

Hans-Ernst Mittig

## Ein Residuum der Unzufriedenheit:

### Kunstwissenschaft der 1960er Jahre in der Bundesrepublik Deutschland und Berlin-West

Referat bei dem 27. Internationalen Kongreß für Kunstgeschichte 1989

Am 6. August 1960 wurde der Vorstand des Verbandes deutscher Kunsthistoriker zum größeren Teil abgelöst. Zu den Zielen der Neuwahl gehörte »eine gewisse Verjüngung«<sup>1</sup> und eine weniger hierarchische Strukturierung der Kongreßdebatten. Eine Palastrevolution? Von der »Eingabe für eine Neuorganisation des Verbandes«, »mit der eine zeitentsprechend erscheinende Umgestaltung des Vorstandes« angestrebt worden sei, gab nur das Verbandsorgan undeutlichen Bericht.<sup>2</sup>

Größeres öffentliches Aufsehen fand zehn Jahre später der 12. Deutsche Kunsthistorikertag. Die Zeitschrift »Weltkunst« meldete am 1. Mai 1970 einen »Einbruch der Radikalen in die Kölner Kunsthistorikertagung«. Dort seien »Gegner« der »wissenschaftlich interessierten Kunsthistoriker ... angetreten«, zu deren »reichgefächerter Ideologie« ein »auf soziologische Betrachtung ausgerichtetes leninistisches Gedankengut« gehöre. Nachdem solche Kampfbegriffe den Blick auf die aktuellen politischen Fronten in der Bundesrepublik gelenkt hatten, nannte der Artikel »Erste Forschungsmodelle neuer Art« und tadelte sie als »pseudowissenschaftlich«.<sup>3</sup> Aber auch die Diskriminierten griffen zu Worten, wie sie noch nie einem Deutschen Kunsthistorikertag gegolten hatten, selbst der Topos vom »lebendigen Leichnam« wurde auf die dort hochgehaltene deutsche Kunstwissenschaft gemünzt.<sup>4</sup>

Über dieser Konfrontation wird leicht vergessen, was sich in den *vorausgegangenen* Jahren abgespielt hatte: eine Entwicklung, deren Vielfältigkeit allein schon eine Übersicht und Analyse verdiente und die doch ein »Residuum der Unzufriedenheit«<sup>5</sup> zurückließ, jedenfalls nach den Vorbemerkungen zu der Sektion »Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft und Weltanschauung« des Kölner Kunsthistorikertages 1970. Diesen Teil des Kongresses hatte eine Gruppe jüngerer Kunsthistoriker mittels Konferenzen und Korrespondenz vorbereitet.

Auf die 1960er Jahre zurückzukommen, wird 1989 auch durch den Titel der Kongreßsektion »Révolution et évolution de l'histoire de l'Art de Warburg à nos jours« angeregt. Er klingt so, als *gäbe* es Revolutionen, die auf einen einzelnen Tätigkeitsbereich, hier die Kunstwissenschaft, begrenzt wären. Ein solcher separierender Gebrauch des Wortes »Revolution« findet sich auch anderswo als lässige Metapher, die namentlich Kuhn seit 1962 anregend gehandhabt hatte.<sup>6</sup> Der Leiter des Kongresses hat das Wort am 1. September 1989 allerdings dazu benutzt, den Blick auf Kunst einzuengen: er suggerierte, *nur* im Bereich der Kunst brächten moderne Revolutionen Erfreuliches hervor.<sup>7</sup>

Ob das Wort »Revolution« auch zur Beschreibung von *Kunstwissenschaftsgeschichte* taugt, könnte an der Konfrontation und Lagerbildung seit den späten 1960ern erprobt werden. Denn die damals jäh ausbrechenden Auseinandersetzungen hoben sich von den Kontroversen der früheren 1960er Jahre durch die Menge der Beteiligten, die Breite der entstehenden Fronten, das Aufeinandertreffen von

Argumenten und institutionellen Machtmitteln quasi »revolutionär« ab. Wie weit die Metapher »revolutionär« trägt, kann aber allenfalls deutlich werden, wenn die vorausgegangenen Jahre zum Vergleich dienen – als Zeit einer (im Sinne des Sektionstitels) »evolutionären« oder (im Sinne von Kuhn) »kumulativen« Entwicklung.

Der Begriff »kumulativ« akzentuiert, was neu hinzukommt. Das war auch in methodischer Hinsicht vieles. Aus heutiger Sicht fallen besonders Arbeiten auf, die der allgemeinen Methodendiskussion ein Jahrzehnt vorauseilten. Dittmann deckte schon 1961 in Cézannes Leben und Werk die Umsetzung sozialistischer Utopie auf<sup>8</sup>, Werckmeister diskutierte schon 1962 Adornos Theorem vom Kunstwerk als Negation.<sup>9</sup>

Weit vorgerückte Grenzleistungen oder Grenzmarkierungen waren aber schon ikonologische Untersuchungen wie Georg Kauffmanns Poussin-Aufsatz 1961.<sup>10</sup> Ikonologie erschütterte auch einheimische »Paradigmen«. Der unklare<sup>11</sup> Begriff paßt auf die unklare Vorstellung von der Katastrophe der Kunst um 1800. Sie wurde weiterhin mit Macht vertreten<sup>12</sup>; auch sagte von Einem noch 1964, daß die moderne Kunst der Überlieferung ganz entrückt zu sein scheine.<sup>13</sup> Doch zeigte Bandmann 1964/66 an der Galleria Vittorio Emanuele in Mailand, Hoffmann 1966/68 an van Goghs Sonnenblumenbildern, daß sich jedenfalls in Werken des späteren 19. Jahrhunderts auch ikonographische Traditionen verdichteten.<sup>14</sup> Bandmann betonte gesellschaftsgeschichtliche Verknüpfungen; solche beleuchtete querschnittartig eine Sektion des Internationalen Kongresses in Bonn 1964.<sup>15</sup> 1965 wurde Benses Einführung in seine Informationsästhetik als Herausforderung an die bisherige kunstwissenschaftliche Analyse und Bewertung neu aufgelegt<sup>16</sup>, zwei Jahre später erschien Frankes Bestandsaufnahme der Kunstanalyse mittels Computern.<sup>17</sup> Um diese Zeit begannen Untersuchungen und Testläufe zur elektronischen Datenverarbeitung bei kunsthistorischer Dokumentation.<sup>18</sup>

Bisher kaum bearbeitete Gegenstände erregten auch Zweifel an der Tauglichkeit der überlieferten Methoden und Publikationsrichtlinien. Gegenwartskunst durfte Imdahl in einer populärwissenschaftlichen Buchreihe erst 1962 publizieren.<sup>19</sup> Ein für die vorjährige »documenta« entstandenes Werk konnte Plagemann 1969 beim Internationalen Kongreß in Budapest abhandeln<sup>20</sup>, nicht jedoch in der Zeitschrift für Kunstgeschichte. 1968 begann mit einem Referat von Arndt die Erforschung von Werken des NS-Regimes.<sup>21</sup>

Diese ganz unvollständigen Reminiszenzen zeigen keineswegs einen »Leichnam«, vielmehr ein zu Kontroversen anregendes Neben- und Gegeneinander.

