

Bernadette Collenberg-Plotnikov (Hg.)

Die Allgemeine Kunstwissenschaft (1906–1943)

Max Dessoir · Emil Utitz · August Schmarsow

Richard Hamann · Edgar Wind

GRUNDLAGENTEXTE

Die Allgemeine Kunsthistorie (1906–1943)

Max Dessoir · Emil Utitz ·
August Schmarsow · Richard Hamann · Edgar Wind
GRUNDLAGENTEXTE

Zeitschrift für Ästhetik und
Allgemeine Kunsthistorie
Sonderheft 21

Herausgegeben
von
BERNADETTE COLLENBERG – PLOTNIKOV

FELIX MEINER VERLAG
HAMBURG

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

ISBN 978-3-7873-4019-4

ISBN eBook 978-3-7873-4020-0

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: satz&sonders GmbH, Dülmen. Druck und Bindung: Stückle, Ettenheim. Werkdruckpapier: alterungsbeständig nach ANSI-Norm resp. DIN-ISO 9706, hergestellt aus 100% chlорfrei gebleichtem Zellstoff. Printed in Germany. www.meiner.de

INHALT

| | |
|--|-------|
| Einleitung: Grundzüge und Perspektiven der Allgemeinen Kunstwissenschaft. Von Bernadette Collenberg-Plotnikov | V |
| Zur vorliegenden Edition | LVII |
| Nachweis der Erstveröffentlichungen | LIX |
| Zu den Autoren | LXIII |

MAX DESSOIR

| | |
|--|----|
| Vorwort zu <i>Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft</i> (1906) | 3 |
| Einleitung zu <i>Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft</i> (1906) | 5 |
| Die Funktion der Kunst (1906) | 11 |
| Begrüßungsansprache zum ersten Kongress für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft Berlin, 7.–9. Oktober 1913 (1914) | 26 |
| Eröffnungsrede zum ersten Kongress für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft Berlin, 7.–9. Oktober 1913 (1914) | 28 |
| Begrüßungsansprache zum zweiten Kongress für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft Berlin, 16.–18. Oktober 1924 (1925) | 41 |
| Kunstgeschichte und Kunstsystematik (Begrüßungsansprache zum dritten Kongress für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft Halle 7.–9. Juni 1927 (1927) | 47 |
| Sinn und Aufgabe der allgemeinen Kunstwissenschaft (1924/25) | 57 |
| Skeptizismus in der Ästhetik (1907) | 61 |
| Objektivismus in der Ästhetik (1910) | 78 |
| Zum Abschied (1937) | 91 |

EMIL UTITZ

| | |
|--|-----|
| Das Problem und die Aufgabe einer allgemeinen Kunstwissenschaft (1914) | 95 |
| Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft (1913/14) | 121 |
| Allgemeine Kunstwissenschaft (1920) | 126 |
| Das Problem einer allgemeinen Kunstwissenschaft (1922) | 135 |
| Über Grundbegriffe der Kunstwissenschaft (1929) | 151 |

| | |
|--|-----|
| Die Gegenständlichkeit des Kunstwerks (1917) | 165 |
|--|-----|

AUGUST SCHMARROW

| | |
|---|-----|
| Kunstwissenschaft und Kulturphilosophie in gemeinsamen Grundbegriffen (1919) | 189 |
| Raumgestaltung als Wesen der architektonischen Schöpfung (1914) | 241 |

RICHARD HAMANN

| | |
|---|-----|
| Ästhetik (1911) | 269 |
| Erich Everth: Richard Hamann: Ästhetik (1913) | 297 |
| Allgemeine Kunswissenschaft und Ästhetik (1913/14) | 319 |
| Zum Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunswissenschaft (1914) | 326 |
| Die Methode der Kunstgeschichte und die allgemeine Kunswissenschaft (1916) | 334 |

EDGAR WIND

| | |
|---|-----|
| Theory of Art versus Aesthetics (1925) | 349 |
| Zur Systematik der künstlerischen Probleme (1925) | 356 |

EINLEITUNG

Grundzüge und Perspektiven der Allgemeinen Kunstwissenschaft

Warum heute ›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, unverzüglich 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 wissenschaftsorganizerischen 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 Protagonisten 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 Kunsthissenschaft 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 Kunstmissenschaften (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 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 [...] in the rich pages of the *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstmissenschaft*, and in an output of books and articles on the subject which overshadowed that of all countries put together.¹

Damit bildet die Allgemeine Kunstmissenschaft 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 Kunstmissenschaft 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.

Verantwortlich hierfür ist namentlich die nationalsozialistische Kulturpolitik, die die Allgemeine Kunstmissenschaft aufgrund ihrer antitraditionalistischen und »intellektualistischen« Zielsetzungen, aber auch aufgrund der jüdischen Herkunft 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 Kunstmissenschaft* an den regimekonformen Kollegen Richard Müller-Freienfels abzugeben. 1943 wird die Zeitschrift – die langfristig wichtigste institutionelle Plattform der Allgemeinen Kunstmissenschaft – schließlich verboten. Auch die weiteren Aktivitäten der Forschungsinitiative kommen unter diesen Bedingungen zum Erliegen. Einen weiteren Faktor für den Niedergang der Allgemeinen Kunstmissenschaft bildet, prinzipiell unabhängig von diesen erzwungenen Beschränkungen, spätestens seit den 1930er Jahren ein zunehmendes Desinteresse der sich erneut positivistisch orientierenden Kunstmissenschaften an

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

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

theoretischen Fragen. Aber auch in der Folge werden die methodologischen Anliegen, die die Entwicklung der Allgemeinen Kunsthistorik 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 Kunsthistorik ursprünglich verbundenen Bestrebungen findet dagegen nicht statt.

Im Zentrum des Projekts der Allgemeinen Kunsthistorik steht jedoch ein Problem, das bis heute präsent 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, sondern es begleitet die Kunstdiskurse bereits seit der Auflösung eines normativen Kunstbegriffs im 19. Jahrhundert.³ 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.

In der Gegenwart gewinnt diese bleibende Aufgabe aber insofern besondere Brisanz, als die ›Entgrenzung‹ als der wohl charakteristischste Zug des heutigen Kunstabens gilt. 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.⁴

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 Kunstofforschung, der schlicht ihr Gegenstand abhandenkommt. So hat etwa der Kunsthistoriker Willibald Sauerländer bereits 1980 die Rede von dem ›entlaufenen Kunstbegriff⁵ ins Spiel gebracht.

³ Vgl. z.B. B. Collenberg-Plotnikov: »Philosophische Grundlagen der Kunsts geschichte im Hegelianismus«.

⁴ 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].)

⁵ Vgl. W. Sauerländer: »Der Kunsthistoriker angesichts des entlaufenen Kunstbegriffs«.

In diesem Zusammenhang stellt sich allerdings die Frage, wie die Kunst ange- sichts ihrer nun in der Tat unübersehbaren Verflechtungen mit dem Alltäglichen noch als *Kunst* bestimmt werden kann. Dabei schließen aber schon die wechselseiti- gen Entgrenzungen von Kunst und Alltäglichem die Option aus, einfach zu ei- nem 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 be- stimmt.

Ein solcher Kunstbegriff kann nicht auf rein einzelwissenschaftlicher Basis gewonnen werden, weil die Vertreter der verschiedenen besonderen Kunswis- senschaften 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, dezidiert für die Kunst und die Künste herzustellen. Hierbei handelt es sich nun allerdings um eine Herausfor- derung für alle beteiligten Seiten. Deren Verhältnis ist nämlich keineswegs das einer selbstverständlichen Kooperation und Ergänzung. Vielmehr 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 Kunstfor- schung ungewöhnlich viele Stimmen laut, die dazu aufrufen, das ansonsten wenig beliebte Gespräch mit der Philosophie wieder aufzunehmen. 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.⁶ Zugleich wird auch vonseiten der Philosophie ausdrücklich geltend gemacht, es gehe darum, 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

⁶ K. Moxey: *The Practice of Persuasion*, S. 5.

provoziert«. Die »Arbeit am Allgemeinen des Begriffs« müsse endlich entschlossen »mit der Nähe zum je besonderen Gegenstand« verbunden werden.⁷

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 Kunsthistorik in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts.

Das Programm der Allgemeinen Kunsthistorik

1906 publiziert Max Dessoir nicht allein sein Hauptwerk *Ästhetik und allgemeine Kunsthistorik* (eine zweite, stark veränderte Auflage folgt 1923), sondern in diesem Jahr gründet er auch die gleichnamige Zeitschrift – die erste größere Fachzeitschrift zu diesen Themenfeldern –, die sich schnell als interdisziplinäres Organ etabliert.

Diesen Vorstoß kann man als Antwort auf eine fortschreitende Spezialisierung der Geisteswissenschaften verstehen, die sich nicht länger nur mit der Vergangenheit beschäftigen, sondern sich zunehmend auch den aktuellen Entwicklungen in Kunst und Kultur widmen wollen. Hand in Hand damit geht eine wachsende Verunsicherung dieser Wissenschaften über die grundlegenden Gegenstandsbestimmungen und Prinzipien ihrer eigenen Forschungen, die vielfältige Theoretisierungsversuche innerhalb der einzelnen Disziplinen hervorbringt. In diesem Kontext werden Dessoirs Initiativen nicht nur als ein individueller Forschungsbeitrag begriffen, sondern vielmehr als programmatischer Aufruf zur Gründung einer neuartigen Wissenschaft von der Kunst, die den Ballast von metaphysischer Spekulation und subjektivistischer Kunstemphase hinter sich lässt, um endlich ›strenge‹ Wissenschaft zu werden: In der Allgemeinen Kunsthistorik sollen die am Beginn des 20. Jahrhunderts an zahlreichen Orten und in verschiedenen Zusammenhängen aufkommenden Bestrebungen, die Kunstforschung auf methodologisch reflektierter ›wissenschaftlicher‹ Basis zu betreiben, zusammengeführt und gefördert werden. Dabei versteht sich die Zeitschrift keineswegs als Altordinarienorgan, sondern als Plattform, auf der auch der akademische Nachwuchs seine Beiträge zur Diskussion stellen kann: Viele ihrer Autoren stehen seinerzeit noch am Beginn ihrer Karrieren. Auch Frauen ergreifen erstmals in größerer Zahl die Möglichkeit, sich hier vor einem breiteren Publikum als Kunsthistorikerinnen zu präsentieren.

⁷ J. Rebentisch: »Das ist Ästhetik!«. (Dieser Artikel greift den Leittext des *Call for Papers* für den zehnten Kongress der Deutschen Gesellschaft für Ästhetik auf.)

In diesem Geist ruft Dessoir auch 1908 die *Vereinigung für ästhetische Forschung* ins Leben, einen Verein, dessen vordringliche Aufgabe in der Organisation des ersten Kongresses für Ästhetik und Allgemeine Kunsthissenschaft besteht, der 1913 unter Dessoirs Vorsitz in Berlin stattfindet. Mit 526 Teilnehmern, darunter 74 ausländischen Gästen⁸, wird diese Veranstaltung ein überwältigender Erfolg. So kann Dessoir schließlich auf seiner Abschiedsansprache erklären, dass hier »aus sonst getrennten und anderweitig verbundenen Gebieten eine Wirkungseinheit geschaffen wurde.⁹ Hier habe sich, so resümiert Dessoir weiter, von »deutschen Gelehrten« ausgehend, eine internationale »neue Bewegung« formiert.¹⁰

Angesichts des außerordentlichen Echos, das der erste Kongress für Ästhetik und Allgemeine Kunsthissenschaft erfährt, kann man die Rede von einer wissenschaftlichen ›Bewegung‹ wohl verstehen – so wie sich in dieser Zeit etwa auch eine ›phänomenologische Bewegung‹ bildet. Allerdings suggeriert diese Bezeichnung, dass alle, die sich der diversen Plattformen der Allgemeinen Kunsthissenschaft bedienen, zugleich deren systematische Anliegen teilen. Dies ist aber durchaus nicht der Fall. Vielmehr nutzt die Mehrzahl der Akteure diese Plattformen vordringlich als in dieser Zeit singuläre Möglichkeiten, die jeweils eigenen theoretischen Interessen und Anliegen in Sachen ›Kunst‹ vor einem sachkundigen Publikum zu präsentieren. Als gemeinsames Band kann man dabei lediglich eine interdisziplinäre Orientierung und eine theoriebezogene Auseinandersetzung mit der Kunst identifizieren. Dementsprechend hat auch die *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunsthissenschaft* weniger den Charakter eines Parteiorgans als eines offenen Diskussionsforums.

In der Fülle der im Rahmen dieser Bewegung entstandenen Beiträge ist eine kleinere Gruppe von Forschungen zu identifizieren, die dezidiert das Programm der Allgemeinen Kunsthissenschaft ausbuchstabieren. Die Autoren dieser Beiträge können als die Protagonisten der Allgemeinen Kunsthissenschaft im engeren Sinne gelten. Deren Anliegen ist vordringlich die Etablierung einer neuen Disziplin, die eine wissenschaftstheoretische Begründung der Kunstforschung leistet. Dieses Anliegen wird im vorliegenden Band aufgegriffen, indem hier erstmals die zentralen wissenschaftstheoretischen Beiträge zur Allgemeinen Kunsthissenschaft zusammengestellt werden.

Allerdings suggeriert die Rede von einer ›Bewegung‹ auch hinsichtlich dieser kleineren Gruppe von Beiträgen eine Homogenität von gemeinsam verfolgten Zielen und Ideen, die selbst hier *de facto* nur sehr bedingt zu finden ist. So ist nicht einmal das Personal, das in diesem Rahmen für die Idee der Allgemeinen Kunsthissenschaft im engeren Sinne einsteht, klar zu identifizieren – sieht man einmal von Dessoir und seinem Schüler und Mitarbeiter Emil Utitz ab, die als Phi-

⁸ Vgl. »Verzeichnis der Teilnehmer« [des ersten Kongresses für Ästhetik und Allgemeine Kunsthissenschaft], S. 20; ebenfalls in: »Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunsthissenschaft«. In: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunsthissenschaft*. 9 (1914).

⁹ M. Dessoir: [Ansprache auf der Abschiedsfeier zum ersten Ästhetikkongress am 13. Oktober 1913], S. 530.

¹⁰ Ebd., S. 531; s. a. *Vossische Zeitung* (10.10.1913).

losophen am dauerhaftesten und regelmäßigsten Beiträge zum Thema beigesteuert haben. In wissenschaftstheoretischer Hinsicht sind aber neben den Philosophen Dessoir und Utitz insbesondere die Kunsthistoriker August Schmarsow, Richard Hamann und Edgar Wind zu nennen, die mehrfach programmatische Beiträge zu einer Konzeption der Allgemeinen Kunstwissenschaft liefern. Hierbei handelt es sich allerdings nicht um die schulmäßige Entfaltung des ursprünglichen Theorieprogramms eines Lehrers. Die Protagonisten der Allgemeinen Kunstwissenschaft vertreten vielmehr selbst bezüglich der zentralen Frage, wie das Verhältnis der Allgemeinen Kunstwissenschaft zur Philosophie einerseits und den Einzelwissenschaften von den Künsten andererseits zu bestimmen ist, welchen systematischen Status also diese Wissenschaft eigentlich hat, verschiedene Auffassungen.¹¹

Daher betrachten bereits die Initiatoren der Allgemeinen Kunstwissenschaft ihr Vorhaben weniger als homogenes Konzept denn als Set von Diskussionsplattformen und als kollektives *work in progress*. Dementsprechend erklärt Utitz:

So ist also das System der allgemeinen Kunstwissenschaft – wie wir es ersehen – niemals ein abgeschlossenes Ganze[s], sondern in einer nie erlöschenden Vervollkommenung und Ausfüllung begriffen. Immer strömt ihm neues Material zu und wird von seiner Formung ergriffen.¹²

Es ist daher, mit Dessoirs Worten, durchaus »kein Widerspruch«, zu wünschen, die selbst geleistete »geistige Arbeit [...] möge von der weiteren Entwicklung überholt werden«.¹³ So kann man mit Henckmann festhalten, dass sich hier ein neues Wissenschaftsverständnis in Sachen ›Kunst‹ Bahn bricht:

Zum erstenmal kommt damit im Bereich der Ästhetik die Ablösung des Begriffs von Wissenschaft als eines Systems von allgemeingültigen, übergeschichtlich bedeutsamen Erkenntnissen durch diejenige Auffassung zum Ausdruck, die Wissenschaft als historisch fortschreitenden, nie abschließbaren Erklärungsversuch versteht, der nicht mehr von einem einzelnen getragen werden kann, sondern in dem arbeitsteilig Forscher aus verschiedenen Disziplinen an der Lösung der sich stellenden Aufgaben arbeiten.¹⁴

Von einer ›Bewegung‹ kann bei der Allgemeinen Kunstwissenschaft insofern nur im Sinne einer Minimalbestimmung die Rede sein. Man kann hier auch von einem ›Kreis‹, einer ›Initiative‹ oder von einer »Forschergemeinschaft«¹⁵ sprechen, deren Ziel die systematische Grundlegung einer interdisziplinären Erschließung der

¹¹ S.u. S.XXXVI–XXXIX.

¹² E. Utitz: *Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft*, Bd.2, S.309, s.a. ebd., S.320 und S.421 f.

¹³ M. Dessoir: »Zum Abschied«, S.416. (In dieser Ausgabe S.91.)

¹⁴ W. Henckmann: »Vorwort«, S. XV.

¹⁵ W. Henckmann: »Probleme der allgemeinen Kunstwissenschaft«, S.329, vgl. ebd., S.298 f. S.a. U. Franke: »Nach Hegel«, S.74.

Kunst ist und der sich viele Wissenschaftler mehr oder weniger eng und mehr oder weniger langfristig assoziieren.

Dennoch handelt bei dem Kreis um Dessoir nicht bloß um eine zufällige oder beliebige Konstellation von Wissenschaftlern und kunstwissenschaftlichen Konzepten. So bleibt die Allgemeine Kunsthistorik bis in die 1930er Jahre hinein eine Adresse von internationaler Bedeutung, die gerade nicht für einen diffusen Impuls, sondern vielmehr für ein *bestimmtes* kunstwissenschaftliches Anliegen einsteht: Es geht den Initiatoren dieses Projekts erstens um die Entwicklung einer ›Allgemeinen‹ Kunsthistorik und zweitens um deren Unterscheidung von der ›Ästhetik‹.

Das ›Allgemeine‹ der Allgemeinen Kunsthistorik

Zur Rede von einer ›Allgemeinen‹ Kunsthistorik erklärt Dessoir selbst, das Beiwort ›allgemein‹ drücke zum einen aus, »daß es sich nicht bloß um bildende Kunst, um Kunst im Sinne des engeren Wortgebrauchs«, handelt. Zum anderen verweist er auf »das Vorbild der ›allgemeinen Nationalökonomie‹, die – nach Schmollers Begriffsbestimmung – auf breitesten philosophischer Grundlage‹ vom Wesen der Gesellschaft und den allgemeinen Ursachen des wirtschaftlichen Lebens› ausgeht (während der andere Teil historisch und praktisch ist)«.¹⁶ Ziel der Allgemeinen Kunsthistorik sei es aufzuzeigen, »welch innerer Zusammenhang zwischen den Künsten besteht und inwiefern sie aufeinander einzuwirken vermögen«. Man könne grundsätzlich »aber mit gleichem Recht von systematischer oder theoretischer Kunsthistorik sprechen«.¹⁷

Dieser Aspekt betrifft also vordringlich das Verhältnis dieser Wissenschaft zu den einzelnen Kunsthistorien: Als explizit ›allgemein‹ konzipierte Kunsthistorik will sie in methodologischer Hinsicht Aussagen treffen, die grundsätzlich für alle Künste in ihrer Unterschiedlichkeit relevant sind und insofern die sachliche Verbindung der Kunsthistorien untereinander explizieren. Für deren Arbeit soll hier ein gemeinsamer konzeptioneller Rahmen bereitgestellt werden, der sowohl die Basis für die einzelwissenschaftliche Kunstofforschung als auch für einen methodisch kontrollierten interdisziplinären Austausch schafft. Ihren »eigenständlichen Kerninhalt« hat diese Wissenschaft so, wie Dessoir erklärt, in der »Systematik der Künste«.¹⁸ Die Kunst soll dabei nicht nur in medialer Hinsicht in ihrer Allgemeinheit, d. h. als Totalität aller Künste, erforscht werden. Die beanspruchte Allgemeinheit bezieht sich vielmehr auch auf konventionelle Beschränkungen der Kunst und des Kunstabegriffs – also insbesondere die christlich-europäische ›Hochkunst‹. Das heißt, die Kunst darf nicht von vorne herein auf einen bestimmten tradierten Kanon von Gegenständen und Fragestellungen festgelegt werden.

¹⁶ M. Dessoir: »Allgemeine Kunsthistorik«, Sp. 2407.

¹⁷ M. Dessoir: »Sinn und Aufgabe der allgemeinen Kunsthistorik«, S. 152. (In dieser Ausgabe S. 60.)

¹⁸ M. Dessoir: »Allgemeine Kunsthistorik«, Sp. 2407.

