschichtlicher Betrachtungen“; Michael Titzmann: *Theoretisch-methodologische Probleme einer Semiotik der Text-Bild-Relationen*. In: *Text und Bild, Bild und Text*. Hrsg. von Wolfgang Harms. Stuttgart 1990. S. 368–384, begründet das, was er den „privilegierten Status der Sprache gegenüber allen anderen Zeichensystemen“ nennt, folgendermaßen: „Die Bedeutung sowohl von Texten als auch von Bildern (usw.) kann (in letzter Instanz und adäquat) nur durch Texte (geordnete Mengen von Propositionen) abgebildet werden“; die Umkehrung dieses Dualismus räumt dem

mus geht mit dem von Form und Inhalt einher und ist grundlegender Bestandteil des hierarchisierenden Systems von Bildungswerten, die im Gerüst der humanistischen Kunsttheorie von Alberti bis Lessing strukturiert sind. Die Argumentationen, die Worte wie „Bildtext“, „Bild als Text“ etc. in die kunsthistorische Terminologie einführen, stehen in der Tradition dieses Systems von Bildungswerten und bedienen es unreflektiert.⁴¹

Damit tritt ein grundlegendes Dilemma kunsthistorischer Methodologie zutage: Bildkünste und Sprachkünste sind nicht sachlich voneinander abgegrenzt. An empirischen Einzeluntersuchungen zu den vielfältigen Erscheinungsformen der Bild-Sprache-Relation fehlt es nicht.⁴² Doch die Analogie selbst ist bisher nicht historisch-systematisch auf ihren Werdegang und ihre Funktion hin zuerst in der Kunsttheorie, dann in der Kunstgeschichte untersucht worden.⁴³

Dieser ungelöste Knoten hat in den Kunst- und Kulturwissenschaften weitreichende methodologische Folgen. Eine davon ist die nach wie vor ausstehende sachbezogene Definition dessen, was ein Bild ist. 1979 hat James J. Gibson aus dem Blickwinkel des Wahrnehmungstheoretikers festgestellt: „Obwohl eine Sprachwissenschaft bereits gut eingeführt ist, existiert nicht einmal ansatzweise eine Wissenschaft der bildlichen Darstellung. Was Künstler, Kritiker und Kunstphilosophen über Bilder zu sagen haben, hat wenig gemeinsam mit dem, was Fotografen, Optiker und Geometer wissen. Die beiden reden vermutlich

Bild den Vorrang gegenüber dem Wort ein, wie z. B. in der zitierten Stelle bei Thausing; beide Formen können durchaus an unterschiedlichen Stellen des Diskurses eines Autors auftreten.

⁴¹ Um nur einige Titel zu nennen: Oskar Bächtmann: Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik. Die Auslegung von Bildern. Darmstadt 1992. S. 31–45; § 14. Das Primat der Sprache und der Texte, § 15. Lesen oder Sehen? und § 16. Sind Bilder Texte?; Hans-Georg Gadamer: Über das Lesen von Bauten und Bildern. In: Modernität und Tradition. Festschrift für Max Imdahl zum 60. Geburtstag. Hrsg. von Gottfried Boehm, Karlheinz Stierle und Gundolf Winter. München 1985. S. 97–103; Louis Marin: Zu einer Theorie des Lesens in den bildenden Künsten: Poussins ‚Arkadische Hirten‘. In: Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik. Hrsg. von Wolfgang Kemp. Köln 1985. S. 110–136; Felix Thürlemann: In: Der Text des Bildes. Hrsg. von Wolfgang Kemp. München 1989. S. 7; Malelei und Stadtkultur in der Dantezeit. Die Argumentation der Bilder. Hrsg. von Hans Belting und Dieter Blume. München 1989; Ikonographie. Anleitung zum Lesen von Bildern. Festschrift Donat de Chapeaurouge. Hrsg. von Bazon Brock und Achim Preiß. München 1990; Hans-Georg Gadamer: Bildkunst und Wortkunst. In: Was ist ein Bild? Hrsg. von Gottfried Boehm. München 1994. S. 90–104.

