

Hubert Locher

Anleitung zum Genuß...? Überlegungen zu einer Didaktik der Kunstreiseleitung

I. Kunstreise und Denkmalpflege

Gegenstand meines Beitrages ist nicht eigentlich ein Thema der Denkmalpflege: der oder die Kunstreiseleiter/in ist nicht unmittelbar mit der Pflege und Erhaltung von Denkmälern befaßt. Der Zusammenhang von Kunstreise und Kunstvermittlung mit der Denkmalpflege ist aber insofern gegeben, als sich letztere nicht allein durch ihre konservierende Tätigkeit legitimieren kann. Ohne den ständigen Versuch, die Frage »wozu Denkmalschutz?« zu beantworten, können im Einzelfall, etwa wenn es zu Konflikten zwischen Privatinteressen und Interessen der Allgemeinheit kommt, Entscheidungen nicht richtig getroffen werden. Wer mit dem Schutz von Denkmälern befaßt ist, weiß außerdem, daß ein Denkmal nur unter Schutz gestellt wird, wenn 1. den politischen Behörden die Schutzwürdigkeit plausibel gemacht werden kann und 2. dieser Behörde bewußt ist, daß die Notwendigkeit des Schutzes in einer breiten Bevölkerungsschicht anerkannt wird.

Vor diesem Hintergrund kann die Kunstreise einerseits ein Beispiel für die gesellschaftliche Nutzung des geschützten Architekturdenkmals geben, und zwar in ökonomischen (Tourismus) sowohl wie in bildungspolitischem Sinn, andererseits kann die Kunstvermittlung anläßlich einer Kunstreise als Basisarbeit im Sinne der Denkmalpflege, ähnlich dem Unterricht an einer Volkshochschule, verstanden werden. Aus dieser Sicht kann die Kunstreise durch Bewußtseinsbildung bei einer größeren Bevölkerungsgruppe auch eine langfristige Denkmalschutzmaßnahme sein. Wer die Fremdheit und Andersartigkeit einer ausländischen Kultur aus den Kunstdenkmälern auf einer Reise erleben konnte, wird die Besonderheit der eigenen Kultur bei seiner Rückkehr auch in den eigenen Kunstdenkmälern bewußter erfahren können.

Damit diese Aufgabe erfüllt werden kann, ist es nötig, die verschiedenen Faktoren der komplizierten Situation zu berücksichtigen, in der die Kunstvermittlung innerhalb der Reise erfolgt. Ich möchte deshalb, bevor ich an konkreten Beispielen einige methodische Ideen erläutere, die Situation skizzieren: zunächst aus der Sicht der Teilnehmer/innen, dann ausgehend von den Eigenschaften des Gegenstandes Architekturdenkmal.

II. Motivationen zur Teilnahme an einer Studienreise

Die sogenannte Studienreise besetzt innerhalb des Urlaubsreiseangebots ein immer größeres Marktsegment. Wenn Urlaub an sich als historisches Phänomen, als Folge der Arbeitsteilung und Rationalisierung, Reisen als Reaktion auf die zunehmende

Mobilität etc. erklärt werden kann, so die Studienreise als Gestaltungsmöglichkeit des immer größer werdenden persönlichen Freiraums und als Kompensation der Einseitigkeit einer notwendig spezialisierten Alltagsarbeit: aktive Freizeitgestaltung wird dann gefragt, wenn die Freizeit zu groß ist, um allein der Erholung zu dienen, Bildungs- und Fortbildungsreisen in dem Maße nötig, wie die Alltagsarbeit einerseits eindimensional verläuft, andererseits immer mehr Wissen von fernen Welten erforderlich ist.

Als »Studienreise« wird in der Regel jene Form von Gruppenreise angeboten, bei der ein besonders ortskundiger Reiseleiter, meist eine Reiseleiterin, die Gruppe auf einer Rundreise begleitet und Erläuterungen zum Gesehenen gibt. Diese Minimaldefinition kann spezifiziert werden: der größte Anbieter auf dem Markt, Studiosus¹, diversifiziert und bietet etwa »Studienreisen«, »Studienwanderreisen« und »Studienferien« an, wobei in der genannten Reihenfolge jeweils die Menge an vermitteltem Wissen abnimmt, den anderweitigen Aktivitäten ein jeweils größerer Raum zugestanden wird (Wandern, Baden, Fotografieren). Ähnlich ist die Diversifizierung bei anderen Anbietern. Fragt man nach den Motivationen, die jemanden zur Teilnahme an einer Studienreise bewegen, lassen sich versuchsweise folgende Punkte angeben:

1. Wunsch fremde Welten zu erleben, Fernweh
2. Aktive Freizeitgestaltung: mehr als nur ausruhen
3. Geselligkeit
4. Fortbildung (Lehrer)
5. Körperlich *und* geistige Flucht in andere Welten
6. Suche nach Sinn, wo er nachweislich gegeben scheint: in der Kunstwelt.

1 „Mehr als Reisen“. Garnierte Studienreisen der Firma Klingenstein. Werbung auf der Katalogrückseite

Haben Sie außer auf die klassische Studienreise auch Lust auf Studienreisen mit mehr körperlicher Aktivität, mit ausgesuchten kulinarischen Genüssen, mit viel Zeit für ausgiebiges Fotografieren oder auf Mini-Gruppen? Bitte wählen Sie:



Mini-Gruppen mit maximalem Reisekomfort. Höchstens 6 bis 12 Personen. Unsere Ziele 1990: Ägypten, Indien, Mexiko und der Südwesten der USA.



Genießen Sie Kultur auch über den Gaumen. Wir können Ihnen dafür 7 Zielgebiete in Europa anbieten. Unsere Studienreisen mit »Biß«.



Studienreisen mit dem Rad (und Begleitbus). Das heißt Kultur, Komfort und aktives Erleben. Sie haben die Wahl zwischen mehr als 10 Programmen.



Fremde Kulturen mit der Kamera entdecken. Studienreisen in gewohnter Klingenstein-Qualität plus Betreuung durch unseren Fachmann Günter Lahr.

Vertrauen Sie auf unsere Erfahrung.
Wir veranstalten qualitätsvolle Studienreisen seit mehr als 30 Jahren.

Max A. **Klingenstein** 
INTERNATIONALE STUDIENREISEN

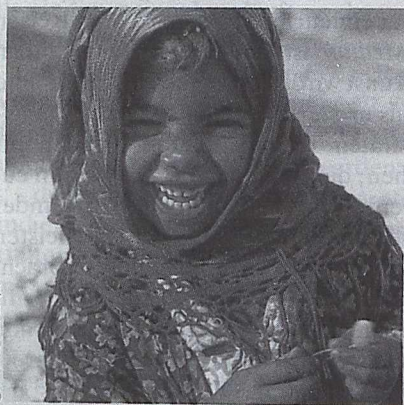
Geht man die Kataloge der wichtigsten Anbieter² durch, wird sofort erkennbar, daß auch unter den Studienreisen die exotischen Länder im Angebot dominieren. Wo Fremdheit offensichtlich wird, ist natürlich Anleitung, Schutz und Erklärung am nötigsten. Diese Reisen befriedigen sicher auch die Lust nach fremden Welten am stärksten. Auch diese Studienreisen wollen »mehr als reisen« bieten, (so der Slogan des Anbieters Klingenstein). Es wird aber einleuchten, daß bei diesen Reisen die eigentliche Kunst eines Landes oft nur ein *Medium* ist: das heißt, man möchte in erster Linie »Land und Leute« kennenlernen. Kunst wird als Spiegel der Kultur- und Sozialgeschichte betrachtet, Kunstdenkmäler als mysteriöse Gefäße solcher »Inhalte«, wenn nicht einfach als fremdartige Kuriositäten. Ich möchte im folgenden nur über eine kleine Sparte der Studienreise sprechen; die eigentliche *Kunstreise* im europäischen Raum. Bei diesen Reisen kann es weniger um das Kennenlernen fremder Länder und Menschen gehen, das Fernweh spielt eine geringere Rolle. Die meisten Ziele wären auch leicht mit dem Privatauto oder per Bahn zu erreichen, die Sprachbarriere meist überwindlich. Was diese Reisen bieten sollen, ist dagegen der spezifische Blick auf die Kunst einer Region, wobei Land und Landschaft durchaus schon bekannt sein können. In ganz anderem Sinn als bei Reisen in exotische Länder ist hier der oder die Reiseleiter/in als *Kunsthistoriker/in* gefragt. Das »Fremde« ist bei diesen Reisen die Kunst.

