



1 Stephan von Huene, *Blaue Bücher*, 1997, Klangskulptur.

Inmitten eines halbdunklen Raumes leuchten zwei tondoförmige Gebilde, die jeweils wie Skulpturen auf hölzernen sockel-ähnlichen Standregalen postiert sind (Abb. 1). Beide flankieren einen, auf einem quadratischen hölzernen Podest aufgestellten, hochformatigen Lautsprecher, der leicht schräggestellt den Körper des Sockels fortsetzt.

Hinter jenen runden Konstruktionen stehen zwei schwarze Dia-Projektoren. Stephan von Huenes (1932–2000) Installation *Blaue Bücher* entstand 1997 anlässlich des 60. Geburtstags Martin Warnkes und basiert auf seinem berühmten Vortrag *Weltanschauliche Motive in der kunstgeschichtlichen Populärliteratur am Zwölften Deutschen Kunsthistorikertag 1970* in Köln.¹ Die Arbeit von Huenes ist keine Illustration des Textes Warnkes, wie im Folgenden zu zeigen sein wird, sondern ein kritischer Kommentar zur Entwicklung der deutschsprachigen Kunstgeschichte von den 70ern bis zu den 90er Jahren.

Bei den Projektionsflächen handelt es sich um zwei aufgestellte Trommeln, die mit jeweils zwei Metallschnallen am Standregal befestigt wurden und auf deren Trommelfell die Dias projiziert werden. Die Bilder sind seitenverkehrt wiedergegeben, da die Projektoren von hinten auf die Trommel gerichtet sind. Die Projektionen zeigen ausschließlich bekannte Kunstwerke. So sind etwa Ausschnitte des Bildes *Malkunst* von Vermeer zu sehen. Am oberen Teil der Trommel ist ein Mechanismus mit drei kleineren Schlägeln für das Schlagen auf die Projektionsfläche zuständig sowie unterhalb der Trommel ein weiterer größerer Schlägel.

Das Ensemble spricht mehrere Sinne an. Die stetig wechselnden Dias – insgesamt 25 – sowie das dadurch hervorgerufene Rattern des Projektors dynamisieren die Szenerie. Hinzu kommen die Trommelschläge und eine männliche Stimme (die des Historikers Achatz von Müller), die die projizierten Kunstwerke wie in einem Vortrag beschreibt und kommentiert.

Die Sätze des Sprechers, aus dem Kontext gerissene Zitate, sind klar und deutlich formuliert. Sie erfüllen den Raum und sind durch die Schläge der Trommel einem militärischen Marsch gleich akzentuiert. Der Klang und Rhythmus der kleineren Schlägel folgt getreu dem Rhythmus der festen Stimme des Redners, die beim Zuhörer den Eindruck von Autorität hinterlässt. Der untere Schlägel betont einzelne Worte oder Aspekte in einer abrupten Weise oder trennt sogar ganze Textpassagen voneinander. Die beiden Projektionsflächen, die auf ein «Vergleichendes Sehen» abzielen, zeigen teils Ausschnitte desselben Werkes, teils zwei völlig unterschiedliche Bilder, die sich nicht ohne weiteres vergleichen lassen.

Die Quellen, aus denen die Zitate stammen, werden vom Sprecher immer bekannt gegeben, obwohl dies im Grunde den Betrachtern des Werkes wenig hilft, da die Zitate nach und nach zu einem einzigen verschmelzen. Bild und Sprache

stimmen jedoch nicht miteinander überein, was zur Verunsicherung angesichts des Dargebotenen beiträgt. Der «ikonoklastische» Vorgang des Schlagens der Trommel auf die Bildfläche und das zeitgleiche Wechseln der Bilder durch den Diaprojektor wird auch durch die «bilderfeindliche» Sprache unterstützt. Durch die Installation entsteht daher nicht nur ein Bildgewirr, sondern ebenfalls ein Sprachgewirr, da das Gesprochene und das Gesehene sich asymmetrisch zueinander verhalten. Das Klangliche hingegen, Sprache und Trommelschlag, bedingt sich gegenseitig.

Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft und Weltanschauung

Warnke hielt seinen Vortrag 1970 im Rahmen der Sektion *Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft und Weltanschauung* am *Zwölften Deutschen Kunsthistorikertag*, welche er zusammen mit Leopold Ettlinger organisiert hatte.² Es war der erste öffentliche Auftritt des Ulmer Vereins nach dessen Gründung am 8. Oktober 1968 während des *Elften Deutschen Kunsthistorikertags* in Ulm. Dem Verein gehörten hauptsächlich Kunsthistoriker des sogenannten Mittelbaus (vor allem Assistenten und Volontäre) an, die eine «Revision der Inhalte und Methoden der Kunstwissenschaft», sowie eine «Strukturreform der Institutionen der Kunstgeschichte», eine «Verbesserung der Arbeitsbedingungen» und das «Mitspracherecht in den Selbstverwaltungsorganen» forderten.³ Der Ulmer Verein setzte sich auch für vernachlässigte Bereiche der Kunstgeschichte ein, zum Beispiel für die Gegenwartskunst. Im ersten Satz des Referats von Volker Plagemann auf dem Kölner Kongress wird die programmatische Haltung deutlich erkennbar: «Die historisch orientierte Kunstwissenschaft in der BRD hat den Kontakt zur Gegenwart, Gegenwartskunst, Gegenwartskünstler fast gänzlich verloren».⁴