⁴² Georg Jäger und Ira Diana Mazzoni: Bibliographie zur Geschichte und Theorie von Text-Bild-Beziehungen. Text und Bild, Bild und Text. Stuttgart 1990. S. 475–508.

⁴³ Der in seiner Zeit grundlegende Aufsatz von Rensselaer W. Lee: Ut pictura poesis: The Humanistic Theory of Painting. In: The Art Bulletin 22 (1940). S. 197–269, verweist auf wichtiges Quellenmaterial, doch ohne diese Fragen aufzuwerfen (Neuausgabe Rensselaer W. Lee: Ut Pictura poesis. Humanisme et théorie de la Peinture XV^e–XVIII^e siècles. Trad. et mise à jour par Maurice Brock. Paris 1991); Elemente dazu bei G. Sprigath: a. a. O. (Anm. 35).

nicht über dasselbe, und keiner weiß genau, was eigentlich ein Bild ist“.⁴⁴ 1985 hat Gottfried Boehm von der Kunstwissenschaft gefordert: „Sie wird z. B. grundsätzlich fragen und beantworten müssen, was ‚Bilder‘ sind, was sie konstituiert, welche Funktion sie haben“.⁴⁵ Ein Jahrzehnt später muß er feststellen, daß sich an der von Gibson beschriebenen Situation inzwischen nichts geändert hat: „Die Kunstgeschichte, die sich, ihrer Fachbestimmung nach, am ehesten als ‚Bildwissenschaft‘ verstehen könnte, besinnt sich nur selten auf die systematische Seite ihrer Aufgabe. Ein der Sprachwissenschaft vergleichbarer Diskurs hat sich für das Bild nicht ausbilden können. Dabei ist die Bilderfrage fast so alt wie die europäisch-mittelmeerische Kultur selbst“.⁴⁶

Eine sachliche Abgrenzung wird Bildkünste und Sprachkünste aus dem hierarchisierenden System von Bildungswerten freizusetzen und gleichrangig nebeneinander zu stellen haben. Von Kunsthistorikern gibt es m. W. bisher keine in diese Richtung gehenden Arbeiten. Unter den Literaturwissenschaftlern hat Gottfried Willems eine Methodik vorgeschlagen, um die Bild-Sprache-Relation im Sinne der oben genannten Freisetzung zu versachlichen. Doch ist sie in der Kunstgeschichte bisher nicht aufgegriffen worden.⁴⁷ Die noch zu leistende Freisetzung der beiden Kunstgattungen aus dem traditionellen System von Bildungswerten aber ist grundlegende Voraussetzung, um den von Schlosser als „verhängnisvoll“ bezeichneten Dualismus von Form und Inhalt aufzulösen.⁴⁸ Erst dann läßt sich auch sachlich bestimmen, was und wie es beim „Sehen“ anders zu lernen gilt als beim „Lesen“.

IV.

Gemeinsam ist den hier zitierten Textbeispielen der Dualismus von subjektivem Sehen (Gefühlswirkung des Kunstwerks/Geschmack) und kunsthistorisch objektivierendem Sehen. Er beruht auf der Erfahrung, daß es verschiedene Quali-

⁴⁴ Nach der deutschen Ausgabe: James J. Gibson: Wahrnehmung und Umwelt. München 1982. S. 289.

⁴⁵ Gottfried Boehm: Die Krise der Repräsentation. Die Kunstgeschichte und die moderne Kunst. In: Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte 1900–1930. Hrsg. von Lorenz Dittmann. Stuttgart 1985. S. 113–128; Zitat S. 113.

⁴⁶ In: Was ist ein Bild? Hrsg. von Gottfried Boehm. München 1994. S. 7.

