

## Martin Warnke

### Wissenschaft als Knechtungsakt

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 Stilfibeln 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 verharret 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 Doppeltätigkeit 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 Stilblüten, 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 Kunstwerke dem Sentiment eines beliebigen geistigen Haushaltes schmackhaft gemacht. Vermeers „Malkunst“ erglänzt „wie ein stiller Wasserspiegel über einer Tiefe, die kein rasch geworfenes Senkblei auslotet“; zugleich aber „tanzen die Arme des Leuchters erregt auf und ab, in seinem Metall gleißt das Licht, es zuckt in den Fliesen und raschelt im Stoff“, denn „wie die Espe bei unbewegter Luft erzittert, so durchlaufen Schauer Vermeers ruhevolle Welt“ (Reclam, Heft 118, S. 4, 10). Oder aber wir „verspüren jene Erhöhung und Loslösung aus den Schlacken des Schicksals, die sich in der Verwirklichung der überragenden Schöpfungen vollzogen hat. Auch ein ungnädiger Sternensstand kann Glück zeitigen“ („Blaue Bücher“, 1963, S. 19).

Während ein unversiegbarer Strom einfühlsamer Sprachfiguren mit einer marktkundigen Werbesprache konkurriert, flüchtet in sie subjektiv offensichtlich das Bedürfnis einer Phantasie, das im wissenschaftlichen Alltag asketisch zurückgedrängt wurde. Was dort tabuiert ist, darf sich hier einen freien Lauf gönnen. Insofern weist die Populärliteratur auf die Wissenschaft zurück.

Eine innere Kohärenz zwischen Wissenschaft und Populärliteratur ließe sich auch an einer Reihe von Denkfiguren aufzeigen, die in der Wissenschaft so selbstverständlich unterlaufen, daß sie kaum noch ins Bewußtsein dringen, die aber in der Populärliteratur so aufdringlich herausgekehrt sind, daß sie sich dort auch am ehesten zu erkennen geben. Eines dieser Denkschemata sei herausgegriffen, weil es sich um einen allgemeingültigen Rest philosophischer Ästhetik in der Kunstwissenschaft zu handeln scheint, der so ausschließlich die Wertungs- und Beschreibungsmuster der kunstgeschichtlichen Populärliteratur bestimmt, daß an ihm die wichtigsten weltanschaulichen Implikationen der Populärliteratur sichtbar werden können: Es ist das Verhältnis, in welchem das Einzelne zum Ganzen, das Besondere zum Allgemeinen, die Sache zum Begriff oder das „Detail“ zur „Komposition“ gesetzt wird.

Die klassische bürgerliche Ästhetik – zumal die Schillersche – hat jenes Wertverhältnis von Anfang an als ein politisches begriffen: blieb die objektive gesellschaftliche Wirklichkeit befangen in einem Zwang, in welchem das Einzelne vom Ganzen unterdrückt war, so sollte wenigstens im Bereich der Kunst das Einzelne die Rechtsquelle für das Ganze sein, sollte das Besondere das Allgemeine frei und souverän herstellen dürfen. Im Begriff der Harmonie, die aus der Konsonanz der dissonanten Teile vermittelt war, blieb eine gegen die Wirklichkeit gekehrte Versöhnung aufbewahrt. Diese Antinomie zwischen Kunst und Realität ist im Verlauf einer nach rechts abgesunkenen Hegel-Rezeption in eine Identität verwandelt worden: Danach reproduziert der Künstler nur jene Harmonie, die er in der Wirklichkeit schon vorfindet; wenn in der Kunst Versöhnung möglich ist, dann verdankt sie es einer widerspruchsfreien, versöhnten Gesellschaft; künstlerische Freiheit stellt sich nicht im Gegensatz zum Bestehenden her, sondern formt sich als dessen verklärendes Spiegelbild. Zwar hat noch Jacob Burckhardt daran festgehalten, die Kunst sei gegenüber den herrschenden und bedingenden Ordnungen „vollends eine Verräterin“, doch hat gerade die sich etablierende Kunstwissenschaft die Kunst aus der Verrats- in eine Affirmationsrolle gedrängt, in der sie im Bestehenden einen um so rigoroseren Ordnungsdienst zu versehen hatte, je mehr das etablierte Bürgertum um eine Fortwirkung seiner Freiheitsparolen besorgt sein mußte.

