

METHODENREFLEXION: KONZEPTUELLE BEITRÄGE KONRAD HOFFMANNS ZUR KUNSTGESCHICHTE

Sigrid Schade

Konrad Hoffmann, 'Geschichte des Sehens' heute, in: *Attempto*, Bd. 59/60, 1977, S. 76-80.

Konrad Hoffmann, «Denn was sichtbar ist, das ist zeitlich.» Zur kunstgeschichtlichen Methode, in: Winrich Carl-Wilhelm Clasen, Gertrud Lehner-Rodiek (Hg.), *Zeit(t)räume. Perspektiven der Zeiterfahrung in Literatur, Theologie und Kunstgeschichte*, Rheinbach-Merzbach, 1986, S. 179-188.

Konrad Hoffmann, Die Hermeneutik des Bildes, in: *kritische berichte*, Bd. 4, 1986, S. 34-38.

Konrad Hoffmann, Besprechung von Lorenz Dittmann (Hg.): *Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte 1900-1930*, mit Beiträgen von Oskar Bätschmann, Gottfried Böhm, Lorenz Dittmann, Eleanor von Erdberg, Erik Forssmann, Wolfhart Henckmann, Lars Olof Larsson, Götz Pochat, Michael Podro, Eduard Trier und Gerd Wolandt, Stuttgart 1985 (Aus den Arbeitskreisen 'Methoden der Geisteswissenschaften' der Fritz-Thyssen-Stiftung), in: *Kunstchronik*, Bd. 41, H.10 1988, S. 602-610.

Konrad Hoffmann, *Zeitlos: Falsch*, in: Martin Heller, Jörg Huber u.a. (Hg.), *Imitationen, Nachahmung und Modell. Von der Lust am Falschen* (Ausst. Kat. Museum für Gestaltung Zürich 198), Basel-Frankfurt a. M. 1989, S. 165-166.

Konrad Hoffmann, «Kunstwerk» als politischer Begriff. – Zu Heideggers «Zeitlichkeit», in: *kritische berichte*, Bd. 18, H.4, 1990, S. 6-12.

Konrad Hoffmann, *Angst und Methode nach Warburg: Erinnerung als Veränderung*, in: Horst Bredekamp, Michael Diers, Charlotte Schoell-Glass (Hg.), *Aby Warburg. Akten des internationalen Symposiums Hamburg 1990*, Weinheim 1991 (Schriften des Warburg-Archivs im Kunstgeschichtlichen Seminar der Universität Hamburg, Bd.1), S. 261-267.

Konrad Hoffmann, *Panofskys 'Renaissance'*, in: Bruno Reudenbach (Hg.), *Erwin Panofsky. Beiträge des Symposiums Hamburg 1992*, Berlin 1994 (Schriften des Warburg-Archivs im Kunstgeschichtlichen Seminar der Universität Hamburg Bd.2), S.139-144.

Konrad Hoffmanns wissenschaftliche Arbeit gründete sich von Anfang an auf die (Selbst)Reflexion der methodischen und konzeptuellen Ansätze unterschiedlicher kunstgeschichtlicher Traditionen. Bei der Lektüre fällt immer wieder die für die damalige Kunstgeschichte ungewohnte sprachliche und begriffliche Genauigkeit auf, mit der Hoffmann die Argumente analysiert, um sowohl Kritik als auch Anregung für die eigene Konzeption von Kunstgeschichtsschreibung entfalten zu können.

In dem 1977 veröffentlichten programmatischen Text „Geschichte des Sehens‘ heute“¹, kann man eine bereits stark kondensierte Zusammenfassung des in den 1970er Jahre noch akuten Richtungsstreits in der Disziplin Kunstgeschichte nachlesen, der seinerzeit auch die Lehrenden und Studierenden im Fachgebiet Kunstgeschichte der Universität Tübingen derart polarisierte, dass eine grenzüberschreitende Diskussion oder Anerkennung von Elementen der jeweils anderen Position kaum möglich war. In diesem Richtungsstreit ging es um das Ausspielen formaler Beschreibungen gegen inhaltliche Deutungen von Produktionen bildender Kunst, die angeblich inkompatibel seien, ein Streit, welcher häufig auch als ein Kampf der Stilgeschichte (von Alois Riegl als „eigentliche“ Kunstgeschichte identifiziert) gegen die Ikonographie oder umgekehrt ausgefochten wurde. Nachträglich wundert es nicht, dass sich diese Spaltung damals auch auf politische Haltungen übertrug, bzw. sich in ihnen spiegelte. Während eine ältere Generation von Kunsthistorikern ihr Heil noch in Vorstellungen von universellen Werten, überzeitlicher Bedeutung und Autonomie von Kunst suchte, stellte die sich im Aufbruch befindende 68er-Generation das künstlerische Wirken wieder in einen gesellschaftlichen und historischen Zusammenhang. Die deutsche Kunstgeschichte der Nachkriegszeit in der Bundesrepublik Deutschland war bekanntlich davon geprägt, dass ihre besten Vertreter_innen vor und während des Dritten Reiches ins Ausland emigriert waren. Zudem versuchte man mit der Rede vom „Kulturbruch“ die inhaltliche Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus zu vermeiden. Das Wiederanknüpfen an die Weimarer Republik fand vor allem

in Gestalt der Phänomenologie und hermeneutischer Konzepte statt.² Aby Warburgs und Erwin Panofskys „Wiederentdeckungen“ liessen auf sich warten. Gerade zu diesen trug Konrad Hoffmann maßgeblich und früher als viele Kollegen z.B. aus Hamburg bei, wo ab Ende der 1970er Jahre ein geradezu monopolisiertes Warburg-Revival in Gang gesetzt wurde – gegenüber dem englischsprachigen Ausland mit jahrzehntelanger Verspätung.³

Konrad Hoffmann war einer der ersten universitären Fachvertreter, die in der oben beschriebenen unfruchtbaren Auseinandersetzung Überbrückungshilfen zu geben versuchten. Er setzte sich in dem Text „Geschichte des Sehens‘ heute“ mit den historischen Vertretern der Kunstgeschichte wie Alois Riegl und Heinrich Wölfflin, Erwin Panofsky und Aby Warburg, Hans Sedlmayr und Ernst H. Gombrich, sowie mit den Kollegen der Lehrer- und der eigenen Generation, Meyer Schapiro und Kurt Badt, Martin Gosebruch und Günter Bandmann, Pierre Francastel und Rudolf Arnheim, Wolfgang Kemp, Hermann Bauer und John Berger auseinander, um die impliziten wie auch ex-

¹ Konrad Hoffmann: ‚Geschichte des Sehens‘ heute, in: *Attempo*, Bd. 59/60, 1977, S. 76-80, (online-edition 2019, S. 15-19).

² Vgl. Konrad Hoffmann, *Besprechung von Lorenz Dittmann (Hg.): Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte 1900-1930, mit Beiträgen von Oskar Bätschmann, Gottfried Böhm, Lorenz Dittmann, Eleanor von Erdberg, Erik Forssmann, Wolfhart Henckmann, Lars Olof Larsson, Götz Pochat, Michael Podro, Eduard Trier und Gerd Wolandt, Stuttgart 1985 (Aus den Arbeitskreisen ‚Methoden der Geisteswissenschaften‘ der Fritz-Thyssen-Stiftung)*, in: *Kunstchronik*, Bd. 41, H.10 1988, S. 602-610, (online-edition 2019, S. 35-43).

³ Vgl. dazu auch Sigrid Schade, *Silke Wenk, Studien zur visuellen Kultur*, Bielefeld 2011, S. 60/61.

pliziten Voraussetzungen der jeweiligen Denk- und Redefiguren kenntlich zu machen und auch in ihren jeweiligen Widersprüchen aufzudecken. Diesen kommt er mithilfe von Walter Benjamins Verknüpfung von Wahrnehmungs- und Technikgeschichte, den neuen Forschungsrichtungen der „Psychohistorie“ (Norbert Elias, Philip Ariès) und der Mythologien des Alltags (Roland Barthes) bzw. deren Dekonstruktion auf die Spur. Dabei ist interessant, dass Hoffmann sich selbst nicht einer der beiden Richtungen zuordnet (wohingegen seine Gegner ihn selbstverständlich ins Lager der Ikonographen bzw. Ikonologen rechnet). Vielmehr setzte er sich mit beiden Seiten der polarisierten Kunstgeschichte auseinander und thematisierte deren Widersprüche. In der expliziten theoretischen Formulierung von Annahmen einerseits und den jeweils praktisch umgesetzten wissenschaftlichen Arbeiten andererseits entdeckt und findet er auf beiden Seiten Anknüpfungspunkte für eine aus dieser Polarisierung herausführende Argumentation.

In der dichten Lektüre der Texte zeigt Hoffmann auf, dass Riegls und Wölfflins Zuweisung einer „Geschichte des Sehens“ an die Kunstgeschichte einen wichtigen Anknüpfungspunkt für eine kulturwissenschaftlich orientierte Kunstgeschichte darstellt. Beide hatten um 1900 eine klare Trennung der Form- und Stilanalyse von der Ikonologie aus unterschiedlichen Gründen für die „nächste Zukunft“ gefordert, aber bereits zugestanden, dass diese langfristig mit einer Analyse der „optischen Schichten“ (Wölfflin) einhergehen oder in einer Verknüpfung der Analyse von Ikonologie und der „sinnfälligen Erscheinung“ des Kunstwerks münden müsse (Riegl). Hoffmann stellt fest, dass Panofsky an diese Diskussion bereits angeknüpft hatte, die Situation in der zeitgenössischen Kunstgeschichte sich aber nach wie vor auf dem Stand der „nächsten Zukunft“ Riegls bewegt. Hoffmann arbeitete in diesem Aufsatz präzise heraus, dass die beiden Seiten noch zugrunde liegende Annahme von Wahrnehmung als überzeitliche, biologische, existenzielle, heute würde man hinzufügen: essentialistische Konstante (wie sie z. B. auch in der traditionellen Gestaltpsychologie, der Biologie sowie der Optik noch vorherrschte) durch neuere theoretische Reflexionen und Erkenntnisse hinfällig wird. Gesellschaftliche, technik- und mediengeschichtliche Veränderungen (in) der Wahrnehmung spielen in der Produktion und der Rezeption von Kunstwerken ebenso eine Rolle wie in anderen Bereichen, diese historischen Veränderungen verankern die künstlerische

Produktion in der Geschichte. So schreibt Hoffmann: „Die Psychohistorie oder historische Sozialpsychologie ist nicht eine weitere Hilfswissenschaft der Kunstgeschichte zur Dokumentation eines ‚ausserkünstlerischen‘, ‚konditionierenden‘ Faktors, sondern die Erkenntnis der Wandelbarkeit der aller künstlerischen Arbeit zugrunde liegenden Prozesse des Sehens und Darstellens selber.“⁴ Und „eine Kunstwissenschaft, die von dieser Erkenntnis ausgeht und ihrer Arbeit eine historische Sozialpsychologie der Wahrnehmung zugrunde legt, kann aus der Form, das heisst aus den visuellen Spuren vergangenen Lebens, den Sinn, das heisst den geschichtlichen Prozess und in ihm sich selbst begreifen.“⁵

In der kondensierten Argumentation dieses Aufsatzes, den Hoffmann mit Beispielen aus der eigenen Arbeit belegt, steckt gewissermassen ein Forschungsprogramm, das eine ungeheure Anregungskraft für die nachfolgende Generation besaß und weiterhin besitzt, die zudem in immer größerer Zahl aus Kolleginnen bestand und besteht. Die in dem kurzen Aufsatz angedeutete Vermittlung der Geschichte künstlerischer Produktionen mit einer Geschichte der Wahrnehmung (oder des Sehens), mit einer Geschichte des Körpers, einer Geschichte des Verhältnisses von Individuierung zu Kollektiven, der Historizität von Affekten, der Geschichte des Alltags und gesellschaftlicher Machtkonstellationen trug zum Anschluss der Kunstgeschichte an die in den 1970er Jahren bei allen geisteswissenschaftlichen Fächern zu beobachtende Entgrenzung hin zu einer kulturwissenschaftlichen Gesamtperspektive bei.⁶

Nachträglich ist unschwer zu erkennen, wie eine seit 1982 öffentlich sichtbar werdende feministische Kunstgeschichtsschreibung sich u. a. mit Bezug auf eine solche transdisziplinäre kulturwissenschaftliche Perspektive weiter entfalten konnte.⁷ Die Polarisierung zwischen einer kulturwissenschaftlich, also transdisziplinär ausgerichteten Kunstgeschichte (oder auch den „Studien zur visuellen Kultur“) einerseits, die die unabdingbare historische Verortbarkeit und somit gesellschaftliche Verankerung der künstlerischen Produktion und Rezeption als deren unhintergehbare Voraussetzung versteht, und einem auf disziplinärer

⁴ Wie Anm. 1, S. 78, (online-edition 2019, S. 17).

⁵ Ebd.

⁶ Wolfgang Frühwald (Hg.), *Geisteswissenschaften heute. Eine Denkschrift*, Frankfurt a. M. 1991.

Abgrenzung bestehenden Fach verweist bereits auf die Tendenz einer Re-Disziplinierung der Kunstgeschichte in der sogenannten Bildwissenschaft, deren Legitimität aus der angeblichen Inkompatibilität ihres Forschungsgegenstandes „Kunst“ oder „Bild“ mit anderen kulturellen Produktionen gezogen wird. Konrad Hoffmann benennt diese Selbsttäuschung der „Autonomie“ von Kunst wie auch der „Autonomie“ der Kunstgeschichte: „Das ‚Recht zur Geschichtserkenntnis vom eigenen Boden‘ ergibt sich für die Kunstgeschichte aus einer ‚Ikonologie des Sehens‘, um die beiden in der gegenwärtigen Forschungslage dissoziierten Pole paradox zu koppeln, mit anderen Worten: aus der Einsicht, dass der ‚eigene Boden‘ der Kunstwissenschaft nur der eine gemeinsame Boden aller historischen Forschung sein kann.“⁸

Die Anerkennung der Zeitlichkeit und Historizität von Kunstwerken und der Notwendigkeit einer zeitlichen Distanzierung als kunsthistorische Methode (Warburg würde von Distanznahme sprechen) galt Konrad Hoffmann als Voraussetzung für deren Verständnis. Der Aufsatz „Denn was sichtbar ist, das ist zeitlich. Zur kunstgeschichtlichen Methode“ (1986) ist eine Abrechnung mit dem „heutigen Umgang“ mit historischer Kunst, „die sich weiterhin als deren Vergegenwärtigung, ihre Befreiung aus einer Vergangenheit“ versteht.⁹ „Sammlungswesen, Interpretation und Reproduktion ergänzen einander in dem Bestreben, den Zeitabstand zwischen Werk und Betrachter aufzuheben.“¹⁰ Hoffmanns Kritik an der auf diese Weise argumentierenden „einfühlenden“ Kunstgeschichte der Nachkriegszeit (u.a. Hans Sedlmayr und Klaus Schwager) sowie an dem Künstler Wassily Kandinsky („Über das Geistige in der Kunst“) zeigt auf, dass das Verständnis eines universellen künstlerischen Kerns der Kunst, der umso deutlicher in Erscheinung trete, je mehr er von historischen Gegebenheiten gereinigt sei, notwendig das Phantasma einer universalen Verfügbarkeit über das historische Erbe und zugleich den Zirkelschluss des eigenen Verewigungswunsches beinhaltet (im Fall Kandinskys). „Zum universell verfügbaren Objekt und Stimulus einer diffusen Einfühlung kann das Bild nur werden im Vergessen des in seine Erscheinung mitprägend eingegangenen unsichtbaren Ausgangspunktes.“¹¹ Hoffmanns Kritik, die er auch auf Herbert Marcuses Permanenzbegriff¹² bezieht, stellt die Arbeit des Kunsthistorikers der Vergegenwärtigungsideologie gegenüber: „Erst die bildsprenge und dadurch bildentfaltende Rekonstruktion der uns fremden Kon-

figuration, der Vergangenheit, macht bewusst erfahrene Zeitgebundenheit produktiv und die toten Objekte des ästhetisch einfühlenden Augenblicks fruchtbar für Gegenwart und Zukunft.“¹³ Die Verdinglichung und Verabsolutierung von Kunstwerken sind um den Preis des Vergessens (der historischen Kontexte) erst zu haben – so ist das Fazit mit Bezug auf Adorno und Horkheimer. Die in diesem Text vorgebrachte Argumentation liefert eine Grundlage für die Kritik an den Institutionen der Kunstgeschichte als Disziplin, sowie an Museum und Galerie, an der Ökonomie des Kunsthandels ebenso wie an der Fortschreibung von Künstlermythen und -träumen.¹⁴

Das Beharren auf einer Vorstellung von der „Autonomie“ der Kunst oder des Bildes und damit auf einem Konzept von deren Überzeitlichkeit und Geschichtslosigkeit bildet die implizite und explizite Grundlage nicht nur der einfühlenden Kunstgeschichte als einer Geschichte überzeitlicher Künstlerheroen sondern auch der sogenannten Hermeneutik, wie sie von Gottfried Boehm und Oskar Bätschmann (zeitweilig) propagiert wurden. In dem Aufsatz „Die Hermeneutik des Bildes“ (1986), der als Vortrag für ein Symposium zu „Bilder und Bildersturm in der frühen Neuzeit“ verfasst worden war¹⁵, arbeitet Hoffmann die problematischen Konzepte dieser Hermeneutik heraus, die das Bild von den (Kon)Texten abzuschneiden versucht. Die Ikonologie wird sowohl von Boehm als auch Bätschmann als ikonoklastische Wendung gegen das Bild verstanden. Boehms Vorwurf der „sprachlichen Fremdbestimmung“ des Bildes, der er eine unmittelbare Erfahrbarkeit einerseits und eine durch Sprache

7 Die erste Kunsthistorikerinnen-Tagung im deutschsprachigen Raum fand 1982 in Marburg statt, es folgten Zürich 1984, Wien 1986, Berlin 1988 und weitere in Hamburg, Tübingen, Trier. Auffällig viele der ehemaligen Doktorandinnen von Konrad Hoffmann haben sich im Feld der feministischen Kunstgeschichtsschreibung bewegt und im Zusammenhang mit Publikationen, Symposien und Zeitschriften kooperiert. Eine wichtige Diskussionspartnerin in diesem Zusammenhang war ihm und den Doktorandinnen auch Dr. Kathrin Hoffmann-Curtius.

8 Wie Anm. 1, S. 77, (online-edition 2019, S. 16).

9 Konrad Hoffmann, „Denn was sichtbar ist, das ist zeitlich.“ Zur kunstgeschichtlichen Methode, in: Winrich Carl-Wilhelm Clasen, Gertrud Lehner-Rodiek (Hg.), *Zeit(t)räume. Perspektiven der Zeiterfahrung in Literatur, Theologie und Kunstgeschichte*, Rheinbach-Merzbach, 1986, S. 179-188, hier S. 180, (online-edition 2019, S. 21).

10 Ebd. S. 181, (online-edition 2019, S. 22).

11 Wie Anm. 9, S. 180, (online-edition 2019, S. 21).

12 Herbert Marcuse, *Zur Permanenz der Kunst. Wider eine bestimmte marxistische Ästhetik*, München 1977 (2. Auflage).

13 Wie Anm. 9, S. 185, (online-edition 2019, S. 26).

nicht einholbare Fremdheit entgegengesetzt (in sich schon widersprüchlich) wird von Hoffmann in Anlehnung an Kants „interesseloses Wohlgefallen“ als Versuch gewertet, Kunstwerke aus der Zeit zu lösen, während Bättschmann versucht, diese aus der Geschichte zu befreien. Beide Autoren berufen sich einerseits auf Erfahrungen mit moderner Kunst, die alle „sprachlichen Brücken zur Welt abgeschlagen hätte“ (Boehm), zugleich wird die Ikonologie als Fortsetzung der neoplatonischen Herabsetzung des Bildes als Schein betrachtet, eine Tradition, die zugleich eine der wichtigen Quellen der Analyse und Deutung frühneuzeitlicher künstlerischer Werke ist und von daher häufig mit der Methode (vor allem Panofskys) verwechselt wird. Mit Bezug auf Christoph Wulf, Gert Mattenklott und Jürgen Mantheys neuere Untersuchungen zu einer Geschichte des Sehens, zeigt Hoffmann auf, in welcher Weise sich die Hermeneutik – die ja zugleich auch Sprache ist – selbst in einer Tradition der Dominanz des Sehens situieren lässt, wie sie sich seit dem Späten Mittelalter (Huizinga) und der frühen Neuzeit als zwei Seiten einer Medaille etabliert hat, in der Bilder als „Vehikel der inneren Versöhnung, Befriedung und Entspannung“ einerseits und „als konkret einsetzbares Kontroll- und Disziplinierungsinstrument und Muster“¹⁶ wirken (sollen). So wird deutlich, dass die Rede-Figur der sogenannten „Autonomie“ der Kunst eine Machtfigur ist, in einer „Spannung zwischen Bildhunger und kontrollierendem Blick“.¹⁷

In diesen wie in anderen Aufsätzen verweist Hoffmann immer wieder auch auf Erwin Panofskys „Die Zentralperspektive als symbolische Form“¹⁸, ein Forschungsansatz, auf den sich so gut wie alle Autoren beziehen, die der Geschichte des Blicks oder des Sehens nachgegangen sind. In diesem Aufsatz geht es gerade darum, dass das Wie der Darstellung entscheidend zu dem beiträgt, Was sie auslöst, u. a. die Situierung und Adressierung des Betrachters vor dem Bild,

die Effekte des damit einhergehenden Illusionismus, die sich zwischen Anziehung und Distanzierung bewegen, die Modellierung der Affekte etc.

Die aus der Tradition der Hermeneutik zum Teil von den gleichen Protagonisten abgeleiteten sogenannten „Bildwissenschaften“ (oder auch der Iconic oder Pictorial Turn), die weiterhin auf einer essentiellen Autonomie des Kunstwerks oder des Bildes bestanden und bestehen und damit auf einer spezifischen Autonomie der Disziplin, setzten und setzen die Polarisierung in den 1990er Jahren bis heute fort, an deren Überwindung Hoffmann gearbeitet hatte. Dass diese Protagonisten zugleich einen Führungsanspruch der Kunstgeschichte im Feld der Geisteswissenschaften beanspruchten, macht umso deutlicher, dass es ihnen auf die Anschlussfähigkeit und auf Fragestellungen, die nur auf dem „gemeinsame(n) Boden aller historischen Forschung“ gedeihen können, nicht ankommt, und dass transdisziplinäre Forschung, wie sie in der kritischen Kunstgeschichte verfolgt wurde, nicht ihr Ziel war. Aus der feministischen Kunstgeschichte heraus wurde ab den 2000er Jahren eine Kritik an den Konzepten der Bildwissenschaften formuliert, die gewissermaßen nahtlos an Konrad Hoffmanns Kritik an den Konzepten der Hermeneutik anschließen konnte.¹⁹

14 Dies sind gerade die Themen, mit denen sich die feministische Kunstgeschichte im Folgenden intensiv auseinandergesetzt hat, vgl. dazu u. a. Griselda Pollock, Roszika Parker, *Old Mistresses. Women, Art and Ideology*, London 1981; Ines Lindner u. a. (Hg.), *Blick-Wechsel-Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte*, Berlin 1989; Sigrid Schade, Silke, Wenk, *Strategien des ‚Zu-Sehen-Gebens‘: Geschlechterpositionen in Kunst und Kunstgeschichte*, in: Hadumod Bussmann, Renate Hof (Hg.): *Genus. Geschlechterforschung und Gender Studies in den Kultur- und Sozialwissenschaften*, Stuttgart 2005, S. 144-185, (überarbeitete und erweiterte Ausgabe von Bussmann; Hadumod/Hof, Renate (Hg.): *Genus. Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften*, Stuttgart 1995, S. 340-407) und im Überblick Anja Zimmermann (Hg.): *Kunstgeschichte und Gender*, Berlin 2006.

15 Konrad Hoffmann, *Die Hermeneutik des Bildes*, in: *kritische berichte*, Bd. 4, 1986, S. 34-38, (online-edition 2019, S. 30-34).

16 Ebd. S. 36, (online-edition 2019, S. 32).

17 Ebd. S. 37, (online-edition 2019, S. 33)

18 Erwin Panofsky, *Die Perspektive als ‚symbolische Form‘ (1927)*, in: ders., *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstgeschichte*, Berlin 1985, S. 99-167.

19 U. a. Sigrid Schade, *Vom Wunsch der Kunstgeschichte, Leitwissenschaft zu sein. Pirouetten im sogenannten ‚pictorial turn‘*, in: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft (Hg.): *horizonte: Beiträge zur Kunst und Kunstwissenschaft*, Ostfildern Ruit 2001; dies., *What do Bildwissenschaften Want? In the Vicious Circles of Pictorial and Iconic Turns*, in: Kornelia Imesch u. a. (Hg.), *Inscriptions-Transgressions. Kunstgeschichte und Gender Studies*, Bern 2008, S. 31-52.