⁴⁷ Gottfried Willems. Kunst und Literatur als Gegenstand einer Theorie der Wort-Bild-Beziehungen. Skizze der methodischen Grundlagen und Perspektiven. In: Text und Bild, Bild und Text. Hrsg. von Wolfgang Harms. Stuttgart 1990. S. 414–429.

⁴⁸ Julius Schlosser: Die Kunstliteratur. Ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte. Wien 1924. S. 286.

täten des Sehens gibt.⁴⁹ Sie liegt der Unterscheidung von äußeren und inneren Sinnen zugrunde, die im enzyklopädischen Schrifttum seit dem 12. Jahrhundert belegt ist.⁵⁰ Auf die Bildkünste bezogen werden seit dem 14. Jahrhundert zwei Arten des Sehens unterschieden.⁵¹ Hier sei, um ein klassisches Beispiel zu nennen, Poussins im März 1642 an Chantelou geschriebener Brief zitiert: „Ich ver-gewissere mich, daß es wahr ist, was Sie sagen, daß Sie dieses Mal die Blüte der schönen Werke mit mehr Vergnügen gepflückt hätten, die Sie früher nur im Vorübergehen gesehen haben, ohne sie gut zu lesen. Die Dinge, die Vollkommenheit haben, sollen nicht eilig, sondern mit Zeit, Urteil und Verstand gesehen werden. Man muß die gleichen Mittel gebrauchen, um sie gut zu beurteilen wie um sie gut zu machen“. (Je m'assure bien qu'il sera vroi ce que vous dittes qu'à cette fois vous aurés cueilli avec plus de plaisir la fleur des beaux ouvrages qu'autrefois vous n'avés vues qu'en passant sans les bien lire. Les choses esquelles il i a de la perfection ne se doivent pas voir alla haste mais avec temps jugement et intelligense. Il faut user des mesme moiens à les bien juger comme à les bien faire.)⁵² Doch erst mit dem Entstehen der Kunstgeschichte im 19. Jahrhundert treten die beiden Sehqualitäten in eine dualistische Relation zueinander: das subjektiv-gefühlsmäßige Sehen wird im Namen einer objektivierenden Deutung des Kunstwerks abgespalten. Die Kunstgeschichte hat sich damit selbst amputiert – gehört doch die Gefühlswirkung des Kunstwerks auf den Betrachter ebenso zur Kunst wie der Gefühlsanteil, den der Künstler in den Arbeitsprozeß einbringt.

Diese Selbstverstümmelung ist nicht zuletzt mit dem Legitimationszwang zu erklären, unter dem die den Weg in die Universität suchende Kunstgeschichte von Anfang an stand.⁵³ Sie fand eine von einschlägigen Vorurteilen belastete Si-

⁴⁹ Vgl. dazu *Aristoteles: Physik*. Hrsg. von Hans Günter Zekl. Hamburg 1987. I.1. 184a: „Es ergibt sich damit der Weg von dem uns Bekanteren und Klareren zu dem in Wirklichkeit Klareren und Bekanteren. – Denn was uns bekannter ist und was an sich, ist nicht dasselbe“.

⁵⁰ Gudrun *Schleusener-Eichholz*: *Das Auge im Mittelalter*. München 1985. (2 Bde.). Insbesondere Bd. 2 Kapitel XIV: Äußere und innere Augen.

⁵¹ Auf Werke der Malerei bezogen z. B. werden seit Boccaccio zwei Sehqualitäten mit der unterschiedlichen Bildung der „ignoranti“ und der „doctae“ erklärt; Coluccio Salutati unterscheidet, ohne diese Termini zu benutzen, in „De Fato et fortuna“ beim Anschauen von Bildern die Sehweise des Volkes von seiner eigenen; zitiert bei Michael *Baxandall*: *Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jahrhunderts*. Frankfurt am Main 1977. S. 57; der Dualismus von „idiotae“ und „doctae“ läßt sich bis in die Antike zurückverfolgen.