Diese Funktion kommt der Kunst noch heute vor allem in der Populärliteratur zu, da diese, mit Hilfe eines oft militanten Vokabulars, das Verhältnis zwischen dem Partikularen und Totalen als ein Zwangsverhältnis darstellt. Ohne Rücksicht auf Gattungen oder Entstehungszeiten werden die Kunstwerke von dem gleichen Gedankennetz eingefangen, das immer wieder die unbeschränkte Autorität des Ganzen gegenüber dem Einzelnen vollstreckt. Die zeitliche und örtliche Beliebigkeit der Objekte, auf die jenes Schema Anwendung findet, zeigt, wie wenig es an den Gegenständen selbst entwickelt sein kann und wie sehr es sich um eine Projektion handelt, die alles und jedes ergreift.

Das Königsportal von Chartres offenbart „die Durchsichtigkeit der Frühe“, die man „nur dann sinnvoll begreift, wenn man Sachsinne und Tiefsinn in eins sieht“. Dieser sachliche Tiefsinn registriert an der Chartreiser Portalgruppe „ein vielstimmig *geschlossenes System*“, in dem „drei Hauptportale um ein *beherrschendes Zentrum* in eins gesetzt“ sind. Wenn in der Gesamtanordnung eine zentrale Herrschaft wahrgenommen wird, dann muß auch in den Einzelfiguren allenthalben „das Gewand von *regierenden* Faltenlinien durchzogen“ sein und muß das „ornamentale Faltenspiel streng gebündelt sein. Eigenleben nicht für sich führen,

sondern als *Dienst* am organischen Leben von Stoff und Leib“ (Reclam, Heft 67, S. 4, 10, 14, 23, 25f.). – Diese politisierte Optik evoziert dann auch in Naumburg „den *bezwingenden* Eindruck von Lebensnähe“, und Gerburg befreit nicht, sondern sie „*bezwingt* durch eine unglaublich feine Erzogenheit“ (Reclam, Heft 44, S. 14, 17). Da die „Einheit von Wand und Statuen eine *völlige*“ ist („Blaue Bücher“, 1961, II, S. 10), sieht man „reiche Einzelformen, die sich den großen Linien des Ganzen unterordnen“ (Reclam, Heft 44, S. 14). In Bamberg sitzen die von „praller Vitalität geballten Köpfe“ an der Adamspforte auf „von urwüchsigen Kräften beherrschten Gestalten“ und bleiben die Propheten an der Chorschranke „in der *Haft* der ornamental *gesteuerten* Linie“ („Blaue Bücher“, 1961, I, S. 17; II, S. 4). Erst nach solch vorsorglicher Haftnahme darf sich der Beschauer daran erbauen, daß etwa die Naumburger Figuren ein „dunkles schweres Gefühl bedrückt“, daß ihre „hohe stolze Aufrichtung wie das Dennoch eines nicht zu brechenden Trotzes wirkt“ („Blaue Bücher“, 1961, II, S. 10).

Im Englandfahreraltar des Meisters Francke ist alles „in die Fläche des Bildes *verstrebt*“, denn dank einem „Willen zur Fläche“ herrscht eine „Konzentration und neue Hoheit“, vermöge deren „eine reine, unberührbare Zuständlichkeit“ hergestellt ist, eine „*stillgestellte Welt*“, in der „alles umkreist und geborgen“ ist. Es ist die „*zeichenhafte Bindekraft*“ des Bildes, welche alles „in ihren *Bann* schlägt“, welche „die Dinge und Menschen anhält und ihnen *verwehrt*, schon ganz sie selbst zu sein und frei zu werden“ (Reclam, Heft 122, S. 16, 18f., 20, 23).