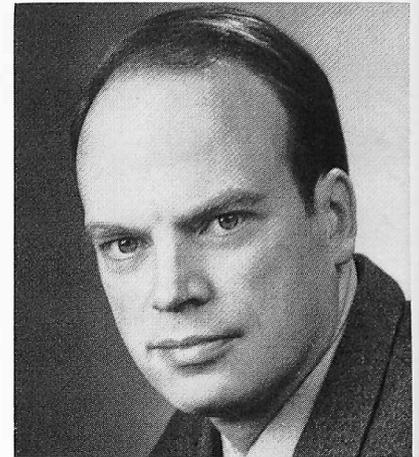
Konrad Hoffmann

»Geschichte des Sehens« heute

Zu Beginn unseres Jahrhunderts haben Alois Riegl und Heinrich Wölfflin der Universitätsdisziplin Kunstgeschichte die »Geschichte des Sehens« als ihren spezifischen Gegenstand zugewiesen. Dabei ging es ihnen um die Abgrenzung des Fachs sowohl gegenüber einer antiquarisch-anekdotischen Kulturgeschichte, die Kunstwerke als Spur und Zeugnis eines Anderen subsumierte, als auch gegenüber einer Ikonographie, die sich auf den Nachweis literarischer Quellen beschränkte. Heinrich Wölfflin formulierte: »Jeder Künstler findet bestimmte ›optische‹ Möglichkeiten vor, an die er gebunden ist. Nicht alles ist zu allen Zeiten möglich. Das Sehen an sich hat seine Geschichte, und die Aufdeckung dieser ›optischen Schichten‹ muß als die elementarste Aufgabe der Kunstgeschichte betrachtet werden.«¹ Alois Riegl forderte eine Konzentration auf die geschichtliche Analyse von Form und Stil und verstand dies als notwendigen Schritt, um das Unterscheidende des Kunstwerks, seinen Charakter als zeichenhaft geformte Aufnahme der gegebenen Welt, scharf zu erfassen. Als Ziel schwebte ihm eine integrale Verbindung der »Geschichte des Sehens« mit einer vergleichenden Kulturgeschichte vor; die daraus resultierende universalgeschichtliche Betrachtungsweise sollte das Kunstwerk als ästhetisch transformierte Wirklichkeitserfahrung in der Wechselbeziehung von Form und Inhalt historisch analysieren: »Es ist aber klar, daß der Kunsthistoriker erst dann das stoffliche Motiv und seine Auffassung in einem bestimmten Kunstwerk wird richtig beurteilen können, wenn er die Einsicht gewonnen hat, in welcher Weise das Wollen, das zu jenem Motiv den Anstoß gegeben hat, mit dem Wollen, das die betreffende Figur nach Umriß und Farbe so und nicht anders gestaltet hat, identisch ist. Mit anderen Worten: die jetzt in der Kunstgeschichtsforschung neben der Orts- und Zeitbestimmung so einseitig und um ihrer selbst willen gepflegte Ikonographie wird erst dann ihren wahren Wert für die Kunstgeschichte gewinnen, wenn man sie in innere Übereinstimmung mit der sinnfälligen Erscheinung des Kunstwerks als Form und Farbe in Ebene oder Raum setzt.«²

Für seine eigene Situation erkannte Riegl aber zunächst die methodische Abgrenzung als dringlich: »Um aber diese Verbindung mit Nutzen herzustellen, ist es vor allem nötig, vorerst einmal scharf zu trennen. In der Herstellung einer klaren Scheidung zwischen Ikonographie und Kunstgeschichte erblicke ich die Vorbedingung eines jeden Fortschritts der kunstgeschichtlichen Forschung in der nächsten Zukunft.«³

Nach Riegls Worten von 1900 befinden wir uns auch heute noch in der »nächsten Zukunft«; denn die »klare Scheidung zwischen Ikonographie und Kunstgeschichte« kennzeichnet die heutige Polarisierung zwischen einer »formalen« und einer »ikonographischen« Betrachtungsweise. Ikonographie, heut-



Außerplanmäßiger Professor Dr. phil. Konrad Hoffmann, Universitätsdozent am Kunsthistorischen Institut

unter erweitertem historischem Ansatz als »Ikonologie« etabliert, polemisiert dabei gegen die ästhetische Isolierung und den impliziten Existentialismus der formgeschichtlichen Position; diese umgekehrt brandmarkt Ikonologie als antiquarisches Interesse, das den »eigentlich« künstlerischen Gehalt eines Werks verfehlt⁴. Was Alois Riegl als heuristischer Schritt erschien, die Trennung von »Ikonographie« und »Kunstgeschichte«, scheint gegenwärtig in der Aufspaltung von »Form« und »Geschichte« festgefahren.

In dieser Situation fällt auf, daß beide Seiten mit einem abstrakten, das heißt: immanenten Begriff von Wahrnehmung beziehungsweise Sehen arbeiten und damit die gesamthistorische Variabilität menschlichen Sehens, die Geschichtlichkeit des scheinbar Ungeschichtlichen, verkennen. Dies ist um so auffälliger, als das grundsätzliche Problem des historisch bedingten Sehens theoretisch seit langem klar erkannt worden war. Erwin Panofsky, der weithin maßgeblich gewordene Vertreter der modernen Ikonologie, hat 1915 Heinrich Wölfflins Konzeption der »Geschichte des ›Sehens an sich‹«, die Unterscheidung zwischen ausdrucksleeren und ausdrucksbedeutsamen Stilmomenten, als ein »unbewußtes Spiel mit zwei verschiedenen Bedeutungen des Begriffes ›Sehen‹« kritisiert⁵. Wölfflins sprachlich prägnante Antithese »hie Gesinnung, dort Optik, hie Gefühl, dort Auge«⁶ hat für Panofsky aufgehört, eine Antithese zu sein. Denn »so gewiß die Wahrnehmungendes Gesichts nur durch ein tätiges Eingreifen des Geistes ihre lineare oder male- rische Form gewinnen können, so gewiß ist die ›optische Einstellung‹ streng genommen eine geistige Einstellung zum Optischen, so gewiß ist das ›Verhältnis des Auges zur Welt‹ in Wahrheit ein Verhältnis der Seele zur Welt des Auges«⁷. Später hat Hans Sedlmayr Riegls Ausgangspunkt herausgestellt als Überwindung der »Ansicht von der Einheit und Unveränderlichkeit der Menschennatur und der menschlichen Vernunft« und betont: »Nach Riegl ist in den Wandlungen der Geist einer wirklichen Veränderung unterworfen, einer Veränderung seiner Konstitution selbst . . . So gibt es auch in der Wahrneh-

mung der Außenwelt (und ebenso der Innenwelt) Spielraum für historisch wandelbare ›Ideale‹, ›Interessen‹, ›Vorlieben‹ oder ›Neigungen‹.«⁸

In ihrer eigenen Arbeitspraxis kunstgeschichtlicher Forschung haben weder Panofsky noch Sedlmayr Folgerungen aus der Einsicht in die gesamtgeschichtliche Bedingtheit menschlichen Sehens gezogen: Sedlmayr orientierte sich an der unhistorischen Gestaltpsychologie⁹, und Panofsky versteht Wahrnehmung bloß als ein vor-ikonographisches Korrektiv der Motivdeutung¹⁰.

Ja, Riegls Ansatz¹¹ wird in Ernst Gombrichs bekannter Untersuchung zur Psychologie der bildnerischen Darstellung höhnisch zurückgewiesen. Gombrich profiliert sich gegen die Forderung »to reject the belief in the unity and immutability of human nature and human reason« mit dem emphatischen Bekenntnis: »I happen to be a passionate believer in all those outmoded ideas which Sedlmayr in 1927 asked a gullible public to discard in favor of a Spenglerian historicism«¹² und verlagert das Problem der Geschichtlichkeit menschlicher Wahrnehmung fälschlich in die Biologie: »There are few historians today, and even fewer anthropologists, who believe that mankind has undergone any marked biological change within historical periods. But even those who might admit the possibility of some slight oscillation in the genetic make-up of mankind would never accept the idea that man has changed as much within the last three thousand years, a mere hundred generations, as have his art and his style.«¹³

In seinem Buch »Art and Illusion« demonstriert Gombrich sehr differenziert die Rolle des subjektiven Faktors in der Selektion und Organisation der Wahrnehmung¹⁴. Er konzediert zwar auch an einer Stelle, daß eine künstlerische Darstellungsform »cannot be divorced from its purpose and the requirements of the society in which the given visual language gains currency«¹⁵. Dennoch sieht er den subjektiven Faktor der künstlerischen Wirklichkeitserfassung statisch und lehnt sich an das Begriffssystem einer auf zeitlos gültige Erkenntnisse ausgerichteten Wahrnehmungspsychologie. Bei Gombrich, dem langjährigen Leiter des Warburg Institute, fällt dies um so stärker auf, als Aby Warburg selber bereits eine Generation zuvor sich um eine Erklärung von Formwandel mit Hilfe einer historischen Sozialpsychologie bemüht hatte¹⁶.

Vor allem aber erweist sich Gombrichs Versuch, die Annahme geschichtlicher Wandelbarkeit der menschlichen Wahrnehmung zum Irrationalismus zu stempeln und mit Sedlmayrs »totalitärer« Denkweise politisch zu diskreditieren, als kurz-sichtige Polemik. Denn fast gleichzeitig hatten politische Antipoden Sedlmayrs, marxistisch orientierte Autoren, eben dieses Problem klar formuliert. So schrieb Walter Benjamin 1936 in seinem berühmt gewordenen Aufsatz »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit«: »Innerhalb großer geschichtlicher Zeiträume verändert sich mit der gesamten Daseinsweise der menschlichen Kollektiva auch die Art und Weise ihrer Sinneswahrnehmung. Die Art und Weise, in der die menschliche Sinneswahrnehmung sich organisiert – das Medium, in dem sie erfolgt – ist nicht nur natürlich, sondern auch geschichtlich bedingt. Die Zeit der Völkerwanderung, in der die spätrömische Kunstindustrie und die Wiener Genesis entstanden, hatte nicht nur eine andere Kunst als die

antike, sondern auch eine andere Wahrnehmung. Die Gelehrten der Wiener Schule, Riegl und Wickhoff, die sich gegen das Gewicht der klassischen Überlieferung stemmten, unter dem jene Kunst begraben gelegen hatte, sind als erste auf den Gedanken gekommen, aus ihr Schlüsse auf die Organisation der Wahrnehmung in der Zeit zu tun, in der sie in Geltung stand. So weittragend ihre Erkenntnisse waren, so hatten sie ihre Grenze darin, daß sich diese Forscher begnügten, die formale Signatur aufzuweisen, die der Wahrnehmung in der spätrömischen Zeit eigen war. Sie haben nicht versucht – und konnten vielleicht auch nicht hoffen –, die gesellschaftlichen Umwälzungen zu zeigen, die in diesen Veränderungen der Wahrnehmung ihren Ausdruck fanden.«¹⁷

Ein 1938 geschriebener Satz Benjamins kennzeichnet noch die gegenwärtige Lage¹⁸: »Ob die Gesichtseindrücke des Menschen nicht nur von natürlichen Konstanten, sondern auch von historischen Variablen bestimmt werden – das stellt eine der vorgeschobensten Fragen der Forschung dar, von der aus jeder Zollbreit Antwort hart zu erkämpfen ist.«¹⁹ Für die heutige Kunstwissenschaft stellt sich somit die Aufgabe, die Möglichkeiten einer historischen Sozialpsychologie der Wahrnehmung zu berücksichtigen. Dadurch kann sie dem Widerspruch entgegen, der in Gombrichs Übertragung einer mit naturwissenschaftlich ermittelten Konstanten arbeitenden Wahrnehmungspsychologie auf historische Kunstwerke liegt²⁰.

In der Psychologie ist eine solche »realistische Wendung«²¹ in Arbeiten greifbar, die die geschichtliche Modellierung scheinbar natürlicher Verhaltensformen aus der Interaktion individueller und kollektiver, psychischer und sozialer Faktoren herleiten²². Exemplarisch vertreten diesen Forschungsansatz Untersuchungen wie Norbert Elias' »Prozeß der Zivilisation«²³ und Jan Hendrik van den Bergs »Metabologica. Über die Wandlung des Menschen. Grundlinien einer historischen Psychologie«. Diese Arbeiten legen klar, daß Wahrnehmung ein historisches Phänomen ist, weil sie von Emotionen, Interessen, unbewußten Überzeugungen und bewußten Wertorientierungen, von Stabilität und Instabilität der Person historisch bedingt sein kann²⁴. Künstlerische Wahrnehmung und Gestaltung von Wirklichkeit stehen daher nicht, wie es angesichts der gegenwärtigen Polarisierung von »Form« und »Geschichte« scheinen könnte, in einem Gegensatz zu historischer Erklärung, sondern bilden gerade als Form deren zentrale Aufgabe.

Das »Recht zur Geschichtserkenntnis vom eigenen Boden«²⁵ ergibt sich für die Kunstgeschichte aus einer »Ikonologie des Sehens«, um die beiden in der gegenwärtigen Forschungslage dissoziierten Pole paradox zu koppeln, mit anderen Worten: aus der Einsicht, daß der »eigene Boden« der Kunstwissenschaft nur der eine gemeinsame Boden aller historischen Forschung sein kann. Die Grundüberzeugung schon der Hermeneutik, die Wilhelm Dilthey in dem Satz ausdrückte: »Der Mensch erkennt sich nur in der Geschichte, nie durch Introspektion«²⁶, wird von der historischen Psychologie oder »Psychohistorie« her konkret für die kunstgeschichtliche Ausgangsfrage (Riegl, Wölfflin) fruchtbar²⁷, für die Frage nach der »Geschichte des Sehens« als historisch wechselndem Verhältnis von sinnlicher Wahrnehmung und künstlerischer Darstellung.

Wenn zum Beispiel, wie Gombrich in »Art and Illusion« ausführt, die Kunst der Renaissance auf die zunehmend verbesserte Darstellung des räumlichen Erscheinungsbilds in einer zweidimensionalen Illusion abzielt, so wird die gesteigerte Suggestionskraft des gemalten menschlichen Körpers konkret in seinen Wirkungsbedingungen nur verständlich, wenn man das Bild auf das gesamte real- und damit auch psychohistorische Problem der gleichzeitigen Einstellung zum Körper bezieht. Nur dann läßt sich etwa erkennen, daß der angestrebte Illusionismus der Körperbehandlung in der Malerei in einem Wechselverhältnis zur verschärften Nötigung des Einzelnen steht, seine Affekte in einer gegenüber der mittelalterlichen Situation eingreifend veränderten Weise zu disziplinieren²⁸. So wird in dieser Periode etwa die Darstellung des Frauenaktes möglich, weil der Betrachter sich der ästhetischen Distanz des gemalten Bildes bewußt ist; die neue Bildgattung des Aktes wird, in der Phase verstärkter affektiver Selbstkontrolle und Individualisierung, zugleich aber auch nötig, als gegenbildliche Ergänzung der Wirklichkeit²⁹. Ein Beispiel kann den Zusammenhang verdeutlichen. Ein Prototyp des illusionistischen Aktbildes ist Lucas Cranachs plastisch suggestive »Venus« von 1509 (heute in Leningrad)³⁰. Neben dem mythologischen Urbild weiblicher Schönheit ermahnt eine Beischrift den Betrachter: »Pelle cupidineos toto conamine luxus Ne tua possideat pectora caeca Venus« (»Vertreibe mit aller Kraft die wollüstigen Begierden, damit nicht die blinde Venus Dein Herz beherrsche«). Unvermittelt müßte ein heutiger Beschauer eine solche moralische Warnung neben einem *pin-up*-Akt als Hohn mißverstehen. Die Beischrift läßt sich auch nicht als konventionelle Floskel neutralisieren; denn Cranachs Gemälde ist eine Inkunabel der Bildgattung. Aber selbst das Mißverständnis der Beischrift als »durchsichtiges« Alibi würde auf die Frage führen, warum denn die Darstellung einer nackten Frau eine moralische Rechtfertigung überhaupt nötig habe. Cranachs Bild mit der Beischrift verweist darauf, daß der neue Spielraum für die Darstellung des in der Realität zunehmend tabuisierten Nackten zusammenhängt mit der Individualisierung des Betrachters und daß ein solches Gemälde der ästhetisch vermittelten Affektmodellierung und Selbstkontrolle dient. Eine genauere Analyse dieses hier nur zitierten Beispiels hätte dabei nach dem konkreten Auftraggeber wie auch nach der Rolle der Verfremdung des Frauenaktes als antike Venus zu fragen.

In unserem Zusammenhang verdeutlicht diese Bildbetrachtung die Einsicht, daß die Wahrnehmung und Darstellung des scheinbar direkt und unwandelbar Gegebenen, des menschlichen Körpers, in den visuellen Akzentuierungen, also in dem spezifisch künstlerischen Aspekt, nicht mit einer Psychologie der Konstanten erfaßt werden können.

Die Psychohistorie oder historische Sozialpsychologie der Wahrnehmung ist nicht eine weitere Hilfswissenschaft der Kunstgeschichte zur Dokumentation eines »außerkünstlerischen«, »konditionierenden« Faktors, sondern die Erkenntnis der Wandelbarkeit der aller künstlerischen Arbeit zugrunde liegenden Prozesse des Sehens und Darstellens selber. Sowohl die »formale« als auch die ikonologische Betrachtungsweise geht praktisch von einem statischen Begriff der Wahrnehmung aus. Daher verfehlen beide Methoden ihre selbstgesteckten

Ziele: eine Formanalyse, die von der geschichtlichen Verflochtenheit des künstlerischen Sehens mit seinem jeweiligen Gegenstand absieht, verfehlt das Konkrete, und eine Ikonologie auf dieser Grundlage bleibt hinter ihrem eigenen Anspruch, der historischen Interpretation, zurück. Gegenüber der Situation, in der Riegl die kategorische Trennung von »Kunstgeschichte« und »Ikonographie« forderte, hat sich das Problem heute verändert. Die Trennung beider Arbeitsweisen ist erreicht, und die Versuche ihrer Integration haben bisher nicht zu der von Riegl avisierten Universalgeschichte geführt. Riegls Forderung, alle Kräfte auf die Formanalyse zu konzentrieren, ist seither gründlich erfüllt worden. Andererseits hat die Ikonologie einen Stand erreicht, der nicht mit der deskriptiven Ikonographie, die Riegl vorfand, zu vergleichen ist. Die überwiegend praktizierte Form kunstwissenschaftlichen Arbeitens hat sich jedoch nicht der von Riegl gesehenen Aufgabe gestellt, formale und inhaltliche Analyse eines Kunstwerks zu integrieren.

Aby Warburg kennzeichnete 1929 die Aufgabe sarkastisch: »Hedonistische Ästheten gewinnen die wohlfeile Zustimmung des kunstgenießenden Publikums, wenn sie solchen Formenwechsel aus der Plärierlichkeit der dekorativen größeren Linie erklären. Mag wer will sich mit einer Flora der wohlriechenden und schönsten Pflanzen begnügen, eine Pflanzenphysiologie des Kreislaufs und des Säftesteigens kann sich aus ihr nicht entwickeln, denn diese erschließt sich nur dem, der das Leben im unterirdischen Wurzelwerk untersucht.«³¹ Entkleidet man Warburgs Gedanken der vitalistischen Metaphorik, so kann man sagen, daß Sehen immer auf einen Inhalt gerichtet ist und daher in einer Wechselbeziehung zur gesamtgeschichtlich bedingten Lebenswirklichkeit des jeweiligen Menschen steht³². Was Warburg »das Leben im unterirdischen Wurzelwerk« nennt, meint die Bindung jeden künstlerischen Sehens an einen Anschauungsinhalt und an dessen unanschaulichen gesellschaftlich-historischen Kontext. Wölfflin strebte mit der Isolierung des »Sehens an sich« die Erfassung des spezifisch Künstlerischen an, verfehlte aber mit der Ausklammerung des Gegenstandsbezugs den komplexen Arbeitsprozeß visueller Wirklichkeitserfahrung und machte so aus einem Sinn eine Form³³ – also gerade das, was man als das Eigentümliche des Mythos bezeichnet hat³⁴.

In »Einer Revision von 1933 als Nachwort« zu seinem Buch »Kunstgeschichtliche Grundbegriffe« schrieb Wölfflin später: »Jede Anschauungsform hat aber schon ein Angeschautes zur Voraussetzung, und es fragt sich, wie weit eines das andere bedingt.«³⁵

Eine Kunstwissenschaft, die von dieser Erkenntnis ausgeht und ihrer Arbeit eine historische Sozialpsychologie der Wahrnehmung zugrunde legt, kann aus der Form, das heißt aus den visuellen Spuren vergangenen Lebens, den Sinn, das heißt den geschichtlichen Prozeß und in ihm sich selbst begreifen³⁶.

¹ Heinrich Wölfflin, »Kunstgeschichtliche Grundbegriffe« (1915), Darmstadt¹¹1957, S. 22.

² Alois Riegl, »Naturwerk und Kunstwerk«, in: »Gesammelte Aufsätze«, Augsburg-Wien 1929, S. 64; vgl. auch Riegl, »Spätromische Kunstindustrie«, Darmstadt³1964, S. 229. Das Riegl vorschwebende Fernziel, die Integration von »Kunstgeschichte« und

»Ikonographie« als Synthese diskursiver Einzelarbeit, nimmt Martin Gosebruch (»Methodik der Kunstwissenschaft«, in: »Enzyklopädie der geisteswissenschaftlichen Arbeitsmethoden«, 6. Lieferung: »Methoden der Kunst- und Musikwissenschaft«, München 1970, S. 3–68, vgl. S. 63) als gegeben an mit dem das Problem überspielenden Postulat: »Aber Erfindung dieses Gegenständlichen und dessen Darstellung in der Form müssen als unteilbare Einheit aus dem Geiste des Hervorbringenden angesehen werden.«

³ Riegl, »Spätromische Kunstindustrie«, S. 395.

⁴ Vgl. die Darlegungen beider Positionen in den Referaten Kurt Bauchs (»Kunst als Form«) und Günter Bandmanns (»Das Kunstwerk als Gegenstand der Universalgeschichte«) auf dem Regensburger Kunsthistorikertag 1962 (abgedruckt in: »Jahrbuch für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft« 7, 1962, S. 146–188).

⁵ Erwin Panofsky, »Das Problem des Stils in der bildenden Kunst«, in: »Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft« 10, 1915; wiederabgedruckt in: E. Panofsky, »Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft«, hrsg. von H. Oberer und E. Verheyen, Berlin 1964, S. 23–31, besonders S. 24 ff. »Auge« und Gesinnung«.

⁶ Zu dem Problemzusammenhang auch Ernst Cassirer, »Zur Logik der Kulturwissenschaften. Fünf Studien« (1942), Darmstadt 1961, S. 34–55: »Dingwahrnehmung und Ausdruckswahrnehmung«, besonders S. 39 und 45 f.

⁷ Panofsky, a.a.O. (siehe Anm. 5), S. 26.

⁸ Hans Sedlmayr, »Zur Quintessenz der Lehren Riegls«, Einleitung zur Ausgabe von: Riegl, »Gesammelte Aufsätze«, Augsburg-Wien 1929, S. XXII und S. XXXI; wiederabgedruckt in H. Sedlmayr, »Kunst und Wahrheit. Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte«, Hamburg 1958, S. 27.

⁹ Vgl. die Kritik Meyer Schapiros an Sedlmayrs Ansatz, in: »The Art Bulletin« 18, 1936, S. 258–266, vgl. S. 259.

¹⁰ Vgl. P. Francastel, »Etudes de sociologie de l'art«, Paris 1970, S. 7–41, besonders S. 22; Hermann Bauer, »Kunsthistorik. Eine kritische Einführung in das Studium der Kunstgeschichte«, München 1976, S. 95: »Auffallend ist, daß Panofsky eine Schicht »vitaler Daseinserfahrung« von einer Sphäre, die durch Kulturüberlieferung geformt ist, abtrennt. Panofsky kennt die Problematik und dennoch berücksichtigt er zunächst nicht, daß menschliche Bewegung, Wahrnehmung durch Kulturüberlieferung bereits geprägt ist.«

¹¹ Zu Riegls Wahrnehmungspsychologie auch Lorenz Dittmann, »Stil – Symbol – Struktur. Studien zu Kategorien der Kunstgeschichte«, München 1967, S. 35 ff.

¹² Ernst H. Gombrich, »Art and Illusion. A Study of the Psychology of Pictorial Representation«, New York-London ²1961, S. 20. – (»das Vertrauen in die Einheit und Unveränderlichkeit der menschlichen Natur und des menschlichen Geistes aufzugeben.«) – (»Ich bin nun einmal ein leidenschaftlicher Anhänger der Auffassungen, die Sedlmayr 1927 einem leichtgläubigen Publikum zugunsten eines Spenglerschen Historismus ausreden wollte.«)

¹³ Gombrich, a.a.O., S. 22. – (»Es gibt gegenwärtig wenige Historiker und noch weniger Anthropologen, die mit einem tiefgreifenden biologischen Wandlungsprozeß der Menschheit innerhalb geschichtlicher Zeiträume rechnen. Und selbst diejenigen Forscher, die die Möglichkeit gewisser genetischer Veränderungen zugeben, würden nicht der Meinung zustimmen, daß der Mensch sich im Laufe der letzten dreitausend Jahre, bloßen einhundert Generationen, biologisch so stark gewandelt habe wie seine künstlerischen Ausdrucksformen.«)

¹⁴ Vgl. Rudolf Arnheims Besprechung in: »The Art Bulletin« 44, 1962, S. 75–79.

¹⁵ Gombrich, a.a.O., S. 90. – (»nicht von ihrer Aufgabe und von den Anforderungen der Gesellschaft, in der die betreffende Formensprache verbreitet ist, abgetrennt werden kann«).

¹⁶ Aby Warburg, »Gesammelte Schriften: Die Erneuerung der

heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance«, Leipzig-Berlin 1932, Bd. 2, S. 478 zum Beispiel: »historische Psychologie des menschlichen Ausdrucks«. Vgl. auch Wolfgang Kemp, »Walter Benjamin und die Kunstwissenschaft«, Teil 2: »Walter Benjamin und Aby Warburg«, in: »Kritische Berichte. Mitteilungsorgan des Ulmer Vereins für Kunstwissenschaft« 3, 1975, S. 5–25.

¹⁷ Walter Benjamin, »Gesammelte Schriften«, Bd. 1/2, hrsg. von R. Tiedemann und H. Schweppenhäuser, Frankfurt 1974, S. 435 bis 469, vgl. S. 439 f. Vgl. Wolfgang Kemp, »Walter Benjamin und die Kunstgeschichte«, Teil 1: »Benjamins Beziehungen zur Wiener Schule«, in: »Kritische Berichte« 1, 1973, S. 30–50, vgl. S. 39: »Benjamin und Riegl hatten ein großes Thema gemeinsam: die Geschichte der menschlichen Wahrnehmung.« Mit dem Blick auf die gegenwärtige Forschungslage bemerkt Kemp, S. 48: »Die Geschichte der menschlichen Wahrnehmung ist nicht geschrieben worden.«

¹⁸ W. Benjamin, »Gesammelte Schriften«, Bd. 3: »Kritiken und Rezensionen«, Frankfurt 1972: Besprechung von Dolf Sternberger, »Panorama oder Ansichten vom 19. Jahrhundert«: S. 572 bis 579, S. 573.

¹⁹ Vgl. dagegen Kurt Badt, »Raumphantasien und Raumillusionen. Wesen der Plastik«, Köln 1963, S. 165 f., Anm. 5: »Es ist ein ungeheurer Irrtum, das Darstellen in der Kunst von dem Sehen abhängig zu machen. Die schöpferische Leistung ist keine Dependenz der Wahrnehmung. Vielmehr richtet sich die Wahrnehmung des Künstlers nach den Intentionen seiner Darstellung.« Zu diesem häufig vorgebrachten Argument bemerkt Gombrich: »All art needs an awareness of form. It is the discovery of this need which has increasingly been used by aestheticians and philosophers to decry those processes of everyday perceptions which bypass our conscious awareness« (»Kunst verlangt vom Betrachter immer ein besonderes Verständnis für Form. Diese Einsicht hat Ästhetiker und Philosophen immer mehr dazu gebracht, das Kunstverständnis abzuheben von den unbewußten Vorgängen bei unserer alltäglichen Wahrnehmung«). (E. H. Gombrich, »The Evidence of Images«, in: C. S. Singleton [Hrsg.], »Interpretation. Theory and Practice«, Baltimore 1969, S. 35–104, vgl. S. 67.) Zur Wechselbeziehung von Wahrnehmung und Darstellung auch Dagobert Frey, »Kunstwissenschaftliche Grundfragen«, Wien 1946, S. 32 f.