⁵² Übersetzt nach: *Correspondance de Nicolas Poussin*, publiée d'après les originaux par Charles *Jouanny*. Paris 1911. S. 121–122.

⁵³ Wolfgang *Beyrodt*: *Kunstgeschichte als Universitätsfach*. In: *Kunst und Kunsttheorie 1400–1900*. Hrsg. von Peter *Ganz*. Wiesbaden 1991. S. 313–333.

tuation vor. Noch im 16. Jahrhundert wurden „Naturwissenschaften“ und „schöne Künste“ als einheitliches Tätigkeitsfeld begriffen; vom ausgehenden 17. Jahrhundert an werden sie mit der sich differenzierenden Arbeitsteilung voneinander abgegrenzt. Doch keineswegs, um gleichberechtigt nebeneinander, sondern vielmehr, um im Sinne des hierarchisierenden Systems von Bildungswerten in eine dualistische Relation zueinander zu geraten. Joachim von Sandrart z. B. kann 1675 berichten, daß Malerei und Poesie von etlichen „für überflüssig und unnötig“ erachtet werden.⁵⁴

Dazu kommt der noch ältere Dualismus von Gefühl und Verstand: Das Gefühl wird als für das Erleben des „Schönen“ wesentliche Fähigkeit den „schönen Künsten“, der Verstand als für das Betreiben von „Wissenschaft“ wesentliche Fähigkeit den „Naturwissenschaften“ zugeschlagen. Die aufgezeigten Dualismen sind als Entfremdungssymptome in den sich im 19. Jahrhundert entwickelnden positivistischen Wissenschaftsbegriff eingegangen. Um als „Wissenschaft“ akzeptiert zu werden, hat sich die um ihre universitäre Anerkennung bemühte Kunstgeschichte ihm angepaßt.⁵⁵ Und zwar indem sie genau den Aspekt verleugnete, ohne den ein sachlich begründetes Selbstverständnis des Fachs nicht möglich ist: die Gefühlswirkung des Kunstwerks als ein Kernstück des Kunstbegriffs.

Wie der Name sagt, beruht ein sachlich zu begründendes Selbstverständnis der Kunstgeschichte auf Kunstbegriff und Geschichtsbild gleichermaßen. Bisher wurde der traditionelle humanistische Kunstbegriff entweder unreflektiert benutzt oder zugunsten eines modernistisch „entgrenzten“ Kunstbegriffs verworfen.⁵⁶ Gleichzeitig wurde das Subjekt dem auf eine Fortschrittsvision ausgerichteten positivistischen Geschichtsbild untergeordnet und ihm so dienstbar gemacht. Dieses ahistorische Muster hat sich nach 1945 zum „Affekt gegen das Geschichtliche“ verdichtet, der alle Zweige der Gesellschafts- und Geisteswissenschaften bis heute belastet.⁵⁷

In den letzten Jahrzehnten haben die zunehmende Abwertung der „schönen Künste“ und die Aufwertung der Naturwissenschaften als deren Kehrseite im Normensystem den gesellschaftlichen Anpassungsdruck auf das Fach Kunstge-

⁵⁴ Joachim von Sandrart: Der Teutschen Akademie zweyter Theil . . . Bau-Bild und Maley-künstler Lob und Leben. Nürnberg 1675. 1. Buch. 1. Kapitel. XIV.

⁵⁵ Die Geschichte dieses Anpassungsprozesses bleibt zu schreiben; sie wäre ein wichtiger Beitrag zur Reflexion des Selbstverständnisses von Kunsthistorikern.

⁵⁶ Oskar Bätschmann: Bild-Diskurs. Die Schwierigkeit des parler peinture. Bern 1977. S. 59–61.