Die Allgemeine Kunsthistorik, wie sie von Dessoir und in seinem Umkreis entwickelt wird, bildet damit eine kritische Antwort auf das zunehmende Spezialistentum in der Kunstforschung: Sie fügt sich in die breite, vom Beginn des 20. Jahrhunderts bis in die Zeit um 1930 anhaltende Tendenz ein, sich in Absetzung von dem »biographischen Amorphismus« der »positivistischen Ära« und den als solchen wert- und sinnfreien Material- und Datenbergen, die in den Einzelwissenschaften – wie man es nun sieht – angehäuft worden waren, um die Herausarbeitung der »überindividuellen Gemeinsamkeiten« der kunstrelevanten Disziplinen zu bemühen: »Wofür man sich jetzt interessiert, ist der innere Zusammenhang aller Künste und Wissenschaften, und zwar in bewußtem Affront gegen die bisherige ›Fächerbetriebsamkeit.‹«¹⁹ In diesem geistigen Klima wird nach »undogmatischen Antworten« auf die – durch die »Überfülle konkreten wissenschaftlichen Ausgangsmaterials« und einzelwissenschaftlicher Detailfragen verschüttete – basale »Frage nach dem Grund für die ästhetische Schöpfung und für die ästhetische Erfahrung« gesucht.²⁰ So charakterisiert auch der norwegische Literaturhistoriker Gerhard Gran in seiner Grußbotschaft auf dem Kongress von 1913 diese Initiative als einen »Protest gegen solche Verdummung, einen Protest gegen die einseitige Spezialisierung«.²¹

Bei aller Aufbruchsstimmung steht die Allgemeine Kunsthistorik aber zugleich in einer bis weit in das 19. Jahrhundert zurückreichenden Tradition der Kunstforschung, die sich – in bewusster Absetzung von der idealistisch-spekulativen Ästhetik einerseits und einer stark literarisch geprägten Form der Kunstschriftsteller andererseits – ausdrücklich als Kunsthistorik versteht.²²

Das Paradigma bildet hier die Transformation des Selbstverständnisses der Kunstgeschichtsforschung zur Kunsthistorik als einer Disziplin, die sich in Anlehnung an die Geschichtswissenschaft eine eigene Methodik und systematische Fundierung erarbeitet: Während heute die Bezeichnungen »Kunstgeschichte« und »Kunsthistorik« in aller Regel als Synonyme behandelt werden, war die Unterscheidung seinerzeit noch Programm. Wichtig sind in dieser innerdisziplinären Neuausrichtung der Kunstgeschichte als Kunsthistorik, neben Jacob Burckhardts kulturhistorischem und Carl Justis persönlichkeitsorientiertem Ansatz, vor allem die dezidiert antimetaphysisch orientierten Beiträge der früheren Wiener Schule der Kunstgeschichte mit Rudolf Eitelberger und Moritz Thausing geworden, die die Emanzipation dieser Wissenschaft von ihren philosophischen Wurzeln, namentlich bei Hegel, durchsetzen wollen. An die Stelle allgemeiner, spekulativ gewonnener Wesensaussagen über die Kunst sollen jetzt historische Daten und Fakten treten. Ab den 1880er Jahren werden dann von Kunsthistorikern wie

¹⁹ J. Hermand: *Literaturwissenschaft und Kunsthistorik*, S. VI.

²⁰ H. Dilly: »Ästhetik und allgemeine Kunsthistorik«, S. 54.

²¹ Kongress für Ästhetik und Allgemeine Kunsthistorik. Berlin, 7.–9. Oktober 1913. Bericht. Hrsg. vom Ortsausschuss. Stuttgart 1914, S. 41.

²² Vgl. bes. R. Heinz: »Zum Begriff der philosophischen Kunsthistorik im 19. Jahrhundert«; G. Scholtz: Art. »Kunstphilosophie, Kunsthistorik, Kunsthistorik«.

Alois Riegl, Heinrich Wölfflin und Hans Tietze Beiträge zu einer eigenständigen Methoden- und Theoriebildung der Kunstgeschichte entwickelt. Ihre Wissenschaftlichkeit beweist diese Kunstgeschichtsforschung nicht mehr durch die Übernahme von Kriterien der Geschichtsforschung, sondern durch die Entwicklung spezifischer Kriterien für die synthetisierende Strukturierung des kunsthistorischen Materials, die es ermöglichen sollen, den ihm eigenen Sinn zu erschließen. Mit diesen Beiträgen zu einer eigenständigen Methoden- und Theoriebildung reiht sich die Kunstgeschichtsforschung in die gerade im deutschsprachigen Raum in den verschiedenen Einzelwissenschaften von den Künsten ganz allgemein vermehrt zu verzeichnenden Bestrebungen ein, selbst Grundlagenforschung zu betreiben, um die konzeptionelle Basis der eigenen Disziplin zu klären. Diese Beiträge knüpfen damit zwar bei den früheren emanzipatorischen Bestrebungen innerhalb des Fachs an. Es geht nun aber nicht mehr darum, dessen Selbstständigkeit gegenüber der spekulativen Philosophie durch die Positivität des eigenen Wissens zu behaupten. Vielmehr strebt man nun explizit danach, die Berechtigung des Anspruchs auf disziplinäre Autonomie durch ein eigenes methodologisches Fundament zu erhärten: Es gilt, auf methodisch gesicherter Basis die (bildende) Kunst als Gegenstand eigener Art und eigenen Rechts zu thematisieren. Die Bezeichnung ›Kunstwissenschaft‹ soll dabei nicht zuletzt den Anspruch untermauern, dass man die Beiträge anderer anerkannter Wissenschaften wie der Psychologie, Soziologie, Anthropologie und insbesondere auch der Geschichte für die eigene Disziplin nutzbar machen will und sich als diesen gleichrangig betrachtet.

Zwar begreift sich auch die Allgemeine Kunstwissenschaft im engeren Sinne als Disziplin bzw. Meta-Disziplin mit dezidiert wissenschaftlichem – d.h. hier ebenfalls vor allem: antispekulativem – Anspruch. Und auch sie setzt sich dabei nicht nur von der Phänomenferne der philosophischen Spekulation, sondern auch von der Detailfixiertheit des Positivismus ab. Bei der Allgemeinen Kunstwissenschaft handelt es sich aber, anders als bei den kunsthistorischen Begriffsbildungen, um eine allgemeine Wissenschaftstheorie der Kunstwissenschaften, die nicht einzelne Künste, sondern die Kunst in ihrer Allgemeinheit thematisieren will. In diesem Zusammenhang spielen zwar auch die einzelnen Künste eine Rolle, aber weniger in ihrer jeweiligen Besonderheit als in ihrer gemeinsamen Eigenschaft als Kunst. Wenn in der Allgemeinen Kunstwissenschaft so etwa der Begriff der Poesie als Grundlage der Literaturwissenschaft, der Musik als Grundlage der Musikwissenschaft bzw. der Malerei, Skulptur und Architektur als Grundlage der Kunstgeschichte im engeren Sinne thematisiert wird, dann steht dabei immer zugleich die Frage im Hintergrund, »welch innerer Zusammenhang zwischen den Künsten besteht und inwiefern sie aufeinander einzuwirken vermögen«, wie Dessoir es formuliert.²³

Der Allgemeinen Kunstwissenschaft wird darüber hinaus die Aufgabe übertragen, nicht nur den Zusammenhang zwischen den einzelnen Künsten und den für sie zuständigen Wissenschaften zu erläutern, sondern auch zwischen den unter-

²³ M. Dessoir: »Sinn und Aufgabe der allgemeinen Kunstwissenschaft«, S. 152. – S.o. S.XII.

schiedlichen Zugangsweisen zum Phänomen Kunst, wie es etwa in der Psychologie, der Anthropologie oder auch der Soziologie der Kunst thematisiert wird. Damit ist intendiert, die Kunst in der ganzen Vielfalt ihrer Aspekte in den Blick zu bringen.

Anders als in der metaphysischen Tradition soll die Allgemeinheit dieser Kunstherrschaft dabei aber eben nicht spekulativ, sondern auf der Basis eines interdisziplinären Austausches aller systematischen und empirischen kunstrelevanten Wissenschaften, d. h. auch unter Einbeziehung der Theoretisierungen innerhalb der Einzeldisziplinen, erörtert werden. Auf diesem Weg soll eine Bestimmung des – alle diese Künste und Disziplinen verbindenden – Begriffs der Kunst gesucht werden, der in den Einzelwissenschaften ebenso wie im alltäglichen Sprechen über die Kunst zwar immer schon vorausgesetzt, aber nicht als solcher reflektiert wird. Die Allgemeine Kunstherrschaft ist somit auch maßgeblich ein wissenschaftskritisches Unternehmen: Sie macht die einzelnen Kunstherrschaften auf die Grenzen ihrer Unternehmen bzw. auf ihre Voraussetzungshaftigkeit aufmerksam.

Die Unterscheidung der Allgemeinen Kunstherrschaft von der Ästhetik

Das zweite Charakteristikum der Allgemeinen Kunstherrschaft neben ihrer ›Allgemeinheit‹ ist nun die Unterscheidung der Kunstherrschaft von der ›Ästhetik‹. Die Rede vom ›Ästhetischen‹ hat dabei im Rahmen der Allgemeinen Kunstherrschaft eine doppelte Bedeutung: Zum einen versteht man unter dem Ästhetischen – im engeren Sinne – den Ansatz traditioneller Ästhetiken, die im Begriff der Schönheit und den damit verbundenen Anmutungskategorien den Leitfaden für das Verstehen und Beschreiben von Kunstwerken gesehen hatten. Dieses Verständnis wird in der Allgemeinen Kunstherrschaft abgelehnt. Denn im Zeichen der ›Ästhetik‹ werde die Kunst willkürlich auf einen bestimmten Kreis von ›schönen‹ Kunstwerken festgelegt, der mit dem Gegenstandsbereich der Kunst als solchem allerdings keineswegs identisch sei. Zum anderen wird das Ästhetische – im weiteren Sinne – auf die Funktion des ästhetischen Genusses und der sinnlichen Erfahrung bezogen. Dabei wird diese Funktion von Dessoir und seinem Kreis allerdings grundsätzlich vom Objekt her gesehen: Die Erfahrung wird zu einer ästhetischen, wenn sie an einem ästhetischen Objekt vollzogen wird. Die objektive Qualität des Gegenstandes ist also primär gegenüber seinem Vollzug.

Diesen Aspekten des Ästhetischen wird durchaus eine Berechtigung auch in Bezug auf die Kunst zuerkannt: Ohne emotional-sinnliche Erfahrung gibt es auch für die Vertreter der Allgemeinen Kunstherrschaft keine Kunst. Es wäre aber verfehlt, die Kunst allein auf die Funktion des ästhetischen Genusses zu reduzieren, weil so das Spektrum der vielfältigen künstlerischen Funktionen außer Acht gelassen würde. Dementsprechend fordern Dessoir und seine Mitstreiter eine Differenzierung zwischen der Erforschung des Ästhetischen in der Ästhetik einerseits und der Kunst bzw. der Künste, für die die Allgemeine Kunstherrschaft zuständig ist, andererseits.

Im Rahmen der Allgemeinen Kunsthistorik betrifft die Infragestellung der Ästhetik als Leitinstanz der Kunstreflexion dabei nicht nur das Verhältnis zur philosophischen und kunstwissenschaftlichen Tradition. Diese Tradition, die die Kunst unter dem Aspekt der Schönheit thematisiert hatte, wird nun, im Zeichen eines strikt antispekulativen Wissenschaftsideals der Sachlichkeit, als überholt angesehen. Die Zurückweisung der Kompetenz der Ästhetik in Fragen der Kunst betrifft vielmehr ebenfalls jüngere Ansätze, vor allem die psychologische und die neukantianische Ästhetik, die zwar mit den metaphysischen Voraussetzungen der idealistischen Tradition gebrochen, an der Fixierung der Kunst auf die »Schönheit« und ihre systematische Betreuung durch die Ästhetik indes festgehalten hatten. Der auch in diesen Forschungsansätzen zugrundegelegte Glaube, die Kunst in ihrer Gesamtheit unter dem Gesichtspunkt der Schönheit fassen zu können, gilt dagegen jetzt als unbegründeter, erstarrter Dogmatismus.

Die von der Allgemeinen Kunsthistorik geforderte Entkoppelung von Kunst und Schönheit richtet sich zugleich gegen die »vorherrschenden Begriffe[] der Gründerzeit«²⁴ überhaupt. Schmarsow bringt diese Distanzierung so auf den Punkt:

Wie unglaublich verworren und einseitig sind die Begriffe von Heimatlichem und Volkstümlichem, von germanischem und deutschem Wesen, die uns eingepflichtet werden von Jugend auf – eben heute, nach 1870, mehr denn je zuvor, selbst in den Freiheitskriegen. Wie kurzsichtig verfahren selbst unsere Wanderprediger für Kunst und Erziehung, wenn sie immer wieder zur Nachahmung einer verflossenen Formensprache raten, d.h. zur Lehre Winckelmanns zurückkehren.²⁵

Ein entscheidendes Motiv für die systematische Lösung der Kunst bzw. der Kunsthistorik von ihrer Festlegung auf das Ästhetische bildet die Konfrontation mit den unklassischen Kunstpraktiken, wie sie die damaligen Avantgardebewegungen mit dem Impressionismus, Naturalismus und Expressionismus hervorbringen. Die Unzulänglichkeit einer traditionellen, auf Schönheit festgelegten Kunstforschung ergibt sich aber auch aus weiteren Faktoren einer Entgrenzung des Kunstbegriffs, die am Beginn des 20. Jahrhunderts auf den Plan treten. Henckmann hat hier insbesondere auf neue künstlerische Ausdrucksformen und Medien wie Photographie, Film oder Hörspiel, auf eine wachsende öffentliche Anerkennung von Kunstgattungen, die in der klassischen Kunstreflexion nicht akzeptiert wurden, wie Tanz, Oper, Plakat, Ornament oder Kunstgewerbe, sowie auf eine Entmondialisierung der traditionellen akademischen Orte der Kunstreflexion (Philosophie und Kunsthistorik) durch eine zunehmende Beschäftigung mit Fragen der Kunst in empirischen Wissenschaften jenseits der Kunsthistorik (vor allem in der Soziologie, Psychologie, Ethnologie, Pädagogik und den Naturwissenschaften) hingewiesen. Denn durch diese empirischen Wissenschaften jenseits

²⁴ U. Kultermann: *Geschichte der Kunsts geschichte*, S. 308.

²⁵ A. Schmarsow: *Unser Verhältnis zu den bildenden Künsten*, S. 150.

der Kunstforschung im engeren Sinne wird beispielsweise der Status der Werke von außereuropäischen und vorzeitlichen Kulturen, von Kindern oder aber das Verhältnis von Kunst und Krankheit zur Diskussion gestellt.²⁶ Diese vielfältigen Entgrenzungsphänomene in der zeitgenössischen Kunstwelt gehen an die Substanz der Kunsthistorik, indem sie eine grundlegende Frage aufwerfen: Verbindet alle diese Phänomene tatsächlich etwas, das mit dem Wort ›Kunst‹ angemessen bezeichnet werden kann, und wenn ja: was?

Auf diesen »krisenhafte[n] Zustand«²⁷ reagieren die Vertreter der Allgemeinen Kunsthistorik mit einem neuen Wissenschaftskonzept: Die Kunst muss in unvoreingenommener, umfassender und strikt an der Sache orientierter Weise als »objektive Tatsache«²⁸, mehr noch – wie Utitz es als Schüler Franz Brentanos in phänomenologischer Diktion formuliert – als »ungeheure Objektivität eigener Art«²⁹ begriffen werden. Die für die neue Wissenschaft – namentlich von Utitz – reklamierte »einheitliche Forschungseinstellung«³⁰ soll also nicht subjektiv, durch die Anwendung einer Methode, sondern objektiv, durch den Nachweis, dass die zu untersuchenden Gegenstände gleich beschaffen sind, begründet werden. Utitz folgt damit der Maxime Brentanos, dass die wissenschaftlichen Methoden ganz von den Erfordernissen der zu untersuchenden Sachverhalte her bestimmt werden sollen: Bevor Methoden entwickelt werden, gilt es, möglichst unvoreingenommen das Wesen der Sachverhalte – hier also: der Kunst – zu erforschen.³¹ Unter dem Vorzeichen der Objektivität will man also auf philosophische Kompetenz rekurrieren und den Gegenstand ›Kunst‹ bestimmen, ohne die Kunst auf ihren ästhetischen Aspekt zu reduzieren oder auf metaphysische Voraussetzungen zurückzugreifen.

Alle Protagonisten der Allgemeinen Kunsthistorik teilen diese Orientierung auf die »objektive Tatsache« der Kunst: Studien zu speziellen Künsten, Kunstwerken oder Kunstfragen sind immer als Beiträge zum Ganzen einer Wissenschaft von der Kunst überhaupt, d.h. zu *einem* Sachzusammenhang, zu verstehen, der aufgrund seiner Breite und Wandelbarkeit aber nur noch in einem kollektiven und unabsließbaren Forschungsprozess aller kunstrelevanten Disziplinen erfassbar ist. Dabei ist es für sie klar, dass die Frage nach der Kunst nur angemessen beantwortet werden kann, wenn auch die unkanonischen ästhetischen Manifestationen, die schließlich die neue Beantwortung dieser Frage erst erforderlich gemacht hatten, nachdrücklich in die Überlegungen miteinbezogen werden.

²⁶ Vgl. W. Henckmann: »Probleme der allgemeinen Kunsthistorik«, S.275.

²⁷ E. Utitz: *Grundlegung der allgemeinen Kunsthistorik*, Bd. 1, S.30. (In dieser Ausgabe S.111.)

²⁸ M. Dessoir: »Sinn und Aufgabe der allgemeinen Kunsthistorik«, S.149. (In dieser Ausgabe S.57.)

²⁹ E. Utitz: »Das Problem einer allgemeinen Kunsthistorik«, S.438. (In dieser Ausgabe S.139.)

³⁰ E. Utitz: *Grundlegung der allgemeinen Kunsthistorik*, Bd. 1, S.11. (In dieser Ausgabe S.102.)

³¹ Vgl. W. Henckmann: »Probleme der allgemeinen Kunsthistorik«, S.292f.; ders.: »Vorwort«, S. XVII.

Und in der Tat bilden die im Rahmen der Allgemeinen Kunsthistorik entstandenen Forschungen in der Tat einen ganzen – bisher weitgehend uner schlossenen – historischen Fundus an Studien gerade auch zu den verschiedensten künstlerischen Randerscheinungen, Spezialfragen und Grenzfällen wie etwa ›Ingenieurkunst³², ›Ornamentik³³ und ›dekorativer Malerei³⁴ bzw. ›dekorativer Plastik³⁵, ›Karikatur³⁶, ›Plakatkunst³⁷ und ›künstlerischen Schriftformen³⁸, ›Kinderkunst³⁹, ›japanischer Lackkunst⁴⁰, dem ›Symbol in prähistorischer Beleuchtung⁴¹, dem ›Abbau der Raumdarstellung bei Geisteskranken⁴² sowie ›Verlust und Wiederkehr der künstlerischen Farbenausdrucksfähigkeit während einer akuten Geistesstörung⁴³, ›Bewegungs-⁴⁴ bzw. ›Durchschnittsphotographie⁴⁵ oder ›Regie als Kunst⁴⁶. Und auch die großen modernen Kunsttendenzen wie Impressionismus⁴⁷, Realismus, Naturalismus und Expressionismus⁴⁸ werden hier diskutiert.

Diese zeitgenössischen Entgrenzungsphe nomen begreift man in der Allgemeinen Kunsthistorik aber eben gerade weder als Anlass, den Kunstabegriff zu den Akten zu legen, noch, ihn kurzerhand jeder Kontur zu berauben, um ihn auch auf Unkanonisches anwenden zu können. Vielmehr versteht man diese Entgrenzungerscheinungen als Herausforderung, den Kunstabegriff grundsätzlich neu zu bestimmen: Es geht, wie es bei Utitz heißt, um die Bestimmung der Kunst als ein »Kulturgebiet, das gleichberechtigt neben die Wissenschaft tritt«. Dahin, so fährt Utitz fort, gelangen wir aber nur, »wenn wir neben die Erkenntnis der Wissenschaft eine ganz andere künstlerische stellen, die durch jene niemals ersetzt werden kann, die eine selbständige Form der Welterfassung oder Weltbildung ist«. Kunst darf daher ›ohne falsche Überspannung des Autonomiebegriffs‹ nicht einfach in

³² Vgl. H. Pudor: »Ingenieurkunst«.

³³ Vgl. u. a. A. Schmarsow: »Anfangsgründe jeder Ornamentik«; ders.: »Zur Lehre vom Ornament«; ders. / F. Ehlotzky: »Die reine Form in der Ornamentik aller Künste«; A. Schmarsow: »Die reine Form in der Ornamentik aller Künste«; F. Adama van Scheltema: »Beiträge zur Lehre vom Ornament«; ders.: »Ornament und Träger«; W. Worriinger: »Entstehung und Gestaltungsprinzipien in der Ornamentik«; E. Strauß: »Über einige Grundfragen der Ornamentbetrachtung«.

³⁴ Vgl. K. Doeblemann: »Über dekorative Malerei«.

³⁵ Vgl. R. Hamann: »Dekorative Plastik«.

³⁶ Vgl. A. Mayer: »Karikatur«.

³⁷ Vgl. P. Westheim: »Plakatkunst«; ders.: »Künstlerische Schriftformen«.

³⁸ Vgl. O. Wulff: »Kernfragen der Kinderkunst und des allgemeinen Kunstunterrichts der Schule«.

³⁹ Vgl. E. Große: »Der Stil der japanischen Lackkunst«.

⁴⁰ Vgl. H. Kühn: »Symbol in prähistorischer Beleuchtung«.

⁴¹ Vgl. W. Morgenthaler: »Der Abbau der Raumdarstellung bei Geisteskranken«.

⁴² Vgl. G. Herrmann: »Verlust und Wiederkehr der künstlerischen Farbenausdrucksfähigkeit während einer akuten Geistesstörung«.

⁴³ Vgl. K. Lange: »Bewegungsphotographie und Kunst«.

⁴⁴ Vgl. G. Treu: »Durchschnittsphotographie und Schönheit«.

⁴⁵ Vgl. C. Hagemann: »Regie als Kunst«.

⁴⁶ Vgl. z. B. G. Marzynski: »Die impressionistische Methode«.

⁴⁷ Vgl. z. B. E. Utitz: »Der neue Realismus«.