Ich möchte nun danach fragen, was für eine Rolle innerhalb dieses sehr kleinen Segments der Studienreisen dem *Architekturdenkmal* zusteht und wie dieses den Teilnehmern entsprechend ihrer Motivation nahegebracht werden kann.

III. Das Architekturdenkmal als Gegenstand einer Studienreise: Erlebniswert und Geschichtsträchtigkeit

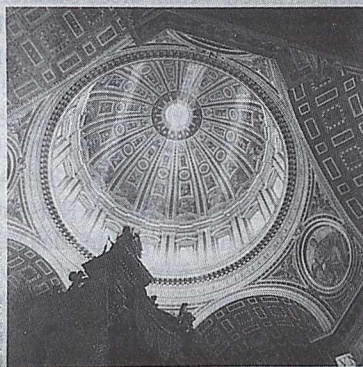
Ein Blick auf die Titelblätter einiger Studienreisenkataloge mag die vorhin beschriebene Unterscheidung von exotischer Studienreise und Kunstreise illustrieren und gleichzeitig den Ort des Architekturdenkmals erhellen. Der größte Anbieter Studio-sus versammelt in einem einzigen Katalog alle Formen der Studienreise.³ Als repräsentatives, das heißt den größten Anteil der Reisen illustrierendes Bild bringt er auf dem Titelblatt die Porträts von zwei ganz offensichtlich exotischen Menschen. Das gibt über den Schwerpunkt Auskunft: kennenlernen von »Land und Leuten«. Klingenstein bietet in verschiedenen Katalogen die unterschiedlichen Regionen an. Auch hier ist auf dem Katalog »Kulturen ferner Kontinente«⁴ ein fremdländischer Mensch zu sehen, das Ägyptenheft⁵ zeigt ein nettes ägyptisches Mädchen. Auf dem Europakatalog⁶ dagegen ist ebenso wie auf den Katalogen der vorwiegend europaoorientierten RHZ-Reisehochschule⁷ jeweils ein Architekturdenkmal abgebildet. Das legt den Schluß nahe, daß das Architekturdenkmal einen besonders günstigen Symbolwert hat, der den Anbietern mehr oder weniger bewußt ist: darf, in Ermangelung ausreichend exotisch aussehender Eingeborener in Europa, das Architekturdenkmal stellvertretend für »Fremdheit«, dem Ziel jeder touristischen Reise, erscheinen?

Weitere Überlegungen sind geeignet, den Eindruck hinsichtlich des besonderen Erlebnis- und Symbolwertes des Architekturdenkmals zu bestätigen. Das Architekturobjekt nimmt schon traditionell als Kulturprodukt und im besonderen neben den anderen Kunstgattungen eine prominente Stellung ein. So gibt es jenen Kanon



ÄGYPTEN

2 „Land und Leute“ kennenlernen – Ziel der exotischen Studienreise. Katalogtitel.



EUROPA zwischen den Jahren

Die Alte Welt in der ruhigen Saison zwischen November und Frühjahr* entdecken* Wander-Studienreisen* Museumsreisen

3 Das Architekturdenkmal als Repräsentant fremder Welten? Katalogtitel

der sieben Weltwunder aus dem 3. Jh. v. Chr., von denen fünf Architektur, zwei monumentale Götterstatuen (der Koloß von Rhodos und die Zeusstatue des Phidias) sind.⁸ Weniger durch eine wie auch immer geartete Schönheit zeichnen sie sich durch Monumentalität, Kostbarkeit und technische Raffinesse aus. Dasselbe gilt auch für viele Architekturdenkmäler, die auf Kunstreisen besichtigt werden (müssen): sie gewinnen ihre Bekanntheit durch ihre Einzigartigkeit, die oft schlichte Größe ist, ihre daraus resultierenden Erhabenheit über alle Maßstäbe, und wollen daher zuerst bewundert werden: sie sind *säkulare Mirabilien*, wie die riesenhaften Götterstatuen sakrale sind.⁹

Wenn an erster Stelle der Kuriositätswert genannt und jedenfalls in Betracht gezogen werden muß, so können einige prinzipielle Eigenschaften angeführt werden, die das Architekturdenkmal für Reisende besonders attraktiv machen:

1. Es ist *ortsgebunden*. Architektur wird somit zu einem Vorwand des Reisens, denn man muß immer irgendwohin reisen.
2. Architektur ist *Original*. Sie ist üblicherweise nicht kopierbar. Der/die Reisende erhält das Gefühl, der Weg (das Geld) habe sich gelohnt.
3. Architektur ist *nur bedingt abbildbar*. Fotos und Kunstbildbände geben von Architektur die wesentlichen Merkmale *Körperlichkeit und Begehbarkeit* nicht wieder.
4. Architektur integriert oft verschiedene Kunstsparten, sie ist daher an sich *abwechslungsreich*.
5. Architektur steht in der *Landschaft*. Über sie wird das fremde Land gesehen.
6. Architektur wird von *Menschen* genutzt, bewohnt. Sie vermittelt daher Kenntnis der Lebensgewohnheiten fremder Menschen.

Diese Punkte sind geeignet, die Erfahrungsbedingungen des Architekturdenkmals zu umreißen.¹⁰ Sie beziehen sich deswegen auf den *unmittelbaren Erlebniswert* von Architektur. Natürlich fehlen nun zwei große Bereiche, die für Kunsthistoriker/innen und Denkmalpfleger/innen vielleicht am Anfang stehen: – Einmal ist Architektur ein Produkt gesellschaftlicher Arbeit und, in ihrem öffentlichen Charakter oft bewußt, *Ausdruck und Abbild von Geschichte*. – Dann ist Architektur als nicht nur der Utilität entsprechend gestaltete Form ein mehr oder weniger freies Produkt menschlicher Phantasie und damit *Kunstwerk*, das in einer Geschichte der Kunst einen Platz hat. Diese Punkte möchte ich gesondert anführen, weil ihre Bedeutung für den Erlebniswert des Architekturdenkmals in dem Sinn sekundär ist, als sie sich nur über die Geschichte und damit über *Wissen* erschließen. Zu beiden Punkten ist seitens der Reiseteilnehmer/innen eine diffuse Erwartungshaltung gegeben. Diese muß in der Führung herausgebracht und berücksichtigt werden.

