

Bernadette Collenberg-Plotnikov

Die Allgemeine Kunstwissenschaft (1906–1943)

Idee · Institution · Kontext



Meiner

Die Allgemeine Kunstwissenschaft (1906–1943)

Idee – Institution – Kontext

Von

BERNADETTE COLLENBERG-PLOTNIKOV

Zeitschrift für Ästhetik und
Allgemeine Kunstwissenschaft

Sonderheft 20

FELIX MEINER VERLAG
HAMBURG

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über <http://portal.dnb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-7873-3648-7

ISBN eBook 978-3-7873-3649-4

ISSN 1439-5886 (Sonderhefte)

Gefördert durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) –
Projektnummer 233344353

© Felix Meiner Verlag, Hamburg 2021. Alle Rechte vorbehalten. Dies gilt auch für Vervielfältigungen, Übertragungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen, soweit es nicht §§ 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten. Satz: Type & Buch Kusel, Hamburg. Druck und Bindung: Stückle, Ettenheim. Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier, hergestellt aus 100% chlorfrei gebleichtem Zellstoff. Printed in Germany.

INHALT

EINLEITUNG

<i>Allgemeine Kunstwissenschaft – ein unvollendetes Projekt</i>	9
---	---

KAPITEL I

<i>Grundzüge und Kontext der Allgemeinen Kunstwissenschaft</i>	27
1. Das Programm der Allgemeinen Kunstwissenschaft:	
Kunst als ›ungeheure Objektivität eigener Art‹	32
a) Das ›Allgemeine‹ der Allgemeinen Kunstwissenschaft	32
b) Die Unterscheidung der Allgemeinen Kunstwissenschaft von der Ästhetik	37
2. Das Streben nach Wissenschaftlichkeit der Kunstforschung	53
a) Die Stellung der Initiative ›Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft‹ im Kontext der zeitgenössischen Ästhetik	55
b) Konrad Fiedler als ›Vater‹ der Allgemeinen Kunstwissenschaft	82

KAPITEL II

<i>Konzeptionen der Allgemeinen Kunstwissenschaft</i>	99
1. Max Dessoir: Kunstwissenschaft als Strukturlehre des Kunstgebildes	103
a) Gegenstand und Verfahren der Allgemeinen Kunstwissenschaft	104
b) Die Funktionen der Kunst	110
c) Kunstwissenschaftliche Strukturlehre als Verknüpfung von Objektivität und Subjektivität	113
d) Skeptizismus als kunstwissenschaftliches Grundprinzip	118
2. Emil Utitz: Kunstwissenschaft als philosophische Wesensanalyse der Kunst	122
a) Die Stellung zu Dessoir	123
b) Die systematische Bestimmung der Allgemeinen Kunstwissenschaft ...	127
c) Die Bedeutung der Phänomenologie	130
d) Kunstwissenschaft als Lehre von der ›Gegenständlichkeit des Kunstwerks‹	132

3. August Schmarsow: Kunstwissenschaft als philosophische Anthropologie der Künste	142
a) Kunsthistorische Methoden- und Theoriebildung als philosophische Aufgabe	145
b) Anthropologie als Verknüpfung von Objektivität und Subjektivität	147
c) Aufgaben und Verfahren der Kunstwissenschaft	148
d) Der Rhythmus als Grundprinzip der Kunst	152
4. Richard Hamann: Kunstwissenschaft als Systematik der Kunstgeschichte	161
a) Zum Verhältnis von Ästhetischem und Kunst	162
b) Grundlinien einer kunstwissenschaftlichen Methodologie	171
c) Die Bedeutung der Kunstwissenschaft für die Kunstgeschichtsforschung	176
5. Edgar Wind: Kunstwissenschaft als Analyse der künstlerischen Sprache ...	184
a) Kunsthistorische Motive der Differenzierung zwischen Ästhetik und Kunstwissenschaft	186
b) Methodologische Aspekte von Winds Warburg-Rezeption	195
c) Kunst als kulturelle Selbstverständigung	198

KAPITEL III

<i>Die Allgemeine Kunstwissenschaft als Institution</i>	203
1. Die Zeitschrift	205
2. Der Verein	211
a) Die <i>Vereinigung für ästhetische Forschung</i> (1908–1914)	211
b) Die <i>Gesellschaft für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft</i> (1924–1955)	214
3. Die Kongresse	221
a) Der erste Kongress für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft (Berlin 1913): Der erste »internationale Kongress«	221
b) Der zweite Kongress für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft (Berlin 1924)	230
c) Der Kongress für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft »Rhythmus und Symbol« (Halle 1927)	238
d) Der Kongress für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft »Gestaltung von Raum und Zeit in der Kunst« (Hamburg 1930)	246

e) Der gescheiterte Wiener Kongress von 1933	257
f) Der zweite internationale Kongress für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft (Paris 1937)	259
4. Akademische Lehre	283
5. Verwandte zeitgenössische Institutionen	288
a) Josef Strzygowski und das Wiener Kunsthistorische Institut	288
b) Gustav Špet und die <i>GACHN</i> in Moskau	294
c) Victor Basch und die <i>Association pour l'Étude des Arts et les Recherches relatives à (la Science de) l'Art</i> in Paris	301
6. Ende und Nachleben der Allgemeinen Kunstwissenschaft	309
SCHLUSS	
<i>Perspektiven der Allgemeinen Kunstwissenschaft</i>	329
Literatur	339
Personenregister	383

Dem Andenken an Ursula Franke



DANK

Der vorliegende Band ist – ebenso wie die den Band ergänzende Sammlung von Grundlagentexten – hervorgegangen aus dem durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) geförderten Forschungsvorhaben *Das Projekt »Allgemeine Kunstwissenschaft« (1906–1943): Leitidee – Institution – Kontext* (Projektnummer 233344353 – GZ CO 316/4-1 und -2). Von 2014 bis 2018 habe ich dieses Forschungsprojekt am Philosophischen Seminar der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster im Arbeitsbereich von Professor Dr. Reinold Schmücker durchgeführt.

Diese Verortung hat sich von Beginn an als ausgesprochen produktiv erwiesen: Neben Reinold Schmücker selbst, der alles getan hat, um mir optimale Arbeitsbedingungen zu schaffen, habe ich hier insbesondere Claudia Güstrau und Nicolas Kleinschmidt für ihre Umsicht und Zuverlässigkeit in organisatorischen Angelegenheiten und bei der Literaturbeschaffung herzlich zu danken. Claudia Güstrau hat die Publikation zudem durch die Erstellung des Personenregisters und die Prüfung der Korrekturen bereichert. Aber auch über den Münsteraner Kreis hinaus haben zahlreiche Personen meine Studien zur Allgemeinen Kunstwissenschaft durch Hinweise, Diskussionen und gemeinsame Publikationsvorhaben unterstützt, denen ich ebenfalls danken möchte. Dies sind namentlich Heinrich Dilly, Daniel Martin Feige, Patrick Flack, Sascha Freyberg, Boris Roman Gibhardt, Tomáš Glanc, Johannes Grave, Wolfhart Henckmann, Klaus Johann, Reinhard Mehring, Benedikt Merkle, Michela Passini, Andrea Pinotti, Nadia Podzemskaja, Angela Rapp, Audrey Rieber, Hans Rainer Sepp, Judith Siegmund, Estelle Thibault, Kerstin Thomas, Benoît Turquety, Tania Vladova und Lambert Wiesing. Die Kooperation mit Carole Maigné und Céline Trautmann-Waller bei der Organisation der im Mai 2016 in Lausanne veranstalteten Tagung *L'esthétique et la science de l'art à l'âge des congrès / Ästhetik und Kunstwissenschaft im Zeitalter der Kongresse* war mir eine besondere Freude. Meinem Mann Nikolaj Plotnikov danke ich für seine Bereitschaft, die großen und kleinen Fragen der Allgemeinen Kunstwissenschaft in immer neuen Anläufen mit mir zu erörtern.

Von Anfang an hat die langjährige Mitherausgeberin der *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* Ursula Franke meine Studien mit Interesse und – ihrem diskussionsfreudigen Naturell gemäß – mit konstruktiver Kritik begleitet: Die Tradition einer aus dem Potenzial der interdisziplinären Zusammenarbeit von Philosophie und Einzelwissenschaften schöpfenden Kunstreflexion, in der diese Zeitschrift steht, war ihr eine bleibende Verpflichtung. 2018 ist sie im Alter von 92 Jahren verstorben. Ihrem Andenken sei diese Publikation gewidmet.

