

beschäftigt hat. Es scheint nun, als ob der Gedanke daran bereits in den 60er Jahren eine erste Form fand. Wesentliche Kompositionselemente der Bronzestatue stimmen bereits mit dem Spätwerk überein: die Wendung des Kopfes zur nach vorn gedrehten rechten Schulter und die konkav-konvexe Bewegung des Gewandes, das den Halsausschnitt rahmt. Vielleicht wurde bei Gelegenheit der Arbeiten für die Kathedra Petri auch sein Terracotta-Modell der Statue in Bronze gegossen. (Die Modellierung der Kirchengväterköpfe ist der der Berliner Christusstatue verwandt.) Es ist deshalb nicht ausgeschlossen, daß Puget den Guß oder das Modell bereits bei seinem Aufenthalt in Rom 1661/1662 sah und kopierte.

Die Frage, ob der Berliner Bronze eine Marmorstatue Berninis vorausging, ist vorerst nicht zu beantworten. Da das Werk nirgendwo erwähnt ist, möchte man eher annehmen, daß für Bernini die Auseinandersetzung mit diesem ganz privaten Projekt zunächst mit einem Terracotta-Modell, dem der Bronzezug folgte, beendet war. Dagegen sprechen auch nicht die angedeuteten Bohrlöcher in den Haarstrahlen auf der Stirn, die man auch sonst von Marmorbildhauern in Tonmodelle eingedrückt findet. (Am Modell für das Reiterporträt Ludwig XIV. z. B. zwischen der linken Wange und den Haaren; bei Algardi u. a. zu beobachten am Terracotta-Modell für das Sarkophagrelief Leos XI. in der Accademia di S. Luca in Rom.)

Die von Herding abgebildete Bronze-Statue in New York (Abb. 88) ist in ihren verwaschenen Formen und der dunklen Lackpatina (die Berliner Bronze ist hell und mit dem bis jetzt nicht imitierbaren durchsichtigen rotbraunen Lack versehen) ein Guß des 19. Jahrhunderts (Höhe 45,1 cm). Ihre Form ist allerdings nicht, wie Herding meint, von der Marmorstatue des Puget abgenommen worden. Sie muß auf eine weitere Kopie der Berliner Statue zurückgehen. Neben anderen Unterschieden hat sie kleinere Augen. Dieses sehen interessiert auf ein nahegelegenes Ziel. Das Seherische und die geistige Ferne, die das Antlitz Christi von dem eines Menschen unterscheiden, fehlen ihr. Gerade in der Unterscheidung aber liegt die überragende Leistung Berninis.

Doch der Exkurs zu Bernini soll nicht davon ablenken, daß es Herding gelungen ist, Puget tatsächlich unmittelbar an die Seite des großen Römers zu stellen: nämlich in der gründlichen Erarbeitung von Leben und Werk, die, Stil und Ikonographie einbeziehend, für die übrigen bedeutenden Bildhauer des 17. Jahrhunderts in Frankreich und Italien in dieser Breite noch aussteht. Den Maßstab, den Wittkower mit seiner Bernini-Monographie gesetzt hat, hat sich Herding erfolgreich einzuhalten bemüht. Wenn die Autoren aller künftigen Monographien ihm darin folgen, wird es eines Tages möglich sein, auch diese noch weitgehend unbekannte Epoche in der Geschichte der Skulptur zu deuten.

Ursula Schlegel

---

OTTO KARL WERCKMEISTER, *Ende der Ästhetik*. Reihe Fischer. Frankfurt 1971. 146 S. DM 8. –

Werckmeisters neues Buch enthält drei Essays, die dem Leser von S. Fischers Neuer Rundschau bereits vertraut waren: *Das Kunstwerk als Negation* (1962), *Ernst Blochs*