IV. Kunstreiseleitung

Zur Arbeit des/der Kunstreiseleiter/in möchte ich mit einem sozusagen ethischen Grundsatz beginnen: *Es gibt keine falsche Kunstrezeption* (allenfalls eine, die nicht stattfindet).¹¹ Erste Aufgabe muß sein, überhaupt ästhetische Erfahrung zu ermöglichen. Nicht der Gegenstand bestimmt, wie er wahrgenommen wird, letzte und entscheidende Instanz bleibt der/die Betrachter/in. Folglich darf die Reiseleitung versuchen, alles zu vermitteln, aber es ist nicht zu vergessen, daß der erfahrende Mensch bestimmt, was ankommt.

– Aufnahmefähigkeit und Rahmenbedingungen:

Das muß nun nicht heißen, daß eine Kunstführung nur affirmativ auf die Bedürfnisse der Teilnehmer/innen zu reagieren hat. Es kann jedoch sein, daß der Gestaltungsspielraum sehr klein ist. Als Anfänger muß er oder sie in der Regel eine Reise übernehmen, das heißt, sich in eine bereits festgelegte Planung einfühlen. Es kann auch sein, daß ein Programm aus Wettbewerbsgründen seine Gestalt erhält. Das gilt etwa für viele Städtereisen, wo ein Kanon von Sehenswürdigkeiten – das Wort ist mit seinem Sehensunwürdigkeiten ausgrenzenden Werturteil Programm – abgehakt werden muß, was meist die ganze Dauer einer Reise füllt. Gerade für Italienreisen sind es dann unbeeinflussbare Faktoren wie Öffnungszeiten, Vorschriften bezüglich der Gruppenführung oder gigantische Touristenströme, die eine nach didaktischen Grundsätzen geordnete Führung verunmöglichen. Hier kann nur die Erfahrung und das Improvisationstalent der Reiseleitung helfen, ich kann hier deswegen nicht auf Einzelheiten eingehen. Auch die Reiseveranstalter wissen um die Schwierigkeiten. Aus diesem Grund unterläßt etwa Klingenstein bei der Ausschreibung einer Romreise die genaue Tagesgliederung¹², was der Reiseleitung Improvisation vor Ort, aber auch bewußte Gestaltung ermöglicht. Nie darf in der Tat vergessen werden, daß die Teilnehmer/innen mit dem Programm in der Hand reisen und sich betrogen fühlen, wenn auch nur ein Punkt ausgelassen wird.

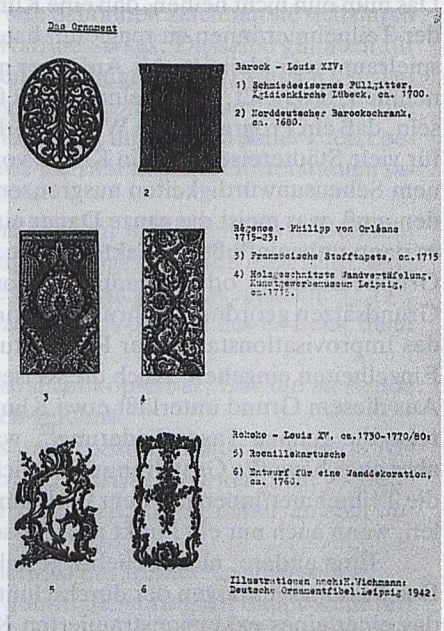
Eine andere, nicht beliebig gestaltbare Größe ist die Menge der Denkmäler. Das Fassungsvermögen der durchschnittlichen Teilnehmer/innen ist nie so groß wie das einer/eines exkursionstrainierten Kunsthistorikers/in. Dennoch ist die Erwar-

tung gegeben, möglichst viel in möglichst kurzer Zeit zu sehen. Es kann daher vorkommen, daß eine Rüge an die Reiseleitung getragen wird, ein anderer Anbieter würde im gleichen Zeitraum viel mehr Denkmäler besichtigen.¹³ Psychologische Richtgröße zur Minimalerwartung sind etwa vier größere Objekte pro Tag. Je nach Anreiseweg, Verpflegungspausen etc. ist dann mit einer *durchschnittlichen Führungszeit von zwanzig bis dreißig Minuten pro Objekt* zu rechnen. Das ist nicht viel, strapaziert die Aufnahmefähigkeit der Teilnehmer/innen jedoch schon bis an die Grenze.

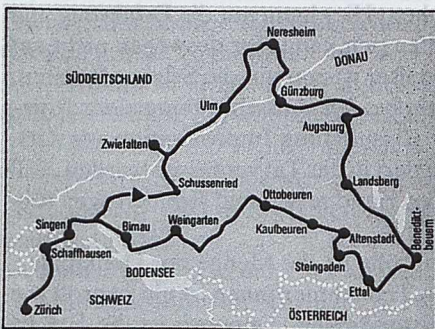
Um hierzu eine konkrete Vorstellung zu vermitteln, zeige ich den Tagesplan einer von mir durchgeführten Reise.¹⁴ Es ist das Programm des dritten Tages einer Fahrt, die den sprechenden Titel »Barockjuwelen« trägt und zu ausgewählten Architekturdenkmälern des 17. und 18. Jahrhunderts in Süddeutschland führt. Die Reise geht mit dem Bus über relativ große Distanzen zu mehr oder weniger isolierten Objekten. Die Zeitangaben des Programmes müssen nun interpretiert werden: ist eine dreiviertel Stunde angegeben, so sind fünf Minuten zum Aussteigen und zehn zum Einsteigen abzuziehen. Die Fahrzeiten sind dagegen großzügig festgelegt. Es bleiben oft nur dreißig Minuten vor Ort, wobei der Grundsatz gelten muß, daß eine Führung nie die gesamte Besichtigungszeit beanspruchen darf. Auch in diesem konkreten Fall bleiben eigentliche Führungszeiten von 20 Minuten pro Objekt.

In dieser Zeit einen Bau zu kommentieren und zu begehen ist schwierig. Konzepte wie jene, die Ehrenfried Kluckert in seinem ansonsten nützlichen Buch zur Methodik und Didaktik der Kunstreiseleitung angibt¹⁵, sind deswegen nur relativ brauchbar. Unmöglich wird es jedenfalls sein, in diesem Zeitraum auf den kultur- und kunstgeschichtlichen Rahmen einzugehen, wie Kluckert vorschlägt. Gerade Eingehen auf dieses spezifisch wissensorientierte Feld wird allerdings von der Reise-

**5 Eine Seite aus dem Reisebegleitbuch der Teilnehmer:
Ornamentformen**



4 Reiseroute der RHZ-Studienreise „Barockjuwelen“



leitung unbedingt erwartet. Es besteht ein dringendes Interesse am »Zusammenhang« der Kunst mit dem sogenannten wirklichen Leben: er betrifft die stets lebendige Neugierde nach »Land und Leuten«.

– Leitlinien als Erfahrungsgerüst:

Das Dilemma ist keines, wenn die Reise in ihrer Gesamtheit betrachtet wird. Erste didaktische Aufgabe der Reiseleitung ist es daher, möglichst schon in der Planungs- und Vorbereitungsphase die einzelnen Objektführungen aufeinander abzustimmen. Die Reiseleitung muß kreativ die gesamte Reise als *Bild* entwerfen.