Hattingen, im Januar 2021

Bernadette Collenberg-Plotnikov

EINLEITUNG

Allgemeine Kunstwissenschaft – ein unvollendetes Projekt

Die Rede von der ›Kunst‹ ist heute, allen Problematisierungen und Relativierungen zum Trotz, nach wie vor geläufig. Wenn man sich indes fragt, was diese Rede eigentlich besagt, dann stößt man gleich auf ein doppeltes Problem. So zeigt zum einen der Blick auf die Gegenstände, die landläufig als ›Kunst‹ bezeichnet werden – etwa eine klassische Oper, eine moderne Skulptur, ein avantgardistischer Film, eine Videoinstallation und ein expressionistisches Theaterstück –, dass dieser Begriff offenbar äußerst unterschiedliche Inhalte umfasst. Zum anderen hilft aber auch der Blick auf die Formen des Wissens von der Kunst hier nicht wirklich weiter. Denn schließlich bringen die diversen Experten in Sachen Kunst – wie Kuratoren, Historiker, Kritiker, Händler, Pädagogen und natürlich nicht zuletzt die Künstler – jeweils auf ihrem Feld so heterogene, teilweise womöglich gar widersprüchliche Aussagen über die Kunst hervor, dass es schwerfällt zu sagen, was sie eigentlich vereinen mag.

Diese Erfahrung ist nicht neu: Sie fällt, allgemein gesprochen, zusammen mit der Auflösung eines normativen Kunstbegriffs, der seinen prominentesten philosophischen Ausdruck in den metaphysischen Systemen der Ästhetik des frühen 19. Jahrhunderts gefunden hatte.

Es gibt allerdings noch einen weiteren – und zwar als Alternative zu diesen metaphysischen Systemen angelegten – Großversuch, einen theoretischen Rahmen für die disparaten Diskurse über die Kunst zu entwickeln: die ›Allgemeine Kunstwissenschaft‹.

Bei der Allgemeinen Kunstwissenschaft handelt es sich um eine Initiative, die in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts den fachlichen Austausch von Wissenschaftlern aller kunstrelevanten Disziplinen maßgeblich geprägt hat. Hier wurde eine kunstwissenschaftliche Debattenkultur entwickelt, die nicht nur an Breite und Dauer, sondern auch sachlicher Dichte und Innovationspotenzial bis *dato* wohl kaum je wieder erreicht worden ist. Dass dieses Projekt, das über mehr als drei Jahrzehnte auch international als Inbegriff einer avancierten Kunstforschung gelten konnte, heute selbst in Fachkreisen fast vergessen ist, führt exemplarisch vor Augen, in welchem Maß die wissenschaftliche Kultur des frühen 20. Jahrhunderts in Deutschland durch die nationalsozialistische Herrschaft zerstört und in der Folge aus dem Bewusstsein verdrängt wurde.

Die Leitidee der Allgemeinen Kunstwissenschaft, ihre institutionellen Strukturen und ihr Diskussions- bzw. Rezeptionskontext sollen in diesem Buch erstmals ausführlich vorgestellt werden. Dies geschieht einerseits, um die historische Bedeutung dieser Initiative ins Bewusstsein zu rufen: Es gilt, an international maßstabsetzende Forschungszusammenhänge der Kunstwissenschaft zu erinnern. Es

geht aber nicht allein um eine historische Würdigung dieser Initiative. Vielmehr soll andererseits gezeigt werden, dass die kulturelle und theoretische Problemkonstellation, auf die die Allgemeine Kunstwissenschaft reagiert, in entscheidenden Hinsichten noch unsere eigene ist. Die organisatorischen Strukturen und wissenschaftstheoretischen Konzepte, die dort entwickelt werden, können daher auch den gegenwärtigen Horizont des Wissens über die Kunst bereichern.

Was war die Allgemeine Kunstwissenschaft?

Die Ursprünge des Projekts ›Allgemeine Kunstwissenschaft‹ im frühen 20. Jahrhundert fallen in eine Phase des Aufbruchs in den Geisteswissenschaften, der auch die Kunstforschung erfasst. Dabei werden nicht nur in der Philosophie und den einschlägigen Einzelwissenschaften die Grundlagen der Kunstreflexion auf den Prüfstand gestellt. Vielmehr werden auch neue Disziplinen auf den Weg gebracht, die nun dezidiert Künste jenseits der etablierten Sphäre der Hochkunst thematisieren und sich im Kosmos der universitären Wissenschaften etablieren wollen. Mit diesem Aufbruch verbindet sich zugleich ein nachdrückliches Interesse an den wissenschaftstheoretischen Fragen der Kunstforschung: Man arbeitet in dem Bewusstsein, auch methodisch auf der Höhe der Zeit argumentieren zu müssen – d. h. insbesondere jenseits der Argumentationsebene bloßer Kunstschriftstellerei ebenso wie jenseits der idealistischen ›Vorurteile‹ eines metaphysischen Kunstbegriffs.

Daher stößt die Initiative des Berliner Philosophieprofessors Max Dessoir (1867–1947), unter dem Namen ›Allgemeine Kunstwissenschaft‹ eine unvoreingenommene, umfassende und gegenstandsnahe Erforschung der Kunst ins Leben zu rufen, auf großes Interesse: Jenseits der Beschränkungen eines traditionellen Kunstverständnisses und jenseits der zunehmend sich abzeichnenden Grenzen zwischen den kunstrelevanten Disziplinen soll die Kunst hier fachübergreifend auf einer methodologischen Basis, die aktuellen wissenschaftlichen Standards genügt, als Phänomen *sui generis* thematisiert werden.

Das Jahr 1906 markiert den Anfang der gerade in den ersten Jahren rasanten Entwicklung dieser Forschungsinitiative. Denn in diesem Jahr publiziert Dessoir nicht nur sein programmatisches Hauptwerk *Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* in der ersten Auflage, sondern im selben Jahr gründet er auch die gleichnamige, von ihm selbst dreißig Jahre lang herausgegebene *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*. Neben Dessoir profiliert sich insbesondere Emil Utitz (1883–1956), ebenfalls Philosoph, als Systematiker des Projekts, als dessen Vorläufer und zentrale Bezugsfigur er den Kunsttheoretiker Konrad Fiedler (1841–1895) apostrophiert. Bald formiert sich ein Verein und später eine Gesellschaft, die vor allem wissenschaftsorganisatorischen Zwecken dienen. Fünf große Kongresse zu Fragen der Ästhetik und der Allgemeinen Kunstwissenschaft werden ausgerichtet (1913 und 1924 in Berlin, 1927 in Halle, 1930 in Hamburg und 1937 in Paris). Flankiert werden diese Aktivitäten durch zahlreiche Publikationen, in denen die Protago-

nisten der Initiative ihre methodologischen Konzepte präsentieren. Neben Dessoir und Utitz dies vor allem die in dem Projekt engagierten Kunsthistoriker – insbesondere August Schmarsow (1853–1936), Richard Hamann (1879–1961) und Edgar Wind (1900–1971) sowie auch Schmarsows Schüler Oskar Wulff (1864–1946) und Winds Lehrer Erwin Panofsky (1892–1968).

Die Allgemeine Kunstwissenschaft ist ebenso verflochten mit dem *Deutschen Werkbund* wie mit der kulturwissenschaftlichen Kunst- und Bildforschung an der Bibliothek Aby Warburgs. Ihre unmittelbare Wirkungsgeschichte umfasst etwa das sowjetische Parallelunternehmen zum deutschen *Bauhaus*, die *Staatliche Akademie der Kunstwissenschaften (GACHN)* in Moskau, mit Gustav Špet, Vasilij Kandinskij u. a. In Frankreich greifen die Kunsttheoretiker Victor Basch, Charles Lalo, Étienne Souriau und Raymond Bayer den Impuls auf. Und der amerikanische Kunstphilosoph und Kunsthistoriker Thomas Munro schreibt 1951 rückblickend zur Vorgeschichte der Etablierung der Ästhetik in den USA:

The past leadership of Germany in aesthetics was outstanding, from the first recognition of the subject as a branch of philosophy [...] down almost to 1939. It was ably carried on by such contemporary figures as Max Dessoir, Emil Utitz, and Richard Müller-Freienfels, in the rich pages of the *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, and in an output of books and articles on the subject which overshadowed that of all countries put together.¹

Damit bildet die Allgemeine Kunstwissenschaft ein erstrangiges Beispiel für das innovative Potenzial der Kunstforschung in Deutschland bis zum Beginn der nationalsozialistischen Herrschaft.

Dieses seinerzeit international beachtete Projekt der Entwicklung einer Allgemeinen Kunstwissenschaft wird in der wissenschaftlichen Literatur zwar verschiedentlich erwähnt. Seine Funktion, die der Kunsthistoriker Wolfgang Kemp einmal als einen Vorstoß zur Einrichtung einer »Clearing-Stelle von Grundsatzfragen«² der Kunstforschung charakterisiert hat, ist jedoch kaum mehr bekannt und seine Geschichte bislang wenig untersucht.³

Verantwortlich hierfür ist namentlich die nationalsozialistische Kulturpolitik, die die Allgemeine Kunstwissenschaft aufgrund ihrer antitraditionalistischen und »intellektualistischen« Zielsetzungen, aber auch aufgrund der jüdischen Herkunft

¹ T. Munro: »Aesthetic as Science«, S. 161.