»Kultur« aufgelöst werden, sondern es gilt vielmehr, Kunst als eine »Sonderform der Kultur« in der ihr eigenen Objektivität zu entfalten.⁴⁸

Für die Zeitgenossen beruht die Attraktivität der Allgemeinen Kunsthissenschaft maßgeblich auf eben diesem Konzept der Kunst als ›Objektivität bzw. ‚Tatsache‹: Es verspricht, den aktuellen Entgrenzungserfahrungen gerecht werden zu können, ohne einen traditionellen Kunstbegriff durch Überdehnung bloß scheinbar den neuen Herausforderungen anzupassen oder den Kunstbegriff gleich ganz zu den Akten zu legen. Auf dieser Basis wird die Allgemeine Kunsthissenschaft als Forum für eine interdisziplinäre, vorurteilslose und phänomennahe Erforschung der Kunst konzipiert, die die bisher eher neben-, wenn nicht gegeneinander agierenden Bestrebungen und Perspektiven endlich zusammenführen will, damit aus dem »geschäftigen Durcheinander ein Zusammenwirken entstehen« kann.⁴⁹

Zwar muss man sagen, dass das eigentliche wissenschaftstheoretische Anliegen der Allgemeinen Kunsthissenschaft, näherhin insbesondere die systematische Bestimmung ihres Verhältnisses zur Ästhetik, bereits unter den Zeitgenossen weithin »eher unverstanden« geblieben ist.⁵⁰ – Diesen Zweifeln trägt die im vorliegenden Band getroffene Textauswahl Rechnung, indem sie die Rezension des Kunsthistorikers Erich Everth auf die *Ästhetik* seines Berufskollegen Richard Hamann⁵¹ wiedergibt, in der der Verfasser versucht, die Gründe, die Hamann für die Trennung des »Wesen[s] des Ästhetischen vom Wesen der Kunst«⁵² vorgebracht hat, zu widerlegen. – Nichtsdestoweniger ist gerade die Unterscheidung zwischen Ästhetik und Kunsforschung für das Konzept der Allgemeinen Kunsthissenschaft fundamental und prägt sogar ihr äußeres Erscheinungsbild. So sind selbst die jährlich anschwellenden Schriftenverzeichnisse, mit denen in der *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunsthissenschaft* die aktuellen Publikationen präsentiert werden, säuberlich in die beiden – jeweils weiter aufgeschlüsselten – Hauptkategorien ›Ästhetik‹ und ›Allgemeine Kunsthissenschaft‹ unterteilt. Desgleichen berücksichtigt man bei der Anordnung der Beiträge auf den Kongressen und in der *Zeitschrift* ihre ästhetische bzw. kuntwissenschaftliche Akzentuierung, wobei sich hier allerdings von Anfang an ein deutliches Übergewicht der kuntwissenschaftlichen Studien abzeichnet. Dieser Unterscheidungswille hat etwa auch in einem der bekanntesten und einflussreichsten Texte, die in der *Zeitschrift* erschienen sind, Georg Lukács »Theorie des Romans«, seine Spuren hinterlassen: Als Max Weber 1915 Dessoir kontaktiert, um ihm die Veröffentlichung des ersten Kapitels aus Lukács' geplanter Habilitationsschrift über Dostoevskij vorzuschlagen, zögert der Herausgeber:

⁴⁸ E. Utitz: »Über Grundbegriffe der Kunsthissenschaft«, S. 12 und S. 9. (In dieser Ausgabe S. 157 und 154.)

⁴⁹ M. Dessoir: *Ästhetik und allgemeine Kunsthissenschaft*, 2. Aufl., S. 3.

⁵⁰ U. Franke: »Nach Hegel«, S. 76.

⁵¹ Vgl. E. Everth: »Richard Hamann: Ästhetik.«

⁵² Ebd., S. 100. (In dieser Ausgabe S. 297.) Vgl. R. Hamann: *Ästhetik*, 1. Aufl., S. 1. (In dieser Ausgabe S. 272.) S. a. E. Utitz: *Grundlegung der allgemeinen Kunsthissenschaft*, Bd. 1, S. 19 (in dieser Ausgabe S. 107); ders.: »Allgemeine Kunsthissenschaft«, S. 442 (in dieser Ausgabe S. 132).

Hinsichtlich der zahlreichen Kritikpunkte Dessoirs (der u.a. zur Streichung des gesamten ersten Teils des Essays rät), lenkt Lukács' bei dem Titel ein: Er erscheint schließlich 1916 nicht, wie zunächst vom Autor vorgesehen, als ›Ästhetik des Romans‹, sondern unter dem heute bekannten Titel.⁵³

Überhaupt ist es neben der programmatischen Interdisziplinarität und Unvoreingenommenheit gerade die Differenzierung zwischen Ästhetik und Kunsthistorie, mit der die Initiative der Sache nach einen Nerv der Zeit trifft. Und so resümiert Hamann in seinem Bericht zum ersten Kongress, der in Thematik und Struktur ganz im Zeichen dieser Unterscheidung steht: »Dieser Kongreß war mehr als eine Veranstaltung mit bestimmt umrissemem Programm und sachlichen Zielen, deren Resultate sich als wissenschaftliches Ergebnis zusammenfassen ließen, er war eine Programmerklärung, ein Symptom und ein Manifest.«⁵⁴

Vor allem Dessoir und Utitz haben sich in immer neuen Anläufen darum bemüht, die Unterscheidung zwischen Ästhetik und Kunsthistorie methodologisch zu begründen bzw. das Verhältnis von Ästhetischem und Kunst Sachlich zu präzisieren. Dabei geht es nicht etwa – wie regelmäßig unterstellt wird – um eine Unterscheidung zwischen einer philosophischen Bestimmung der Kunst (in der Ästhetik) und einer einzelwissenschaftlichen Erforschung der Kunst (in den Kunsthistorien).⁵⁵ Diese Auffassung geht auf die bis heute verbreitete Identifikation von ›Ästhetik‹ und ›Philosophie der Kunst‹ zurück, deren Angemessenheit im Rahmen der Allgemeinen Kunsthistorie aber gerade bestritten wird. So wird zwar die Aufgabe und Stellung der Philosophie in der Allgemeinen Kunsthistorie von ihren Protagonisten methodologisch sehr unterschiedlich charakterisiert, aber nirgends grundsätzlich infrage gestellt. Utitz beispielsweise geht hier so weit, die Allgemeine Kunsthistorie ausdrücklich als Philosophie der Kunst zu bestimmen.⁵⁶ Es geht bei der Unterscheidung zwischen Ästhetik und Kunsthistorie ebenfalls nicht um die in der Literatur immer wieder anzutreffende Behauptung, das Ästhetische spiele für die Vertreter der Allgemeinen Kunsthistorie in der Kunst keine Rolle, sei hier also irrelevant. Und es entspricht auch nicht den Grundlinien der Allgemeinen Kunsthistorie, wie vor

⁵³ Vgl. P. Hohlweck: »Georg Lukács und der Verfasser der ›Theorie des Romans‹«, bes. S. 87.

⁵⁴ R. Hamann: »Zum Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunsthistorie«, Sp. 715–717. (In dieser Ausgabe S. 326.)

⁵⁵ Vgl. in diesem Sinne z.B. O. Bätschmann: »Jacob Burckhardt«, bes. S. 128–132.

⁵⁶ »Wenn die Ästhetik nicht der Gesamtatsache der Kunst beikommen kann, und wenn die einzelnen Kunstdisziplinen allgemeine Kunstrprinzipien verlangen, die nicht der Ästhetik zu entnehmen sind, so scheint eine neue Wissenschaft sich einschieben zu müssen, die mit der Ästhetik die Allgemeinheit teilt und mit den Kunstdisziplinen das Material: die Kunstwerke in der ganzen Fülle ihrer Beziehungen und Bedingtheiten. Die Geschichte bedarf auch einer philosophischen Grundlegung, und diese bietet die Geschichtsphilosophie; und allgemeine Kunsthistorie ist ja nichts anderes als Philosophie der Kunst, wobei wir nur den Sinn der Philosophie nicht so verengen dürfen, daß er alle phänomenologischen und psychologischen Untersuchungen ausschließt.« (E. Utitz: *Grundlegung der allgemeinen Kunsthistorie*, Bd. 1, S. 32. [In dieser Ausgabe S. 112 f.])

allem Worringer es zu dieser Zeit in seinem epochenmachenden Werk *Abstraktion und Einfühlung* vertritt, »die Ästhetik als Teil der Lehre vom Schönen auf das im griechischen oder klassischen Sinne Schöne und damit auf einen Teilbezirk ihrer früheren Domäne« einzuschränken, die Ästhetik bzw. das Ästhetische also radikal zu historisieren.⁵⁷

Mit der Differenzierung zwischen Ästhetik und Kunsthistorie wendet man sich vielmehr gegen das überkommene, vor allem mit dem Namen Hegels verbundene Dogma einer »Wesenseinheit«⁵⁸ von Ästhetischem und Kunst, das davon ausgeht, die Kunst sei maßgeblich ein ästhetisches Phänomen. Und dies gilt umso mehr, wenn die Ästhetik, wie ebenfalls bei Hegel, aber auch in der philosophischen Tradition allgemein üblich, als »Wissenschaft vom Schönen«⁵⁹ verstanden wird. In dieser Engführung von Ästhetik, Schönheit und Kunst treffen nämlich gleich zwei Fehldiagnosen aufeinander:

Zum einen ist die Bestimmung der Ästhetik im engeren Sinne als ›Wissenschaft vom Schönen‹ unangemessen. So bleibt zwar auch für die Vertreter der Allgemeinen Kunsthistorie das Schöne der Mittelpunkt und Inbegriff des Ästhetischen: »Mit dem Schönen stossen wir in das Herz des Aesthetischen vo[r]. [...] Das Schöne ist lauterste Kristallisation des Aesthetischen.«⁶⁰ Entgegen der traditionellen Ästhetik, die »den Begriff der Schönheit als den umfassendsten oder gar einzigen betrachtet« und diesen in ihren »Mittelpunkt« stellt, wird aber darauf hingewiesen, dass das Erhabene, Komische, Tragische, Hässliche usw. von jeweils eigener, nicht nur als Derivat des Schönen zu betrachtender, ästhetischer Relevanz ist.⁶¹

Zum anderen und vor allem ist auch die Bestimmung der Ästhetik als Wissenschaft von der Kunst verfehlt. Dies gilt zunächst für einen engen Begriff des Ästhetischen, der dieses ganz auf die Schönheit festlegen will. Denn das Schöne ist weder eine notwendige noch eine hinreichende Bedingung der Kunst: »Es gibt – ohne Zweifel – Schönes offenbarende, aufschliessende Kunst. Sie ist jedoch nicht nur auf das Schöne verpflichtet. Wir erfassen die Kunst nicht, mustern wir sie allein unter der Kategorie des Schönen.«⁶² Die Schönheit ist also »nur eine Möglichkeit der Kunst neben andern; durchaus nicht die Einzige und auch nicht die an sich wertvollste«.⁶³

Doch auch das in einem erweiterten, über das Schöne hinausgehenden Sinn verstandene Ästhetische ist nicht dazu angetan, »der Gesamttatsache der Kunst gerecht

⁵⁷ H. Kuhn: *Erscheinung und Schönheit*, S.2.

⁵⁸ M. Dessoir: *Ästhetik und allgemeine Kunsthistorie*, 2. Aufl., S. 1.

⁵⁹ E. Utitz: »Allgemeine Kunsthistorie«, S.436. (In dieser Ausgabe S.127.)

⁶⁰ E. Utitz: »Das Schöne und die Kunst«, S.113. – S.a. M. Dessoir: *Ästhetik und allgemeine Kunsthistorie*, 1. Aufl., S.195–204/2. Aufl., S.138–147.

⁶¹ Vgl. bes. ebd., 1. Aufl., S.3 und S.195–226 (Kap. »Die ästhetischen Kategorien«) / 2. Aufl., S.1 und S.138–170 (Kap. »Die ästhetischen Grundgestalten«) (Zit. 2. Aufl., S.139).

⁶² E. Utitz: »Das Schöne und die Kunst«, S.113.

⁶³ Ebd., S.114.

zu werden«.⁶⁴ Denn es ist zwar richtig, dass Kunst ohne Ästhetisches nicht gedacht werden kann, wenn man darunter allgemein die sinnliche und emotionale Gegebenheitsweise der Kunst versteht. Insofern eine konstitutive »Beziehung zwischen der Wesensart der Kunst und der Wesensart ästhetischer Gegenstände« waltet, »lassen sich Ästhetik und systematische Kunsthissenschaft nicht völlig trennen«.⁶⁵ Aber das Kunstwerk ist doch stets noch etwas anderes als ein rein sinnlicher Gegenstand, ja das sinnliche Moment kann hier durchaus von bloß nebengeordneter Bedeutung sein. So ist es für den Kreis um Dessoir »klar«, dass letztlich »alle Kunstwerke mehr sein wollen als bloße Behälter für ästhetische Reize«⁶⁶, wie sich dies etwa »bei der gesamten Tendenzkunst, beim Porträt, beim Denkmal, bei religiösen Bildern und Statuen usw.«⁶⁷ – d.h. Gegenständen, die offenkundig alle in bestimmten außerästhetischen Funktionszusammenhängen stehen – leicht erkennen lässt. Und diese »außerästhetischen Sachverhalte der Kunst« sind nicht etwa nur »Beigaben, die sachlich besser unterblieben, sondern verankert in Gegenständlichkeit, Wesen und Wert der Kunst«⁶⁸: »Außerästhetisches fließt in sie ein, bedingt ihre Gestaltung, und zwar nicht zufällig, sondern wesengemäß.«⁶⁹ Die Kunst erschöpft sich also nicht in ihrer ästhetischen Funktion und bildet aus diesem Grund auch keinen Teilbestand des Ästhetischen. Es ist daher methodisch »unzulässig, vom Ästhetischen ausgehend zur Kunst herabzusteigen«, wie dies in der traditionellen metaphysischen Ästhetik, aber auch in der psychologischen und neukantianischen Ästhetik der Fall ist.⁷⁰

Zudem reicht der »Kreis des Ästhetischen weiter [...] als der des Künstlerischen«. Schließlich können auch Naturerscheinungen und Produkte »ästhetischer Formung«, die »keine Kunstwerke sind«, »ästhetisch genossen« werden.⁷¹ So spielt das Ästhetische etwa bei der »Gestaltung des persönlichen und gesellschaftlichen Lebens«⁷² eine maßgebliche Rolle, aber ebenfalls die »Schönheit« von Maschinen oder der »Lösung einer mathematischen Aufgabe« ist durchaus »mehr als eine Redensart«.⁷³ Das Ästhetische gelangt also durchaus nicht nur in der Kunst zur »vollgültigen

⁶⁴ E. Utitz: *Grundlegung der allgemeinen Kunsthissenschaft*, Bd. 1, S. 35 (in dieser Ausgabe S. 114); s. a. ders.: »Allgemeine Kunsthissenschaft«, S. 436 (in dieser Ausgabe S. 127).

⁶⁵ M. Dessoir: *Ästhetik und allgemeine Kunsthissenschaft*, 2. Aufl., S. 171.

⁶⁶ M. Dessoir: »Sinn und Aufgabe der allgemeinen Kunsthissenschaft«, S. 151. (In dieser Ausgabe S. 59.)

⁶⁷ E. Utitz: »Ästhetik und allgemeine Kunsthissenschaft«, S. 104. (In dieser Ausgabe S. 123.) – S. a. bes. ders.: *Grundlegung der allgemeinen Kunsthissenschaft*, Bd. 1, S. 63 und S. 65.

⁶⁸ E. Utitz: »Johannes Volkelt: Das ästhetische Bewußtsein«, S. 475.

⁶⁹ E. Utitz: »Das Problem einer allgemeinen Kunsthissenschaft«, S. 433. (In dieser Ausgabe S. 135.)

⁷⁰ E. Utitz: »Johannes Volkelt: Das ästhetische Bewußtsein«, S. 475 f.

⁷¹ M. Dessoir: *Ästhetik und allgemeine Kunsthissenschaft*, 1. Aufl., S. 4 (in dieser Ausgabe S. 6) / 2. Aufl., S. 2.

⁷² M. Dessoir: »Sinn und Aufgabe der allgemeinen Kunsthissenschaft«, S. 149. (In dieser Ausgabe S. 57.)

⁷³ M. Dessoir: *Ästhetik und allgemeine Kunsthissenschaft*, 1. Aufl., S. 113/2. Aufl., S. 58. – Vgl. z. B. E. Utitz: »Ästhetik und allgemeine Kunsthissenschaft«, S. 103. (In dieser Ausgabe S. 122.)

Erscheinung«⁷⁴, wie vor allem Hegel dies behauptet hatte. Hinzu kommt, dass »die im Leben genossene Schönheit und die in der Kunst genossene nicht dasselbe sind«⁷⁵, weil die Schönheit etwa eines Naturdings oder einer Maschine »überhaupt nichts mit Darstellung zu tun« hat. Stattdessen ist es außerhalb der Kunst die »einfache Wirklichkeit, die ästhetisch genossen werden kann, aber nicht aus der Gestaltung heraus«.⁷⁶

Man trifft sich demnach in der Überzeugung, dass sich weder das Wesen des Ästhetischen aus dem Wesen der Kunst gewinnen lässt, noch die Ästhetik in der Lage ist, die Kunst angemessen zu bestimmen. Der »naive Dogmatismus, der das Ästhetische in die zwei Reiche der Natur und Kunst zerlegt«, ist damit »erschüttert«.⁷⁷ Vielmehr werden das Ästhetische und die Kunst jetzt jeweils als Fragestellungen eigener Art betrachtet, für die unterschiedliche Disziplinen – die Ästhetik und die Allgemeine Kunsthistorie – zuständig sind.

Konrad Fiedler und die Allgemeine Kunsthistorie

Konzeptionell verbindet sich in der Allgemeinen Kunsthistorie die Zurückweisung der Ästhetik als Hauptexpertin in Sachen Kunst mit der grundlegenden Forderung nach »Wissenschaftlichkeit«. Dabei geht es um eine Kuntforschung, die sich von »deduktiver Begriffsspekulation« und von »unsachlicher Schöngesterei«⁷⁸, wie sie die idealistische Tradition charakterisierte, fernhält und stattdessen strikt von den künstlerischen Gegebenheiten – den »objektiven Forderungen«⁷⁹ der Kunst und der Kunstwerke – ausgeht. Es kann daher auch nicht Ziel sein, direkt auf das künstlerische Schaffen einzuwirken. Selbst die unmittelbare Nützlichkeit der

⁷⁴ W. Henckmann: »Probleme der allgemeinen Kunsthistorie«, S. 276.

⁷⁵ M. Dessoir: *Ästhetik und allgemeine Kunsthistorie*, 1. Aufl., S. 3 (in dieser Ausgabe S. 5) / 2. Aufl., S. 1.

⁷⁶ E. Utitz: »Ästhetik und allgemeine Kunsthistorie«, S. 103 f. (In dieser Ausgabe S. 122.)

⁷⁷ E. Utitz: »Allgemeine Kunsthistorie«, S. 438. (In dieser Ausgabe S. 129.)

⁷⁸ So resümiert der Kunsthistoriker O. Wulff: »Der Grundgedanke [...] war der Zusammenschluß derjenigen Wissenschaften, welche es mit irgend einer Art des Kunstschatzens zu tun haben, mit einer objektivistisch gerichteten Ästhetik, – einer Ästhetik, die sich von deduktiver Begriffsspekulation ebenso fernhält wie von unsachlicher Schöngesterei, vielmehr von den künstlerischen Gegebenheiten ausgeht. Ihr Endziel kann nur darin bestehen, daß sie im Bunde mit der Psychologie, sowohl der rein deskriptiven wie der experimentellen, die ästhetischen Werturteile einerseits aus der psychischen Organisation des Menschen [...], andererseits aus den objektiven Verhältnissen der Gegenstände dieser Urteilsweise zu erklären und auf Kategorien zurückzuführen sucht. Sie bemüht sich, eine Systematik der ästhetischen Tatbestände, Begriffe und empirischen Gesetze (nicht aber dogmatischen Normen) von den verschiedenen Kunstgebieten her zu gewinnen.« (O. Wulff: »Grundsätzliches über Ästhetik, allgemeine und systematische Kunsthistorie«, S. 556.)

⁷⁹ M. Dessoir: »Eröffnungsrede« [zum ersten Kongress für Ästhetik und Allgemeine Kunsthistorie], S. 43. (In dieser Ausgabe S. 29.)

hier gewonnenen Einsichten für die »persönliche Bildung«⁸⁰ wird zurückgewiesen. Vielmehr versteht sich die Allgemeine Kunsthistorik dezidiert als »dem weiten Gebiet des Wissens«⁸¹ zugehörige Grundlagenforschung: »Die wissenschaftliche Untersuchung [...] darf nicht Mittel zu einem dieser beiden an sich berechtigten Ziele bleiben, sondern ist sich selber Zweck«.⁸² Charakteristisch für alle Vertreter der Allgemeinen Kunsthistorik ist dementsprechend die Intention, die Kuntforschung als Wissenschaft zu betreiben, die diesen Namen dank strenger methodischer Vorgaben auch verdient.

Die zentrale Referenz für dieses Anliegen der Allgemeinen Kunsthistorik bildet dabei, wie insbesondere Utitz hervorhebt, Konrad Fiedler, der seit den 1870er Jahren mit seinen Thesen zum künstlerischen Bild neue Maßstäbe für eine strenge, an der Objektivität ihres Gegenstandes orientierte Kunsthistorik implementiert hatte.⁸³ Zugleich setzt man sich aber von allen diesen Positionen ab und verleiht damit der Allgemeinen Kunsthistorik ihr spezifisches Profil.