Der Ulmer Verein kann als Produkt der gesellschaftskritischen Reformbewegungen innerhalb der Kunstgeschichte der BRD gesehen werden, in der eine Auseinandersetzung mit der nationalsozialistischen Vergangenheit gefordert wurde.⁵ Ziel war die Revision und Erneuerung der Inhalte und der Methodologie des Faches Kunstgeschichte, das damals von einer konservativen und autoritären Ideologie beherrscht war.⁶

Auf dem *Zwölften Deutschen Kunsthistorikertag* fand eine direkte Auseinandersetzung mit den damaligen Leitfiguren der kunsthistorischen Forschung statt, die innerhalb der Kunstgeschichte der BRD großes Aufsehen erregte. Warnke, Mitglied des Ulmer Vereins, leitete und veröffentlichte später die Beiträge zu jener Sektion, die den Titel *Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft und Weltanschauung* trug. Es handelte sich um eine kritische «Auftragssektion», wie der Leiter bemerkte, die von den Gremien des Ulmer Vereins, des jungen Vorstandes des Kunsthistoriker-Verbandes und dem kunsthistorischen Studierendenkongress vorgeschlagen wurde.⁷ Schon in den Vorbemerkungen der gedruckten Fassung sind die gesetzten Ziele sowie die Themen der Sektion erkennbar:

Die Referenten dieser Sektion behandeln vorwiegend Themen, die schon deshalb nicht ihr Spezialgebiet sind, weil sich ein solches noch nicht etabliert hat und wohl nicht etablieren lässt. [...] Sie möchten jenes emotional seit langem manifeste Residuum der Unzufriedenheit aktivieren und versuchen, den Bereich noch uneingerasteten Denkens offen zu artikulieren, damit Kritik nicht das Privileg einiger Professioneller bleibe, sondern in das Selbstverständnis des Faches und seiner Funktionen eingehen könne [...] [Das Kunstwerk wird] weder definiert noch wird es auf seine eigenen ideologischen Verknüpfungen

hin untersucht, sondern es wird hier nur als Objekt weltanschaulichen Interesses, als Opfer weltanschaulichen Zugriffes behandelt.⁸

Einer der Beiträge war der legendäre Vortrag von Berthold Hinz über den *Bamberger Reiter*, der als Anstoß für eine heftige Auseinandersetzung zwischen den Mitgliedern des Ulmer Vereins und den etablierten Professoren des Nachkriegsdeutschlands diente.⁹ Hinz zeigte anhand der Rezeption der Forschungsgeschichte des *Bamberger Reiters*, wie diese symbolträchtige deutsche Skulptur für imperialistische oder nationalsozialistische Vorstellungen seit dem 19. Jahrhundert bis in die Nachkriegszeit instrumentalisiert wurde. Veranschaulichend zog er, im Sinne der Bildgeschichte, verschiedene Bildquellen hinzu, wie etwa Plakate oder Werbungen. Der Vortrag fand vor jenen Kunsthistorikern statt, die selbst ein Teil der eben erwähnten Forschungsgeschichte waren, ohne sie jedoch beim Namen zu nennen. Hinz setzte sich kritisch mit der Kunstgeschichte vor 1968 anhand der «deutschen Ikone» des *Bamberger Reiters* auseinander, weil dieses seiner Ansicht nach einen symptomatischen Fall für die Wissenschaft vor dem Zweiten Weltkrieg darstellte.

Warnkes Vortrag hatte *Weltanschauliche Motive in der kunstgeschichtlichen Populärliteratur* zum Thema.¹⁰ Er vollzog eine kritische Reflexion der «Sprache» bekannter Kunsthistoriker der Nachkriegsgeneration aus dem Bereich der Universität, des Museums und der Denkmalpflege, die in populärwissenschaftlicher Literatur wie den *Blauen Büchern* oder den *Reclam Heften* auftauchte.¹¹ Warnke argumentierte, dass bereits die Beschreibung eines Kunstwerks eine ideologische Stellungnahme impliziert und klagte den ikonoklastisch-militärischen Unterton der gängigen Ausdrucksweise an.

Er erkannte eine übergreifende «Weltanschauung», die sich in dieser spezifischen Sprache äußerte und die auf autoritäre Weise «dem Kunstkonsumenten auch mimetische Einübungen in fast magische Verhaltensmuster gegenüber den Kunstwerken nahelegt».¹² Ein zentraler Kritikpunkt Warnkes war, dass die totalitäre Sprache in der deutschen Kunstgeschichte der Nachkriegszeit die einzelnen Teile des Kunstwerkes gegenüber dem Ganzen in einem Zwangsverhältnis unterworfen behandelte.¹³ Er untermauerte und kommentierte seine Thesen mit Zitaten von Autoren, die in populärwissenschaftlichen Reihen direkt Stellung zu Werken oder Künstlern bezogen – ohne jedoch die Verfasser zu benennen, geschweige denn Dias von jenen Kunstwerken zu zeigen. Es ging ihm offensichtlich nicht um einen persönlichen Angriff, sondern um die Problematisierung der kunstgeschichtlichen Sprache an sich. So wurden in einem Ritt durch die Geschichte der Kunst Beispiele aus der Malerei, der Skulptur und der Architektur genannt, die auf die gleiche Weise beschrieben wurden. Außerdem unterstrich Warnke, dass «durch eine anheimelnde Garnierung [...] die Kunstwerke dem Sentiment eines beliebigen geistigen Haushaltes schmackhaft gemacht»¹⁴ werden; er brachte dies unter anderem in Verbindung mit Vermeers *Malkunst*, die im entsprechenden *Reclam Heft* wie ein «stille[r] Wasserspiegel über einer Tiefe erglänzt, die kein rasch geworfenes Senkblei auslotet» und «wie die Espe bei unbewegter Luft erzittert so durchlaufen Schauer Vermeers ruhevollte Welt» beschrieben wird.¹⁵ Der «Knechtungsakt» des Teils gegenüber dem Ganzen, offenbarte sich mit Vehemenz in Werner Hagers Beschreibung, der zufolge «alles an seinen Platz rückt» und die «Bilddinge [...] mit so fugenloser Dichte und Treffsicherheit eingesetzt [sind], dass ein jedes im Zusammenhange des Ganzen höchste Aussa-

gekraft, gewinnt», während Vermeer auf diese Weise «alles unter seinen Willen zwingt».¹⁶ Seine Ausführungen schloss Warnke mit einer scharfen Charakterisierung ab:

Denn die kunstgeschichtliche Populärliteratur verteidigt die Gegenwart in der Kunst der Vergangenheit. [...] Sie realisiert, dass Kunstwerke niemals Objekte sind oder waren, denen wertfrei und interesselos begegnet worden wäre, sondern dass ihnen jede Generation immer auch das antut, was sie sich selbst antut.¹⁷

Der Vortrag traf ebenso wie jener von Hinz einen zentralen Nerv der kunsthistorischen Problematik der Zeit und stieß auf heftige Kritik vor allem von denen, die selbst Verfasser jener Beiträge der *Reclam Hefte* oder der *Blauen Bücher* waren. Wolfgang Schöne zum Beispiel warf Warnke vor, dass die Zitate aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang herausgelöst seien und so in der «Konstruktion» von Warnke nicht gerecht behandelt werden würden.¹⁸ Wird diese Beanstandung anhand der entsprechenden Reclam-Ausgaben überprüft und die Zitate Warnkes im Kontext des gesamten Heftes gelesen, dann wird auch aus heutiger Sicht deutlich, dass der Vorwurf Schönes keine Grundlage hatte.¹⁹

Was in der Zwischenzeit als «Kritische Kunstgeschichte» bezeichnet wird, erwuchs allmählich seit dem Kongress in Ulm mithilfe der *kritischen berichte*, Organ des Vereins und zahlreichen Abhandlungen u. a. von Horst Bredekamp, Klaus Herding, Berthold Hinz, Hans Ernst Mittag, Michael Müller und Franz Joachim Verspohl, die von den Auseinandersetzungen mit der nationalsozialistischen Vergangenheit sowie einem sozialgeschichtlichen Ansatz marxistischer Prägung ausgingen.²⁰

Prinzipien der populärwissenschaftlichen Reihen

Die Reihe *Blau* *Bücher* leitet ihren Namen aus der französischen *Bibliothèque Bleue* (populäre Literatur in preiswerter Form für breitere Leseschichten) und den sogenannten Volksbüchern ab.²¹ Trotz des Titels der Installation spielen in diesem Kontext jedoch die *Reclam Hefte* eine wichtigere Rolle als die Reihe der *Blauen Bücher*, denn Warnke und von Huene haben die *Blauen Bücher* nur selten zitiert.

Die *Reclam Hefte* waren eine Fortsetzung des *Kunstbriefes* (1943 bis 1949 bei Gebrüder Mann in Berlin erschienen und seit 2001 wieder aufgenommen). Sie waren jeweils einem einzigen Kunstwerk gewidmet; ein Vorhaben, das einer durchaus aufklärerischen Intention entsprach. Ihre Autoren waren bekannte Vertreter des Faches in der Nachkriegszeit, die aber ähnliche Auffassungen der Kunstgeschichte vertraten, wie Warnke zeigte. Von 1956–1971 (also ein Jahr nach dem Kongress in Köln) erschienen rund hundertfünfzig Werkmonographien.²² Als Erwiderung der «Kritischen Kunstgeschichte» auf diese Art populärwissenschaftlicher Literatur erschien ab April 1984 bis Juni 2000 beim Fischer Verlag die werkmonographische Reihe *Kunststück*. Von Klaus Herding gegründet und zunächst auch herausgegeben, wurde sie ab September 1992 von Michael Diers geleitet, als die Auffassung von Kunstgeschichte, die sie verkörperte, inzwischen etabliert war. Vertreter aus verschiedenen Bereichen der Disziplin, die größtenteils der «Kritischen Kunstgeschichte» oder zumindest der reformbewussten Kunstgeschichte nach 1970 nahe standen, steuerten Beiträge bei. Wie der Begründer in einem Artikel anmerkte, war das Vorhaben der Reihe «das Werk nicht nur in seinen genetischen und kunsthistorischen Kontext zu stellen, sondern es auch als

Produkt von Geschichte und als Instrument historischer Einwirkung zu verstehen». ²³ Diese prinzipielle Einstellung war den Autoren der *Blauen Bücher* und der *Reclam Hefte* fremd. Das lässt sich auch anhand der Auswahl der in *Kunststück* besprochenen Werke feststellen, die nicht nur «großen Meisterwerken» gewidmet waren. ²⁴