In der begrenzten Aufnahmefähigkeit der Teilnehmer/innen liegt auch ein Grund für die Notwendigkeit der *Anleitung*. Hier ist es angebracht, kurz auf den Titel meines Beitrages einzugehen. »Anleitung zum Genuß« ist dem Untertitel von Jacob Burckhardts »Cicerone«, einem Führer zur Kunst Italiens von 1855 entnommen.¹⁶ In diesem Kunstgeschichtsbuch, es ist kein eigentlicher Reiseführer mehr, aber als Reisebuch entstanden und auch als solches verwendet worden¹⁷, ist nun dieses Prinzip der umfassenden, bildmäßigen Gestaltung befolgt, in einem Maßstab allerdings, der nur noch dem imaginär Reisenden, oder dem monatelang sich unterwegs befindenden Reisenden des 19. Jahrhunderts angemessen ist. Obwohl Burckhardt bestrebt ist, möglichst alle wichtigen Kunstwerke Italiens aufzuzählen und zu beschreiben, geht er innerhalb des gewählten Gebietes Italien nicht wie die wenig früher entstandenen Baedekerschen Reiseführer primär topographisch vor, sondern ordnet und reiht die Werke vorwiegend nach Gattungen, dann chronologisch, dann nach »Aufgaben«.¹⁸ Die »Anleitung« besteht darin, in den Reihungen Leitfäden zu geben und zu *erklären*, warum einzelne Werke innerhalb der Sequenz, in der sie beschrieben werden, bedeutender als andere sind.¹⁹ Ein wichtiges Prinzip ist dabei, daß eine bestimmte Gruppe oder Sequenz mit der chronologischen Betrachtung überblendet wird. So erscheint etwa eine Grabeskirche bedeutender als andere, weil eine Bauform zum erstenmal in dieser Funktion auftaucht. Natürlich ist auch hier Anleitung Gestaltung und damit immer auch zu verantwortende Manipulation von Fakten, Darstellung immer schon Auslegung.²⁰

Versucht man ein solches Schema vom Prinzip her in einer Reiseführung umzusetzen, so sieht der Fall für eine Städtereise natürlich anders aus als für eine Landschaftsreise. Die Stadt liefert durch ihre organische Topographie und einheitliche Geschichte bereits Anhaltspunkte zur Gestaltung. Im Falle einer Romreise kann das Grundthema etwa das Aufzeigen von *Kontinuität* sein. Als Beispiel: es kann den Teilnehmer/innen etwa vermittelt werden, daß die Säulenordnungen des Kolosseums an verschiedenen Bauten der späteren Zeit wieder gleichartig oder ähnlich oder entscheidend verändert auftauchen. Ein nötiger methodischer Schritt wäre es daher, sich bei der Betrachtung des Monumentes auf die Beschreibung und Wahrnehmung dieses Elements zu beschränken und etwa auf die Innenbesichtigung zu verzichten. Später muß dann dieser Punkt vor anderen Bauten wieder aufgegriffen werden.

Für die erwähnte Barockreise im süddeutschen Raum kann Entsprechendes gesagt werden, nur, hier kann das Thema nicht »Kontinuität« sein, sondern vielleicht »vierteilige Einheit«. Hauptproblem muß also sein, wie zeige ich die Einheit. Der Hinweis auf die Jahreszahlen der Entstehung einzelner Bauten genügt nicht. Überwiegendes Gefühl der Teilnehmer/innen wird Chaos und Reizüberflutung sein,

wenn keine Leitlinien gezeigt werden. Diese Leitlinien können, nach Burckhardts Beispiel, auf verschiedenen Ebenen angelegt werden. Ich möchte dazu auf die zwei Sonderpunkte meiner Auflistung der Erlebniswerte des Architekturdenkmals zurückkommen. Eine Ebene wäre im Bereich des Architekturdenkmals als gestalteter Form zu legen, eine zweite im Aspekt des Denkmals als Geschichtsträger. Im Idealfall würde dann die Verknüpfung von Feststellungen aus beiden Bereichen gelingen.

a) Das Denkmal als gestaltete Form:

Zum ersten Bereich nenne ich als eine naheliegende und der Erwartungshaltung entsprechende Möglichkeit das Verfolgen von Stilformen. Es kann gezeigt werden, wie sich Formen verändern, ohne daß sie einander fremd würden. Konkret habe ich das an Ornament, Fensterform und Grundriß versucht. Die Teilnehmer erhalten in den Reiseunterlagen²¹ eine Zusammenstellung von charakteristischen Ornament- und Fensterformen und eine Reihe von kleinformatischen Grundrissen. Können die Ornamentmuster im Rahmen des bekannten Stilwandels (Barock-Rokoko) chronologisch verfolgt werden, entspricht die Zusammenstellung der Fensterformen, die einem älteren Standardwerk entnommen wurde²², einem vergleichbaren Schema, dessen Künstlichkeit und Fragwürdigkeit sich dann später vor Ort zeigen kann?

Abstrakte Konzepte wie das Modell der Stilfolge, müssen zunächst als solche erklärt und begriffen werden, damit sie ihre Funktion als Lehrmittel erfüllen können. Das kann ohne Schwierigkeiten während einer der längeren Busfahrten geschehen. Erst danach sollen sie vor Ort überprüft werden. Vor dem Objekt kann die Frage nach dem Ornament ohne weitere Einleitung gestellt werden. Erfahrungsgemäß gehen die Teilnehmer mit dem Blatt in der Hand auf die Suche nach entsprechenden Motiven. Sie versuchen, das begriffene System auf die Werke anzuwenden, und es gelingt im Fall des Ornamentes hinreichend, weniger im Fall der Fensterformen: es kann etwa festgestellt werden, daß die Beispiele der »Spätstufe« im Grunde weniger überindividuelle Stilformen sind, sondern deutlich die Handschrift eines bestimmten Künstlers (Dominikus Zimmermann) zeigen.

Ähnliches ist mit den Grundrißblättern beabsichtigt, allerdings bei erheblich höherem Schwierigkeitsgrad. Hier sollte weniger eine Stilfolge bewiesen werden, als Konstruktionsmotive anschaulich und in ihren Variationen wiedererkennbar gemacht werden (– Wandpfeilerbau: Auflösung des starren Schemas unter Beibehaltung des Prinzips; – Gestaltung des abgewandelten Vierungsraumes; – Fassaden). Bevor dieses Blatt, wiederum im Bus, erläutert wird, ist die gemeinsame Erwanderung eines Grundrisses in einem Bau erforderlich. Dazu kann eine relativ großformatige Kopie eines Grundrisses aus der Reise-Dokumentation verwendet werden: etwa zum ersten Objekt, der Wallfahrtskirche Steinhausen.

Zwei Effekte können auf dem hier modellhaft geschilderten Weg erreicht werden: 1. Die Redezeit vor Ort kann besser genutzt werden, 2. Der individuelle Rundgang nach der Führung wird zielgerichtete und kritische Entdeckungsreise mit spielerischem Charakter. Damit ist nun auch etwas von den oben erwähnten unmittelbaren Erlebniswerten der Architektur freigesetzt. Die genannten methodischen Schritte, weitere sind denkbar, haben einen gemeinsamen Nenner: immer geht es darum, *ein abstrakt schon begriffenes Konzept mit der konkreten Anschauung zu verbinden*. Hat der/die Teilnehmer/in das wirklich gelernt, wird er oder sie erst in der Lage sein, persönlich und individuell Architektur unmittelbar zu erleben.

b) Das Denkmal als Geschichtsträger:

Es scheint mir nötig, nun auch einen Leitfaden und eine Lernstruktur bezüglich der Geschichtlichkeit des Denkmals anzubieten. Am leichtesten wird hier der Rekurs auf die *Funktion* eines Gebäudes sein. Konkret kann so etwa, um wieder die Barockjuwelen als Beispiel zu nehmen, schon bei der Anfahrt mit dem Bus auf das erste Objekt, die Wallfahrtskirche Steinhausen (1. Tag), deren Funktion als Wallfahrtskirche erläutert werden: Merkmale sind Ausrichtung auf Fernsicht durch hohen Turm, freie Aufstellung, Gestaltung rundum etc. Dabei sollen die Ausführungen (im Bus) sich auf die Sitte der Wallfahrt im süddeutschen Raum während des 18. Jahrhunderts erstrecken. Dieser Punkt muß dann am 2. Tag beim Besuch der Wallfahrtskirche Maria Birnbaum nicht mehr besprochen, nur noch erinnert werden und kann am 3. Tag am Beispiel Ettal in der Variation der immer noch lebendigen Tradition in größtem Maßstab gesehen und erlebt werden.