² W. Kemp: »Reif für die Matrix«, S. 41.

³ So werden die Hauptvertreter der Allgemeinen Kunstwissenschaft Dessoir und Utitz etwa in dem verbreiteten, von Julian Nida-Rümelin und Monika Betzler herausgegebenen Lexikon *Ästhetik und Kunstphilosophie von der Antike bis zur Gegenwart in Einzeldarstellungen* von 1998 bzw. 2012 nicht genannt. Und selbst die späteren Herausgeber der *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* haben es bei deren hundertjährigem Jubiläum 2006 vorgezogen, statt an die Konzeption und Geschichte dieses Forums zu erinnern, eher allgemein gehaltene Studien zu später berühmt gewordenen Autoren der *Zeitschrift* zusammenzustellen. Eine Ausnahme bildet in diesem Jubiläumsband lediglich der Beitrag der langjährigen Mitherausgeberin der *Zeitschrift* Ursula Franke: »Nach Hegel«.

zahlreicher ihrer Vertreter nach 1933 aus der akademischen Welt verdrängt: 1934 muss Utitz emigrieren. Dessoir wird 1937 gezwungen, die Redaktion der *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* an den regimekonformen Kollegen Richard Müller-Freienfels abzugeben. 1943 wird die Zeitschrift – die langfristig wichtigste institutionelle Plattform der Allgemeinen Kunstwissenschaft – schließlich verboten. Auch die weiteren Aktivitäten der Forschungsinitiative kommen unter diesen Bedingungen zum Erliegen. Hinzu kommt, prinzipiell unabhängig von diesen erzwungenen Beschränkungen, spätestens seit den 1930er Jahren ein zunehmendes Desinteresse der sich erneut positivistisch orientierenden Kunstwissenschaften an theoretischen Fragen. Aber auch in der Folge werden die methodologischen Anliegen, die die Entwicklung der Allgemeinen Kunstwissenschaft motiviert hatten, zurückgestellt.

So wird die Zeitschrift zwar nach dem Krieg als interdisziplinäres Forum kunstwissenschaftlicher Studien fortgeführt; auch die Initiative zur Gründung einer Gesellschaft für Ästhetik wird u. a. 1993 durch die Gründung der *Deutschen Gesellschaft für Ästhetik* wieder aufgegriffen. Eine Anknüpfung bei den mit der Allgemeinen Kunstwissenschaft ursprünglich verbundenen Bestrebungen findet dagegen nicht statt.

Die folgende Studie leistet eine problemgeschichtliche Rekonstruktion der Allgemeinen Kunstwissenschaft. Das heißt, es geht zum einen um eine historische Untersuchung, die diese Initiative als bedeutsamen einmaligen Handlungs- und Diskussionszusammenhang rekonstruiert. Zum anderen wird die Allgemeine Kunstwissenschaft aber zugleich als Form der Reflexion eines ›Problems‹ verstanden, das bis heute präsent ist.

Was ist aber das so verstandene Problem der Allgemeinen Kunstwissenschaft? Ihr Problem ist die Frage, ob es angesichts der Vielfalt der künstlerischen Praktiken einerseits und der Wissensformen über die Kunst andererseits überhaupt eine Bestimmung der Kunst geben kann. Dieses Problem stellt sich aber eben keineswegs nur in einer singulären Situation: Es begleitet die Kunstdiskurse bereits seit der Auflösung eines normativen Kunstbegriffs im 19. Jahrhundert.⁴ Dies bedeutet zugleich, dass es sich hier nicht um ein Problem handelt, das ein für alle Mal gelöst und zu den Akten gelegt werden könnte. Vielmehr handelt es sich dabei um die bleibende Aufgabe, die Profile des Kunstbegriffs immer wieder neu zu justieren.

Nichtsdestoweniger gibt es spezifische historische Kontexte, in denen dieses allgemeine Problem besonders prägnant hervortritt und zum Gegenstand intensiver Debatten wird. Und ein besonderes eindruckliches, dem Umfang und der Dauer nach bisher einzigartiges Beispiel hierfür sind die Diskussionen um die Allgemeine Kunstwissenschaft. Dabei weist der Erfahrungskontext, in dem das Problem einer Bestimmung der Kunst im Rahmen der Allgemeinen Kunstwissenschaft reflektiert wird, zugleich markante Parallelen zur heutigen Situation auf.

⁴ Vgl. z.B. B. Collenberg-Plotnikov: »Philosophische Grundlagen der Kunstgeschichte im Hegelianismus«.

Warum heute ›Allgemeine Kunstwissenschaft‹?

Die Entgrenzung gilt als der wohl charakteristischste Zug des Kunstlebens der Gegenwart. Eine solche Entgrenzung ist dabei in zweifacher Hinsicht festzustellen. Zum einen handelt es sich um eine Entgrenzung der *Kunst*: Wo an die Stelle der Kunst als mehr oder weniger klar umgrenztem Bereich innerhalb der Kultur eine allgemeine Ästhetisierung der Existenz gesetzt wird, wo kein äußerliches Kriterium mehr angeführt zu werden vermag, das einen Gegenstand sicher als Kunst auszuzeichnen vermöchte, da wird die Grenze zwischen Kunst und Nichtkunst fragwürdig. Zum anderen handelt es sich um eine Entgrenzung der *Künste*, bei der die verschiedenen künstlerischen Gattungen und Medien miteinander vermischt werden.⁵

Für die Kunstreflexion bedeutet dies, dass die traditionellen Verfahren und Kategorien der Thematisierung der Kunst nicht mehr greifen. Und dies gilt nicht nur für die Philosophie der Kunst, sondern auch für die einzelwissenschaftliche Kunstforschung, der schlicht ihr Gegenstand abhandenkommt. So hat etwa der Kunsthistoriker Willibald Sauerländer bereits 1980 die Rede von dem ›entlaufenen Kunstbegriff‹⁶ ins Spiel gebracht. Und schon bald darauf lancierte sein Münchner Kollege Hans Belting seine vieldiskutierte These vom ›Ende der Kunstgeschichte‹.⁷

Die ästhetische Diskussion hat dieser Entgrenzung Rechnung getragen, indem statt des Kunstbegriffs andere, übergreifendere Begriffe in den Mittelpunkt der Reflexion gerückt wurden. Hatte man zunächst, im Zeichen des sogenannten ›linguistic turn‹, sämtliche Formen des Bewusstseins, des Unbewussten, der Kultur und der wissenschaftlich repräsentierten Natur in immer neuen Vorstößen als Manifestationen von ›Textualität‹ und ›Diskurs‹ – also als Formen von Sprache – gedeutet, so wechseln seitdem die ›Wenden‹, unter denen auch die Kunst und die Künste thematisiert werden, in immer kürzerer Folge. Unter diesen hat zuletzt vor allem die Wende zum ›Bild‹ als neuem Paradigma einer medial geprägten und global vernetzten Kultur besondere Bedeutung gewonnen. Die ›Kunst‹ gilt dabei gerade jenen Forschern, die sich als Avantgarde ihrer Fächer verstehen, inzwischen als »Denkhypothek«, wie der ehemalige Kunsthistoriker Belting es im Sinne einer neu sich formierenden Bildanthropologie formuliert hat.⁸ Aussagekräftig ist der als ›Kunst‹ bezeichnete Gegenstandsbereich demnach nur, wenn man ihn in seiner Eigenschaft als Bild und als Teilaspekt in der Welt der Bilder thematisiert. Entsprechend hat etwa auch Philosoph Wolfgang Iser als Protagonist der Postmoderne

⁵ Vgl. hierzu bes. den Sonderforschungsbereich 626 der Deutschen Forschungsgemeinschaft *Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste*, der von 2003 bis 2014 unter Beteiligung von acht Disziplinen und in Kooperation mit Wissenschaftlern der Universität Potsdam sowie des Max-Planck-Instituts für Wissenschaftsgeschichte Berlin an der Freien Universität Berlin eingerichtet wurde. (S.a. <http://gepris.dfg.de/gepris/projekt/5485744> [letzter Abruf: 13.1.2021].)

⁶ Vgl. W. Sauerländer: »Der Kunsthistoriker angesichts des entlaufenen Kunstbegriffs«.

⁷ Vgl. H. Belting: *Das Ende der Kunstgeschichte?*; ders.: *Das Ende der Kunstgeschichte*.