Die damals »höchst farbig«, später manchmal verwirrend genannte<sup>22</sup> Vielfalt der vertretenen Theorien und Methoden forderte auch Fragen nach ihrer Harmonisierbarkeit heraus. Methodenpluralismus wurde u. a. von Hermand 1965 befürwortet und interdisziplinär diskutiert.<sup>23</sup> Dieselbe Arbeit hielt aber die Frage nach einer »einheitlichen Perspektive« offen; sie zieht sich auch durch andere Äußerungen des Jahrzehnts. Offenbar wurde empfunden, daß angesichts des Ausmaßes der Divergenzen nicht auf eine theorielose Wissensakkumulation gesetzt werden könne, sondern daß eine Methodensynthese nur unter dem Dach einer integrierenden Theorie gelingen könne, eines umfassenden Erklärungsmusters.

In dieser Situation hielt Feist seinen Vortrag (München 1964, gedruckt Leipzig 1966) »Prinzipien und Methoden marxistischer Kunstwissenschaft. Versuch eines Abrisses«. <sup>24</sup> Er entwickelte einige Grundlinien einer Kunstwissenschaft, die sich auf

den dialektischen Materialismus stützte und sich deutlich von den in der Bundesrepublik Deutschland und Berlin-West herrschenden Prämissen abhob, setzte aber auf Verbindendes, indem er betonte, daß materialistische Kunstwissenschaftstheorie Leistungen, Ergebnisse und Methoden der bürgerlichen Kunstwissenschaft verarbeiten, integrieren könne. Seine Aufzählung großer Kunsthistoriker und noch förderlicher Methoden sprach die radikale Unzufriedenheit jüngerer Kunsthistoriker mit den herrschenden Leitfiguren *nicht* an. Fast völlig vermied der Gast einen Hinweis auf Kunstwissenschaft als Gesellschaftskritik, also auf das offensive Potential bildwissenschaftlicher Analysen, das kurz danach so großes Interesse finden sollte und als dessen nächstgelegenes Angriffsziel sich die kunstwissenschaftliche, berufliche Praxis selbst anbot.

Feist hatte »die populärwissenschaftliche Tätigkeit als Zielvorstellung der wissenschaftlichen Arbeit« hervorgehoben; Warnke nannte 1970 »die Herstellung von Populärliteratur« einen »wichtigen und sehr ernst zu nehmenden Sektor«<sup>25</sup>, und die wissenschaftliche Populärliteratur, wie sie in Stuttgart und in Königstein tatsächlich produziert worden war, wurde jetzt zum Gegenstand einer ideologiekritischen Analyse, an der die Konfrontation zwischen etablierter und als »kritisch«, später »alternativ« bezeichneter Kunstwissenschaft sich für Jahre festmachen konnte. Als Mittel einer »warenmäßigen Zubereitung« kritisierte Warnke jenen in einem Buch um 1963 beschworenen Topos von der »Erhöhung und Loslösung aus den Schlacken des Schicksals ...«, die sich in der Verwirklichung der überragenden Schöpfungen vollzogen hat.<sup>26</sup> Sodann verfolgte er eine Leitvorstellung, die sich durch verschiedenste Texte hindurchzog: einen von den Autoren jeweils beschriebenen und begrüßten »Zwang, in welchem das Einzelne vom Ganzen unterdrückt war«. Die Zitate aus zwei populärwissenschaftlichen Buchreihen erwiesen eine überwältigende Präferenz für Qualitäten wie das »Regierende«, »Beherrschende«, »Bezwingende«, »Unterwerfende«, für »Haft« und »Bann«, »Zucht« und »Ordnung«. Die in der Sprache der Wissenschaftler fassbaren Interpretationstendenzen galten Warnke als keineswegs freischwebend, sondern als politisch affiziert. Das war ein Ergebnis des vorausgegangenen Referates von Hinz über den »Bamberger Reiter« – nicht über die Reiterstatue des 13. Jahrhunderts im Bamberger Dom, sondern über das verbale Phantom, das nationalistische, faschistische und wiederum nach »deutscher Wesensart« suchende Autoren daraus gemacht hatten.<sup>27</sup> Die Untersuchung der Kunstwerke selbst wurde übersprungen<sup>28</sup>, aber als Ziel benannt: eine Kunstwissenschaft, die ihre eigene ideologische Befangenheit durchbreche, könne auch den authentischen Gehalten der Werke näherkommen.<sup>29</sup>

Gegenstandsnahe Untersuchungen, die zum Teil wohlbekannte Werkkomplexe auf ihre politökonomischen Voraussetzungen untersuchten, lagen bereits vor. Müller und Bentmann interpretierten die venetische Villa des 16. Jahrhunderts als ideologische und ästhetische »Ummantelung« einer Landnahme Venedigs auf der Terraferma, die die Konsequenz anderweitiger ökonomischer Rückschläge gewesen sei.<sup>30</sup> In methodisch vergleichbarem Rekurs auf Ökonomie<sup>31</sup>, auf die »Katastrophe der industriellen Bevölkerungsbewegung«, behandelte Günter 1970 die Kruppschen Arbeitersiedlungen in Essen.<sup>32</sup>

Wirklich oder vermeintlich historisch-materialistische Kunstgeschichtsentwürfe lagen schon länger vor: so Antals, Klingenders und Hausers Bücher zu einem Kunstgeschichtsabschnitt, einem Künstler und zu dem soziologischen Parameter der

Kunstentwicklung.<sup>33</sup> Aber obgleich – nur als Beispiel – Antals »Florentine Painting and its Social Background« von 1948 ein Hauptgebiet kunsthistorischer Forschung der Nachkriegszeit behandelt, war es kaum – zustimmend oder ablehnend – verarbeitet worden.<sup>34</sup> Erst gegen Ende des Jahrzehnts drängte ein starkes Interesse zur Lektüre solcher Schriften und zur Suche nach weiteren, zu einer vorausblickenden Nacharbeit. Auf sie paßt die Vorstellung von einer *immanenten* Revolution oder Evolution der Kunstwissenschaft gar nicht. Die *politische* Unzufriedenheit, die sich in der Studentenbewegung artikulierte, begrenzte sich nicht auf einzelne Institutionen und Fächer.

Im Bereich der Kunstwissenschaft entstand der Zusammenschluß »Kunsthistorische Studentenkonferenz«, und 1968 gründeten Angehörige des »Mittelbaus« den »Ulmer Verein«. Seine Opposition galt hierarchischen und ausbeutenden Organisationsstrukturen der etablierten Kunstwissenschaft<sup>35</sup>; eine theoretische Neuorientierung der Arbeit selbst wurde erst in Köln 1970 auffällig, weil der dortige Kongreßplan Vorschläge des Ulmer Vereins berücksichtigte.