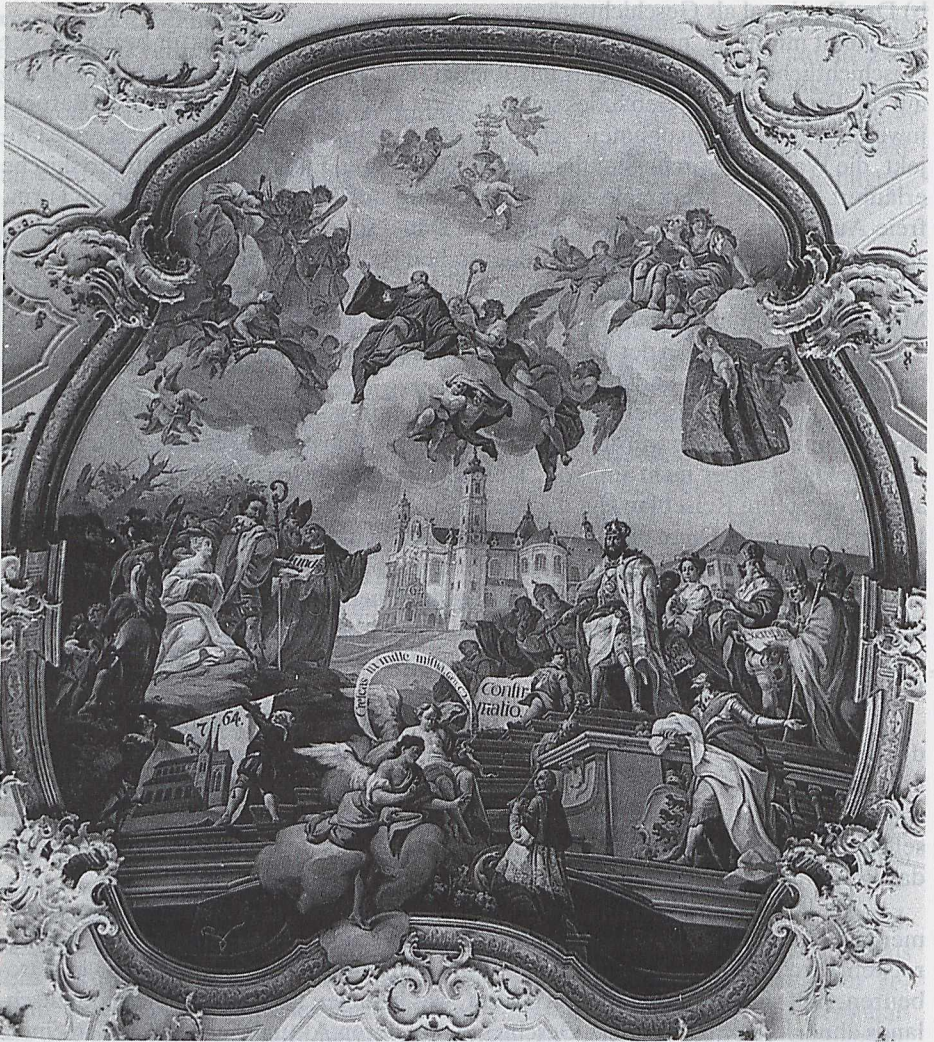
Ein analoges Beispiel bietet die Klosterfunktion. Wie beim Grundrißlesen und der Ornamentkenntnis würde man auch hierzu am liebsten gleich alles zu Beginn erzählen. Das ist aber nicht sinnvoll. Der nach geographischen Notwendigkeiten zusammengestellte Reiseplan legt dagegen nahe, erst am 4. Tag dieses Thema ausführlich zu behandeln. Dann nämlich, wenn mit Ottobeuren eines der großen und in weiten Bereichen zu besichtigenden reichsunmittelbaren Klöster auf dem Programm steht und mit Weingarten am gleichen Tag das Thema vertieft werden kann. In diesem Themenblock wird dann mit kopierten Grundrissen der Vergleich mit dem Vorbild Escorial und mit dem in der Dokumentation abgebildeten, nicht ausgeführten Idealplan von Weingarten etc. erarbeitet.

Der Effekt solcher Linienlegung oder Reihenbildung ist enorm: die Erfahrung der historischen Dimension kann, wie im Beispiel der Wallfahrtsfunktion, geradezu körperlich werden, die Ökonomie ist beträchtlich: auch hier gilt, nachdem einmal etwas eindrucksvoll und konzentriert geschildert wurde, ist der/die Teilnehmer/in zur selbständigen Suche nach Ähnlichem angeregt, die auch erfolgreich verläuft, wenn das Programm geschickt angelegt ist.

Als letzten Themenblock zum Geschichtsaspekt möchte ich noch die monumentale Deckenmalerei als *Ausstattungsmoment* anführen, das unbedingt zur barocken Kirche gehört. An einem ausführlich erläuterten Programm, z.B. in Ottobeuren, läßt sich exemplarisch vorführen, was in vielen Barockkirchen Süddeutschlands ähnlich durchgeführt ist: Geschichte und deren Aktualisierung ist oft in einem Fresko als Simultandarstellung von der Gründung bis zum Neubau selbst thematisiert und läßt sich daher im genannten Sinn pädagogisch einsetzen. Allerdings ist hier zeitaufwendiges und genaues Bilderlesen nötig, die Gefahr ist groß, daß unter dem gegebenen Zeitdruck nur die Themen hergesagt werden.

V. Kunstreise als »ästhetische Erziehung«

Ich breche hier ab und komme noch einmal auf die Ausgangsfrage zurück, inwiefern nämlich die Kunstreiseleitung zur Bewußtseinsbildung auch im Sinne der Denkmalpflege im heimischen Raum von Bedeutung sein kann. Ich möchte dazu die Prinzipien, nach denen ich eine ideale Kunstreiseführung ausgerichtet sehe, in drei Punkten auflisten. Ihre Reihenfolge ist nicht veränderbar:



6 Jakob Zeiller, „Das tausendjährige Ottobeuren 764-1764“. Deckenfresko über der Eingangspore der Klosterkirche Ottobeuren

1. *Bewußtmachen der vorgebildeten Wahrnehmungsmuster:* Es gibt wahrscheinlich keine naive Kunsterfahrung. Es muß daher der Reiseleitung ein erstes Anliegen sein, den Teilnehmer/innen klar zu machen, daß und nach welchen Mustern sie ein Denkmal wahrnehmen.
2. *Differenzieren der gegebenen Muster, Anbieten von Neuem, Ersetzen von Einfachheit durch Komplexität:* Es ist die nächste Aufgabe, die vorgefaßten Muster nicht als falsch zu entlarven, sondern ein Angebot an neuen, vielleicht leistungsfähigeren Sichtweisen zu machen. Hierher gehört auch das Aufzeigen der womöglich ideologischen Bedingtheit eines Erfahrungsmusters.
3. *Das Kunstwerk als Denkmal und Erinnerungsinstanz vorführen:* Erst zuletzt soll

das Architekturdenkmal als Medium und Ausdruck von Geschichtlichkeit, als Erinnerungsinstanz, auch als Dokument herangezogen, neues Wissen vermittelt werden.