⁸ H. Belting: »Mit welchem Bildbegriff wird gestritten?«.

aus der sogenannten ›Ästhetisierung der Lebenswelt‹⁹ in der Gegenwart die Wende zu einem ›ästhetischen Denken‹ gefolgt, das die traditionelle Beschränkung auf die Kunst programmatisch hinter sich lässt¹⁰. An die Stelle des früheren Paradigmas der ›Kunst‹ ist so das Paradigma des ›Ästhetischen‹ getreten, das – operationalisiert in einer ganzen Reihe von neuen Leitbegriffen wie ›Kultur‹, ›Performativität‹ und vor allem eben ›Bild‹ – diesen Veränderungen endlich gerecht werden soll.

Ein zentrales Merkmal der Forschungen, die im Zeichen dieser übergreifenden Leitbegriffe unternommen worden sind, ist dementsprechend eine Öffnung der Disziplinen, die der diagnostizierten Entgrenzung Rechnung tragen soll. Die früheren mehr oder weniger isoliert arbeitenden Kunstwissenschaften wurden dabei nicht nur untereinander, sondern prinzipiell mit allen ästhetisch relevanten Wissenschaften zu inter- bzw. transdisziplinär konzipierten Forschungsrichtungen wie den *Cultural* oder auch *Visual Studies* zusammengeschlossen.

Für die verschiedenen Einzelwissenschaften von den Künsten – im Falle der Wende zum Bild vor allem für die Kunstgeschichte –, aber auch für die philosophische Ästhetik hat sich diese interdisziplinäre Öffnung als ausgesprochen perspektivreich erwiesen.¹¹ Inzwischen wird aber im Gegenzug zu solchen die Kunst programmatisch übergreifenden Tendenzen geltend gemacht, die Kunst bilde, allen Entgrenzungen zum Trotz, im aktuellen gesellschaftlichen Bewusstsein nach wie vor einen kulturellen Faktor *sui generis*: Die Kunst geht, wie man nun notiert, eben doch nicht schlicht in ihrer Bildhaftigkeit, Performativität, Kulturalität usw. auf. Der gegenwärtig dominierende Impuls, die Kunst in allgemeineren Leitbegriffen aufzuheben, kann nun seinerseits als reduktionistisch kritisiert werden.¹²

⁹ Vgl. R. Bubner: ›Ästhetisierung der Lebenswelt‹.

¹⁰ ›Das Denken, das heute dominiert, ist ein ästhetisches Denken. Ich behaupte nicht, daß unsere Zeit von Ästhetikern wimmle, aber ich meine, daß viele der führenden Köpfe heute ästhetisch geprägt sind, und ich glaube vor allem, daß man dies heute nicht ironisch kommentieren muß, wie Jean Paul es tat, sondern anerkennend konstatieren kann, wie Adorno es gerne getan hätte.« (W. Welsch: *Ästhetisches Denken*, S. 41. – Vgl. hierzu auch bes. ders.: ›Das Ästhetische‹.)

¹¹ Hinsichtlich der Erträge der Bildwissenschaft wäre hier auf inter- bzw. transdisziplinäre Veranstaltungen zu verweisen wie z. B. die von der Burda Akademie zum Dritten Jahrtausend 2002 und 2003 ausgerichtete Münchner Vorlesungsreihe *Iconic Turn – Das neue Bild der Welt* (vgl. C. Maar / H. Burda [Hrsg.]: *Iconic Turn*), vor allem aber auf die zahlreichen Beiträge, die aus dem von dem Kunsthistoriker und Philosophen Gottfried Boehm in Basel eingerichteten Nationalen Forschungsschwerpunkt *Eikones / Bildkritik – Macht und Bedeutung der Bilder* und den Initiativen der Philosophen Klaus Sachs-Hombach und Klaus Rehkämper hervorgegangen sind (vgl. z. B. K. Sachs-Hombach / K. Rehkämper [Hrsg.]: *Bildgrammatik*; K. Sachs-Hombach [Hrsg.]: *Was ist Bildkompetenz?*; ders. / K. Rehkämper [Hrsg.]: *Bild – Bildwahrnehmung – Bildverarbeitung*).

¹² Unter den Vertretern der Kunstgeschichtsforschung als Einzelwissenschaft von der Kunst vgl. hierzu bes. W. Kemp: ›Reif für die Matrix‹; W. Sauerländer: ›Der Kunsthistoriker angesichts des entlaufenen Kunstbegriffs‹; ders.: ›Dies Bildnis ist bezaubernd fremd‹; ders.: ›Iconic turn?‹; ders.: ›Kunstgeschichte und Bildwissenschaft‹. – Aus philosophischer Perspektive macht diese Differenzierung vor allem Juliane Rebentisch unter erfahrungstheoretischem Gesichtspunkt geltend. Vgl. z. B. Juliane Rebentisch: ›Autonomie? Autonomie!‹.

So bleibt festzuhalten, dass nach wie vor nicht etwa nur der Begriff der Kunst im Sinne einer (wie auch immer konkret verstandenen) bildenden Kunst institutionell und sprachlich präsent ist. Überdies ist auch der Begriff der Kunst im Sinne eines die verschiedenen Gattungen übergreifenden sachlichen Zusammenhangs nach wie vor in vielen natürlichen Sprachen zu finden, und deshalb liegt die Annahme nahe, dass er »nicht semantisch leer ist, sondern eine bestimmte Bedeutung besitzt«. Wenn man dieser Annahme folgt und sie argumentativ weiter zu erhärten sucht, sind aber nicht nur Einzelwissenschaften, die die historisch-empirischen Aspekte der Künste erforschen, sondern ist auch »eine Disziplin, die diese Bedeutung aufzuklären – oder traditionell gesprochen: das Wesen der Kunst zu erhellen – sucht, grundsätzlich sinnvoll und möglich«. ¹³

In diesem Zusammenhang stellt sich allerdings die Frage, wie die Kunst angesichts ihrer nun in der Tat unübersehbaren Verflechtungen mit dem Alltäglichen noch als *Kunst* bestimmt werden kann. Dabei schließen aber schon die wechselseitigen Entgrenzungen von Kunst und Alltäglichem die Option aus, einfach zu einem traditionellen, an dem Phänomen der Hochkunst orientierten »geschlossenen« Kunstbegriff zurückzukehren. Vielmehr muss es darum gehen, einen Kunstbegriff zu entwickeln, der die Kunst im Kontinuum der menschlichen Erfahrungs- und Gestaltungsräume verortet, sie aber zugleich in ihren spezifischen Merkmalen bestimmt. Als paradigmatisch kann in dieser Hinsicht die Charakteristik gelten, die der US-amerikanische Kunsthistoriker Keith Moxey bereits 2001 von den Grundlagen seines Fachs gegeben hat: »I argue the discipline [d. h. die Kunstgeschichte] can open its borders to a variety of forms of visual culture while acknowledging that this gesture can be accomplished productively only if art history fields persuasive claims to sustain the idea of art as a distinct form of cultural discourse.« ¹⁴

Ein solcher Kunstbegriff kann allerdings nicht auf rein einzelwissenschaftlicher Basis gewonnen werden, weil die Vertreter der verschiedenen besonderen Kunstwissenschaften zwar auf einen Kunstbegriff zurückgreifen und mit ihm arbeiten, diesen Begriff aber zumeist nicht als solchen thematisieren. Die Bestimmung des Kunstbegriffs in einem allgemeinen Sinn bleibt vielmehr eine genuin philosophische Aufgabe. Er kann aber ebenso wenig mit rein philosophischen Mitteln entwickelt werden, wenn er die vielfältigen Transformationen in der jeweils konkreten künstlerischen Praxis zureichend erfassen soll. Es müsste daher darum gehen, eine Kooperation zwischen Philosophie, Einzelwissenschaften und allen weiteren Instanzen, die Wissen über die Sache generieren, wie sie im Zeichen der neueren Leitbegriffe, insbesondere des Bildes, heute vielfach geleistet wird ¹⁵, dezidiert auch für die Kunst und die Künste herzustellen. Hierbei handelt es sich allerdings um eine Herausforderung für alle beteiligten Seiten. Deren Verhältnis ist nämlich keineswegs das einer selbstverständlichen Kooperation und Ergänzung. Vielmehr

¹³ R. Schmücker: »Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft«, S. 61 f.

¹⁴ K. Moxey: *The Practice of Persuasion*, S. 5.

¹⁵ Vgl. hierzu bes. die Beiträge von G. Boehm und K. Sachs-Hombach (s. o. S. 14, Anm. 11).

begegnen sich die Vertreter der verschiedenen Kunstdiskurse über weite Strecken entweder mit Skepsis oder schlicht mit Desinteresse.