*Theorie der Kunst* (1968) und *Das Gelbe Unterseeboot und der eindimensionale Mensch* (1970); der vierte, mit dem programmatischen Titel *Von der Ästhetik zur Ideologiekritik*, war bisher unveröffentlicht, und ihm soll unsere Besprechung vor allem gelten. Trotzdem sei nachdrücklich auch auf die drei anderen hingewiesen. Wie früher, an entlegener Stelle publizierte Arbeiten Werckmeisters – wir nennen seine Studien über *Hofmannsthal und van Gogh*, in den Neuen Deutschen Heften 1961, und über *Das Book of Kells in Finnegans Wake*, Neue Rundschau 1966 – haben sie bisher in unserem Fach kaum die Beachtung gefunden, die ihnen zukommt. Es handelt sich um Auseinandersetzungen mit den Kunsttheorien von Th. W. Adorno und Ernst Bloch und mit der Philosophie Herbert Marcuses, die hier im Rahmen einer sozialpsychologischen Analyse des „Gelben Unterseeboots“ diskutiert wird – jenes Beatles-Films also, dessen Trickbildchen unter Werckmeisters Schlangenblick zu wahren Fratzen „eindimensionaler“ Gegenwartskultur erstarren. Der Autor wird es hoffentlich als Kompliment verstehen, wenn wir sagen, daß diese Arbeit mit den besten Stücken aus Adornos „Prismen“ in einer Reihe steht. Auf ein Referat der Ergebnisse muß hier schon aus Raumgründen verzichtet werden; auch möchten wir mögliche Interessenten nicht des intellektuellen Vergnügens berauben, Texte von so musterhafter Prägnanz und Dichte selber zu lesen. Angemerkt sei nur noch, daß Werckmeisters Adorno-Kritik in der vorliegenden überarbeiteten und erweiterten Fassung, die auch die posthum erschienene „Ästhetische Theorie“ noch einbezieht, an Überzeugungskraft gewonnen hat – wenngleich der Versuch, ein so durch und durch dialektisches Denken auf ein immanentes „System“ hin zu interpretieren, etwas prinzipiell Fragwürdiges behält. Am Ende entdeckt man doch wieder, daß Adorno jenes System eben nicht geschrieben hat und daß dies wohl mehr als nur eine literarische Frage war. Aber dies alles ist hier, wie gesagt, nicht auszuführen. In jedem Fall kann die deutsche Kunstgeschichte, falls sie darauf Wert legt, sich rühmen, mit Werckmeister einen bedeutenden Beitrag zur kritischen Diskussion der drei einflußreichsten Autoren der „Frankfurter Schule“ geleistet zu haben, und das ist wohl mehr, als selbst die Gebildeten unter ihren Verächtern ihr zugetraut hätten.

Der Kunsthistoriker wird sich direkter angesprochen fühlen von der Abhandlung über Ästhetik und Ideologiekritik. Sie trifft mitten hinein in die derzeit in Deutschland mit Heftigkeit geführte Debatte um Sinn und Zweck unseres Fachs. Dabei ist das Schlagwort „Ideologiekritik“ ja häufig zu hören – freilich nicht, wie ein Außenstehender meinen könnte, als Arbeitsprogramm einer geisteswissenschaftlichen Disziplin, die, vom historischen Materialismus angeregt, sich nun mit der Stellung der bildenden Kunst zwischen „Basis“ und „Überbau“ der Gesellschaft befassen möchte. Das Objekt der Kritik ist vielmehr die Kunstgeschichte als Wissenschaft: sie soll, im Sinne von Habermas, nach dem in ihr waltenden Verhältnis von „Erkenntnis und Interesse“ befragt werden. Man bewegt sich also im Rahmen rein fachinterner Auseinandersetzungen, und insofern hat die Beschäftigung mit dem Marxismus, erstaunlicherweise, auf die deutsche Kunstgeschichte bisher eher lähmend als anregend gewirkt. Der Grund mag in dem entmutigend langen Marsch zu suchen sein, den

unser Fach durch seine Arbeitsgebiete zurückzulegen hätte, um im Sinn der marxistischen Theorie relevante Ergebnisse beizubringen. Anders als etwa in Literatur- und Musikwissenschaft, wo sich marxistische Forschung ja längst etabliert hat, ist es in der Kunstgeschichte zu einer wirksamen „linken“ Schulbildung bisher nirgends gekommen. Sind die „schönen“ Künste ihrem Wesen nach „affirmativ“, nur zum Ja-Sagen prädestiniert und bieten deshalb kaum Ansatzpunkte für gesellschaftsbezogene Analysen? Hängt dies vielleicht mit der puren Räumlichkeit ihrer Produkte zusammen, also letzten Endes mit jenen kategorialen „Grenzen der Malerey und Poesie“, die Lessing so eindringlich untersucht hat? Oder wirkt ihre ursprüngliche Funktion, Idole, Götterbilder zu liefern, hier immer noch nach? Oder ist zu bedenken, daß wir es in der Kunstgeschichte weitgehend mit Erzeugnissen vor-aufklärerischer, von Mythos und Religion beherrschter Epochen zu tun haben, deren Bilderwelt in ganz anderer Weise verschlüsselt ist als die der bürgerlichen Ara? Wie dem auch sei, der gesellschaftliche Gehalt der alten Kunst scheint in größeren Tiefen verborgen als der anderer Äußerungen des menschlichen Geistes, und progressive Gesinnung allein ist offenbar keine Wunschelrute, die seine Auffindung wesentlich erleichterte. So hat die jüngere deutsche Linke, ohne den immerhin interessanten und als Arbeitsleistung zweifellos imponierenden Versuchen der Älteren (Antal, Hauser) weiter nachzugehen, sich einstweilen auf eine Methodendiskussion zurückgezogen, die ihrerseits von ideologischen Verfinsterungen nicht frei ist. Nun hat Werckmeister dieser Diskussion eine neue Wendung gegeben und sie zugleich auf ein theoretisches Niveau gehoben, das künftigen Teilnehmern ernsthafte Anstrengung abverlangt. Wir möchten versuchen, die Hauptlinien seines ziemlich komplexen Gedankengangs nachzuzeichnen.