Bei diesen Entwicklungsschritten zeigten sich die Grenzen dessen, was an den kunstwissenschaftlichen Trends der 1960er Jahre als zukunftsweisend erschienen war. 1965 waren Exponenten noch überwiegend abgelehnter Forschungstendenzen in ordentliche Professuren berufen worden: Günter Bandmann (an die Universität Tübingen) und Max Imdahl (an die neugegründete Ruhruniversität Bochum). Imdahls kunstwissenschaftliche, Kunsttheorien einbeziehende Bearbeitung von Gegenwartskunst war beim 10. Deutschen Kunsthistorikertag 1966 als herausfordernde Neuerung diskutiert worden. Im Rückblick zeigt sein damaliger Vortragstext<sup>36</sup> eine auf Sehvorgänge und »Sehdinge«<sup>37</sup> eingeengte Optik. Gombrichs Annahme, Kunstwerke entstanden auch um außerkünstlerischer Probleme willen, wurde nur gestreift, die Arbeit an innovativer Kunst zeigte keine Transmission auf gesellschaftliche Entwicklungen oder Probleme, »geschichtlich« meinte stets in einem engen Sinne »kunsthistorisch«.<sup>38</sup> Von dieser Position aus konnte keine Unterstützung für Versuche erwartet werden, die Kunstanalyse mit einer Veränderung beruflicher, weil gesellschaftlicher Strukturen zu vermitteln. Hierzu schienen weit eher Bandmanns Untersuchungen einen Grund gelegt zu haben. Er hatte schon in einem 1959 gedruckten Vortrag<sup>39</sup> »... das Faszinans der Geschichte und des Geschichtlichen« programmatisch hervorgehoben, das Stichwort für Rezeptionskritik zu Werken wie dem »Bamberger Reiter« gegeben und Termini wie »Selbstverständnis« und »Überbau« benutzt, die sich ein Jahrzehnt später durch viele Diskussionen zogen. Doch selbst diese Position vermittelte Betrachtung nicht mit Veränderung: als Schriffführer des Kunsthistorikerverbandes (1960-1968) und auch später blieb Bandmann in einer konservativen Front.<sup>40</sup> Andere Etablierte oder vor der Etablierung Stehende, die punktuelle Ansätze zu einem Gegenkurs gezeigt hatten, überließen 1970 durch Taktieren<sup>41</sup> oder Schweigen denen das Feld, die gegen die angeblich »Radikalen« verbal und mit institutionellen Machtmitteln zu Felde zogen.<sup>42</sup>

Die weitere Entwicklung der beiden Kunsthistorikerverbände<sup>43</sup> liegt nicht mehr in dem Zeitraum, den der *Referattitel* nennt. Der Schluß des *Sektionstitels* erlaubt aber die Frage »Was blieb von alledem, was erreichte ›unsere Tage‹«: Erinnerung an eine wissenschaftliche Revolution, die in eine evolutionäre Entwicklung einbrach, dann stockte und sich durch beruflichen Aufstieg oder durch Arbeitslosigkeit damaliger

Protagonisten beruhigte? Ein Modernisierungsschub, der schließlich durch wechselseitige Angleichung der Verbände und Zeitschriften<sup>44</sup> in Evolution mündete?

»Revolution und Evolution« – als Doppel-Slogan wie eine begriffliche Alternative gehandhabt – würde unterstellen, daß es in der Methodenentwicklung jedenfalls vorgehe, in »Stürmen«<sup>45</sup> oder im »Gänsemarsch«.<sup>46</sup> Das könnte neuerlich irreführen, so daß es der Klarheit am besten diene, die als Anregung taugliche Revolutions-Metapher doch als Erklärungsmodell aufzugeben. Denn die Entwicklungen, denen dieses Referat gilt, zeigen, daß statt Evolution und Revolution vor allem Stagnation und Rückschritt konstatiert werden müßten. Positionen, die ein »Residuum der Unzufriedenheit« zurückgelassen hatten, breiten sich noch aus. Wieder wollen Alt und Jung einen Kernbereich des Kunstwerks von seinen irdischen Bedingungen, Zielen und Auswirkungen wie von Schlacken<sup>47</sup> trennen, suchen nach »Außerzeitlichem«, »Nichthistorischem«.<sup>48</sup> Welchem höheren Auftrag sie damit dienen<sup>49</sup>, bleibe hier offen; welcher Lohn winkt, ist nicht nur zwischen den Zeilen zu lesen: unersetzlich soll sich der Kunsthistoriker fühlen, wenn er »die immanente Genese des Sinnes« aufkläre, glücklich, »wenn sich die eigene, ungeliebte Sinngestalt des Werks« enthülle.<sup>50</sup> Der Anteil solcher altneuen<sup>51</sup> Haltung ist besonders hoch in methodologischen Arbeiten, in Schriften<sup>52</sup>, die einen Überblick über kunstwissenschaftliche Methoden anbieten: als »Wissenschaftslehren«, methodologische Beispielsammlungen oder Essays.

Von theoretischen Alternativen ist dort wenig die Rede.<sup>53</sup> Nur eines von zehn durchgesehenen Werken (Kunstgeschichte. Eine Einführung, 1985) enthält eine zusammenhängende Darstellung neuerer »materialistischer« Ansätze unter der dafür auch sonst<sup>54</sup> gern verwendeten Bezeichnung »Der sozialgeschichtliche Ansatz«, Verfasser: Norbert Schneider. Nur noch Lützelers »Kunsterfahrung und Kunstwissenschaft«, 1975 informiert über einige Theoreme »soziologischer Kunstwissenschaft«, die allerdings »das Soziale in extremer Weise zum alleinigen Maßstab der Wissenschaft« mache.<sup>55</sup> Der Vorwurf der Eindimensionalität dient auch Boehm und Liess (in: Kunstgeschichte – aber wie?, 1989) zur Abwehr. Ohne jeden Beleg, aber mit auffallenden Metaphern wird hier von einer Theorie erzählt, nach der »Kunstwerke nur Abbilder, ... Widerspiegelungen, ... perfekte Eingüsse« seien und deren Vertreter die Kunst ausschließlich aus »sozialen Verhältnissen« oder »dem Stand der Produktivkräfte« erklären wollten.<sup>56</sup> Die Verfasser praktizieren Desinformation – während man doch umgekehrt aus Schriften der kunsthistorischen *Opposition* eine Menge über Pinders, Sedlmayrs und Badts Lehren erfahren kann.<sup>57</sup>

Abgesehen von dieser Ungleichheit weckt die Beschäftigung mit – ausgewählten – methodologischen Vorläufern zunächst den Eindruck, daß *eine* Hauptforderung der »Radikalen« von 1970 erfüllt ist oder ohnehin im Trend lag. In dem Arbeitsbereich dieser wissenschaftsgeschichtlichen Kongreßsektion – auf ihn beschränken sich die noch folgenden Überlegungen – scheint benennbar zu sein, was blieb. Viele hatten, unzufrieden<sup>58</sup> mit Kultermanns »Geschichte der Kunstgeschichte« von 1966, eine wissenschaftsgeschichtliche Selbstreflexion gefordert.<sup>59</sup> Aber auch Vertreter einer konservativen Wissenschaftsauffassung scheinen aus eigenen Motiven beharrlich Geschichte der Kunstgeschichte zu treiben. Der Internationale Kongreß in Wien 1983 ließ Ansätze zu einem Kunsthistoriker*kult*<sup>60</sup> erkennen. Auf ihn münzte Clausberg seine Glosse: »1984 wieder hinter Schloss(er) und Riegl?«. <sup>61</sup> Denn die Frage, ob die in Wien kultivierten Kunstgeschichtslehren durch neuere, etwa gar marxisti-

sche Theorie auch widerlegt sein könnten, war in manchen Kongreßreferaten einem zufriedenen Paraphrasieren und Repetieren gewichen.<sup>62</sup>

Diese Einseitigkeit läßt eine Vermutung aufkommen, mit der die Revolutions-Metapher ihre anregende, wenn auch noch nichts erklärende Kraft zeigte: hat die quasi revolutionäre Erschütterung des Wissenschaftsbetriebes außer akzeptierten Verbesserungen im einzelnen auch quasi monarchistische Konsolidierungswünsche im ganzen zurückgelassen?

