

HANS TIETZE ALS KUNSTSOZIOLOGE UND SEIN EINFLUSS AUF MICHAEL BAXANDALL

MARIJA NUJIC

„Nicht das Kunstwerk an sich ist der Gegenstand der kunstgeschichtlichen Erforschung, sondern das Kunstwerk an der bestimmten Stelle, die ihm in der Entwicklung gebührt. Die Erkenntnis dieses Umstandes mit all seinen Konsequenzen ist Voraussetzung und Kern der kunstgeschichtlichen Betrachtung.“¹

Hans (Karl) Tietze wurde am 1. März 1880 als Sohn des Rechtsanwaltes Siegfried Tietze in Prag geboren.² Er stammt aus einer jüdischen Familie, die 1883 zum Protestantismus konvertierte und 1884 nach Wien umsiedelte. In den Jahren 1900–1903 studierte Tietze Kunstgeschichte, Geschichte und Archäologie an der Universität Wien, wo er mit dem Dissertationsthema *Die Entwicklung der typologischen Bilderkreise des Mittelalters*³, unter den Kunsthistorikern Alois Riegl⁴ und Franz Wickhoff⁵ promovierte. 1905 heiratete er seine Kommilitonin Erica Conrat, die in Wien als erste Frau im Fach Kunstgeschichte promoviert wurde. Bereits 1905/06 wurde Tietze Wickhoffs Assistent am Kunsthistorischen Institut.⁶ Im Frühjahr 1906 begann er als wissenschaftlicher Assistent der „K. K. Zentralkommission für die Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale“.⁷ Zwei Jahre später folgte die Habilitation in der mittleren und neueren Kunstgeschichte über *Annibale Carraccis Galerie im Palazzo Farnese und seine römische Werkstätte*, ebenfalls unter Wickhoff. Im gleichen Jahr kam Tietzes ältester Sohn Christopher zur Welt, 1914 wurde Andreas geboren, im folgenden Jahr bekamen sie die Tochter Walburg Rusch und 1918 folgte Veronika, die allerdings 1927 verstarb.⁸ Bis 1919 war Hans Tietze Beamter der

¹ Hans Tietze, *Die Methode der Kunstgeschichte*, Ein Versuch von Dr. Hans Tietze, Leipzig 1913, S. 174.

² Susanne Gerold, *Hans Tietze: 1880–1954*, Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades Dr. phil. an der Geisteswissenschaftlichen Fakultät der Universität Wien, unter Univ.-Prof. (i. R.) Dr. Wolfdieter Bihl, 1985, S. 1.

³ Ebd., S. 4 f.

⁴ Alois Riegl wurde am 14. Januar 1858 in Linz geboren, er verstarb am 17. Juni 1905 in Wien. Ab 1874 studierte er Jura in Wien, doch wechselte er 1878 zum Fach Geschichte. Seine verschollene, kunsthistorische Arbeit „Die romanischen Bauten Salzburgs bis zum Ausgang der hochromanischen Periode und die Entwicklung des romanischen Stils in Bayern“ markiert einen Wendepunkt in Riegls Leben. Obwohl er bereits 1889 habilitierte, erhält er erst 1895 eine Professur in Kunstgeschichte an der Universität Wien. Ab 1904 bis zu seinem Tod war Riegl Generalkonservator der „K. K. Zentralkommission für die Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale“. Als Vertreter der Wiener Schule der Kunstgeschichte prägte er den Begriff des „Kunstwollens“.

⁵ Franz Wickhoff ist am 7. Mai 1853 in Steyr, Oberösterreich, geboren. Nach seinem Studium der Kunstgeschichte und Geschichtsforschung, promoviert er 1880 mit dem Thema „Eine Zeichnung Dürers nach der Antike“. Ab 1885 hat er eine Lehrtätigkeit an der Universität Wien inne, ehe er 1891 eine Professur erhält. Wickhoff übte Einfluss auf Tietze und u. a. Max Dvořák aus. Er verstarb am 6. April 1909 in Venedig.

⁶ Ernst H. Gombrich, *Hans Tietze*, in: *The Burlington Magazine*, Bd. 96, Nr. 618, September 1954, S. 289.

⁷ Gerold, 1985, S. 6.

⁸ Christopher Tietze wurde 1908 geboren. Er promovierte bereits in Wien und kam im Sommer 1938 nach Amerika. Er arbeitete als Arzt und Demograph und war u. a. als Medical Officer in der US Army tätig. Er war ein Experte in dem Feld der Schwangerschafts- und Geburtsmedizin. Christopher verstarb im Jahre 1984 im Alter von 75 Jahren. Aus: James Barron, *Christopher Tietze, Physician and Authority on Pregnancy*, in: *The New York Times*, 5. April 1984, URL: <http://www.nytimes.com/1984/04/05/obituaries/christopher-tietze-physician-and-authority-on-pregnancy.html> (zuletzt besucht: 16.5.2016).

„Zentralkommission für Kunst- und historische Denkmale“.⁹ In diesem Jahr begann er als Referent für museale Angelegenheiten im Unterrichtsministerium zu arbeiten, welches er 1926 als Ministerialrat verließ.¹⁰ 1921 erschien Tietzes Journal *Bibliothek der Kunstgeschichte*, welches bis 1925 und in insgesamt 88 Ausgaben im Verlag E. A. Seemann, Leipzig, publiziert wurde, obwohl ursprünglich 500 Bände geplant waren. Die erste Ausgabe enthielt Heinrich Wölfflins¹¹ *Das Erklären von Kunstwerken*.¹² Im selben Jahr gründete er mit seiner Frau Erica Tietze-Conrat die „Gesellschaft zur Förderung moderner Kunst“.¹³ Im Rahmen dieser Institution veröffentlichte er 1930 die Flugschriften mit dem Titel *Die Kunst unserer Zeit*.¹⁴ Sein Engagement für moderne Kunst ist an seinen Schriften ersichtlich: Bereits 1912 erschien in *Die Kunst für Alle* seine Abhandlung über die Künstlergruppe *Der blaue Reiter*.¹⁵ Im Jahre 1925 folgte das Buch *Lebendige Kunstwissenschaft: zur Krise der Kunst und der Kunstgeschichte* mit Texten, wie *Moderne Kunst und alte Kunst* oder *Die Krise des Expressionismus*.¹⁶ Tietze war nicht nur ein Freund und Förderer von Oskar Kokoschka¹⁷, sondern auch „einer von Kokoschkas glühendsten Verteidigern seit 1911“.¹⁸ Das berühmte Bildnis von Hans und Erica Tietze von Oskar Kokoschka ist aber schon 1909 entstanden und ein Zeugnis dieser Freundschaft.