Werckmeister beginnt mit einer antithetischen Konfrontation von Kunstgeschichte und philosophischer Ästhetik bzw. normativer Kunsttheorie. Mit den gleichen Gegenständen befaßt und gleichermaßen wissenschaftliche Geltung beanspruchend, müssen sie doch, wie schon Wilhelm Worringer einsah, als „in Gegenwart und Zukunft unverträgliche Disziplinen betrachtet werden“ (57). Die eine ist um historische Distanz bemüht, die andere sucht das unmittelbare Erlebnis des Kunstwerks; der einen geht es um wechselnde, konkrete Gestalten, der anderen um einen absoluten Begriff von Kunst; die eine sammelt in kontinuierlichem Fortschritt partikulares Wissen an, die andere entwirft umfassende, auf universale Geltung angelegte Systeme. Jenes Wissen aber stellt unvermeidlich die Gültigkeit dieser Systeme infrage. Nimmt Ästhetik kaum je von den Fortschritten der Kunstgeschichte Notiz, so wendet diese bewußt oder unbewußt sich gegen sie, wird zu ihrer „kritischen Alternative“ (68); am Ende gerät Ästhetik in „hoffnungslose Konkurrenz“ zur historischen Forschung, nicht anders als „affirmative Philosophie insgesamt zu den empirischen Sozialwissenschaften“ (80). Dies bedeutet zwar nicht, daß Kunstgeschichte ohne weiteres von Ästhetik sich abwenden könnte. Auf ästhetischen Urteilen beruht zunächst die Abgrenzung ihres Stoffgebiets; hier treten normative Schemata auf, die nicht von vornherein auszuschalten, nur nachträglich als historisch begründete zu erweisen sind. Dazu kommt der unvermeidlich fragmentarische Charakter unseres historischen Wissens: in seine