Die Auseinandersetzung von Huenes mit dem Vortrag Warnkes

In von Huenes Œuvre gehört die Installation *Blaue Bücher* zu einem Ensemble von Werken, das sich mit der Frage *What's wrong with culture?* beschäftigt. Zwei weitere Installationen bzw. Klangskulpturen aus derselben Zeit befassen sich mit dem Problem des Jargons der Kunstkritik, nämlich *What's wrong with Art?* wie auch das Werk *Eingangsfragen-Ausgangsfragen*, das ebenfalls auf einem Text Warnkes beruht. Mit dem «Babel der Sprache» in der Kunst tritt ein zentrales Motiv der Arbeit von Huenes hervor, das ihn seit den Klangskulpturen (ab 1969) *Totem Tones* und *Text Tones* beschäftigt, nämlich das Thema «Sprache und Kommunikation». ²⁵ Von Huene merkte in einem Interview an: «Die Kunsthistoriker übersehen manchmal trotz riesenlanger Abhandlungen die einfachsten Dinge». ²⁶ Eine ähnliche Kritik formulierte ein Freund des Künstlers, der Kybernetiker Heinz von Foerster: «Einmal hörte man dazu aus den Objekten den kunstkritischen Jargon von heute, ein andermal waren es eintönige Vortragsbrocken der *Kunsthistorese*, einer nur von akademischen Experten gesprochenen Sprache, die niemand sonst verstehen kann oder soll». ²⁷

Die Installation *Blaue Bücher* ist von Huenes Fortsetzung dieser Kritik mit anderen Mitteln. Sie ist ein unkonventionelles Porträt einer bekannten Persönlichkeit, die aber in der Installation ebenso anonym bleibt wie die Zitate der Kunsthistoriker, die Warnke in seinem Vortrag 1970 anführte. Die Stimme Achatz von Müllers wirkt als anonyme geschichtliche Erzählung, die sich allmählich zu einer Art Anti-Erzählung entfaltet. Sie vervollständigt somit auf einer akustischen Ebene Warnkes «Porträt».

Das unmittelbare Publikum der Installation waren deutsche KunsthistorikerInnen, die entweder die Auseinandersetzung von 1970 kannten oder sich sogar selbst beteiligt hatten, nicht aber jene Betrachter, die mit der Lektüre der *Reclam Hefte* oder der *Blauen Bücher* «erzogen» wurden (von allen anderen ganz zu schweigen). Für letztere verliert das Werk seinen spezifischen Bezug zu den Kölner Ereignissen und kommentiert die komplizierte, wirre, ja teilweise unverständliche Sprache der Kunsthistoriker.

Die «primäre» Textquelle von Huenes in den *Blauen Büchern* ist die gekürzte und überarbeitete Fassung des Vortrags Warnkes auf dem *Zwölften Deutschen Kunsthistorikertag*, die 1979 in seinen gesammelten Aufsätzen *Künstler, Kunsthistoriker, Museen: Beiträge zu einer kritischen Kunstgeschichte* mit dem veränderten Titel *Wissenschaft als Knechtungsakt* erschienen ist. ²⁸ Warnke fügte die Diskussion seiner Vortragssektion in Köln mit in den Text ein. Auf der ersten Seite des Aufsatzes ist der Kopf Sizzos aus dem Naumburger Dom zu erkennen (Abb. 2). Das Bild schließt an die rechte untere Kante der Seite an, darüber türmen sich die Buchstaben. Sizzo wirkt wie ein Atlant und hält die Schwere des Textes wie einen ikonischen Kommentar zum Titel des Beitrags. In einem *coup d'œil* verdichten Bild und Text zusammen die zentrale These Warnkes, nämlich den «Knechtungsakt» des «Teils» über das «Ganze» des Kunstwerks durch die wissenschaftliche Sprache.



Kaum eine zweite geisteswissenschaftliche Disziplin investiert so viele Energien in die Herstellung von Populärliteratur wie die Kunstgeschichte. Vom Kirchen- bis zum Reiseführer, vom Museumsbegleiter bis zum Kalenderblatt, von Stilbüchern bis zu Lexikonartikeln, von «Blauen Büchern» über «Silberne Quellen» bis zu «Eisernen Hämmern» reicht die Skala der verlegerischen Gattungen, über welche die Kunstgeschichte ein Publikum erreicht, von dessen Quantität und Qualität man noch so gut wie gar nichts weiß.

In ihrem wissenschaftlichen Selbstverständnis jedoch ignoriert die Kunstgeschichte diesen wichtigen und sehr ernst zu nehmenden Sektor ihrer öffentlichen Wirksamkeit. Die Wissenschaft verharrt in der Funktion eines Apparates: Sie liefert die Ergebnisse und Daten, ohne auch den Prozeß der Weiterverwertung zu kontrollieren. Meine Bemerkungen stützen sich auf die Texte sämtlicher «Blauen Bücher» und aller Reclam-Werkmonographien, sofern sie nach 1945 geschrieben und sofern sie von hauptamtlich an Denkmalämtern, Museen und Universitäten tätigen Kunsthistorikern verfaßt wurden. Dieses Material zeigt also beide Tätigkeitsbereiche jeweils in einer Person vereinigt, so daß die Differenz zwischen Wissenschaft und Populärliteratur sich hier eher als eine Interferenz darbietet. Daß ein ökonomischer Aspekt die Doppelträchtigkeit bedingt, ist nicht allein eine private Angelegenheit, sondern teilt sich den populärliterarischen Texten etwa dadurch mit, daß in ihnen dem Realwert der wissenschaftlichen Fakten zusätzliche Wertinhalte mitgegeben sind,

durch die jene Fakten überhaupt erst ihren Markt finden können.

In den Bereich dieser warenmäßigen Zubereitung gehört wohl jener wuchernde Vorrat an sprachlichen Stillblüten, mit dessen Hilfe man die Kunstwerke auf die Ebene des sogenannten Kitsches zu bringen sucht. Das Haar von Botticellis Venus «rauscht wie ein rasch dahinfließender Bach herab» (Reclam, Heft 25, S. 7), wohingegen «Sizzo, der einzige Bärtige in der Reihe der Naumburger Stifterfiguren, etwas ungepflegt» wirkt (Reclam, Heft 44, S. 12). Durch eine anheimelnde Garnierung werden die



Sizzo. Naumburg, Dom.