In den letzten Jahren werden nun aber in der einzelwissenschaftlichen Kunstforschung ungewöhnlich viele Stimmen laut, die dazu aufrufen, das ansonsten wenig beliebte Gespräch mit der Philosophie wieder aufzunehmen. Der stark philosophisch motivierte Kunsthistoriker Moxey ist hierfür nur ein Beispiel neben vielen anderen. Zugleich wird ebenfalls vonseiten der Philosophie ausdrücklich gefordert, endlich »Impulse aus unterschiedlichen Disziplinen aufzunehmen, auch und gerade aus solchen, die der Ästhetik auf den ersten Blick fern zu stehen scheinen, wie den Sozialwissenschaften«. So liest man im *Call for Papers* zum zehnten Kongress der *Deutschen Gesellschaft für Ästhetik* für das Jahr 2018. »Angesichts von Tendenzen zur Verwissenschaftlichung der Philosophie einerseits wie zur positivistischen oder historistischen Abschottung der Einzelwissenschaften andererseits«, heißt es hier weiter, gelte es heute, »die Bewegung eines Denkens zu verteidigen, die beide Seiten zur Selbstüberschreitung provoziert«. Die »Arbeit am Allgemeinen des Begriffs« müsse endlich entschlossen »mit der Nähe zum je besonderen Gegenstand« verbunden werden. Wenn die Ästhetik nun aber »in ihrer Perspektive Supermärkte, Emojis, Industriefilme, Demonstrationen oder künstlerische Interventionen in den öffentlichen Raum erschließt«, dann handele es sich dabei durchaus nicht um eine postmoderne Nivellierung der Differenz von »Ästhetischem und Nichtästhetischem«. Vielmehr reklamiert der *Call for Papers* ausdrücklich eine konzeptionelle Entflechtung dieses Komplexes:

Es geht darum, aus den Diagnosen ihrer wechselseitigen Durchdringung ein besseres Verständnis ihrer Unterschiede zu gewinnen. In diesem Prozess erneuert sich jedoch nicht nur die Frage nach der Spezifik des Ästhetischen im Unterschied zum Nicht-Ästhetischen, vielmehr muss sich der Begriff des Ästhetischen notwendig auch intern ausdifferenzieren.¹⁶

Vor diesem Hintergrund verdienen solche Phasen der Wissenschaftsgeschichte besonderes Interesse, in denen in einer ähnlichen Situation der künstlerischen Entgrenzung bereits ein Austausch zwischen den verschiedenen einzelwissenschaftlichen Kunstdiskursen und der Kunstphilosophie zum Zweck einer zeitgemäßen Bestimmung der Kunst explizit erprobt wurde. Und ein solcher – besonders groß angelegter und lange fortgesetzter – Dialogversuch ist die Allgemeine Kunstwissenschaft in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts.

So hat bereits Wolfhart Henckmann, der sich bisher am eingehendsten mit der Allgemeinen Kunstwissenschaft befasst hat, diese Initiative als Reaktion auf ein generelles Fragwürdigwerden des bis dahin geltenden Kunstbegriffs gedeutet, das maßgeblich aus der zeitgenössischen Erfahrung einer künstlerischen Entgrenzung resultiert. Diese Entgrenzung wird dabei nicht nur in den neuartigen künstle-

¹⁶ J. Rebentisch: »Das ist Ästhetik!«. (Dieser Artikel greift den Leittext des *Call for Papers* für den zehnten Kongress der *Deutschen Gesellschaft für Ästhetik* auf.)

rischen Ausdrucksformen und Medien wahrgenommen, die im Zuge der Entwicklung der Moderne erprobt werden. Hinzu tritt vielmehr auch die wachsende Anerkennung von unklassischen Gestaltungsformen wie den ›Randkünsten‹ der europäischen Tradition sowie von Artefakten außereuropäischer und vorzeitlicher Kulturen, von Kindern und Kranken.¹⁷

Dessoir und seine Kollegen reagieren auf die Herausforderungen, indem sie die philosophischen Aspekte der Kunst mit den einzelwissenschaftlichen Aspekten der Künste zu verbinden suchen: Die Kunst soll unvoreingenommen, jenseits der traditionellen Beschränkungen auf die kanonisierten Gegenstandsfelder der Hochkunst und jenseits der disziplinären Grenzen zwischen Philosophie und Einzelwissenschaften, als Phänomen *sui generis* thematisiert werden.

Und so präsentiert sich das Rundschreiben, mit dem der Ausschuss 1913 zum ersten Kongress für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft einlädt, aus heutiger Sicht nicht nur in institutionengeschichtlicher, sondern auch in konzeptioneller Hinsicht als ein direkter, wenngleich vergessener, Vorläufer des *Call for Papers* zum Kongress von 2018: Die Allgemeine Kunstwissenschaft soll, so heißt es im Rundbrief im Sinne einer beiderseitigen ›Selbstüberschreitung‹, die »lebendige Berührung und Aussprache« zwischen »Ästhetiker[n], die von Philosophie und Psychologie ausgehen« einerseits, und »Vertretern der konkreteren Wissenschaften« von der Kunst andererseits befördern. Zu den Letzteren zählen nicht nur Vertreter der Kunstgeschichtsforschung sowie der Literatur- und Musikwissenschaft, sondern auch der neuen kunstrelevanten Einzelwissenschaften wie »Ethnologen, Soziologen und Pädagogen«, aber auch theoretisch interessierte Künstler.¹⁸

Es geht in der Allgemeinen Kunstwissenschaft mithin darum, wie Utitz präzisiert, anstelle der »feindseligen Haltung zwischen Ästhetik und Kunstwissenschaften«¹⁹, die sich schon seit der Mitte des 19. Jahrhunderts auseinanderentwickelt hatten, diese beiden Stränge der Erforschung der Kunst wieder zusammenzuführen. Und dass nicht allein ein ›Unterschied zum Nicht-Ästhetischen‹, sondern näherhin auch eine ›interne Ausdifferenzierung‹ des Begriffs des Ästhetischen notwendig ist, wie es im *Call for Papers* zum Kongress von 2018 heißt, hatte Dessoir bereits in seiner programmatischen Schrift von 1906 klargestellt, indem er dort die berechnete »Skepsis der Gegenwart [...], ob wirklich das Schöne, das Ästhetische und die Kunst in einem Verhältnis zueinander stehen, das fast eine Identität genannt werden kann«²⁰, zur zentralen Voraussetzung der Allgemeinen Kunstwissenschaft erklärt.

¹⁷ Vgl. W. Henckmann: »Probleme der allgemeinen Kunstwissenschaft«, bes. S. 275.

¹⁸ [Einladung zum ersten Kongresses für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, Juli 1912]. In: *Kongress für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, S. 2; ebenfalls in: »Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft« [Vorgeschichte des ersten Kongresses für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft], S. 95.

¹⁹ E. Utitz: *Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft*, Bd. 1, S. 30.

²⁰ M. Dessoir: *Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 1. Aufl., S. 3.

Die Allgemeine Kunstwissenschaft in der Forschung

Zwar muss die Allgemeine Kunstwissenschaft als weitgehend unerforscht gelten. Allerdings liegen zu einzelnen der an der Initiative beteiligten Autoren Beiträge vor, bei denen die folgende Studie sachlich anknüpfen kann. Generell ist hier zu unterscheiden zwischen Forschungen, die explizit auf das Programm der Allgemeinen Kunstwissenschaft eingehen, und solchen Arbeiten, die zwar Beiträge aufgreifen, die im Diskussionszusammenhang der Allgemeinen Kunstwissenschaft entstanden sind, diese aber im Rahmen anderer Fragestellungen lediglich mitthematisieren. Die Anzahl der Arbeiten des zuletzt genannten Typs überwiegt die der zuerst genannten Art bei Weitem. Überhaupt ist es charakteristisch für die vorliegenden Forschungen zur Allgemeinen Kunstwissenschaft, dass die Konzeptionen jeweils personalisiert werden. Dies gilt nicht nur für Arbeiten zu Dessoir und Utitz, sondern vor allem auch für die Beiträge zu den in der Allgemeinen Kunstwissenschaft engagierten Kunsthistorikern.

Forschungen zum konzeptionellen und institutionellen Rahmen der Allgemeinen Kunstwissenschaft

Das Programm der Allgemeinen Kunstwissenschaft tritt in der Forschungsliteratur am ehesten dort hervor, wo die Beiträge nicht personalisiert, sondern die Konzeptionen von mehreren ihrer Vertreter präsentiert werden, also der historische und sachliche Zusammenhang der Studien deutlicher werden kann. Nachdem zeitgenössische Stimmen diese Initiative lebhaft diskutiert und als eine der zentralen Bewegungen der Kunstreflexion thematisiert hatten²¹, geriet das Projekt allerdings zunächst einmal für vier Jahrzehnte aus dem Blick der Forschung.