²⁰ Vgl. auch Herbert Schober und Ingo Rentschler, »Das Bild als Schein der Wirklichkeit. Optische Täuschungen in Wissenschaft und Kunst«, München 1972. Zuletzt: Abraham Moles, »Informationstheorie und ästhetische Wahrnehmung«, Köln 1971, mit der Zurechtlegung der mathematisierten Kommunikationstheorie.

²¹ Dazu Hartmut von Hentigs Vorwort zur deutschen Ausgabe von Philippe Ariès, »Geschichte der Kindheit«, München 1975, S. 7–44; ferner auch Erich Rothacker, »Die Schichten der Persönlichkeit«, Bonn ⁵1952, S. 128 f.: »Denn »historisch geworden« ist in gleicher Weise das ganze konkrete Seelenleben der geschichtlichen Menschheit. Und noch nie ist uns ein Mensch begegnet, der nicht dieser geschichtlichen Menschheit angehörte.«

²² Thomas Nipperdey, »Die anthropologische Dimension der Geschichtswissenschaft«, in: Gerhard Schulz (Hrsg.), »Geschichte heute. Positionen, Tendenzen und Probleme«, Göttingen 1973, S. 225–255, besonders 247 mit Anm. 14.

²³ Norbert Elias, »Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen«, Bd. 1: »Wandlungen des Verhaltens in den weltlichen Oberschichten des Abendlandes«; Bd. 2: »Wandlungen der Gesellschaft. Entwurf zu einer Theorie der Zivilisation«, Bern-München ²1969.

²⁴ Vgl. Nipperdey (siehe Anm. 22).

²⁵ Gosebruch, a.a.O. (siehe Anm. 2), S. 63. Das Autonomiebestreben (»eigener Boden«) führt zu dualistischer Analogisierung zwischen einer fiktiven »Welt der Kunst« und der realen Geschichte: »Rein durch Ausgleich der Interessen im Indifferenzpunkt verhar-

rende Gesellschaften könnte der Soziologe ästhetischen ›Kompositionen‹ vergleichen, deren bloß einander zugepaßte Elemente nicht durch gemeinsame Grundthematik belebt wären, stark durch überirdische Ziele gebundene Gesellschaften dagegen mit jenen ottonischen Miniaturbildern, deren Figuren, ob herrschend, ob unterworfen, in gemeinsamer Ergriffenheit innig vereint sind.« Vgl. damit August Nitschke, »Kunst und Verhalten. Analoge Konfigurationen«, in: »Problemata« 40, Stuttgart-Bad Cannstatt 1975.

²⁶ Diltheys Wort (»Gesammelte Schriften«, Bd. 7, S. 279) ist in dem im Text zitierten Buch van den Bergs, »Metabletica«, als Motto vorangestellt.

²⁷ Nur unter der Prämisse, daß psychologische und historische Kategorien generell gegeneinander abgeschirmt sind, kann der Eindruck aufkommen: »Nirgendwo in der neueren Kunstgeschichtsschreibung sind deshalb größere Verwirrungen zu beobachten als da, wo psychologische und historische Kategorien sich durchdringen, wie etwa bei Wölfflin« (H. Bauer, a.a.O. [siehe Anm. 10], S. 102). Gerade umgekehrt wäre zu sagen, daß diese beiden Kategorien sich in Wölfflins Ansatz nicht folgerichtig genug durchdrängen.

²⁸ Elias, a.a.O. (siehe Anm. 23).

²⁹ John Berger u. a., »Sehen. Das Bild der Welt in der Bilderwelt«, Hamburg, 1974, besonders S. 43 ff.; Konrad Hoffmann, »Antike, Erotik und neuere Kunst« (innerhalb der noch unveröffentlichten Ringvorlesung zur Erotik in der Antike, Tübingen, Sommersemester 1975).

³⁰ M. J. Friedländer und J. Rosenberg, »Die Gemälde von Lucas Cranach«, Berlin 1932, Nr. 21.

³¹ Zitiert bei E. H. Gombrich, »Aby Warburg. An Intellectual Biography«, London 1970, S. 245.

³² Die Auseinandersetzung der Kunstwissenschaft mit der »kritischen Psychologie« hat dabei zu Panofskys Kritik an Wölfflins irriger Antithese von physiologischem und kulturell-historischem Sehen zurückzugehen; vgl. daher mit Anm. 5–7 oben Helmut Hartwig, »Zur Ideologiekritik von Sehen – Lernen«, in: H. K. Ehmer (Hrsg.), »Visuelle Kommunikation. Beiträge zur Kritik der Bewußtseinsindustrie«, Köln 1973, S. 340–362, vgl. S. 344: »... gibt es die allgemeine Fähigkeit zu Sehen allein im physiologischen Sinne als gattungsspezifische Anlage, während aktuell nur bestimmte soziokulturell determinierte Weisen des Sehens gegeben sind und es damit Sehen nur im konkreten Gesamtzusammenhang der gesellschaftlichen Produktion des Lebens gibt«. Die theoretischen Voraussetzungen dieses Ansatzes entwickelt Klaus Holzkamp, »Sinnliche Erkenntnis. Historischer Ursprung und gesellschaftliche Funktion der Wahrnehmung«, Frankfurt 1975 (Fischer Athenäum Taschenbuch).

³³ Bauch, a.a.O. (siehe Anm. 4), S. 188, nennt Form »nicht gemacht, sondern erschaut« und »das Unerklärbare«.

³⁴ Roland Barthes, »Mythen des Alltags«, Frankfurt 1964, S. 115: »Worin besteht das Eigentümliche des Mythos? Es besteht in Umwandlung eines Sinnes in Form.«

³⁵ Wölfflin, a.a.O. (siehe Anm. 1), S. 276. Vgl. Riegl, »Spätromische Kunstindustrie« (siehe Anm. 2), S. 229: »Denn es kann keinen Zweifel leiden, daß zwischen den Vorstellungen, die der Mensch im Kunstwerk versinnlicht schauen will, und der Art und Weise, wie er die sinnfälligen Mittel dazu (die Figuren usw.) behandelt sehen will, ein inniger Zusammenhang existiert.«

³⁶ Die Zeitgebundenheit menschlichen Sehens wird in der kunsthistorischen Forschung eher negativ eingeschätzt und als Fehlerquelle bei der Rezeption extrapoliert, insofern sie anachronistisch Gewohnheiten des modernen Betrachters dem Kunstwerk einer Vergangenheit unterstellt (so besonders Bandmann, a.a.O. [siehe Anm. 4], S. 152). Zur Kritik am hierbei implizierten »Mythos vom reinen, unbeirrten Auge« auch Peter von Moos, »Mittelalterforschung und Ideologiekritik. Der Gelehrtenstreit um Héloïse«, (»Kritische Information« 15), München 1974, S. 25.

Konrad Hoffmann

"Denn was sichtbar ist, das ist zeitlich."

Zur kunstgeschichtlichen Methode

"Verlust der Erinnerung als transzendente Bedingung der Wissenschaft. Alle Verdinglichung ist ein Vergessen." So schließt der Kommentar, den Horkheimer und Adorno an die Warnungen des französischen Physiologen Pierre Flourens vor dem Einsatz von Chloroform knüpfen. Der Patient täusche sich über die Risiken, von dauernden seelischen Schäden bis zu einem unbeschreiblich qualvollen Tod, weil er sich nach der Operation nicht an die Vorgänge zu erinnern vermöge – und die Medizin könne diese garantierte Gedächtnislücke zu immer komplizierteren und schwereren chirurgischen Eingriffen ausnützen, im Vertrauen darauf, all dies bleibe den Betroffenen, ihren Angehörigen und der Welt insgesamt auf ewig verborgen.

Auf die folgende Briefstelle bei Pierre Flourens geht die kritische Glosse in der "Dialektik der Aufklärung" ein: "Anstatt im Dienste der Forschung solche Experimente an Tieren auszuführen, werden dann unsere Patienten die ahnungslosen Versuchspersonen sein." Dazu führen Horkheimer und Adorno aus:

Hätte Flourens in diesem Briefe recht, so wären die dunklen Wege des göttlichen Weltregimes wenigstens einmal gerechtfertigt. Das Tier wäre durch die Leiden seiner Henker gerächt: jede Operation eine Vivisektion. Es entstünde der Verdacht, daß wir uns zu den Menschen, ja zur Kreatur überhaupt, nicht anders verhielten als zu uns selbst nach überstandener Operation, blind gegen die Qual. Der Raum, der uns von anderen trennt, bedeutete für die Er-

K. Hoffmann

kenntnis dasselbe wie die Zeit zwischen uns und dem Leiden unserer eigenen Vergangenheit; die unüberwindbare Schranke. Die perennierende Herrschaft über die Natur aber, die medizinische und außermedizinische Technik schöpft ihre Kraft aus solcher Verblendung, sie wäre durch Vergessen erst möglich gemacht. Verlust der Erinnerung als transzendente Bedingung der Wissenschaft. Alle Verdinglichung ist ein Vergessen."¹

Die Überlegungen, die in dem berühmten Diktum "Alle Verdinglichung ist ein Vergessen" münden, können die Basis kunstgeschichtlicher Arbeit bezeichnen. Denn auch das zeitenthobene, in seiner optischen Gegebenheit isolierte und verabsolutierte Bild wird als räumliches Gegenüber verdinglicht, von der wesentlich zeitgebundenen Realität des fremden Subjekts dahinter ebenso wie von der des Betrachters abgeschnürt und als Traumbild dem Wirklichkeitsrahmen der beteiligten menschlichen Erfahrung entzogen: Zum universell verfügbaren ästhetischen Objekt und Stimulus einer diffusen Einfühlung kann das Bild nur werden im Vergessen des in seine Erscheinung mitprägend eingegangenen unsichtbaren Ausgangspunktes.

Alle Problematik der kunstgeschichtlichen Methode erwächst aus der Aufgabe, den als Material gegebenen Kunstwerken den Entstehungsgrund zuzuordnen, soweit dieser spezifisch geschichtliche Funktion hat. Das Kunstwerk, rein als solches genommen, ist nur ein "totes" Produkt, abgesetzt aus einem schöpferischen Geistesprozeß. Es ist nur der eine Pol einer ursprünglichen Erlebniseinheit, deren anderer Pol nicht mitgegeben ist. Gerade auf den anderen Pol aber käme es an; denn er ist der Ursprung des Kunstwerks, und die Kunstgeschichte müßte, soll sie Wissenschaft sein, die Erscheinung der Kunstwerke aus ihrem Ursprung konstruieren oder begründen.²

Der heutige Umgang mit historischer Kunst jedoch versteht sich weithin als deren Vergegenwärtigung, ihre Befreiung aus einer Vergangenheit. Sammlungswesen, Interpretation und Re-

Denn was sichtbar ist

produktion ergänzen einander in dem Bestreben, den Zeitabstand zwischen Werk und Betrachter aufzuheben. Dies aber bezieht sich auf ein "totes", weil zeitlos lebendes Bild. Heutiger Zugriff rettet einen angeblich unvergänglichen Kern aus seiner zeitgebundenen Schale - auf dieser Prämisse beruht die universale Verfügung über das historische Erbe der Weltkulturen im realen wie vor allem im imaginären Museum. Für die zugrundeliegende Vorstellung, das Hauptelement der Kunst kenne weder Raum noch Zeit, ist Kandinskys Entwurf der "drei mystischen Notwendigkeiten" als Kronzeuge aufschlußreich.

In seiner Programmschrift "Über das Geistige in der Kunst" hebt Kandinsky 1911 als höchste dieser "mystischen Notwendigkeiten" das "Element des Rein- und Ewig-Künstlerischen" hervor gegenüber dem Element von Person- bzw. Epochen- und Nationalstil. Von dem dritten Element aber schreibt Kandinsky:

Es verliert mit der Zeit seine Kraft nicht, sondern gewinnt an ihr ständig. Eine ägyptische Plastik erschüttert uns heute sicherlich mehr, als sie ihren Zeitgenossen zu erschüttern vermochte: sie war an ihre Zeitgenossen noch viel zu stark durch damals noch lebendig gewesene Merkmale der Zeit und der Persönlichkeit gebunden und durch sie gedämpft. Heute hören wir in ihr den entblößten Klang der Ewigkeit-Kunst. Und andererseits: je mehr ein "heutiges" Werk von den ersten zwei Elementen hat, desto leichter wird es natürlicherweise den Zugang zur Seele des Zeitgenossen finden. Und weiter: je mehr das dritte Element im heutigen Werk vorhanden ist, desto mehr werden die ersten zwei übertönt und dadurch der Zugang zur Seele des Zeitgenossen erschwert. Deswegen müssen manchmal Jahrhunderte vergehen, bis der Klang des dritten Elements zur Seele der Menschen gelangen kann."³

In dieser Position erklärt sich der moderne Betrachter und Künstler als eigentlichen Zielpunkt und zur Erfüllungsinstanz

K. Hoffmann

aller voraufgehenden Weltkunst. Ja diese erscheint geradezu entwicklungsmäßig notwendig auf ihn angelegt. Mit der Freisetzung des Rein-Künstlerischen verhilft der gegenwärtige Rezipient der überkommenen Kunst zu ihrer wahren Bestimmung – und, klappsymmetrisch in die Zukunft verlängert, Kandinsky sich selbst zur Legitimation seiner von den direkten Zeitgenossen verkannten Kunst der Entfesselung imaginativer Schöpferkraft vom lähmenden Gegenstandsdiktat durch die Nachwelt. Prophetische Gewißheit antizipierter Selbstbestätigung kann sich das Universum früherer Formungsenergie aneignen, ästhetische Erfahrung das drängende Potential künstlerischen Fortschritts in sich als der Spitze der Entwicklung aufnehmen. Kandinsky muß und will dabei die reale "äußere" Zeitgebundenheit historischer Kunstprodukte aufheben, um sie zur inneren Zeitgenossenschaft seines Kunstsinnes läutern zu können. Der ästhetische Blick sieht ab von der Wirklichkeit, dem Vergangenheitsmoment des vorgefundenen visuellen Relikts, und trifft das solcherart verdinglicht zeitentschlackte Resultat im Vakuum des Vergessens. Der läuternde Blick schmilzt den Kunstgehalt heraus aus den Schlacken der Geschichte:

Man muß diese zwei ersten Elemente mit dem geistigen Auge durchdringen, um dieses dritte Element bloßgelegt zu sehen. Dann sieht man, daß eine "grob" geschnitzte Indiantertempel-Säule vollkommen durch dieselbe Seele belebt ist, wie ein noch so "modernes" lebendiges Werk.⁴

Kandinskys Formulierung beleuchtet überdeutlich eine Grundannahme der Kunstgeschichtsschreibung, wie sie in der Nachkriegszeit dominierte, das Postulat von der Gegenwartigkeit des Kunstwerks zugleich in der geschichtlichen und in einer außergeschichtlichen, übergeschichtlichen Zeit, "als wäre keine Zeit vergangen".⁵ Bis heute meint man die Gegenwartigkeit des Kunstwerks, als Aufgabe des Kunsthistori-

Denn was sichtbar ist

kers dessen berufliche Legitimation, mit derartiger Entrückung gleichsetzen zu müssen. Die Kunst "ragt in eine Sphäre hinein, die über den geschichtlichen Wandel erhaben ist".⁶ Da sie "mehr sind als Funktionsträger oder Relikte", enthalten Bilder und Bauten etwas, "was uns über den Ablauf einer prozeßhaften Geschichte hinweg heute noch trifft".⁷

Fast gleichzeitig mit der zitierten Kandinsky-Schrift über das Geistige in der Kunst formulierte Sigmund Freud in einem Essay "Vergänglichkeit" eine Erwiderung auf diese Haltung:

Allein diese Ewigkeitsforderung ist zu deutlich ein Erfolg unseres Wunschlebens, als daß sie auf einen Realitätswert Anspruch erheben könnte. Auch das Schmerzliche kann wahr sein. Ich konnte mich weder entschließen, die allgemeine Vergänglichkeit zu bestreiten, noch für das Schöne und Vollkommene eine Ausnahme zu erzwingen. Aber ich bestritt, daß die Vergänglichkeit des Schönen eine Entwertung desselben mit sich bringe.⁸

Mit dem Ansinnen, von der Kunst Unsterblichkeit und Zeitfreiheit zu verlangen, opfert der Betrachter die beteiligte Subjektivität, die eigene wie die des Produzenten, in einem Kreislauf der Selbsttäuschung, des Verdinglichens und Vergessens, der Entwirklichung. In die gestalteten Dinge die Zeitgebundenheit der Menschen dahinter zu verdrängen, verhindert die Erinnerung an die darin umgesetzte und zur Entschlüsselung bewahrte Wirklichkeit. "Alle Verdinglichung ist ein Vergessen." Die Entrückung künstlerischer Arbeit aus der Zeitgebundenheit macht diesen Zusammenhang in geradezu zynischer Zuspitzung bewußt. Das Kunstprodukt als solches soll allein physisch schon das Gedächtnis seiner Entstehungssituation bezeugen, wird aber als "zeitfrei" prinzipiell, radikal der sinnlichen, historischen Erfahrung entzogen: als "gegenwärtig" verdinglicht wird es vergessen. Die Abstraktion des Kunstwertes isoliert aus einem Bedingungskomplex ein Moment, "das

K. Hoffmann

mit der Zeit seine Kraft nicht verliert, sondern an ihr ständig gewinnt".⁹ Die so beschworene Experimentsituation aber hat es mit einem trügerischen Wunschbild zu tun. Bei der Ausklammerung des Zeitbezugs entschwindet mit dem Empfänger der Sender der vermeintlichen Botschaft in ein halluzinatorisches Vakuum. "Auch das Schöne muß sterben." Das Postulat der zeitenthobenen Kunst wurzelt in der zivilisatorischen Aussperrung sinnlicher Erfahrung, als deren Aufhebung der ästhetische Idealismus das Ewig-Künstlerische gerade versteht. Der Terminus der Verdinglichung wird hierbei ambivalent verwendet. Die entscheidende Differenz liegt in der Frage nach der Autonomie der Kunst. Betrachtet man das Kunstwerk in seiner zeitfreien Anschaubarkeit als Verdinglichung eines komplexen historischen Entstehungsprozesses, als sedimentäre Abschnürung – oder wertet man umgekehrt seine zeitliche Fixierung als Reduktion des Wirkungspotentials. In letzterem Sinne beruft sich Herbert Marcuse in seiner Schrift "Die Permanenz der Kunst. Wider eine bestimmte marxistische Ästhetik" auf die Kategorie der Verdinglichung:

In der Bindung der Kunst an die jeweiligen Produktionsverhältnisse ist die Verdinglichung der Marxschen Theorie wirksam. Die Objektivität der gesellschaftlichen Produktionsverhältnisse wird auf den Bereich der Subjektivität ausgedehnt, oder vielmehr, diese wird von der etablierten Objektivität aufgesaugt.¹⁰

Marcuse führt zur Aufgabe des Schönen, "dessen Anblick das Bleiben, die Gelassenheit im Genuß will", ein literarisches Muster aus Büchners "Lenz" an:

Wie ich gestern neben am Thal hinaufging, sah ich auf einem Steine zwei Mädchen sitzen, die eine band ihre Haare auf, die andere half ihr; und das goldne Haar hing herab, und ein ernstes bleiches Gesicht, und doch so jung ... Man möchte manchmal Medusenhaupt seyn, um so

Denn was sichtbar ist

eine Gruppe in Stein verwandeln zu können, und den Leuten zurufen.¹¹

Abgesehen einmal von der Gleichsetzung des Naturschönen mit der Kunst zeigt sich hier der Wunsch nach Zeitentrückung des (lebenden) Bildes. Diesem "Verweile doch, du bist so schön" steht in Schillers Nänie das Eingeständnis entgegen: "Auch das Schöne muß sterben." Hier ist das Schöne auf den Menschen bezogen, und mit der Zeile: "Auch ein Klaglied zu sein im Mund des Geliebten, ist herrlich", wird das überdauernde Kunstprodukt als Erinnerungsträger an die erfüllte, individuell konkrete Erfahrungsgegenwart gebunden.

Die Betrachtung eines Werkes als Zeugnis des Rein- und Ewig-Künstlerischen verdammt es gerade in der Potenzierung der visuellen Präsenz zum Vergessen als Produkt und Faktor menschlicher Wirklichkeit, denn das Absehen von der Zeitgebundenheit legt die Axt an die Wurzel unserer Erfahrung. Es liefert das Auge dem Universum fiktiv isolierter Dinge aus, in einem halluzinatorisch omnipräsenten Raumkontinuum. Mit der Abwertung einer "überholten" Vergangenheit landet die Verherrlichung des Gegenwärtigen im Bumerang-Vakuum. Dem historischen Werk, seinem Produzenten wie seinem heutigen Betrachter wird nur ein geschärftes Distanzbewußtsein gerecht. Erst die bildsprengende und dadurch bildentfaltende Rekonstruktion der uns fremden Konfiguration, der Vergangenheit, macht bewußt erfahrene Zeitgebundenheit produktiv und die toten Objekte des ästhetisch einfühlenden Augenblicks fruchtbar für Gegenwart und Zukunft. Kunstgeschichte kann der Zeitverdrängung in den Augenblick entgegenarbeiten, den Teufelskreis von Verdinglichen und Vergessen in konsequenter interdisziplinärer Forschung durchbrechen und mit dem leitenden Prinzip "Mnemosyne" die so eingängige soziale Amnesie

K. Hoffmann

unterlaufen.¹²

Paulus sagt im 2. Korintherbrief 4,18: "Quae enim videntur temporalia sunt." - "Das Sichtbare ist zeitgebunden." In der metaphysischen Perspektive bezeichnet das Sichtbare so die niedrige Vorbereitung, den Abglanz einer unsichtbaren höheren Welt. Auf die Kunstgeschichte bezogen wäre das Wort so zu verstehen, daß man mit der Zeitgebundenheit dem Bild den Lebensnerv seiner humanen Realisierung abschneidet. Die Entzeitlichung überantwortet das Bild modischer Marktmanipulation, der eindimensionalen Verdinglichung zum beliebten Instant-Surrogat, dem Vergessen.

Marcuse, der den Begriff des "Eindimensionalen" in der Kulturkritik prägte, schreibt in der angeführten kunsttheoretischen Schrift:

Alle Verdinglichung ist ein Vergessen. Die Kunst kämpft gegen die Verdinglichung, indem sie die versteinerten Menschen und Dinge zum Sprechen bringt - zum Singen, vielleicht auch zum Tanzen. Das Vergessen vergangenen Leides und vergangenen Glücks erleichtert das Leben *unter* dem repressiven Realitätsprinzip; die Erinnerung will das Vergehen des Leides *und* die Ewigkeit der Lust - *gegen* das Realitätsprinzip.¹³

Mit der leitenden Annahme von der Permanenz der Kunst erliegt Marcuse jedoch seinerseits dem repressiven Realitätsprinzip der ästhetischen Manipulation. Subjektive Erfüllung erweist sich bei der Begegnung mit dem Ewig-Künstlerischen als visuelle Fremdbestimmung und Zeitverdrängung.

Der Kapitalismus stellt sich nach unserer Auffassung psychologisch als magisches System der Todesbannung dar, das gerade dadurch, daß es Leben und Tod trennt, selbst zu einem lebensstörenden Prozeß wird. Indem die real erschöpfbaren Quellen zu unerschöpflichen phantasiert werden, leugnet der Kapitalismus die Endlichkeit und betreibt über ihre Leugnung die Tötung der Lebenslust, die nur

Denn was sichtbar ist

in der Endlichkeit entstehen kann, darin, daß in der jeweiligen Befriedigung ihr Ende und damit ihre Aufhebung erfahren wird.¹⁴

1. Max Horkheimer - Theodor W. Adorno, Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente (1947). Frankfurt/M. 1971, S. 205f.: "Le Prix du progrès".
2. Ludwig Coellen, Über die Methode der Kunstgeschichte. Eine geschichtsphilosophische Untersuchung. Traisa - Darmstadt 1924, S. 7.
3. Wassily Kandinsky, Über das Geistige in der Kunst. Bern 1952, S. 80f.

Vergleiche dazu folgende Notiz Walter Benjamins: "Das Medium, durch welches Kunstwerke auf spätere Zeiten wirken, ist immer ein anderes als das, durch das sie in ihrer Zeit wirkten, es wechselt auch in jenen spätern Zeiten den alten Werken gegenüber immer wieder. Immer aber ist dieses Medium verhältnismäßig dünner als dasjenige, auf das diese Werke zur Entstehungszeit auf ihre Zeitgenossen wirkten. Kandinsky drückt das so aus, daß er sagt, der Ewigkeitswert der Kunstwerke trete den späteren Generationen, da sie für den Zeitwert der Werke weniger empfänglich, lebendiger vor Augen. Doch kann man dieses Verhältnis vielleicht nicht gut durch den Begriff des "Ewigkeitswerts" bezeichnen. Es gilt zu untersuchen, welche Seite des Werkes es eigentlich ist (von Werten abgesehen), die so den spätern heller zutage liegt als den Zeitgenossen.

Für den Schöpfer ist das Medium um sein Werk so dicht, daß er es vielleicht in Beziehung auf die Einstellung, die das Werk vom Menschen erfordert, nicht durchdringen kann, sondern nur gleichsam in einer indirekten. Der Komponist würde seine Musik vielleicht sehen, der Maler sein Bild hören, der Dichter sein Gedicht abtasten, wenn er ihm ganz nahe zu kommen sucht."