Es scheint in der Geschichte der Kunst nur eine Gefahr gegeben zu haben: daß das Einzelne gegenüber dem Zwangsgriff des Ganzen seine Selbständigkeit und Freiheit behaupten könnte. Die Gefahr muß virulent sein und die Widerborstigkeit des Einzelnen immerhin auch sichtbar, sonst brauchte man es nicht immer wieder in die Botmäßigkeit zurückzurufen. Daß Donatello „mit beispielloser Konsequenz jedes Detail der Einheitlichkeit seines Ausdrucksstrebens *unterworfen*“ hat (Reclam, Heft 120, S. 10), macht „die ruhige Geschlossenheit“ und die „Schönheit des Markigen“ seiner Gestalten aus.

Es charakterisiert jedoch auch Michelangelos Spätstil, daß er „die Gruppe zu *strengem Umriß zusammenschließt*“, daß er „die *Gewalt* des überpersönlichen Ausdrucks“ erstrebt, bis diese in der Pietà Rondanini ihren Sieg feiern darf. „Hier ist alle Bewegung getilgt. Die einzelne Gestalt gilt nichts mehr. Alle Kraft ist auf ihre Vereinigung und auf ihren Zusammenschluß verwandt.“ Eine auch abgebildete Rekonstruktion der Erstfassung der Rondanini-Pietà, die Arno Breker hergestellt hat, inspiriert zu der Feststellung: „Wie jenseits der Zeit und des Raumes sind beide Gestalten *zeichenhaft* einander zugeordnet ... Sie werden mit größter Energie nach unten geführt und zu einfachstem Umriß mit den Beinen *zusammengeschlossen*“ (Reclam, Heft 6, S. 5f., 11, 9, Abb. 12). Michelangelos Unterwerfungstaten bekräftigen auf der Ebene der künstlerischen Gestaltung jene zynische Erfahrung, die der Cellini-Zeit abgewonnen wird, daß nämlich „zu allen Zeiten das Volk niemand so stürmisch zu huldigen pflegte als dem, der es unterdrückte“ (Reclam, Heft 64, S. 7).

Unaufhaltsam stieft in der Populärliteratur das gleiche ästhetische Rüstzeug durch die Jahrhunderte. Wenn Rubens seine Gestalten so ordnet, daß sie „*zwingend* auf ein Ganzes bezogen, ja aus einem Ganzen hervorgegangen“ scheinen, wenn er sie „überpersönlichen Ordnungsmächten“ gehorchen läßt (Reclam, Heft 11, S. 8, 14), dann durfte Rembrandt nicht zurückstehen, denn auch er „geht vom Ganzen aus, nicht vom Einzelnen“. In der „Nachtwa-

che“ spielen „die Schützen ihre Rolle in einem größeren Ganzen, das nicht von ihnen, sondern von dem sie abhängen“. Daher ist Rembrandts „Regie *aus einem Guß*“, zumal es auch in der Nachtwache um die „Basis alles Militärischen“, nämlich um „Befehl und Gehorsam“ geht: „Alles steht unter dem einen Befehl.“ „Dies aber: bereit sein zu töten und zu sterben, darin liegt ein äußerstes Pathos.“ Mit löblicher Offenheit folgert der Interpret, daß die Holländer diesem Pathos nicht gewachsen waren, welches an sie die Forderung richtete, eine „Großmacht“ und ein Volk von „Helden“ zu sein. Rembrandts heroische Kunst, so lautet der Schluß, mußte Schiffbruch erleiden, weil er, der das „Denkmal eines *großen Aufbruchs seines Volkes* weit jenseits der bürgerlichen Oberfläche jener Welt“ gesetzt hatte, es mit einem Volk von Demokraten zu tun hatte (Reclam, Heft 20, S. 10f., 16, 20ff.). Mesquine Demokraten halten eben nicht viel von jener „Wuchskraft des Lebens“, wie Rubens es postulierte, von jenem blutigen Vitalismus, dem des Lebens „Hilflosigkeit auch seine Schönheit ist, (denn) gerade im Leiden entblößt es seine *triumphale Kraft*“ (Reclam, Heft 127, S. 26).