⁵⁷ Jost Hermand: Literaturwissenschaft und Kunstwissenschaft. Stuttgart 21971. S. 56.

schichte verstärkt.⁵⁸ Diese Situation ist eine der Ursachen dafür, daß Kunsthistoriker Probleme mit der Definition ihres Gegenstandes ^{haben} hatten.⁵⁹ Mittlerweile kapitulieren sie, wenn es um den Kunstbegriff geht: „Wir werden kaum sagen können, was einen Künstler zum Künstler macht, was das Wesen der Kunst ist.“⁶⁰ Weiß der Kunsthistoriker schon nicht zu sagen, was er unter Kunst versteht, dann hätte er doch als Historiker zu vermitteln, was historisch jeweils unter „Kunst“ verstanden worden ist und wird.⁶¹ Insbesondere die Künstler selbst haben dazu reichliches Material hinterlassen. Eine kunsthistorische Curriculum-Veranstaltung wäre leicht und reichlich zu füllen. Doch tut er das nicht und der Frage nach einem für das Studium der Kunstgeschichte zu erarbeitenden Curriculum weicht er aus. Die Studiosi dürfen sich einstweilen bei Titeln wie „Was ist Kunst . . . ? 1 080 Zitate geben 1 080 Antworten“ bedienen⁶²

Mittlerweile mehren sich wieder die Anzeichen für ein erneut auftretendes Krisengefühl in der Kunstgeschichte. Da wird „das Ende der Kunstgeschichte“ beschworen.⁶³ Mit dem Bewußtsein, daß eine wesentliche Ursache für das zer-

⁵⁸ Gottfried *Boehm*: Urteilskraft. Über das Verhältnis der Kunst zu ihrer Gegenwart. In: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 39 (1982). S. 101: „Ein anderer Aspekt dieser Selbstentgrenzung der Kunstgeschichte auf eine historische Disziplin, die über den Erkenntnisanspruch der Kunst nur in der Weise einer vergangenen oder gewesenen Auskunft gibt, besteht darin, dass methodisch Ideale der Kunstgeschichte unverdeckt oder verdeckt an naturwissenschaftlichen, beziehungsweise objektivierenden Verfahrensweisen orientiert waren“; Hans-Jörg *Heusser*: Kunstwissenschaft und Kunstkritik: Plädoyer für eine Annäherung. Ebd. S. 110: „Unter Berufung auf den Wissenschaftsbegriff der Naturwissenschaften (das ‚szientizistische‘ Missverständnis!) glaubt der zur ‚erklärenden‘ Haltung neigende Kunsthistoriker, alles vermeiden zu müssen, was von seiner Persönlichkeit und seiner Auseinandersetzung mit den Problemen der Gegenwart in seine Forschungen eingehen könnte. Kollegen, die es anders halten, glaubt er verachten zu dürfen . . . Der erstaunlicherweise gar nicht so seltene ‚objektivistische‘ Kunsthistoriker strebt nach der Rolle des möglichst unbeteiligten, möglichst emotionslosen Beobachters“.

⁵⁹ Lorenz *Dittmann*: Der Begriff des Kunstwerks in der deutschen Kunstgeschichte. In: Kategorien und Methoden in der deutschen Kunstgeschichte 1900–1930. Hrsg. von Lorenz *Dittmann*. Stuttgart 1985. S. 51–88.

⁶⁰ Werner *Busch*: Die Autonomie der Kunst. In: Kunst. Die Geschichte ihrer Funktionen. Hrsg. von Werner *Busch* und Peter *Schmoock*. Weinheim/Berlin 1987. S. 178; siehe auch Götz *Pochat*: Geschichte und Kunstgeschichte. Möglichkeiten und Grenzen einer historischen Sinngebung der Kunst und der Kunstgeschichte. In: Kunsthistoriker. Mitteilungen des Österreichischen Kunsthistorikerverbandes 2 (1985) 4/5. S. 4–16, insbesondere der zweite Abschnitt: Sinnanspruch und Sinngebung der Kunst. S. 10–14.