Andreas studierte von 1932–1937 Geschichte in Wien. 1937 emigrierte er in die Türkei, wo er ab 1938 als Lektor an der Universität von Istanbul tätig ist. 1952 zieht er nach Amerika. Von 1957–73 ist er als Turkologe an der University of Los Angeles tätig, 1973–84 lehrt er an der Universität Wien. Andreas verstarb am 22. Dezember 2003. Aus: Michael Egger, Wissenschaftsemigration in die Türkei von 1937 bis 1958 am Beispiel der Lebensgeschichte des Turkologen Andreas. Tietze (1914–2003). Dissertation, Graz 2013.

Walburg „Burgel“ Rusch wurde 1915 geboren. Sie war als Graphikerin in Wien tätig und verstarb im Jahre 2011. Aus: Brigitta Keintzel/Ilse Kroton, Wissenschaftlerinnen in und aus Österreich, Wien 2002, S. 749.

⁹ Hierbei handelt es sich um das heutige Bundesdenkmalamt.

¹⁰ Julius S. Held, Hans Tietze 1880–1954, *College Art Journal*, Bd. 14, Nr. 1, Herbst 1954, S. 68.

¹¹ Heinrich Wölfflin wurde am 21. Juni 1864 in Winterthur, Schweiz, geboren und verstarb am 19. Juli 1945 in Zürich. Zwischen 1882–1886 studierte er Philosophie in Basel und Berlin, Kunstgeschichte in München. 1886 promoviert er mit dem Thema *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur* unter Heinrich Brunn. Seine Habilitationsschrift *Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über das Wesen und die Entstehung des Barockstils in Italien* entstand bereits zwei Jahre später. Er wurde u. a. von Heinrich von Riehl, Wilhelm Dilthey und Jacob Burckhardt geprägt. 1893 wird Wölfflin die Professur in Basel angeboten und er löst damit Jacob Burckhardt ab. 1901 wird er als Nachfolger von Herman Grimm nach Berlin berufen. Als erster Kunsthistoriker wird er 1910 an der *Preußischen Akademie der Wissenschaften* aufgenommen. 1910–1924 lehrt er in München, 1924–1934 in Zürich. Wölfflin prägte den Formalismus, indem er Bilder stilistisch verglich. Sein bedeutendstes Werk *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst* erschien 1915 im Verlag Bruckmann, München. Hier formulierte er die Gegensatzpaare „linear – malerisch“, „Fläche – Tiefe“, „geschlossene Form – offene Form“, „Vielheit – Einheit“ und „Klarheit – Unklarheit“, womit er notwendige Begrifflichkeiten manifestierte. Siehe: Andreas Ay, *Nachts: Goethe gelesen: Heinrich Wölfflin und seine Goethe-Rezeption*, Göttingen 2010, S. 13 ff.

¹² Heide Bideau, Hans Tietzes „Bibliothek der Kunstgeschichte“, in: *Librarium. Zeitschrift der Schweizerischen Bibliophilen-Gesellschaft*, Bd. 2–3, 2005, S. 179 ff.

¹³ Ebd.

¹⁴ Hans Tietze, *Die Kunst unserer Zeit*, Flugschriften der Gesellschaft zur Förderung Moderner Kunst in Wien, Wien 1930.

¹⁵ Wiederveröffentlicht in: Hans Tietze, *Lebendige Kunstwissenschaft. Zur Krise der Kunst und der Kunstgeschichte*, 1925, S. 93 ff.

¹⁶ Ebd., Wien 1925, S. 7 ff., S. 33 ff.

¹⁷ Vgl. Hans Tietze, Oskar Kokoschka 1920, in: *Der Ararat: Sonderheft*; 8/9, München 1921; Hans Tietze, Oskar Kokoschka, Variationen über ein Thema, in: *Die bildenden Künste*, IV. Jahrgang, 1921, S. 97 ff.; Hans Tietze, Der Fall Kokoschka, in: *Der Kreis*, 2, 1930, S. 81 ff.

¹⁸ Almut Krapf-Weiler, Zur Bedeutung des österreichischen Barock für Oskar Kokoschka, in: Ernst Bacher für das Bundesdenkmalamt Wien und Gerhard Schmidt für das Kunsthistorische Institut der Universität Wien (Hg.), *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, Bd. XL, Wien 1987, S. 205.

Obwohl Tietze 1930 aus der Kirche ausgetreten war, sah er sich bereits im Jahre 1933 gezwungen aus politischen Gründen wieder einzutreten. Die Annexion Österreichs an Deutschland in der Nacht vom 11. auf den 12. März 1938 markiert einen bedeutenden Wendepunkt in Tietzes Leben. Am Vortag dieses Ereignisses verließ Tietze mit seiner Frau Wien und ging zunächst zu Studienzwecken nach Florenz.¹⁹ Während des Italienaufenthaltes wurde ihr Haus im 19. Wiener Gemeindebezirk geplündert und eine Rückkehr war angesichts der politischen Umstände ausgeschlossen. Über London und Paris gelangten die Tietzes nach Amerika, wo Tietze 1938/39 eine Gastprofessur am Toledo Museum of Art in Ohio erhielt, die durch die Carnegie Foundation for the Advancement of Teaching ermöglicht wurde. 1940 zog die Familie nach New York, wo sie auch am 22. Juni 1944 die amerikanische Staatsbürgerschaft erhielt.²⁰ Das bereits erwähnte Bild von Oskar Kokoschka wurde 1939 aus finanzieller Not an das MoMA (Museum of Modern Art, New York) verkauft. Die meiste Zeit in Amerika war Tietze arbeitslos. Erst kurz vor seinem Tod erfolgte der Ruf an die Columbia University in New York. Jedoch musste Erica die Vorlesung im Sommersemester 1954 ersatzweise halten, da Hans Tietze am 13. April 1954 seiner Krebskrankheit erlag.