Am ausführlichsten hat sich in jüngerer Zeit, beginnend in den frühen 1970er Jahren, der Philosoph Wolfhart Henckmann mit dem Themenfeld »Allgemeine Kunstwissenschaft« auseinandergesetzt. Im Mittelpunkt seiner Forschungen steht hier die Auseinandersetzung mit der Position von Utitz, dessen Hauptwerk zum Thema – die zuerst 1914 und 1920 in zwei Bänden erschienene *Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft* – Henckmann, versehen mit einem ausführlichen Vorwort sowie einer Zusammenstellung der Lebensdaten und einem Schriftenverzeichnis des Verfassers, 1972 neu herausgegeben hat.²² Dabei rekonstruiert er

²¹ Vgl. z.B. A. Liebert: »Bericht über den ersten Kongress für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft«; M. Bites-Palévitch: *Essai sur les tendances critiques et scientifiques de l'esthétique allemande contemporaine*; C. Herrmann: *Max Dessoir*; W. Passarge: *Die Philosophie der Kunstgeschichte in der Gegenwart*; P. Moos: *Die deutsche Ästhetik der Gegenwart*. Bd. 2, S. 225–263; W. F. Hare, Earl of Listowel: *A Critical History of Modern Aesthetics*, S. 109–131.

²² Vgl. E. Utitz: *Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft*; W. Henckmann: »Vorwort«; ders.: »Lebensdaten« [von E. Utitz]; ders.: »Schriftenverzeichnis« [von E. Utitz].

unter wissenschaftstheoretischer Akzentuierung aber auch das Diskussionsumfeld der Utitz'schen Konzeption in seinen Grundzügen.²³ Zuvor hatte bereits der tschechische Ästhetiker und Kunstphilosoph Karel Svoboda Utitz' ästhetische und kunstphilosophische Leistung in einem 1956 in der französischen *Révue d'Esthétique* und 1958 in englischer Übersetzung in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* erschienenen Nachruf gewürdigt.²⁴

Studien, die die Diskussion um die Allgemeine Kunstwissenschaft explizit auf gegenwärtige Debatten beziehen, stammen von Reinold Schmücker²⁵ und Ursula Franke²⁶. Dabei legt Schmücker den Akzent seiner Ausführungen auf Utitz, Franke dagegen auf Dessoir. Dessoirs kunstwissenschaftlicher Bedeutung ist des Weiteren neben einer ausführlicheren Studie von Dino Formaggio²⁷ aus den 1950er Jahren eine 2005 erschienene philosophische Masterarbeit von Nico Thom gewidmet²⁸. Carole Maigné geht u. a. auf Dessoirs und Utitz' Konzept der Kunstwissenschaft als Kulturwissenschaft ein.²⁹ Mit Utitz' Expressionismuskritik beschäftigt sich Franziska Uhlig.³⁰ Bernadette Collenberg-Plotnikov deutet Utitz' Kunstphilosophie unter handlungstheoretischen Aspekt.³¹ Und Henckmann hat in einem neueren Beitrag seine früheren Studien zu Utitz' Bestimmung der Gegenständlichkeit des Kunstwerks weiter ausgearbeitet.³²

Neuere überblickshafte Beiträge zur Allgemeinen Kunstwissenschaft haben Guido Morpugo-Tagliabue³³, Heinrich Dilly³⁴ und Collenberg-Plotnikov³⁵ vorgelegt. Indirekt geht auch bereits Jost Hermand im Rahmen seiner Analyse der Wechselbeziehungen zwischen Literatur- und Kunstwissenschaft seit 1900 auf diese Zusammenhänge ein, indem er die wissenschaftstheoretischen Beiträge der Protagonisten der Allgemeinen Kunstwissenschaft zur Erforschung des inneren Zusammenhangs aller Künste und ihrer Wissenschaften skizziert.³⁶ Eine Sammlung mit Schlüsseltexten zur Allgemeinen Kunstwissenschaft in italienischer Über-

²³ Vgl. W. Henckmann: »Probleme der allgemeinen Kunstwissenschaft«.

²⁴ Vgl. K. Svoboda: »The Contributions of Emil Utitz to Aesthetics« [*L'Oeuvre esthétique d'Emil Utitz*].

²⁵ Vgl. R. Schmücker: »Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft«.

²⁶ Vgl. U. Franke: »Nach Hegel«.

²⁷ Vgl. D. Formaggio: »Max Dessoir e il problema di una Scienza generale dell'Arte«.

²⁸ Vgl. N. Thom: *Zwischen Idealismus und Psychologismus*.

²⁹ Vgl. C. Maigné: »Dessoir, Frankl, Utitz: *Kunstwissenschaft, histoire et culture*«.

³⁰ Vgl. F. Uhlig: »Emil Utitz' Schriften zur Kunstkritik des Expressionismus«.

³¹ Vgl. B. Collenberg-Plotnikov: »Kunst als *praxis*«.

³² Vgl. W. Henckmann: »Zur Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft von Emil Utitz«.

³³ Vgl. G. Morpugo-Tagliabue: *L'esthétique contemporaine*, S. 113–129.

³⁴ Vgl. H. Dilly: »Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft«.

³⁵ Vgl. B. Collenberg-Plotnikov: »Zoologen und Physiker als die berufensten Forscher in Sachen der Aesthetik?«; dies.: »Experiment versus Anschauung«; dies.: »Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft«.

³⁶ Vgl. J. Hermand: *Literaturwissenschaft und Kunstwissenschaft*.

setzung wurde 2007 von Andrea Pinotti, versehen mit einer Einleitung, unter dem Titel *Estetica e scienza generale dell'arte. I «concetti fondamentali»* ediert. Aus dem Jahresthema 2008/2009 des *Deutschen Forums für Kunstgeschichte* in Paris – *Kunstgeschichte & ästhetische Theorie. Abgrenzung, Wechselwirkung, Synergien* – ist eine von Andreas Beyer, Danièle Cohn und Tania Vladova edierte zweisprachige Ausgabe der deutsch-französischen elektronischen Zeitschrift *Trivium* mit dem Titel *Esthétique et science de l'art / Ästhetik und Kunstwissenschaft* hervorgegangen. Sie enthält neben einer Einleitung der Herausgeber ebenfalls eine Auswahl von Texten aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, die in Deutschland die Entstehung der »Kunstwissenschaft« und in Frankreich die der »science de l'art« dokumentieren. Letztere wurde bereits 1984 von Elio Franzini in einer Studie zur Ästhetik in Frankreich in der Zeit um 1900 unter historisch-systematischem Aspekt analysiert, wobei auch die Beziehungen zur deutschsprachigen Diskussion um Dessoir am Rande thematisiert werden.³⁷

2010 hat Toni Bernhart in einem Aufsatz die institutionellen Strukturen der Berliner *Vereinigung für ästhetische Forschung* – also neben der *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* und den Kongressen einer der von Dessoir ins Leben gerufenen Foren zur Grundlegung der Allgemeinen Kunstwissenschaft – in den Anfangsjahren der Initiative (1908 bis 1914) auf der Basis der in Berlin aufbewahrten Quellen zur Geschichte dieses Vereins dargestellt.³⁸ An die Geschichte der fünf Kongresse für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft wird anhand ausgewählter Positionen insbesondere aus deutsch-französischer Perspektive in einem 2016 erschienenen Sammelband erinnert.³⁹

Weitere Beiträge zur Erforschung der Allgemeinen Kunstwissenschaft

Diese explizit der Allgemeinen Kunstwissenschaft gewidmeten Studien werden flankiert durch eine Reihe von Arbeiten, die im Rahmen übergreifender Fragestellungen u. a. auch Aspekte der Allgemeinen Kunstwissenschaft ansprechen – genauer: in der Regel nur streifen. Dabei divergieren die Interessen, von denen her die Allgemeine Kunstwissenschaft thematisiert wird. Charakteristisch ist allerdings ein Zugang von wissenschaftstheoretischen und -geschichtlichen Zusammenhängen her. Der Rahmen, innerhalb dessen die Allgemeine Kunstwissenschaft hierbei mitreflektiert wird, kann entweder stärker philosophisch⁴⁰,

³⁷ Vgl. E. Franzini: *L'estetica francese del '900*.

³⁸ Vgl. T. Bernhart: »Dialog und Konkurrenz«.

³⁹ Vgl. B. Collenberg-Plotnikov / C. Maigné / C. Trautmann-Waller (Hrsg.): *Berlin 1913 – Paris 1937*.

⁴⁰ Vgl. bes. S. Nachtsheim: *Kunstphilosophie und empirische Kunstforschung 1870–1920*, S. 43–45 (Kap. »Allgemeine Kunstwissenschaft«); J. Früchtel: »Ästhetik und Metaphysik in metaphysikkritischen Zeiten«; M. Moog-Grünewald: »Ästhetik versus Metaphysik?«; s. a. C. Tilitzki: *Die deutsche Universitätsphilosophie in der Weimarer Republik und im Dritten Reich*.

einzelwissenschaftlich – vor allem kunsthistorisch⁴¹ – oder auch transdisziplinär⁴² angelegt sein.