⁶¹ Die von Werner *Hofmann* ausgerichtete Ausstellung „Kunst – was ist das?“ (Hamburger Kunsthalle 1977) hat einer systematisch-historisch begründeten Antwort die Präsentation einer mit wenig Text begleiteten Abbildungsfülle vorgezogen und mit ihrem populistischen Vermittlungsgestus die Frage trivialisiert, d. h. den Zugang zu Antworten eher verstellt als erschlossen.

⁶² Hrsg. von Andreas *Mäckler*. Köln 1987.

⁶³ Hans *Belting*: Das Ende der Kunstgeschichte? München 1983; Neufassung 1995; Eva *Frodl-Kraft*: Kunstwissenschaft – Kunstgeschichte. Eine Krise des Fachs? In: Kunsthistoriker,

bröselnde Selbstverständnis des Fachs die mangelnde Konsequenz in der Historisierung des Kunstbegriffs ist, wird gefragt: „Zerfällt das Paradigma einer Disziplin?“⁶⁴ Doch sind weiterführende Wege bereits zu erkennen: eine Geschichte der Kunstgeschichte, die konsequente Historisierung der Disziplin als „Wunsch nach Bestimmung des eigenen Standpunkts und der einzuschlagenden Richtungen“ ist angesagt.⁶⁵

In ihr wird notwendigerweise die „Geschichte der Formen“ von der „Geschichte ihrer Wahrnehmung“ abzugrenzen und der „Sinn“ eines Kunstwerks als Produkt „einer doppelten historischen Relativität“ zu bestimmen sein: „diejenige, die den Kunstgegenstand an seinen Zusammenhang bindet (Umstände, Situation, in der er hergestellt worden ist) und diejenige, die den Rezipienten an sein Milieu bindet (sozio-kulturelles Gepäck, das die Wahrnehmung konditioniert). Deshalb kann jede klarsehende Kritik nur historisch sein. Aber deshalb kann auch die Kunstgeschichte, wie die *Kunstwissenschaft*, das Problem der Subjektivität und der Genese der Werte nicht umgehen“. (Celle qui lie l'objet artistique à son contexte . . . et celle qui unit le récepteur à son milieu . . . Voilà pourquoi toute critique lucide ne peut être qu'être historique. Mais c'est aussi pourquoi l'histoire de l'art, comme la *Kunstwissenschaft*, ne peut éluder le problème de la subjectivité et de la genèse des valeurs).⁶⁶

V.

Zwei Se~~h~~arten sind also zu unterscheiden: das einfühlende Sehen und das objektivierende Se~~h~~en. Sie sind von der Seite des Kunstwerks (Kunstbegriff) und von der Seite des Subjekts (Wahrnehmung) her jeweils sachlich anders begründet.

Im Kunstwerk ist die Einheit von Form und Inhalt vergegenständlicht; in ihr sind Gefühlswirkung (Einfühlung) und Verallgemeinerungsfunktion (Abstraktionscharakter des Kunstwerks) gleichermaßen angelegt. Dies gilt grundsätzlich für Kunstwerke aller Gattungen. Dazu kommen die historisch konditionierten

a. a. O. (Anm. 60). S. 22–31, sowie die auf dem Dritten Österreichischen Kunsthistorikertag 1985 in Innsbruck gehaltenen Referate.

⁶⁴ Willibald *Sauerländer*: Der Kunsthistoriker angesichts des entlaufenen Kunstbegriffs. Zerfällt das Paradigma einer Disziplin? In: Jahrbuch des Zentralinstituts für Kunstgeschichte 1 (1985). S. 375–399.

⁶⁵ Peter *Ganz* im Vorwort zu: Kunst und Kunsttheorie 1400–1900. Hrsg. von Peter *Ganz*. Wiesbaden 1991.

⁶⁶ Philippe *Junod*: Critique, science et histoire de l'art: questions de terminologie, a. a. O. (Anm. 58). S. 96–97.