2 Erste Seite aus: Martin Warnke, «Wissenschaft als Knechtungsakt».

Von Huene folgte in den *Blauen Büchern* der Reihenfolge der von Warnke behandelten Werke. Entsprechend angeordnet sind die von ihm übernommenen Textpassagen. Abgesehen von Vermeers *Malkunst*, die am Anfang steht und so als Sinnbild der Kunst im Allgemeinen fungiert, entwirft er eine «Geschichte der Kunst von Chartres bis Kandinsky», die von einer autoritären *Mereologie* geprägt ist.

Von Huene scheint anhand der doppelten Projektion der Bilder in den *Blauen Büchern*, die allerdings ständig spiegelverkehrt gezeigt werden, auf den Artikel Heinrich Wölfflins *Über das Rechts und Links im Bilde* (1928) zu verweisen, den er aus seinem Studium der Kunstgeschichte an der UCLA gekannt haben dürfte. Wölfflin verwies auf eine Besonderheit, die heute als selbstverständlich erachtet wird, nämlich dass die Wahrnehmung und das Verständnis eines Bildes von der Art seiner Projektion bzw. Abbildung abhängen.²⁹ Auch das in der Doppelprojektion thematisierte «Vergleichende Sehen» verweist auf den Schweizer Kunsthistoriker, der in Berlin die Versuche Herman Grimms systematisiert hatte.³⁰ Anstatt die Betrachter über das Gesprochene aufzuklären, wird in den *Blauen Büchern* die scheinbare Logik der Gegenüberstellung der Bilder für die Betrachter *ad absurdum* geführt. Die Kunsthistoriker der Nachkriegszeit haben

3 Umschlag, Heinrich Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, Basel 1991.



Heinrich Wölfflin Kunstgeschichtliche Grundbegriffe

Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst

18. Auflage

Schwabe & Co. AG · Verlag · Basel

den «Formalismus» Wölfflins wie «Milch aus der Brust von Mutter Kunstgeschichte» aufgesogen, der von der «Kritischen Kunstgeschichte» erbarmungslos verurteilt wurde.³¹

Durch die Wahl der Textpassagen im Vergleich mit den besprochenen und projizierten Bildern scheint ein weiteres Prinzip Wölfflins anzuklingen. Seine Stellungnahme zum Verhältnis vom «Vielheitlichen» zum «Einheitlichen» lautet wie folgt: «the figures are developed as absolutely independent parts, and yet so work together that each seems governed by the whole [...] the individual part has lost its individual rights».³² Der «Knechtungsakt» des «Teils» über das «Ganze» findet sich in dieser Passage aus der englischen Ausgabe der *Kunstgeschichtlichen Grundbegriffe* wieder. Dies kann mit von Huene in Verbindung gebracht werden, nicht nur aufgrund der Verarbeitung des Textes von Warnke, sondern auch weil sich das Buch in seiner Bibliothek befand. Beinahe die ganze Ausgabe ist mit Unterstreichungen oder Anmerkungen versehen und auch die zitierte Passage ist unterstrichen (Abb. 3). Das «Selbstständige» der «einzelnen Teile» des Bildes bei Wölfflin bleibt in seiner rasiermesser-scharfen Sprache dem Ganzen immer

zwanghaft verpflichtet. Diese These wird in den *Blauen Büchern* von Huenes aufgenommen und mit der Untermalung des Schlagens der Trommel als akustisches Sinnbild von Autorität hervorgehoben.

Der Künstler, der Kunstgeschichte studiert hatte, fand in Wölfflins epochalem Buch die Quelle, welche die Sprache der populärwissenschaftlichen Reihen legitimierte. Indem er emblematisch den Umschlag des wölfflin'schen Buches verwendete, verdeutlicht von Huehnes Arbeit, dass dieser autoritäre Jargon als Topos wiederkehrt. Es ist erwähnenswert, dass die späteren Auflagen der *Kunstgeschichtlichen Grundbegriffe* (zum Beispiel die deutschsprachige der 90er Jahre, die von Huene durchaus gesehen haben mag) ebenfalls die *Malkunst* Vermeers schmückte.³³

Aktualität

Mit Hilfe der Bilder seiner Installation und deren Projektionsweise kommentiert der Künstler die kunsthistorischen Interpretationsspektren durch die Aktualisierung der «Kritischen Kunstgeschichte» in Deutschland Ende der 90er Jahre, drei Jahrzehnte nach den Ereignissen in Köln. Schon durch die Auswahl der Zitate wird deutlich, dass von Huene die Sprache der konservativen Kunstgeschichte und ihrem «autoritären» Klang kritisiert, die schon Warnke unter Verwendung eines politischen Vokabulars als «autoritär» und «militärisch» angegriffen hatte. Dem Künstler geht es weniger um eine ideologische Erklärung dazu, wie diese Sprache gewachsen ist, als darum die Absurdität der kunstgeschichtlichen Beschreibung an sich, die mit der Dynamik des Bildes konfrontiert wird und sich zwischen einer ikonoklastischen Sprache und einer ikonophilen (Bild-)Praxis bewegt.

Die *Blauen Bücher* entstanden zeitgleich mit der zwischenzeitlich etablierten «Kritischen Kunstgeschichte» und der Wiederentdeckung sowie der feierlichen Rezeption der vitalistischen Ikonologie Aby Warburgs u. a. von Martin Warnke selbst, aus einer zunächst kritischen Perspektive.³⁴ Die kritische Ikonologie verteidigte den *iconic turn* gegenüber dem *linguistic turn*.