Zur Trennung von Ästhetik und Kunsthistorik bei Fiedler

Es ist Konrad Fiedler, dem nach Utitz das »unvergängliche Verdienst« zukommt, »das Problem einer allgemeinen Kunsthistorik klar erkannt zu haben und damit die Notwendigkeit einer allgemeinen Kunsthistorik als Sonderdisziplin« gefordert zu haben.⁸⁴ In der Tat ist es bereits Fiedlers erklärte Auffassung, dass sich die Kunst keineswegs auf die Bedeutung und die Ziele festlegen lässt, die die Ästhetik ihr zuschreibt. Die »Annahme, daß Ästhetik und Kunst ihrem vollen Wesen nach in einem innerlich notwendigen Verhältnis zueinander stehen«, sei »einer kritischen Untersuchung zu unterwerfen«.⁸⁵ In einem Aphorismus notiert Fiedler noch strenger und präziser: »Kunstwerke dürfen nicht nach Grundsätzen der Ästhetik beurteilt werden.«⁸⁶ Denn die Ästhetik kann, wie Fiedler erklärt, immer »nur eines Teiles von dem vollen Gehalte der Kunstwerke habhaft werden«, indem »die Anwendung ästhetischer Prinzipien zu positiven Urteilen über Kunstwerke führt, die den Werken selbst gegenüber der Überzeugungskraft entbehren«⁸⁷ bzw.

⁸⁰ M. Dessoir: *Ästhetik und allgemeine Kunsthistorik*, 1. Aufl., S. 7 (in dieser Ausgabe S. 8) / 2. Aufl., S. 5.

⁸¹ Ebd., 2. Aufl., S. 6.

⁸² Ebd., 1. Aufl., S. 7 (in dieser Ausgabe S. 8) / 2. Aufl., S. 5.

⁸³ Vgl. G. Boehm: »Einleitung«, S. XLVI.

⁸⁴ E. Utitz: *Grundlegung der allgemeinen Kunsthistorik*, Bd. 1, S. 3 (in dieser Ausgabe S. 96), vgl. S. 3–13; s. a. ders.: »Allgemeine Kunsthistorik«, bes. S. 440 f.; ders.: »Über Grundbegriffe der Kunsthistorik«, bes. S. 14–17.

⁸⁵ K. Fiedler: »Über die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst«, S. 7.

⁸⁶ K. Fiedler: »Aphorismen«, S. 13.

⁸⁷ K. Fiedler: »Über die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst«, S. 7.

ihr Verständnis in die Irre leiten. So kann ein Kunstwerk durchaus »mißfallen und doch gut sein«.⁸⁸

Schon für Fiedler ist es also eigentlich keine wirkliche Frage mehr, »ob es nicht der Ästhetik sowohl als auch der Kunstbetrachtung zum Vorteil gereichen würde, wenn beide in ihren Ausgangspunkten und in ihren Zielen sich die gegenseitige Selbständigkeit bewahren und nur, wo sie dies zu ihrem beiderseitigen Nutzen tun könnten, eine Verbindung suchten«.⁸⁹ Denn das »Grundproblem der Ästhetik« ist einfach »ein anderes, als das Grundproblem der Kunsthphilosophie«, und das »innerste Prinzip der Kunst« kann von der Ästhetik nicht erkannt werden.⁹⁰

Und so erklärt Utitz Fiedler maßgeblich aufgrund seiner programmatischen Unterscheidung der Anliegen der Kunsthissenschaft von denen der Ästhetik – neben Dessoir selbst und auch dem Philosophen und Soziologen Hugo Spitzer – zum »Vater« der Allgemeinen Kunsthissenschaft.⁹¹ Die in der jüngeren Fiedler-Forschung verbreitete Auffassung, Fiedlers Kunsttheorie sei zwar von Anfang an bei Künstlern intensiv rezipiert, in der Kunsthissenschaft aber – »[a]b gesehen von motivischen und sachlichen Nachklängen in Heinrich Wölfflins *Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen* (1915), Georg Simmels *Lebensanschauungen* (1918) sowie in den nachgelassenen Manuskripten und Texten Ernst Cassirers«⁹² – erst seit den 1970er Jahren, namentlich unter dem Eindruck der von Gottfried Boehm 1971 edierten Neuausgabe seiner Schriften, entdeckt worden, muss daher korrigiert werden: Bereits in der Allgemeinen Kunsthissenschaft, vor allem in der Fassung, die ihr Utitz im ersten Band seiner *Grundlegung* 1913 verleiht, wird die Bedeutung Fiedlers für ein dezidiert modernes Verständnis der Kunst nachdrücklich gewürdigt.⁹³ Dabei profiliert er Fiedlers Gründungsfunktion ausdrücklich in Absetzung

⁸⁸ K. Fiedler: »Aphorismen«, S. 13.

⁸⁹ K. Fiedler: »Über die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst«, S. 7.

⁹⁰ K. Fiedler: »Aphorismen«, S. 10f.

⁹¹ E. Utitz: *Grundlegung der allgemeinen Kunsthissenschaft*, Bd. 1, S. 18. (In dieser Ausgabe S. 106.) – Zur Rolle Spitzers, der zwischen 1906 und 1914 selbst noch Beiträge für Dessoirs Zeitschrift geliefert hat, als Vorläufer der Allgemeinen Kunsthissenschaft s. ebd. 14f. (In dieser Ausgabe S. 103.) So hatte Spitzer im Anschluss an die Polemik des Literatur- und Kunsthistorikers Hermann Hettner von 1845 *Gegen die spekulative Ästhetik* das »Zusammenwerfen von Ästhetik und Kunsttheorie« kritisiert und sich Hettners gegen Hegel gerichtete Generalthese zu eigen gemacht, dass Schönheit und Kunst sich nicht decken. (H. Spitzer: *Hermann Hettners kunsthistorische Anfänge und Literarästhetik*; ders.: *Untersuchungen zur Theorie und Geschichte der Ästhetik*, S. 452; vgl. auch bes. ebd., S. 17–65 und S. 453–459. S. a. ders.: »Psychologie, Ästhetik und Kunsthissenschaft«.) Aber auch Carl Friedrich von Rumohr (vgl. C.F. von Rumohr: *Italienische Forschungen*) und Gottfried Semper (vgl. G. Semper: *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder Praktische Ästhetik*) wären als Autoren zu nennen, die sich bereits in den späten 1820er bzw. 1860er Jahren gegen den Versuch richten, die Kunst pauschal auf das in einem klassizistischen Schönheitsbegriff zentrierte Ästhetische festzulegen.

⁹² S. Majetschak: »Konrad Fiedler«, S. 319.

⁹³ Vgl. aber als Beiträge in der *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunsthissenschaft* zu Fiedler auch bes. E. Landmann-Kalischer: »Über künstlerische Wahrheit«; L. Kühn: »Das Problem der ästhetischen Autonomie«; W. Waetzoldt: »Aus der Werkstatt eines Künstlers«; R.M. Meyer: »H.

von der in dieser Zeit dominierenden empirischen Ästhetik: »Ich glaube, daß man [...] sagen kann: mit Fiedler beginnt überhaupt eine neue Epoche der Kunsthphilosophie, nicht etwa mit dem gleichzeitigen *G.Th. Fechner*, wie das häufig behauptet wird.«⁹⁴

Fiedlers Plädoyer für eine methodische Trennung von Kunswissenschaft und Ästhetik liegt die Überzeugung zugrunde, dass die »Unterordnung« der Kunst unter »ästhetische Gesichtspunkte« die entscheidende Eigenschaft der Kunst verfehlt⁹⁵, indem sie die Kunst auf die Aufgabe reduziert, »eine ästhetische Lustempfindung zu erwecken« und »eine Welt ästhetischen Wohlgefallens« zu erschaffen, »die uns die natürliche Welt nicht biete«⁹⁶. Das heißt, Fiedler versteht die Ästhetik unter Bezugnahme auf Kants *Kritik der Urteilskraft* als Instanz der Analyse von Gefühlen und Geschmacksurteilen. »Alle die Lehren, die die Ästhetik der Kunst geben zu können glaubt, und die sich auf Harmonie, Rhythmus, Symmetrie usw. beziehen«, betreffen aber »lediglich die dekorative Seite der Kunst« und verfehlten »das eigentliche Wesen derselben«.⁹⁷

Dabei beantwortet Fiedler die Frage, worin näherhin das ›Grundproblem‹ bzw. das ›Wesen‹ der Kunst besteht, das in der Konzentration auf ihre ästhetischen Aspekte verfehlt werde, ausgesprochen klar und umreißt damit zugleich sein eigenes Forschungsfeld: Nach Fiedler wird in der Kunst – genauer: in der künstlerischen Form –, anders als im Ästhetischen, eine genuine Weise der *Erkenntnis* realisiert: »Der essentiell künstlerische Wert der Form besteht in der durch die Form vermittelten und zum Ausdruck gebrachten Erkenntnis.«⁹⁸

Erkenntnis ist nach Fiedlers Auffassung demnach nicht allein die Sache von Begriffen, wie dies in den Wissenschaften der Fall ist. Vielmehr findet Erkenntnis ebenso in der Kunst im Medium der menschlichen Sinnlichkeit – bei Fiedler: in der

Konnerth: Die Kunstdtheorie Konrad Fiedlers«; E. Everth: »Plastik und Rahmung«; ders.: »Richard Hamann: Ästhetik«; E. Utitz: »Außerästhetische Faktoren im Kunstdgenuß«; ders.: »Konrad Fiedler: Schriften über Kunst«; ders.: »Vom Schaffen des Künstlers«; ders.: »Georg Simmel und die Philosophie der Kunst«; ders.: »Hans von Marées: Briefe«; ders.: »Das Problem einer allgemeinen Kunswissenschaft«; M. Dessoir: »Konrad Fiedlers Schriften über Kunst«; A. Baeumler: »Ernst Troß: Das Raumproblem in der bildenden Kunst«; E. von Ritoók: »Das Häßliche in der Kunst«; J. Volkelt: »Objektive Ästhetik«; O. Wulff: »Kritische Erörterungen zur Prinzipienlehre der Kunswissenschaft« (in leicht abweichender Form ebenfalls erschienen u.d.T.: *Grundlinien und kritische Erörterungen zur Prinzipienlehre der Bildenden Kunst*); O. Loewi: »Über Wertung und Wirkung von Werken der bildenden Kunst«; O. Hoever: »Kunstcharaktere südabendländischer Völker«; H. Paret: »Konrad Fiedler«; K. Gassen: »Adolf von Hildebrands Briefwechsel mit Conrad Fiedler«; G.F. Hartlaub: »Hans von Marées und die Überlieferung«.

⁹⁴ E. Utitz: »Über Grundbegriffe der Kunswissenschaft«, S. 14. (In dieser Ausgabe S. 158.)

⁹⁵ E. Utitz: *Grundlegung der allgemeinen Kunswissenschaft*, Bd. 1, S. 3. (In dieser Ausgabe S. 96.) S. a. ders.: »Allgemeine Kunswissenschaft«, S. 439. (In dieser Ausgabe S. 129.)

⁹⁶ K. Fiedler: »Aphorismen«, S. 14.

⁹⁷ Ebd., S. 17.

⁹⁸ Ebd., S. 23.

›Anschauung‹ – statt, nämlich als ›sinnliche Erkenntnis‹.⁹⁹ Es geht Fiedler also um die Entwicklung einer nicht nur subjekt- und affektrelational, sondern vielmehr erkenntnistheoretisch relevanten Kunstanalyse.

Die Grundlage für Fiedlers These vom spezifischen Erkenntnischarakter der Kunst bildet seine Radikalabrechnung mit der Auffassung des sogenannten Naiven Realismus, Wahrnehmungen seien, wie es bei Fiedler heißt, »gleichsam nur das geistige Spiegelbild eines sinnlich Vorhandenen«.¹⁰⁰ Dem stellt er seine erkenntnistheoretische Hauptthese entgegen, dass »in jeder sinnlichen Anschauung schon eine geistige Tätigkeit enthalten« ist.¹⁰¹ Die Wahrnehmung liefert nämlich nicht, wie auch in den psychologischen Experimenten der Fechnerschen Tradition unterstellt, einzelne Daten, die lediglich das Material für die im Begriff zu leistende Synthese stellen. Vielmehr vertritt Fiedler die Auffassung, dass die Kontinuität der Erfahrung nicht erst in Begriffen, sondern bereits in der Anschauung als solcher besteht. Die menschliche Sinnlichkeit ist demnach ein spontanes Vermögen, das die wahrgenommenen Daten immer schon aktiv gestaltet.¹⁰²

Diese Bestimmung der Anschauung als Leistung des Hervorbringens sichtbarer Formen ist nun von entscheidender Bedeutung für Fiedlers Bestimmung der Kunst. In unserer alltäglichen Erfahrung bleibt nämlich der produktive Charakter der Sinnlichkeit implizit – was nicht zuletzt die Unaussrottbarkeit des Naiven Realismus erklärt¹⁰³: Wir hören in der Regel nicht, *wie* wir hören, sondern wir hören *etwas*; wir sehen nicht, *wie* wir sehen, sondern wir sehen *etwas*. Aus alltagspragmatischen Gründen kann das auch gar nicht anders sein. So sehen wir auch alltägliche Bilder immer mit dem begrifflich gesteuerten Interesse an, mit ihrer Hilfe etwas zu sehen – der Arzt den Knochenbruch auf der Röntgenaufnahme, der Maurer den Mauerfuß auf der Bauzeichnung, der Zeitungsleser ein Ereignis auf dem Pressephoto usw. Nur wenn die sinnliche Seite der Wirklichkeit sozusagen isoliert erscheint, indem sie eigens als »Sichtbarkeitsgebilde«¹⁰⁴ in den Blick genommen wird, nämlich im autonomen künstlerischen Bild, wird die sichtbare Form der Wirklichkeit als solche thematisch.

Die Kunst hat für Fiedler also die Funktion, Erkenntnis über die Formen und sinnlichen Strukturen zu vermitteln, in denen wir die Welt erfassen, indem sie – wie auch Dessoir Fiedler referiert – nicht mehr und nicht weniger tut, als »den unbestimmten Formen- und Farbeindrücken der Wirklichkeit zu einer geschlossenen und festen Existenz zu verhelfen«.¹⁰⁵ Dabei geht es aber nicht etwa um die psychologische Frage, wie eine Sache von einem konkreten Individuum gesehen

⁹⁹ Vgl. hierzu bes. G. Boehm: »Einleitung«. – Lambert Wiesing deutet dagegen Fiedler stärker als Wahrnehmungstheoretiker; vgl. z. B. ders.: »Konrad Fiedler (1841–1895)«, bes. S. 183.

¹⁰⁰ K. Fiedler: »Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit«, S. 130.

¹⁰¹ K. Fiedler: »Moderner Naturalismus und künstlerische Wahrheit«, S. 107.

¹⁰² Vgl. bes. L. Wiesing: »Konrad Fiedler«, S. 183f.

¹⁰³ Vgl. K. Fiedler: »Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit«, S. 117.

¹⁰⁴ Ebd., S. 192 u.ö.

¹⁰⁵ M. Dessoir: *Ästhetik und allgemeine Kunswissenschaft*, 1. Aufl., S. 73/2. Aufl., S. 31.

worden *ist*, sondern um die erkenntnistheoretische Frage, wie die Welt gesehen werden *kann*.¹⁰⁶ Anders gesagt: Die Kunst hat für Fiedler die Aufgabe, die im Alltag implizit bleibende Erkenntnisrelevanz der Anschauung, ihren produktiven Charakter, durch die Isolation von reinen, autonomen Sichtbarkeitsgebilden explizit zu machen. Die Kunst übernimmt dabei eine »transzendentale Funktion«.¹⁰⁷ So lässt sich für Fiedler das »Wesen der Kunst« im Grunde »auf eine sehr einfache Formel bringen: Erhebung aus dem unentwickelten, verdunkelten Zustand des anschaulichen Bewußtseins zu Bestimmtheit und Klarheit«.¹⁰⁸ Erkenntnistheorie tritt an die Stelle der Psychologie.

Und indem Fiedler das Sehen nicht als passiven Reflex, sondern als Aktivität begreift, die verbessert und kultiviert werden kann, wächst der Kunst zugleich eine konkrete praktische Aufgabe zu: Alltägliche Bilder bleiben verbalsprachlich gelenkt, also fremdbestimmt. Daher genügt es ihnen, nur die gängigen kulturell vorgeprägten Sehschemata, mit denen die physiologischen Eindrücke beim Sehen immer schon strukturiert werden, zu variieren. Dagegen macht der Künstler die Anschauung als solche zum Mittelpunkt seiner Arbeit und eröffnet dabei alternative, unkonventionelle Schweisen, die die Wirklichkeit neu sehen lassen. Er übernimmt damit die Aufgabe, »den Vorgang der Wahrnehmung durch das Auge nach Seite des sichtbaren Ausdrucks einer selbständigen Entwicklung zuzuführen«.¹⁰⁹ Auf diese Weise verharrt man im Verhältnis »zur Natur« nicht länger in einer bloßen »Anschauungsbeziehung«, sondern tritt in eine »Ausdrucksbeziehung« ein, indem man, wie der Künstler, »aktiv das, was sich seinen Augen darbietet, in seinen Besitz zu bringen sucht«.¹¹⁰ Im Gegensatz zu der traditionellen Bestimmung der Kunst als Nachahmung einer unabhängig von ihr vorliegenden Wirklichkeit ist sie daher bereits für Fiedler, mit Nelson Goodman gesprochen, eine ›Weise der Welterzeugung‹.¹¹¹

Indem der Künstler so mit der reinen Sichtbarkeit seiner Bilder »eine Seite der Welt faßt, die nur durch seine Mittel zu fassen ist und zu einem Bewußtsein der Wirklichkeit gelangt, das durch kein Denken jemals erreicht werden kann«, tritt die Kunst in ein komplementäres Verhältnis zur Wissenschaft¹¹²: Auch die Kunst ist eine eigene, »der Erkenntnis dienende Sprache«¹¹³, die auf eine der Wortsprache vergleichbare Weise strukturiert ist, ohne dass sie aber mit den Mitteln der Wortsprache zureichend gedeutet und verstanden werden könnte¹¹⁴. Und der »wahre Inhalt der künstlerischen Sprache« ist kein anderer, »als der der wissenschaftlichen

¹⁰⁶ Vgl. L. Wiesing: *Die Sichtbarkeit des Bildes*, S. 151 f.

¹⁰⁷ Ebd., S. 153; ders.: »Konrad Fiedler«, S. 191.

¹⁰⁸ K. Fiedler: »Aphorismen«, S. 48.

¹⁰⁹ K. Fiedler: »Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit«, S. 173.

¹¹⁰ Ebd., S. 172 f.

¹¹¹ Vgl. L. Wiesing: *Die Sichtbarkeit des Bildes*, S. 153; ders.: »Konrad Fiedler«, S. 191.

¹¹² K. Fiedler: »Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit«, S. 180.

¹¹³ K. Fiedler: »Aphorismen«, S. 28.

¹¹⁴ Vgl. bes. K. Fiedler: »Wirklichkeit und Kunst«, S. 179 f.

Sprache, d. h. das Wesen der Dinge«.¹¹⁵ Als eine solche Erkenntnisinstanz *sui generis* steht die Kunst – so Fiedlers radikaler Anspruch – (mindestens) auf Augenhöhe mit den diskursiv argumentierenden Wissenschaften. Insofern nämlich »ein geistiges Resultat und sein sinnlich wahrnehmbarer Ausdruck nicht zweierlei sein können«, gilt für Fiedler, dass »geistige Resultate überhaupt nur in sinnlichen Gebilden sich zu bestimmter Form zu entwickeln vermögen«.¹¹⁶ Das Erkenntnismedium ›Kunst‹ ist daher

kein untergeordnetes und entbehrliches, sondern ein höchstes und dem menschlichen Geiste, wenn er sich nicht selbst verstümmeln will, vollkommen unersetzliches.

Was die Kunst schafft, ist nicht eine zweite Welt neben einer anderen, die ohne sie existiert, sie bringt vielmehr überhaupt erst die Welt durch und für das künstlerische Bewußtsein hervor.¹¹⁷

In dieser Auffassung hat auch Fiedlers strikte Trennung von Kunsthistorie und Ästhetik ihren genaueren sachlichen Grund: Indem nämlich die »Aufgabe« der Kunst die sinnliche »Erkenntnis der Dinge« ist, kann die Kunst »als solche mit dem Geschmacksurteil nichts zu tun« haben, denn erkenntnistheoretische Anliegen spielen im Ästhetischen keinerlei Rolle. Schließlich hatte bereits Kant in seiner *Kritik der Urteilskraft* richtig gezeigt, dass das ästhetische Urteil »kein Erkenntnisurteil« ist, und deutlich gemacht, »wie sich das Subjekt von einer Vorstellung affiziert fühlt«.¹¹⁸ Kunsthistorie und Ästhetik verdanken daher »ihr Dasein einem ganz anderen geistigen Bedürfnis«.¹¹⁹ Und so fällt der Kunsthistorie die Aufgabe zu, diese genuine Erkenntnisqualität der Kunst, die unter ästhetischen Gesichtspunkten nicht in den Blick gerät, herauszuarbeiten. So resümiert Utitz Fiedlers Position folgendermaßen:

Erkenntnis soll die Kunst geben, aber nicht wissenschaftlich-begriffliche, sondern Formung und Gestaltung dienen allein dem Zweck, klare Anschauungen zu erzeugen. Diese sind nicht etwa vor der Kunst da und werden bloß von ihr übernommen, nein, durch sie erst geschaffen. Was die Wirklichkeit darbietet, ist lediglich ein Chaos sinnlicher Eindrücke; sie zum Kosmos klarer Anschauungen zu lichten wird ewige Aufgabe der Kunst. Keine andere kommt ihr zu. Wir haben von allem abzusehen, was die Kunst an Schönheit, geistigem Gehalt, Beglückung usw. offenbart. Mit rigoroser Strenge zieht Fiedler den Trennungsstrich. Über den künstlerischen Charakter entscheidet allein die rein anschauliche Erkenntnis. [...] So ist die Kunst genau so gut Forschung wie die Wissenschaft, und die Wissenschaft ist so gut Gestaltung wie

¹¹⁵ K. Fiedler: »Aphorismen«, S. 50.

¹¹⁶ K. Fiedler: »Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit«, S. 118.