(Walter Benjamin, Gesammelte Schriften, Bd. VI, Frankfurt 1985, S. 126f. |Fragmente vermischten Inhalts: Zur Ästhetik, Nr. 96|)

4. Ebda., S. 80.
5. Hans Sedlmayr, Kunst und Wahrheit. Zur Theorie und Me-

K. Hoffmann

5. thode der Kunstgeschichte. Hamburg 1958, S. 140.
6. Herbert von Einem, Rembrandt: Der Segen Jakobs (= Bonner Beiträge zur Kunstwissenschaft 1)! Bonn 1950, S. 7.
7. Klaus Schwager, Kunstgeschichte?, Attempo, Nachrichten für die Freunde der Universität Tübingen 59-60, 1977, S. 64-68; cf. S. 68.
8. Sigmund Freud, Vergänglichkeit (1915). S.F. Studienausgabe, Bd. X: Bildende Kunst und Literatur, Frankfurt 1969, S. 225-227; cf. S. 225.
9. vfl. Anm. 3.
10. Herbert Marcuse, Die Permanenz der Kunst. Wider eine stimmte marxistische Ästhetik. Ein Essay (Reihe Hanser 206). München 1977, S. 22.
11. Zitiert nach Marcuse a.a.O., S. 71 (= Georg Büchner, Sämtliche Werke und Briefe, München 1974, Bd.1, S. 87).
12. Russell Jacoby, Soziale Amnestie. Eine Kritik der konformistischen Psychologie von Adler bis Laing (Edition Suhrkamp 859). Frankfurt 1980; bes. S. 23-41.
13. Marcuse, a.a.O., S. 77.
14. Manfred Pohlen - Lothar Wittmann, "Die Unterwelt bewegen", Versuch über Wahrnehmung und Phantasie in der Psychoanalyse. Frankfurt 1980, S. 89.

Konrad Hoffmann

DIE HERMENEUTIK DES BILDES*

1) Der Begriff meint die Auslegung des Bildes als Sprache der Erscheinung, hinter die man nicht zurückgehen kann. Hermeneutik, eine ursprünglich an der Sprache entwickelte Auslegung, will die Eigenständigkeit und die zeitüberdauernde Macht des Bildes sichern. In der heutigen Methodendiskussion richtet sie sich gegen die Ikonologie als den eigentlichen Ikonoklasmus (Boehm, S. 454). Ikonologie lasse, wenn man den Kern des Vorwurfs heraushebt, das Bild verschwinden in Sprache (Boehm) und Zeit (Bätschmann).

a) Boehm spricht von sprachlicher Fremdbestimmung: das Bild gehe nicht im Wort auf, weder im vorgängigen Programmkonzept noch in der Beschreibung und Analyse. Boehm will das Bild der Fremdbestimmung durch die Sprache entwinden – gegen die abendländische Tradition seit Platons doppelter Herabsetzung des Bildes (S. 448) gegenüber der Wahrheit der Idee wie der sichtbaren Schöpfung und besonders seit der Literarisierung in der Frühneuzeit. Da habe sich der Wortzwang in der künstlerischen Perspektivdarstellung durchgesetzt: die Fläche des Bildes als ein verschwindender Schein (S. 445). Von dieser Ortsbestimmung her erscheint die Autonomie der modernen Kunst als Augenöffnung auch auf die Vergangenheit (S. 461–463 bes. zu Tintoretto und Cézanne). Mit der Thematisierung der bildnerischen Elemente selber u. a. bei Konrad Fiedler und Kandinsky seien »die sprachlichen Brücken zur Welt abgeschlagen« (S. 446). Nun ist die Fremdheit des Bildes gegen jede Sprachanbiederung sicherlich zu betonen, aber nicht durch eine Phänomenologie der Mittel, sondern durch eine historische Quellenanalyse und Kritik seiner Voraussetzungen und Ziele (Ideologie).

b) Ikonologen-Ikonoklasten verzeitlichen das Bild (Bätschmann). Bätschmanns »Beiträge zu einem Übergang von der Ikonologie zu kunstgeschichtlicher Hermeneutik« kritisiert Panofskys Ikonologie, in dem sie seinen Gewährsmann Cassirer gegen ihn ausspielen. Die Betrachtung der Kunst als »symbolische Form« bei Cassirer liefert Bätschmann ein Modell der Immanenz: »die künstlerische Anschauung blickt nicht durch das Bild hindurch auf ein anderes, das in ihm ausgedrückt und dargestellt wird, sondern sie versenkt sich in die reine Form des Bildes selbst und beharrt in ihr« (S. 470). Entscheidend dabei ist: im Schaffen von symbolischen Formen zeigt sich für Cassirer eine eigentümliche Antinomie des Bewußtseins, das kein anderes Sein hat als das des Prozesses, in dem nie identische Bestandteile wiederkehren, und doch soll aus diesem reinen Werden ein Gehalt entstehen, der nicht wieder in die Zeit zurückfällt. Demgegenüber sieht, so Bätschmann, Panofsky im Gegensatz zu Cassirer den Sinn nicht in den Werken selbst, sondern als einen verborgenen, das Bild als Dokument, Symptom oder Symbol einer Weltanschauung und historischen Situation. Bätschmann identifiziert das Bild selbst mit der geschichtlichen Äußerung und spricht daher hier von einem Gegensatz von Zeit und Sinn bzw. von Geschichte und Sinn. Der Sinn verliere in

der Ikonologie zunehmend die Auseinandersetzung mit der Zeit. In Panofskys letzten Werken verrate schon der allgegenwärtige, ursprünglich astrologische Begriff »Einfluß« die Macht der Zeit und Geschichte. Für Bättschmann opfert bzw. verrät also die Ikonologie den autonomen Sinn der künstlerischen Schöpfung an die Zeit: als Dokument und Symptom. Sinn wird nicht in den Werken selbst gesehen. Bättschmanns Gleichsetzung von Kunstwerk und geschichtlichem Zeugnis überspielt aber seinen Ausstieg aus der Geschichte. Bilder sind nicht selbst anschauliche Geschichte, sondern Quellen und Faktoren in einem vierteiligen Prozeß. Ihre Größe zeigt sich in ihrer radikalen Fremdheit; sie lassen sich nicht in der Anschauung adäquat erschließen. Bättschmann wirft (S. 466) Panofsky vor, die Werke in Zeichen umzudeuten. Statt Zeichen wäre zu setzen: Quellen, Spur. Solch distanzierende historische Analyse kann das Verständnis des fremden Außenbildes erschließen, nicht aber seine unmittelbare Aufnahme.

c) Bättschmann erwähnt nach Panofsky den Hamburger Vorfall, daß das von der Kunsthalle 1919 angekaufte Bild Franz Marcs »Der Mandrill« auf heftiges Unverständnis beim Publikum stieß; das Bild mußte mit einem starken Glas gegen ikonoklastische Akte geschützt werden. Die mißlungene Erkenntnisbemühung erzeugt Aggressionen. Diese Erfahrung ist in der Rezeption der Avantgarde unseres Jahrhunderts allgemein gegenwärtig. Wenn die Bildhermeneutik dagegen eine verfeinerte Würdigung der Gestaltungsrelationen setzt, führt sie im Grunde einen utopischen Gedanken der humanistischen Kunsttheorie am historischen Material weiter. Am deutlichsten formuliert diese Vorstellung von der Macht der Schönheit Alberti (Zehn Bücher über die Baukunst, VI 2); »Dazu kommt, daß dies, worüber wir sprechen, zugleich der Bequemlichkeit und der Unvergänglichkeit eine große Unterstützung gewährt. Wer wird nämlich nicht zugeben, daß er sich zwischen schmucken Wänden wohler als zwischen vernachlässigten befindet. Oder was könnte man auf andere Art durch menschliche Kunst überhaupt so sichern, daß es vor menschlicher Bosheit genügend geschützt wäre. Aber die Schönheit wird sogar gefährliche Feinde veranlassen, ihren Zorn zu zügeln und sie unverletzt zu lassen; ja, ich möchte sogar wagen zu behaupten, daß ein Werk durch nichts vor der Gewalttätigkeit der Menschen auf gleiche Weise so sicher und unverletzbar sei, als durch die Würde und Anmut seiner Form«. Die Annahme einer letztlich religiös fundierten Bildmagie verbindet sich bei Alberti mit einer reflektierten ästhetischen Kategorie der Schönheit: die apotropäische Wirkung der Schönheit banne die Zerstörung des Kunstwerks. Zur gleichen Zeit, ja früher noch als künstlerische Großwerke Leonardos (Sforza, Reiterdenkmal) und Michelangelos (Bronzestatue Julius' II. in Bologna) wegen ihres repräsentativem, stellvertretenden Bildzaubers zerstört wurden, enthält Albertis Formulierung die ästhetisch-utopische Abwehr der Bilderstürmer qua Schönheit. Bei Alberti ist diese Bestimmung von der Seite der Auftraggeber und der Künstler aus zur Besitzstandssicherung getroffen, also in einem zeitgeschichtlich konkreten Rahmen einer politischen Perspektive. Dagegen dient der Topos später – von der Betrachterseite aus – einer

vermeintlich entpolitisierten ästhetischen Autonomie. Dies gilt für die gegenwärtige Hermeneutik des Bildes ebenso wie für die berühmte Definition Kants vom »interesselosen Wohlgefallen« im ästhetischen Geschmacksurteil, eine Definition, die man mehrfach mit der herangezogenen Alberti-Stelle zusammengebracht hat: »Wenn mich jemand fragt, ob ich den Palast, den ich vor mir sehe, schön finde, so mag ich zwar sagen: ich liebe dergleichen Dinge nicht, die bloß für das Angaffen gemacht sind, . . . ; ich kann noch überdem auf gut Rousseauisch auf die Eitelkeit der Großen schmälen, welche den Schweiß des Volks auf so entbehrliche Dinge verwenden; ich kann mich endlich gar leicht überzeugen, daß, wenn ich mich auf einem unbewohnten Eilande ohne Hoffnung jemals wieder zu Menschen zu kommen befände, und ich durch meinen bloßen Wunsch ein solches Prachtgebäude hinzaubern könnte, ich mir auch nicht einmal diese Mühe darum geben würde, wenn ich schon eine Hütte hätte, die mir auch bequem genug wäre. Man will nur wissen, ob die bloße Vorstellung des Gegenstandes in mir mit Wohlgefallen begleitet sei, so gleichgültig ich auch immer in Ansehung der Existenz des Gegenstandes dieser Vorstellung sein mag. Man sieht leicht, daß es auf das, was ich aus dieser Vorstellung in mir selbst mache, nicht auf das, worin ich von der Existenz des Gegenstandes abhängе, ankomme, um zu sagen, er sei schön und zu beweisen, ich habe Geschmack«. (Kritik der Urteilskraft § 2). Das Absehen von der Existenz, der Wirklichkeitsverflechtung des Bildes, als Voraussetzung für seine ästhetische Zubereitung in der Vorstellung – von Kants fundamentaler Abgrenzung eines Vakuums der künstlerischen Anschauung, der Erfahrung ihrer postulierten Autonomie leiten sich die Kennzeichen der gegenwärtigen Bildhermeneutik her: Abgrenzung der Kunst von kommunikativer Wirklichkeitserfahrung (Sprache) und von der geschichtlichen Zeit.

Absehen vom Dahinter setzt das Sehen frei: Von Dingen, die – wie Kant sagt – »bloß für das Angaffen gemacht sind«. Und hiermit berühre ich einen letzten Strang, der für das Thema »Bild und Bildersturm« relevant ist auch im direkten historischen Bezug: die Dominanz des *Sehens*, bei Alberti wie Kant als Vehikel der inneren Versöhnung, Befriedung, Entspannung, kurz: der sittigenden Macht von Schönheit und Würde gegen Gewalt und Zerstörung. Die Wirkkraft der künstlerischen Schönheit trifft den in ästhetischer Kontemplation und Distanz angesprochenen Betrachter. Als theoretisch kalkulierte Konstruktion ist das Bild auf Effekt angelegt, als Experiment mit den Affekten, als konkret einsetzbares Kontroll- und Disziplinierungsinstrument und Muster. Vielfältige Forschungen der letzten Jahre (Christoph Wulf, Gert Mattenklott, Jürgen Manthey) haben gezeigt, wie mit der Zunahme von Abstraktion, Rationalität und Disziplinierung im Verlauf des Zivilisationsprozesses der Gesichtssinn immer nachhaltiger über die anderen Sinne dominiert und wie er in der Öffentlichkeit im Zusammenhang der abstrakter werdenden und stärker kontrollierten Lebensverhältnisse eine Leitfunktion gegenüber den anderen Sinnen erlangt. In der Malerei der Renaissance führt so die Durchsetzung eines mathematisch-logischen Sehens zur Zentralperspek-

tive: Die sichtbare Welt wird auf die Stellung des Sehenden bezogen, der den Mittelpunkt der visuellen Ordnung bildet. Alberti ist an der Formulierung der zentralperspektivischen Konstruktionsmethode maßgeblich beteiligt. Das Vertrauen auf die wirkungsästhetische Macht der Schönheit, Zerstörung an sich abprallen zu lassen, legitimiert das Kontrollkalkül in einer Utopie, die auf altem metaphysischem Analogiedenken beruht. Bis in die moderne Situation des Kunstkonsums, der Reproduktion und des Museums sowie die sie stützende Hermeneutik wirken sich die beiden Seiten des dominierenden, ja hypertrophen Sehens aus: Das kalte und das gefräßige Auge (Mattenklott). Das kalte Auge als Herrschaftsblick der Klassifikation, Kontrolle und Abstraktion des Sichtbaren (ich erinnere an Foucaults Arbeiten zum Gefängnis und zur Klinik); Das gefräßige Auge (Mattenklott spricht von Ikonophagie), das sich bedingungslos dem Sichtbaren ausliefert und es sich einverleibt, um seinen »Hunger nach Anschauung« zu befriedigen. Mit dem kulturgeschichtlichen Blick auf das Verhandlungsfeld der Frühneuzeit zitiere ich dazu aus Huizingas »Herbst des Mittelalters« (Kapitel 20: »Bild und Wort«): »Der Grundzug des spätmittelalterlichen Geistes ist sein übermäßig visueller Charakter. Man denkt nur noch in visuellen Vorstellungen. Alles, was man ausdrücken möchte, wird in ein sichtbares Bild gefaßt. ... Die Neigung, das äußerlich Sichtbare unmittelbar wiederzugeben, fand durch die Mittel der Bildenden Kunst eine stärkere und vollkommene Ausdrucksmöglichkeit als durch literarische Mittel«. Bildkonstruktion und Bildkonsum, das kalte und das gefräßige Auge, entwickeln sich in der Neuzeit komplementär: zu einer Hypertrophie, die in der Bildhermeneutik mit dem Abstreifen aller Brücken zwischen Bild und Sprache bzw. Geschichte kulminiert. Die Bilderflut des realen wie des imaginären Museums wird in ihrer Irrealität bloßgestellt durch die hermeneutische Verklärung als Panorama autonomer, nicht ableitbarer, überzeitlicher künstlerischer Problemlösungen (ich erinnere hier an die einflußreiche Veröffentlichung von George Kubler: *The Shape of time*): als Demonstrationsskala eines formanalytisch kalten Blicks. In phänomenologischer Isolation versucht dieser kontrollierende hermeneutische Blick, vom Sehenden, dem Subjekt, abzusehen – als realer Größe, sprach- und zeitgebunden, zeitgetragen; und von seinen durch die Objekte und die Beobachtungssituation erregten Ängsten. Der Versuch, die Aufmerksamkeit ausschließlich auf den Sehgegenstand zu konzentrieren, kennzeichnete die Polemik: Bei Boehm gegen die sprachliche Fremdbestimmung des Bildes (gegen seine Deutung der Perspektive als der vor dem literarischen Thema und dem Natureindruck verschwindenden Bildfläche habe ich ihre geschichtliche Funktion im psychohistorischen Verlauf angedeutet), bei Bättschmann gegen die Geschichte. Die Bildhermeneutiker brandmarken Ikonologie als Ikonoklasmus. Ihre Annäherung an das Bild als ästhetische Vorstellung (im Sinne Kants), nicht als Existenz, ist aber in dem mentalitätsgeschichtlichen Prozeß der Neuzeit verwurzelt: der Spannung zwischen Bildhunger und kontrollierendem Blick. Ihr kalter Blick auf ein der Vorstellung zugeschnittenes abgeschnürtes Universum selbstsprechender Formsysteme

me, ihr programmatisch angestrebter Selbstausschluß von der Wirklichkeit (Sprache und Geschichte) bezeugt eine ins Unbewußte reichende Angst vor der Welt des Sichtbaren und vor der Macht der Bilder, einen eben weil unbewußt viel gefährlicheren Ikonoklasmus als die historisch manifesten Bilderstürme bis in unsere Gegenwart hinein.

Anmerkung

* Vortrag, gehalten anlässlich des Arbeitsgespräches über »Bilder und Bildersturm in der frühen Neuzeit«, veranstaltet unter der Leitung von Robert Scribner und Martin Warnke von der Herzog August-Bibliothek Wolfenbüttel, 14.–17. September 1986.

Literatur

- Gottfried Boehm, Zu einer Hermeneutik des Bildes, in H.-G. Gadamer – G. Boehm, Hgg., Seminar: Die Hermeneutik und die Wissenschaft, (Suhrkamp, Taschenbuch Wissenschaft 238) Frankfurt 1978, S. 444–471
- Oskar Bätschmann, Beiträge zu einem Übergang von der Ikonologie zur kunstgeschichtlichen Hermeneutik, in E. Kaemmerling, Hrsg., Ikonographie und Ikonologie. Theorien – Entwicklung – Probleme (Bildende Kunst als Zeichensystem I) Köln, 1979, S. 460–484.
- Oskar Bätschmann, Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik. Die Auslegung von Bildern. Darmstadt 1984.
- Christoph Wulf, Das gefährdete Auge, Ein Kaleidoskop der Geschichte des Sehens, in: D. Kamper – C. Wulf, Hg., Das Schwinden der Sinne (Edition Suhrkamp 1188) Frankfurt, 1984, S. 21–45
- Gert Mattenklott, Der übersinnliche Leib. Beiträge zur Metaphysik des Körpers. Hamburg 1982, bes. Kap. II, S. 47–102
- Jürgen Manthey, Wenn Blicke zeugen könnten. Eine psychohistorische Studie über das Sehen in Literatur und Philosophie. München, 1983
- Jan Bialostocki, The Power of Beauty. A Utopian Idea of Leone Battista Alberti, in: Studien zur toskanischen Kunst. Festschrift L. H. Heydenreich. München 1964, S. 13–19

Konrad Hoffmann, Besprechung von:

Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte 1900–1930. Beiträge von OSKAR BÄTSCHMANN, GOTTFRIED BOEHM, LORENZ DITTMANN, ELEANOR VON ERDBERG, ERIK FORSSMAN, WOLFHART HENCKMANN, LARS OLOF LARSSON, GÖTZ POCHAT, MICHAEL PODRO, EDUARD TRIER UND GERD WOLANDT. Herausgeber: LORENZ DITTMANN. Stuttgart, Franz Steiner Verlag Wiesbaden GmbH, 1985. 364 Seiten mit Schwarzweißabbildungen. DM 68,—.

Wissenschaftsgeschichte ist in der kunsthistorischen Forschung (noch?) nicht als Fach etabliert wie in der Medizin oder Naturwissenschaft. Sie wird — zunehmend in den letzten 20 Jahren — als methodenkritischer Beitrag zur Positionsbestimmung der eigenen Arbeit betrieben, besonders greifbar etwa an der verstärkten Beschäftigung mit Aby Warburg und seiner sogenannten „Schule“. Ein aktuelles Erkenntnisinteresse kennzeichnet auch den von Lorenz Dittmann innerhalb des geisteswissenschaftlichen Förderungsprojekts der Thyssen-Stiftung koordinierten Arbeitskreis „Kunstgeschichte“. Die von der Stiftung vorgegebene Konzentration auf die deutsche Wissenschaftssituation der

Weimarer Republik kommt hier einer Reorientierung an Phänomenologie, Hermeneutik und Existenzialismus entgegen. Im vorliegenden Band macht dies die zentrale Trias der Beiträge von Dittmann selbst, von Oskar Bätschmann und Gottfried Boehm deutlich. Die Begrenzung des Gegenstandes auf die deutschsprachige Kunstgeschichtsschreibung hängt mit der Absicht des Thyssen-Programms zusammen, zur verspäteten Wiedergutmachung von Schäden beizutragen, die auf „die erzwungene Emigration vieler hervorragender Gelehrter und den Versuch der Politisierung unter dem Nationalsozialismus“ (Vorwort) zurückgehen. Für eine systematische Klärung der international verflochtenen Geschichte des Fachs jedoch wirkt sich diese Einschränkung nachteilig aus. Zeitlich dagegen greifen die Beiträge vielfach über die angegebene Grenze hinaus (besonders Forssman und Pochat). Der Band markiert mit der Behandlung von Leitbegriffen (Kunstwerk: Dittmann und Podro; Ikonologie: Bätschmann; Epoche: Pochat; Nationalstil: Larsson) und Gattungen (Baukunst: Forssman; Plastik: Trier) eine räumlich (Ostasien: von Erdberg) wie im Erkenntnisanspruch (Kunstphilosophie und Allgemeine Kunstwissenschaft: Wolandt; Henckmann) universell ausgreifende Disziplin Kunstgeschichte.

Wie seinen eigenen Beitrag führt der Herausgeber das Buch insgesamt auf die Kunstphilosophie hin. Angesichts der schon im behandelten Zeitraum vollzogenen methodischen Abgrenzung zwischen Kunstgeschichte und philosophischer Ästhetik ist es jedoch wissenschaftsgeschichtlich nicht gerechtfertigt, in einem Buch über *Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte 1900–1930* ein gutes Drittel des Umfangs der „Allgemeinen Kunstwissenschaft“ zu reservieren. Hier fehlt in der Konzeption des Bandes eine argumentativ abgewogene Bestimmung des Verhältnisses zwischen ästhetischer Theorie und historischer Kunstforschung. Für die Wissenschaftsgeschichte der Disziplin bleibt der Informationsertrag der Studien Wolandts über „Transzendente Elemente in der Kunstphilosophie und Kunstgeschichte“ (Seite 247–254 zu Ernst Cassirer und Erwin Panofsky) beziehungsweise Henckmanns zu „Problemen der Allgemeinen Kunstwissenschaft“ (Seite 304–308 zu Richard Hamann und Josef Strzygowski) daher vergleichsweise gering. Dittmann geht es hier denn auch um eine programmatische Schwerpunktsetzung — „mit dem Ziel, Anknüpfungspunkte zu finden für die gegenwärtige kunsthistorische Arbeit“ (Vorwort, Seite 8). Solche „Anknüpfung“ erscheint in diesem Fall aber schon deswegen problematisch, weil ihr keinerlei analytische Auseinandersetzung mit dem zwischen(?)zeitlichen Faschismus zu Grunde liegt; manche Beiträge überspielen die Zeitschwelle stillschweigend in einer bis zur Gegenwart reichenden ununterbrochenen Belegreihe (so Pochat); andere klammern den Nationalsozialismus erklärtermaßen aus — so gerade (Larsson) bei dem kapitalen Aspekt von „Nationalstil und Nationalismus“ — und ziehen dann dennoch führende Kunsthistoriker des „Dritten Reiches“ dafür heran. Damit unterläuft die vorgelegte Publikation faktisch die von der Thyssen-Stiftung bezweckte „Vergangenheitsbewältigung“ — und angesichts der häufigen Berufung auf Heidegger kann man schon nicht einmal mehr nur von gutem Willen dazu sprechen.

Dittmann mustert die kunsthistorischen Methoden auf ihren Begriff des Kunstwerks hin. Die gegenüber seinem bekannten Buch von 1967 umgruppierten Positionen, nun also von „Stil“, „Struktur“ und „Symbol“, bereiten in vergleichender Wertung auf die

„werkinterpretierende Kunstgeschichte“ vor. Das in Dittmanns Literaturobwohl faßbare Interesse zielt auf die Wiedergewinnung einer anschaulich simultanen Gegenwartigkeit der überkommenen historischen Kunstwerke. Sein Beitrag ist insgesamt angelegt auf den in einem abschließenden Exkurs resümierten Aufsatz Heideggers von 1935—1950 *Der Ursprung des Kunstwerks*, „jene wohl bedeutendste philosophische Abhandlung über das Kunstwerk“ (Seite 85). Daran lehnt er sich in seiner Bilanz an, wenn er neben bzw. über der Betrachtung des Kunstwerks als „ein historisches Dokument“ fordert: „will man es als es selbst und in seiner Gegenwart erfassen, ist sein Werksein zu begreifen unerläßliche Bedingung“ (Seite 88). Hier zeigt sich gegenüber dem Objekt jener Wunsch, historischen Abstand zu überspringen, den wir schon bei Dittmanns Anknüpfung an die Wissenschaft des ersten Jahrhundertdrittels konstatierten. Die angestrebte höhere Einheit zwischen historischer und philosophischer Kunstauffassung soll den Gegensatz zwischen spekulativem Totalitätsanspruch und empirischer Analyse, zwischen Erlebnis und historischer Rekonstruktion überbrücken. Mit der direkten Anlehnung an den *Ursprung des Kunstwerks* ignoriert Dittmann eine differenzierte Argumentation, wie sie etwa Otto Karl Werckmeister 1971 zum gegenwärtigen erkenntnistheoretischen Verhältnis zwischen philosophischer Ästhetik und wissenschaftlicher Kunstgeschichte vorbrachte (*Ende der Ästhetik*, Seite 57—85). Wie auch immer man heute im Hinblick auf Heideggers politische Aktivitäten seinen *Kunstwerk*-Aufsatz einschätzt, daß in der deutschen Kunstgeschichte 1985 seiner Kategorie vom „Erdhaften“ des Werkes überhaupt noch ein heuristischer Wert beigemessen wird, erscheint als ein Symptom zumindest einer lähmenden Kommunikationsverzögerung innerhalb des Faches. Dittmann stellt sich nicht der kritischen Auseinandersetzung mit Heideggers *Kunstwerk*-Aufsatz, wie sie 1968 Meyer Schapiro an dessen paradigmatischer Interpretation von van Goghs „Schuhen“ entwickelte („The Still Life as a Personal Object. A note on Heidegger and van Gogh. In: M. L. Simmel (ed.), *The Reach of Mind. Essays in Memory of Kurt Goldstein*, New York 1968, S. 203—209). Die Diskrepanzen zwischen philosophischer und kunsthistorischer Erkenntniskategorie sind darüber hinaus bei der kunstwissenschaftlichen „Anknüpfung“ an Heidegger kürzlich aufgezeigt worden. Aus dem Bemühen, Heidegger gegen seine Rezeption bei Kurt Badt für weitere Ansätze offen zu halten bzw. zurückzugewinnen, setzte sich Annemarie Gethmann-Siefert mit der von Dittmann vertretenen „werkinterpretierenden“ Kunstgeschichte auseinander (Martin Heidegger und die Kunstwissenschaft, in: A. Gethmann-Siefert und Otto Pöggeler [Hgg.], *Heidegger und die praktische Philosophie*, Frankfurt 1988, S. 251—285). Hier geht es nicht primär um Reserven gegenüber der *Kunstwerk*-Schrift, die sich aus Heideggers Verbindung zum Nationalsozialismus nahe legen. Das „Erdhafte des Werkes“, wie es Heidegger 1935 als Wesenszug bestimmt und Dittmann 50 Jahre danach als Grundlage „jeder Interpretation ... künftig“ (Seite 87) empfiehlt, kann dem kritischen Leser heute aber nur als subtil ver(un)klärte Spur damaliger Volk-und-Erde-Ideologie erscheinen. Dittmann sucht im wissenschaftsgeschichtlichen Durchgang Gewährsmänner in unterschiedlichen Lagern und Epochen, von Goethe (S. 87) bis zu Kaschnitz von Weinberg (S. 66: „Die Frage nach der Existenz des Kunstwerks“), den er als strukturanalytischen Erben Riegls gegen Sedlmayr (dessen Konzentration auf das „mikrokosmisch-ganzheitliche Werk“ er im Referat unterschlägt) und als Deuter einer

„lebenskräftigen ‘Mythischen Form’ ” (S. 71) gegen „Warburgs Erfahrungen des Mythischen im Horizont der Furcht” ausspielt. In diesem legitimistischen Synkretismus praktiziert er das interpretatorische Interesse, sich gegenüber dem „Werk-Charakter des Kunstwerks” „nicht mehr mit einer rein historischen Analyse zu begnügen” (S. 87).