HANS TIETZE UND DAS KUNSTWOLLEN

Als Schüler von Alois Riegl, der das Kunstwerk als „Resultat eines bestimmten und zweckbewussten Kunstwollens [erblickte], das sich im Kampfe mit Gebrauchszweck, Rohstoff und Technik durchsetz(en)t“²¹ muss, betrachtete, wurde Tietze kunsttheoretisch geprägt. Nach Riegl versucht der Begriff des *Kunstwollens*, als *terminus technicus* der Stilpsychologie, die Geschichte der Kunst zu erforschen, d. h. während sich der Zeitstil²² auf die Charakteristika, oder besser Gestaltungsprinzipien einer Epoche fokussiert, stellt das *Kunstwollen* vielmehr die Voraussetzung (im Sinne von Grund) für den Zeitstil dar.²³ Letztendlich bedeutet dies, dass „alles Wollen des Menschen (ist) auf die befriedigende Gestaltung seines Verhältnisses zu der Welt [...] gerichtet [ist]. [...] Der Charakter dieses Wollens ist beschlossen in demjenigen, was wir die jeweilige Weltanschauung [...] nennen.“²⁴

„Diese Weltanschauung ist zu verschiedenen Zeiten und bei verschiedenen Völkern eine verschiedene gewesen; immer aber muß man sie kennen, wenn man die Kunst der betreffen den Völker und der betreffenden Zeiten im innersten Wesen kennen lernen will.“²⁵

Riegls Begriff der Weltanschauung ist auf Hegels²⁶ Begriff des *Weltgeistes* zurückzuführen. Hegel geht davon aus,

¹⁹ Johannes Feichtinger, *Wissenschaft zwischen den Kulturen. Österreichische Hochschullehrer in der Emigration 1933–1945*, Frankfurt a.M./New York 2001, S. 398

²⁰ Keintzel/Kroton, 2002, S. 749.

²¹ Alois Riegl, *Die spätrömische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich* in 2 Bänden, Wien 1901 und 1923, S. 9.

²² Vgl.: Friedrich Kainz, *Vorarbeiten zu einer Philosophie des Stils*, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Bd. 20, 1926, S. 21–63.

²³ Das Kunstwollen als Geburt eines Zeitstils, erschaffen aus dem Streben/Wollen heraus.

²⁴ Alois Riegl, *Spätrömische Kunstindustrie*, Darmstadt 1973, S. 401.

²⁵ Alois Riegl, *Historische Grammatik der bildenden Künste*, Aus d. Nachlass hrsg. von Karl M. Swoboda u. Otto Pächt, Graz 1966, S. 217 f.

²⁶ Georg Wilhelm Friedrich Hegel wird am 27. August 1770 in Stuttgart als Sohn des Rentkammersekretärs und späteren Expeditionsrates Georg Ludwig Hegel geboren. 1788 studierte er an der Eberhard-Karls-

„dass unsere Zeit eine Zeit der Geburt und des Übergangs zu einer neuen Periode ist. Der Geist hat mit der bisherigen Welt seines Daseins und Vorstellens gebrochen und steht im Begriff, es in die Vergangenheit hinab zu versenken, und in der Arbeit seiner Umgestaltung. Zwar ist er nie in Ruhe, sondern in immer fortschreitender Bewegung begriffen.“²⁷

Der *Zeitgeist* ist eine aufgeklärt-fortschrittliche Auffassung, die sich mit der „jeweiligen historischen Konkretisierung, die jeweiligen „Kulturstufen“ des voranschreitenden *Weltgeistes*, der auf eine Verwirklichung der Vernunft zielt“, beschäftigt.²⁸ Er setzt sich also mit der Darstellung von Differenzierung und Klassifizierung des *Weltgeistes* auseinander, dabei befindet sich Hegel ebenso in einer Zeit des Umbruchs, in der der *Zeitgeist*, bzw. der Geist der Zeit den Fortschritt bewirkt.²⁹ Hiermit ist allerdings ein Fortschritt durch die „reformbestrebte(n) bürgerliche(n) Schicht“³⁰ gemeint, wobei jedes Individuum „Sohn seiner Zeit“³¹ ist. Das politische und rechtliche Bewusstsein des Einzelnen wird durch politische, soziale, kulturelle und wirtschaftliche Ereignisse geprägt. Demnach agiert der *Zeitgeist* als politischer Begriff und ist lediglich als eine Art Mittel des *Weltgeistes* zu verstehen. „Das Wahre ist das Ganze. Das Ganze aber ist nur das durch seine Entwicklung sich vollendende Wesen.“³² Somit offenbart sich der *Weltgeist* stets durch den *Zeitgeist*, oder: die Weltanschauung wird durch den Geist der Zeit geprägt.

Tietze beabsichtigt dagegen „durch konsequente Erforschung des *Kunstwollens* in seiner Entwicklung“ zu untersuchen, „wie sich die Menschheit, Geschautes und Erlebtes formend, mit der Welt auseinandergesetzt hat.“³³ Er betont, dass „jedes Stadium des Kunstverlaufs das Resultat sämtlicher waltender Bedingungen ist, unter denen das Fortwirken früherer Stadien charakteristisch ist.“³⁴ Das heißt, dass im *Kunstwollen* der *Weltgeist* fassbar sein müsste, bzw. durch das *Kunstwollen* kann der *Zeitgeist* ebenso erforscht werden.

Wickhoffs und Riegls kunstwissenschaftliche Methoden der vergleichenden Stilanalyse hatten die Wiener Schule der Kunstgeschichte geprägt.³⁵ Die Methode stellte den Versuch dar, das Kunstwerk objektiv, d. h. ohne persönliches Geschmacksurteil, zu untersuchen. Insbesondere ging

Universität in Tübingen Theologie und Philosophie. 1790 schloss er in Philosophie mit Magister ab, 1793 promovierte er in Theologie. Ab 1795 ist er in Genf, ab 1797 in Frankfurt/Main, ab 1801 in Jena, wo er im gleichen Jahr mit dem Thema *Über die Planetenbahnen* habilitiert. 1802 begründet er gemeinsam mit Friedrich Wilhelm Joseph Schelling das *Kritische Journal der Philosophie*. Hegel reist und publiziert sehr viel, so beispielsweise 1827 die *Jahrbücher für wissenschaftliche Kritik*. Nachdem 1818 der Ruf an die Universität von Berlin erfolgte, wird er 1829 Rektor der Universität. Am 14. November 1831 stirbt Hegel in Berlin. Aus: Georg Friedrich Wilhelm Hegel, Grundlinien der Philosophie des Rechts, Karl-Maria Guth [Hrsg.], Berlin 2013, S. 240 ff.; Vgl. Hans Friedrich Fulda, Georg Wilhelm Friedrich Hegel, München 2003.