Solche Tiefschläge bannen die Gefahr, die an der Oberfläche der Bilder lauern muß; die Renitenz des Einzelnen muß beträchtlich sein, sonst brauchte man nicht die Befürchtung zu haben, daß „wir dem Maler Tiepolo unrecht tun, wollten wir sein ganzes Können auf die zarte Nuancierung zurückführen“, vermochte er doch „eine hohe Monumentalität zu erlangen, die sich in einer strengen und maßvollen Gliederung der Komposition äußert“ (Reclam, Heft 92, S. 25); sonst brauchte man ein Bild wie Vermeers „Malkunst“ nicht zu beschreiben, als handle es sich um die Phantasiegeburt eines Militärobersten: „Alles rückt an *seinen Platz* ... Reglos sind die Gestalten in das *strenge Gitter* des Bildmusters *eingespannt* ... Die Bilddinge sind mit so *fugenloser Dichte* und *Treffsicherheit* eingesetzt, daß ein jedes im Zusammenhang des Ganzen höchste Aussagekraft gewinnt.“ Während auf diese Weise Vermeer „alles unter seinen Willen zwingt“ (Reclam, Heft 118, S. 13f., 20, 26), hat Ignaz Günther in Weyarn eine Formensprache entwickelt, die ihm vor dreißig Jahren Ehre eingebracht hätte: „Die Macht des Blockes, aus dem das Bild herausgelöst wurde, bestimmt die Struktur der Erscheinung. Eine *unerbittliche Tektonik* wurde zum innersten Gesetz. Wir spüren in der Gestaltung *bittere Härte*, die sich auch im psychischen Ausdruck ausspricht“ (Reclam, Heft 98, S. 21).

Solche künstlerischen Zuchtexerzitien geraten um so beschwörender, je unruhiger in der neueren Geschichte die Zeiten werden. Als David den Tod des Marat zu malen hatte, „*unterwarf* er das Erinnerungsbild zugleich der Zucht jener strengen Form“, die „alles überflüssige Beiwerk fast gewaltsam unterdrückt“, so daß „selbst die Figur des Toten sich der Geometrie des Bildbaues einfügen muß“ (Reclam, Heft 74, S. 4, 16f.). Auch Delacroix hat sich der gleichen Mittel bedient, als er in seinem Freiheitsbild die Neutralisierung des Aufruhrs zu leisten hatte: „Durch ein geniales Spiel von Linien und Blickverknüpfungen ist ... eine mehr oder minder mathematische Grundform der niederen Geometrie in diesen nur scheinbar barocken Aufruhr eingeschrieben.“ Scheinbar bleibt der Aufruhr dank den „formalen Ordnungsmächten“, die Delacroix eingesetzt hat, und dem Interpreten gelingt es, mit Hilfe einer „begrifflichen Beschreibung“, in deren Verlauf „man die Einzelheiten ruhig wieder vergessen kann“, das Revolutionsbild in ein Reaktionsbild umzudeuten. Denn dadurch, daß die Figur der Freiheit eine „beherrschende und der Senkrechten angenäherte Körperachse“ bildet und daß sie sich einem imaginären Dreieck einfügt, wirkt sie als ragende Ordnungsinstanz,

der das aufsässige Volk denn auch „*rattenhaft*“ zukriecht. Es wird einsichtig gemacht, daß die Gestalt der Freiheit Gesetze nicht sprengen will, sondern „Maß und Gesetz setzt und ihr ganzes Handeln in die eine große Gebärde des großen Schrittes sammelt ... Mitten im Sturm auf die Barrikaden der Revolution ist ein Atemhalten, sind Trauer und Stille ... Darum ist dieses Bild der Volkserhebung voll Adel“ (Reclam, Heft 82, S. 5, 7, 9, 11, 16).