Von zentraler Bedeutung für eine Erforschung der Allgemeinen Kunstwissenschaft sind zudem Studien zu deren Vorläufern, wie insbesondere Konrad Fiedler.⁴³ Die Rezeption Fiedlers in der Allgemeinen Kunstwissenschaft wurde allerdings in der Fiedler-Forschung bisher nicht eigens berücksichtigt.

Zu einzelnen Protagonisten der Allgemeinen Kunstwissenschaft liegen zudem Studien und Materialsammlungen vor, die das Engagement der betreffenden Autoren für die Entwicklung der Allgemeinen Kunstwissenschaft nicht eigens thematisieren, sondern ihre Arbeit unter anderen Gesichtspunkten in den Blick nehmen. Es werden also individuelle Forschungsansätze und wissenschaftliche Wege charakterisiert, ohne dass deren Verbindungen mit dem Diskussionszusammenhang der Allgemeinen Kunstwissenschaft dabei explizit thematisiert würden.

So dokumentieren einzelne neuere Forschungen insbesondere Dessoirs Arbeiten zur Psychologie.⁴⁴ Andere Studien thematisieren auch Utitz⁴⁵ und Baschs⁴⁶ wissenschaftliches Wirken in einem allgemeineren Sinn.

Am zahlreichsten sind Studien zu den Kunsthistorikern, die sich außerhalb ihres Engagements für das Projekt der Allgemeinen Kunstwissenschaft einen Namen

⁴¹ Vgl. bes. L. Dittmann: »Heinrich Lützel und die ›Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft‹«; H. Dilly: *Kunstgeschichte als Institution*, bes. S. 30–40; W. Sauerländer: »Kunstgeschichte und Bildwissenschaft«; R. Heftrig / O. Peters / B. Schellewald (Hrsg.): *Kunstgeschichte im ›Dritten Reich‹*; D. Bohde: *Kunstgeschichte als physiognomische Wissenschaft*; O. Bätschmann: »Jacob Burckhardt«.

⁴² Vgl. bes. R. Heinz: »Zum Begriff der philosophischen Kunstwissenschaft im 19. Jahrhundert«; C.G. Allesch: *Geschichte der psychologischen Ästhetik*; ders.: *Einführung in die psychologische Ästhetik*; V. Gerhardt / R. Mehring / J. Rindert: *Berliner Geist*; G. Blum / K. Sachs-Hombach / J.R.J. Schirra: »Kunsthistorische Bildanalyse und Allgemeine Bildwissenschaft«.

⁴³ Vgl. bes. G. Boehm: »Einleitung«; S. Majetschak (Hrsg.): *Auge und Hand*; L. Wiesing: »Konrad Fiedler«.

⁴⁴ Vgl. bes. A. Kurzweg: *Die Geschichte der Berliner »Gesellschaft für Experimental-Psychologie«*; R. Meyer: »Gedenkbeitrag zu M. Dessoir«; B. Zwikirsch: »Der Nachlaß ›Max Dessoir‹ im Preussischen Geheimen Staatsarchiv in Berlin-Dahlem«.

⁴⁵ Vgl. bes. H. Boeschstein: »Emil Utitz«; L. Burkhardt: »Emil Utitz (1883–1956) – Von Wert für die Wissenschaftsgeschichte?«; dies.: »Versuch gegen das Vergessen«; dies.: »Emil Utitz (1883–1956) als ›auslandsdeutscher‹ Hochschullehrer an den ›reichsdeutschen‹ Universitäten in Rostock und Halle«; R. Mehring: »Das Konzentrationslager als ethische Erfahrung«; ders. (Hrsg.): *Ethik nach Theresienstadt*; J. Zumr: »Emil Utitz (1883–1956) Ästhetiker«; T. Matějčková / R. Mehring / E. Morkoyun (Hrsg.): *Blicke auf Deutschland!*, bes. S. 167–246; R. Mehring: *Philosophie im Exil*; R. Meyer: »Emil Utitz (1883–1956)«; M. Iven (Hrsg.): *Emil Utitz*; s.a. die Einträge »Utitz, Emil« im *Catalogus Professorum Rostochiensium*, im *Catalogus Professorum Halensis* sowie in *ArchINFORM*.

⁴⁶ Vgl. bes. C. Trautmann-Waller: »Victor Basch«; M. Galland-Szymkowiak: »Le ›symbolisme sympathique‹ dans l'esthétique de Victor Basch«; B. Ludwig: »Victor Basch et l'Allemagne«; R. Heynickx: »Bridging the Abyss«.

gemacht haben⁴⁷; insbesondere Panofsky⁴⁸, aber auch Schmarsow⁴⁹, Hamann⁵⁰ und Wind⁵¹. Über zeitgenössische Stellungnahmen hinaus liegen zu Wulff dagegen lediglich zwei etwas eingehendere Studien vor.⁵² Seine Wahrnehmung durch die Forschung ist damit repräsentativ für die Rezeption der zahlreichen Vertreter des »akademischen Mittelstands« innerhalb der Allgemeinen Kunstwissenschaft. Von Birgit Recki stammt eine Studie, die Ernst Cassirers Ausrichtung des vierten Kongresses für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft 1927 zum Anlass für eine Analyse der Stellung der Ästhetik in seinem Werk nimmt.⁵³

Die hier zuletzt genannten Forschungen thematisieren zwar nicht explizit die Beiträge dieser Wissenschaftler zur Konzeption der Allgemeinen Kunstwissenschaft. Sie können aber herangezogen werden, um indirekt Hinweise sowohl auf die Stellung eines Autors in dem zu erforschenden Diskussionszusammenhang als auch auf die Stellung dieses Diskussionszusammenhangs im Gesamtwerk eines Autors zu gewinnen.

Was in der Forschung dagegen bisher fehlt, ist eine umfassende Darstellung der Allgemeinen Kunstwissenschaft, die diese Initiative in Bezug sowohl auf ihren geistesgeschichtlichen Kontext als auch auf ihre konzeptionellen Beiträge und institutionellen Strukturen charakterisiert. Auf eben dieses Desiderat will die folgende Studie antworten.

⁴⁷ Vgl. auch die Wissenschaftlerporträts in P. Betthausen / P.H. Feist / C. Fork (Hrsg.): *Metzler Kunsthistoriker Lexikon*.

⁴⁸ Vgl. bes. R. Heidt: *Erwin Panofsky*; M. Podro: *The Critical Historians of Art*, S. 178–208; M.A. Holly: *Panofsky and the Foundations of Art History*; S. Ferretti: *Cassirer, Panofsky and Warburg*; O. Bätschmann: »Logos in der Geschichte«; B. Reudenbach (Hrsg.): *Erwin Panofsky*; K. Lang: »Chaos and Cosmos«; K. Lüdeking: »Panofskys Umweg zur Ikonographie«; H. Bredekamp: »Erwin Panofsky (1982–1968)«.

⁴⁹ Vgl. bes. E. Ullmann: »August Schmarsow«; B. Zug: *Die Anthropologie des Raumes in der Architekturstheorie des frühen 20. Jahrhunderts*; E. Ikonomou: *Theories of Space in the Architectural Thinking of Late 19th and Early 20th Century*; ders.: »August Schmarsow: Grundbegriffe der Kunstwissenschaft«; A. Pinotti: »Body-Building«; T. Vladova: »August Schmarsow et la Kunstwissenschaft à partir des Congrès internationaux d'esthétique«; U. Engel: *Stil und Nation*, S. 328–374; B. Collenberg-Plotnikov: »August Schmarsow und die kulturelle Bestimmung des Rhythmus in der Allgemeinen Kunstwissenschaft«; B. Spiekermann: »Laokoons Schatten«; s.a. H. Locher: *Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst 1750–1950*, S. 390–393.

⁵⁰ Vgl. bes. M. Warnke: »Richard Hamann«; J. Hermant: *Der Kunsthistoriker Richard Hamann*; R. Heftrig: *Fanatiker der Sachlichkeit*.

⁵¹ Vgl. bes. B. Buschendorf: »War ein sehr tüchtiges gegenseitiges Fördern«; ders.: »Einige Motive im Denken Edgar Winds«; ders.: »Zur Begründung der Kulturwissenschaft«; ders.: »Das Prinzip der inneren Grenzsetzung und seine methodologische Bedeutung für die Kulturwissenschaften«; H. Bredekamp / B. Buschendorf / F. Hartung / J.M. Krois (Hrsg.): *Edgar Wind*; J.M. Krois: »Einleitung«; N. Schneider: »Kunst zwischen Magie und Logos«; P. Schneider: »Begriffliches Denken – verkörpertes Sehen«; B. Collenberg-Plotnikov: »Das Auge liest anders, wenn der Gedanke es lenkt.«; dies.: »Forschung als Verkörperung«; A. Pinotti: »Wind, Warburg et la Kunstwissenschaft comme Kulturwissenschaft«.