²⁷ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, Frankfurt/Main 1986, S. 18.

²⁸ Thomas Würtenberger, *Zeitgeist und Recht*, Tübingen 1991, S. 72.

²⁹ „Umbrüche im sozio-ökonomischen Bereich, die zu Umbrüchen im Rechtsbewusstsein führen, etwa wie bei Aufkommen des Bürgertums als neuer staatstragender Schicht zu Beginn des 19. Jahrhundert“, ebd., S. 67.

³⁰ Ebd., S. 73 ff.

³¹ Georg W. F. Hegel, Grundlinien der Philosophie des Rechts, in: Ders., Hauptwerke in sechs Bänden, Band V, Hamburg, 1999, S. 16.

³² Hegel, 1986, S. 15.

³³ Tietze, 1913, S. 46.

³⁴ Ebd., S. 401.

³⁵ Der Begriff der *Wiener Schule der Kunstgeschichte* geht auf Otto Benesch (29. Juni 1896, Ebenfurth – 16. November 1964, Wien) zurück. Durch Julius (Alwin Drang Georg Andreas Ritter) von Schlossers (23. September 1866, Wien – 1. Dezember 1938, ebd.) Abhandlung „Die Wiener Schule der Kunstgeschichte“ erlangte er Bekanntheit. Ders., „Die Wiener Schule der Kunstgeschichte. Rückblick auf ein Säkulum deutscher Gelehrtenarbeit in Österreich“, in: Mitteilungen des Österreichischen Instituts für Geschichtsforschung Ergänzungs-Bd. XIII, Nr. 2 (1934), S. 145–210.

Riegl von der rein formalen Betrachtung aus, eine inhaltliche Auseinandersetzung lehnte er ab. Riegls *Kunstwollen* besitzt daher einen mystischen Charakter, da es unmittelbar an das Kunstwerk gekoppelt ist.

Hier setzt Tietze an und konkretisiert sogar Riegls Begriff des *Kunstwollens*, indem er betont, dass:

„es sich aber nicht um eine besondere mystische Kraft, [...] sondern um einen lediglich aus Werken und sonstigen Äußerungen gewonnen Begriff, der zur Orientierung aller neuhinzukommender Einzelobjekte dient, aber aus ihnen auch wieder Erweiterung und Modifizierung erfahren kann“,³⁶

handelt. Alfred Smudits beschreibt dies als „ein Konzept, das auf der Grundlage empirischer Befunde entwickelt wird und verändert werden kann.“³⁷ *Kunstwollen* ist in diesem Zusammenhang sowohl für die Kunst, als auch für kunstwissenschaftliche Methoden der Interpretation maßgebend.

Um jedoch eine ausführliche Interpretation zu erhalten, ist es notwendig interdisziplinär zu arbeiten und andere Geisteswissenschaften oder Geistesgebiete, wie es Tietze formuliert, hinzuzuziehen³⁸: „Alle Umstände und Faktoren des kulturellen Milieus wirken aber auch in die Formgebung und damit in die innere Entwicklung der Kunst hinein.“³⁹

Riccardo Marchi vergleicht in seinem Aufsatz *Hans Tietze and Art History as Geisteswissenschaft in Early Twentieth-Century Vienna*, die Betrachtungsweise und Wirkung des Denkers und Philosophen Wilhelm Dilthey mit dem Ansatz Tietzes.⁴⁰ Diltheys Verdienst war es, die Geisteswissenschaften angesichts einer Dominanz der positivistisch operierenden Naturwissenschaft, theoretisch zu fundieren. Geisteswissenschaften nach Dilthey umfassen demnach alle Disziplinen, wie Geschichte, Wirtschaft, Soziologie, Sozialanthropologie, Politikwissenschaft, Psychologie, Jura, Religionswissenschaften, Philosophie, Philologie und Literaturkritik; Naturwissenschaften werden gänzlich herausgenommen.⁴¹ „In the philosophy of Wilhelm Dilthey (1833–1911), a thinker central to Tietze’s discussion, the ‘spirit’ encompasses language, custom, every form and style of life, as well as family, civil society, state, and law’ and also ‘art, religion and philosophy’.“⁴² Somit ist der Geist gleichzeitig von gesellschaftlichen Normen und Werten, als auch von Bildung, Kultur und Einstellungen abhängig.⁴³

³⁶ Tietze, 1913, S. 14.

³⁷ Alfred Smudits, *Kunstsoziologie*, München 2014, S. 68.

³⁸ „[...] die Ausdrucksfaktoren der Kunst, die natürlichen Organe der Verbindung mit anderen Geistesgebieten“, siehe: Hans Tietze, 1913, S. 45.

³⁹ Ebd., S. 44.

⁴⁰ Wilhelm Dilthey wurde am 19. November 1833 in Biberach geboren. 1852 studierte er Geschichte, Theologie und Philosophie in Heidelberg, ab 1853 in Berlin. 1856 legte er sein philosophisches und theologisches Staatsexamen ab und wurde Gymnasiallehrer. 1864 promovierte er an der Friedrich-Wilhelms-Universität, Berlin, mit seiner in Latein verfassten Arbeit „Kritik der ethischen Prinzipien Schleiermachers“. Er habilitierte noch im selben Jahr mit dem Thema „Versuch einer Analyse des moralischen Bewusstseins“. Ab 1864 war er Privatdozent für Philosophie an der Friedrich-Wilhelms-Universität. Anschließend 1866–68 war er Professor für Philosophie an der Universität Basel. Er lehrte an der Universität Kiel und Breslau, ehe er von 1882–1905 zurück nach Berlin berufen wurde. Dilthey verstarb am 1. Oktober 1911 in Seis am Schlern in Südtirol. Vgl. Joachim Thiele, Wilhelm Kiltes und die Entwicklung des geschichtlichen Denkens in Deutschland im ausgehenden 19. Jahrhundert, Würzburg 1999.