Gerade die hier verwendete Prämisse, ein Kunstwerk ausschließlich als Kunst zu verstehen, relativiert *Michael Podros* Beitrag in dem Band. Unter dem Titel „Art History and the Concept of Art” arbeitet Podro begriffsgeschichtlich und mit einer exemplarischen Analyse (Rembrandts Londoner „Christus und Ehebrecherin”) die pointierte Hypothese der essentiellen Mehrdimensionalität der Kunstproduktion heraus. Mit beiläufigem Verweis auf Anton Springer und Warburg richtet sich Podros Untersuchung gegen die seit Kant dominierende Überzeugung von der Selbstreflexivität künstlerischen Schaffens. „The work of art in its character as art is not as a matter of principle marked off from practical life” (S. 216). Podro merkt an, daß die Tradition der deutschen Kunstwissenschaft diesen Lebensbezug ausblendete — und so wird Podro selbst in Dittmanns inhaltlich parallelem Artikel auch keiner Erwähnung gewürdigt.

Die Auseinandersetzung mit der Ikonologie bzw. — statt Warburg — mit Panofsky übernimmt in dem Band *Oskar Bätschmann* in einer weitergeführten Fassung seiner Studie (von 1978) in Kämmerlings bekanntem Reader *Ikonographie und Ikonologie*. Seine Argumentation läßt sich dahingehend zusammenfassen: Panofsky weicht dreifach aus, vor der Interpretation (um die es ihm in seinen frühen Arbeiten zum „Kunstwollen” gegangen sei) und Methode in bloßes Erklären; vor der Kunst in die Inhaltsanalyse; vor der Gegenwart ins Antiquarische. Bätschmanns Kriterium für die Klassifizierung ist dabei zunächst seine Bestimmung der Aufgabe der Interpretation: diese habe zu fragen, „was ein Werk als es selbst hervorbringt” (S. 94). In dieser undiskutierten phänomenologischen Vorentscheidung sind die ganzen im weiteren Verlauf detailliert als logische Differenzierung entwickelten Folgerungen angelegt — ganz unabhängig von der Problematik, ob Bätschmann mit dieser Dekretierung nicht gerade den für sich reklamierten „kurzen” Begriff von Interpretation verfehlt, der über das „Selbst” und die Intention eines Werkes hinaus auf dessen dokumentarischen *Spuren*-Wert abzielt. Mit solcher Festlegung auf die monadische Immanenz des Kunstwerks findet Bätschmann seinen Gewährsmann in Ernst Cassirer, dessen Konzeption der Kunst als „symbolische Form” Panofsky unreflektiert mit der dazu konträren „Weltanschauungsinterpretation” Karl Mannheims verknüpft habe. Cassirers Absolutsetzen des Werks („Die künstlerische Anschauung blickt nicht durch das Bild hindurch auf ein anderes, das in ihm ausgedrückt und dargestellt wird”) kommt den Interessen der Bildhermeneutik entgegen — und so wird es identifikatorisch beansprucht, aber nicht wissenschaftsgeschichtlich analysiert, ein Manko, das in dem Band häufig zu finden ist. Die zeitdiagnostische Betrachtung eines Bildes als „Symptom” oder „Dokument” wird bei Panofsky von Karl Mannheim als Programm formuliert. Die bei Bätschmann z. T. bibliographisch nachgewiesene inzwischen recht umfangreiche Panofsky-Philologie in der Kunstgeschichte hat zur wissenschaftsgeschichtlichen Einschätzung der zwanziger Jahre bis heute nicht die Kritik zur Kenntnis genommen, die Max Horkheimer 1930 an Mannheims Wissenssoziologie, seiner Kategorie der Weltanschauungstotalität formulierte (M. H., Ein neuer Ideologiebegriff?, *Archiv für Geschichte des Sozialismus und der Arbeiterbewegung*, 15, 1930;

wieder in: Kurt Lenk (Hg.), *Ideologie* (Soziologische Texte 4), Neuwied 1961, S. 236 ff.). Hier wird sichtbar, daß Mannheim die „Weltanschauungstotalität“ ohne Heranziehung materieller Lebens- und Entstehungsbedingungen zu gewinnen versucht. Wenn Bättschmann zu Recht Panofsky als Quadratur des Zirkels vorwirft, die sich gegenseitig ausschließenden Positionen Cassirers und Mannheims miteinander verbinden zu wollen, so verkennt er seinerseits den wie auch immer bei Mannheim geistesgeschichtlich verengten und idealistisch befangenen „Dokumentsinn“ der Werke als den einer bewußten Intention, als eine höhere Mitteilung des „Logos in der Geschichte“. Er verschließt sich vor der Realität der außerkünstlerischen zeitgeprägten Bezugsebene zwischen den historischen Polen der hermeneutischen Kommunikation. Dies fällt um so mehr auf, als Bättschmann Panofskys Methodenentwurf den Rückzug in eine heile Welt gegenständlicher Bilder vorhält — ein Thema, das Boehms Beitrag weiterführt.

Gottfried Boehm behandelt „Die Kunstgeschichte und die moderne Kunst“ unter dem Titel „Die Krise der Repräsentation“. Darin konstatiert er ein überwiegendes Versagen des Faches vor den Phänomenen der Moderne und führt es vor allem auf die tiefverwurzelten Vorurteile des „Klassischen“ (Harmoniebedürfnis) und des Historismus (Zeitabstand zwischen Betrachter und Werk) zurück. Eine Einteilung der Kunsthistoriker in vier Gruppen: 1. Überhaupt nicht mit Moderne befaßt; 2. Einzelne Beiträge bei unbestimmter Einstellung; 3. Ablehnung der Moderne; 4. Vorkämpfer der Moderne, soll die „großangelegte“ Durchsicht von „etwa einhundert namhaften Autoren mit insgesamt etwa neunhundert Titeln“ (S. 117) erschließen. Ob sich aus Boehms Studie damit eine vertiefte Einsicht ergeben kann, erscheint mir aus mehreren Gründen prinzipiell fraglich. Denn was eigentlich an der Moderne wird mit einer „Krise der Repräsentation“ erfaßt? Boehm spricht von der Aufhebung der „selbstverständlichen Äquivalenz zwischen Bild und Realität“ „unter Bedingungen der abstrakten Malerei“ (S. 113; passim: Kandinsky, Klee) und beschränkt das nicht auf die sog. „Klassische Moderne“. Die pauschale Generalisierung der Repräsentations- bzw. Gegenständlichkeitsproblematik zum Gradmesser der Moderne kann angesichts der intensiven „Realismus“-Debatten nur als eine abstrakte Verzerrung verstanden werden. Hierbei ist wieder das Interesse leitend, die moderne Kunst als selbstreflexiv hinzustellen und so gegen ihre Zeitaktualität zu immunisieren.

Dies wird aus dem zweiten Hauptbedenken gegen Boehms Ansatz deutlich. Die Auswahl der „Kronzeugen“ erfolgt ohne statistisch-analytische Reflexion und ohne systematische Berücksichtigung der Museumsseite; die inhaltliche Kennzeichnung wichtiger Wortführer bietet z. T. groteske Fehleinschätzungen. Unter den Wissenschaftlern, „die sich mit Fragen der Moderne überhaupt nicht befaßt haben“, führt Boehm z. B. auch Max Dvořák, Erwin Panofsky und Wilhelm Pinder. Zu Dvořák wird so Bättschmanns Hinweis in dem Band (S. 102, Anm. 29) ignoriert: „Max Dvořák, der immerhin auch ein Vorwort zu einer Kokoschka-Mappe verfaßte, hatte 1911 geschrieben: ‘Es war die Entwicklung der modernen Kunst, der es die Kunstgeschichte zu verdanken hat, daß ihr schließlich doch die Augen für die Wahrnehmung von künstlerischen Qualitäten an Kunstwerken der Vergangenheit geöffnet werden’ “. Und auch bei Pochat (S. 147) heißt es: „Der gegenwartsbezogene Charakter von Dvořáks Studie ‘über Greco und den Mannerismus’ ... ist allgemein bekannt“. Von Panofskys Beschäftigung mit dem zeitgenössischen Film nimmt Boehm keine Kenntnis: vielleicht hätte er ihn dann von Gruppe I nach

Gruppe III umloziert, vor allem aber wäre die aktuelle Ausgangslage auch in seiner Beschäftigung mit alter Kunst aufgefallen (z. B. „Albrecht Dürers rhythmische Kunst“, vgl. Clausberg in *Idea*, II, 1983). Daß Pinder z. B. am 6. Juni 1928 auf einer Werkbundtagung in München einen Vortrag hielt „Zur Möglichkeit eines kommenden großen Stiles“ (gedruckt in Pinders *Reden aus der Zeit* 1934), sei hier nur als Indiz seiner langen Auseinandersetzung mit zeitgenössischer Kunst angeführt. Aber schon seinem berühmten Erfolgsbuch über das Generationsproblem in der Kunstgeschichte (1926) ist dies deutlich zu entnehmen in dem breitansetzenden Einordnungsversuch gegenwärtiger Stilhaltungen aus einer biologischen Gesetzmäßigkeit — Pinders Versuch, „anschauliches Leben nur eben als anschaulich zu erfassen“ (S. 30 f.), gibt mit seiner Abwehr „der Allmacht der Psychologie und des Milieus“ schon innerhalb der Phänomenologie und der „Neuen Sachlichkeit“ der zwanziger Jahre den Blick frei auf seine erst in jüngster Zeit bewußt gemachte und in ihrer nationalsozialistischen Konsequenz vorgeführte völkische Position (vgl. unten zu Larsson).

Als Arbeitsgrundlage für die Erörterung der Modernitätsperspektiven wäre schon von den expliziten Titeln (so Pinder 1937 über Georg Kolbe) eine bibliographische Genauigkeit zu verlangen. In Boehms willkürlicher Auswahl und oberflächlicher Auswertung des Materials liegt eine gerade bei ihm erstaunliche hermeneutische Naivität vor, die jeder Methodenanforderung an statistische Quellenauswertung Hohn spricht. Natürlich steckt hinter dieser Manipulation leicht verfügbarer Informationen Interesse. Wie sonst ist etwa die gänzliche Ausklammerung Warburgs zu verstehen, der 1888 von einer Münchener Ausstellung zeitgenössischer Malerei „mehr lernte als durch ein halbes Dutzend Professoren“, der früh eine Fassung von Marcs „Blauen Pferden“ erwarb und sich seiner Gegenwart nicht nur mit einer ausgreifenden Dokumentation, sondern speziell auch in der Auseinandersetzung mit dem Futurismus stellte (Heckscher; Hofmann-Syamken-Warke, *Die Menschenrechte des Auges*, 1980, S. 15; 87 ff.; 159 ff. Anm. 92)? Die eigentliche Modernität des Kunsthistorikers erweist sich hier in dem mehrschichtigen, kulturwissenschaftlich erfahrungsbezogenen Kunstbegriff — gegenüber der von Boehm propagierten Einfühlungsorientierung an künstlerästhetischen Zeugnissen. Aber nicht nur die ikonologische Linie wird derart verzerrt, auch Wölfflin wird in mehrfacher Hinsicht verkürzt zum Klassizisten (Adolf von Hildebrands „Problem der Form“ inspirierte Warburg wie Wölfflin!): seine Anteilnahme an der Moderne kommt ebenso wenig in den Blick (Gantners Studie dazu von 1959 ist in dem Band von Bättschmann, S. 101, Anm. 27 herangezogen) wie seine komplementäre Zuwendung zur frühmittelalterlichen Kunst („Bamberger Apokalypse“), wenn Boehm S. 127 fragt, „warum von vorneuzeitlichen Bildvorstellungen aus kaum Annäherungen an die Gegenwart vollzogen wurden“ (in Lurz' Monographie geht aus der Aufstellung von Wölfflins Lehrveranstaltungen ebenfalls eine kontinuierliche Aufmerksamkeit für die zeitgenössische Kunst hervor — z. B. 1923 eine vierstündige Vorlesung „Die Kunst des 19. Jahrhunderts [vom Klassizismus bis zum Expressionismus]“ — Lurz S. 384). Von Wölfflin aus ist auch Gantners programmatische *Revision der Kunstgeschichte* (1932) zu verstehen, die schon im Untertitel „Prolegomena zu einer Kunstgeschichte aus dem Geiste der Gegenwart“ an Wölfflins Dissertation von 1886 anklingt: *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur* (dazu in dem vorliegenden Band Forssman, S. 14). Die hierin pointierte Historismuskritik wä-

re auch zur ideengeschichtlichen Fundierung der von Boehm in Anspruch genommenen Hermeneutik (Seite 124 f.) überhaupt in größerem Rahmen zwischen Nietzsches *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben* und Benjamins *Thesen zum Begriff der Geschichte* zu durchdenken — ein Hintergrund, vor dem auch die von Boehm bzw. seinem Helfer W. Morath (S. 117, Anm. 5) benannte Thomas-Mann-Stelle (*Unordnung und frühes Leid*) keineswegs überrascht: „Daß Professoren der Geschichte die Geschichte nicht lieben sofern sie geschieht, sondern sofern sie geschehen ist“. Liebt Boehm die Geschichte, sofern sie geschieht? Oder flieht er aus ihr nicht wieder, wenn er am zeitgenössischen Befund die Rückkehr zur Künstlertraktatistik und damit zur kunsthistoriographischen Ausgangslage des Faches bei Vasari postuliert? Gantners Schrift ist in dem vorliegenden Band übrigens bei Eduard Triers Referat zur Plastik-Interpretation berücksichtigt, wo zudem grundsätzlich zwischen Kunsthistoriker-Äußerungen und Künstlertheorien differenziert wird.

Boehm hat nicht nur die erwähnten Autoren verfehlt (dies gälte innerhalb der Gruppe I der „Ewig Gestrigen“ zumindest noch für Pächt und Schmarsow) und in der Auswahl markanteste Bezugsfiguren ausgelassen (Oskar Wulff, Friedrich Antal, Otto Grautoff z. B.), sondern dringt auch an keiner Stelle zur konkreten Wechselbeziehung zwischen aktueller Kunsterfahrung und Interpretation der Vergangenheit vor, wie er es Seite 125 so pathetisch reklamiert: „Gerade die moderne Kunst war im Stande, die Tradition immer wieder in ein neues Licht zu rücken. Sie hat uns immer wieder neu sehen gelehrt“. Die kritische und produktive Erfahrung des grundsätzlich zeitgebundenen Denkens gibt auch der wissenschaftlichen Kunstbetrachtung von Vergangenen die Aktualität. Daran viel stärker als an der ästhetischen Nachbereitung zeitgenössischer Kunst ist die Auseinandersetzung des Faches mit der „Moderne“ zu prüfen (vgl. Hoffmann, *Menschenrechte des Auges*, S. 87). Benjamin erkannte 1932 an Riegls Werk, „wie da unterirdisch schon die Kräfte sich bewegen, welche ein Jahrzehnt später im Expressionismus zu Tage traten“. Gerade an der historischen Arbeit konstatierte er, „daß eine nüchterne und dabei unerschrockene Forschung niemals die lebendigen Anliegen ihrer Gegenwart verfehlt“ (W. B., *Schriften* III, Seite 366). Boehm hat dies weder im Werk einzelner Kunsthistoriker als Erkenntnischance genutzt (vgl. Antals kulturpolitische Praxis und die historische Projektion der hier erfahrenen Gleichzeitigkeit antagonistischer Kunstpositionen: *Kritische Berichte* 4, 1976, Heft 4; der Seite 118, Anm. 6 erwähnte Beitrag Walter Friedländers *Zur Kunstgeschichtsschreibung der Moderne* von 1919 wäre konkret mit dessen historischen Studien zur Entstehung des „Antiklassischen Stils“ und zu Poussin zu konfrontieren; Boehm könnte seine „Krise der Repräsentation“ auch zu dem Schlußkapitel in Dagobert Freys *Gotik und Renaissance als Grundlagen der modernen Weltanschauung* von 1929 in Bezug setzen; zur Architektur in Erik Forssmans Beitrag verweise ich analog auf Schenkluhns Bemerkungen über Clasen, *Gotische Baukunst* von 1930: *Kritische Berichte* 10, 1982) noch an der für die Weimarer Zeit so lebhaften Museumsarbeit herausgestellt: höchst aufschlußreich dafür W. R. Valentiner und Georg Swarzenski, in denen sich die Beschäftigung mit alter und zeitgenössischer Kunst durchdringt und den Hintergrund ihrer Museumskonzeptionen abgibt (zu Valentiner vgl. M. Flacke-Knoch, *Kritische Berichte* 8, 1980). Dem gegenüber sind auch Boehms Feststellungen zu den Beiträgen der Museumsleute wie Sauerlandt und Hart-

laub, ja selbst zu den Wegbereitern der Avantgarde Tschudi und Justi unspezifisch und eher beiläufig. Besonders ertragreich wäre in diesem Zusammenhang etwa die in zwei Jahrgängen vorliegende Reihe (Berlin 1930—31) *Museum der Gegenwart*. Im ersten Band schreibt so Justus Bier (der Riemenschneider-Forscher) über „Abstrakte Kunst in Hannover“ und Arthur Haseloff über die — von ihm nebenamtlich geleitete — Kieler Kunsthalle. Ludwig Justi, der Herausgeber, würdigt dies vorweg: „Wenn nun einer der besten europäischen Kenner des europäischen Mittelalters sich für Nolde, Rohlf's und Barlach einsetzt“, und will „das gewiß nicht auf Bodes Geschmack zurückführen“ (vgl. dazu den Düsseldorfer Ausstellungskatalog 1987 *Museum der Gegenwart*). Die Implikationen der Gegenwartserfahrung für die Wissenschaftsgeschichte bleiben eine vorrangige Forschungsaufgabe, ebenso die Rolle der Disziplin im „Kampf um die Moderne“ (von Langbehn bis zur Entarteten Kunst und dem *Verlust der Mitte*). Hierfür kann man auch nicht die Verhältnisse in Frankreich und England ausklammern.

Dieser Punkt bezeichnet einen kritischen Vorbehalt auch zu *Larssons* Beitrag über „Nationalstil und Nationalismus in der Kunstgeschichte der zwanziger und dreißiger Jahre“, gerade weil hier (anlässlich des Internationalen Kunsthistorikerkongresses, Stockholm 1933) schwedische Phänomene wesentlich breiter zur Sprache kommen als etwa die kurzerwähnte Polemik im ersten Weltkrieg zwischen französischen und deutschen Kunsthistorikern (S. 180). Larsson bringt sich jedoch vor allem dadurch um eine angemessene Einschätzung des Problems, daß er eingangs auf eine Erörterung der „ausgeprägt nationalsozialistischen Kunstgeschichte ebenso wie der offenbaren Vorläufer und Wegbereiter der nationalsozialistischen Kunstideologie wie P. Schultze-Naumburg“ verzichten will, dann aber als „beste und problembewußteste Einführung“ „aus der Sicht der dreißiger Jahre“ Dagobert Freys Aufsatz über die Entwicklung nationaler Stile in der mittelalterlichen Kunst zu Grunde legt und anschließend Pinders *Sonderleistungen der deutschen Kunst* von 1944 — „trotz der späten Veröffentlichung“. Für sein Literaturreferat überwiegt dabei offensichtlich der Vorteil „der kurzen und prägnanten Darstellungsweise“ den „rhetorisch-propagandistischen“ Charakter dieser Veröffentlichung. Damit verkehrt Larssons Studie faktisch ihr Programm ins Gegenteil: der politische Stellenwert der Quellen, ihr entscheidendes Merkmal, wird verdrängt. In seinem „hilflosen Antifaschismus“ (W. F. Haug) geht Larsson 1985 nicht über Bandmanns (nicht zitierten) Aufsatz von 1968 hinaus („Über das Deutsche in der deutschen Kunst“, in: *Das deutsche Volk. Von der Einheit seines Geistes*. Hannover, Niedersächsische Landeszentrale für politische Bildung, S. 126—147, besonders 126—129).

Mit einem handbuchartigen Überblick zur Rolle des Epochenbegriffs, der von den philosophischen Grundlagen in der Antike bis heute führt, bietet Götz *Pochat* eine breitbelesene informative Geschichte einer zentralen heuristischen Kategorie. Für die historische Wissenschaft ist sie jüngst in interdisziplinärer Diskussion von der Forschergruppe „Poetik und Hermeneutik“ unter dem Titel *Epochenschwelle und Epochenbewußtsein* (1987) weiter analysiert worden. Bei den in gelegentlich eigenwilliger Reihenfolge besprochenen Autoren (z. B. Frey — Dvořák — Riegl) ist allerdings die in neuerer Zeit wieder verstärkte Zuwendung zum Stilpluralismus und Modusbegriff deutlich unterrepräsentiert gegenüber der traditionellen Epochenkategorie, die in einem variierenden Spektrum von Begründungen bis heute vorherrscht. In Pochats Erörterung fehlt dafür

vor allem der marxistische Erklärungsansatz von Stilwahl aus sozialen Antagonismen (etwa Antals Studien), ein Beispiel dafür, wie die direkte legitimierende Absicht den Denkraum der wissenschaftsgeschichtlichen Reflexion einschränkt. Unter den Grundlagenreferenzen vermisst man nur Meyer Schapiros bekannten „Style“-Aufsatz von 1953 (als Kuriosum sei vermerkt: im Index findet man „Meyer-Schapiro“ als Familienname mit einem erfundenen Vornamen Hans!). Bei Pochats Darstellung wäre auch die methodisch analoge Problematik in der Archäologie wohl ergiebig einzubeziehen, über den beiläufig als Gründungsvater angeführten Winckelmann hinaus etwa in Kaschnitz-Weinbergs Arbeiten, besonders aber in Otto J. Brendels aufschlußreichem Ansatz eines soziologisch gefaßten Gattungsstiles in der römischen Kunst.

Ein gemeinsamer Ausgangspunkt der Wortführer dieses Bandes liegt bei Heidegger — über Kurt Badt (Dittmann), Gadamer (Boehm) und Frankreich (Bätschmann). Die leitende Rückbesinnung auf die Kunstgeschichte der zwanziger Jahre soll daher die Erkenntnis vom „Werkcharakter“ künstlerischer Arbeit vertiefen (zentral dazu: Dittmann, S. 88; Bätschmann, S. 94; Boehm, S. 113) und an philosophische Theorie wie an Künstlerästhetik anschließen. Zu einer distanzierend abwägenden Methodendiskussion ist es auf den Treffen und in der vorliegenden Veröffentlichung der Arbeitsgruppe kaum gekommen, nicht einmal zu einer redaktionell durchgängigen wechselseitigen Abstimmung zwischen den Beiträgen. Gemeinsam ist ihnen aber ein pauschal verkürztes „Feindbild“: die „Ikonologie“ wird auf Panofkys Modell eingeschränkt, Warburgs kulturwissenschaftlicher Ansatz ausgeblendet, von den marxistischen Positionen zu schweigen (warum ist in dem Beitrag über die frühe Ostasien-Kunstgeschichte nicht auf Eduard Fuchs als hierfür relevanten Sammler und Publizist verwiesen?) So kann man es sich auch mit dem Vorwurf der Gegenwartsflucht sehr leicht machen. Für die heutige Situation bleibt die Frage, warum die Reduktion des Kunstwerkes auf ein Erscheinungsbild noch weiterhin dessen Auffassung als ein komplexes Dokument menschlicher Praxis verstellen soll und davon ablenkt, daß ein Werk nur bei vielseitiger „Selbstüberschreitung“ den Betrachter seine Spezifik und seinen Wirklichkeitsgehalt erfassen läßt.

Konrad Hoffmann

Konrad Hoffmann

Zeitlos: Falsch

Was bedeutet für den Betrachter der historische Abstand zu einem als Kunstwerk wahrgenommenen Gegenstand? Ist er ein Hindernis für die ästhetische Erfahrung oder umgekehrt das Echtheits-Siegel eines solidarisch zeit- und also distanzbewussten Erinnerns gegenüber fremden Menschenspuren?

Als *Wesenszug aller Kunst und das Religiöse an ihr* hat man zusammenfassend den *Kampf gegen den Tod durch die Bannung des Vergänglichlichen im Gefässe der Form* bezeichnet. Von der Auffassung der Kunst als Zeichen und *schöpferische Erinnerung* her machte Wilhelm Pinder in seinem vermächtnishaften Entwurf *Von den Künsten und der Kunst* (1947) so »die Urgründe des Künstlerischen im Kampfe gegen die Vergänglichkeit«¹ aus. Die »Rettung von Werten aus dem ständigen Verfließen des Lebens«² erschien der Kunstbetrachtung nach dem Krieg als eine besonders dringliche Aufgabe. Auf der Basis der idealistischen Kunstreligion der deutschen Klassik formulierte wenig später Hans Sedlmayr mit einer vom Kampf nun an den Himmel verlagerten Metaphorik das Credo der ästhetischen Verfügungsfreiheit: »Darum ist die erste und der Kunst angemessenste Betrachtungsweise diejenige, die sich auf die zeitlose Gegenwart der Kunstwerke richtet. In ihrem Lichte treten die wahren Kunstwerke aller Zeiten, welche Sprache sie immer sprechen, in eine zeitfreie Gemeinschaft ein — entfernt vergleichbar der Gemeinschaft der Heiligen —, in das »musée imaginaire« eines André Malraux«³. Als Wunschbild verrät sich diese Haltung schon an dem Sprachparadox von der *zeitlosen Gegenwart*. Bis hin in die institutionellen Präsentationen der universellen Kunstproduktion der Menschheit im Museum und im Tourismus hat diese Freizeit-Konzeption von Kunst als tröstlicher Alternative zum Arbeitsalltag eine eminente gesellschaftliche Auswirkung. Als *Rettungshandlung am Vergänglichlichen* soll das Kunstwerk Werte übermitteln; und die *Echtheit* in der ästhetischen Erfahrung jede Zeit überspringen bzw. erreichen.