Auch wo es sich nicht um Barrikadenstürme handelt, etwa in Bayern, bedurfte es eines Leibl, der das dortige „einfache, so beharrende Leben durch seine Arbeitsweise *noch mehr zur Ruhe zwingt*“ (Reclam, Heft 33, S. 7). Nur mit anderen Mitteln hat sodann Franz Marc die „*zusammenfassende Kraft* des Umrisses“ so weit getrieben, „daß *kein unbewältigter Rest* zurückbleibt“, und er hat zur Auflösung unzeitgemäßer Partikularität die Rückverwandlung des Menschen in das Tier propagiert, denn „dem Tier ist die individuelle Vereinzelung des modernen Menschen fremd, zu ihm gehört wesensmäßig das Gruppenhafte. Es war nur folgerichtig, daß Marc diese  *kreatürliche Bindung* zur Anschauung zu bringen suchte“ (Reclam, Heft 69, S. 5, 8, 10). Folgerichtig weiß auch die Populärliteratur bei der Deutung abstrakter Kunstwerke das Geschäft von Ordnungskräften zu fördern, denn „die ‚innere Norwendigkeit‘ heiligt die Mittel“. Für Kandinsky „bleibt die ordnende Überlegung das Regulativ“, und wenn auch in seinen „Kleinen Welten“ zuweilen „Vielfalt und Unruhe herrschen, so gelingt es einzelnen Formen und Farben dennoch, sich durchzusetzen und eine spannungsreiche Ordnung zu errichten“. Kandinskys „Wissen um die Schicksalsgabe, elementare Kräfte zu entfesseln und zügeln zu können“, befähigt ihn, in seinen Kompositionen gelegentlich „hochgekrümmte Säbellinien ... das Regiment führen oder oberhalb eine Kreisscheibe *regieren*“ zu lassen, also die „*gebieterischen organischen Kräfte*“ zu mobilisieren, denn wären die widerspenstigen Einzelformen nicht immer wieder „hineingebettet in einen strengen Bezirk“, müßte das Chaos hereinbrechen, und „ohne die *zähmende Umfassung* müßte sich der kleine, erregte Kosmos an den Raum verschwenden; so aber bleibt er *Gefangener einer dunklen, wenn auch behütenden Macht*“ (Reclam, Heft 78, S. 4, 9, 10, 13).

Wo sich die Geschichte der Kunst als eine permanente Zwangsveranstaltung darstellt, ist es nur folgerichtig, daß auch dem Kunstkonsumenten mimetische Einübungen in die entsprechenden Verhaltensmuster nahegelegt werden. Unzählige Male ist er gehalten, „gebannt“ zu sein von der „Macht“ der Bilder. Dem Unempfänglichen und Empfindungslosen bleibt der Ausweg, sein schlechtes Gewissen körperlich zu kompensieren: „aufs äußerste betroffen von der Macht und Suggestionskraft der Komposition, verhält der Besucher den Schritt ... Dem Realismus der Darstellung will er sich einfühlsam nähern, doch die strenge Abstraktion des Bildbaues hält ihn zurück“ (Reclam, Heft 74, S. 3, 5). Obwohl der Turm der Blauen Pferde verschollen und dem Leser unzugänglich ist, „schlägt uns die Leinwand in ihren Bann. Wir werden mit Macht an das Bild herangedrungen, schon im selben Augenblick aber zu achtungsvoller Distanz gezwungen“ (Reclam, Heft 69, S. 4). Wer der Spontaneität seiner Wahrnehmung nachgeben will, wird sogleich in die Schranken verwiesen, soll die Institution des Museumswärters zur Tugend blinden Respektes verinnerlichen.