⁵² Vgl. W.R. von Zalusky: »Oskar Wulff (1864–1944)«; G. Hallmann: »Über die Bedeutung des Werkes von Oskar Wulff«; s.a. P.H. Feist: Art. »Wulff, Oskar«.

⁵³ Vgl. B. Recki: »Die Fülle des Lebens«.

Zum Aufbau des Buchs

Die vorliegende Darstellung der Allgemeinen Kunstwissenschaft konzentriert sich auf die Jahre von 1906 bis 1943: Das Jahr 1906 markiert mit dem Erscheinen von Dessoirs Schrift *Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* in der ersten Auflage und seiner Gründung der gleichnamigen Zeitschrift den Beginn dieser Initiative. Die Entscheidung, den Untersuchungszeitraum auf die Zeitspanne bis 1943 zu begrenzen, trägt der zentralen Bedeutung der *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* als inhaltlicher wie auch als historischer Quelle Rechnung. Denn auch eine umfangreichere Suche nach bzw. Sichtung von Archivmaterialien zu den Protagonisten und Institutionen der Allgemeinen Kunstwissenschaft hat – über die bereits vorliegenden Studien hinaus⁵⁴ – keine weiteren substanziellen Erkenntnisse zur Sache ergeben⁵⁵. Als zentrale Primärquelle zur Allgemeinen Kunstwissenschaft stehen daher in erster Linie etwa drei laufende Meter der *Zeitschrift* zur Verfügung. Und 1943 ist das Jahr der vorläufigen Auflösung dieses Organs, die aber zugleich den endgültigen Abbruch des Projekts der Allgemeinen Kunstwissenschaft im Sinne eines wissenschaftstheoretischen bzw. methodologischen Arbeitsprogramms markiert.

Für den genannten Untersuchungszeitraum werden zunächst *Grundzüge und Kontext der Allgemeinen Kunstwissenschaft* rekonstruiert (KAPITEL I): Die Allgemeine Kunstwissenschaft wird hier als Name und Idee einer neuen Wissenschaft von der Kunst vorgestellt, die mit dem aufsehenerregenden Programm auftritt, die Kunst endlich in ihrer ›Objektivität‹, d. h. als Gegenständlichkeit *sui generis*, zu thematisieren: Die Kunst bzw. das Kunstwerk soll als Struktur- und Kommunikationszusammenhang eigener Art begriffen werden. Zwei Strategien sind für dieses Programm charakteristisch: erstens die Konzeption der Kunstwissenschaft als Allgemeine Kunstwissenschaft, d. h. als Wissenschaft prinzipiell *aller Künste*, und zweitens die Unterscheidung der Allgemeinen Kunstwissenschaft von der Ästhe-

⁵⁴ Vgl. bes. T. Bernhart: »Dialog und Konkurrenz«; H. Dilly: »Destruktive Organisatoren«; s. a. M. Iven (Hrsg.): *Emil Utitz*.

⁵⁵ Ein persönlicher Nachlass Dessoirs existiert nicht, weil seine Berliner Wohnung 1943 »durch Bomben und Brand ins Nichts aufgelöst« wurde. (M. Dessoir: *Buch der Erinnerung*, S. 77.) Auch der Teilnachlass von Utitz im Archiv der Akademie der Wissenschaften der Tschechischen Republik in Prag (*Archiv Akademie věd České republiky [AČR]*) und weitere von Liane Burkhardt ausgewertete Akten (u. a. des Universitätsarchivs Rostock) enthalten – über das von Burkhardt bereits Gesagte hinaus – keine maßgeblichen neuen Informationen zur Allgemeinen Kunstwissenschaft. (Vgl. L. Burkhardt: »Emil Utitz (1883–1956) – Von Wert für die Wissenschaftsgeschichte?«; dies.: »Versuch gegen das Vergessen«; dies.: »Emil Utitz (1883–1956) als ›auslandsdeutscher‹ Hochschullehrer an den ›reichsdeutschen‹ Universitäten in Rostock und Halle«; J. Zumr: »Emil Utitz (1883–1956) Ästhetiker«; R. Mehring [Hrsg.]: *Ethik nach Theresienstadt*.) Selbst im Enke-Verlag – in dem neben Dessoirs kunstwissenschaftlichem Hauptwerk von 1906 bzw. 1923, Utitz' *Grundlegung* von 1914 bzw. 1920 und der *Zeitschrift* auch die meisten der weiteren Haupttexte der Allgemeinen Kunstwissenschaft erschienen sind –, der nunmehr zur Gruppe der Medizin-Verlage des Hauses Thieme in Stuttgart gehört, sind wohl alle Bände der Zeitschrift archiviert, ansonsten wird dort jedoch kein Schriftverkehr dazu aufbewahrt.

tik, die sich auch mit nichtkünstlerischen ästhetischen Phänomenen beschäftigt und also nicht kunstspezifisch orientiert ist. Mit beiden Strategien reagieren die Protagonisten der Allgemeinen Kunstwissenschaft auf einen bestimmten kulturellen und institutionellen Kontext: Die ›Objektivität‹ des Kunstphänomens wird gegen die zeitgenössischen Tendenzen zur Subjektivierung und Spezialisierung der Kunstforschung geltend gemacht. Der Gewährsmann für diese Position ist Konrad Fiedler, der bereits die Trennung der Kunstforschung von der Ästhetik gefordert hatte, um der genuinen Erkenntnisfunktion der Kunst gerecht zu werden. Zugleich wird aber gegen Fiedlers ebenso radikale wie einseitige Fokussierung der künstlerischen Erkenntnis eingewandt, dass die Kunst nicht von den vielfältigen Funktionen abgelöst werden darf, die sie jenseits der reinen Erkenntnisfunktion übernimmt: Kunst ist maßgeblich Kulturphänomen.

In einer genaueren Charakteristik der *Konzeptionen der Allgemeinen Kunstwissenschaft* (KAPITEL II) werden die bedeutendsten wissenschaftstheoretischen Beiträge zur Allgemeinen Kunstwissenschaft dargestellt, die im Untersuchungszeitraum entstehen. Neben den Positionen der beiden Hauptprotagonisten, der Philosophen Dessoir und Uitz, sind dies die Konzepte der Kunsthistoriker Schmarsow, Hamann und Wind, die jeweils einer neuen Generation angehören und die Idee der Allgemeinen Kunstwissenschaft für den Teilbereich ihres eigenen Arbeitsgebietes, der Kunstgeschichte also, fruchtbar machen. Dabei zeigt sich, dass hier ein breites Spektrum von heterogenen methodologischen Ansätzen entwickelt wird. Bei aller Unterschiedlichkeit sind sie aber doch zugleich als Entfaltungen der Leitidee der Allgemeinen Kunstwissenschaft zu verstehen: Sie treffen sich in dem Anliegen, die Kunst als Struktur- und Kommunikationszusammenhang zu thematisieren, der in einer Kultur vielfältige Funktionen übernimmt.

Der Fokus der Studie liegt damit auf dem *kunstwissenschaftlichen* Teil dieses historischen Projekts, dessen vollständiger Name ›Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft‹ lautet, und näherhin auf dessen *wissenschaftstheoretischen bzw. philosophischen Aspekten*.

Nichtsdestoweniger wird schließlich in einer stärker historisch angelegten Darstellung auch die *Allgemeine Kunstwissenschaft als Institution* (KAPITEL III) rekonstruiert. Hier werden zum einen die unterschiedlichen institutionellen Plattformen der Allgemeinen Kunstwissenschaft – Zeitschrift, Verein bzw. Gesellschaft, Kongresse und akademische Lehre – mit ihrer jeweiligen Funktion charakterisiert. Zum anderen werden verwandte zeitgenössische Institutionen in Wien, Moskau und Paris, die mit Dessoirs Initiative in belegbarem Zusammenhang stehen, vorgestellt. Über den Untersuchungszeitraum hinaus wird schließlich der Frage nach dem Ende, aber auch dem Fortleben der Allgemeinen Kunstwissenschaft nachgegangen.

So findet die Idee der Allgemeinen Kunstwissenschaft zwar im ersten und zweiten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts ein außerordentlich starkes Echo. Sie versinkt aber schließlich in Vergessenheit. Dennoch lässt sich zeigen, dass dieser Initiative nicht nur eine Schlüsselrolle insbesondere bei der Entwicklung der US-amerikanischen Kunstforschung in der Nachkriegszeit zukommt, sondern dass sie die