⁴¹ Riccardo Marchi, *Hans Tietze and Art History as Geisteswissenschaft in Early Twentieth-Century Vienna*, in: *Journal of Art Historiography*, Bd. 5, 1.12.2011, S. III. Verfügbar unter URL: <https://arthistoriography.files.wordpress.com/2011/12/marchi.pdf> (zuletzt besucht 16.5.2016).

⁴² Ebd., 2011, S. III.

⁴³ Ebd., 2011, S. X–XII.

In diese Bedingtheit ist auch das Kunstwerk einzuordnen: Es geht hierbei nicht um eine Gleichstellung dieser Fachbereiche mit der Kunst(-geschichte), sondern vielmehr um eine Verflechtung. Kunst steht nämlich in „enger und unlösbarer Verschlingung mit anderen Seiten des geistigen Lebens“.⁴⁴

Tietze versucht von der Moderne aus in die Vergangenheit zu führen. D. h. seiner Ansicht nach lässt sich Kunst erst rückblickend verstehen, indem retrospektiv Fragen an sie gestellt werden. Die notwendige Begrifflichkeit kann ebenso erst nachträglich, wenn die Kunst verstanden und interpretiert wurde, eine Epoche formulieren.

Kunst ist zudem als soziologisches Phänomen zu begreifen, denn schließlich obliegt es ihr beispielsweise, auf gesellschaftliche Probleme der Zeit aufmerksam zumachen, also Kritik zu üben und/oder die Masse der Bevölkerung – und nicht nur einen kleinen kunstinteressierten Adressatenkreis – anzusprechen. Indem soziale, religiöse, milieubedingte, historische oder philosophische Aspekte mit einbezogen werden, ist es erst möglich dem Kunstwerk offen gegenüber zu stehen.

Im Vorwort seines Werkes „Die Methode der Kunstgeschichte“ (1913) schreibt Tietze:

„Die Kunst ist die freieste Blüte des Menschengestes und dennoch ist sie mit zahlreichen anderen Gebieten des geistigen Lebens unlöslich verknüpft; sie ist die individuellste Betätigung des Menschen und trotzdem von tausend Forderungen des gesellschaftlichen Seins mitbestimmt; sie wächst nach ihren inneren organischen Gesetzen und ist doch in jeder ihrer Äußerungen historisch bedingt.“⁴⁵

Kunst ist demnach nicht nur ein einzigartiges Werk eines Künstlers, welches auf seine persönliche Schöpfung zurückzuführen ist, sondern auch ein Spiegel der Gesellschaft.⁴⁶ Darüber hinaus benennt Tietze einerseits das Einzelindividuum und die Summe seiner Erfahrung als eine ausschlaggebende Komponente, welche Einfluss auf die Kunst ausüben kann: „Die Summe der individuellen Züge, wie sie der Einzelne in einmaliger und einzigartiger Synthese in sich vereinigt, stammen aus der allgemeinen Geisteskultur und dem Kunstwollen der Zeit und greifen in das typische Geschehen als ein besonderer Faktor ein.“⁴⁷ Hinzu kommen die persönlichen „Interessen des Künstlers“, die ebenso Einfluss ausüben können.⁴⁸ Andererseits ist die Kunst in einem stetigen Austausch mit anderen Disziplinen, bzw. Fachrichtungen (s. o.), sodass auch hier eine Beeinflussung stattfindet: „[...]die Kunst [steht] in ihren konkreten Erscheinungen stets in enger und unlösbarer Verschlingung mit anderen Seiten des geistigen Leben (steht), so daß auch ihre Entwicklung sich in engster Verbindung mit der jener anderen kulturellen Betätigungen vollziehen muß.“⁴⁹ Auch die Produktionsbedingungen spielen eine wichtige Rolle und können Auswirkungen auf die Interpretation des Kunstwerkes haben.⁵⁰ Zudem muss das Kunstwerk rückblickend in seinem historischen Kontext gelesen werden. Dazu zählen auch der Blick und das Kunstverständnis des historischen Betrachters.⁵¹

Um ein Kunstwerk gänzlich verstehen zu können, bedarf es eines Blickes sowohl auf die Entstehungszeit, als auch auf das Umfeld des Künstlers. Festzuhalten ist, dass diese

⁴⁴ Tietze, 1913, S. 44.

⁴⁵ Ebd., 1913, S. V.

⁴⁶ Hans Tietze, Die soziale Funktion der Kunst, in: Almut Krapf-Weiler (Hg.), Lebendige Kunstwissenschaften, Texte 1910–1954, Wien 2007, S. 200.

⁴⁷ Hans Tietze, 1913, S. 42.

⁴⁸ Ebd., S. 230.

⁴⁹ Tietze, 1913, S. 44.

⁵⁰ Ebd., S. 403.

⁵¹ Ebd., S. 357.

interdisziplinäre Herangehensweise und die Voraussetzung bestimmter (historischer) Kenntnisse eine detailliertere Interpretation des Kunstwerkes ermöglichen. Tietze, der all diese Faktoren berücksichtigte, kann aus heutiger Sicht durchaus als Kunstsoziologe betrachtet werden.

BAXANDALL UND DIE WIENER SCHULE DER KUNSTGESCHICHTE

Michael (David Kighly) Baxandall ist am 18. August 1933 als Sohn des Museumskurators David Baxandall in Cardiff, Wales, geboren. Sein Vater war auch Direktor der National Gallery of Scotland. Baxandall studierte in u. a. Cambridge, Pavia, St. Gallen und in München. Ab 1958 ist er zurück in London, wo er für die kommenden vier Jahre im Victoria and Albert Museum arbeitet. Von 1965 bis 1981 lehrt er am Warburg- and Courtauld Institute der University of London, sowie in den Jahren 1974–1975 unter anderem an der Oxford University, von 1982 bis 1988 an der Cornell University und schließlich an der University of California, Berkley. Er ist am 12. August 2008 in London verstorben.⁵²