Lücken tritt, mit überwältigender Suggestivkraft, das Kunstwerk selbst als Gegenstand sinnlich-konkreter Anschauung ein. So ist keine Kunstgeschichte ohne kunsttheoretische und ästhetische Einsprengsel denkbar, und die Reflexion auf diese ist in die wissenschaftliche Arbeit einzubeziehen. Indes, „im idealen Grenzfall würde Theorie ersetzt von vollständiger historischer Erfahrung. Die theoretische Reflexion der Kunstgeschichte zielt daher auf eine progressive Aufhebung der philosophischen Ästhetik“ (70). Demgegenüber hat nun speziell die deutsche Kunstgeschichte der vergangenen Jahrzehnte starke Neigung gezeigt, der ästhetischen Suggestion der im Museum versammelten und somit aus ihrem historischen Kontext herausgebrochenen Kunstwerke nachzugeben und diese nicht als Geschichtsquellen, sondern als Quellen künstlerischen Erlebens anzusehen. Auf diesem Boden wuchs „die Konzeption einer ‚Kunstwissenschaft‘ als autonomer Disziplin mit eigener historischer Terminologie für visuelle Phänomene, die das akademische Fach in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts weithin bestimmte und von konservativen Autoren noch heute aufrechterhalten wird“ (72). In ihr wurde „Geschichte reduziert auf eine Essenz, die sich aus Kunstwerken herausinterpretieren läßt, statt als die in Quellen bezeugte vergangene Realität erfaßt zu werden, in deren Zusammenhang die Kunstwerke verständlich würden“ (72). Aber „die konsequente kunstgeschichtliche Forschung der letzten Zeit hat, indem sie zunehmend historisches Material einbezog, diese Illusion transzendiert bis zur Evidenz ihres Gegenteils: daß vergangene Kunstwerke der unvermittelten Wahrnehmung grundsätzlich unverständlich bleiben, daß das Verständnis derer, die sie produzierten und für die sie produziert wurden, nicht nachvollzogen, sondern nur historisch rekonstruiert werden kann“ (72). Aus all dem ergibt sich die Notwendigkeit einer Kritik der ästhetischen Normen, die in der Kunstgeschichte latent wirksam sind; und zwar einmal durch sachgerechte Erforschung der abweichenden historischen Realität, zum anderen durch Analyse jener Motive oder Interessen, die zur Ausbildung solcher Normen geführt haben. Hier tritt Ideologiekritik als die eigentliche Gegnerin der Ästhetik auf. Aber Werckmeister weist ihr noch eine weitere, in die kunsthistorische Arbeit selber zurückführende Aufgabe zu: nicht nur der Kunstwert, sondern auch die historische Geltung der Werke soll durch sie relativiert werden. Dies vermag sie zu leisten, indem sie Intention und Wirkung, prätendierte und realisierte Gehalte von Kunstwerken aneinander mißt – etwa durch Untersuchung der „soziologischen Frage, für welche gesellschaftlichen Gruppen die Gehalte, die in den Kunstwerken als gültig proklamiert sind, zutreffen, wie weit sie illusionär sind, wie weit sie, als Illusion, die historische Realität um so deutlicher bezeugen“ (77). So verstanden würde Ideologiekritik in der Tat zum integralen Bestandteil wissenschaftlicher Arbeit: Indem sie, durch historische Bestimmung von Kunst, deren Selbstverständnis immanent kritisierte, zerstörte sie die falsche Gewißheit einer unmittelbaren Teilhabe am Vergangenen. Zugleich aber würde wissenschaftliche Arbeit selber Gesellschaftskritik: konfrontiert mit Geschichte, erweise die vorgeblich zeitlose „Welt der Kunst“ sich als Produkt gegenwärtigen Bewußtseins, „Surrogat für eine humane Zivilisation“ (85), deren Verwirklichung noch nicht gelungen ist.

Bemerkenswert an diesem Gedankengang ist zunächst, daß in ihm die Kritik an Ästhetik und Kunstwissenschaft sich verbindet mit einem ausdrücklichen Bekenntnis zur *Kunstgeschichte*. Das mag manchen prinzipiell zustimmungsbereiten Leser überraschen, vielleicht enttäuschen. Die studentische Linke pflegt ja vielfach umgekehrt zu argumentieren, indem sie sich gerade von einer ästhetisch-kunstwissenschaftlichen Neuorientierung des Fachs die Überwindung der bloßen Historie erhofft. Dem stellt nun Werckmeister sich in den Weg, bewaffnet mit einem Wissenschaftsbegriff, dessen positivistische Herkunft nicht zu verkennen ist. Damit nimmt er, im Gegensatz zu der ja weitgehend noch auf Ideen und Figuren der dreißiger Jahre fixierten rein deutschen Ideologiekritik, Bezug auf den avanciertesten Stand der Forschung, wie sie in der letzten Zeit international sich entwickelt hat. Immerhin läßt auch Werckmeisters Theorie ein paar Einwände zu, die hier nicht unterdrückt werden sollen. Sie betreffen eben den Fortschrittsbegriff, den Werckmeister optimistisch im Gang der Kunstgeschichte verwirklicht sieht. Er beruht wesentlich auf „bibliographischer Methodik“ (66ff.), die durch „Trennung des Sachgehalts von den Texten“ das je erarbeitete Wissen akkumuliert und dem Forscher ständig verfügbar hält. Dies scheint als Forderung an eine Wissenschaft nur vernünftig, ja selbstverständlich – und doch müssen wir uns fragen, wie weit es die Praxis der Kunstgeschichte wirklich beschreibt. Hier wäre zunächst die elementare Erfahrung anzuführen, daß wohl auf allen traditionellen Gebieten des Fachs Texte des 19. Jahrhunderts existieren, die, aller „Verarbeitung“ durch die spätere Literatur zum Trotz, als ganze nicht überholt sind und noch heute gelesen werden müssen. Ihr Sachgehalt scheint von der Art, daß er nur durch Lektüre des Originaltextes voll ausgeschöpft werden kann. Gerade diesen Texten aber die „Wissenschaftlichkeit“ abzusprechen, hieße doch wohl das Beste vergessen, das unsere Wissenschaft sich vornehmen kann. Nun gibt es natürlich auch in der Kunstgeschichte so etwas wie einen stetig anwachsenden Schatz objektiver, d. h. unabhängig von ihrer Publikation existierender und referierbarer Erkenntnisse. Doch sind diese nicht wie in den mathematischen Wissenschaften im strengen Sinne bewiesen und über allen Zweifel wahr. So ist die Masse akkumulierten Wissens notwendig auch von Irrtümern durchsetzt, und keine Bibliographie kann dem Forscher die Aufgabe abnehmen, durch die zitierten Texte hindurch auf die Quellen zurückzugehen. Insofern läßt sich bei uns auf dem, was die Vorgänger hingestellt haben, nicht aufbauen als auf einem gesicherten Fundament; vielmehr fängt in gewisser Weise, wie ja oft schon bemerkt worden ist, jede Historikergeneration von vorne an, und die Gesamtbewegung der Wissenschaft, die dadurch zustande kommt, ist jedenfalls so kompliziert, daß es oftmals recht schwer fällt, von Fortschritt zu sprechen. Aber selbst wenn man diese Überlegung einmal beiseite läßt, bleibt an dem Bild vom angesammelten Schatz des Wissens etwas Trügerisches, ja prinzipiell Falsches. Es handelt von einem reinen Abstraktum („die Wissenschaft . . .“), wohingegen der einzelne Forscher, nach wie vor von begrenzter Kapazität, doch auf die Auswahl derjenigen Informationen verwiesen bleibt, die ihn interessieren und die er für seine Darstellung braucht. Mit anderen Worten, Werckmeister rechnet nicht mit der Funk-