Es ist bezeichnend, dass der erste Kongress über Aby Warburg 1990 in Hamburg stattfand.³⁵ In seinem Text in den Kongressakten verglich Warnke Wölfflin mit Warburg, um zu zeigen, dass die zwei Begründer der modernen Kunstgeschichte doch verwandte methodologische Prinzipien verfolgten.³⁶ Warnke zufolge wäre Wölfflin «auf dem Weg zu einer kritischen Kunstgeschichte gewesen, ein Begriff übrigens, den er erstmals benutzt hat».³⁷ In einer anderen Passage aus demselben Text vergleicht Warnke die Bildgeschichte Warburgs mit den *Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen* Wölfflins im Hinblick auf die doppelte Bildprojektion, auf die auch von Huene in seiner Installation zurückgreift. Warnke kommentierte die Rolle des «Vergleichenden Sehens», um den gemeinsamen Nenner zwischen den zwei Kunsthistorikern hervorzuheben, was wiederum an die Vorgehensweise von Huenes erinnert: «In den polarisierenden Operationen von Wölfflin und Warburg sind diese künstlerischen Konfrontationsübungen ernst genommen, so als habe die doppelte Diaprojektion aus dem Zweiervergleich ein universales Gesetz gemacht».³⁸

Bei den *Blauen Büchern* handelt es sich jedoch gewiss nicht um eine kunstgeschichtliche Abhandlung, sondern um ein Kunstobjekt. In ihrer Funktion als Artefakt bietet die Installation die Möglichkeit zur Distanzierung. Von ihrer Position

aus liefern die *Blauen Bücher* visuelle Gedanken zum Status Quo der Kunstgeschichte anno 1997, nicht zuletzt durch die intellektuelle Auseinandersetzung des Künstlers mit dem Kunsthistoriker.

Das Werk von Huenes gehört der «Zeit der Geschichte und Wissenschaft vom Bilde» an.³⁹ Das «warum» der 70er Jahre ist in den 90ern in ein «wie» der Ontologie und Vitalität des Bildes umgewandelt worden.⁴⁰ Die heutige Bildgeschichte/Bildwissenschaft setzt die kunsthistorische Tradition seit 1900, die vom Dritten Reich unterbrochen und seit 1970 wieder aufgegriffen wurde, fort. Eine Verbindungslinie ist die «Politische Ikonographie».⁴¹ Es ist bezeichnend, dass die *Blauen Bücher* erneut das Programm der Feier zum siebenzigsten Geburtstag Warnkes schmückten, die anlässlich der Tagung *Wie weltanschaulich darf Kunstgeschichte sein? Der XII. Kunsthistorikertag in Köln (1970) und seine Folgen* im Hamburger Warburg Haus stattfand.

Die Installation von Huenes ist einer der seltenen Fälle, wo die zeitgenössische Kunst die Kunstgeschichte kommentiert und aktualisiert. Sie ist kein unproduktiver Angriff auf die Wissenschaft, ein seit dem 18. Jahrhundert bekanntes Phänomen, sondern als eine konkrete Kritik an einer Kunstgeschichte zu verstehen, die die Macht des Bildes und dessen kritische Rolle innerhalb eines erweiterten sozialen und kulturgeschichtlichen Netzwerkes nicht ernst genug nehmen will.

Anmerkungen

Mit herzlichem Dank an Hanna Fiegenbaum, Anja Pawel und Patrizia Unger für die kritische Lektüre.

1 Stephan von Huene. Klangkörper/Resounding Sculptures, hg. v. Christoph Brockhaus u. a., Ostfildern-Ruit, 2002 Ausst.-Kat., Duisburg/Hamburg/München, Stiftung Wilhelm Lehmbruck Museum – Zentrum Internationaler Skulptur/Hamburger Kunsthalle/Haus der Kunst, S. 203. Die Installation ist heute nur noch durch Videoaufnahmen zugänglich. Für die zwei Videoaufnahmen der *Blauen Bücher* siehe: http://www03.zkm.de/vonhuene/stvh/?page_id=174#blau, Zugriff am 17. Mai 2014. In der beschränkten Bibliographie über das Werk des Künstlers vgl. die letzte Publikation: Stephan von Huene. Die gespaltene Zunge. Texte & Interviews, hg. v. Petra Kipphoff von Huene u. Marvin Altner, München 2012. Eingehendere, aber dennoch kurze Erwähnungen der *Blauen Bücher* finden sich bei: Horst Bredekamp, «What's wrong with Culture? Die Kunst der Experimente Stephan von Huenes», in: *Parckett*, 1998/99, No. 54, S. 15–19; Hanna Vorholt, «Die Kunst technologischer Kulturexperimente – Stephan von Huene», in: *Theater der Natur und Kunst. Wunderkammern des Wissens, Essays*, hg. v. Horst Bredekamp, Thomas Bruns u. Jo-

chen Brüning, Berlin 2000, S. 236–241, Ausst.-Kat., Berlin, Martin Gropius Bau, 2000.

2 *Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft und Weltanschauung*, hg. v. Martin Warnke, Gütersloh 1970.

3 Norbert Schneider, «Kunst und Gesellschaft. Der sozialgeschichtliche Ansatz», in: *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, hg. v. Hans Belting, Heinrich Dilly, Wolfgang Kemp, Willibald Sauerländer u. Martin Warnke, 5. Aufl., Berlin 1996 (Berlin 1985), S. 305–331, hier S. 313.