Konsolidierung als Illusion zeichnet sich schon mit der Fortsetzung des erwähnten Brauches ab, alternative Schriften in neueren Arbeiten zu ignorieren, auch wo sie diametral entgegengesetzte Argumente enthalten. Wiedergabe und Diskussion neuer historisch-materialistischer Kunstgeschichtstheorie zu vermeiden<sup>63</sup>, wird leichter, wenn sich methodengeschichtliche Arbeiten auf eine Auslegung von »Klassikern« beschränken – namentlich Riegl, Wölfflin, Dvorák, Schlosser, Panofsky.<sup>64</sup>

Arbeiten über diese Kunsthistoriker nehmen oft – und zum Teil mit Recht – für sich in Anspruch, »methodenkritischer Beitrag zur Positionsbestimmung der eigenen Arbeit« zu sein, »Einsichten in die heutige Situation der Kunstgeschichtswissenschaft« zu vermitteln.<sup>65</sup> Zu einer Situationsbestimmung würde auch das Verarbeiten und Widerlegen neuerer Positionen gehören, wenn es um Erkenntnis, ihre Prüfung und ihre Vermittlung ginge. Offenbar bestehen aber andere Ursachen einer informationsbegrenzenden, wiederholungsreichen Auswahl der Methodenfragen und der Methodik-Klassiker. Oft soll der Rückblick zeigen, woher man zu kommen glaubt, aber nicht, wo man sich befindet.<sup>66</sup>

Außer solchen Selbstbestätigungsstrategien von Zirkeln und Gruppen kommen aber verschiedene<sup>67</sup> berufliche Interessen der Kunsthistorikerschaft im allgemeinen in Betracht.

Häufig genug ist betont worden, daß Erinnerungspflege *Prestige* schaffen kann. Ein Pionier der Kunsthistoriker-Biographik, Wilhelm Waetzoldt, schrieb 1924: »Nie wieder ist für eine Wissenschaft eine so ungeheure *Propaganda* getrieben worden, wie sie Justis Winkelmann-Bände für die Kunstwissenschaft darstellen ...«. <sup>68</sup> Auch seiner Heimatstadt oder -universität kann ein Kunsthistoriker der Vergangenheit *Prestige* hinterlassen, wie regelmäßiger Kongreßbesuch lehrt.<sup>69</sup> Stolz zeigen sich manche Kunsthistoriker auf den Zugang zu akademischen Lehrern, die sie als eher einsame, jedenfalls wenig kommunikationswillige Herren schildern.<sup>70</sup>

Aus solchen Äußerungen läßt sich die Diskussionsthese zusammensetzen: »In einem Kunsthistorikerkult gipfelt eine Entwicklung, bei der Kunstwissenschaftler auf immer kürzerem Wege ihre Selbstlegitimation betreiben. Diese Entwicklung führt vom Herrscherlob über das Künstlerlob zum Kunsthistorikerlob und damit zur zunftvermittelten Selbsterhöhung«. All das ist *einzel*n auch schon aufgefallen. Herrscherlob, wie es zur Praxis von Kunsthistorikern gehörte und gehört<sup>71</sup>, lebt (nach Bauer 1979) als »ekphratisches« Element in der Rühmung von Kunstwerken nach.<sup>72</sup> Die Preisung der *Künstler* wurde einer anderen Tradition zugeordnet, mit der Ausarbeitung von Apotheosen verglichen (Dilly 1979)<sup>73</sup> oder »Hagiographie« genannt (so öfter Günter).<sup>74</sup> Eine Analogie zwischen Künstlern und Kunsthistorikern zeigt sich auch<sup>75</sup> hier. Daß *Kunstwissenschaftsgeschichte* in Hagiographie verfallen kann<sup>76</sup>, ergeben andächtige Untertöne<sup>77</sup>; 1960 wurde Burckhardt als »Schutzherr« angerufen, der sich »als ein gnädiger und gütiger Patron« erwiesen habe.<sup>78</sup> Nach oben weist auch der Wiener Insider-Scherz von einer »apostolischen Folge der Lehr-

kanzelinhaber«. <sup>79</sup> Einem kritischen Journalisten bot sich 1970 das Bild einer Wissenschaft, die in ihren »Säulenheiligen« <sup>80</sup> sich selbst verteidigte. Unter den kanonisierten Kunsthistorikergestalten der Vergangenheit ließen sich Zunftpatrone, Stadtheilige und Einsiedler ausmachen, die jeweils Projektion *aktueller* Kunsthistorikerwünsche sind.

Und, so könnte dieser Vergleich zu dem Ernst der Ausgangsfrage zurückkehren, in alledem zeigen sich nicht nur folgenlose Nebenmotive des Wissenschaftsbetriebs. Sondern Prestigedenken, das sich der großen Männer bedient, verstärkt das Gewicht des schon – zu Recht oder zu Unrecht – Anerkannten, verschmäht Neues, Umstrittenes. <sup>81</sup>

Aber die Rühmung der »Männer, deren Lebenswerk aus der Entstehungsgeschichte unseres Faches nicht hinwegzudenken ist« <sup>82</sup>, geht auch aggressive oder eskapistische <sup>83</sup> Gedankenverbindungen ein. »Schimpflich« nannte Hubala es 1982/83, Georg Dehio (1850-1932) ein Zuviel an nationalem Selbstbewußtsein vorzuwerfen <sup>84</sup>, und tat damit eine noch nicht abgeschlossene, auf Dehio nicht begrenzte <sup>85</sup> Selbstreflexion unseres Faches ab.

Interesse findet das Bild der großen Einzelnen auch als Exempel gegen Ansätze zu kollektiver wissenschaftlicher Arbeit; meinte doch z.B. Ladendorf in der 9. Auflage (1976) seines Studienführers: »Das eine Zeitlang vergötzte *Kollektiv* ist ein Unding«. <sup>86</sup>

Kunsthistoriker wie Einsiedler <sup>87</sup> als vom Leben abgesonderte Einzelfiguren von »kostbarster Individualität« <sup>88</sup> zu feiern, tröstet schlecht über ein Dilemma wissenschaftlicher Arbeitstechnik, das seit den 1960er Jahren auf die Kunstwissenschaft zukommt. Angesichts der damaligen Kunstbücher-Flut verschärfte sich die (von Bauer 1985 wiederholte) Frage, ob kunstwissenschaftliche Synthesen noch von einem Einzelnen *herzustellen* seien. <sup>89</sup> Am Ende jenes Jahrzehnts wurde deutlich, daß die in Bibliotheken und anderen Sammlungen summierten kunstwissenschaftlichen Informationen schon nicht mehr genügend von einem Einzelnen *aufgenommen* werden können. <sup>90</sup> Die Computerisierung hat nochmals fragwürdiger gemacht, wie weit kreative und dem gespeicherten Wissensstand adäquate Einzelarbeit möglich ist, selbst wenn sie jetzt mit Hilfe von Personal-Computern betrieben wird: Grund genug für die von Clausberg 1989 bemerkten »Ängste und Vorbehalte gegenüber den neuen Technologien«. <sup>91</sup> Es wäre nutzlose Flucht vor Konsequenzen einer weiteren, einer technischen »Revolution«, in die Erinnerung an wissenschaftsgeschichtliche Phasen auszuweichen <sup>92</sup>, deren Kapitel noch mit Personennamen überschrieben werden. <sup>93</sup>

Doch bleiben genügend Gründe dafür übrig, mit den Werken auch die Autoren und Autorinnen der Kunstgeschichtsschreibung im Blick zu behalten.