Der in Pinders Formulierung zugespitzte ästhetische Topos von der Kunst als Wert-Rettung gegen die Vergänglichkeit, der Anspruch der Echtheits-Konservierung, macht — gewöhnlich unbemerkt — eine stillschweigende Voraussetzung bewusst: die ausschliessliche Fixierung auf das hermetisch isolierte Individuum als Träger, im Leben wie

über die Zeiten hinweg, syn- wie diachron. Nur eine solche Individual-Monadologie kann von einem *ständigen Verfließen des Lebens* sprechen. Bei aller gerade in Pinders Faschismus dominierenden Betonung der *Gemeinschaft* als nostalgischem *Urgrund* aller Kunst zeigt sich so das weithin bestimmende Polarisierungsmodell: das *Ich* gegenüber der *Gesellschaft*. Im Sprung über den Zeitabstand soll also das Kunstwerk Werte retten, Echtes transportieren als Relais über die *Sozialkluft* zwischen aussendenden und aufnehmenden Individuen.

Die am dinglichen Substrat *Kunstprodukt* festgemachte Zeitfreiheit ist denknötwendiges Korrelat zur Kategorie des *homo clausus* (Norbert Elias) als dessen Sender und Empfänger. Die Zeitüberwindung soll als *schöpferische Erinnerung* zwischen Einzelnen funktionieren und der Wechsel der Individuen Halt finden an der Wert-Beständigkeit des Kunstwerks. Kunstwerke erweisen sich darin letztlich als Projektion und Substitut eigener Unsterblichkeitsphantasien, von Seiten des Produzenten wie der Betrachter, und als Offenbarungsträger für die Nachwelt. Pinder formuliert: »Der Begriff der unendlichen Zeit, der Ewigkeit, schliesst ja den geheimen Wunsch des Lebendigen nach möglichst langer Dauer, zuletzt nach persönlicher Unsterblichkeit ein.«⁴

Das *ständige Verfließen des Lebens* erscheint einem abgekapselten Betrachter als Selbstverlust, den er durch die Hinwendung zu *ewigen* Echtheits-Garanten, Bildern, auffangen will. Von der damit ausgeblendeten Realität her, in der ein Individuum nie betrachtend der *Gesellschaft*, dem *Leben* isoliert — fertig gegenübersteht, sondern vielfältig verflochten und angewiesen in ihr lebt, geht es nicht um das *Überleben* des Einzelnen im und am Bild, sondern um Entstehung und Rezeption (Geltung) des Bildes in wechselnden Spannungsfeldern der »Gesellschaft der Individuen«.⁵ Die Polarisierung zwischen *Individuum* und *Gesellschaft* wie diejenige zwischen *Augenblick* und *Ewigkeit* zerreisst die *Echtheit* des Kunstprodukts. Als blosses Bild verflüchtigt sich die *Echtheit* ausserhalb der Beziehungsstrukturen und der Traditionen, die es ermöglichen, erfordern und tragen.

Das gegenwärtige Bewusstsein der kunstgeschichtlichen Arbeit ist durch eine geschärfte Sensibilisierung für die Tragweite von Rezeptionsprozessen gekennzeichnet. Die

Einsicht in die tiefgreifenden Filterungen und Manipulationsmechanismen aller visuellen Vermittlung hat die Augen geöffnet dafür, wie sehr ein scheinbar *gegebenes Objekt* von den Interessen, Zusammenhängen und Wahrnehmungsbedingungen des Betrachtenden in diametral voneinander abweichende Einzelbestimmungen umgedeutet werden kann. Die Abhängigkeit des *Objekts* vom *Subjekt*, des Bildes vom Betrachter, der Vergangenheit von der Gegenwart bezeichnet einen grundsätzlichen Paradigmenwechsel der *Moderne*. Solch perspektivische Realitätskonstituierung bindet die *Echtheit* des Werkes und die Individualität der Lebenden an eine dynamische soziale Interdependenz, eine nicht übertragbare zeitgebundene Erfahrung als Konfiguration. In Benjamins Formulierung: »Der gesamte Bereich der Echtheit entzieht sich der Reproduzierbarkeit.«⁶

Die weitestgehende Umdeutung von *Echt* in *Falsch* liegt im blossen Anschauen (vergänger) Werke als gegenwärtig. Gerade wenn man das Zeitbewusstsein als den schöpferischen Impuls im Kunstschaffen voraussetzt (Pinder spricht vom Kunstwerk als »Rettungshandlung am Vergänglichen«), fällt auf, dass jede unterstellte *Zeitfreiheit* diese zentrale Lebenskategorie dem Betrachter vorenthält. Denn dessen subjektiv vermeintliche Unmittelbarkeit gegenüber dem Bild ist so in ein Vakuum abgeschnürt, erstarrt.

Für die Kunstbetrachtung kommt also alles darauf an, den vermeintlichen Gegensatz zwischen *Echtheit* (den dem *verfliessenden Leben* einmal abgerungenen *Wert*) und *Überlieferung* als fatalen Selbstausschluss des Betrachters, des ästhetischen Tantalus, zu durchschauen. Ein dynamischer Echtheitsbegriff geht von radikaler und produktiver Zeitgebundenheit aus bei aller menschlichen Arbeit und so auch Kultur.

Das Repertoire der Veränderungen und Übertragungen (Zitat, Kopie, Montage u. a.) macht dem aufmerkend Interessierten daher bewusst, welchen Transformationsgehalt die aktuelle Wahrnehmung freisetzt. Eine Betrachtung, die alle Betonung intensiv und pathetisch auf den genetischen Impuls legt und Kunst mit der Kategorie der *schöpferischen Erinnerung* als zeichenhafte Überführung des Augenblicks zur Ewigkeit feiert, setzt ganz auf die Isolierung des in der Vergangenheit entstandenen Produkts gegen seine Nachgeschichte. Mit solcher Immunisierung wird aber der Kontakt des Betrachters zu den beanspruchten oder *geretteten* Werten verhindert.

Philologische Notiz: Pinders späteste Zusammenfassung seiner theoretischen Überlegungen verdiente als wissenschaftsgeschichtliches Zeugnis und Zeitdokument eine eigene Analyse. Das Festhalten an der Ewigkeits-Metaphysik der Form ist hier umso auffälliger, als er sein Lebensthema *Rhythmus* (seit den Architekturuntersuchungen in der Dissertation) universell ausweitet über seine Generationen-These und die historische Staffelung der *Künste*, von der Architektur bis zur Musik, als führenden Aufgaben hinweg. Auf einer Skala von *Gegenstand* bis *Ereignis* werden systematisch die Gattungen angeordnet — eine Fortführung der Diskussionspunkte eines Riegl und Schmarsow unter Einbeziehung der jüngeren physikalischen Theorien der Raum-Zeit-Erfahrung. Pinders Schrift ist in der Behandlung vieler Gedankengänge mit der von Sedlmayr, speziell der Zuordnung von *Interpretation* und *Aufführung*, zu vergleichen. Besonders aufschlussreich erscheint eine Gegenüberstellung seiner Reflektionen über *Einmaligkeit* und *Vielfalt des Originals* im Kontext der hier interessierenden *Imitationen* mit Walter Benjamins *Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1936).

Anmerkungen

1 Wilhelm Pinder: *Von den Künsten und der Kunst*. Berlin/München 1948, S. 190.

2 Ebd., S. 8.

3 Hans Sedlmayr: *Verlust der Mitte*. [1. Auflage 1946] 4. Auflage 1951, S. 254.

4 Pinder, a. a. O., S. 164.

5 Vgl. Norbert Elias: *Die Gesellschaft*

der Individuen. Frankfurt a. M. 1987.

6 Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In: *Gesammelte Schriften*, Band I, 2. Frankfurt a. M. 1974, S. 476.

Konrad Hoffmann

»Kunstwerk« als politischer Begriff. – Zu Heideggers »Zeitlichkeit«

Für Meyer Schapiro in dankbarer Erinnerung

In verschiedenen Fassungen des Vortrags »Der Ursprung des Kunstwerks« hat Martin Heidegger seit 1935 Kunst als das »Sich-ins-Werk-Setzen der Wahrheit« bestimmt. »Eine wesentliche Weise, wie die Wahrheit sich in dem durch sie eröffneten Seienden einrichtet, ist das Sich-ins-Werk-Setzen der Wahrheit. Eine andere Weise, wie Wahrheit west, ist die staatsgründerische Tat. Wieder eine andere Weise, wie Wahrheit sich gründet, ist das wesentliche Opfer«. Heideggers Umschreibungen des Kunstwerks bezeugen ihren geschichtlichen Kontext in ihrer Sprache. Hier wird »Kunstwerk« im gedanklichen Bild-Gang des Paradox als politischer Begriff begründet: »Die Wahrheit richtet sich ins Werk. Wahrheit west nur als der Streit zwischen Lichtung und Verbergung in der Gegenwendigkeit von Welt und Erde... In dem Streit wird die Einheit von Welt und Erde erstritten. Indem eine Welt sich öffnet, stellt sie einem geschichtlichen Menschentum Sieg und Niederlage, Segen und Fluch, Herrschaft und Knechtschaft zur Entscheidung«. ¹

Heute beruft sich eine »werkinterpretierende Kunstgeschichte« zentral auf Heideggers »Ursprung des Kunstwerkes« als »jene wohl bedeutendste philosophische Abhandlung über das Kunstwerk«. Sie zielt von da her auf die Erfassung der Eigentlichkeit des Werks: »Stets kann ein Kunstwerk auch als ein historisches Dokument, als ein ›Symptom‹ für andere Prozesse, Zustände und Funktionen betrachtet werden. Will man es als es selbst und in seiner Gegenwart erfassen, ist sein Werksein zu begreifen unerlässliche Bedingung«. Von Heidegger aus kann man so auch fordern: »Jede Interpretation aber sollte künftig auch die naturhaften und die metaphysischen Bezüge der Werke bedenken und sich nicht mehr mit einer rein historischen Analyse begnügen«. ²

Damit wird auch die »rein historische« Tatsache vergessbar, daß Heideggers »Kunstwerk«-Deutung dem Nationalsozialismus zugehört. In der gegenwärtigen Diskussion über seine Rolle im »Dritten Reich« ³ wird Heidegger ironischerweise oft mit seiner eigenen faschistischen Denkfigur verteidigt: die Größe seiner Leistung überstrahle objektiv die »rein historisch«-subjektiven Irr- oder Umwege ihres Urhebers. Denn: Heidegger selbst erklärte so »die Kunst« zum Ursprung von Künstler und Werk; der Künstler ist bloß ausführendes Organ oder Medium, über das sich die Wahrheit als Kunst ins Werk setzt.

Wenn also heute Kunsthistoriker von Heidegger her eine »werkinterpretierende« Kunstgeschichte fordern und betreiben, wird damit auch implizit über NS-Kontexte eine scheinbar sachgemäße Maxime vertreten: eine bis in die pädagogische Praxis wirkende Wissenschaftsethik der »Werktreue« und der anschaulich auf das spezifisch Künstlerische eingestellten Gegenstandsnahe (bes. nach Heideggers Gewährs- und Gefolgsleuten wie Hetzer, Buschor, Jantzen und Badt). ⁴ Im Proseminar beginnt so die Erziehung zum »Werk« als dem Konkreten, Zentralstück des Faches – »Kunstwerk« bleibt damit ein politischer Begriff gerade durch seine Entpolitisierung, d.h. Entzeitlichung. ⁵

Heidegger selbst bietet in dem »Ursprung« das berühmt gewordene Muster der

scheinbar voraussetzungslosen Beschreibung (S. 28: »wenn wir ... ohne eine philosophische Theorie einfach beschreiben«)⁶, von van Goghs bekannter Darstellung der »Schuhe« – für den Philosophen quasi selbstverständlich ein Paar Bauernschuhe, genauer sogar noch: die Schuhe einer Bäuerin (Heidegger sah eines von mehreren Gemälden dieses Sujets in der Amsterdamer Van Gogh-Ausstellung 1930)⁷. So entschied Heidegger dabei vom Künstler absehen will, so weitreichend bringt er sich als Betrachter mit seinen zeitsymptomatischen Eindrücken ins Spiel: »Aus der dunklen Öffnung des ausgetretenen Inwendigen des Schuhzeugs starrt die Mühsal der Arbeitsschritte. Durch dieses Zeug zieht das klaglose Bangen um die Sicherheit des Brotes, die wortlose Freude des Wiederüberstehens der Not, das Beben in der Ankunft der Geburt und das Zittern in der Umdrohung des Todes. Zur Erde gehört dieses Zeug und in der Welt der Bäuerin ist es behütet«.

»Erde« und »Welt« sind hier – allegorisch – die Hauptbegriffe von Heideggers Kunstlehre. Ebenso frei projiziert er das zeitaktuell-völkische Muster von Bauer und Erde (»Scholle«, »Blut und Boden«) auf van Goghs Werk. Den rein ideologischen Charakter dieser Auslegung kann man von van Gogh her wie für seinen gewaltsamen Interpreten demonstrieren. Für van Gogh hat Meyer Schapiro plausibel gezeigt, wie der Künstler hier seine eigenen Schuhe, die Requisiten seiner täglichen Arbeit vorstellt.⁸ Bei Heidegger springt die Disposition für die agrarmetaphysische Schicksalsromantik in die Augen, wenn man die gleichen Formeln, den gleichen sprechenden Erwartungsüberhang wie zu van Gogh auch gegenüber einem ganz anderen Thema, der Philosophie selber, wieder findet:

Zu van Gogh schrieb Heidegger: »In der derbgediegenen Schwere des Schuhzeugs ist aufgestaut die Zähigkeit des langsamen Ganges durch die weithin gestreckten und immer gleichen Furchen des Ackers, über dem ein rauher Wind steht«. Und so klingt es vertraut, wenn wir am Schluß des 1946 geschriebenen Briefes »Über den Humanismus« lesen: »Das Denken legt mit seinem Sagen unscheinbare Furchen in die Sprache. Sie sind noch unscheinbarer als die Furchen, die der Landmann langsamen Schrittes durch das Feld zieht«.⁹ Heideggers Interesse zielt beim Kunstwerk wie in seiner Philosophie-Sprache darauf, das eigene Selbst im agrarromantischen Bezug zu überschreiten: zur Wahrheit nur als empfangendes »Wesen« zu gelangen, als Durchgangsstation in einem naturmetaphysischen Verweisungsrahmen.

Schauen wir vom »Ursprung des Kunstwerkes« aus vor und zurück, vor auf die heutige »werkinterpretierende Kunstgeschichte«, zurück auf Heideggers Voraussetzungen. Da erweist sich die gegenwärtige kunsthistorische Fraktion in der Tradition der kulturkonservativen Haltung, und der politische Kern des Rufs nach dem »Kunstwerk« macht weiterreichende Verflechtungen bewußt gegenüber der evident plakativen NS-Allianz Heideggers – oder anders herum gesagt, die objektiv-positivistische wie subjektiv-ästhetisierende Entpolitisierung nach 1945 disponiert die Kunstbetrachter latent umso tiefer für das Manipulationssyndrom, von dem sie sich manifest absetzen; und für den Nationalsozialismus erweist sich wieder einmal: er war kein Zwischenspiel, weder im Blick auf die Vor- noch in der Erfahrung der Nachgeschichte. Ja, die Behauptung vom »Betriebsunfall« (oder die Hitler-Fixierung auf »Männer machen Geschichte«) in der deutschen Geschichte mit ihrem so leichten Distanzierungsangebot gehört zu den nachhaltigsten Instrumenten der Kontinuität aus ästhetischer Selbstverblendung, eben: visueller Fremdbestimmung durch das *Werk*.

Ich deute eine Verbindungslinie an. Unter dem Vorzeichen der Avantgarde begegnet ausgeprägt in der symbolistischen Bewegung der Jahrhundertwende eine kunstmetaphysische Phänomenologie des Objekts, eine Dingmystik des Werks. Dabei werden dem in der Krise seiner Existenz erschütterten Subjekt Gegenstände, Kunstwerke plötzlich (– erscheinend –) zum Medium gesteigerter Wirklichkeit. In Hugo von Hofmannsthals »Briefen des Zurückgekehrten« spielen eine solche Katalysatoren-Rolle die Bilder Vincent van Goghs: »Wie kann ich es Dir nahebringen, dass hier jedes Wesen – *ein Wesen* jeder Baum, jeder Streif gelben oder grünlichen Feldes, jeder Zaun, jeder in den Steinhügel gerissene Hohlweg, ein Wesen der zinnene Krug, die irdene Schüssel, der Tisch, der plumpe Sessel – sich mir wie neugeboren aus dem furchtbaren Chaos des Nichtlebens, aus dem Abgrund der Wesenlosigkeit entgegenhob, dass ich fühlte, nein, dass ich wusste, wie jedes dieser Dinge, dieser Geschöpfe aus einem fürchterlichen Zweifel an der Welt heraus geboren war und nun mit seinem Dasein einen gräßlichen Schlund, gähnendes Nichts, für immer verdeckte«. ¹¹ Die Parallele zwischen Heidegger und Hofmannsthal ist hier stringent, geht es doch beide Male um Bilder van Goghs – unabhängig von einem philologisch-kausalen Nachweis einer direkten Rezeption. ¹² Zugleich aber beleuchtet dies eine prinzipielle Seite: die »Werktreue« heutiger Heidegger-orientierter Kunstbetrachtung wurzelt also letztlich in der visionären Dingmystik des Erscheinungsbildes als Anker, Halt und Klammerpunkt; gerade ihre Ambition der Selbst- und Zeitüberschreitung am »Werk« dokumentiert die politisch getragene Kulturarbeit der »konservativen Revolution«. – Von Hofmannsthals literarisch beschworener Betrachterhaltung des »Zurückgekehrten« über Heideggers Schicksalsrhapsodie auf van Goghs angebliche Bauernschuhe bis zu Dittmanns Postulat, das Werk als es selbst in seiner Gegenwart zu erfassen und nicht bloß von außen als ein historisches Dokument – da zieht sich als Leitmotiv der typische Verweis auf den geschichtslos ewigen Gehalt, als der auch im Museum alle Kunst ihren geschichtlichen Rahmen sprengen und als »naturhaft-ewige« Manifestation von »Wahrheit« (Symbol, Mythos, Religion, Wert u.ä.) heutigen Ver-Wert-ungsinteressen dienen soll. ¹³ Zu der solcherart durchgängigen Entlastungsfunktion phänomenologischer Bildversenkung für den Betrachter, seiner Freisetzung von Zeitbindung, trägt die spezielle Dialektik von Erregung und Ruhe, Person und Ordnung bei: in die »Dinge« hinein wird die eigene Emotion projiziert als deren »magisches« Aufladen zur Epiphanie. ¹⁴

So ballt sich in Heideggers Beschwörung der Schuhe animistisch die Energie: »Unter den Sohlen schiebt sich hin die Einsamkeit des Feldweges durch den sinkenden Abend. In dem Schuhzeug schwingt der verschwiegene Zuruf der Erde, ihr stilles Verschenken des reifenden Kornes und ihr unerklärtes Sichversagen in der öden Brache des winterlichen Feldes. ¹⁵ Und bei Hofmannsthal: »Und dieses innerste Leben war da, Baum und Stein und Mauer und Hohlweg gaben ihr Innerstes von sich, gleichsam entgegen warfen sie es mir; aber nicht die Wollust und Harmonie ihres schönen stummen Lebens, wie sie mir vorzeiten manchmal auf alten Bildern wie eine zauberische Atmosphäre entgegenfloss; nein nur die Wucht ihres Daseins, das wütende, von Unglaublichkeit umstarrte Wunder ihres Daseins fiel meine Seele an«. Es geht mir hier weder um die gemeinsamen neuromantischen Grundlagen der Lebensphilosophie (»Dasein« bzw. »Lebensführung« als Zentralbegriffe Hofmannsthals) noch um die »Stil«unterschiede, die »Neue Sachlichkeit« Heideggers. ¹⁶ Entscheidend ist das zum Programm erhobene Absehen vom Künstler (in Hofmannsthals

»Brief« nur einer ungewiss vermutenden Erwähnung im Nachsatz gewürdigt): der Funke springt im Werk vom »Ding« auf den Betrachter über, der Lebens- als Wahrheitsfunke einer durchgehenden Kraft. Wirklichkeit soll sich so konkretisieren gegen vermeintlich beeinträchtigend subjektive Beimischung des »Urhebers«. Von Hofmannsthal her zeigt sich Heideggers Werk-Kategorie in ihrer spezifischen Modernität, zugleich auch als politische Erfahrung der gesellschaftlichen Spannung von Masse und Herrschaft, in Heideggers Umkreis gesagt: von Volk und Führer. Die im Kunstwerk offenbarte »Wahrheit« stellt Künstler wie Betrachter unter ihr Kommando, schaltet sie zur »Gemeinschaft« der Wahrheitsempfänger gleich – und aus. In Heideggers völkisch-assoziativer Dingmystik einer ideologisch erträumten Harmonie spitzt sich die literarisch-romantische Utopie vom Handwerker-Künstler faschistisch zu.¹⁷

Über Heideggers van Gogh-Exemplifizierung seiner leitenden These, als Kunst setze sich Wahrheit ins Werk, hat man zutreffend festgestellt, daß er für die Assoziationen über die Schuhe gar keines Kunstwerkes bedürfe: ein Paar wirklicher Schuhe reichen zu solcher Evokation ganz aus.¹⁸ In der Wendung gegen die idealistische Genie-Ästhetik wird damit der Produkt-Charakter der künstlerischen Vorstellungsleistung grundsätzlich eliminiert. Nur mit dieser vorästhetischen Naivität, die das Werk als fiktionales Konstrukt der menschlichen Phantasiearbeit verkennt, d. h. Bild mit Leben verwechselt, ist es möglich, den »objektiven« Wahrheitsanspruch an ein menschengeschaffenes Kunst-Werk zu stellen. Nur so kann Heidegger auch den platonischen Grundgedanken der in Erinnerungsspuren erscheinenden Wahrheit, der Idee, mit der Neuzeit antiplatonisch auf Kunst anwenden und zugleich gegen die neuzeitliche Genieästhetik entpersönlichen.¹⁹ Das Führer-Bedürfnis ist vom künstlerischen Genie auf die politische Realität übertragen.²⁰

Die pseudo-konkret »neu-sachliche« Anwendung autoritären Denkens auf ein Gemälde eines zeitgenössisch populären Künstlers, für sich selber ein Novum in der philosophischen Ästhetik, repräsentiert die politische Instrumentalisierung der Phänomenologie auf dem deutschen Weg »Vom Wesen zum Werk«.²¹ Die abstrakte »Sachlichkeit« des »anschauenden Wahrheitsempfangs stimmt die »dienenden Werkleute«²² auf den »Führer« ein, der »selbst und allein die heutige und künftige deutsche Wirklichkeit und ihr Gesetz« ist.²³ »Der Ursprung des Kunstwerks« bezeichnet den realen Zielpunkt der Heideggerschen »Kehre«: von der Todverfallenheit des Menschen (»Sein und Zeit«) zum absoluten Bild als deren vermeintlicher Alternative, der Wertbeständigkeit des Werks. Aber gerade dadurch wird das Konkrete abstrakt, daß es von der Zeit abgeschnitten wird: zur Erscheinung von Wahrheit.²⁴ Heidegger verleugnet seine Erfahrung der Modernität. Dem »Schwarzwaldphilosophen«²⁵ erstarrt menschliche Wirklichkeit. Als »Werksein in seiner Gegenwart« verlieren von da her die kunsthistorischen Heidegger-Nachfolger bis heute künstlerische Phantasiearbeit aus dem Blick – durch die »unerträgliche Leichtigkeit«, in der sie Bilder mit »Wahrheit« belasten.²⁶