4 Volker Plagemann, «Kunstgeschichte und Gegenwartskunst», in: *Dokumentation. XII. Deutscher Kunsthistorikertag Köln 6.–10. April 1970*, hg. v. Verband Deutscher Kunsthistoriker e. V., Berlin 1970, S. 8–10 hier S. 8.

5 Schneider 1996 (wie Anm. 3), S. 312–13.

6 Hans Ernst Mittig: «Neues beim 11. Deutschen Kunsthistorikertag 1968», in: *Kunst und Politik, Jahrbuch der Guernica Gesellschaft*, 2010, Bd. 12, S. 33–51.

7 Warnke 1970 (wie Anm. 2), S. 9.

8 Ebd., S. 7–8.

9 Berthold Hinz, «Der Bamberger Reiter», in: Warnke 1970 (wie Anm. 2), S. 26–44.

10 Martin Warnke, «Weltanschauliche Motive in der kunstgeschichtlichen Populärliteratur», in: Warnke 1970 (wie Anm. 2), S. 88–106.

- 11 Die Verwendung des Generationsbegriffs wird im strikten Sinne chronologisch verstanden.
- 12 Warnke 1970 (wie Anm. 10), S. 96.
- 13 Ebd., S. 90.
- 14 Warnke 1970 (wie Anm. 2), S. 88.
- 15 Werner Hager, *Vermeer van Delft. Die Malerei*, Stuttgart 1966, S. 4 u. 10.
- 16 Ebd., S. 11, 20 u. 26.
- 17 Warnke 1970 (wie Anm. 10), S. 97.
- 18 Ebd., S. 106–108.
- 19 Als Folge des Vortrags Warnkes lässt sich der Text Wolfgang Kemp verstehen: Wolfgang Kemp, «Kunstabstraktion in Sprachlehren», in: *Kunstwissenschaft und Kunstvermittlung*, hg. v. Irene Below, Gießen 1975, S. 137–152. Warnkes wissenschaftliche Laufbahn war nach seinem Auftreten in Köln gefährdet. Wenn er nicht die Unterstützung Hermann Useners in Marburg genossen hätte, wäre eine Professur an der dortigen Universität ein unerfüllbares Vorhaben und die Entwicklung der «Kritischen Kunstgeschichte» hätte vielleicht einen anderen Weg genommen. Vgl. Norbert Schneider, «Hinter den Kulissen. Die Akte «Warnke»», in: *Kunst und Politik* 2010 (wie Anm. 6), S. 53–61; Martin Warnke, *Zeitgenossenschaft. Zum Ausschwitzprozess 1964*, Berlin/Zürich 2014.
- 20 Vgl. Reinhard Bentmann u. Michael Müller, *Die Villa als Herrschaftsarchitektur*, Frankfurt am Main 1970; *Autonomie der Kunst: Zur Genese und Kritik einer bürgerlichen Kategorie*, hg. v. Michael Müller, Horst Bredekamp u. Berthold Hinz, Frankfurt am Main 1972; *Bildersturm. Die Zerstörung des Kunstwerks*, hg. v. Martin Warnke, München 1973; Berthold Hinz, *Die Malerei im deutschen Faschismus. Kunst und Konterrevolution*, München 1974; Horst Bredekamp, *Kunst als Medium sozialer Konflikte*, Frankfurt am Main 1975; Klaus Herding u. Hans Ernst Mittag, *Kunst und Alltag im NS System. Albert Speers Berliner Straßenlaternen*, Gießen 1975; Franz Joachim Verspohl, *Stadionbauten von der Antike bis zur Gegenwart. Regie und Selbsterfahrung der Massen*, Gießen 1976; Martin Warnke, *Bau und Überbau. Soziologie einer mittelalterlichen Architektur nach den Schriftquellen*, Frankfurt am Main 1979.
- 21 Hier sei exemplarisch erwähnt: Erich Steingraber, *Deutsche Plastik der Frühzeit*, Königstein im Taunus 1961; Alfred Schädler, *Deutsche Plastik der Spätgotik*, Königstein im Taunus 1962; Theodor Müller, *Deutsche Plastik der Renaissance bis zum Dreißigjährigen Krieg*, Königstein im Taunus 1963.
- 22 Klaus Herding, «Kunsthistorische Forschung – Werkmonographisch vermittelt. Methodenfragen am Beispiel der Reihe Kunststück», in: *Das Bild der Welt in der Welt der Bilder*. XXVI. INSEA-Weltkongress für Ästhetische Erziehung in Hamburg 1987. Bericht, hg. v. Bund Deutscher Kunstzerzieher, Hannover 1989, S. 89–104, hier S. 97.
- 23 Ebd., S. 99.
- 24 Die *Reclam Hefte* hatten einen populärwissenschaftlichen Charakter und waren somit einer breiteren Schicht zugänglich als die *Kunststücke*, die eine gebildete Leserschaft ansprachen. Es bleibt zu klären, wie mit den Prinzipien eines *Kunststücks* verschiedene Lese-schichten erreicht werden können.
- 25 Doris von Drathen, «Babel ist überall», in: *What's Wrong with Culture. Stephan von Huene*, hg. v. Museum Weserburg, Heidelberg 1997, S. 25–36, hier S. 27, Ausst.-Kat., Bremen, Neues Museum Weserburg, 1997/1998.
- 26 Stephan von Huene im Gespräch mit Doris von Drathen, «Kunst muss man mit seinem ganzen Nervensystem verstehen», in: Brockhaus u. a. 2002, S. 260–273, hier S. 260.
- 27 Heinz von Foerster, «Whats Wrong with Stephan von Huene? Eine Antwort von Heinz von Foerster», in: Brockhaus u. a. 2002, S. 274–275, hier S. 274.
- 28 Martin Warnke, «Wissenschaft als Knechtungsakt», in: Ders., *Künstler, Kunsthistoriker, Museen: Beiträge zu einer kritischen Kunstgeschichte*, Luzern 1979, S. 99–107. Im Zuge der persönlichen Freundschaft Warnkes mit von Huene begann ein produktiver Dialog. Mit der Installation *Blaue Bücher* feierte von Huene den sechzigjährigen Jubilar, den er in Hamburg, wo Warnke seit 18 Jahren als Professor tätig war, kennengelernt hatte.
- 29 Heinrich Wölfflin, «Über das Rechts und Links im Bilde», in: Ders., *Gedanken zur Kunstgeschichte. Gedrucktes und Ungedrucktes*, 4. Aufl., Basel 1947 (Basel 1940), S. 82–90.
- 30 Vgl. Heinrich Dilly, «Lichtbildprojektion – Prothese der Kunstbetrachtung», in: *Kunstwissenschaft und Kunstvermittlung*, hg. v. Irene Below, Gießen 1975, S. 153–172, hier S. 162–170; Dorothee Haffner, «Die Kunstgeschichte ist ein technisches Fach.» Bilder an der Wand, auf dem Schirm und im Netz», in: *Bild/Geschichte, Festschrift für Horst Bredekamp*, hg. v. Philine Helas, Maren Polte, Claudia Rückert u. Bettina Uppenkamp, Berlin 2007, S. 119–129, bes. S. 119–123. Siehe außerdem: *Vergleichendes Sehen*, hg. v. Lena Bader, Martin Gaier u. Falk Wolf, München 2010.
- 31 Warnke zieht in seinem Artikel über Wölfflin eine Bilanz der Rolle der *Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen* und deren Rezeption: Martin Warnke, «On Heinrich Wölfflin», in: *Representations*, Sommer 1989, No. 27, S. 172–187.
- 32 Heinrich Wölfflin, *Principles of Art History. The Problem of Development of Style in Later Art*, Dover 1950, S. 157. Über Wölfflin und dessen Rolle für die Kunst der Zeichnung bei Stephan von Huene siehe: Johannes von Müller, «The Song of the line. Stephan von Huenes Zeichnung»