Gelingt es, die ersten zwei Punkte durchzuführen, so ist der letzte eigentlich selbstverständlich. Das bedeutet, daß es sinnlos ist, jemanden im Angesicht eines Architekturdenkmals mit dessen Geschichte zu übergießen. Hat der/die Betrachter/in vor einem Kunstwerk dagegen gelernt, die Sichtweise zu differenzieren, kritisch zu sehen, ist Geschichtsfähigkeit und Urteilskraft generell gewachsen. Die ersten Punkte könnte man daher im Sinne Schillers als »ästhetische Erziehung« bezeichnen²³, während letzter Punkt nur die »Bildung« im negativen Sinn als »Bildungswissen« meinte; aber im Anschluß an die ersten Schritte kann auch diese Dimension nicht bloß gewußt, sondern ebenfalls erfahren werden. So könnte auch hier mit Adornos Terminologie bloßer »Kunstgenuß« zur echten Erfahrung von Wahrheit werden, die als geschichtlicher Gehalt den Werken immanent wäre und so nur durch das bewußte Begreifen der Kunstgebilde freigesetzt würde.²⁴

Es ist nicht das Alter oder die Seltenheit an sich, die ein Kunstwerk unverzichtbar und damit schützenswert machen. Vielmehr die Möglichkeit, immer neu die eigene Geschichtlichkeit in der Geschichtlichkeit der Wahrnehmung zu erfahren, die Architekturdenkmäler in ihrer Eigenschaft als Kunstwerke bereithalten. In ihrer Eigenschaft als Medium und Dokument für Geschichte sind sie vielleicht ersetzbar durch Kataloge und Bücher, durch Pläne und Fotografien. In ihrer Eigenschaft als Kunstwerke sind sie gewiß unersetzlich.

VI. Ein Postskript: Probleme (aus der Diskussion anlässlich der UV-Tagung)

Idealtypisch ein didaktisches Konzept vorzustellen, birgt natürlich die Gefahr, daß Erfolg und Praktikabilität des Modells bezweifelt werden. In der Diskussion wurde denn auch freundlich die Idee zur Kenntnis genommen, gleichzeitig aber auch Bedenken angemeldet (Jürgen Zänker). Die oben vorgestellten Überlegungen sind als *Bild* entworfen. Der Publikumsgeschmack ist zuweilen mehr auf Zerstreung, denn auf die Wahrnehmung von Unterschieden und auf Erkenntnis ausgerichtet und dagegen ist auch nichts vorzubringen, außer daß es auch anders sein kann. Ich denke allerdings auch, daß es aus den verschiedensten Gründen (Verkäuflichkeit einer Reise, Zeitaufwand bei Planung und Vorbereitung) meistens nicht befriedigend gelingt, eine Studienreise im Sinne der hier geschilderten Idee zu planen und durchzuführen, aber das spricht nicht gegen die Idee.

Kritisiert und vielleicht falsch verstanden wurde meine Haltung in Bezug auf den Warencharakter einer Kunstreise und damit auch der Tätigkeit der Kunstvermittlung innerhalb der Tourismusbranche. Die Situation des Geisteswissenschaftlers als Selbstverkäufer ist ohne Zweifel problematisch. Es ist unvermeidlich, daß sich ein/e Reiseleiter/in auf die Seite des kommerziellen Arbeitgebers stellt, daß die Zufriedenheit der Kundschaft im Vordergrund steht. Meine Absicht war es gerade, zu zeigen, daß das nicht notwendig Anbiederung, stupides Ableiern von Gemeinplätzen und Hersagen blöder Witze und Anekdoten bedeutet. Im Gegenteil verlangt das Publikum (je nach Reiseziel und Anbieter) gerade den kritischen Ansatz, honoriert es (durchaus auch mit zuweilen erheblichen Trinkgeldern), wenn die Reiseleitung echtes intellektuelles Engagement zeigt. Daß sich andererseits niemand den

Urlaub von einem allzu sendungsbewußten Pädagogen verderben lassen will, versteht sich von selbst.

Ein offenes Problem blieb die Frage nach den »Inhalten« der Kunstvermittlung, die Michael Brix in der Schlußdiskussion noch einmal anschnitt: in meinem Beitrag habe ich den eigentlichen Inhalt der Vermittlung als die Anleitung zu kritischem Sehen und zum Nachdenken über das Kunstwerk und über die eigene Wahrnehmung herausgestellt. Ich finde es auch keineswegs schlecht, wenn Reiseteilnehmer nur das Vergnügen suchen, sich an der Niedlichkeit der barocken Putti und am Goldglanz erfreuen. Es schiene mir überheblich und intolerant, wenn die Reiseleitung sich zum Ziel setzte, dieses Vergnügen mit einer Art »aggressiver Pädagogik« zu verderben. Die Beziehungen zwischen Feudalismus, Absolutismus, kirchlicher Intoleranz etc. und Kunstprodukten der genannten Art sind vielleicht doch eher auf Umwegen gegeben. Nicht alles, was in einem System entsteht und es nicht offen und pathetisch negiert, unterstützt es auch.

Anders liegt der Fall für die von Hans-Ernst Mittig aufgeworfene Frage, ob eine Führung etwa in einem Baukomplex des Nationalsozialismus auch so wertfrei ablaufen könne und dürfe, in dem Sinn, daß man den Grundsatz hochhalten könnte, es gäbe keine falsche Kunstrezeption. Ich zweifle, ob es möglich ist, Böses in einer materiellen und unbelebten Form, die ein Kunstwerk ist, zu finden (allenfalls kann ich einen Bau, zum Beispiel ein Gefängnis, als nicht menschenwürdig bewohnbar erkennen; aber daß der inhumane Bau für humane Wesen geplant war, muß ich, gerade wegen seiner ersichtlichen Unmenschlichkeit, *wissen*). Ein Kunstwerk kann wahrscheinlich nicht »böse« sein (so sicher bin ich mir allerdings nicht). So kann auch eine ästhetische Erfahrung an sich nicht schlecht sein, wohl aber der Hintergrund, der Künstler, der Besteller des Werks, auch die Person, die die ästhetische Erfahrung macht. Der Gebrauch einer Form als Symbol ist nicht selbst schlecht, womöglich aber die Taten jener Menschen, die sich dieser Dinge einst bedient haben, auch die Ideologie, zu deren Artikulierung eine Formensprache entwickelt wurde. Diese Verwendung zu schildern, ist gerade in dem von Hans-Ernst Mittig genannten Fall unbedingt eine moralische Pflicht der Reiseleitung, zumal das Interesse der Teilnehmer sicher auch darauf ausgerichtet sein wird. So gesehen wird ein Architekturdenkmal zum *Zeichen* einer schrecklichen Vergangenheit, zum *Erinnerungsmal*, ein »sekundärer Aspekt«, auf den ich hingewiesen habe, der im genannten Fall sicher zum wichtigsten wird und das ästhetische Erlebnis prägt, wenn nicht verdirbt. Nicht einfach zu lösen ist die Frage, wenn eine Botschaft etwa durch die Ikonographie lesbar wird, die z.B. Ideale des Nationalsozialismus verherrlicht, das Bauwerk aber dennoch ästhetisch berückend und von Reiseteilnehmern aus irgendwelchen Gründen als »schön« empfunden wird: auch hier hilft nur die historische Darstellung der Bedeutung und der Versuch, unterschiedliche Meinungen der Teilnehmer gegeneinander auszuspielen. Sicher wird sich jemand finden, der nach geschilderter Botschaft des Bildes dieses nicht mehr »schön« finden kann. Selbst hier würde ich jedoch am Grundsatz festhalten, daß eine ästhetische Erfahrung keinesfalls falsch und unrechtmäßig sein kann: daß das »Schöne«, nämlich das, was ästhetisch erfahren wird, nicht an sich wahr und gut sein kann, ist gerade eine Erkenntnis, die aus der Geschichte des Nationalsozialismus erinnert und behalten werden sollte.