¹¹⁷ E. Utitz: »Über Grundbegriffe der Kunsthistorie«, S. 15 (in dieser Ausgabe S. 159 f.); vgl. ders.: *Grundlegung der allgemeinen Kunsthistorie*, Bd. 1, S. 4 f. (in dieser Ausgabe S. 97); ders.: »Allgemeine Kunsthistorie«, S. 440 (in dieser Ausgabe S. 130).

¹¹⁸ K. Fiedler: »Zur neueren Kunsttheorie. Kant«, S. 262.

¹¹⁹ K. Fiedler: »Über die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst«, S. 7. – Vgl. bes. E. Utitz: »Über Grundbegriffe der Kunsthistorie«, S. 16. (In dieser Ausgabe S. 160.)

die Kunst; nur die Gestaltungsreiche beider sind verschieden. Beide stellen Mittel dar, durch die der Mensch allererst die Wirklichkeit gewinnt: die des Begriffes in der Wissenschaft und die der Anschauung in der Kunst. In ihr verwirklicht sich die Sichtbarkeit der Dinge in Gestalt reiner Formgebilde.¹²⁰

Kunstwissenschaft als Kulturwissenschaft und die Kritik an Fiedler

Die Anhänger der Allgemeinen Kunstwissenschaft teilen Fiedlers Auffassung von der Kunst als einer spezifischen Form der Erkenntnis, seinen Bruch mit der Abbildtheorie und seine Kritik an der Reduktion der Kunst auf das Ästhetische, mit aller Entschiedenheit. Dementsprechend hält Utitz im Sinne des Grundanliegens der Allgemeinen Kunstwissenschaft fest, Fiedler habe mit seiner Unterscheidung zwischen den ›Anschauungen‹ der Kunstwerke und dem Natur-Anschaulichen »die Umrisse einer Kunstdtheorie entworfen, die sich grundsätzlich mit dem Ästhetischen nicht deckt«. Auch Fiedlers radikale Hinwendung zum Kunstphänomen, d.h. vor allem seine programmatiche Abwendung von der Frage nach der subjektiven ›Wirkung‹ zur ›Objektivität‹ der Kunst, wird hier begrüßt. Denn auf dieser Grundlage wird, wie Utitz notiert, »eine Kunstwissenschaft als strenge, exakte Formwissenschaft«, die ihre Begriffe weder der Psychologie noch der »allgemeinen Geschichte« entlehnen muss, erst möglich. Bei Fiedler findet man auch eine Antwort auf die Frage, was das Kunstphänomen als Phänomen *sui generis* charakterisiert. So greift man Fiedlers Ergebnis auf, dass das gesuchte ›Wesen‹ der Kunst die Klärung der Sichtbarkeit des Seins in der ›Anschauung‹ ist. Entsprechend resümiert Utitz Fiedlers Leistung: »Die Richtung zum Objekt hat gesiegt; Kunstwissenschaft wird Wissenschaft von Objekten und mit objektiven Methoden.«¹²¹

Damit ist Fiedler nicht weniger als der Begründer der Allgemeinen Kunstwissenschaft – aber auch nicht mehr. Denn diese kunstwissenschaftliche Initiative nimmt in gewissem Sinn geradezu eine Gegenposition zu Fiedler ein.

Zum einen beschränken sich Fiedlers Forschungen auf die bildende Kunst. Genereller Aussagen über die Kunst oder alle Künste enthält er sich ausdrücklich, weil er davon überzeugt ist, dass es einen allgemeinen Begriff der Kunst nicht geben kann. Eine solche Generalisierung verbietet sich für Fiedler, insofern jede Kunst eine spezifische Seite der menschlichen Sinnlichkeit thematisiert und so etwa »das, was man sieht, jedenfalls durch die Tätigkeit keines anderen Sinnes wahrnehmen kann, als durch die des Gesichtssinnes«.¹²² Es gibt daher »nicht eine Kunst im allgemeinen, sondern nur Künste«.¹²³ Demgegenüber verfolgen die Protagonisten

¹²⁰ Ebd., S. 14 f. (In dieser Ausgabe S. 159 f.). S. a. ders.: *Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft*, Bd. 1, S. 5 (in dieser Ausgabe S. 97 f.); ders.: »Allgemeine Kunstwissenschaft«, S. 440 (in dieser Ausgabe S. 130 f.). – Vgl. hierzu ebenfalls L. Wiesing: *Die Sichtbarkeit des Bildes*, bes. S. 151–160.

¹²¹ E. Utitz: »Über Grundbegriffe der Kunstwissenschaft«, S. 17. (In dieser Ausgabe S. 161 f.)

¹²² K. Fiedler: »Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit«, S. 147.

¹²³ Ebd., S. 112. – Vgl. W. Henckmann: »Probleme der allgemeinen Kunstwissenschaft«, S. 285.

der Allgemeinen Kunswissenschaft ausdrücklich das Ziel, nicht nur die bildende Kunst, sondern die Kunst überhaupt als Phänomen *sui generis* zu thematisieren.¹²⁴ Entsprechend setzt man sich hier auch mit der Frage auseinander, inwiefern die von Fiedler ins Spiel gebrachte Kategorie der ›Anschauung‹ die »Gesamtheit der Kunst« zu erfassen vermag und als Leitbegriff für die »ganze allgemeine Kunswissenschaft« taugt.¹²⁵

Zum anderen und vor allem ist es für Fiedler in der Kunst völlig neben-sächlich, *was* dargestellt sein mag und welche Funktionen die Kunst außer der der Vermittlung von sinnlicher Erkenntnis durch ihre Gestaltung als solche noch übernehmen mag.¹²⁶ Denn in Fiedlers radikal-formalistischer Überzeugung kann die künstlerische Tätigkeit als »nichts anderes verstanden werden, als die in dem menschlichen Bewußtsein und für dasselbe sich vollziehende Hervorbringung der Welt ausschließlich in Rücksicht auf die sichtbare Erscheinung«¹²⁷, und »der Inhalt des Kunstwerks ist nichts anderes, als die Gestaltung selbst«¹²⁸. So zeichnen sich Kunstdbilder ausschließlich dadurch aus, dass sie – recht verstanden – die Aufmerksamkeit auf sich selbst als ›Sichtbarkeitsgebilde‹ lenken. Kunst ist damit Interesselosigkeit *par excellence*, bzw. genauer: Hier findet eine radikale Ausblendung aller übrigen Interessen zugunsten des *einen* Interesses an der Erkenntnis der Konstitution von Sichtbarkeit statt. Kunsttheorie ist bei Fiedler ausschließlich Theorie der – anschauenden – Erkenntnis. Utitz gibt Fiedlers Position daher so wieder:

Handelt es sich um Kunst im höchsten Sinne, so kann an ihrem Dasein keiner von den Bestandteilen des geistigen, sittlichen, ästhetischen Lebens, an die man den Fortschritt, die Veredelung, die Vervollkommnung der menschlichen Natur gebunden erachtet, irgendein Interesse haben. Erst wenn wir zu dieser Unbefangenheit der Kunst gegenüber gelangt sind, können wir ihr etwas verdanken, was freilich etwas ganz anderes ist, als die Förderung unserer wissenden, wollenden, ästhetisch empfindenden Natur: nämlich die Klarheit des Wirklichkeitsbewußtseins, in der nichts anderes mehr lebt als die an keine Zeit gebundene, keinem Zusammenhange des Geschehens unterworfenen Gewißheit des anschaulichen, sichtbaren Seins. Jede echte Kunstabübung wird, welchem Inhalt sie auch zugute kommen mag, immer nur dieses ihr eigene Ziel verfolgen.¹²⁹

Die Kunst ist zwar, wie Utitz mit Fiedler erklärt, in der Tat ein ›autonomes‹¹³⁰ Phänomen und eine genuine Weise der Erkenntnis; sie ist immer »Darstellung« bzw.

¹²⁴ Vgl. ebd., S.293.

¹²⁵ E. Utitz: *Grundlegung der allgemeinen Kunswissenschaft*, Bd.1, S.9 (in dieser Ausgabe S.100); vgl. z.B. auch M. Dessoir: *Asthetik und allgemeine Kunswissenschaft*, 1. Aufl., S.73/2.Aufl., S.31.

¹²⁶ E. Utitz: *Grundlegung der allgemeinen Kunswissenschaft*, Bd.2, S.318.

¹²⁷ K. Fiedler: »Über die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst«, S.34.

¹²⁸ Ebd., S.37.

¹²⁹ E. Utitz: *Grundlegung der allgemeinen Kunswissenschaft*, Bd.1, S.6 (in dieser Ausgabe S.98); vgl. u.a. ders.: »Allgemeine Kunswissenschaft«, S.440 (in dieser Ausgabe S.131); ders.: »Über Grundbegriffe der Kunswissenschaft«, S.15 f. (in dieser Ausgabe S.160).

¹³⁰ Vgl. z.B. ebd., S.7. (In dieser Ausgabe S.152.)

»Gestaltung« oder »Formung«.¹³¹ Das heißt, um sie als Kunst wahrzunehmen, bedarf es »ihrer Wahrnehmung als eines gestalteten Objekts: als einer Komposition«.¹³² Aus der Perspektive der Allgemeinen Kunsthistorie deckt Utitz allerdings an Fiedlers radikalem Formalismus zugleich »einige Mängel« auf, mit denen dieser sich die »Reinheit seines Standpunktes«, d.h. seine strikt erkenntnistheoretische Deutung der Kunst, erkauft haben musste. »Fragt man nämlich, was von dem Kunstwerk bei Fiedler letzthin übrig bleibt, ist es allein das Problem der Gestaltung zur klaren Sichtbarkeit. Alles andere scheidet aus dem eigentlich Künstlerischen aus; darunter alles ›Geistige.‹«¹³³

Fiedler hatte mit seiner Lösung der Kunst aus ihrer Fixierung auf das Ästhetische dem Umstand Rechnung getragen, dass die von Kant dem ästhetischen Urteil richtig zugesprochene Einstellung der ›Interesselosigkeit‹ in Bezug auf die Kunst nur in sehr eingeschränkter Weise zutrifft. Der Mensch hat nämlich, so Fiedler, an der Kunst durchaus ein Interesse: das Interesse, sich der Funktionsweise seiner Sinnlichkeit bzw. deren Bedeutung für die Konstitution der Wirklichkeit zu verge- wissern.

Auch nach Ansicht der Vertreter der Allgemeinen Kunsthistorie überwiegt bezüglich der Kunst in aller Regel die »intensive Interessiertheit«, die sich »bewußt oder unbewußt« einstellen kann.¹³⁴ Ihre Zurückweisung der Interesselosigkeit in Sachen Kunst ist aber, anders als bei Fiedler, nicht nur erkenntnistheoretisch motiviert, sondern sie übt ausdrücklich Kritik an seinem Formalismus. Diese Kritik hat dabei einen doppelten Fokus.

Einerseits betrifft sie Fiedlers Ausblendung aller emotionalen Inhalte der Kunst: Nach Auffassung der Protagonisten der Allgemeinen Kunsthistorie ist die Kunst durchaus nicht, wie Fiedler es im Sinne der »Saubereit und Geschlossenheit der wissenschaftlichen Methode«¹³⁵ annimmt, wesentlich ein reines, ausschließlich auf anschauende Erkenntnis zielendes Formereignis. Damit bleibt bei Fiedler ein entscheidender Aspekt der Kunst außer Acht, nämlich »die Tendenz auf das Gefühl hin«¹³⁶: Was »an sinnlichem Reiz, an Stimmung, Gefühlsgehalt, Spannung und Beruhigung usw. in einem Kunstwerke liegt«, darf aber nicht von ihm abgetrennt werden, wenn der »Sinn« der Gestaltung nicht »verdunkelt« werden soll.¹³⁷ So ist

¹³¹ Ebd., S. 16 f. (In dieser Ausgabe S. 161.)

¹³² R. Schmücker: »Ästhetik und allgemeine Kunsthistorie«, S. 56.

¹³³ E. Utitz: »Über Grundbegriffe der Kunsthistorie«, S. 17. (In dieser Ausgabe S. 162.)

¹³⁴ E. Utitz: *Grundlegung der allgemeinen Kunsthistorie*, Bd. 2, S. 104.

¹³⁵ E. Utitz: »Über Grundbegriffe der Kunsthistorie«, S. 18. (In dieser Ausgabe S. 162.)

¹³⁶ E. Utitz: *Grundlegung der allgemeinen Kunsthistorie*, Bd. 1, S. 13. (In dieser Ausgabe S. 103.)

¹³⁷ »Will man mit Fiedler alles, was an sinnlichem Reichtum, an Stimmung, Gefühlsgehalt, Spannung und Beruhigung usw. in einem Kunstwerke liegt, radikal abtrennen, als unwesentlich, als nicht eigentlich zur Sache gehörig, so wird oft die Gestaltung völlig unbegreiflich, ihr Sinn verdunkelt; unergründlich, warum das Kunstwerk sich mit so unnötigen und störenden Beigaben belädt. Wird denn nicht häufig gerade der kunsterzeugte Zusammenhang des Sichtbaren in dieser bestimmten Gegebenheitsweise lediglich im Hinblick auf jene Gefühlsbedeutung usw. verständlich? Ein kaltes, frostiges Gerüst, nicht das Kunstwerk in seiner Reinheit bliebe, falls wir

das Ästhetische im Kunstwerk zwar in der Tat nicht notwendig das zentrale oder gar das einzige relevante Moment, und es ist das Verdienst Fiedlers, dementsprechend die Lösung der Kunst aus einer monopolisierten ästhetischen Reflexion gefordert und vollzogen zu haben. Nichtsdestoweniger spielt das Ästhetische im Kunstwerk eine bedeutende Rolle, und ohne Ästhetisches ist Kunst überhaupt nicht zu denken. In diesem Sinne notiert auch Dessoir, dass Fiedlers strikte Zurückweisung der Ästhetik und des Ästhetischen in Sachen »Kunst« zwar aus dem richtigen Impuls gegen einen Subjektivismus resultiert. Er verkenne aber zugleich die Objektivität der Kunst und des Kunstwerks, zu der eben auch das Ästhetische gehört:

Konrad Fiedlers berühmte Absage an die Ästhetik gründete sich auf die Voraussetzung, daß das Ästhetische ganz in Lust- und Unlustgefühlen bestehe, also in subjektiven Zuständen, die eine gegenständliche Kunstgesetzlichkeit nicht zu erklären vermöchten und minderwertig seien im Vergleich zu dem Streben nach Wahrheit. [...] Weil es ein rein persönliches Gefallenfinden an wertbehafteten wie an wertfreien Dingen gibt, deshalb darf man nicht das Gefühl überhaupt verbannen, die Sinnes-, Form- und Inhaltsgefühle beiseite lassen und eine (allerdings eigentlich geartete) theoretische Erkenntnis als die künstlerisch vollgültige behaupten. Was wir ästhetisch genießen, ist ein wirklicher Wert der Gegenstände. Mag auch das Wohlgefallen das erste sein – der Grund, der diese Tätigkeit anregt, liegt doch in dem Gegenstand selbst.¹³⁸

Andererseits richtet sich die Kritik gegen Fiedlers einseitige Fixierung auf die Erkenntnisfunktion der Kunst. Die Kunst übernimmt nämlich in der Perspektive der Allgemeinen Kunswissenschaft in einer Kultur zugleich zahlreiche weitere Funktionen. Utitz nennt hier vor allem die erotische bzw. sexuelle, intellektuelle, ethische und religiöse Funktion von Kunst¹³⁹, wobei er selbst in diesem Zusammenhang nicht ausdrücklich von »Funktionen«, sondern vielmehr von »Faktoren« spricht¹⁴⁰. Dessoir führt dagegen explizit die geistige, gesellschaftliche und die sittliche »Funktion« der Kunst an.¹⁴¹ Die Kunst ist daher maßgeblich Kulturphä-

jenes Abzugsverfahren anwenden.« (E. Utitz: »Allgemeine Kunswissenschaft«, S. 441 [in dieser Ausgabe S. 132]; vgl. ders.: *Die Gegenständlichkeit des Kunstwerks*, S. 49 [in dieser Ausgabe S. 185].) – S. a. B. Scheer: »Conrad Fiedlers Kunstretheorie«, S. 143.

¹³⁸ M. Dessoir: *Ästhetik und allgemeine Kunswissenschaft*, 2. Aufl., S. 136 f. – Vgl. hierzu auch bes. U. Franke: »Nach Hegel«, S. 84 f.; R. Schmücker: »Ästhetik und allgemeine Kunswissenschaft«, S. 57.

¹³⁹ Vgl. bes. E. Utitz: *Die Funktionsfreuden im ästhetischen Verhalten*; ders.: »Außerästhetische Faktoren im Kunstgenuß«; ders.: *Grundlegung der allgemeinen Kunswissenschaft*, Bd. 1, S. 10; s. a. z. B. ders.: »Ästhetik und Philosophie der Kunst«, S. 308.

¹⁴⁰ Der Grund hierfür dürfte sein, dass der Begriff der »Funktion« bereits durch seinen im ästhetischen Kontext entwickelten Begriff der »Funktionsfreuden« bzw. der »Funktionsgefühle«, mit denen er die Modalitäten des ästhetischen Erlebnisses bezeichnet, belegt ist. (Vgl. bes. E. Utitz: »Funktionsfreuden im ästhetischen Verhalten«; ders.: *Die Funktionsfreuden im ästhetischen Verhalten*.)

¹⁴¹ Vgl. bes. M. Dessoir: *Ästhetik und allgemeine Kunswissenschaft*, 1. Aufl., S. 423–465/2. Aufl., S. 390–431 (Kap. »Die Funktion der Kunst«). (Auszugsweise in dieser Ausgabe S. 11–25.)

nomen oder, wie es bei Utitz immer wieder heißt, ein »überaus kompliziertes Kulturprodukt«:

Nur wenn wir das Kunstwerk als ein überaus kompliziertes Kulturprodukt auffassen, bedingt durch das Zusammentreffen verschiedenster Umstände, die in ihrem Wertertrag abgewogen werden müssen, und deren Notwendigkeit, Konstanz oder Variabilität genau zu bestimmen ist, nähern wir uns der Fülle und dem Reichtum der wahrhaft vorliegenden Verhältnisse. Erst dann können wir das Material nach allen Seiten hin durchleuchten und bewältigen, und erst dann erstrahlt uns seine echte Gesetzlichkeit.¹⁴²

Und auch das »Inhaltliche« darf nicht einfach, wie bei Fiedler, in »die anschauliche Gesetzlichkeit seiner Sichtbarkeit« aufgelöst werden. Denn wenn die Kunst »von jeher um große geistige Inhalte gerungen hat, so zweifellos, um sie ›darzustellen‹, aber nicht um sie in der Darstellung zu vernichten; sondern um sich durch die Gegebenheitsweise dieser Darstellung erst ihres Ausdruckes zu versichern«.¹⁴³ So erklärt auch Dessoir:

Jedes wahrhafte Kunstwerk ist nach Motiven und Wirkungen außerordentlich zusammengesetzt, es entspringt nicht bloß aus ästhetischer Spielseligkeit und dringt nicht nur auf ästhetische Lust, geschweige denn auf reinen Schönheitsertrag. Die Bedürfnisse und Kräfte, in denen die Kunst ihr Dasein hat, sind keineswegs mit dem ruhigen Wohlgefallen erschöpft, das nach der Überlieferung den ästhetischen Eindruck sowie den ästhetischen Gegenstand kennzeichnet. In Wahrheit haben die Künste im geistigen und gesellschaftlichen Leben eine Funktion, durch die sie mit unserem gesamten Wissen und Wollen verbunden sind.¹⁴⁴

Die Kunst kann daher nicht nur im reinen Rekurs auf ihre ästhetischen Aspekte, sondern auch ohne Berücksichtigung ihrer Inhalte und ihrer kulturellen Einbindung, d. h. ihres funktionalen Kontextes, nur unzulänglich erfasst werden. Genauer gesagt: Selbst die ästhetischen Aspekte eines Kunstwerks sind jeweils durch und durch gefärbt durch seine außerästhetischen Funktionen:

Man raube dem ästhetischen Genuß [eines Kunstwerks] jene Tönungen und Färbungen, welche die außerästhetischen Faktoren bedingen, und man entblättert ihn; sein zarter Duft verschwindet. Und die Werke verlieren irgendwie ihre Sonderart. Die Fragen der allgemeinen Kunsthistorie scheiden also hier keineswegs aus, und die Ästhetik allein genügt auch da nicht, außer man will sie mit fremden Momenten durchsetzen. Das Wesen der Kunst fällt eben nicht mit dem Wesen des Ästhetischen zusammen, und die Gesetzlichkeit der Kunst nicht mit der Gesetzlichkeit des Ästhetischen.¹⁴⁵

¹⁴² E. Utitz: *Grundlegung der allgemeinen Kunswissenschaft*, Bd. 1, S. 10. (In dieser Ausgabe S. 101.)

¹⁴³ E. Utitz: »Über Grundbegriffe der Kunswissenschaft«, S. 18. (In dieser Ausgabe S. 162.)

¹⁴⁴ M. Dessoir: *Ästhetik und allgemeine Kunswissenschaft*, 1. Aufl., S. 4f. (in dieser Ausgabe S. 6) / 2. Aufl., S. 2.

¹⁴⁵ E. Utitz: *Grundlegung der allgemeinen Kunswissenschaft*, Bd. 1, S. 283.