Die erste Berührung mit der Wiener Schule der Kunstgeschichte erfolgte im Jahre 1957/58 in München. Hier besuchte Baxandall eine Vorlesung des österreichischen Kunsthistorikers Hans Sedlmayr⁵³ und arbeitete am Zentralinstitut für Kunstgeschichte. Sedlmayr weicht mit seiner „Strukturanalyse“⁵⁴ von der Stilgeschichte ab. Kunstwerke und -epochen sollen stets im Kontext ihrer Entstehungszeit betrachtet werden, d. h. erst durch eine strukturelle Bestimmung soll eine detaillierte Beschreibung und Einordnung der Kunstwerke ermöglicht werden. „Die Form- bzw. Strukturanalyse [...] (untersucht) die formalen Gegebenheiten von Kunstwerken“⁵⁵, d. h., dass Form- und Inhaltsbedeutung übereinkommen. Sedlmayr setzt am einzelnen Kunstwerk an und versucht die Anordnung werkimmanenter Merkmale in Beziehung zueinander zu setzen und somit ein übergeordnetes Ganzes zu schaffen.⁵⁶ Gewisse Strukturgesetze der Strukturanalyse ergeben durchaus eine mögliche Bewertung (Gesetzmäßigkeiten), d. h. man kann von Wenigem auf Vieles, bzw. auf das Ganze schließen.⁵⁷ Somit führen bereits kleinere Strukturen zu Größeren und lassen auf die Epoche schließen.

Dies könnte Baxandall durchaus als Inspirationsquelle für seine weitere Forschung gedient haben, doch unterscheidet er seine Ansichten von Sedlmayr, indem er nicht nur „die historische Intention

⁵² Faye Hirsch, Michael Baxandall. 1933–2008, in: *Art In America*, Bd. 96, Oktober 2008, S. 222.

⁵³ Hans Sedlmayr ist am 18. Januar 1896 in Hornstein geboren. Er studierte Architektur und Kunstgeschichte in Wien. Seine Dissertation schrieb er bei Julius von Schlosser über „Johann Bernhard Fischer von Erlach“ (20. Juli 1656 in Graz – 5. April 1723 in Wien). Ab 1930 war er aktives Mitglied der österreichischen NSDAP, weshalb er 1945 seine Professur an der Universität Wien verlor. Durch sein Werk „Verlust der Mitte“, welches 1948 erschien, wurde er 1951 an die Ludwig-Maximilians-Universität, München, berufen. Ab 1965 war Sedlmayr Professor an der Universität Salzburg. Er verstarb am 9. Juli 1984 in Salzburg. Siehe dazu den Beitrag in dieser Ausgabe: Maria Männig, Kunstgeschichte mit Konsequenzen: Hans Sedlmayr, in: *NEUE kunstwissenschaftliche forschungen*, Nr. 2, 2016, URL: <http://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/nkf/article/view/30491> (zuletzt besucht: 16.5.2016), doi: <http://dx.doi.org/10.11588/nkf.2016.2.30491>.

⁵⁴ Hans Sedlmayr, *Kunst und Wahrheit, Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte*, Mittenwald, 1978, S. 102. Vgl. Hans Sedlmayr, *Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit*, Salzburg/Wien 1948.

⁵⁵ Joachim-Felix Leonhard, *Medienwissenschaft: ein Handbuch zur Entwicklung der Medien und Kommunikationsformen*, Berlin 1999, S. 369.

⁵⁶ Sedlmayr, 1978, S. 100.

⁵⁷ Ebd., S. 103.

seines Urhebers“⁵⁸ berücksichtigt, sondern auch „eine Absicht oder Absichtlichkeit [...] zwischen Bild und seinen Rahmenbedingungen beschreibt.“⁵⁹ Dazu zählen u. a. „Wahrnehmungs- und Erfahrungsweisen“⁶⁰ des Künstlers als Individuum, aber auch „Wahrnehmungstechniken“⁶¹ und/oder -fähigkeiten des Betrachters. Somit möchte Baxandall nicht wie Sedlmayr in seiner Strukturanalyse ein übergeordnetes Ganzes schaffen, sondern vielmehr Zusammenhänge und Bezüge zwischen Künstler und soziohistorischem, bzw. gesellschaftlichem Hintergrund und Betrachter erarbeiten.

Um die Wechselwirkung von Künstler und Gesellschaft näher untersuchen zu können, betrachtet Baxandall das Modell des Marktes, da „auf dem Markt (kommen) Produzenten und Konsumenten einer Ware zum Zweck des Austauschs miteinander in Kontakt [kommen].“⁶² Daher spielen ökonomische Bedingungen eine tragende Rolle, doch auch der „Austausch von geistigen Güter“⁶³ ist ebenso wichtig. Mit „geistigen Gütern“ ist hauptsächlich die Beeinflussung des Künstlers durch Gespräche, Vorbilder, Nachahmungen, Kooperationen⁶⁴ oder eben Vorgaben⁶⁵ gemeint.⁶⁶ Baxandall versucht die Beziehung von Künstler, seinem Milieu und seinem kulturellen Hintergrund zu verdeutlichen, dabei spielt beispielsweise der Auftraggeber eine besonders wichtige Rolle. Es werden bestimmte Vorgaben an den Künstler gerichtet oder der Künstler selbst prägt das Werk durch (s)einen Stil, der augenblicklich *en vogue* ist (*Modell des Marktes*), d. h. er richtet sich nach den Bedürfnissen des Marktes. Baxandall schreibt: „[...] der Markt spielte bei der Ausformung der Vorgabe auch insofern eine schwer fassbare Rolle, als er ihr durch seine Struktur gewisse Anstöße gab.“⁶⁷ Dazu zählt der Einfluss der Kunsthändler.⁶⁸ In seinem Buch „Die Wirklichkeit der Bilder: Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jahrhunderts“ beschreibt Baxandall am Beispiel ausgewählter Verträge die Beziehung zwischen Auftraggeber und Künstler. Hierbei stehen sowohl Vorschriften, als auch Bedingungen seitens des Auftraggebers im Vordergrund, welche sich auf den Stil des tätigen Künstlers auswirkten und diesen bestimmten. Für dieses Phänomen prägt er den Begriff *troc*.⁶⁹

Um Vorgaben setzen zu können, muss der Auftraggeber einen ähnlichen, bzw. gleichen soziokulturellen Bildungshintergrund haben.⁷⁰ Baxandall bezeichnet das Verständnis oder die Fähigkeit der Interpretation des Betrachters als „cognitive style“.⁷¹ Das bedeutet letztendlich, dass

⁵⁸ Michael Baxandall, *Ursachen der Bilder. Über das historische Erklären von Kunst*, Berlin 1990, S. 81.