Anmerkungen

- 1 Vgl. Katalog Studiosus-Studienreisen. Die ganze Welt des anderen Urlaubs. Europa, Afrika, Amerika, Asien, Australien 1990.
- 2 Ich stütze mich auf die Angebote von Studiosus (s.o.); Studienreisen Klingenstein, RHZ-Reisehochschule Zürich.
- 3 Vgl. Anm. 1.
- 4 Studienreisen Klingenstein (Vertrieb zus. mit RHZ-Reisehochschule), Kulturen Ferner Kontinente, Katalog 1988/89.
- 5 Klingenstein, Ägypten, Katalog 1990/91.
- 6 Klingenstein, Europa zwischen den Jahren, Katalog 1990/91.
- 7 Die Katalogtitel der RHZ-Reisehochschule Zürich 1987, 1988, 1989 tragen alle ein (europäisches) Architekturdenkmal. Im Angebot sind jedoch ca. ein Drittel »exotische« Reisen in ferne Kontinente, die allerdings meist in Zusammenarbeit mit spezialisierten Veranstaltern angeboten werden.
- 8 Ein erster Kanon der »Weltwunder« wurde vermutlich von Kallimachos im 3. Jh. v. Chr. aufgestellt: Mauern von Babylon, Zeusstatue des Phidias in Olympia, kolossale Bronzestatue des Helios in Rhodos, hängende Gärten der Semiramis in Babylon, ägyptische Pyramiden, Mausoleum in Halikarnassos, Artemision in Ephesos. Später wurde der Kanon verschiedentlich modifiziert (modernisiert). Der Begriff »Weltwunder« ist nach Plinius nat. hist. 36,30 »septem miracula« gebildet. Vgl. jetzt Peter A. Clayton, Martin J. Price (Hrsg.), Die sieben Weltwunder, Stuttgart: Reclam 1990. Johann Bernhard Fischer von Erlach beginnt seinen »Entwurf einer historischen Architektur« von 1721, die erste universale *Architektur*geschichte, mit den sieben Weltwundern. Vgl. die Neuausgabe hrsg. v. H. Keller, Dortmund: Harenberg 1978 (= bibliophile Taschenbücher Nr. 18).
- 9 Der Begriff des »(Welt)-Wunders« scheint in jenem der »Mirabilia« nachzuleben. Die ersten Reiseführer des Abendlandes, die »Mirabilia Urbis Romae« zeigen noch unmittelbar die Verbindung des Interesses am Sakralen mit dem am Profanen: die Führer schildern dem Rompilger innerhalb der historischen Reste der Antike, deren Erwähnung den größten Teil in Anspruch nimmt, die Kultstätten, die er auf seiner Fahrt zu besuchen hat, zählen die Reliquien, bzw. Grabstätten der Heiligen auf, die er dort verehren soll. Sie stellen immer schon die »Wunder« der Kunst, hier der antiken Vergangenheit, neben die zu verehrenden Reliquien und heiligen Orte: in gewissem Sinn stellen sie ganz Rom als heilige und daher nicht nur sehenswürdige, sondern verehrungswürdige Stadt dar. Die späteren Guiden, die aus den Mirabilia-Führern entstehen, lassen dann zusehends das Sakrale weg: Kunst hat etwas vom Wundertätigen und Heiligen absorbiert. (Vgl. Julius Schlosser-Magnino, La Letteratura artistica, 3. Ed. Florenz: Nuova Italia/Schroll 1964, S. 54f und 209f. und Ludwig Schudt, Le Guide di Roma. Materialien zu einer Geschichte der römischen Topographie, unter Verw. des Nachlasses Oskar Pollak, Wien, Augsburg: Filser 1930, S. 19-26; S. 135-136).
- 10 Hierzu immer noch lesenswert der Aufsatz des ehemaligen Denkmalpflegers (!) Dagobert Frey, Wesensbestimmung der Architektur, in: D. F., Kunstwissenschaftliche Grundfragen. Prolegomena zu einer Kunstphilosophie, Darmstadt: Wiss. Buchges. 1984 (Reprint der 1. Aufl. 1964), S. 92-106. Der Aufsatz erschien erstmals 1925. Frey versucht den besonderen »Realitätscharakter« des architektonischen Kunstwerkes zu beschreiben, der dieses ganz grundlegend von den Illusionskünsten unterscheidet. Eine konsequente Fortsetzung haben die Gedanken in dem berühmten Aufsatz Freys »Der Realitätscharakter des Kunstwerks« gefunden, erstmals in der Festschrift für Heinrich Wölfflin 1935 veröffentlicht, der im zitierten Band an den Aufsatz über die Architektur anschließt. (Für verschiedene Hinweise und ein informatives Gespräch über Dagobert Frey möchte ich mich hier bei Prof. Dr. Heinrich Dilly bedanken.)
- 11 Man könnte drei Varianten der Rezeption unterscheiden: 1. Der Zugang zum Werk wird irgendwie gefunden, wie ist neben-