Daß Kunstwissenschaft sich mittels der Erinnerung an Wissenschaftler anschaulich darstellt <sup>94</sup>, ist sachgemäßer als alle Versuche, von *Künstler*popularität zu profitieren. Lokale Tradition durch die Erinnerung an Kunsthistoriker von der Bedeutung Warburgs zu stärken, ist besonders dann angemessen, wenn es sich um zeitweilig unterdrückte Arbeitsansätze handelt und wenn das wissenschaftliche Werk kritisch verarbeitet wird. Dazu würde eine Kunstwissenschaftsgeschichte ohne Namen nicht ausreichen, weil jedenfalls in den sogenannten Geisteswissenschaften »das denkende Subjekt konstitutiv in das Denkergebnis hinein«ragt. <sup>95</sup>

Dieses Diktum Mannheims (1928/29) gilt namentlich für das *interessierte* Subjekt in seinem beruflichen Umfeld. Auch Erwerb und Verwertung von Protektion

können als »Beweggründe des einzelnen Wissenschaftlers«<sup>96</sup> zu untersuchen sein; ebenso die im Beruf des Kunsthistorikers jeweils entwickelte Mentalität, die den Ideologiegehalt wissenschaftlicher Lehren speist. Den Blick auf die Personen, Zirkel und Gruppen auszuschließen, hieße die Kausalitäten der Wissenschaftsentwicklung teilweise zu verdecken. Denn deren Ursachen liegen auch in der »Soziologie oder Sozialpsychologie der Wissenschaftler«, der »wissenschaftlichen Gemeinschaften«.<sup>97</sup> Daß neue wissenschaftliche Lehren sich nicht schon wegen ihrer logischen Struktur oder ihrer überlegenen Erklärungskraft durchsetzen (Kuhn 1962/1969)<sup>98</sup>, gilt auch für die Kunstwissenschaft in der Bundesrepublik Deutschland und Berlin-West.

### Anmerkungen

Für Anregungen und Hinweise danke ich Harald Olbrich und Norbert Schneider.

- 1 Mitgliederversammlung des Verbandes deutscher Kunsthistoriker e. V. Basel, 6. August 1960, in: Kunstchronik 13, 1960, S. 303.
- 2 Ebenda S. 302-304.
- 3 Niels von Holst, Die Radikalen probten den Aufstand, in: Weltkunst 40, 1970, S. 584-585.
- 4 Martin Warnke, Vorbemerkungen, in: Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft und Weltanschauung, hg. von dems., Gütersloh 1970, S. 11.
- 5 Ebenda S. 7.
- 6 Thomas S. Kuhn, The Structure of Scientific Revolutions, 1962, 2. Aufl. 1969; deutsche Ausgabe unter dem Titel Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen = suhrkamp taschenbuch wissenschaft 25, Frankfurt a.M. 1976; dazu Heinrich Dilly, Feyerabend in der Kunstgeschichte, in: Kritische Berichte 15, 1987, Heft 1, S. 51.
- 7 Albert Châtelet, Revolution and Art and Art Revolution. The Example of the XV<sup>e</sup> Century, Faltblatt (Straßburg 1989), S. 11; in mehreren Referaten zurückgewiesen.
- 8 Lorenz Dittmann, Zur Kunst Cézannes, in: Festschrift Kurt Badt zum siebzigsten Geburtstag, Berlin 1961, S. 190-212.
- 9 Otto Karl Werckmeister, Das Kunstwerk als Negation, 1962, in: ders., Ende der

Ästhetik = Reihe Fischer F 20, Frankfurt a.M. 1971, S. 7-32. Betr. Negation von Herrschaft vgl. Norbert Huse, Gianlorenzo Berninis Vierströmebrunnen, Diss. phil. München 1966, München 1967, S. 53-54, 63.

- 10 Georg Kauffmann, Poussins letztes Werk, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 24, 1961, S. 101-127.
- 11 Thomas S. Kuhn, Neue Überlegungen zum Begriff des Paradigma, 1974, in: ders., Die Entstehung des Neuen. Studien ... Frankfurt a.M. 1977, S. 389-420.
- 12 Herbert von Einem, Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes, in: dito. Akten des 21. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Bonn 1964, Bd. 1, Berlin 1967, S. 10-14. Kurt Badt, Eine Wissenschaftslehre der Kunstgeschichte, Köln 1971, S. 190-191 verlegte den Einschnitt auf die letzte Jahrhundertwende.
- 13 von Einem 1964/67, S. 14.
- 14 Günter Bandmann, Die Galleria Vittorio Emanuele II. zu Mailand (Referat Bonn 1964), in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 29, 1966, S. 81-110; Konrad Hoffmann, Zu van Goghs Sonnenblumenbildern (Referat Münster 1966), in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 31, 1968, S. 27-58.
- 15 Sektion »Kunst und Gesellschaft« bei dem 21. Internationalen Kongreß für Kunstgeschichte Bonn 1964, vgl. Bd. 3 von Stil und Überlieferung in der Kunst des