tion des *Urteils*, das nicht nur in der Kunstgeschichte, sondern in allen historischen Disziplinen eine Quelle unausrottbarer Subjektivität darstellt. Es sind Urteilsakte, die über das entscheiden, was von jenem Wissen jeweils aktuelle Bedeutung gewinnt und in die historische Arbeit eingeht. Der Rest bleibt rein theoretisch präsent, praktisch aber vergessen (was durch die Bibliographien nur kaschiert wird), und dies ist die notwendige Bedingung des realen Fortgangs historischer Forschung. Man mag diese Arbeitsweise für obsolet erklären und darauf verweisen, daß in ihr Produktionsbedingungen konserviert werden, die die Gesellschaft im Ganzen längst überwunden hat; doch steht der Beweis, daß Kunstgeschichte unter anderen Bedingungen überhaupt fortexistieren könnte, noch aus, und auch Werckmeister hat ja bisher zu unserem Glück das Schreiben von Büchern und Aufsätzen, die seinen Namen tragen und seine Ansicht der Dinge enthalten, nicht aufgegeben.

Der Begriff der Ideologiekritik, wie Werckmeister ihn versteht, ist von diesem wissenschaftstheoretischen Ansatz nicht zu trennen. Aller oben angedeuteten Differenzierungen ungeachtet, ist sein Schema im Grunde einfach und nicht frei von Naivität. Ideologiekritik soll für die historischen Wissenschaften leisten, was Kants Erkenntniskritik für die Naturwissenschaften zu leisten hatte: vom Resultat der Erkenntnis den Anteil des Subjekts abziehen. Was übrig bliebe, wäre reine Objektivität. So war ja auch in der Diskussion über „Wissenschaft und Weltanschauung“ nach dem letzten Kunsthistorikertag die Meinung zu hören, man werde nun, nach erfolgter ideologiekritischer Selbstbesinnung, an die „Sachen selbst“ herangehen und die „positive Neuverarbeitung des kunstgeschichtlichen Materials“ in Angriff nehmen können. Wie weit diese Rechnung aufgeht, bleibt abzuwarten. Hier müssen wir uns darauf beschränken, den theoretischen Konsequenzen nachzugehen, die Werckmeister selber gezogen hat. Sie betreffen nun das Spezialproblem unseres Fachs, das Problem des Ästhetischen. Werckmeister sieht auch dieses zunächst als Erkenntnisproblem. So gilt die Kritik am „Genuß“ von Kunst – deren moralphilosophische Ahnenreihe man kennt – hier vornehmlich seiner subjektiver Befangenheit. Die ästhetische Einstellung versperrt den Zugang zu dem, was Werckmeister am Kunstwerk ausschließlich interessiert: seiner „Wahrheit“. Sie war gegeben allein im Bewußtsein der Zeitgenossen, speziell der jeweiligen Produzenten und Konsumenten. Demgegenüber ist die ästhetische Wirkung, die es auf uns übt, nur Schein und als solcher von der Wissenschaft zu durchschauen und „so weit wie möglich rückgängig zu machen“ (81). Nun ist allerdings die ästhetische Geltung der Werke keine Erfindung jener spätkapitalistischen Museumskultur, der sie Werckmeister anlasten möchte, sondern ein sehr altes historisches Phänomen, das auf weiten Strecken der westlichen Kunstgeschichte mit Produktion und Konsum von Kunst unlösbar verbunden war. Werckmeister hat dies nicht weiter diskutiert, doch steht zu vermuten, daß für ihn das Ästhetische auch in diesem Fall ein – historisch zu analysierendes – Falsches wäre. Was die an Quellen verifizierbare Aussage des Werks überstiege, im inhaltlich definierten Verständnis der Mitlebenden nicht aufginge, wäre Trug oder Selbstbetrug und insofern dem potentiellen Wahrheitsgehalt von Kunst abträglich; aller Schein, auch der vom