Dabei machen diese vielfältigen kulturellen Funktionen zugleich die historische Relevanz der Kunst aus, die sich nicht nur in Bezug auf die außerkünstlerische geschichtliche Wirklichkeit, sondern auch auf die immanente geschichtliche Entwicklung der Kunst zeigt. Mit seinem dezidiert antiästhetischen und antisemantischen Kunstverständnis, das auch historische Fragen konsequent ausblendet, wird Fiedler somit nach Auffassung der Allgemeinen Kunsthistorik – wie es bei Utitz immer wieder heißt – der »Gesamttatsache der Kunst«¹⁴⁶ nicht gerecht:

All die ästhetischen Werte, welche die Kunst offenbart, scheiden hier [bei Fiedler und in seinem Umkreis] völlig aus der Betrachtung aus, nicht minder aber all die ethischen, religiösen, intellektuellen, funktionellen usw. Faktoren, welche durch die Kunst vermittelt werden und für ihr Werden, Sein und für ihre Entwicklung von wesentlicher Bedeutung sind.¹⁴⁷

Kunsthistorik kann daher sinnvollerweise nicht als rein psychologische Ästhetik, aber ebenfalls nicht als »reine Formwissenschaft« im Sinne Fiedlers betrieben werden. Sie muss vielmehr die Verbindung mit dem »Geisteswissenschaftlichen« und Historischen suchen¹⁴⁸: Es geht um die Verbindung von »Kunst und Geschichtte«, des »Systematischen mit dem Historischen«.¹⁴⁹

Charakteristisch für die Bestrebungen der Allgemeinen Kunsthistorik ist daher die Auffassung, dass die Kunst nur dann angemessen thematisiert wird, wenn man sowohl ihre ästhetischen Aspekte als auch ihre »Stellung in der Gesamtheit des Kulturganzen«¹⁵⁰ mitberücksichtigt. An die Stelle von Fiedlers strikt immanent konzipiertem Formalismus tritt so die Bestimmung der Kunst als jeweils in einer historischen Situation positionierter und mit ästhetischen Mitteln wahrgenommener Komplex von Funktionen, seien diese religiöser, politischer, sozialer oder sonstiger Art.¹⁵¹ Diese funktionale Einbindung der Kunst untergräbt dabei nicht etwa ihren spezifischen Charakter, wie ihn Fiedler so nachdrücklich thematisiert hatte. Vielmehr gilt es, die Spezifität der Kunst gerade in Bezug auf die vielfältigen Weisen, wie sie im Leben der Menschen relevant wird, zu erfassen.

¹⁴⁶ Ebd., Bd. 1, S.32 (in dieser Ausgabe S.112), s.a. S.35 (in dieser Ausgabe S.114); ders.: »Allgemeine Kunsthistorik«, S.436 (in dieser Ausgabe S.127).

¹⁴⁷ E. Utitz: *Grundlegung der allgemeinen Kunsthistorik*, Bd. 1, S.10. (In dieser Ausgabe S.101.)

¹⁴⁸ E. Utitz: »Über Grundbegriffe der Kunsthistorik«, S.31.

¹⁴⁹ Ebd., S.69 und S.9 (in dieser Ausgabe S.154).

¹⁵⁰ E. Utitz: *Grundlegung der allgemeinen Kunsthistorik*, Bd. 1, S.303f.

¹⁵¹ Insofern trifft auch Andreas Haus' Charakteristik Dessoirs als Formalist und ›geistigen Antipoden Aby Warburgs‹ Dessoir und die Allgemeine Kunsthistorik gerade nicht, sondern vielmehr Fiedler. (Vgl. »D[essoirs] formale Verabsolutierung des Kunstcharakters erwies sich – kurz bevor die ersten abstrakten Bilder Kandinskys u. die Poésie pure entstanden – als wichtiger Baustein in der Bildung eines autonomen Kunstbegriffs. D[essoir] öffnete, wie die Form-Kunsthistoriker Heinrich Wölfflin, Alois Riegl u[nd] August Schmarsow, die ästhetischen Muster des Kunstwerks, in die dann etwa zur gleichen Zeit sein geistiger Antipode Aby Warburg mit seiner ikonologisch vertieften Inhaltsdeutung der Kunst einspringen sollte.« [A. Haus: »Max Dessoir«, S.32.])

*Konzeptionen der Allgemeinen Kunsthistorik:
Dessoir, Utitz, Schmarsow, Hamann, Wind*

Ein entscheidendes Merkmal der Verfahren, die in der Kunst vor allem seit der Moderne praktiziert werden, ist die Demontage der klassischen Vorstellung des autonomen Kunstwerks. In dieser Situation der ›Entgrenzung‹ der Kunst bieten sich der philosophischen Reflexion grundsätzlich zwei Optionen: Entweder man begreift sie als Impuls, nicht länger Philosophie der Kunst, sondern vielmehr Ästhetik im weiten Sinn dieses Begriffs zu treiben. Oder aber man versteht sie als Herausforderung, die Bestimmung der Kunst auf eine neue Grundlage zu stellen. Eben dies ist die Aufgabe, die etwa Julianne Rebentisch mit ihren Studien zur *Ästhetik der Installation* verfolgt, wo sie dafür plädiert, einen Kunstbegriff zu entwickeln, der es erlaubt, »die Entgrenzungstendenzen in der Kunst mit ihrer Autonomie zusammenzudenken«. Dieser Zusammenschluss kann gelingen, da die Kunst, so Rebentisch, nicht etwa autonom ist, »weil sie auf diese oder jene Weise verfaßt ist, sondern weil sie einer Erfahrung stattgibt, die sich aufgrund der spezifischen Struktur der Beziehung zwischen ihrem Subjekt und ihrem Objekt von den Sphären der praktischen und der theoretischen Vernunft unterscheidet«. Es geht hier um eine »Neufassung ästhetischer Erfahrung als eines Prozesses, der Subjekt wie Objekt dieser Erfahrung gleichermaßen und gleichursprünglich umgreift und also nicht auf eine dieser beiden Entitäten allein verrechnet werden kann«.¹⁵²

Bei diesem aktuellen Impuls, die Struktur des Kunstwerks jenseits der Fokusbildungen von Werk-, Produktions- oder Rezeptionsästhetik zu denken, handelt es sich nun allerdings um einen Ansatz, der – wie bereits Ursula Franke notiert hat¹⁵³ – eine historische Parallelie in der Allgemeinen Kunsthistorik findet. Bereits die Vertreter dieser Forschergemeinschaft machen es sich nämlich zu einem zentralen Anliegen, die Erfahrung des Subjekts und die Eigenschaften des künstlerischen Objekts als einen Strukturzusammenhang zu verstehen, in dem der spezifische Sinn der Kunst realisiert wird. Insofern handelt es sich hier der Sache nach um Beiträge zur Analyse der *Struktur* der Kunst bzw. von Kunstwerken – wenngleich der Strukturbegriff als solcher unter diesen Autoren allein bei Dessoir einen erkennbaren Stellenwert einnimmt.¹⁵⁴ Indem näherhin im Ausgang von Wilhelm Diltheys Frage nach der »*Funktion der Kunst im geistigen Haushalt* des Menschenlebens«¹⁵⁵ nun auch die diversen ästhetischen und nichtästhetischen Funktionen der Kunst in Gesellschaft und Geschichte in den Blick genommen werden, wird der Strukturzusammenhang der Kunst bzw. des Kunstwerks hier nicht nur als Realisierung einer in sich ruhenden, dauerhaften formalen Relation – der ›reinen

¹⁵² J. Rebentisch: *Ästhetik der Installation*, S. 14 und S. 12. S. a. dies.: »Autonomie? Autonomie!«.

¹⁵³ Vgl. U. Franke: »Nach Hegel«, bes. S. 88–90.

¹⁵⁴ Vgl. ebd. – S. a. M. Moog-Grünewald: »Ästhetik versus Metaphysik?«.

¹⁵⁵ W. Dilthey: »Die drei Epochen der modernen Ästhetik und ihre heutige Aufgabe«, S. 265. Vgl. bes. W. Hofmann: »Fragen der Strukturanalyse«, bes. S. 77.

Sichtbarkeit im Sinne Fiedlers – verstanden. Er wird vielmehr auch und vor allem als ein solcher begriffen, der immer schon kulturell und historisch eingebunden ist und hier bestimmte *Funktionen* übernimmt, die seine Gestalt mitprägen und verändern.¹⁵⁶ Damit steht diese Konzeption dem dynamischen und funktionalen Strukturbegriff des Tschechischen sowie auch des Russischen Strukturalismus sachlich näher als dem statischen des Französischen Strukturalismus¹⁵⁷: Es geht hier darum, methodologische Konzepte einer neuen strukturanalytisch und kulturgeschichtlich orientierten Kunstwissenschaft zu entwickeln, die – in Dessoirs Terminologie gesprochen – geeignet sind, die Kluft zwischen ›Subjektivismus‹ und ›Objektivismus‹ zu überwinden.¹⁵⁸

Vor diesem gemeinsamen Hintergrund werden mehrere wissenschaftstheoretische Ansätze zur Methodologie der Allgemeinen Kunstwissenschaft erarbeitet, die in diesem Band mit zentralen Beiträgen vertreten sind. Neben den Positionen der Philosophen Max Dessoir und Emil Utitz sind dies die Ansätze von drei philosophisch engagierten Kunsthistorikern, die ihre eigenen kunstwissenschaftlichen Arbeitsfelder dezidiert als Teilgebiete der Allgemeinen Kunstwissenschaft als übergreifender wissenschaftstheoretischer Disziplin verstehen: August Schmarsow, Richard Hamann und Edgar Wind. Zu den bedeutenden methodologischen Reflexionen der Allgemeinen Kunstwissenschaft gehören überdies Beiträge zweier weiterer philosophisch motivierter Kunsthistoriker: Oskar Wulff und Erwin Panofsky vor seiner Hinwendung zur Ikonologie. Allerdings fußen Wulffs wissenschaftstheoretische Beiträge¹⁵⁹ stark auf den Vorgaben seines Lehrers Schmarsow. Und bei Panofskys Beiträgen zum Problemkreis der Allgemeinen Kunstwissenschaft¹⁶⁰ handelt es sich – bei allem wissenschaftsgeschichtlichen Gewicht – eher um Spezialstudien, deren systematischer Kern von seinem Schüler Wind aufgegriffen und in selbstständiger Weise im Sinne eines Beitrags zur Methodologie der Allgemeinen Kunstwissenschaft ausgearbeitet wird. Dabei werden methodologische Positionen entwickelt, die nicht nur im Grad ihrer Ausarbeitung, sondern ebenso ihrem konzeptionellen Ansatz stark variieren, indem sie Diltheys Vorgaben in sehr unterschiedlicher Weise weiterentwickeln:

¹⁵⁶ Zum Zusammenhang zwischen Struktur- und Funktionsbegriff in Bezug auf Dessoirs Theorie vgl. auch die – allerdings stark der Idee einer ästhetischen Autonomie der Kunst verpflichtete – Darstellung von F.M. Gatz: »The Object of Aesthetics«, bes. S. 43–46. S. a. ders.: »Die Theorie des L'art pour l'art und Theophile Gautier«.

¹⁵⁷ Vgl. bes. N. Plotnikov: »Ein Kapitel aus der Geschichte des Strukturbegriffs«.

¹⁵⁸ Vgl. M. Dessoir: *Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 1. Aufl., S. 60–89 / 2. Aufl., S. 19–47.

¹⁵⁹ Vgl. bes. O. Wulff: »Grundsätzliches über Ästhetik, allgemeine und systematische Kunstwissenschaft«; ders.: »Kritische Erörterungen zur Prinzipienlehre der Kunstwissenschaft«; ders.: »Die psychophysischen Grundlagen der plastischen und malerischen Gestaltung«.

¹⁶⁰ Vgl. bes. E. Panofsky: »Das Problem des Stils in der bildenden Kunst«; ders.: »Der Begriff des Kunstwollens«; ders.: »Über das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunstdenkmaltheorie«; ders.: »Probleme der Kunstgeschichte«.

(1) *Dessoir* selbst propagiert die Entwicklung einer hybriden – zwischen Philosophie, Psychologie und historischer Kunstforschung changierenden – »Strukturlehre des Kunstgebildes«, die die Einheit der Kunst in der grundlegenden Struktur des Wechselverhältnisses von künstlerischer Produktion, Werk und Rezeption erkennt. Dabei werden die Spezifizierungen der Kunst in den Künsten bzw. den Kunstwerken ihrerseits als Realisierungen dieser primären Struktur begriffen. Im Rahmen dieser Strukturlehre wird die traditionelle Frage nach dem Wesen der Kunst ersetzt durch die Bestimmung der kulturellen Funktionen der Kunst, die *Dessoir* insbesondere im Verhältnis der Kunst zu Wissenschaft, Gesellschaft und Sittlichkeit erkennt.

(2) *Utitz* weist seine Theorie der Kunst dagegen klar als philosophische Theorie aus. In ihrem Mittelpunkt steht eine Lehre von der »Gegenständlichkeit des Kunstwerks«, die auf der phänomenologischen Maxime basiert, dass die wissenschaftlichen Methoden ganz von den Erfordernissen der zu untersuchenden Sachverhalte her bestimmt werden sollen. Er entwickelt diese als Lehre von der ontologischen Struktur des Kunstwerks, in der Sinn und Form zu einer »sinnvollen Form« zusammen geschlossen sind. Die spezifische Gegenständlichkeit des Kunstwerks realisiert sich auch für *Utitz* in einer Interaktion von Künstler, Kunstwerk und »Kunstgenuss«, die sich als ein Kommunikationsgeschehen beschreiben lässt. Nach *Utitz'* Ansicht vollzieht sich diese Kommunikation im Medium der Sinnlichkeit und des Gefühls. Daher bildet für ihn die »Gestaltung auf ein Gefühlserleben« die kulturelle Funktion der Kunst. Sie kann ihre Funktion (im Singular) aber nur erfüllen, indem sie diese in Bezug auf vielfältige kulturelle Funktionen (im Plural) wie das Erotische bzw. Sexuelle, das Intellektuelle, das Ethische, das Religiöse usw. wahrnimmt.

(3) *Schmarsow* strebt konsequent eine anthropologische Fundierung der Kunst und der Künste an, indem er die künstlerische Praxis ebenso wie das Verstehen von Kunstwerken auf die körperliche Organisation des Menschen zurückführt. Die Kunst ist nicht nur Ausdruck der leiblichen Organisation des Menschen, sondern sie muss auch leiblich – d.h. prinzipiell mit dem gesamten Körper und allen Sinnen – in der Bewegung im Raum erfahren werden. Charakteristisch ist dabei, dass *Schmarsow* diese anthropologische Fundierung der Kunst zugleich historisch und kulturell rückbindet: Die Leiblichkeit artikuliert sich in der Kunst nicht immer gleich, sondern in ihren Modifikationen kommen historische und kulturelle Unterschiede zum Ausdruck. Diese Position legt er insbesondere anhand der Bedeutung des Rhythmus als lebendiger Erfahrung des im Raum sich bewegenden menschlichen Körpers dar, die die eigentümliche rhythmische Struktur von Kunstwerken ebenso begründet wie sie von dieser stimuliert wird. *Schmarsows* Überzeugung, dass die Kunst nur als Teil einer Kultur zu verstehen ist, in der sie bestimmte Funktionen übernimmt, manifestiert sich namentlich in seiner Hinwendung zur Architektur. Er richtet sich damit gegen die zeitgenössische These, dass die Baukunst aufgrund ihrer offensichtlichen Zweckhaftigkeit überhaupt nicht zu den freien Künsten gehört.

(4) *Hamann* geht davon aus, dass ein und derselbe Gegenstand in unterschiedlicher Weise vollzogen werden kann, je nachdem, in welcher Funktion er in den

Blick genommen wird. Dies gilt auch für das Kunstwerk, das nicht nur ›Träger eines künstlerischen Tatbestandes‹, sondern zugleich ›ein Ding wie andere‹ ist. Für Hamann gilt daher, mit Cassirer gesprochen, das ›Prinzip des Primates der Funktion vor dem Gegenstand‹. Für Hamann ist die Objektivität des Werks also nicht absolut, sondern variiert in der Erfahrung des Subjekts. Allerdings verfährt die Subjektivität dabei nicht völlig frei, sondern folgt bestimmten Strukturprinzipien: Sie wird immer überformt zum einen durch ›Interessen und Stimmungen‹ des Subjekts, zum anderen durch die jeweiligen äußereren Rezeptionsbedingungen. Zudem gibt es für den Historiker Hamann aber eine ursprüngliche funktionale Einbindung des Kunstwerks – Hamann hebt hier insbesondere die abbildende, die religiöse bzw. kultische, die ästhetische und die geschäftliche Funktion hervor –, die dem Relativismus dieses Kontextualismus weitere Grenzen setzt.

(5) *Wind* vertritt die Auffassung, dass in der angemessenen Erfassung der künstlerischen Leistung Anschauung und Denken miteinander vereint sind, weil der künstlerischen Leistung selbst rationale Strukturen zugrunde liegen: In den Gestaltungsverfahren der Kunst ist im Denken ein ›Problem‹ gesetzt, dessen Lösung nur im *Anschaulichen* zu finden ist. Kunst gilt hier als Sprache, deren im Kunstwerk ›verkörperter‹ Sinn sich aber nicht in der reinen Anschauung selbst ganz ausspricht. Er erschließt sich vielmehr erst, wenn die jeweilige kulturelle Funktion des Werks mit den Mitteln historischer Forschung rekonstruiert wird. Das heißt, die Kunst wird im Rahmen der von Wind betriebenen Version der Ikonologie, wie bei Warburg und Panofsky, als eine Sprache angesehen, die nur im Kontext der Sprache der Kultur verstanden werden kann. So stellt Wind Wölfflins Begriff des ›reinen künstlerischen Sehens‹ den Begriff der ›Gesamtkultur‹ entgegen, in die das künstlerische Sehen eingebunden ist.

Perspektiven der Allgemeinen Kunsthistorik

Zwar kann lässt sich zeigen, dass die Allgemeine Kunsthistorik der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts bis heute – in wie auch immer modifizierter Gestalt – ›incognito‹¹⁶¹ in vielen Kunstinstitutionen und in der Idee einer interdisziplinären Kooperation der kunstrelevanten Wissenschaften nachwirkt. Nichtsdestoweniger haben die wissenschaftstheoretischen Beiträge zur Grundlegung der Allgemeinen Kunsthistorik, die in diesem Band zusammengestellt sind, klar historischen Charakter: Sie sind Teil eines Diskussionszusammenhangs, dem seinerzeit erhebliche Bedeutung für die Restrukturierung existierender sowie die Entwicklung neuer kunstwissenschaftlicher Forschungen zukam, der heute aber vergessen ist. Die methodologischen Konzepte sind idiosynkratisch an diesen speziellen historischen Diskussionszusammenhang gebunden, sie sind zudem in sich mehr oder weniger unausgereift und untereinander heterogen. So mag wohl eine grundsätzliche

¹⁶¹ W. Henckmann: »Probleme der allgemeinen Kunsthistorik«, S.334.

Parallele zwischen der heutigen Situation und der historischen Problemlage, auf die die Allgemeine Kunsthistorik reagiert, identifizierbar sein: die Erfahrung einer ›Entgrenzung‹ der Kunst und der Künste. Die ›Anschlussfähigkeit‹ ihrer methodologischen Konzepte für die Bewältigung aktueller kunstwissenschaftlicher Herausforderungen – allen voran der Herausforderung, den ›entlaufenen Kunstbegriff‹ einzuholen – liegt dagegen durchaus nicht auf der Hand.

Nichtsdestoweniger können insbesondere zwei Charakteristika aller hier vorgestellten Konzeptionen nach wie vor sachlich weiterführen: zum einen die heute wieder geltend gemachte Absicht, ›Subjektivismus‹ und ›Objektivismus‹ in einer Explikation der *Struktur* des Kunstwerks zusammenzuführen, zum anderen eine Betrachtung der Kunst als kulturelles Phänomen in der Vielfalt seiner ästhetischen und nichtästhetischen *Funktionen*.

Kunst als Realisierung kultureller Funktionen

Die für die Protagonisten der Allgemeinen Kunsthistorik so bedeutsame Unterscheidung dieser Wissenschaft von der Ästhetik hat bereits unter den Zeitgenossen wenig Anklang gefunden. Sie ist daher schließlich wieder aufgelöst worden: Meist ist man zum geläufigen Konzept der ›Ästhetik‹ als Bezeichnung für die systematische Beschäftigung mit dem Ästhetischen, das die – in der Regel als Paradigma des Ästhetischen verstandene – Kunst mit umfasst, zurückgekehrt.¹⁶² So wird auch die von Dessoir gegründete Zeitschrift zwar bis heute fortgeführt: Nach ihrer erzwungenen Auflösung erscheint sie von 1951 bis 1965, herausgegeben von dem Kunsthistoriker Heinrich Lützeler, zunächst als *Jahrbuch für Ästhetik und allgemeine Kunsthistorik*, ab 1966 dann wieder unter dem ursprünglichen Titel *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunsthistorik*. Allerdings verzichtet Lützeler im ersten Band des *Jahrbuchs* auf ein »programmatisches Vorwort« und kümmert sich auch in seiner sonstigen Arbeit »nicht um die Abgrenzung einer ›allgemeinen Kunsthistorik‹ von den historischen Disziplinen«, ja er zieht »jene nicht einmal als ein eigenständiges Forschungsgebiet in Betracht«.¹⁶³ Dementsprechend resümiert Lorenz Dittmann 1987 das Schicksal der methodologischen Bestrebungen der Allgemeinen Kunsthistorik der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts in deren wiedergeründetem Organ: »Stillschweigend wurde dieser schmale, unhistorische und auf tiefere Begründungen verzichtende Problemkomplex verabschiedet.«¹⁶⁴

Hierbei spielen wohl auch eher pragmatische Gründe eine Rolle, wie die unterschiedliche Bedeutung der ›Kunsthistorik‹ in den verschiedenen Wissenschaftskulturen. Vor allem werden aber immer wieder inhaltliche Einwände gegen

¹⁶² S. a. z. B. L. Dittmann: »Kunsthistorik«, S. 99.

¹⁶³ L. Dittmann: »Heinrich Lützeler und die ›Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunsthistorik‹«, S. 20 und S. 22.