⁵⁹ Ebd., S. 82.

⁶⁰ Ebd., S. 100.

⁶¹ Michael Baxandall, *Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien der Renaissance*, 1999, S. 46, 47.

⁶² Ebd., S. 88.

⁶³ Ebd., S. 89.

⁶⁴ Als Beispiel kann die Freundschaft und gegenseitige Beeinflussung von Picasso und Braque betrachtet werden. Siehe: Baxandall, 1990, S. 98.

⁶⁵ Ebd., S. 99.

⁶⁶ Anm.: Baxandall möchte sich von dem Begriff „Einfluss“ distanzieren, „Inspiration“ wäre in dieser Hinsicht angemessener. Siehe: Ders., S. 103 ff.

⁶⁷ Ebd., S. 95.

⁶⁸ Ebd., S. 93.

⁶⁹ Ebd., S. 88 ff., S. 119.

⁷⁰ Jeremy Tanner, Michael Baxandall and the Sociological Interpretation of Art, in: *Cultural Sociology*, Bd. 4, 2010, S. 235.

⁷¹ „Aber Kulturen begünstigen auch bestimmte kognitive Entwicklungen in breiten Schichten ihrer Angehörigen. Wenn wir in einer bestimmten Kultur leben, in ihr aufwachsen und uns in ihr zu erhalten lernen, dann ist damit auch eine ganz bestimmte Schulung unseres Wahrnehmungsapparats verbunden. Die Kultur stattet uns mit Unterscheidungsgewohnheiten und Unterscheidungsfertigkeiten aus, die sich darauf auswirken, wie wir mit neuen Daten umgehen, die unseren Verstand durch Sinnesempfindungen zugetragen werden.“ Baxandall, 1990, S. 165; Michael Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth*

dem Betrachter ein gewisses Vorwissen innerhalb der Kunst und seines Kulturkreises vorauszusetzen ist. Damit meint Baxandall die „Fähigkeiten [...], die wir formal gelernt haben, mit bewusster Anstrengung: die uns gelehrt worden sind.“⁷² Somit hinterfragt er die kulturspezifischen Fähigkeiten des Betrachters bzw. des Publikums.⁷³

Betrachtet man beispielsweise die Funktion eines Auftragswerks, so ist hier eindeutig eine Beziehung zwischen Künstler und Auftraggeber gegeben,⁷⁴ da die Vorstellungen des Kunden in das Werk einfließen. „Einzelheiten oder die Genauigkeit der Bestimmungen unterscheiden sich natürlich von Vertrag zu Vertrag“⁷⁵, doch sind die meisten Anweisungen eher oberflächlich statt grundlegend. Ist also der Künstler hierbei lediglich „Handwerker“? Seine Fertigkeiten stehen durchaus ebenso im Vordergrund,⁷⁶ wie aber auch die Wünsche des „Kunden“, die der Künstler in das Werk einzuarbeiten hat. Hinzu kommt, dass die „Auftraggeber Bilder anders wahrgenommen haben als wir und auch anders über sie nachgedacht haben, insofern ihre Kultur sie mit anderen visuellen Erfahrungen und Fertigkeiten und anderen konzeptuellen Strukturen ausgestattet hat.“⁷⁷

Anders verhält es sich bei einem Andachtsbild, welches eine bestimmte Funktion besitzt. Thomas Noll diskutiert das Sujet des Andachtsbildes in seinem Artikel *Zu Begriff, Gestalt und Funktion des Andachtsbildes im späten Mittelalter*⁷⁸ und hält fest, dass hierbei „die Aufnahme von bestimmten Bildthemen im Zusammenhang der privaten Frömmigkeitsübung [...]“⁷⁹ Priorität haben. Zusammengefasst bedeutet dies, dass der Künstler Mitgefühl (compassio) beim Betrachter des Bildes auslösen soll.⁸⁰

Belting schreibt dazu: „Von den Bildern wurde dabei erwartet, dass sie die Stimmungslage des Gläubigen erwiderten und, wenn möglich, sogar erzeugten.“⁸¹ Noll betont, dass sie sogar „die religiöse(n) Gefühle aufs äußerste (zu) steigern“⁸² soll. Dies bedeutet letztendlich, dass gewisse Prämissen dem Werk voraussetzen sind, einerseits handelt es sich hierbei um religiöse Bilder (Komposition, Haltung, Gestik, Mimik), andererseits sollten die dargestellten Personen durch die ihr zugesprochenen Attribute erkennbar sein. Dennoch kann auch das Andachtsbild auf Wunsch des Kunden oder aber aus der Motivation des Künstlers ausgeschmückt werden.⁸³ Daher sollte auf kleinere, individuelle Veränderungen geachtet werden. Gleichzeitig können Unterschiede regional, kulturell o. Ä. sein. Somit nimmt die Rezeptionsästhetik, nach Kemp,⁸⁴ eine wesentlich Rolle in Baxandalls Arbeit ein.

Century Italy. A Primer in the Social History of Pictorial Style, Oxford 1988, S. 40; Baxandall, 1999, S. 40 und S. 49 ff.

⁷² Baxandall, 1999, S. 52.

⁷³ Ebd., S. 53.

⁷⁴ Ebd., S. 10.

⁷⁵ Ebd., S. 16.

⁷⁶ Ebd., S. 28.

⁷⁷ Baxandall, 1990, S. 165.

⁷⁸ Thomas Noll, *Zu Begriff, Gestalt und Funktion des Andachtsbildes im späten Mittelalter*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Bd. 67, Heft 3, 2004, S. 297–328.

⁷⁹ Ebd., S. 298–299.

⁸⁰ Baxandall, 1999, S. 84–85.

⁸¹ Hans Belting, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter, Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*, Berlin 2000, S. 98.

⁸² Noll, 2004, S. 306.

⁸³ Baxandall, 1999, S. 75–76.

⁸⁴ Wolfgang Kemp, *Der Betrachter ist im Bild*, Berlin 1992.