Wechselwirkungen der Kunstgattungen untereinander. Von besonderem Interesse in dem hier aufgeworfenen Fragenkomplex ist das Verhältnis von Sprach- und Bildkünsten. Sie verweisen aufeinander und sind aufeinander angewiesen: „Im darstellenden Wort ist immer der Bezug auf einen quasi-bildlichen Sinnen-schein, im darstellenden Bild immer der Bezug auf eine nur durch das Wort zu leistende Bedeutungssetzung beschlossen“.⁶⁷ Willems spricht von „inneren Wort-Bild-Beziehungen“, und erinnert an Goethe, der „Wort und Bild . . . sich immerfort suchen“ sah.⁶⁸ Beide Medien tun dies mit den ihnen jeweils eigenen Mitteln; nur deshalb können sie in vielfältiger Weise aufeinander verweisen.

Im als Betrachter oder Leser auftretenden Subjekt werden im Gegenüber mit dem Werk stets komplex strukturierte Simultanreize ausgelöst: Wird das Sehen aktiviert, so werden zugleich die von den anderen Sinnen u. a. auch über das Wort aufgenommenen Eindrücke mobilisiert. Wird das Sprechen aktiviert, gilt das gleiche für die u. a. über das Auge aufgenommenen Eindrücke. Über komplex strukturierte Wahrnehmungsmuster verinnerlicht das Subjekt die ihm in seiner Sozialisation vermittelten Wertvorstellungen.

Doch auf einer Seite der Gleichung Betrachter-Werk gibt es einen „Überhang“: während das Kunstwerk in privaten und institutionalisierten Vermittlungsformen wie z. B. dem Museum in seiner Form und Inhalt vergegenständlichenden Einheit präsent ist, ist die Wahrnehmung des Subjekts hingegen durch Sozialisationsprozesse geprägt, die die beschriebenen Abspaltungen mit sich bringen und zu entfremdeter Wahrnehmung führen.⁶⁹ Den Dualismus der beiden einander entfremdeten Seharten aufzuheben, wäre deshalb für alle Formen der Kunstvermittlung – angefangen beim Studium der Kunstgeschichte – grundlegend. Lakonisch hat Julius von Schlosser 1935 geschrieben: „Erkennen ist erleben, oder sollte es sein“.⁷⁰ Denn produktiv können Lernprozesse nur werden, wenn sie dem Subjekt ermöglichen, sich das zu Erlernende qua Erfahrung anzueignen. In diesem Sinn hat Leonardo da Vinci sich „Schüler der Erfahrung“ genannt.

Auch den verinnerlichten Dualismus der beiden Seharten kann nur das Subjekt selbst auflösen, und zwar in der Erfahrung, daß beide ihre spezifischen,

⁶⁷ G. Willems: a. a. O. (Anm. 47). S. 423; Willems hat in seinem Entwurf einer Methodologie zur Versachlichung der Wort-Bild-Relation die Formen dieser gegenseitigen Beeinflussung m. E. überzeugend systematisiert.

⁶⁸ Ebd. S. 422.

⁶⁹ Zu den Auswirkungen entfremdeter Wahrnehmung auf die Methodologien der Kunstgeschichte vgl. H.-J. Heusser: Kunstwissenschaft und Kunstkritik: Plädoyer für eine Annäherung, a. a. O. (Anm. 58). S. 110–111.

⁷⁰ J. von Schlosser: a. a. O. (Anm. 9).

voneinander abzugrenzenden Qualitäten und ihnen entsprechende Funktionen haben. Dann kann es sich vom einfühlenden Sehen zum objektivierenden Sehen bewegen.⁷¹ Auf diesem Weg macht es sich die unbewußt wirkenden Strukturen eines Bildes sowie ästhetischer Reize im allgemeinen bewußt und hebt dabei für sich in dieser Grenzüberschreitung den verinnerlichten Dualismus auf.⁷²