¹⁶⁴ Ebd., S. 22.

diese Differenzierung selbst erhoben. So wird gegen das Projekt einer Allgemeinen Kunsthissenschaft insbesondere eingewandt, dass »die Theorie des Schönen von der Theorie der Kunst« nicht zu trennen ist, weil man sonst die Kunst »von anderen Kultursachverhalten nicht mehr wirklich unterscheiden« könne.¹⁶⁵

Gegen diese Auffassung, die Philosophie der Kunst falle mit der Ästhetik zusammen, weil die Erfahrung der Schönheit nach wie vor in der Kunst eine zentrale Rolle spiele, sind allerdings zu Recht auch in neuerer Zeit grundlegende Einwände erhoben worden. In diesem Zusammenhang werden Argumente geltend gemacht, die auf Fiedler und die Allgemeine Kunsthissenschaft zurückgehen: so etwa die Zurückweisung eines ›ästhetischen‹ Zugangs zur Kunst sowie die Differenzierung zwischen Kunsthfilosophie und Ästhetik.¹⁶⁶ Bisweilen nimmt diese Bezugnahme auf die Thesen der Allgemeinen Kunsthissenschaft auch einen expliziten Charakter an, wie beispielsweise in Reinold Schmückers Kritik an der Gleichsetzung von Ästhetik und Kunsthfilosophie, in der dieser auf Utitz' Argumente Bezug nimmt.¹⁶⁷ Dabei hält Schmücker fest, dass das im Rahmen der Allgemeinen Kunsthissenschaft gegen diese Identifikation vorgebrachte Argument der mangelnden Spezifität selbst dann greift, wenn man den Begriff des Ästhetischen weiter fasst, als die Anhänger der Allgemeinen Kunsthissenschaft es tun, und u.a. auch evaluative Einstellungen einschließt.¹⁶⁸

In der Tat bildet die Abgrenzung von der Ästhetik das entscheidende systematische Instrument, mit dem in der Allgemeinen Kunsthissenschaft die Kunst vor dem Hintergrund ihrer vielfältigen ›Entgrenzungen‹ als autonome Instanz menschlicher Selbstverständigung rekonstruiert werden soll.¹⁶⁹ Dabei geht es zwar auch darum, die Kunst im Sinne einer dezidiert modernen Perspektive, die etwa die verschiedensten ›Randkünste‹, die Erzeugnisse neuer Medien und die Artefakte außereuropäischer Völker mit in den Blick nehmen kann, von ihrer traditionellen Festlegung auf die ›Schönheit‹ freizuhalten. Vor allem geht es aber darum, die Kunst als »überaus kompliziertes Kulturprodukt«¹⁷⁰ zu begreifen. Denn im Unterschied zu Fiedler, der die Unterscheidung der Kunsthissenschaft von der Ästhetik im Sinne des Formalismus mit dem Erkenntnischarakter der Kunst begründet hatte,

¹⁶⁵ S. Nachtsheim: *Kunsthfilosophie und empirische Kunstofforschung 1870–1920*, S. 45.

¹⁶⁶ Unter Bezugnahme auf Fiedler, der mit seiner Differenzierung zwischen Kunsthfilosophie und Ästhetik zu einem unmittelbaren Vorläufer der Allgemeinen Kunsthissenschaft geworden ist, schreibt etwa Stefan Majetschak: »Ästhetik fragt nach der Kunst unter der Voraussetzung, daß Schönheit ihr Zweck sei, erörtert die Weisen und Formen, auf die ein Betrachter (oder Hörer, oder Leser) diese in spezifischen Kunstwerken erfährt, Kunsthfilosophie dagegen fragt überhaupt erst nach dem Wesen und Ursprung der Kunst, ohne über ihren Zweck oder Begriff schon im Sinne der Ästhetik vorentschieden zu sein. (S. Majetschak: »Einleitung«, S. 9.)

¹⁶⁷ Vgl. R. Schmücker: »Ästhetik und allgemeine Kunsthissenschaft«, S. 62.

¹⁶⁸ Vgl. ebd., S. 60.

¹⁶⁹ Vgl. z.B. E. Utitz: »Über Grundbegriffe der Kunsthissenschaft«, S. 7. (In dieser Ausgabe S. 152.)

¹⁷⁰ E. Utitz: *Grundlegung der allgemeinen Kunsthissenschaft*, Bd. 1, S. 10. (In dieser Ausgabe S. 101.) – S.o. S. XXXIV.

verweisen die Anhänger der Allgemeinen Kunsthistorischen Darstellung darüber hinaus auf die Einbindung der Kunst in die Kultur.¹⁷¹

Gleichzeitig wird in diesem Zusammenhang die ›Autonomie‹ der Kunst propagiert. Mit dieser Rede von der Autonomie der Kunst ist hier aber nicht etwa deren Abstinenz gegenüber allen ihr fremden Zwecken zugunsten einer überwiegenden oder gar exklusiven ästhetischen Valenz gemeint. Mit dieser Rede ist auch nicht allein, wie bei Fiedler, die (bildende) Kunst als Bezugspunkt einer genuinen Leistung, der ›anschauenden Erkenntnis‹, gemeint. Im Gegenteil wird die Kunst als ein »Kulturgebiet« innerhalb des »System[s] der Kultur« verstanden, das neben seiner ästhetischen Funktion vielfältige und jenseits der reinen Erkenntnismöglichkeiten jeweils historisch variierende kulturelle Funktionen übernimmt. An diesem Punkt öffnet sich die Allgemeine Kunsthistorische Darstellung in Richtung der Kulturphilosophie.¹⁷²

Die Ausprägungen einer solchen kulturellen bzw. kunsthistorischen Darstellung der Kunst sind im Rahmen der Allgemeinen Kunsthistorischen Darstellung in sehr unterschiedlicher Weise ausgeführt worden. Entscheidend ist hier aber die grundsätzliche Leistungsfähigkeit eines solchen Ansatzes, der die ästhetischen *und* die nichtästhetischen Kunstfunktionen gleichermaßen in den Blick zu nehmen beansprucht. So kann man bereits grundsätzlich bezweifeln, ob es überhaupt Objekte gibt, »die *allein* ästhetische Wirkungen hervorzurufen vermögen«.¹⁷³ Für die Anhänger der Allgemeinen Kunsthistorischen Darstellung ist bei deren Abgrenzung von der Ästhetik aber noch wichtiger, dass nur durch den Rekurs auf ihre vielfältigen nichtästhetischen kulturellen Funktionen überhaupt ersichtlich werden kann, »warum Denkmale, patriotische Lyrik, soziale Romane, Architektur usw. zur Kunst gehören«.¹⁷⁴

Der Ansatz der Allgemeinen Kunsthistorischen Darstellung trifft sich in dieser Hinsicht nicht allein mit einer Philosophie der Kunst, die die Kunstfunktionen in den Blick nimmt, wie sie nach Mukařovský¹⁷⁵ heute insbesondere Schmücker vorschlägt¹⁷⁶. Er trifft sich ebenso mit einer als Funktionsgeschichte verstandenen Kunstgeschichtsforschung, wie sie der Kunsthistoriker Werner Busch zusammen mit Kolleginnen und Kollegen in den 1980er Jahren begründet hat.¹⁷⁷

Eine neue Allgemeine Kunsthistorische Darstellung könnte das Verhältnis der ästhetischen und der nichtästhetischen Kunstfunktionen aber nur dann wirklich umfassend beschreiben, wenn sie bei dieser Charakteristik auf die Erträge der Kunstgeschichtsforschung zurückzugreifen vermöchte. Genauer: Sie müsste sich als Allgemeine

¹⁷¹ S.o. S. XXX–XXXV.

¹⁷² Vgl. etwa E. Utitz: »Über Grundbegriffe der Kunsthistorischen Darstellung«, S. 9. (In dieser Ausgabe S. 154.)

¹⁷³ R. Schmücker: »Ästhetik und allgemeine Kunsthistorische Darstellung«, S. 58.

¹⁷⁴ E. Utitz: *Grundlegung der allgemeinen Kunsthistorischen Darstellung*, Bd. 1, S. 65.

¹⁷⁵ Vgl. bes. J. Mukařovský: »Ästhetische Funktion, Norm und ästhetischer Wert als soziale Faktoren«.

¹⁷⁶ Vgl. bes. R. Schmücker: »Funktionen der Kunst«.

¹⁷⁷ Vgl. bes. W. Busch (Hrsg.): *Funkkolleg Kunst*; ders. / Peter Schmoock (Hrsg.): *Kunst*. S. a. H. Belting: »Das Werk im Kontext«.

Kunstwissenschaft auf die funktionsanalytischen Erträge möglichst *aller* kunstrelevanten Einzelwissenschaften beziehen können, um sie auf Gemeinsamkeiten und Unterschiede hin zu prüfen. Die Einzelwissenschaften könnten im Gegenzug aus diesen Charakteristiken in der Tat die konzeptionelle Grundlage für »subtilere« und »präzisere« Bestimmungen der Werke gewinnen, als eine rein ästhetisch-immanente, aber etwa auch eine rein historisch-deskriptive Perspektive es erlaubt. Denn so würde es möglich, die Kulturfunktionen der Kunst möglichst umfassend – synchron im Verhältnis der Werke und Künste zueinander sowie diachron im historischen Verlauf ihrer jeweiligen Akzentuierungen und Interpretationen – zu berücksichtigen und für das Verständnis der einzelnen Werke geltend zu machen.

Kunst als Struktur- und Kommunikationszusammenhang

Allerdings ist die »Abgrenzung der Kunst von anderen Kultursachverhalten«¹⁷⁸ mit dem Bezug auf ihre nichtästhetischen Funktionen als solchem natürlich ebenso wenig möglich wie mit dem reinen Bezug auf ihre ästhetischen Funktionen: Weder die einen noch die anderen sind spezifisch für die Kunst. Wenn es darum gehen soll, die Eigentümlichkeit der Kunst zu bestimmen, muss daher präzisiert werden, wie sich der Kultursachverhalt der Kunst von anderen Kultursachverhalten unterscheidet.

Gegen die Allgemeine Kunstwissenschaft ist immer wieder eingewandt worden, sie sei systemfeindlich und empirisch auf die einzelnen Kunstwerke und die einzelnen Kunstwissenschaften fixiert. »Prinzipienbegriffe und damit Einsichten in die Grundstruktur der Kunst« seien auf diesem Wege aber nicht zu gewinnen.¹⁷⁹

Auch dies kann jedoch gerade in wissenschaftspragmatischer Hinsicht bezweifeln. So hat eine deduktiv entwickelte Theorie in den empirischen Kunstwissenschaften selten zu mehr getaugt als einem Steinbruch für Schlagworte – wo sie nicht gleich als irrelevant, da sachfern, abgelehnt wird. Als Weg, den »entlaufenen Kunstbegriff« wieder einzufangen, dürfte sie jedenfalls nicht geeignet sein.¹⁸⁰

Zwar fallen die Antworten auf die Frage, worin das Spezifikum der Kunst bestehen mag, bei den Protagonisten der Allgemeinen Kunstwissenschaft durchaus unterschiedlich aus. Ihre Konzeptionen treffen sich allerdings in dem Anliegen, die Erfahrung des Subjekts und die Eigenschaften des künstlerischen Objekts als komplementären Zusammenhang bzw. als Realisierung einer spezifischen Sinnstruktur zu verstehen. Das heißt, hier wird ein doppelter Gesichtspunkt ins Spiel gebracht, »nämlich das Wechselverhältnis von Produktion und Rezeption als Impuls für das Erfassen und die Beschreibung der künstlerischen Struktur«.¹⁸¹ Die »*differentia spe-*

¹⁷⁸ R. Schmücker: »Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft«, S. 62.

¹⁷⁹ S. Nachtsheim: *Kunstphilosophie und empirische Kunstforschung 1870–1920*, S. 45.

¹⁸⁰ Vgl. etwa R. Schmücker: »Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft«, S. 62.

¹⁸¹ U. Franke: »Nach Hegel«, S. 87.

cifica des Kunstwerks« ist demnach im Rahmen der Allgemeinen Kunsthistorik »eine Struktur, die als eine absichtsvoll strukturierte erkennbar wird«.¹⁸²

Die Ausführungen zu dieser Strukturtheorie finden sich sowohl in Utitz' Bestimmung des Kunstwerks als ›sinnerfüllte Form‹, die im ›Gefühlserleben‹ erschlossen wird, als auch in Schmarsows Vorstellung des Kunstwerks als Manifestation eines leiblichen ›Rhythmus‹, der in Zeit und Raum als Körperbewegung zu vollziehen ist, sowie in Winds Charakteristik des Kunstwerks als ›Verkörperung‹ von Sinn, der als anschauliche Sprache entziffert werden muss. Hier fungiert die Struktur eher als *ontologisches Prinzip*. In Dessoirs Ersetzung der Frage nach dem Wesen der Kunst durch die Bestimmung der kulturellen Funktionen der Kunst, die sich in einem über die Gestalt des Werks vermittelten Wechselverhältnis von künstlerischer Produktion und Rezeption realisieren und in Hamanns Darstellung der Bedingungen, die erfüllt werden müssen, damit ein Gegenstand als ›künstlerischer Tatbestand‹ vollzogen werden kann, fungiert die Struktur dagegen eher als *methodologisches Konstrukt*, das es ermöglichen soll, das Kunstwerk als gesetzmäßigen Zusammenhang zu betrachten.

Vor allem Ursula Franke hat die Leistungsfähigkeit und Fruchtbarkeit der in der Allgemeinen Kunsthistorik erstmals in größerem Rahmen entworfenen Strukturtheorien der Kunst hervorgehoben: Sie bilden eine Parallele bzw. Schnittstelle mit neueren Debatten, die jenseits der früheren Debatten um Werk-, Produktions- oder Rezeptionsästhetik eine Komplementarität von künstlerischem Gegenstand und Kunsterfahrung annehmen.¹⁸³ So ist der Strukturgedanke in der Literaturwissenschaft ebenso wie in der Musikwissenschaft und der Kunstgeschichtsforschung der Nachkriegszeit aufgegriffen worden.¹⁸⁴ Die von den Protagonisten der Allgemeinen Kunsthistorik in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts entwickelten methodologischen Positionen bilden die weitestgehend vergessene Vorgeschichte dieser Ansätze.

Überhaupt kann man sagen, dass die Vertreter der Allgemeinen Kunsthistorik mit ihrer Insistenz auf der Struktur des ›Kunstgebildes‹ die Theorien des Strukturalismus und des Formalismus vorwegnehmen. Dabei wird im Rahmen der Allgemeinen Kunsthistorik der Strukturzusammenhang der Kunst – in dem auch vom Tschechischen und Russischen Strukturalismus vertretenen Sinn – jeweils als ein solcher begriffen, der immer schon kulturell und historisch einge-

¹⁸² M. Moog-Grünwald: »Ästhetik versus Metaphysik?«, S. 30.

¹⁸³ U. Franke: »Nach Hegel«, S. 88 f.; s. o. S. XXXVI. – S. a. M. Moog-Grünwald: »Ästhetik versus Metaphysik?«.

¹⁸⁴ In der Literaturwissenschaft besonders bei Hugo Friedrich (vgl. H. Friedrich: »Strukturalismus und Struktur in literaturwissenschaftlicher Hinsicht. Eine Skizze«, bes. S. 224), in der Musikwissenschaft besonders bei Werner Ferdinand Korte (vgl. W.F. Korte: »Struktur und Modell als Information in der Musikwissenschaft«), in der Kunstgeschichtsforschung in unterschiedlicher Weise bei Hans Sedlmayr (vgl. W. Sedlmayr: »Kunstgeschichte als Kunstgeschichte. Zu einer strengen Kunsthistorik«, zur Deutung vgl. bes. L. Dittmann: *Stil, Symbol, Struktur*, S. 142–216) und Werner Hofmann (vgl. W. Hofmann: »Fragen der Strukturanalyse«). – Vgl. U. Franke: »Nach Hegel«, S. 87.

bunden ist und hier bestimmte Funktionen übernimmt, die seine Gestalt mitprägen und verändern.¹⁸⁵ Zugleich ist aber das Konzept der »Struktur« in der Allgemeinen Kunstwissenschaft, wie Franke zu Recht anmerkt, »vom modernen Strukturbegriff ebenso wie vom Begriff des Strukturalismus zu unterscheiden«, insofern hier nach wie vor ein organischer Kunst- bzw. Werkbegriff den Ausgangspunkt bildet, wie bereits das Vokabular, das dieses Konzept hier kontextualisiert – Gefüge, Ordnung, Einheit, Gestalt – signalisiert.¹⁸⁶ Allerdings ist die Allgemeine Kunstwissenschaft zugleich – zumindest dem immer wieder bekräftigten Anspruch nach – frei von der »metaphysischen Voreingenommenheit wahrheitsästhetischer Kunsthypothesen«¹⁸⁷, wie sie etwa die in der Kunstgeschichtsforschung bis heute als Inbegriff einer auf die Struktur des Kunstwerks bezogenen Methode gehandelte »Strukturanalyse« Hans Sedlmayrs kennzeichnet.¹⁸⁸

Im Sinne der gegenwärtigen Herausforderung, die Kunst angesichts ihrer Entgrenzungen als *Kunst* zu bestimmen, verfügen die im Rahmen der Allgemeinen Kunstwissenschaft entwickelten strukturtheoretischen Konzeptionen mit ihrer programmatischen Unterscheidung von der Ästhetik aber noch über ein weiteres bedeutendes Charakteristikum, das sie gegenüber den meisten der späteren Strukturtheorien auszeichnet: ihren Rekurs auf die kulturelle Kommunikation und die Deutung der Kunst als Form einer solchen Kommunikation in ihrer ganzen funktionellen Breite. Denn ein ästhetisches Verhalten ist – mit Kant gesprochen – interesselos bzw. – mit Utitz gesprochen – »autotelisch«¹⁸⁹, also rein kontemplativ an die Erscheinung hingegeben¹⁹⁰. Daher lässt sich das kommunikative Geschehen, das sich zwischen dem Künstler, dem Kunstwerk, dem Rezipienten und der Kunstwelt ereignet, kaum als »ästhetisch« charakterisieren. Um die Struktur dieser Kommunikation angemessen zu erfassen, müssen vielmehr die ästhetischen *und* nichtästhetischen Funktionen, auch jenseits der reinen Erkenntnisfunktion der künstlerischen Form, in die Analyse der Struktur des Kunstwerks einbezogen werden, wie eben die Allgemeine Kunstwissenschaft dies intendiert.

Die nichtästhetischen Funktionen sind nämlich für die Entstehung und das Verständnis eines Kunstwerks ebenso konstitutiv wie seine ästhetische Funktion, weil sie seine Gestaltung immer schon mitprägen, wie etwa die religiöse Funktion des Andachtsbildes und die Vergegenwärtigungs- bzw. Abbildungsfunktion des Portraits deutlich machen. Sie dürfen daher nicht als bloß sekundär abgetan

¹⁸⁵ S.o. S.XXXVII.

¹⁸⁶ U. Franke: »Nach Hegel«, S.87.

¹⁸⁷ R. Schmücker: »Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft«, S.59.

¹⁸⁸ Vgl. Anm. 184.

¹⁸⁹ E. Utitz: *Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft*, Bd.1, S.92.

¹⁹⁰ Vgl. z.B.: »Aber es steht fest, daß das ästhetische Erleben ein reines Sichhingeben an die Erscheinung ist, ein völliges Sichanschmiegen an den Eindruck. Das Verhalten wird hierbei durch keinerlei Motive geleitet, die außerhalb des Gebildes und seiner Wirkung liegen; oder anders ausgedrückt: ich verhalte mich ästhetisch um seiner selbst willen, der ihm eignenden Werte wegen.« (Ebd., S.91.)

werden. So kann ich, wie Utitz erläutert, wenn ich etwa »das *Gerhart-Hauptmann-Porträt von Liebermann* ansehe«, durchaus »vollkommen ästhetisch und künstlerisch gefesselt sein, ohne zu wissen, daß hier Gerhart Hauptmann dargestellt ist; und doch erschließt sich erst von hier aus die ›adäquate Anschauung‹, das eigentliche Gestaltungsproblem.«¹⁹¹ Letztlich können daher auch die ästhetischen Qualitäten eines Kunstwerks allein im Wissen um diese nichtästhetischen Funktionen angemessen vergegenwärtigt werden. So erlaubt nur ein Ansatz, der die ästhetischen und nichtästhetischen Funktionen der Kunst gleichermaßen in den Blick nimmt, an der Kunst ein Strukturmerkmal herauszustellen, das unter rein ästhetischem Aspekt, aber auch unter formalistischem Aspekt im Sinne Fiedlers ausgeblendet bleiben muss bzw. gar nicht erst in den Blick gerät: die Verkörperung von Sinn.

Jenseits dieser Dialektik der ästhetischen und nichtästhetischen Qualitäten der Kunst, die den modernen Verlust an künstlerischer »Eigenart und Selbständigkeit«¹⁹² reflektiert, bleiben – logisch gesehen – drei Optionen für die theoretische Verortung des Kunstbegriffs übrig: erstens die Kultivierung eines elitären Kunstbegriffs, der die Kunst in der Sphäre rein kontemplativer Interesselosigkeit verortet, die durch Kunstexperten dogmatisch abgesteckt wird; zweitens, im Gegensatz dazu, eine radikale Entgrenzung des Kunstbegriffs, die alles und jedes dem Bereich der Kunst eingemeindet; und schließlich der Verzicht auf den Kunstbegriff. Allerdings verfehlten alle diese drei Optionen gleichermaßen die differenziertere kulturelle Realität, in der erstes auch Unklassisches und lebensweltlich Interessantes als Kunst angesprochen werden kann, in der zweitens, aller ›Entgrenzung‹ zum Trotz, eben *nicht* alles Kunst ist und in der drittens der Kunstbegriff nach wie vor geläufig ist – und also offenbar auch nach wie vor einen Inhalt hat, der nicht ohne Verlust preisgegeben werden kann.