Die durchgängige Unterwerfung des Einzelnen unter den Zwang des Ganzen, die Liquidierung des Besonderen zugunsten einer unumschränkten Herrschaft des Allgemeinen verkehrt ein Grundpostulat klassischer Ästhetik, mit dessen Hilfe das Bürgertum einmal seinen Wi-

derstand gegen Herrschaftszwänge zu artikulieren wußte, zu einem Domestikationsinstrument, das jede fortschreitende Emanzipation zur Ruhe zwingen möchte; es ist dies die kunstwissenschaftliche Parallele einer Verkehrung des Klassischen zu einem Neoklassizismus, wie ihn Karl Arndt charakterisiert hat. Die dabei beanspruchte Metaphorik der Macht, Gewalt, Herrschaft, Unterordnung, des Zwanges und des Bannes – wogegen Freiheit im Sinne einer freiwilligen Subordination begriffen wird –, solches Vokabular zeigt die Populärliteratur in einem Ausmaße politisiert, daß die Forderung, die Kunstwissenschaft möge zur politischen Selbstreflexion schreiten, einigermaßen naiv erscheint.

Die kunstgeschichtliche Populärliteratur verteidigt die Gegenwart in der Kunst der Vergangenheit. Dies ist ihre öffentliche Funktion. Zugleich projiziert sie in die Geschichte jene „stillgestellte Welt“, die sie objektiv heute vorfindet, und setzt diese als eine metaphysische Ordnung. Die Reflexion der weltanschaulichen Bedingtheiten findet in der Populärliteratur ein getreues Abbild dessen vor, was ist und stets auch war: Macht und Unterdrückung.

In solcher Aktualisierung des Gewesenen ist die Populärliteratur in ihrem Umgang mit der Kunst offener und ehrlicher als die zünftige Wissenschaft. Genauer als diese bringt sie zum Ausdruck, daß Kunstwerke niemals nur Objekte sind, denen man wertfrei und interesselos begegnet, sondern daß ihnen jede Generation immer auch das antut, was sie sich selbst antut.

### **Diskussionsbericht**

Die Beschränkung auf eine repräsentative Reihe und auf hauptamtliche Kunsthistoriker, die nicht genannt waren, machte es fast unmöglich, die Diskussion bei dem sprachkritisch analysierten Denksystem zu halten und sie nicht in eine Reihe von Einzelrechtfertigungen einmünden zu lassen. Einer der Zitierten sagt, er sehe gar keinen Ansatz, gedrängt zu sein, und er glaube auch für die meisten derjenigen zu sprechen, die mit ihm zitiert worden seien, und zwar deshalb nicht, weil jedenfalls diejenige Generation von Kunsthistorikern, der er angehöre, und auch die Generation ihrer Lehrer nicht nur ein Vokabular hatte, sondern wirklich auch in der Überzeugung erzogen und aufgewachsen sei und gearbeitet habe, daß sich über Kunst nicht reden ließe und daß im Grunde ja eigentlich alles, was über Kunst geredet werde, nicht nur in der Gefahr des Geschwätzes stehe, sondern wenn man es konfrontiere mit den Kunstwerken selbst, eben tatsächlich zum Geschwätz verblasse.

Es gebe nur ganz wenige glückliche Momente im Leben des Kunsthistorikers, wo das überwunden werde. Zur Methode des Referates sei zu sagen, daß eine ziemliche Reihe herausgegriffener Zitate geboten worden sei, die zu einer Perlenkette zusammengefügt seien unter Gesichtspunkten, die dem „preußischen Exerzierplatz“ entstammten. Für Chartres träfe es die Sache, wenn angesichts des Königsportals von „zentraler Herrschaft“ gesprochen werde; dagegen seien das Zitat und die Interpretation um die Nachtwache gewiß verfälscht; die Methode sei billig, denn es müßte der jeweilige Kontext beachtet werden, und die Zitate dürften nicht zu einer scheinlogischen Kette verknüpft werden. „Das machen Sie mal besser!“ Ihm persönlich machten diese Arbeiten viel mehr Spaß als sogenannte streng wissenschaftliche Arbeit ([Wolfgang] Schöne [\*1910]). Diese deutliche Stellungnahme ruft Gegenstimmen auf den Plan, die darauf verweisen, daß wir uns immer relativieren müßten, auch die Sprache