Künstler selbst intendierte „schöne“, wäre letztlich Lüge. An dieser Stelle drängt sich die Frage auf, wie weit Werkmeisters unbedingter Verismus zusammenhängt mit der Wahl der Stoffgebiete, auf denen er selber bisher vornehmlich gearbeitet hat: Kunst des Frühmittelalters und der Moderne, nicht aber der Renaissance und verwandter Epochen. Wir stellen die Frage und weisen im übrigen darauf hin, daß ein stärker an klassischer Kunst interessierter „Ideologiekritiker“ wie Martin Warnke hier eine ganz andere Stellung bezogen hat. Für ihn ist das Schöne als ein autonomes, in den historisch-ikonographischen Kontext der Werke nicht integriertes Moment weder Betrug noch falsche Affirmation; ja er schreibt ihm, unter Berufung auf Schiller und Burckhardt, ausdrücklich ein positives Verhältnis zur Wahrheit zu: als „zer-setzende, kritische Potenz“ könne es „die Wirklichkeit ihrer Unwahrheit überführen“, indem es ihr die „Erinnerung an das ‚was sein könnte und sein sollte‘ entgegenhält“ (Neue Rundschau 1970, 720 f.). Wir brauchen hier nicht zu erörtern, auf welche Werke oder Epochen diese These gemünzt ist; zu theoretischer Verallgemeinerung taugt sie wohl nicht. Doch kann sie als Beispiel dafür genommen werden, daß auch eine gesellschaftskritisch engagierte Kunstgeschichte sich dem Problem des Ästhetischen stellen muß. Jene fortwirkende „Suggestivkraft“ der Werke, die Werkmeister selbst nicht ohne Erbitterung registriert, muß auf ihren Sinn befragt, nicht ideologiekritisch eliminiert werden. Sie ist freilich nicht zu verwechseln mit dem, was das Werk seinem Inhalt nach „sagt“. Dies ist in der Tat nicht durch Einfühlung zu erfahren, nur historisch zu rekonstruieren. Allein die ästhetische Geltung bleibt hiervon unberührt. Ihr Gehalt ist nicht-sprachlicher Art, und die Kategorien Wahr und Falsch sind auf sie nicht anwendbar. Insofern geht Werkmeisters Alternative am Problem der Kunstgeschichte vorbei: es handelt sich nicht darum, das Ästhetische aus der Geschichte zu widerlegen, sondern darum, seine Wirkungsweise durch die Geschichte hindurch zu verstehen.

Das Verhältnis des Ästhetischen zur Geschichte hat im vergangenen Jahrhundert die Hegelsche Schule beschäftigt, vor allem F. Th. Vischer, gelegentlich aber auch Marx, und es ist nicht ohne Reiz, dessen Standpunkt demjenigen Werkmeisters gegenüber zu stellen. Wir beziehen uns auf Marx' berühmte, seinerzeit nicht zum Druck gelangte Sätze über die Kunst der Griechen aus der Einleitung zur „Kritik der politischen Ökonomie“ (Berlin, Dietz, 7. Aufl. 1971, S. 259 f), die zwar neuerdings allenthalben zitiert, aber in ihrer Bedeutung für unsere Fragestellung kaum noch ausgeschöpft sind. Auch Marx geht dort aus vom Widerspruch zwischen der zeitgenössischen Bedeutung der Werke („daß griechische Kunst und Epos an gewisse gesellschaftliche Entwicklungsformen geknüpft sind“) und ihrer gegenwärtigen ästhetischen Wirkung („daß sie für uns noch Kunstgenuß gewähren“). Hierbei wird nun das Ästhetische zwar als ein Subjektives („für uns“), aber deshalb doch nicht notwendig Falsches verstanden. Marx faßt es vielmehr als Moment einer Subjekt-Objekt-Beziehung auf, die zunächst als solche zu analysieren wäre. Was ihm als Ergebnis vorschwebte, hat er in seinem Vergleich der Griechen mit „Kindern“ freilich eher angedeutet als ausgesprochen, und spätere Interpreten haben darin auch kaum mehr