FAZIT

Während Tietze seine methodischen Überlegungen allgemein gültig formuliert, d. h. er distanziert sich von detaillierten Beispielen und betrachtet die Kunstgeschichte und ihre Möglichkeiten und Positionen innerhalb der Geistesgeschichte, versucht Baxandall die Wechselwirkung von Kunst und Gesellschaft bzw. Wirtschaft am sehr anschaulichen Beispiel des Marktes zu verdeutlichen.

Baxandall betrachtet das Kunstwerk als gesellschaftlich bedingtes Objekt, welches durchaus ideologische und/oder weltbildliche Aspekte beinhalten kann. Somit ist die Einbeziehung des Gegenstandes der Soziologie, also ein Ineinandergreifen zwischen Soziologie und Kunst, unabdingbar. Auch Tietze beschreibt das Kunstwerk als gesellschaftlich und historisch bedingtes Objekt.⁸⁵ Doch er würde noch weitere Geisteswissenschaften, als nur Soziologie allein, hinzuziehen.

Besonders die Beziehung zwischen individuellen Ausdrucksformen (künstlerischer Einfall/Idee) und Verträgen bzw. Vorstellungen des Auftraggebers kann Rückschlüsse auf gesellschaftliche und selbstverständlich auch kulturelle Sachverhalte und Umstände zulassen. Vice versa gilt dies ebenso: Eine Veränderung der Umstände (Konstellation) deutet auf einen Gestaltungs- und Funktionswandel hin. Daher ist es notwendig, das Kunstwerk innerhalb seiner Entstehungsbedingungen zu betrachten. Hier agiert Baxandall mit historischen Belegen, Dokumentationen und Quellen, während Tietze einerseits eine inhaltliche Auseinandersetzung anstrebt und das Kunstwerk als Resultat dieser betrachtet.

Der Kunstsoziologe Norbert Schneider setzt wie Baxandall, sowohl beim Aspekt der materiellen Arbeit (Produktionsstandards wie Techniken etc.)⁸⁶, als auch bei der soeben benannten ideologischen Funktion (soziale Rolle/Position), an.⁸⁷ Kunst als gesellschaftlich bedingtes Objekt ist einerseits eine Abwandlung des gesellschaftlichen Bewusstseins, andererseits eine Reproduktion der sozialen Wirklichkeit. Dies fasst er als „Wechselbeziehung(en) von Psychischem und Physischem“⁸⁸ zusammen. Diese Aspekte (Produktionsbedingungen und soziale Funktion) hat Tietze bereits ausführlich behandelt. Das Thema des Adressatenkreises hinsichtlich der sozialen, religiösen, milieubedingten und historischen Hintergründe, nach Tietze, wurde besprochen. Baxandall betont, dass „wir in unseren Beschreibungen Überlegungen zu einem Bild festhalten – nicht das Bild selbst und auch nicht irgendwelche geistigen Vorgänge im Kopf des Malers.“⁸⁹ Diese Differenzierung ist für jede Bildinterpretation notwendig, dies entspricht auch dem Ansatz Tietzes.

Festzuhalten ist, dass Tietzes ausführliche Überlegungen über die soziale und historische Bedingtheit des Kunstwerkes sowie die Interdisziplinarität seiner Methode, einerseits unter Berücksichtigung des Erfahrungswertes des Künstlers, andererseits der Wahrnehmung des historischen Betrachters, sehr prägend, sowohl für die Kunstsoziologie, als auch für die Visual Culture Studies, sind.

Obwohl Tietze ein richtungsweisender Vorreiter auf diesem Gebiet war, wurde sein Werk „Die Methode der Kunstgeschichte“ nach der Erstveröffentlichung 1913 lediglich 1973 im B. Franklin Verlag, New York, erneut als Reprint in deutscher Sprache herausgegeben. Eine intensive Auseinandersetzung in italienischer Sprache stammt von Riccardo Marchi aus dem Jahr 1992 mit

⁸⁵ Siehe Anm. 29.

⁸⁶ Dies bezeichnet er als materialistische Kunstanalyse.

⁸⁷ Hierbei handelt es sich um eine idealistische Kunstanalyse (nach Schneider).

⁸⁸ Norbert Schneider, *Geschichte der Ästhetik und Aufklärung bis zur Postmoderne. Eine paradigmatische Einführung*, Stuttgart 1996, S. 134.

⁸⁹ Baxandall, 1990, S. 101.

Die Methode der Kunstgeschichte (1913) di Hans Tietze: la storia dell'arte come scienza dello spirito bella Vienna del primo Novocento.

Es verwundert doch sehr, dass, trotz Tietzes Emigration in die Vereinigten Staaten und seiner Beschäftigung an der Columbia University in New York, noch keine englische Übersetzung seines Œuvres vorliegt. Erica, seine Frau bemerkte, dass Tietze „immer ein Außenseiter innerhalb seiner Disziplin“⁹⁰ geblieben ist. Es ist notwendig Tietzes Vermächtnis in Erinnerung zu rufen und seine Arbeit ausführlich zu untersuchen, daher möchte ich mit den treffenden Worten Riccardo Marchis abschließen: „The Methode der Kunstgeschichte is thus not only, as Tietze himself said, the ‚formulation of the old conception‘; it is much more like a farewell to it.“⁹¹

⁹⁰ Hadwig Kräutler/Gerbert Frodl, Das Museum. Spiegel und Mottos kulturpolitischer Visionen. 1903–2003. 100 Jahre Österreichische Galerie Belvedere. Konferenzband zum gleichnamigen Symposium des 100-jährigen Bestandes des Museums, Wien, 16.–19. Oktober 2003, Wien 2004, S. 165; aus: Almut Krapf-Weiler, Löwe und Eule, Hans Tietze und Erica Tietze-Conrat. Eine biographische Skizze, Belvedere Nr. 1, 1999, S. 64 ff.

⁹¹ Marchi, 2011, S. 46, Zitat „die Formulierung der älteren Auffassung“, aus: Geisteswissenschaftliche Kunstgeschichte, in: Johannes Jahn (Hg.): Die Kunstwissenschaft der Gegenwart in Selbstdarstellungen, Leipzig 1924, S. 184; Hans Tietze, Die soziale Funktion der Kunst, in: Almut Krapf-Weiler (Hg.), 2007, S. 106.