Sie beginnt damit, daß die Betrachter vor einem Bild im Museum ihre ersten Eindrücke äußern und dabei ihre affektive Betroffenheit öffentlich machen. Genau das aber ist in der Regel verpönt und rührt deshalb an ein reichhaltiges Reservoir von Ängsten.⁷³ In der auf höchstgradiger Arbeitsteiligkeit beruhenden modernen Industriegesellschaft ist in der Tat die über komplexe Medienstrukturen geleistete ästhetische Vermittlung der Wirklichkeitsbeziehungen die Ebene, über die das Subjekt sich gesellschaftlich integriert. Längst geht die Bilderfahrung der Naturerfahrung voraus: heutzutage hat ein Kind Bilder von Katze und Hund gesehen, bevor es Katze und Hund sieht. Weicht das Subjekt von den solchermaßen ästhetisch vermittelten Normen ab, wird es automatisch-reaktiv ausgegrenzt.

Umso notwendiger ist es, den komplexen Mechanismus bewußt zu machen, der Wahrnehmung (Sinnlichkeit) in dieser Weise funktionalisiert. Dadurch werden persönlichkeitsbildende und -stabilisierende Erfahrungen gestärkt, und das Subjekt beginnt, sich seine Menschenrechte des Auges anzueignen. In diesem Prozeß machen sich die Betrachter zum Subjekt von Geschichte: ihre Erfahrung der Grenzüberschreitung vom einfühlenden zum objektivierenden Sehen erschließt ihnen Erinnerung als Material der eigenen Geschichte und Kunst als

⁷¹ Wilhelm Worringer benutzt die Termini „Einfühlung“ und „Abstraktion“ dualistisch: er fordert umgekehrt eine Ästhetik, „die anstatt vom Einfühlungsdrange des Menschen auszugehen, vom Abstraktionsdrange des Menschen ausgeht“. Wilhelm Worringer: *Abstraktion und Einfühlung*. München 1911. S. 3.

⁷² Zur praktischen Methodologie dieser Vermittlung vgl. Gabriele Sprigath: *Bilder anschauen – den eigenen Augen trauen*. Marburg 1986; *dies.*: *Vom Geschmacksurteil zum ästhetischen Urteil*. Zum Zusammenhang von ästhetischer Erziehung und politischer Bildung im Umgang mit den Bildmedien. In: *Außerschulische Bildung* 3 (1986). S. 89–97; als erster hat m. W. Pierre Bourdieu den unbewußten Anteil in der Bildwahrnehmung erwähnt. In: *Zur Soziologie der symbolischen Formen*. Frankfurt 1970. S. 159–161; Hinweise auf den Anteil des Unbewußten am künstlerischen Schaffensprozeß sind bei vielen Künstlern zu finden, u. a. bei Wassily Kandinsky, Gabriele Münter, Fernand Léger u. a.

⁷³ Oskar Bätschmann thematisiert dieses sonst kaum aufgeworfene Problem folgendermaßen: „Was nun die Wertung betrifft, der sich zu enthalten aus Furcht, in Irrtum zu geraten, empfohlen wird, so ist an diese Empfehlung nicht nur Hegels Frage zu richten, ob nicht ‚die Furcht zu irren schon der Irrtum selbst‘ sei, sondern auch die andere, ob nicht eine Wertung auf der Grundlage der Einsicht, die durch den reflektierten Begriff möglich ist, jener vorzuziehen sei, die in doppelter Blindheit dem Leitfaden eines ohne Bewußtsein bezogenen Begriffs folgt, doppelt blind, weil sie weder das blinde Nachtappen bemerkt, noch die Wertung, die sie vollbringt“. O. Bätschmann: a. a. O. (Anm. 56). S. 61.

Faden der Ariadne im Labyrinth der Menschheitsgeschichte. So verstandene „Kunstgeschichte“ ist ein brachliegendes Potential, das zukünftig für eine Wissenschaft vom Menschen zu nutzen sein wird.