- Abendlandes 1964/1967, S. 1-90.
- 16 Max Bense, *Aesthetica*. Einführung in die neue Ästhetik, Baden-Baden 1965; zum Umkreis vgl. Friedrich Piel, *Sachliteratur zur Kunstwissenschaft und Kunstgeschichte*, in: *Kindlers Literaturgeschichte der Gegenwart*, Bd. Die deutschsprachige Sachliteratur, München/Zürich 1978, S. 480-481.
  - 17 Dazu ideologiekritisch Martin Warnke, *Kybernetik des Kunstgewerbes*: Herbert W. Franke (1967), Bspr. von Herbert W. Franke, *Phänomen Kunst*. Die naturwissenschaftlichen Grundlagen der Ästhetik, München 1967, in: Martin Warnke, *Künstler, Kunsthistoriker, Museen*. Beiträge zu einer kritischen Kunstgeschichte, Luzern/Frankfurt a.M. 1979, S. 57-59.
  - 18 Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München. *Jahresberichte 1966-1969*, jeweils S. 7.
  - 19 Max Imdahl, Ernst Wilhelm Nay. *Akkord in Rot und Blau 1958* = *Werkmonographien zur Bildenden Kunst* Nr. 80, Universal-Bibliothek B 9080, Stuttgart 1962.
  - 20 Volker Plagemann, *Das Geldmacher-Mariotti-Objekt auf der 4. Documenta 1968*, in: *Évolution générale et développements régionaux en l'histoire de l'Art*. Akten des 22. Kongresses für Kunstgeschichte Budapest 1969, Budapest 1972, S. 689-701.
  - 21 Mitteilung des Verbandes deutscher Kunsthistoriker e.V., in: *Kunstchronik* 21, 1968, S. 203.
  - 22 Jost Hermand, *Literaturwissenschaft und Kunstwissenschaft*. Methodische Wechselbeziehungen seit 1900, Stuttgart 1965, S. 65; vgl. Sergiusz Michalski, *Strukturanalyse, Gestaltismus und die Kublersche Theorie*. Einige Bemerkungen zu ihrer Geschichte und Abgrenzung, in: *Problemi di metodo ...* = Akten des Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte Bologna 1979, Bd. 10, Bologna 1982, S. 73-74.
  - 23 Vgl. auch Daniel Küpper, *Eine Kunstgeschichte ohne Ende?* In: *Kritische Berichte* 15, 1987, Heft 1, S. 49.
  - 24 Danach bei dem Deutschen Kunsthistorikertag Münster 1966 Peter H. Feist, *Zum Menschenbild in der Plastik der Gegenwart*, Resumé, in: *Kunstchronik* 19, 1966, S. 321.
  - 25 Feist 1964/66, S. 8; Martin Warnke, *Weltanschauliche Motive in der kunstgeschichtlichen Populärliteratur*, in: *Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft und Weltanschauung*, 1970, S. 88.
  - 26 Theodor Müller, *Deutsche Plastik der Renaissance* = *Blaue Bücher*, Königstein i.T. 1963 (vgl. Warnke 1970, S. 89 und 106).
  - 27 Berthold Hinz, *Der »Bamberger Reiter«*, ebenda S. 26-44.
  - 28 Entgegen Werner Hofmann, *Universität, Ideologie, Gesellschaft*. Beiträge zur Wissenschaftssoziologie = *edition suhrkamp* 261, 3. Aufl. Frankfurt a. M. 1969, S. 63-64.
  - 29 Warnke 1970, S. 8.
  - 30 Michael Müller/Reinhard Bentmann, *Villa als Herrschaftsarchitektur*, in: *Vorbereitungsheft der Sektion Kunst 1871-1918*, 12. Deutscher Kunsthistorikertag Köln, 7. April 1970, Anhang; *Die Villa als Herrschaftsarchitektur*. Versuch einer kunst- und sozialgeschichtlichen Analyse = *edition suhrkamp* 396, Frankfurt a.M. 1970.
  - 31 Unter diesem Gesichtspunkt ließen sich verschiedene Richtungen des 1970 zur Diskussion Gestellten unterscheiden.
  - 32 Roland Günter, Krupp und Essen, in: *Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft und Weltanschauung* 1970, S. 128-174.
  - 33 Anna Wessely, *Die Aufhebung des Stilbegriffs – Frederick Antals Rekonstruktion künstlerischer Entwicklungen auf marxistischer Grundlage*, in: *Kritische Berichte* 4, 1976, Heft 2/3, S. 28-31; Francis D. Klingender, *Goya in der demokratischen Tradition Spaniens* (1948), dt. Ausgabe Berlin (DDR) 1954; Peter K. Klein, *Arnold Hausers Theorie der Kunst*, in: *Kritische Berichte* 6, 1978, Heft 3, S. 19-27. Eine Auswahl auf dem Felde der Kunsttheorie gibt Udo Kultermann, *Kleine Geschichte der Kunsttheorie*, Darmstadt 1987, S. 281-291, 305-306.
  - 34 Dies bemerkte schon Antal selbst lt. Editorial, in: *Kritische Berichte* 4, 1976, Heft 2/3, S. 4.
  - 35 So noch Dokumentation. XII Deutscher Kunsthistorikertag Köln 1970, hg. von dem Verband deutscher Kunsthistoriker e.V., Berlin 1970.
  - 36 Max Imdahl, *Probleme der Optical Art*:

- Delaunay – Mondrian – Vasarely, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 29, 1967, S. 291-308.
- 37 Ders., Zu Delaunays historischer Stellung, in: Gustav Vriesen/Max Imdahl, Robert Delaunay – Licht und Farbe, Köln 1967, S. 78.
- 38 Vgl. ebenda, Titel, S. 74, 84 u.a.
- 39 Günter Bandmann, Die Gründung des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft im Lichte der Gegenwart, in: Zeitschrift für Kunstwissenschaft 13, 1959, S. 2, 4, 5. Zu Bandmanns Verständnis von »Geschichtlichkeit« Heinrich Lützelers, Zur Theorie der Kunstforschung. Beiträge von Günter Bandmann, in: Kunst als Bedeutungsträger. Gedenkschrift für Günter Bandmann, Berlin 1978, S. 556-568.
- 40 Korrespondenz mit Volker Plagemann zur Vorbereitung der Mitgliederversammlung von 1968; Briefwechsel 1970 lt. Werner Busch, Harold Hammer-Schenk u.a., Einige Thesen zum Fall Warnke, Maschinenschrift, Tübingen 25.5.1970; bei Niels von Holst, Die außerordentliche Mitgliederversammlung des Verbandes deutscher Kunsthistoriker, in: Die Weltkunst 42, 1972, S. 1824 erwähntes Rundschreiben (gemeinsam mit Imdahl u.a.) zur Mobilisierung der konservativen Mitglieder.
- 41 Mitgliederversammlung des Verbandes deutscher Kunsthistoriker e.V., Köln, 9. April 1970, in: Kunstchronik 23, 1970, S. 303-310; Norbert Schneider, Bemerkungen zum Sektionsverlauf, in: Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft und Weltanschauung 1970, S. 185-186.
- 42 Vgl. u.a. Busch/Hammer-Schenk 1970; später Willibald Sauerländer, Methodische Erinnerungen am Rande der neuen Unmittelbarkeit, in: Kunsthistoriker. Mitteilungen des österreichischen Kunsthistorikerverbandes 4, 1987, Nr. 1/2, S. 6, Note 12.
- 43 Zu ihr treffend Willibald Sauerländer, Ab nach Kassel? Gedanken eines Heimkehrers vom 18. Deutschen Kunsthistorikertag, in: Kunstchronik 35, 1982, S. 418-422.
- 44 Aufschlußreich: Am Beginn des vierzigsten Jahrgangs, Editorial und Kritisches Epistolarium, in: Kunstchronik 40, 1987, S. 1-11.
- 45 Sauerländer 1987, S. 4; »Erdbeben« bei dems., From Stilus to Style: Reflections on the Faith of a Nation, in: Art History 6, 1983, S. 253.
- 46 Harald Olbrich am 5.9.1989 in der Einleitung zur Sektion 5 des Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte anspielend auf Wilhelm Pinder bei Robert Sulkale, Wilhelm Pinder und die deutsche Kunstwissenschaft nach 1945, in: Kritische Berichte 14, 1986, Heft 4, S. 8.
- 47 Z.B. »Rezeptionsschlacken«, Thomas Zaunschirm, Die fünfziger Jahre = Heyne Stilkunde 21, München 1980, S. 187.
- 48 Martin Gosebruch, Methodik der Kunstwissenschaft, in: Enzyklopädie der geisteswissenschaftlichen Arbeitsmethoden, 6. Lfg., München/Wien 1970, S. 43; Lorenz Dittmann, Der Begriff des Kunstwerks in der deutschen Kunstgeschichte, in: Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte 1900-1930, hg. von dems., Stuttgart 1985, S. 87.
- 49 Zu den Gründen Sauerländer 1987, S. 4-9.
- 50 Gottfried Boehm, Was heißt: Interpretation? Anmerkungen zur Rekonstruktion eines Problems, in: Kunstgeschichte – aber wie? Zehn Themen und Beispiele, hg. von der Fachschaft Kunstgeschichte München, Berlin 1989, S. 25; Reinhard Liess, Die Natur-Kunst-Analogie Goethes und die Vollendung des Kunstwerks in sich selbst, ebenda S. 86.
- 51 Näheres: Konrad Hoffmann, Die Hermeneutik des Bildes, in: Kritische Berichte 14, 1986, Heft 4, S. 34-38; dems., Besprechung von: Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte 1900-1930, 1985, in: Kunstchronik 42, 1988, S. 602-610; dems., »Kunstwerk« als politischer Begriff. Zu Heideggers »Zeitlichkeit«, Vortrag bei der Tagung des Ulmer Vereins »Faschismus: Verdrängung – Politisierung – Einführung. Zur nachfaschistischen Konstruktion des NS in Kunstgeschichte, Kunsttheorie und Kunstpraxis«, Berlin 18.5.1990; Norbert Schneider, Kunstgeschichte und Hermeneutik. Anmerkungen zu einem »neuen« Ansatz in der Kunstwissenschaft, in: tendenzen 30, 1989, Heft 167, S. 75-78.
- 52 Sie sind hier in verschiedenen Zusammenhängen zitiert.
- 53 Hoffmann 1988, S. 608-610. Vgl. auch