Anmerkungen

- 1 Martin Heidegger, Der Ursprung des Kunstwerkes. Mit einer Einführung von H.-G. Gadamer (Reclam UB 8446/47). Stuttgart 1960, hier S. 68-70. Zu Heideggers Sprache differenzierte Analysen seit Adornos »Jargon der Eigentlichkeit« (1962-64; 7.A., 1974): Pierre Bourdieu, Die politische Ontologie Martin Heideggers (1975), Ffm 1988; zuletzt Hugo Ott, Martin Heidegger. Unterwegs zu seiner Biographie. Ffm-N.Y., 1988, S. 153f. mit weiteren Referenzen in Anm. 123 u. 124.
 - 2 Lorenz Dittmann, Der Begriff des Kunstwerks in der deutschen Kunstgeschichte, in: Dittmann, Hrsg., Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte 1900-1930. Stuttgart, 1985, S. 51-88, bes. 84-88. Vgl. meine Besprechung in »Kunstchronik«, 41, 1988, S. 602-610.
 - 3 Victor Farías, Heidegger und der Nationalsozialismus (1987), Ffm, 1989, im Blick auf den »Ursprung des Kunstwerkes« spez. S. 318-320; Ott (wie Anm. 1).
 - 4 Annemarie Gethmann-Siefert, Martin Heidegger und die Kunstwissenschaft, in Gethmann-Siefert/O. Pöggeler, Hrsg., Heidegger und die praktische Philosophie, Ffm, 1988, S. 251-285 mit reichhaltigen bibliographischen Nachweisen; bezüglich der Debatten um Heideggers »Ursprung des Kunstwerkes«: Udo Kultermann, Kleine Geschichte der Kunsttheorie. Darmstadt, 1987, S. 259-266.
 - 5 Vgl. mit der zit. Forderung Dittmanns bes. die drastische Abwehr jeder historisch-symptomatologischen Betrachtung von Kunst als »Ausdruck«, wie sie Heidegger in der »Ersten Ausarbeitung ›Vom Ursprung des Kunstwerkes«« bietet (veröffentlicht in den »Heidegger Studies«, 5, 1989, S. 5-22, cf. S. 17f.): »Die Meinung, Kunst sei Ausdruck, ist ebenso unbestreitbar wie die Aussage: ›Das Motorrad ist etwas, was Lärm macht‹. Jeder Techniker würde ob einer solchen Wesensbestimmung dieser Maschine auflachen. Aber niemand lacht, wenn man seit langem herumredet, Kunst sei ›Ausdruck‹. Gewiss, die Akropolis ist Ausdruck der Griechen und der Naumburger Dom ist Ausdruck der Deutschen und das Mäh –
- ist Ausdruck des Schafes. Ja, das Kunstwerk ist eben ein besonderer Ausdruck, d.h. ein eigenes Mäh – wahrscheinlich. Aber das Werk ist doch nicht Werk, weil es Ausdruck ist, sondern Ausdruck, weil es Werk ist.« Zum Hintergrund dieser Haltung: Wölfflins Einleitung zu den »Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen« (1915) und Kandinsky, Über das Geistige in der Kunst (1910), Bern, 1959, S. 80 (als höchste der »mystischen Notwendigkeiten«: Das Ewige Rein-Künstlerische).
- 6 Als jüngste Anwendungsfälle von kunsthistorischer Seite (im Unterschied zu den zahlreichen philosophisch-ästhetischen Betrachtungen, z.B. Dieter Jähnigs und seiner Schüler) die Beiträge Dittmanns und Boehms in »Kunst und Technik. Gedächtnisschrift zum 100. Geburtstag von Martin Heidegger«. Hrsg. v. W. Biemel u. F. W. v. Herrmann, Ffm, 1989: Dittmann (S. 311-329) überträgt da Heideggers Begrifflichkeit von »Lichtung und Verbergung« auf das Hell-Dunkel der europäischen Malerei seit der frühen Neuzeit; Boehm dagegen (»Im Horizont der Zeit. Heideggers Werkbegriff und die Kunst der Moderne«: S. 255-285) warnt hier (S. 257): »Eine ›Anwendung‹ der Philosophie Heideggers auf die Kunstgeschichte erscheint unfruchtbar« und versteht seinen Ansatz, »Heideggers Einsichten ausdrücklich in den eigenen Diskurs zu übersetzen« als Versuch, »Heideggers Text im Hinblick auf die moderne Kunst weiterzudenken«.
 - 7 Meyer Schapiro, The Still Life as a Personal Object. A Note on Heidegger and Van Gogh, in: The Reach of Mind. Essays in Memory of Kurt Goldstein. Ed. Marianne L. Simmel, N.Y., 1968, S. 203-209 (hier S. 205, Anm. 3 – Heideggers Mitteilung über den Besuch der Amsterdamer Ausstellung März 1930; in der »Ersten Ausarbeitung« – vgl. hier Anm. 5 – bezog sich Heidegger noch nicht auf das van Gogh-Gemälde). Zur Betonung der Bäuerin: John A. Walker, Van Gogh Studies. Five Critical Essays. London, 1981, S. 61-71: Art History versus Philosophy: The Enigma of the ›Old Shoes‹,

- auch über die Replik Derridas auf Schapiro (s. dazu ferner Kultermann, 1987 – wie Anm. 4; Boehm 1989 – wie vorhergeh. Anm.; Gethmann-Siefert, 1988 – wie Anm. 4).
- 8 In die Richtung der »Menschenleere« zielt bereits Dolf Sternbergers Kritik in der Besprechung der Frankfurter Vortragsreihe (vgl. auch zur Rezeption des Vortrags in Zürich: Farias, 1989 – wie Anm. 3, S. 318), wiederabgedruckt in Sternbergers »Schriften«, Bd. VIII: »Gang zwischen den Meistern«, Ffm, 1987, S. 183-201: »Heidegger über die Kunst. Drei Berichte«, bes. S. 192: »Auch diese Kunstlandschaft – sei sie aus Bestimmungen oder aus Stimmungen gebildet, und seien diese wiederum hineingelegt oder herausgelesen – auch sie ist jedenfalls menschenleer, mag nun auch im weiteren gelegentlich von der Bäuerin die Rede gewesen sein, die solche bedeutsamen Schuhe unwissend-wissend trage. Und diese Menschenleere bezeugt nur, daß dem derart bäuerlich... illustrierten Sein selbst in bestimmter Weise ein dämonisches Leben eingehaucht wird.« Für die Heideggersche »Landschaft der reinen Phänomene« verweist Sternberger auf Böcklin! Dagegen die Schapiro intuitiv antizipierende Auffassung von van Goghs »Schuhen« bei einem Autor 1931: »Dieses Bild zeigt in grösster Unmittelbarkeit die Welt, die ganze soziale Situation des Trägers dieser Schuhe auf. Unsere bis zum Äußersten gespannte Zeit fordert, dass ein Kunstwerk wieder seine grosse soziologische Funktion habe«: Werner Scholz, Kunst ist kein bloß unterhalten-des Spiel, 1931; zit. nach Ausst. Kat. »Widerstand statt Anpassung«. Karlsruhe 1979, S. 37.
- 9 Heidegger, 1960; S. 29f. (wie Anm. 1); Brief »Über den Humanismus«, Ffm, 1949, S. 47. Zur »Schwere« als leitmotivischer Kategorie: Winfried Franzen, Die Sehnsucht nach Härte und Schwere. Über ein zum NS-Engagement disponierendes Motiv in Heideggers Vorlesung »Die Grundbegriffe der Metaphysik« von 1929/30., in: Gethmann-Siefert/O. Pöggeler, 1988 (s.o. Anm. 4), S. 78-92.
- 10 Vgl. Georg Lukács, Die Zerstörung der Vernunft. Neuwied 1962
- 11 Hugo von Hoffmannsthal, Das erzählerische Werk, Ffm, 1969, S. 119ff.: Die Briefe des Zurückgekehrten; der 4. Brief (dat. 26 Mai 1901, aber de facto 7 Jahre später geschrieben), S. 135-142; dazu O. K. Werckmeister, Hofmannsthal über van Gogh (1961) In: O. K. W., Ideologie und Kunst bei Marx u.a. Essays, Ffm, 1974, S. 26-63; Hermann Rudolph, Kulturkritik und Konservative Revolution. Zum kulturell-politischen Denken Hofmannsthals und seinem problemgeschichtlichen Kontext (Stud. z. dt. Lit., 23) Tübingen 1971, S. 48-55.
- 12 Auf den Rilkeschen Dingkult und Adornos Analyse weist für Heidegger Jutta Held, Zur Bestimmung zeitgenössischer Plastik durch Chillida und Heidegger, Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen, 20, 1975, S. 103-126, cf. 120 m. Anm. 82. Verstärkend: Karl Jaspers, Notizen zu Martin Heidegger, München 1989, S. 107 (Nr. 84). Heideggers van Gogh-Deutung lässt sich insgesamt auch im Subtext lesen gegen Jaspers frühe Schrift (1922) über »Strindberg und Van Gogh« mit ihrer Symptom-Analyse der Kunstschöpfungen im ärztlichen Blick. (umso mehr, als Jaspers darin auch Hölderlin bespricht!).
- 13 Gerade die Entzeitlichung also macht das »Kunsterk« verfügbar für den »Betrieb«, gegen den Heidegger es als Wahrheitsträger abschirmen will: 1960, S. 38f. (wie Anm. 1)
- 14 1960, S. 39 (wie Anm. 1): »in der grossen Kunst... bleibt der Künstler gegenüber dem Werk etwas Gleichgültiges, fast wie ein im Schaffen sich selbst vernichtender Durchgang für den Hervorgang des Werkes«.
- 15 Heidegger, 1960, S. 30. (wie Anm. 1).
- 16 Hofmannsthal (s.o. Anm. 11) S. 140. Vgl. Max Horkheimer, Dämmerung. Notizen in Deutschland (unter dem Pseudonym Heinrich Rhegius zuerst 1934 in Zürich publ.); 972, S. 216-219: »Die neue Sachlichkeit«, S. 217: »Diese neuartige als Sachlichkeit drapierte Abstraktheit der Wissenschaft, die sich gegen den alten Formalismus so hochmütig als »Konkret-heit« auführt«; S. 218: »Unseren Philosophen kommt es heute überall auf die Er-

- kenntnis des Wesens an. Dazu sehen sie von allem Äusserlichen und Zufälligen, von der blossen »faktischen« Verknüpfung ab.«
- 17 Heidegger, 1960, bes. S. 64-66; (wie Anm. 1) Bernhard Schubert, Der Künstler als Handwerker. Zur Literaturgeschichte einer romantischen Utopie. Königstein/Ts., 1986.
- 18 Schapiro, 1968, S. 206. (Wie Anm. 7).
- 19 Erwin Panofsky, Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie. (1924). 2. A. Berlin 1960.
- 20 Jochen Schmidt, Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750-1945. Darmstadt, 1985, bes. Bd. II, S. 194-212: »Der Führer als Genie«.
- 21 Ausst.Kat. Deutsches Literaturarchiv im Schiller-National-Museum: »Klassiker in finsternen Zeiten«. Marbach/N. 1983, Bd. I, S. 287-298. In der kunsthistorischen Methodik zeigt sich das an der gleichzeitigen Wendung zum Kunstwerk als »Mikrokosmos«, »Gebilde« u.ä. (Sedlmayrs »Zu einer strengen Kunstwissenschaft« in den »Kunstwissenschaftlichen Forschungen«, I, 1931; v. Einem: Aufgaben der Kunstgeschichte in der Zukunft, Zeitschrift für Kunstgeschichte 1935 u.a.)
- 22 »Ursprung«, 1960, S. 7 (wie Anm. 1): »Dass ein Werk den Meister lobe« (zum Kontext der »klassischen« Anspielung hier vgl. oben Anm. 17): Rilkes »Werkleute sind wir« (im »Stundenbuch« 1902).
- 23 Heidegger in seiner Freiburger Rektoratsrede 1933; vgl. Ott, S. 155. (wie Anm. 1).
- 24 Vgl. z.B. Kandinsky (s.o. Anm. 5) S. 132, generell Konrad Farner, Der Aufstand der Abstrakt-Konkreten, Neuwied-Berlin, 1970 zur »Geistmetaphysik«.
- 25 Thomas Bernhard, Alte Meister. Komödie. Ffm 1985, S. 87-100.
- 26 Zur jüngsten kunsthistorischen Anwendung der Heidegger-Schapiro-Derrida-Kontroverse: Svetlana Alpers, Rembrandt als Unternehmer. Sein Atelier und der Markt, Köln 1989, S. 259 m. Anm. 68. Zur »Pilatusfrage« auch Heinz Schlaffer, Poesie und Wissen. Die Entstehung des ästhetischen Bewußtseins und der philologischen Erkenntnis, Ffm, 1990, S. 236ff.

Angst und Methode nach Warburg: Erinnerung als Veränderung

Konrad Hoffmann

Man kann die Herausbildung der kunstgeschichtlichen Methodik im 19. Jahrhundert verstehen als Reaktion auf den damaligen künstlerischen Historismus. Mit dem Stilpluralismus war es im Gefolge von Revolution und Restauration zum Ende der Evolution von Epochenstilen gekommen. Um so mehr orientierte sich die Kunstforschung am naturwissenschaftlichen Entwicklungsbegriff, dem Evolutionismus, und suchte die in der Gegenwart vermißte Einheit nun in den vermeintlich geschlossenen Perioden der ästhetisch verklärten harmonisierten Vergangenheit. Das Einheitsbedürfnis, ja der Einheitszwang ließ die Abweichungen, Störungen und Gegenbewegungen ignorieren und unterdrücken. Nationale Machtstrukturen bzw. Ansprüche verlängerten sich über die Beschreibungstopik von Werken und Zeitaltern der Kunst als Ganzheit, Einheit in Vielfalt etc.

Dem lag eine entscheidende Voraussetzung zugrunde: Nur wenn man ab-sah von persönlicher Geschmacksbeurteilung, konnte es zur Konstruktion einer Universalgeschichte der Kunst kommen. Riegl verlangt den prinzipiellen Verzicht auf subjektive Schönheitsempfindung, um die jahrhundertlang ästhetisch verachteten Perioden (Spätromische Kunst, Barock) zu rehabilitieren und überhaupt mit der Kategorie des Verfalls in der Kunstentwicklung aufzuräumen: in dem Buch über die Spätromische Kunstindustrie von 1901 soll nachgewiesen werden, daß auch die Wiener Genesis gegenüber der früheren römischen Kunst „vom Standpunkte universalhistorischer Betrachtung der Gesamtkunstentwicklung einen Fortschritt und nichts als Fortschritt bedeutet und daß sie, nur mit dem beschränkten Maßstabe der modernen Kritik beurteilt, sich als Verfall darstellt, den es tatsächlich in der Geschichte nicht gibt“. Und Wölfflins „Kunstgeschichtliche Grundbegriffe“ von 1915, das Lehrbuch von Generationen, basieren auf dem Absehen von Motiv, Schönheit, Qualität und Ausdruck. Um die Darstellungsart als solche zu erfassen, will er nach der Morellischen Methode in der Zeichnung eines bloßen Nasenflügels schon das Wesentliche des Stilcharakters erkennen. Kunst als Ausdruck zu nehmen von Zeit oder Volksstimmung oder von persönlichem Temperament – das könne nur zu den nicht-künstlerischen Seiten im Menschen führen. Der Betrachter soll sich vom Ausdruck nicht affizieren und von der möglichen Verstellungs-

fähigkeit des Künstlers nicht täuschen lassen. Kunstmorphologie wird zur Klassifikation experimentell im Laborvakuum zerstückelter Präparate – unter dem Ausschluß der beteiligten Subjekte. Carlo Ginzburg hat das Verfahren bei Morelli (und Freud) als Indizienparadigma untersucht. Ich komme zum Schluß wieder darauf zurück. Wenn wir bei Wölfflin die radikale Konsequenz der kriminalistischen Stilgraphologie finden, so fällt dies besonders auf gegenüber seinem – und Warburgs – kunstgeschichtlichem Lehrer, Jacob Burckhardt. Denn Burckhardt hatte aus dem historistischen Stilpluralismus seiner Gegenwart die umgekehrte Konsequenz gezogen: ihm schärfte sich daran der moderne, nachrevolutionäre Blick für die gleichzeitige Verfügbarkeit verschiedener Formmöglichkeiten in der Vergangenheit. Sein Programm war eine „Kunstgeschichte nach Aufgaben“ (Gattungsstil, Tradition, Auftraggeber in kultur- und sozialgeschichtlicher Perspektive). Auch für Warburg liegt der aktuelle Ausgangspunkt in der Erfahrung von Stilkonflikten, Antithesen, Polaritäten und Brüchen: Gotik und Antike, Realismus und Stilisierung im florentinischen Quattrocento, Astrologie und Reformation in Deutschland, Melanchthon und Luther. Und wie Burckhardt ging es ihm gerade – gegen Wölfflin – um eine neuartig vertiefte Betrachtung von Kunst als Ausdruck, dabei nicht um Absehen von sich selbst, sondern um Bewußtmachen, um Begreifen dessen, was ihn am Bild so mächtig ergreift.

Heute über Warburg zu sprechen – 100 Jahre nach seiner Immatrikulation in Straßburg, 60 Jahre nach seinem Tod – versetzt uns, nach dem alten Vergleich, wie Zwerge auf die Schultern des Riesen. Das Bildwort bedeutet einerseits, als Jüngere Warburg gegenüber klein zu sein, durch ihn vorgeprägt, andererseits aber – heute – weitersehen zu können, auch auf ihn selbst zurück. In der Wissenschaftsgeschichte berührt das Bild der Zwerge und Riesen (Merton: on the shoulders of giants) den Nerv unseres Interesses, die dialektische Zeitgebundenheit: jede Erinnerung macht die Voraussetzungen des Jetzt bewußt und treibt dadurch Kultur als sozialen Prozeß weiter. Erinnerung als Veränderung, Warburgs entscheidendes Denk- und Lebensmotiv des Bildes als Produkt und Träger von Angstbewältigung im sozialen Gedächtnis, Mnemosyne, ist in der gegenwärtigen Warburg-Rezeption verunklart durch Polarisierung. Ich illustriere das an dem legendär gewordenen Diktum, das sich an Warburg geheftet hat und als geflügeltes Wort seinen Ruhm wie einen Luftballon über die Welt treiben läßt: „Der liebe Gott steckt im Detail“.

Die Philologen berufen sich dabei auf einen Warburg der akribischen interdisziplinären Quellenarbeit, der sich selbst zurücktreten läßt gegenüber „der Sache“, auf ein Vorbild als Positivist und Historist. Die mentalitätsgeschichtlich orientierten Kunsthistoriker betonen demgegenüber Warburg als „nervöses Auffangorgan“ seiner eigenen Zeit (Hamburger Großbürgertum, Kaiserjuden, zeitgenössische Kunst, Ethnologie, Weltkrieg). Aktualitätsbewußt kritisieren sie die antiquarische Seite, Warburg als Kronzeugen des ei-

genen Detailfetischismus zu beanspruchen. Für den Historisten Warburg wird so als ein Kardinalbeleg etwa aus seinem Rembrandt-Vortrag 1926 die Einleitung zitiert: „Jeder Wissenschaftler, der sich an ein kulturgeschichtliches Problem heranwagen muss, liest über dem Eingang seiner Werkstatt Goethes Worte ‚Was Ihr den Geist der Zeiten heisst, das ist im Grund der Herren eigener Geist, in dem die Zeiten sich bespiegeln‘“. Warburg befürwortet gleichsam eine Teilrevision dieses Spruches, weil bisher nicht alles versucht wurde, um den „Geist der Zeiten“ aus den eigenen Stimmen der Zeit selbst herauszustellen.

In dieser Situation, sagt Warburg, „muss man dem angeklagten Historismus das Recht zum Versuch lassen, ‚den Geist der Zeiten‘ aus Stimme und Gestaltung des Zeitgeistes selbst zum Bilde beizubringen, um damit sich selbst aus der Region des Zusammenhangs von Wort, Handlung und Bild als grösste Fehlerquelle auszuschalten“. (E. H. Gombrich, *Aby Warburg*, London 1970, S. 313f.) Dieses Beweisstück für den Historisten Warburg stellt sich aber als Fehlanzeige heraus, denn der Passus ist – ganz gegen Warburgs Geist – aus dem Zusammenhang isoliert (ja schon in dem zitierten Abschnitt stehen die Signalworte, die ich betont hervorhob: „bisher“, „in dieser Situation“).

Der Wunschcharakter der Teilwahrheit zeigt sich, wenn man den Schluß dieses gleichen Vortrags hört.

„Man darf der Antike die Frage ‚klassisch ruhig‘ oder ‚dämonisch erregt‘ nicht mit der Räuberpistole des Entweder – Oder auf die Brust setzen. Es hängt eben vom subjektiven Charakter der Nachlebenden, nicht vom objektiven Bestand der antiken Erbmasse ab, ob wir zu leidenschaftlicher Tat angeregt, oder zu abgeklärter Weisheit beruhigt werden. Jede Zeit hat die Renaissance der Antike, die sie verdient.“ (Gombrich, S. 238)

Man kann also feststellen, daß Warburgs Quellenarbeit kein Selbstzweck war und nicht für eine historistische Position angeführt werden kann. Die historische Arbeitstechnik, das Ethos der Präzision, Interdisziplinarität und innerhalb der Kunstgeschichte der Kampf gegen das ästhetische Grenz wächtertum von Hoher Kunst, waren für Warburg Instrumente der pädagogischen Zeitkritik: „Erinnerung als Veränderung“.

Warburg hat sich polemisch, ja zynisch über die Kulturpraktiken seiner Zeit geäußert:

„Der moderne müde Kulturmensch, den Ruskins Machtgebot zu den lieben, unverdorbenen Trecentisten zieht, in denen er sein eigenes primitives Gemüt wieder zu finden hat: Ghirlandajo ist eben kein ländlich murmelnder Erfrischungsquell für Präraphaeliten, aber auch kein romantischer Wasserfall, dessen tolle Kaskaden dem anderen Reisetypus des Übermenschen in den Osterferien, mit Zarathustra in der Tasche seines Lodenmantels, neuen Lebensmut einrauscht zum Kampf ums Dasein, selbst gegen die Obrigkeit.“ (Gombrich, S. 111)

Aus der erzieherischen Absicht kann Warburg daher (Gombrich, S. 112) gerade der Vergangenheit zu ihrem Recht verhelfen – „keine Hallelujawiese für die Osterferien oder eine romantische Ruine für müde Raffinés mit helldunkeln Schlupfwinkeln“ zu bleiben und auf die Gegenwart durch die Forderung einzuwirken: „Was sie für den modernen Menschen und Künstler sind, sei uns zunächst gleichgültig“. Diese Erziehungskraft der Erinnerung hat Warburg ja bekanntlich lebenserhaltend an sich selbst eingesetzt und sich 1923 in der Nervenheilanstalt Kreuzlingen mit der Aufarbeitung seines Besuches bei den Pueblo-Indianer Neu-Mexikos 1896 energetisch aus der Bildmagie des schizophrenen-seismographischen Kriegszusammenbruchs und Wahnsinns herausgekämpft. In dem berühmten Vortrag über das Schlangenritual, 1923, erinnert er sich, „daß er vor der ästhetisierenden Kunstgeschichte einen aufrichtigen Ekel bekommen hatte“. (Gombrich, S. 89)

Die gegenwärtig dominierende Aufspaltung Warburgs in den antiquarischen Positivisten einerseits (zeitlose Norm), den modernen Psychohistoriker andererseits erweist sich als Scheinproblem. Warburg sagt 1908:

„Jede Zeit kann nur schauen, was sie auf Grund eigener Entwicklung ihrer inneren Sehorgane von den olympischen Symbolen erkennen und vertragen kann. Uns z.B. lehrte Nietzsche Dionysos zu schauen. Wenn nun aber die Vorstellung von der Antike... subjektiv durch den Geist der Zeit bedingt ist, so liegt in jeder gewissenhaften historisch vergleichenden Betrachtung über den Einfluss der Antike ein Beitrag zur Selbsterziehung des europäischen Geistes.“ (Gombrich, S. 190f.) Warburg gewann aus der Vertiefung in die Feldforschung der Magie (nach Lektüre von Indianerbüchern als Kind 1873, der Aufenthalt in Neu-Mexiko 1896 und die Kreuzlinger Erinnerungsarbeit 1923) die Anstöße für eine Revision des klassizistisch-gründerzeitlichen Konzepts von Antike und Renaissancekultur. Er wird heute mit seinen „Pathosformeln“ als Stammvater eines philologischen Blicks auf Topoi (E. R. Curtius), Motive, Konstanten und Archetypen vereinnahmt. Das geht aber nur, indem man die interdisziplinäre Gelehrsamkeit und Quellenforschung von einer Arbeitstechnik zum Selbstzweck macht und zum Ausdruck einer blassen humanistischen Bildungsidee umdeutet. Aber auch die kunsthistorische Ansippung an ihn unter dem isolierten Motto der „Menschenrechte des Auges“ verengt den vitalen Kern seiner Lebensarbeit, die Frage nach der Funktion des Bildes.

Warburgs Ausgangspunkt liegt in der assoziationspsychologischen Tradition, die sein Bonner Lehrer Hermann Usener von Giambattista Vico und Tito Vignoli her auf die Mythenforschung übertrug: die animalische Angst, aus der der frühe Mensch hinter einer fremden Außenbewegung in der Natur eine wirkende Kraft hypostasierte. Usener spricht vom Augenblicksgott, der die urtümliche Angst in einer anthropomorphisierenden Projektion bindet, momentan-funktional im definierten Gegenüber erklärt und aufhebt. Was der

Religionsforscher Usener als Altphilologe an die Rolle des Götternamens knüpft, Angstbewältigung, das verknüpft Warburg mit dem Bild. Um diese, wie er sagt, Ursachensetzung, kreist sein Denken leitmotivisch bis in die Spätzeit; eine frühe Sammlung seiner Entwürfe dazu steht unter dem Motto: „Du lebst und tust mir nichts“. (Gombrich, S. 71)

Das Bild wie der Name also als angstbewältigende Distanzierung. In Auseinandersetzung mit Kunsttheoretikern (Semper) überträgt Warburg den Aspekt des Animismus vom urtümlichen Natureindruck auf das Bild und spricht von der „Annahme des Kunstwerks als etwas in Richtung auf den Zuschauer feindlich Bewegtes“ (Gombrich, S. 80). Warburg geht hier vom religionsgeschichtlichen Gesichtspunkt (Name wie Bild als bannendes Opfer an den Augenblicksgott) zum kunstpsychologisch – wirkungsästhetischen Aspekt über (in der Dissertation spricht er am Schluß davon, das schwierigste Problem für die Bildende Kunst sei das Festhalten der Bilder des bewegten Lebens). – Dieser Übergang ist in der inzwischen sehr ausgedehnten Warburg-Forschung noch nicht in seiner Bedeutung beachtet worden. Das Bild hält Leben anschaulich und zugleich seine bedrohliche Bewegung im metaphorischen Sicherheitsabstand – die hier wirksame Grundschrift ist die alttestamentliche Abwehr der Bildmagie (in dem Kreuzlinger Vortrag kommt Warburg auf die Eherne Schlange zu sprechen – als Einbruch der kultischen Idolatrie in die Bilderfeindlichkeit der Zehn Gebote und der Propheten). In dieser Konzeption spiegelt sich Warburgs eigene Ablösung von der jüdischen Religion beim Übergang zur historischen Bildforschung. Die magische Intensität der Bilderfassung läßt sich bei Warburg bis zum halluzinatorischen Verfolgungswahn beobachten, als er zu Kriegsende zusammenbrach und mit Schokoladenstückchen in der Tasche herumlief, um die ihn bedrohenden Dämonen zu beschwichtigen. Mit der Indianerreise ging er religionstypologisch hinter das mosaische Bildtabu und hinter den Monotheismus als Erfahrungsszene zurück.

In ritueller Beschwörung und Bilddarstellung wurden Schlangen hier zu lebenssichernden Analogiemagneten für Blitz und Regen. Name, Fest und Bild erfuhr er so als Mittel und Formen der zwingenden Ursachensetzung. Bei der Übertragung auf die Analyse der Florentiner Renaissancekultur (Gombrich, S. 71) ging er vom Polytheismus (Persönliche Götter, deren Macht willkürlich und unberechenbar eingreift – Opfergaben von Fall zu Fall) zum Monotheismus über, vom Alten Testament (Ein persönlicher Gott, stetig herrschend, zornig, aber versöhnbar – fest vorgeschriebene regelmäßige Opfergaben) zum Neuen Testament (Gott ist die Liebe, Abstossung des grobsinnlichen Theiles der Opferhandlungen aus dem täglichen Leben. Es bleibt das Gebet und einige Ceremonien: Taufe, Abendmahl) und zu seiner eigenen Situation (Gott ist in uns: Tägliche Arbeit eines mit Gottesdienst). Diese Aufzeichnung des 22jährigen Bonner Studenten (übrigens vom 4. September 1888) begleitet die

Selbstdistanzierung von der familiären Religion und die Übertragung der Bilderfurcht auf das historische Feld von Kunst und Dokument. Mit einem seiner charakteristischen Begriffe läßt sich hier sagen, Warburg habe den Gott vom feindlich bewegten Augenblicksdämon sich in seine tägliche Arbeit einverleibt: der „Gott in uns“ ist der „Gott im Detail“, der später als Bonmot in seiner Umgebung kursierte („Der liebe Gott steckt im Detail – der Duce ist nicht aus Email“).