gen – die Kontur auf dem Weg zur Spur», in: *Stephan von Huene, The Song of the line. Die Zeichnungen/The Drawings 1950–1999*, hg. v. Hubertus Gaßner u. Petra Kipphoff von Huene, Ostfildern – Ruit 2010, S. 58–77, Ausst.-Kat., Hamburg/Berlin/Karlsruhe, Hamburger Kunsthalle/Stiftung Brandenburger Tor im Max Liebermann Haus/ZKM, Zentrum für Kunst und Medientechnologie, 2010. Die Erwähnungen über Wölfflin finden sich auf den Seiten 59, 61, 63 ohne die bereits zitierte Stelle mit einzubeziehen. Marvin Altner unterstreicht außerdem im selben Katalog (S. 19) die Wichtigkeit des Buches Wölfflins für von Huene. Dort findet sich eine Auswahlliste mit den Büchern von Huenes (S. 136–143), darunter ist auch das Buch Wölfflins registriert. Die zitierte Passage befindet sich in der deutschen Originalausgabe auf Seite 183: «die Figuren [sind] als lauter selbstständige Stimmen ausgebildet» «und [greifen] doch so [ineinander], daß jede ihr Gesetz vom Ganzen aus zu empfangen scheint» «der einzelne Teil [hat] sein Sonderrecht verloren». Herzlicher Dank gilt Petra Kipphoff von Huene für ihre freundliche Geste Seiten aus dem Buch zu kopieren (2008) und die Erlaubnis das oben verwendete Material hier publizieren zu dürfen.

33 Heinrich Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, 18. Aufl., Basel 1991 (München 1915).

34 Werner Hofmann, Georg Syamken u. Martin Warnke, *Die Menschenrechte des Auges. Über Aby Warburg*, Frankfurt am Main 1980.

35 *Aby Warburg. Akten des internationalen Symposiums, Hamburg 1990*, hg. v. Horst Bredekamp, Michael Diers u. Charlotte Schoell-Glass, Weinheim 1991. Für die Aktualität Warburgs um 1990 siehe: Horst Bredekamp, «Du lebst und thust mir nichts.» Anmerkungen zur Aktualität Aby Warburgs», in: Ebd., S. 1–7.

36 Martin Warnke, «Zum Kreis um Warburg: Warburg und Wölfflin», in: Hofmann/Syamken/Warnke 1980 (wie Anm. 35), S. 79–86.

37 Ebd., S. 82.

38 Ebd., S. 85.

39 Vgl. Thomas Hensel, *Wie aus der Kunstgeschichte eine Bildwissenschaft wurde. Aby Warburgs Graphien*, Berlin 2011.

40 Vgl. das programmatische Heft der *kritischen berichte* (Heft 3, 1990) mit dem Thema: *Zwanzig Jahre danach – Kritische Kunstwissenschaft heute*.

41 Vgl. *Handbuch der politischen Ikonographie*, hg. v. Uwe Fleckner, Martin Warnke u. Hendrik Ziegler, 2 Bde., München 2011. Als eine Verbindung des «wie» mit dem «warum» und somit einer aktualisierten Fortsetzung der entstandenen Tradition wäre Matthias Bruhn, *Bildwirtschaft. Verwaltung und Verwertung der Sichtbarkeit*, Weimar 2003, zu nennen.