- den Index zu Gosebruch 1970 (abgeschlossen 1965).
- 54 Hermann Bauer, Kunsthistorik. Eine kritische Einführung in das Studium der Kunstgeschichte, 2. Aufl. München 1979, S. 139; vgl. Raphael Rosenberg, ... Bibliographie, in: Kunstgeschichte – aber wie? 1989, S. 300.
- 55 Lützel 1975, S. 1220; wohlwollender S. 900. Ähnlich der Standard-Vorwurf, Soziologie solle andere Zugänge ersetzen (noch bei Hans Belting, Das Ende der Kunstgeschichte? München 1983, S. 35).
- 56 Liess 1989, S. 89; Boehm 1989, S. 14.
- 57 Otto Karl Werckmeister, Besprechung von Kurt Badt, Wissenschaftslehre der Kunstgeschichte, Köln 1971, in: Kunstchronik 26, 1973, S. 266-275,
- 58 Heinrich Dilly, Kunstgeschichte als Institution. Studien zur Geschichte einer Disziplin. Frankfurt a. M. 1979, S. 65, auch zu Vorstufen. Noch Klaus-Heinrich Meyer, Wiederverwendung von Kunsthistorikern und von kunsthistorischem Erbe? In: Kritische Berichte 14, 1986, Heft 4, S. 113 bemerkt, eine kritische Geschichte des Faches sei ausgeblieben; unzufrieden auch Suckale und die deutsche Kunstwissenschaft nach 1986, S. 6.
- 59 Ein späterer Reflex ist die Zielbestimmung im Vorwort von: Kritische Berichte 1, 1973, Heft 1, S. 5-6.
- 60 Vgl. schon Günter 1970, S. 128. Ein älteres Beispiel zitiert Edwin Lachnit, Julius von Schlosser und die Geschichte der Wiener Schule. Anlässlich zweier fünfzigster Anniversarien in Österreich 1988, in: Kritische Berichte 16, 1988, Heft 4, S. 35.
- 61 Karl Clausberg, 1984 wieder hinter Schloss(er) und Riegl? – Von der Wiener Formengeschichte zur elektronischen Kunstbotanik. Ein Kongreßausblick, in: Kritische Berichte 11, 1983, Heft 3, S. 71-74.
- 62 Akten des 25. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte Wien 1983, Bd. 1: Wien und die Entwicklung der kunsthistorischen Methode, Wien/Köln/Graz 1984. Richtiger fragte Werner Hofmann: Was bleibt von der Wiener Schule? In: Jahrbuch des Zentralinstituts für Kunstgeschichte 2, 1986, S. 273-290.
- 63 Dies geschieht selbst unter Michael Poldos Titel *The Critical Historians of Art*, New Haven/London 1982. Bezeichnend erscheint der Vorsatz, »unangemessene Auffassungen auszugrenzen« statt etwa argumentativ zu widerlegen bei Dittmann 1985, S. 87.
- 64 Karl Clausberg, Zwei Antipoden der Kunstwissenschaft und ein versunkener Kontinent – Zum Methodischen von Pächt, Panofsky und Wygotsky, in: Kritische Berichte 6, 1978, Heft 3, S. 5 sprach von »internationalem Klassiker-Status«. Sedlmayr ist noch Kandidat, vgl. Lorenz Dittmann, Stil. Symbol. Struktur. Studien zu Kategorien der Kunstgeschichte, München 1967, S. 10; Thomas Zaunschirm, Systeme der Kunstgeschichte, Diss. Salzburg 1973, Wien 1975, Teil IV.
- 65 Einschätzung bei Hoffmann 1988, S. 602; Zielsetzung bei Berthold Busse, Kunst und Wissenschaft. Untersuchungen zur Ästhetik und Methodik der Kunstgeschichtswissenschaft bei Riegl, Wölfflin und Dvorák, Mittenwald 1981, S. 11.
- 66 Beispielhaft auch in Sprachmodus und Zitatgebrauch Dittmann 1985, S. 85-87.
- 67 Zu rechnen ist auch mit dem Wunsch, kunsthistorische (wie sonst künstlerische) Werke, potentiell auch die eigenen, als unveraltbar hinzustellen; vgl. Alfred von Martin, Soziologie der Renaissance. Physiognomik und Rhythmik einer Kultur des Bürgertums, 2. Aufl. Frankfurt a.M. 1949, S. 7 zu Burckhardts »Cicerone«, Bauer 1979, S. 123 zu Schlossers »Kunstilliteratur«. Dilly 1987, S. 54 vermutet den Antrieb, das jeweilige »Über-Ich – die wissenschaftlichen Väter und Kollegen – unter die Lupe zu nehmen«.
- 68 Wilhelm Waetzoldt, Deutsche Kunsthistoriker, 2. Bd., Leipzig 1912-1924, 3. Aufl. 1986, S. 271 (ohne Hervorhebung).
- 69 Vgl. z.B. den Bericht von »zwei laudationes der beiden Basler Genien« – gemeint sind Burckhardt und Holbein! – »mit denen der Kongreß in würdiger Weise sich selber ehrte« (Rudolf M. Heilbrunn, Achetr deutscher Kunsthistorikertag in Basel, in: Weltkunst 30, 1960, Heft 17, S. 13; neuestens Châtelet 1989, S. 1: »... prestigious teachers ...«).
- 70 Joseph Gantner, Gedenkrede für Heinrich Wölfflin, in: Stil und Überlieferung in