Die Emanzipation von der jüdischen Religion zeigt sich als Triebkraft für Warburgs wissenschaftliche Fragestellung, wie – von den Indianern her zu dem tabuisierten Gottesbild – so von der hellenistisch-arabischen Astrologie her zu der den Juden verbotenen Zukunftserforschung. Von der frühen dichtesten Notiz: „Du lebst und tust mir nichts“ bis zum Kreuzlinger Vortrag und dem Mnemosyne-Atlas leitet ihn die Konzeption des Bildes als Ursachensetzung aus phobischem Reflex. „Durch das ersetzende Bild wird der eindruckende Reiz objektiviert und als Objekt der Abwehr geschaffen.“ (Gombrich, S. 218)

„Wenn der Bafiotte die Lokomotive mit einem Flußpferd vergleicht, so ist das für ihn ein aufklärerischer Rationalismus in dem Sinne, daß er dieses unbekanntes gewaltsam dahinstürmende Tier einfängt in das ihm bekannte Geschöpf, das er zu jagen und zu erlegen gewohnt ist.“ (Gombrich, S. 218)

Das Bild als angstbewältigende Ursachensetzung wird dem Historiker seinerseits zur Spur einer fremden Lebenssituation, die dem Eingedenken über den Zeitenabstand nur fragmentiert, verstellt in Details entgegentritt als Rekonstruktionsziel. Uns selber wird, den Zwergen auf seinen Schultern, in der Distanz nun Warburgs eigene Zeitverflechtung in diesen wissenschaftlichen Typus, dem Indizienparadigma deutlich. Carlo Ginzburg hat es untersucht und besonders an Freud und Morelli exemplifiziert: Freud liest Morelli (Moses-Michelangelo).

Der Seelenarzt setzt seine Rekonstruktionsarbeit in der Interaktion an, in der bewußtmachenden, durch Wiederholung und Übertragung korrigierenden Erinnerung. Freud schult sich am Kunstkenner Morelli, seinerseits einem Mediziner: Im Blick auf das unwillkürliche, dafür aber um so verräterischere Detail als Symptom hebt er weit zurückliegende Veränderung ins Bewußtsein, hilft dem Patienten dabei, frühe Weichenstellungen rückgängig zu machen. Warburg war kein Freudianer. Freud kein Warburgianer. Warburg hat wohl nach der kunstgeschichtlichen Dissertation in Berlin zeitweilig Medizin studiert und sich andererseits auch mit Morelli beschäftigt.

Aus dem heutigen Blickwinkel aber zeigt sich uns die Nähe zwischen den Zeitgenossen (nicht in dem beliebten Sinn, um sie als zeitgebunden und überholt abzutun) Warburg und Freud, gerade in der Methode: Angst mit Erinnerungsarbeit am Detail zu bekämpfen, an den im historischen Prozeß verschütteten, überdeckten Spuren, Indizien und Symptomen.

Auch als Historiker betreibt man Verhaltensforschung und ist dabei selbst

Angst und Methode nach Warburg: Erinnerung als Veränderung 267

entscheidend miteinbezogen, nicht als Fehlerquelle, sondern als der fragende Beobachter, an dem allein man Ereignisse beobachten kann. Insofern ist ein weiterführendes Element für die heutige Beschäftigung mit Warburg – und an ihm – mit uns selbst die Einsicht von der fundamentalen Rolle der Gegenübertragung in der Verhaltenswissenschaft, wie sie Georg Devereux entwickelt hat: „Angst und Methode in den Verhaltenswissenschaften“. Das Absehen von sich selbst, von den eigenen Bedingungen und Interessen ist die weitestreichende Selbsttäuschung. Dies ist keine Sache der Vergangenheit (Morellis und Wölfflins), sondern bis heute wirksam. Im Glauben an die eigengesetzliche Ganzheit des Kunstwerks und die Lebenskraft mythischer Form verdrängt die Phänomenologie- und Heidegger-Nachfolge noch 1985 (Dittmann) die Angst ins Bild: Warburg verblieb für sie „ganz unter dem Vorzeichen der Furcht“. Und selbst Martin Warnke hält 1988 Wölfflins Ansatz für „vielleicht zeitgemäßer“ als Warburgs.

Wir haben hier das vor uns, was Warburg an der Geschichte kultureller Symbole einen Pendelschlag der Pole nannte. Dem Blick des Zwerges auf seinen Schultern erscheint ein Pendeln zwischen realistischer und ästhetischer Grundeinstellung, zwischen sozialem Gedächtnis und Vergessen, zwischen Politik und „Enthusiasmus“. Revolutionen markieren als Umschlagpunkte des Pendels die soziale Evolution der Disziplin. Warburg sprach angesichts der Planetenfurchtigkeit vom „Denkraum der Besonnenheit“:

„Athen muß eben immer wieder aus Alexandria zurückerobert werden.“

Panofskys „Renaissance“

Konrad Hoffmann

In Erwin Panofskys Lebensarbeit lässt sich die Bemühung um einen historischen Begriff der Renaissance als Kulturepoche leitmotivisch verfolgen. Das Buch „Renaissance and Renascences in Western Art“ (1960) entfaltet in begrifflicher Pointierung die leitende These, die, 1933 mit Fritz Saxl in dem Aufsatz über „Classical Mythology in Medieval Art“ bekanntgemacht und 1939 im Einleitungskapitel der „Studies in Iconology“ an zentraler Stelle exponiert, 1960 in die Formel vom „Principle of disjunction“ zusammengefaßt worden war.¹ Die These definiert die Eigenständigkeit der Renaissance als Re-Integration der im Mittelalter nur separat rezipierten und rezipierbaren Elemente der Antike, Form und Inhalt, d. h. als erstmalige und neuartige Konstitution des „klassischen Altertums“ im Sinne eines geschlossenen kulturellen „Systems“ bzw. Werts.

1. Erwin Panofsky, *Die Renaissancen der europäischen Kunst*. Übers. H. Günther, Frankfurt/M.: 1979 (Taschenbuchausg. 1990). Die dt. Übersetzung des Originaltitels „*Renaissance and Renascences in Western Art*“ Stockholm (1960) verfälscht Panofskys signifikante Pointe, die Unterscheidung zwischen *der* (ital.) Renaissance und *den* (mittelalterlichen) Renaissancen, mit der nivellierenden Gleichstellung im Plural: „Die Renaissancen“.

Erwin Panofsky – Fritz Saxl, *Classical Mythology in Mediaeval Art*, Metropolitan Museum Studies IV, 1932–33, New York 1933, S. 228–280.

Erwin Panofsky, *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, N. Y. 1939 (Harper Torchbook Edition, N. Y. 1962). Kap. I: Introductory, §II, S. 18–31.

Erwin Panofsky, Renaissance and Renascences, *The Kenyon Review*, VI, 1944, S. 201–236 (Wiederabdruck in: W. E. Kleinbauer, Hg., *Modern Perspectives in Western Art. An Anthology of 20th Century Writings on the Visual Arts*, N. Y. 1971, S. 413–431.

Bei der ersten Veröffentlichung 1933 erscheint Saxl als Mitautor. Sein Anteil an der Konzeption, die 1960 als Panofskys „Principle of disjunction“ monumentalisiert wird, ist fundamental trotz aller späteren *damnatio memoriae*. Die entscheidenden Gesichtspunkte (Spannung zwischen Form und Inhalt, Antike und Christentum, Distanz und elegische Verklärung) hat Saxl 1927 formuliert in der Einleitung zu seiner Neuausgabe von Jacopo Zucchis „Discorso sopra li Dei de' Gentili, e loro Imprese“ (Fritz Saxl, *Antike Götter in der Spätrenaissance. Ein Freskenzyklus und ein Discorso des Jacopo Zucchi*. Stud. d. Bibl. Warburg, VIII. Leipzig-Berlin 1927, vgl. nur etwa S. 29 mit der Hervorhebung der *Spaltung*).“ Hier liegt auch ein Impuls zu Panofskys „Arkadien“-Arbeit (in den Ausführungen zu Signorellis „Pan“).

Im Mittelalter fehlte, so das Argument, das Bewußtsein des historischen Abstandes, der Blickwinkel auf die Antike als innere, notwendige Einheit: demgemäß war die Aufnahme antiker Form nur in nicht-antiken Inhalten bzw. vice versa klassischer Stoffe in zeitgenössischer Form möglich – eine Verschränkung jeweils also zwischen Vergangenheit und Gegenwart und zwischen „Heidentum“ und Christentum.

Ich formuliere dazu die Thesen:

1. Panofsky wendet hier das Begriffsinstrumentarium der Ästhetik des Deutschen Idealismus an, die Verhältnisbestimmung von „Form“ und „Inhalt“ ebenso wie die Kategorie der Ganzheit (Totalität, Einheit, Harmonie).
2. Diese Begriffsübernahme aus der Philosophie des 19. Jh. für ein Quellen- und Faktenmaterial aus Mittelalter und früher Neuzeit ist ein Aspekt von Panofskys uneingestandener Modernität, seiner Prägung im Neu-Idealismus (Cassirer).
3. Panofsky überträgt das Begriffsmodell vom ästhetischen Produkt auf die geschichtliche Entwicklung, er ästhetisiert damit also einen historischen Prozeß. Eine explizite Illustration des Denkansatzes liefert er darin, daß er das Geschichtskonzept der Humanisten mit der Erfindung der Zentralperspektive parallelisiert: als Distanzbewußtsein des Subjekts in Raum (Bild) wie Zeit.
4. Mit dem dominanten Aspekt einer zielgerichteten historischen Entwicklung steht Panofskys Renaissance-Arbeit im Kontext seiner an Riegl gewonnenen Position: Kunstgeschichte als Geschichte von Problemlösungen; der letztlich von Hegels Geschichtsphilosophie bestimmte Zugang, den Panofsky in seinen frühen methodenkritischen Studien in der Debatte um Riegls „Kunstwollen“ theoretisch fundierte, eröffnet die Vorstellung der universalgeschichtlichen Einheit eines dialektischen Experiments: innerhalb der Rahmenkoordinaten künstlerischer „Grundbegriffe“ (Haptisch-Optisch u. ä.) ermöglicht das Prinzip „Kunstwollen“ die analytische Plazierung eines jeden nur vorstellbaren Kunstprodukts in systematisch-entwicklungsgeschichtlicher Hinsicht, mit der an Naturwissenschaft und Technik professionell geschulten Effizienz und Durchsichtigkeit einer flexiblen Versuchsanordnung (E. Wind, Experiment). Panofsky geht nach Riegl hier also, wieder uneingestanden, von den Prämissen aktueller Modernität aus, indem er die Emanzipation vom subjektiven Geschmacks- und Werturteil auf den Begriff des Objektiven gründet: „Kunstwollen“ als Hebelkraft einer „unendlichen“ Problemgeschichte.

In Panofskys Standpunkt zeichnet sich der Konflikt ab zwischen der „technokratisch“ entwicklungsmäßigen Problemgeschichte von „Kunstwollen“ (Riegl, Hegel) und dem an der ästhetischen Spekulation gebildeten Epochenideal der Renaissance als harmonischer Reintegration von (antiker) Form und (antikem) Inhalt. Die mit der Renaissance erreichte Balance soll durch den weitergehenden Prozeß nicht als Wert in Frage gestellt werden können, sondern unverlierbar bleiben als Grundlage und Ausgangspunkt der modernen Kultur in Gegenwart und Zukunft. Das Disjunktionsprinzip hebt für Panofsky – in Abwehr des „Aufstands

der Mediaevisten“ (Haskins u. a.) – die Renaissance der Neuzeit grundsätzlich ab von den mittelalterlichen Renaissancen und markiert sie (wie für Burckhardt) in ihrem weltgeschichtlichen Stellenwert als Durchbruch der eigenen Kultur. Dieser „fortdauernde Charakter der italienischen Renaissance“ (S. 111), den Panofsky mit Stichworten der Alltagsgewöhnung benennt (Lehnworte in der Wissenschaftsterminologie), spiegelt die aus dem historischen Abstand erwachsene Totalität einer unerreichbaren, verlorenen, toten Welt, eines im Traum und Wissen wieder ersehnten Ideals. Panofskys Sprache verrät in ihrer emotionalen Färbung die auch in leichter Ironie spürbar gehaltene mythische Verpflichtung der eigenen kulturellen Identität: „Das Mittelalter hatte die Antike unbeerdigt gelassen und ihren Leichnam abwechselnd galvanisiert und exorziert. Die Renaissance stand weinend an ihrem Grab und versuchte ihre Seele auferstehen zu lassen“.² Wenn Panofsky sein vom humanistischen Gymnasium genährtes Credo in der sakralisierenden Form äußert: „Auferstandene Seelen sind unberührbar, aber haben den Vorteil der Unsterblichkeit und Allgegenwart“, so fällt demgegenüber an seinen Belegstücken der unverbindlich beliebige Charakter, das Element der Gemeinplätze und Kuriositäten auf, vor allem aber der Umstand, daß er selbst dem aus der Erfahrung des zeitlichen Abstands entwickelten modernen Antikenbild gegenüber kein Distanzbewußtsein aufbringen kann. Hierin zeigt sich Panofskys Identifizierung mit „dem Humanisten“ zugleich als Abkehr von dessen historischer Triebfeder, das im ästhetischen Idealismus vorgeprägte Stillstellen eines mit modern geschärftem Differenzbewußtsein (Hegel, Riegl) beobachteten Prozesses formaler wie symbolischer Problemlösungen: die erreichte Lösung wird festgehalten als überdauerndes Ideal. Der Autoritätenkonflikt in Panofskys intellektueller Sozialisation (Cassirer-Kant vs. Riegl-Hegel) läßt historisches Bewußtsein, das er als Kriterium der italienischen Renaissance definiert, in dessen ästhetische Verdrängung als Wert umschlagen. Gegenüber diesem Interessenskern und Bekenntniszentrum seiner Arbeit war Panofsky unzugänglich für Diskussion und Kritik. So hat er sich nie mit den – bei aller Vorsicht der Formulierung – weitreichenden Einwänden Gombrichs anlässlich der ersten Publikation seines Renaissancekonzepts auseinandergesetzt. Gombrich schrieb in der – von der späteren Forschung leider ziemlich vernachlässigten – Forschungsbibliographie des Warburg Institute 1938 zu Panofsky-Saxls Aufsatz „Classical Mythology in Medieval Art“ von 1933: „Aber das Verhalten zum Bild kann doch wohl nicht direkt dem Verhalten zur Wirklichkeit gleichgestellt werden, so wenig sich das historische ‚Distanzbewußtsein‘ der Renaissance dem

2. Diese bildhafte Zusammenfassung verfehlte nicht ihre Wirkung in der Fachdiskussion, vgl. als sehr frühe Rezeptionsbelege dazu Walter Paatz, der für das Mittelalter statt von „Renaissancen“ von „Renovatio“ spricht: W. P., Renaissance oder Renovatio? Ein Problem der Begriffsbildung in der Kunstgeschichte des Mittelalters, in: *Beiträge zur Kunst des Mittelalters. Vorträge der Ersten Deutschen Kunsthistorikertagung auf Schloß Brühl 1948*, Berlin 1950, S. 16–27, cf. S. 26; Günter Bandmann, *Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger*. Berlin 1951, S. 49, Anm. 19. Entsprechend s. u. Anm. 12 Camille, Anm. 56, Cantor S. 185.

optischen der Perspektive zuordnen lassen muß. An solchen Stellen bleibt es in Schweben, ob genetische Zusammenhänge, geistesgeschichtliche Parallelen oder nur Gleichnisse gemeint sind.³ In dem Aufsatz von 1933 ist der Vergleich zwischen historischem Distanzbewußtsein und Zentralperspektive auf einen einzigen Satz beschränkt, im Buch von 1960 weiter entfaltet.⁴ Und bei Panofskys fortwährender Verfeinerung und Pointierung seiner Argumentation blendet er auch zum „Disjunktionsprinzip“ von Gombrich angeführte Relativierungen aus. Panofsky ignoriert einfach die entsprechende Kritik: „Unabhängig von antiken Inhalten werden antike Formen vom Mittelalter assimiliert, aber diese Formen dienen nur zur Veranschaulichung ethischer, nicht körperlicher Inhalte. Hier hätte man neben Beispielen der religiösen Sphäre (Reims, Pisa) gerne auch ein Beispiel aus dem engsten Bereich des Themas selbst gesehen. Der Quedlinburger Teppich etwa, der den Urtypus aller mythographischen Texte, Martianus Capella, illustriert, neigt doch wohl auch formal auf die Seite antiker Gestaltungsweise. Ganz allgemein verdient es vielleicht überdacht zu werden, ob die Prämissen dieser Überschau zu so genereller Deutung hinreichen.“⁵

Zugespitzt kann man sagen, bei der im „Principle of disjunction“ kulminierenden Formulierung, Verfeinerung und Ziselierung des Panofskyschen Leitmotivs über 30 Jahre hinweg bleibt das historische Distanzbewußtsein, der italienischen Renaissance gegenüber der Antike, in der Verabsolutierung neuhumanistischer Ideale auf der Strecke. Entsprechend verrät Panofsky seiner eigenen geschichtlichen Lage gegenüber keine Bemühung um die Reflektion der Zeitgebundenheit – der Aktualität und Risiken. Das Insistieren auf der Permanenz und Unzerstörbarkeit des humanistischen Antikenbesitzes wehrt gerade dessen historische Realisierung ab. Nur so läßt sich seine beharrliche Ignorierung paralleler Forschungsansätze verstehen, die aus einem historisch-soziologischen Blickwinkel heraus das Distanzbewußtsein der Florentiner Renaissance-Humanisten gegenüber dem „klassischen Altertum“, ihre Isolation „der Antike“ als eines Kulturwertes „an sich“ und den Anachronismus der Restauration des klassischen Lateins als Gegenwartsflucht in eine romantische Traumwelt und die Renaissance nicht als „rinascita“, Wiederge-

3. Ernst Gombrich, Bespr. von Panofsky-Saxl, *Classical Mythology in Mediaeval Art* Metropolitan Mus.-Studies, 4, 1933, in: *Bibliography of the Survival of the Classics*, Warburg Institute. Bd. II, London 1938, S. 100f., Nr. 395. Panofsky trug mehrere Rezensionen zu der „Bibliography“ des Warburg Institute bei und zitiert im „Renaissance“ Buch eine Besprechung (Hugo Buchthal zu Schoenebeck) daraus.
4. Wie wichtig Panofsky diese Analogie nahm, zeigt der Umstand, daß er sie selbst in einer komprimiertesten Kurzversion seines „Principle of disjunction“ vorbringt. *The History of Art as a Humanistic Discipline* (1940), vgl. die dt. Fassung in: E. P., *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*, Köln, 1975, S. 7–35, cf. 29f., Anm. 6.
5. Seine ausführliche Erörterung über spezifische „Ausnahmen“ und „Differenzierungen“ des Disjunktionsprinzips (Panofsky, 1990, S. 90–104) erwähnt den berühmten Quedlinburger Teppich nicht.

burt, sondern als irreversible Abschnürung und Mortifikation des vorchristlichen Kulturerbes analysieren.⁶

Panofsky selber geht es um Distanz nicht von der Vergangenheit, sondern von seiner Gegenwart. Der Aufsatz von 1933 mündet in das vertrauensvolle Bekenntnis, bisher habe noch fast jede – künstlerische und kulturelle – Krise durch die Rückbesinnung auf die Antike bewältigt werden können.⁷ Angesichts der gleichzeitigen Antikenrezeption des Faschismus (NS, Italien) läßt sich kaum eine zynischere Desillusionierung dieses ästhetisch-konservativen Humanistentrosts vorstellen.⁸ Aber gerade Panofskys Wunschbild der dauerhaften gesicherten Renaissance beruht auf einer idealistischen Loslösung der Vergangenheit wie der eigenen Person von ihrer historischen Dimension, die das „klassische Altertum“ jederzeit für jeden politisch beliebig manipulierbar werden läßt: „Wenn Platon und Thukydides, Caesar, Tacitus(!) und Horaz zu Kronzeugen des Faschismus und seiner kultur- und machtpolitischen Ambitionen werden konnten, dann nicht zuletzt aufgrund der ahistorischen Verherrlichung des ‚Klassischen‘, welche die einem als modellhaft angesehenen Werk innewohnenden Humanisierungseffekte brutal in ihr Gegenteil verkehrte“.⁹

Panofsky hat die Problemgeschichte seiner Antikensehnsucht im Gewande historisch-kritischer Forschung als hegelianische Konstruktion geschrieben; die Re-Integration der im Mittelalter in Form und Inhalt zerstückelten „Antike“ setzt seine entsprechenden Längsschnitte fort: zu „Idea“, Perspektive als symbolischer Form und besonders zur Renaissance-Wiedergewinnung *der* antiken Virtus aus *den* mittelalterlichen virtutes (im „Herkules am Scheideweg“ 1930 – analog bis zur pointierten Entgegensetzung von Singular und Plural wie bei „Renaissance and

6. Alfred von Martin, *Soziologie der Renaissance. Zur Physiognomik und Rhythmik bürgerlicher Kultur*. Stuttgart 1932; Bespr. v. Felix Gilbert, *Bibliography* (s.o. Anm. 3), S. 234 f. Nr. 875. Vgl. auch den 1. Band der *Bibliography* 1934, S. 205, Nr. 835 (vorbereitender Aufsatz A. v. Martins dazu bespr.) vgl. v. Martins Buch in der 3. A.: *Soziologie der Renaissance*, München 1974, S. 82–93 „Humanismus als Romantik und Restauration“, spez. S. 84 f.
7. Panofsky-Saxl 1933 (s.o. Anm. 1) S. 278 Schlußsatz: „We can understand why... down to the crisis of our own days, which, among other phenomena, has given rise to the classicism of Picasso, almost every artistic and cultural crisis has been overcome by that recourse to antiquity which we know as classicism“.
8. Ab 1939 (*Studies in Iconology* [s.o. Anm. 1] (S. 27, Anm. 26)) bezieht Panofsky in kurzen Analogien zum Antikenverständnis die mittelalterliche Ambivalenz gegenüber dem Judentum ein (1990, S. 113 f.) – eine morphologisch beiläufige Motivassoziation aus dem „Elfenbeinturm“ vis-à-vis dem Holocaust. Im Aufsatz v. 1944 (vgl. Abdruck 1971 [s.o. Anm. 1] S. 426, Anm.) weist Panofsky auf den „amusing“ Umstand hin, daß „even the Nazis“ die „classical script“ akzeptieren mußten!! Vgl. dagegen nur H. Berve, Hg., *Das neue Bild der Antike*, 1942 (2 Bde., mit Beitr. u. a. v. Gadamer).
9. Egidius Schmalzriedt, *Inhumane Klassik. Vorlesung wider ein Bildungsklischee*. München, 1971, S. 28. Unter den (auf dem Umschlag dieser Schrift angekündigten) „wichtigsten Dokumenten zur Tradition eines fragwürdigen Begriffs“ finden sich auch (S. 84 f.) die einschlägigen Äußerungen Hitlers.

Renascenses“ ab 1944!). Dabei erscheint der Ausschluß der eigenen Situation und Subjektivität¹⁰ als Kehrseite einer ersehnten und fiktiv konstruierten Überlieferungshomogenität (der „unsterblichen und allgegenwärtigen“ Renaissance). Die historische Distanz¹¹ gegenüber der Renaissance hätte von Panofsky Selbstdistanzierung gegenüber seiner neuhumanistischen Erziehung und die Einsicht in die Renaissance als Mortifikation der Antike verlangt: statt der verfeinerten Affirmation Burckhardts die Auseinandersetzung mit Alfred von Martin und Walter Benjamin.¹²

10. Gilbert (s. o. Anm. 6) kritisiert von Martin mit dem Vorwurf, „daß (sein) Bild der Renaissance in seinen Grundzügen von der zur Zeit der Abfassung des Buches in Deutschland bestehenden politischen Situation geformt ist“. Seine eigene aktuelle Erfahrung dieser Jahre, wie er sie so eindrucksvoll in seinen Memoiren geschildert hat (F. Gilbert, *Lehrjahre im alten Europa – Erinnerungen 1905–1945*. Berlin 1989), spaltet er von seiner professionellen Retrospektive als Historiker grundsätzlich ab.
11. Eine sehr instruktive Quellenanalyse dazu bietet Peter Burke, *The Renaissance sense of the Past*, London 1969. Zum wissenschaftsgeschichtlichen Diskussionsstand informativ August Bucks Einleitungsaufsatz in dem von ihm herausgegebenen Band „Zu Begriff und Problem der Renaissance“, in: *Wege der Forschung*, CCIV, Darmstadt 1969.
12. v. Martin (s. o. Anm. 6) 1931 (1974) S. 84: Latein durch Humanisten – aus einer immer noch lebenden erst zu einer toten Sprache und die ebenso anachronistische Isolation der Antike: „wodurch die Blutwege, die sie bis dahin mit dem Organismus der Gesamtkultur immer noch verbunden, unterbunden wurden“. Vgl. dagegen Panofskys methodisches Selbstbekenntnis: „Die Geisteswissenschaften haben zu beleben, was andernfalls tot bliebe“ (der Aufsatz v. 1940 [s. o. Anm. 4] in: „*Sinn und Deutung*“, 1975, S. 27). Dagegen zu Benjamin und Warburg: Michael Camille, Walter Benjamin and Dürer's Melencolia I: The Dialectics of Allegory and the Limits of Iconology, in: *Idea and Production*, 1, 1986, S. 58–79, cf. 66 f.: „Benjamin and Warburg: Renaissance as Mortification“. Der hiermit angedeutete Gedankengang wird ausführlicher behandelt werden. Vgl. auch die kritische Würdigung Panofskys als Formalist bei Norman F. Cantor, *Inventing the Middle Ages. The lives, works and ideas of the great Medievalists of the Twentieth Century*. New York 1992, Ch. 5.