des Referenten. Wenn wir das erreichten, sei sehr viel erreicht. Das Vokabular gebe immer den Denkhorizont an, in dem wir befangen sind; es sei niemals wertfrei und ohne Ideologien. Diese müßten jedoch immer relativiert werden. Wenn aber alles von vornherein nur Geschwätz sei, müsse man fragen, warum wir überhaupt von Kunstwissenschaft sprächen ([Roland] Günter [\*1936]). Es wird auch gefordert, daß ebenso die wissenschaftliche Sprache der Kunstwissenschaft zu untersuchen sei; unter den inkriminierten Begriffen sei „bezwingend“ auch im Sinne von „einnehmend, entzückend“ zu verstehen und „Ordnung“ heiße soviel wie „ratio“ ([Wolfgang] Lotz [\*1912]).

Auch andere Diskussionsbeiträge treiben die Fragestellung weiter: Die Beliebigkeit der auf die Kunstwerke applizierten Sprachmuster ergebe sich daraus, daß die Kunstwerke stets aus dem historischen Kontext herausgelöst würden; versuche man dagegen das Kunstwerk zuerst aus den konkreten Bedingtheiten zu erklären, ergebe sich eine sachgerechte Kontrolle auch des Sprachgebarens, da dieses durch das in der jeweiligen geschichtlichen Situation Denkbare und Mögliche eingegrenzt werde ([Martin] Damus [\*1936]). Es handle sich in dem Referat nicht um eine „Blütenlese“, sondern um eine philosophische, kohärente Kritik an einem Begriffssystem, das die Relation zwischen Ordnung und Unterordnung zum Gegenstand habe; es sei zwar schlüssig, daß der Zwang des Wissenschaftlers auf das Kunstwerk projiziert werde, doch es sei in dem Referat zu wenig berücksichtigt worden, daß solche gesellschaftlichen Zwänge auch objektiv im Kunstwerk manifest werden, so daß eine entsprechende begriffliche Beschreibung durchaus adäquat sein könnte ([Klaus] Herding [\*1939]).

Der Referent habe es sich methodisch zu leicht gemacht, weil Kunstwerke nicht frei zu entstehen pflegten, sondern in Abhängigkeiten. Solche Abhängigkeiten aber müsse man in Termini der Abhängigkeit beschreiben ([Friedrich] O[s]swald [\*1933]). Das Verhältnis des Einzelnen zum Ganzen sei ein legitimes Kriterium und untersuchenswert. Es stelle sich dabei jedoch für den jeweiligen Fall die Frage nach dem „Kriterium der Angemessenheit“. Es sei einleuchtend gewesen, daß für viele der genannten Kunstwerke das Unterordnungsverhältnis des Einzelnen unter das Ganze unangemessen gewesen sei. Aber für das Königsportal von Chartres erscheine ihm jenes Verhältnis relevant und die entsprechende Beschreibung von großer Angemessenheit zu sein ([Friedrich] Groß [\*1939]).

Der Referent erwiderte, daß dies in der Tat die entscheidenden Fragen seien: inwieweit objektive Zwänge das Kunstwerk jeweils penetrieren; man müsse und könne diese Zwänge dann aber auch als solche benennen und werten, um den möglichen Varianten ihr Recht zu belassen; skeptisch habe ihn nur die Euphorie gestimmt, mit der der Sieg des Ganzen über das Einzelne durchgängig gefeiert werde; er zitierte auch einen Satz aus einer kürzlich erschienenen Reclam-Werkmonographie, der ihn fast bestimmt hätte, seinen Vorwurf zurückzunehmen, wenn er ihm nicht zu „nebensächlich“ erschienen wäre: „Denn er (Giovanni Bellini) kennt ja nicht die moderne Alternative vom Einzelnen, das nichts wiegt, und vom Ganzen, das alles ausmache“ (R 133, S. 22).