- der Kunst des Abendlandes, Bd. 1, 1964/1967, S. 62; Ernst H. Gombrich, Einige Erinnerungen an Julius von Schlosser als Lehrer, in: Kritische Berichte 16, 1988, Heft 4, S. 6. Erwin Panofsky, Vorwort zu: Wilhelm Vöge, Bildhauer des Mittelalters, Gesammelte Studien, Berlin 1958, S. XI assoziiert ironisch Unnahbarkeit und Ikonoklasmus, spricht S. XXIII von Vöges »Sanctum«.
- 71 Vgl. z.B. die Kritik von Klaus Herding, Über des großen Friedrich wahre Größe: Lichtenberg gegen Charlottenburg, in: Kritische Berichte 14, 1986, S. 117 und Otto Karl Werckmeister, Von der Ästhetik zur Ideologiekritik, in: Ders. 1971, S. 75.
- 72 Bauer 1979, S. 135; Dilly 1979, S. 67.
- 73 Dilly 1979, S. 254.
- 74 Mündlich auf dem Kölner Kunsthistorikertag 1970; vgl. Günter 1970, S. 128.
- 75 Wie facettenreich sie im übrigen ist, zeigen z.B. Waetzoldt 2, 1986, S. 274 (Velasquez/Justi); Udo Kultermann, Geschichte der Kunstgeschichte, Wien/Düsseldorf 1966, S. 362-366 (Marc, Kandinsky/Burger); Suckale 1986, S. 6 (sozialpsychologisch).
- 76 Günter 1970, S. 46; vgl. Michael Podro, Against Formalism: Schlosser on Stilgeschichte, in: Akten des 25. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte Wien 1983, Bd. 1, Wien/Köln/Graz 1984, S. 37.
- 77 Selbst zu Warburg, vgl. den Aufsatztitel von Michael Diers, Kreuzlinger Passion, in: Kritische Berichte 7, 1979, Heft 4/5, S. 5-14 und die Schlußsätze von Martin Warnke, Der Leidschatz der Menschheit wird humaner Besitz, in: Die Menschenrechte des Auges. Über Aby Warburg = Europäische Bibliothek 1, Frankfurt a.M. 1980, S. 163-164.
- 78 Heilbrunn 1960, S. 13. Vgl. die Anrufung Friedlaenders und Panofskys beim Kölner Kunsthistorikertag 1970 (von Holst 1970, S. 585).
- 79 Artur Rosenauer, Bemerkungen zur »Neuen Wiener Schule der Kunstgeschichte«, Referat bei dem 27. Internationalen Kongreß für Kunstgeschichte am 5.9.1989. Hofmann 1986, S. 274 spricht von »patres wie Thausing und Eitelberger«, Lachnit 1988, S. 29 von einem »Legitimationsmodell«. Zur »parereligiösen Verklärung des Professors« Werckmeister 1973, S. 273-275.
- 80 Helmut Schneider, Fragwürdige Säulenheilige, in: Stuttgarter Zeitung 17.4.1970.
- 81 Auch wird flankierend unterstützt, daß *Kunstwerke* zur Prestigeproduktion dienen.
- 82 Erich Hubala, Georg Dehio 1850-1932. Seine Kunstgeschichte der Architektur, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 46, 1983, S. 1.
- 83 Vgl. Meyer 1986, S. 114, der geradezu Regression befürchtet (S. 113), die leitenden Interessen allerdings nicht näher ins Auge faßt.
- 84 Hubala 1983, S. 1. Er versuchte die Frage selbst mit dem Hinweis zu umgehen, daß Dehios Lehren nicht jedem Chauvinismus genügen.
- 85 Vgl. das Dehio-Zitat bei Pinder 1939 lt. Dilly, Deutsche Kunsthistoriker 1933-1945, München/Berlin 1988, S. 68; zu Pinder außer den dort Genannten auch Norbert Schneider, »Vom Wesen deutscher Formen« – Zur Kunstideologie Wilhelm Pinders und dem Versuch seiner wissenschaftlichen Rettung, in: Forum Wissenschaft 5, 1988, Nr. 1, S. 26-28; Susanne Deicher, Elemente nationalsozialistischer Ideologie in der Kunstgeschichtsschreibung Wilhelm Pinders, Vortrag auf dem »Unimut«-Kongreß in der Freien Universität Berlin am 6.1.1989.
- 86 Heinz Ladendorf, Zum Studium der Kunstgeschichte, 9. Aufl. Köln 1976, S. 61 sub Nr. 88; vgl. dort Nr. 57 (S. 27) zur Bedeutung der EDV.
- 87 Zu dem entsprechenden Künstler-Topos vgl. zum Beispiel Badts Poussin-Litanei: »Von Einsamkeit durch Einsamkeit zur Einsamkeit« (Die Kunst des Nicolas Poussin, 1. Bd., Köln 1969, S. 83) und von Einems Behauptung »Um die bedeutendsten Künstler der Moderne (dafür ist Cézanne das erschütterndste Beispiel) ist eine Sphäre der Einsamkeit« (von Einem 1964/67, S. 14).
- 88 Werner Gross in: Festschrift Kurt Badt zum siebzigsten Geburtstag, Berlin 1961, S. V.
- 89 Otto Karl Werckmeister, Ernst Blochs Theorie der Kunst, in: ders. 1971, S. 48;

- Bauer 1979, S. 125 wie Kultermann 1966, S. 395-396. Vgl. auch Andreas Beyer »Pfadfindung einer zukünftigen Kunststoriographie«. Julius von Schlosser, Benedetto Croce und Roberto Longhi, in: Kritische Berichte 16, 1988, Heft 4, S. 25 und Editorial ebenda S. 45; Böhm 1989, S. 13.
- 90 Werckmeister 1971, S. 67-68; Christof Thoenes, Besprechung von: Werckmeister 1971, in: Kunstchronik 25, 1972, S. 122-123. – Vgl. auch Dilly 1979, S. 67.
- 91 Karl Clausberg, Am Ende Kunstgeschichte? Künstliche Wirklichkeiten aus dem Computer, in: Kunstgeschichte – aber wie? 1989, S. 290; vgl. dens. 1984, S. 72.
- 92 Anders läßt sich kaum erklären, wie personenfixiert auf dem Wiener Internationalen Kongreß für Kunstgeschichte Kunstwissenschaftsgeschichte getrieben wurde – angesichts nochmals bedrängenderer Fragen zur Computerisierung (Lutz Heusinger, Kunstgeschichte und EDV: acht Thesen, in: Kritische Berichte 11, 1983, Heft 4, S. 87-70; Nicolas Hepp, Computer und Museum. Eine Kritik an Lutz Heusinger, in: Kritische Berichte 12, 1984, Heft 2, S. 89-91). Zu beidem Clausberg 1983 (der allerdings nicht ausdrücklich eine Verbindung herstellt).
- 93 Eine von Wolfgang Pilz, Unhistorische oder kunsthistorische Verbildung? Überlegungen zur Kunstgeschichtslehre in ihrem Verhältnis zur Kunsterziehung 75 Jahre nach dem noch immer – wenn auch kritisch – zu verehrenden Heinrich Wölfflin anlässlich seines 120. Geburtstages am 21. Juni 1984, in: Kritische Berichte 12, 1984, Heft 4, S. 31 wiedergegebene Kapitelfolge geht davon aus, daß die kennzeichnende Kraft der Personennamen in zwei Schritten abnimmt.
- 94 Ähnlich Alphons Silbermann (Hg.), Klassiker der Kunstsoziologie = Schwarze Reihe Bd. 197, München 1979, S. 9 (Autonomie als Ziel).
- 95 Karl Mannheim, Die Bedeutung der Konkurrenz im Gebiete des Geistigen (1928, gedruckt 1929), in: ders., Wissenssoziologie = Soziologische Texte 28, 2. Aufl. Berlin/Neuwied 1970, S. 569-570; auch dazu Werckmeister 1973, S. 267.
- 96 Suckale 1986, S. 6; wie schwer dies fällt, zeigt ebenda S. 13 betreffend Pinders Kampf um den Berliner Lehrstuhl, wo nur »eine höchst problematische Verdrängung« zu Papier gebracht wird und die Nachweise aussetzen. Unwidersprochene Fakten bei Albert Erich Brinckmann, Geist im Wandel (Entgegnung), in: Hamburger Akademische Rundschau 3, 1948/49, 2. Heft, S. 144-147.
- 97 Kuhn 1962/69, S. 188-190.
- 98 Ebenda und besonders S. 107, 110, 112, 122, 188-191.