- sächlich, da über den ersten Anknüpfungspunkt das Netz der Bezüge, die in einem Werk angelegt sind, zugänglich werden kann. 2. Kein Zugang wird gefunden: Gleichgültigkeit, Übersehen. 3. Der schwierigste Fall: mit einem Werk werden freie, unbegründete Assoziationen verbunden, Phantasterei. Die *Gruppe* wird aber in der Diskussion 3) die Anerkennung verweigern, dagegen werden früher oder später alle Formen von 1) sich einigen und ergänzen können. (Dazu vgl. auch mein Postskript zu diesem Beitrag.) Mit diesem Grundsatz ist allerdings keineswegs eingeschlossen, daß sich die *Kunstwissenschaft* nicht um eine richtige *Auslegung* eines Werkes bemühen müsse. Für die differenzierte Beantwortung dieser Frage verweise ich auf Oskar Bätschmann, Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik, Darmstadt: Wiss. Buchges. 3. Aufl. 1988, § 58: »Wie viele richtige Auslegungen gibt es?«, S. 160-161.
- 12 Wie Anm. 6, S. 8.
- 13 So geschehen auf einer Romreise von acht Tagen, die ich für die RHZ-Reisehochschule Zürich 1989 durchgeführt habe. Die Reise trug den (nicht von mir gewählten) Titel »2000 Jahre Kunst in Rom«!
- 14 Die Reise wurde geplant und erstmals durchgeführt von Dr. Michael Riedler, Luzern, unter Mitarbeit des damaligen Geschäftsführers der RHZ-Reisehochschule Zürich, Hans-Rudolf Schneider. Die Reise habe ich im Frühjahr 1987 geführt. Für die freundliche Erlaubnis, Interna für diesen Beitrag zu verwenden, danke ich meinem ehemaligen Arbeitgeber, dem jetzigen Geschäftsführer Herrn Lukas Zellweger.
- 15 Ehrenfried Kluckert, Kunstführung und Reiseleitung. Methodik und Didaktik, Oettingen: G. Meiners Verlag 1981. Zusammenfassend S. 135-136; S. 143-144.
- 16 Jacob Burckhardt, Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuß der Kunstwerke Italiens, J. B. Gesammelte Werke Bd. IX und X, Darmstadt: Wiss. Buchges. 1957 (Entsprechend dem Text der Erstausgabe 1855, ab 1869 neun weitere, nicht von Burckhardt überarbeitete Auflagen.) Vgl. dazu Hans Kaufmann, Jacob Burckhardts »Cicerone«, in: Jahrbuch der Berliner Museen III, 1961; Wilhelm Schlink, Jacob Burckhardt über den »Genuß der Kunstwerke«, in: Trierer Beiträge XI, 1982, S. 47-55.
- 17 Dazu und zum Folgenden vgl. die Widmung Burckhardts an Kugler, wo er das Buch als »Stationenbuch« bezeichnet und die Vorrede: »Die Absicht des Verfassers ging dahin, eine Übersicht der wichtigen Kunstwerke Italiens zu geben, welche dem flüchtig Reisenden rasche und bequeme Auskunft über das Vorhandene, dem länger Verweilenden *die notwendigen Stilparallelen* und die *Grundlagen zur jedesmaligen Lokalkunstgeschichte*, dem in Italien gewesen aber eine angenehme Erinnerung gewähren sollte.« Cicerone (wie Anm. 15), S. XIII (meine Hervorhebung).
- 18 Im Begriff der »Aufgabe« ist eine der leistungsfähigsten und bisher noch nicht genügend ausgewerteten Ideen Burckhardts verborgen. Er meint nicht nur Funktion, sondern gleichzeitig gestalterisches Problem: beidem hat sich der Künstler zu stellen und erreicht die perfekte Lösung (Raffael) oder verweigert sich (Michelangelo). Vgl. dazu Norbert Huse, Anmerkungen zu Burckhardts »Kunstgeschichte nach Aufgaben«, in: Festschrift Wolfgang Braunfels, Hrsg. F. Piel, J. Träger, Tübingen Wasmuth 1977, S. 157-166.
- 19 Cicerone (wie Anm. 16), S. XIV: »Die Anordnung des Buches, an welche sich der Leser mit Hilfe des sorgfältigen Registers bald gewöhnen wird, war die einzig mögliche, wenn der Hauptzweck, *die Behandlung der Denkmäler nach ihrem Kunstwert und ihren Bedingungen*, auf so engem Raum erreicht werden sollte« (meine Hervorhebung).
- 20 Das hier beschriebene Darstellungsprinzip, das ich in Burckhardts »Cicerone«, in Ansätzen und immer wieder relativiert, verwirklicht sehe, ist nicht ganz unähnlich dem Modell der Kunst-Geschichte, das Georg Kubler vorgeschlagen hat. Georg Kubler, Die Form der Zeit. Anmerkungen zur Geschichte der Dinge, mit einer Einleitung von G. Boehm, Frankfurt: Suhrkamp 1982 (1. engl. Ausg. 1962). Begriffe wie »Reihe« oder »Sequenz« ha-

be ich bewußt anspielend, wenn auch nicht streng in Kublers Sinn verwendet. Die Unterschiede zwischen Kublers und Burckhardts Modell mögen im ganz anderen Kunstbegriff liegen, die Ähnlichkeiten in der Konzeption der Kunstgeschichte als »Problemgeschichte« (vgl. ebd. S. 98 und die Einleitung S. 18), die eine Parallele in Burckhardts »Kunstgeschichte nach Aufgaben« hat (s.o. Anm. 18). Diese Parallelen zu verfolgen (meines Wissens hat sie noch niemand auch nur festgestellt) und die Modelle zu vergleichen, dürfte interessante Ergebnisse zeitigen.

- 21 Die RHZ-Reisehochschule Zürich gibt den Teilnehmern ca. 2 Wochen vor Beginn der Reise eine von der Reiseleitung mehr oder weniger frei zusammengestellte Textsammlung von ca. 60-80 Seiten ab. Zur Vorbereitung gedacht, können diese Materialien aber auch während der Reise eingesetzt werden.
- 22 M. Hartmann, Geschichte der kirchlichen Baukunst in Bayern, Schwaben und Franken 1550-1780, München 1921.
- 23 Vgl. Friedrich Schiller, Über die ästhetische Erziehung des Menschen, in einer Reihe von Briefen, Stuttgart: Reclam 1965. Durch die Fähigkeit, sich dem Spiel, dem Schein durch Reflexion hinzugeben, wird der Mensch fähig, sich eigentlich sozial zu verhalten: »Wenn schon das Bedürfnis den Menschen in die Gesellschaft nötigt und die Vernunft gesellige Grundsätze in ihn pflanzt, so kann die Schönheit allein ihm einen *geselligen Charakter* erteilen. [...] Das Schöne allein genießen wir als Individuum und als Gattung zugleich, d.h. als *Repräsentanten* der Gattung.«

(27. Brief, S. 126) Und gegen Schluß: »Hier also, in dem Reiche des ästhetischen Scheins, wird das Ideal der Gleichheit erfüllt, welches der Schwärmer so gern auch dem Wesen nach realisiert sehen möchte;« (S. 128). Wenn dieses Ideal nun auch nicht realisierbar sein mag, so übt sich der Mensch doch wenigstens in dessen Vorstellung und das ist ein unterschiedener Schritt zur Kultur.

- 24 Vgl. Theodor W. Adorno, Ästhetische Theorie, Hrsg. G. Adorno und R. Tiedemann, Frankfurt: Suhrkamp 1973. Zum Kunstgenuß S. 26ff. Adorno vertritt eine normative Auffassung von Kunsterfahrung, die ich nicht teile: »Wer Kunstwerke konkretistisch genießt, ist ein Banause; Worte wie Ohrenschmaus überführen ihn.« Dennoch ist Adornos Beschreibung der ästhetischen Erfahrung als Bedingung für die eigentliche Realisation und Entfaltung des Kunstgegenstandes ein Modell, das durchaus auch für den Fall der Reiseleitung passen kann. Er schränkt denn auch im selben Abschnitt ein: »Wäre aber die letzte Spur von Genuß extirpiert, so bereitete die Frage, wozu überhaupt Kunstwerke da sind, Verlegenheit.« Die Ablehnung des Begriffes »Kunstgenuß« ist, wie mir scheint, vor allem in der Konnotation und der Verwendung des Begriffes in ideologisch fragwürdigen Kreisen (für Adorno der Bildungsbürger) begründet, jedoch von der Sache her nicht notwendig. (Vgl. dazu den Artikel von G. Biller / R. Meyer »Genuß«, in: Historisches Wörterbuch der Philosophie, hrsg. v. J. Ritter, Bd. 3, Darmstadt: Wiss. Buchges. 1974, Sp. 316-322.)