zu sehen vermocht als etwa ein bourgeois Klischee (Max Raphael) oder „Relikte romantischer Wachstumskriterien“ (Warnke), die Marx' offenkundige Ratlosigkeit bemänteln sollten. Aber etwas mehr steckt wohl doch dahinter. „Als eine nie wiederkehrende Stufe,“ sagt Marx, übe „die Kindheit der Menschheit . . . ewigen Reiz“ auf uns aus; so hängt für ihn auch der „Reiz“ der griechischen Kunst „unzertrennlich damit zusammen, daß die unreifen gesellschaftlichen Bedingungen, unter denen sie entstand und allein entstehen konnte, nie wiederkehren können.“ Hier geht es nicht um romantisches Sichzurücksehnen in die Vergangenheit, im Gegenteil: die Bedingung für den „Genuß“ der *Werke* liegt eben darin, daß jene *Zustände* überwunden sind. Dies drückt Marx im Bilde des Kindes aus: erst der Mann, der selber „nicht wieder zum Kind werden“ kann, vermag an dessen „Naivität“ sich zu freuen. „Das ‚Schön war die Jugendzeit, sie kommt nicht mehr‘ meint in Wirklichkeit, daß die Jugend schön ist, weil sie nicht mehr kommt“ (S. Kracauer). Was hieran zu lernen wäre, ist die dialektische Verknüpfung der Idee des Schönen mit dem Begriff des historischen Fortschritts, wie er der Marx'schen Geschichtstheorie zugrunde liegt. Versuchsweise könnte man formulieren: es ist das „Aufgehobensein“ von Geschichte in Kunst, das den Kern des Ästhetischen ausmacht. Interessanterweise ist Th. W. Adorno, an einer von Werckmeister nicht diskutierten kunsttheoretischen Schlüsselstelle der „Dialektik der Aufklärung“ (Amsterdamer Ausgabe S. 46, vgl. auch S. 28 ff.), von einer ganz anderen Seite her auf das gleiche Problem gestoßen. Was dort über den Ursprung der Kunst und ihr Verhältnis zur Vergangenheit gesagt wird („Der Drang, Vergangenes als Lebendiges zu erretten, anstatt als Stoff des Fortschritts zu benutzen, stillte sich allein in der Kunst . . .“), ist wohl eher von Freud als von Marx inspiriert, im Ergebnis aber nicht weit entfernt von dem, was wir als Marx' Intention zu erkennen glauben. Marx selber hat Gründe gehabt, kein Ästhetik auszuarbeiten, und seine Jünger haben auf diesem Gebiet einstweilen mit wenig Glück operiert. Doch mag das letzte Wort in dieser Sache nicht gesprochen sein, und auch das Anathema Werckmeisters wird die Debatte kaum zum Verstummen bringen.

Das Fazit von Werckmeisters Arbeit ist schwer zu ziehen. Er selbst umschreibt in seinem Schlußsatz, was der Kunstgeschichte jenseits der Ästhetik zu tun bliebe: „Wenn sie der kritischen Intention folgt, die in ihrem Begriff liegt, emanzipiert sie mit den Kunstwerken der Vergangenheit zugleich gegenwärtiges gesellschaftliches Bewußtsein.“ Doch ist zu fragen, ob nicht Arbeitsteilung und Spezialisierung, die den Stand unserer Disziplin wie jeder anderen menschlichen Tätigkeit heute unerbittlich regieren, solche unmittelbar aufklärerische Wirkung historischer Arbeit mehr denn je illusorisch machen. Auch Werckmeister selbst, dessen exzeptionelle Fähigkeit zum synthetischen Denken außer Frage steht, hat am Ende nicht mehr zu bieten als die Forderung nach „Emanzipation“ – als Motiv für das Studium der alten Kunst kaum substantieller als die „Trauer“ Max Horkheimers, gegen den er hier polemisiert. Wohl ist ihm recht zu geben, wo er die Irrwege einer Wissenschaft kritisiert, die in der „sentimentalen Identifizierung mit ihren Gegenständen“ ihr Ziel sah. Indes, das totale Identifizierungsverbot, das die „kritische Intention“ rein erhalten und sich von Geschichte nur



emanzipieren will, brächte möglicherweise den Impuls zum historischen Denken überhaupt zum Erlöschen. Kunstgeschichte, die zu ihrem Gegenstand finden, nicht nur reflexiv bei sich selber verweilen soll, ist angewiesen auf den Weg der Entäußerung, des Sichversenkens in Stoffe, die nicht der Gegenwart angehören. Erst danach stellt sich das Problem der Vermittlung ihres historischen Wissens mit dem gegenwärtigen Bewußtseinsstand. Daß, wer sich so verhält, den Vorwurf des Ausweichens vor den Forderungen der eigenen Zeit auf sich zieht, ist nicht zu leugnen. Doch war auch das 19. Jahrhundert, aus dem ein Jakob Burckhardt emigrierte, einmal Gegenwart, die ihre Forderung stellte – und niemand wird heute wünschen, Burckhardt wäre jenen Weg nicht gegangen. Seither haben sich die Widersprüche verschärft, und mehr denn je muß der Historiker sein Amt darin sehen, auf dem zu insistieren, was am Vergangenen der Gegenwart nicht gleicht. Damit wird keiner „illusorischen Alternative“ zur Gegenwart das Wort geredet. Vielmehr gilt es heute, der drohenden Destruktion alles dessen entgegenzuwirken, was der industriellen Welt nicht angepaßt werden kann. Diese Gefahr scheint dringender als die des Mißbrauchs von Kunst durch affirmative Ästhetik. Statt deren „Ende“ zu proklamieren, hätte Kunstgeschichte die Erinnerung wachzuhalten an das, was im Begriff des Ästhetischen einmal mitgedacht war: Kunstgenuß als Schule der Humanität. Nichts besserte sich an der Realität, wenn wir auf sie verzichteten. Freilich, auch indem wir sie festhalten, bessert sich unmittelbar noch nichts. Der Preis der Historie bleibt das Abgeschnitten-sein von der Praxis: sie kann nicht direkt darauf ausgehen, die Welt zu verändern. Doch mag angesichts der fast ausweglosen Verstrickung in Unrecht und Gewalt, der auf Veränderung zielendes Handeln heute ausgesetzt scheint, die Schuld der *vita contemplativa* leichter zu tragen sein.

Christof Thoenes

## AUSSTELLUNGSKALENDER

AACHEN Neue Galerie. Bis 30. 5. 1972: Gruppe Zebra – Gemälde, Zeichnungen, Graphik.

AARGAU Kunsthaus. 14. 4.–14. 5. 1972: Eugène Dodeigne, Erich Hauser.

AMIENS Musée de Picardie. 15.–30. 4. 1972: Exposition du Livre Suisse.

AMSTERDAM Museum Willet-Holt-huysen. Bis 28. 5. 1972: De Japanse porseleinkast.

BADEN-BADEN Staatl. Kunsthalle. 28. 4.–11. 6. 1972: Französische Bilderbogen des 19. Jahrhunderts.

BASEL Kunstmuseum. Bis 23. 4. 1972: Konzeptkunst.

Kunsthalle. Bis 23. 4. 1972: La métamorphose de l'objet.

BAYONNE Musée Bonnat. Bis April 1973: Le XVIIIe siècle français – dessins, peintures, sculptures.

BERLIN Staatl. Museen, Preuß. Kulturbesitz, Kupferstichkabinett. Bis 11. 6. 1972: Tizian und sein Kreis. – Kunstgewerbemuseum. Bis 1. 5. 1972: Die 20er Jahre – Neuerwerbungen. – Neue Nationalgalerie. Bis 8. 5. 1972: Pol Bury.

Akademie der Künste. 27. 4.–1. 5. 1972: 4. Internationale Frühjahrsmesse Berlin 1972.

BESANCON Musée des Beaux-Arts. Bis Ende Juni 1972: Jean-Jacques Morvan.

BIBERACH Städt. Sammlungen. 16. 4.–28. 5. 1972: Jakob Bräckle – Landschaften.

BOCHUM Museum. 14. 4.–28. 5. 1972: Bilder, Zeichnungen, manuelle Multiples von Helmut Vakily.

BONN Kunstverein, Rhein.Landesmuseum. 14. 4.–22. 5. 1972: Graphik des Jugendstils aus der Slg. Reiser, Bonn. – Bis 1. 5. 1972: Bilder u. Collagen von Laurens Goossens. – Bis 25. 4. 1972: Bild-Objekte u. Reliefbilder von Claudia Kienast und Gerd Baukage. –