Für die Verfechter der Allgemeinen Kunsthistorie geht es daher einerseits darum, einen undogmatischen, nicht auf die ›hohe‹ Kunst fixierten Kunstbegriff zu vertreten, der die Verflechtungen der Kunst mit außerkünstlerischen Interessen in den Blick nimmt. Zugleich gilt es für sie aber andererseits, ein Kriterium zu entwickeln, das nicht gleich jede Löwenbändigung zu Kunst erklärt¹⁹³, insofern auch verschobene oder durchlässige Grenzen nach wie vor Grenzen sind: Ihrer Auffassung nach ist dann und nur dann ein Kunstgeschehen gegeben, wenn ein Gegenstand als ›Gestaltung‹ bzw. ›Darstellung‹, d. h. als Komposition eines Künstlers, wahrgenommen wird und ihm als solcher ein »Sinn«¹⁹⁴ innewohnt, der in der Rezeption als ihr »Richtungsziel«¹⁹⁵ in den Blick genommen werden soll.

Dem so charakterisierten Kunstbegriff gelingt es sicher nicht, die Kunst »trennscharf«¹⁹⁶ vom Alltäglichen zu scheiden. Dies erkennt natürlich auch Utitz an

¹⁹¹ Ebd., S.269.

¹⁹² Ebd., S.79.

¹⁹³ Ebd., S.80.

¹⁹⁴ Ebd., S.64 u.ö.

¹⁹⁵ Ebd.

¹⁹⁶ R. Schmücker: »Ästhetik und allgemeine Kunsthistorie«, S.55.

und fragt: »Aber sind denn diese Folgerungen wirklich so erschreckend? [...] Die Wirklichkeit trennt hier nicht scharf, und so dürfen auch wir nicht ängstlich und pedantisch scheiden, denn sonst verstellen wir uns alle Wege des Verständnisses.«¹⁹⁷

Die Aktualität der Allgemeinen Kunswissenschaft besteht somit nicht darin, dass hier – entgegen der erklärten Forderung, die Kunst zum Gegenstand einer »strengen Wissenschaft« zu machen – immer wieder ein ›wildes‹, von jedem Methodenzwang befreites Denken zum Ausdruck kommt.¹⁹⁸ Ihre Aktualität liegt vielmehr darin, dass in ihren methodologischen Beiträgen (etwa bei Utitz) ein philosophischer oder (etwa bei Dessoir) zumindest quasi-philosophischer Kunstbegriff angelegt ist, der geeignet ist, die Basis für eine begründete Diskussion über den Kunstcharakter einer Sache und die Verfahren der Kunswissenschaften zu bilden: Hier werden Argumente für die Etablierung eines Kunstbegriffs angeführt, der einerseits spezifisch genug ist, um die Kunst von nichtkünstlerischen Gegenständen der ästhetischen Wahrnehmung abzugrenzen, der aber andererseits zugleich offen genug ist, um der Weiterentwicklung bekannter, der Entstehung neuer und der Anerkennung bis dahin nicht als Kunst akzeptierter Kunstformen Rechnung tragen zu können. Und auf eben die hier gefundene Balance »zwischen der notwendigen Geschlossenheit eines allgemeinen Kunstbegriffs und dessen wünschenswerter Offenheit« kommt es »nach wie vor bei jeder kunstphilosophischen Theorie an«.¹⁹⁹

Dieser Kunstbegriff zeigt, dass nach der ›Entgrenzung‹ der traditionellen Gegenstandsfelder der einzelnen Kunswissenschaften zwar beherzte Reformen und interdisziplinäre Kooperationen gefragt sind, dass dabei aber nicht gleich der Kunstbegriff über Bord geworfen werden muss: Die Kunst bleibt eine spezifische Weise, im Zuge der Wahrnehmung unterschiedlichster Kulturfunktionen Sinn im Medium der Sinnlichkeit präsent zu machen. Dies in der Auseinandersetzung mit dem konkreten Objekt zu zeigen, ist aber die bleibende Herausforderung der Kunswissenschaften. »Eine Erweiterung des Forschungsfeldes um Protagonisten, die sich wie Emil Utitz um eine Neukonsolidierung des Faches bemüht haben«, ist daher überfällig²⁰⁰: Angesichts der Irritationen durch einen ›entlaufenen Kunstbegriff‹ ist es an der Zeit, die Ideen der Allgemeinen Kunswissenschaft endlich umfassend historisch zu erforschen, philosophisch zu prüfen und kunstwissenschaftlich fruchtbar zu machen.

¹⁹⁷ E. Utitz: *Grundlegung der allgemeinen Kunswissenschaft*, Bd. 1, S. 79 f.

¹⁹⁸ Vgl. bes. J. Frücht: »Ästhetik und Metaphysik in metaphysikkritischen Zeiten«.

¹⁹⁹ R. Schmücker: »Ästhetik und allgemeine Kunswissenschaft«, S. 59.

²⁰⁰ F. Uhlig: »Emil Utitz' Schriften zur Kunstkritik des Expressionismus«, S. 57 f. (Uhlig bezieht sich hier kritisch auf H. Locher: *Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst 1750–1950*, S. 464.)

Literatur

- Adama van Scheltema, Frederik: »Beiträge zur Lehre vom Ornament«. In: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunsthissenschaft*. 15 (1921), S. 404–453 und 17 (1924), S. 254–258.
- »Ornament und Träger«. In: *Zweiter Kongress für Ästhetik und allgemeine Kunsthissenschaft*. Berlin, 16.–18. Oktober 1924. Bericht. Hrsg. vom Arbeitsausschuss. Stuttgart 1925 (*Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunsthissenschaft*. 19), S. 88–96.
- Baeumler, Alfred: »Ernst Troß: Das Raumproblem in der bildenden Kunst. Kritische Untersuchungen zur Fiedler-Hildebrandschen Lehre« [Rez.]. In: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunsthissenschaft*. 11 (1916), S. 89–94.
- Bätschmann, Oskar: »Jacob Burckhardt: Kunstgeschichte mit und ohne Ästhetik«. In: Andreas Beyer/Danièle Cohn (Hrsg.): *Die Kunst denken. Zu Ästhetik und Kunstgeschichte*. München 2012 (Deutsches Forum für Kunstgeschichte / Centre Allemand d’Histoire de l’Art. Passagen / Passages. 41), S. 199–136.
- Belting, Hans: »Das Werk im Kontext«. In: Ders. / Heinrich Dilly/Wolfgang Kemp / Willibald Sauerländer / Martin Warnke (Hrsg.): *Kunstgeschichte. Eine Einführung*. Berlin ³1988 (¹1985), S. 222–239.
- Boehm, Gottfried: »Einleitung«. In: Konrad Fiedler: *Schriften zur Kunst*. 2 Bde. Hrsg. von G. Boehm. Zweite, verbesserte und erweiterte Auflage München 1991 (¹1971), Bd. 1, S. XLV–XCVII.
- Busch, Werner (Hrsg.): *Funkkolleg Kunst. Eine Geschichte der Kunst im Wandel ihrer Funktionen*. 2 Bde. München / Zürich 1987.
- Busch, Werner/Peter Schmook (Hrsg.): *Kunst. Die Geschichte ihrer Funktion*. Weinheim/Berlin 1987.
- Collenberg-Plotnikov, Bernadette: »Philosophische Grundlagen der Kunstgeschichte im Hegelianismus. Zu H.G. Hothos Vorlesungen über ›Ästhetik oder Philosophie des Schönen und der Kunst‹ (1833)«. In: Heinrich Gustav Hotho: *Vorlesungen über Ästhetik oder Philosophie des Schönen und der Kunst*. Berlin 1833. Nachgeschrieben und durchgearbeitet von Immanuel Hegel. Hrsg. und eingeleitet von B. Collenberg-Plotnikov. Stuttgart-Bad Cannstatt 2004 (Spekulation und Erfahrung. I,8), S. XIX–XCIX.
- Dessoir, Max: *Ästhetik und allgemeine Kunsthissenschaft*. Stuttgart 1906 (auszugsweise in dieser Ausgabe S. 3–25); zweite, stark veränderte Auflage Stuttgart 1923.
- »Allgemeine Kunsthissenschaft«. In: *Deutsche Literaturzeitung*. 35/44–45 (1914), Sp. 2405–2415 und 35/46–47 (1914), Sp. 2469–2482.
 - [Ansprache auf der Abschiedsfeier zum ersten Ästhetikkongress am 13. Oktober 1913]. In: *Kongress für Ästhetik und Allgemeine Kunsthissenschaft*. Berlin, 7.–9. Oktober 1913. Bericht. Hrsg. vom Ortsausschuss. Stuttgart 1914, S. 530f.
 - »Eröffnungsrede« [zum ersten Kongress für Ästhetik und Allgemeine Kunsthissenschaft]. In: *Kongress für Ästhetik und Allgemeine Kunsthissenschaft*. Berlin, 7.–9. Oktober 1913. Bericht. Hrsg. vom Ortsausschuss. Stuttgart 1914, S. 42–54. (In dieser Ausgabe S. 28–40.)

- »Konrad Fiedlers Schriften über Kunst« [Rez.]. In: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunsthissenschaft*. 9 (1914), S. 568.
 - »Sinn und Aufgabe der allgemeinen Kunsthissenschaft«. In: *Philosophische Monatshefte der Kant-Studien*. 1/4 (1925), S. 149–152. (In dieser Ausgabe S. 57–60.)
 - »Zum Abschied«. In: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunsthissenschaft*. 31 (1937), S. 415 f. (In dieser Ausgabe S. 91.)
- Dilly, Heinrich: »Ästhetik und allgemeine Kunsthissenschaft«. In: Tilman Buddensieg / Kurt Düwell / Klaus-Jürgen Sembach (Hrsg.): *Wissenschaften in Berlin*. 3 Bde. Berlin 1987, Bd. 3, S. 53–57.
- Dilthey, Wilhelm: »Die drei Epochen der modernen Ästhetik und ihre heutige Aufgabe« (1892). In: Ders.: *Der geistige Welt. Einleitung in die Philosophie des Lebens*. Zweite Hälfte. Sechste, unveränderte Auflage Stuttgart und Göttingen 1962 (*Gesammelte Schriften*. Bd. 6), S. 242–287.
- Dittmann, Lorenz: »Heinrich Lützeler und die ›Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunsthissenschaft‹«. In: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunsthissenschaft*. 32 (1987), S. 20–25.
- »Kunsthissenschaft«. In: Günther Böing (Hrsg.): *Die Kunst. Wege zum Verständnis der Kunst: Künstler, Kunstwerk, Kunsterleben, Gattungen, Stile*. Freiburg i. Br. 1972 (*Der Neue Herder*. Bd. 14), S. 99–123.
 - *Stil, Symbol, Struktur. Studien zu Kategorien der Kunstgeschichte*. München 1967.
- Doehlemann, Karl: »Über dekorative Malerei«. In: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunsthissenschaft*. 9 (1914), S. 387–391.
- Everth, Erich: »Plastik und Rahmung«. In: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunsthissenschaft*. 6 (1911), S. 590–611.
- »Richard Hamann: Ästhetik« [Rez.]. In: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunsthissenschaft*. 8 (1913), S. 100–117. (In dieser Ausgabe S. 297–318.)
- Fiedler, Konrad: »Aphorismen«. In: Ders.: *Schriften zur Kunst*, Bd. 2, S. 7–105.
- »Moderner Naturalismus und künstlerische Wahrheit« (1881). In: Ders.: *Schriften zur Kunst*, Bd. 1, S. 81–110.
 - *Schriften zur Kunst*. 2 Bde. Hrsg. von Gottfried Boehm. Zweite, verbesserte und erweiterte Auflage München 1991 (1971).
 - »Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit« (1887). In: Ders.: *Schriften zur Kunst*, Bd. 1, S. 111–220.
 - »Über die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst« (1876). In: Ders.: *Schriften zur Kunst*, Bd. 1, S. 1–79.
 - »Wirklichkeit und Kunst. Drei Bruchstücke«. In: Ders.: *Schriften zur Kunst*, Bd. 2, S. 107–193.
 - »Zur neueren Kunsttheorie. Kant«. In: Ders.: *Schriften zur Kunst*, Bd. 2, S. 262–266.
- Franke, Ursula: »Nach Hegel – Zur Differenz von Ästhetik und Kunsthissenschaft(en)«. In: Josef Früchtel / Maria Moog-Grünwald (Hrsg.): *Ästhetik in metaphysikkritischen Zeiten. 100 Jahre »Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunsthissenschaft«*. Hamburg 2007 (*Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunsthissenschaft*. Sonderheft 8), S. 73–91.

- Friedrich, Hugo: »Strukturalismus und Struktur in literaturwissenschaftlicher Hinsicht. Eine Skizze«. In: Günther Schiwy (Hrsg.): *Der französische Strukturalismus. Mode, Methode, Ideologie*. Hamburg 1969, S. 219–227.
- Früchtel, Josef: »Ästhetik und Metaphysik in metaphysikkritischen Zeiten«. In: Ders. / Maria Moog-Grünewald (Hrsg.): *Ästhetik in metaphysikkritischen Zeiten. 100 Jahre „Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunswissenschaft“*. Hamburg 2007 (*Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunswissenschaft*. Sonderheft 8), S. 3–16.
- Gassen, Kurt: »Adolf von Hildebrands Briefwechsel mit Conrad Fiedler« [Rez.]. In: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunswissenschaft*. 23 (1929), S. 201 f.
- Gatz, Felix M.: »Die Theorie des L'art pour l'art und Theophile Gautier«. In: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunswissenschaft*. 29 (1935), S. 116–140.
- »The Object of Aesthetics«. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 1/2–3 (1941), S. 3–26 und 1/4 (1941/42), S. 33–57.
- Große, Ernst: »Der Stil der japanischen Lackkunst«. In: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunswissenschaft*. 1 (1906), S. 188–202.
- Hagemann, Carl: »Regie als Kunst«. In: *Zweiter Kongress für Ästhetik und allgemeine Kunswissenschaft*. Berlin, 16.–18. Oktober 1924. Bericht. Hrsg. vom Arbeitsausschuss Stuttgart 1925 (*Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunswissenschaft*. 19), S. 199–208.
- Hamann, Richard: *Ästhetik*. Leipzig 1911 (auszugsweise in dieser Ausgabe S. 269–296) (2^oLeipzig und Berlin 1919).
- »Dekorative Plastik«. In: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunswissenschaft*. 3 (1908), S. 255–287 und S. 319–324.
- »Zum Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunswissenschaft«. In: *Internationale Monatsschrift für Wissenschaft, Kunst und Technik*. 8/6 (1914), Sp. 715–732. (In dieser Ausgabe S. 326–333.)
- Hartlaub, Gustav Friedrich: »Hans von Marées und die Überlieferung (Zu Leopold Zieglers neuesten Werken)«. In: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunswissenschaft*. 33 (1939), S. 1–14.
- Haus, Andreas: »Max Dessoir«. In: Walter Killy (Hrsg.): *Literaturlexikon. Autoren und Werke deutscher Sprache*. 15 Bde. Gütersloh / München 1988–1993, Bd. 3, S. 31–33.
- Heinz, Rudolf: »Zum Begriff der philosophischen Kunswissenschaft im 19. Jahrhundert«. In: Alwin Diemer (Hrsg.): *Der Wissenschaftsbegriff. Historische und systematische Untersuchungen*. Meisenheim am Glan 1970, S. 202–237.
- Henckmann, Wolfhart: »Probleme der allgemeinen Kunswissenschaft«. In: Lorenz Dittmann (Hrsg.): *Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte 1900–1930*. Stuttgart 1985, S. 273–334.
- »Vorwort«. In: Emil Utitz: *Grundlegung der allgemeinen Kunswissenschaft*. 2 Bde. in 1 Bd. Mit einem Vorwort, den Lebensdaten und einem Schriftenverzeichnis des Verfassers hrsg. von W. Henckmann. Nachdruck der Ausgabe Stuttgart 1914/20. München 1972, S. VII–XXXIII.
- Hermand, Jost: *Literaturwissenschaft und Kunswissenschaft. Methodische Wechselbeziehungen seit 1900*. Zweite, verbesserte Auflage Stuttgart 1971 ('1965).

- Herrmann, Gustav: »Verlust und Wiederkehr der künstlerischen Farbenausdrucksfähigkeit während einer akuten Geistesstörung«. In: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunswissenschaft*. 18 (1925), S.331–337.
- Hoever, Otto: »Kunstcharaktere südabendländischer Völker«. In: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunswissenschaft*. 15 (1921), S.374–403.
- Hofmann, Werner: »Fragen der Strukturanalyse«. In: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunswissenschaft*. 17/2 (1972), S.173–169.
- Hohlweck, Patrick: »Georg Lukács und der Verfasser der ›Theorie des Romans‹«. In: Rüdiger Dannemann / Maud Meyzaud / Philipp Weber (Hrsg.): *Hundert Jahre »transzendentale Obdachlosigkeit«. Georg Lukács' ›Theorie des Romans‹ neu gelesen*. Bielefeld 2018, S.87–103.
- Kemp, Wolfgang: »Reif für die Matrix. Kunstgeschichte als Bildwissenschaft«. In: *Neue Rundschau*. 114/3 (2003), S.39–49.
- »Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunswissenschaft«. In: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunswissenschaft*. 9 (1914), S. 111.
- Korte, Werner Ferdinand: »Struktur und Modell als Information in der Musikwissenschaft«. In: *Archiv für Musikwissenschaft*. 21 (1964), S.2–22.
- Kuhn, Helmut: *Erscheinung und Schönheit. Untersuchungen über den Immanenzbegriff in der Ästhetik*. Berlin 1931 (= ders.: *Die Kulturfunktion der Kunst*. Bd. 2).
- Kühn, Herbert: »Symbol in prähistorischer Beleuchtung«. In: *Dritter Kongress für Ästhetik und allgemeine Kunswissenschaft*. Halle, 7.–9. Juni 1927. Bericht. Im Auftrage des Ortausschusses hrsg. von Wolfgang Liepe. Stuttgart 1927 (*Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunswissenschaft*. 21, S.97–395), S.233–239.
- Kühn, Leonore: »Das Problem der ästhetischen Autonomie«. In: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunswissenschaft*. 4 (1909), S.16–77.
- Kultermann, Udo: *Geschichte der Kunstgeschichte. Der Weg einer Wissenschaft*. Frankfurt a.M. / Berlin / Wien 1981.
- Landmann-Kalischer, Edith: »Über künstlerische Wahrheit«. In: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunswissenschaft*. 1 (1906), S.457–505.
- Lange, Konrad: »Bewegungsphotographie und Kunst«. In: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunswissenschaft*. 15 (1921), S.88–103.
- Locher, Hubert: *Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst 1750–1950*. Zweite, korrigierte und um ein Nachwort ergänzte Auflage. München 2010 (¹2001).
- Loewi, Otto: »Über Wertung und Wirkung von Werken der bildenden Kunst«. In: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunswissenschaft*. 14 (1920), S.239–252.
- Lukács, Georg: »Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik«. In: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunswissenschaft*. 11 (1916), S.225–271 und S.390–431.
- Majetschak, Stefan: »Einleitung«. In: Ders. (Hrsg.): *Klassiker der Kunstphilosophie. Von Platon bis Lyotard*. München 2005, S.7–13.
- »Konrad Fiedler«. In: Monika Betzler / Julian Nida-Rümelin (Hrsg.), Mara-Daria Cojocaru (Bearb.): *Ästhetik und Kunstphilosophie von der Antike bis zur Gegenwart in*

- Einzeldarstellungen.* Zweite, aktualisierte und ergänzte Auflage. Stuttgart 2012 (1998), S. 316–320.
- Marzynski, Georg: »Die impressionistische Methode«. In: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunsthissenschaft*. 14 (1920), S. 90–94.
- Mayer, Adolf: »Karikatur«. In: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunsthissenschaft*. 22 (1928), S. 445 f.
- Meyer, Richard M.: »H. Konnerth: Die Kunsttheorie Konrad Fiedlers« [Rez.]. In: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunsthissenschaft*. 5 (1910), S. 601 f.
- Moog-Grünwald, Maria: »Ästhetik versus Metaphysik? Anmerkungen (nicht nur) zur Kunst der Moderne«. In: Josef Frücht / dies. (Hrsg.): *Ästhetik in metaphysikkritischen Zeiten. 100 Jahre »Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunsthissenschaft«*. Hamburg 2007 (*Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunsthissenschaft*. Sonderheft 8), S. 17–31.
- Morgenthaler, Walter: »Der Abbau der Raumdarstellung bei Geisteskranken«. In: *Vierter Kongress für Ästhetik und Allgemeine Kunsthissenschaft*. Hamburg, 7.–9. Oktober 1930. Bericht. Hrsg. im Auftrage des Ortsausschusses von Hermann Noack. Stuttgart 1931 (*Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunsthissenschaft*. Beilageheft zu Bd. 25), S. 86–95.
- Moxey, Keith: *The Practice of Persuasion. Paradox and Power in Art History*. Ithaca / London 2001.
- Mukařovský, Jan: »Ästhetische Funktion, Norm und ästhetischer Wert als soziale Fakten« (»Estetická funkce, norma e hodnota jako sociální faktory« [1936]). Übers. von Walter Schamschula. In: Ders.: *Kapitel aus der Ästhetik*. Frankfurt a. M. 1989, S. 7–112.
- Munro, Thomas: »Aesthetic as Science: Its Development in America«. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 9/3 (1951), S. 161–207.
- Nachtsheim, Stephan: *Kunstphilosophie und empirische Kuntforschung 1870–1920*. Berlin 1984 (Kunst, Kultur und Politik im Deutschen Kaiserreich. 7).
- Panofsky, Erwin: »Das Problem des Stils in der bildenden Kunst«. In: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunsthissenschaft*. 10 (1915), S. 460–467.
- »Der Begriff des Kunstwollens«. In: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunsthissenschaft*. 14 (1920), S. 321–339.
 - »Probleme der Kunstgeschichte«. In: *Deutsche Allgemeine Zeitung* (17.7.1927, Sonntagsbeilage: *Welt und Werk*), o.P.
 - »Über das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie. Ein Beitrag zu der Erörterung über die Möglichkeit »kunstwissenschaftlicher Grundbegriffe«. In: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunsthissenschaft*. 18 (1925), S. 129–161.
- Paret, Hans: »Konrad Fiedler«. In: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunsthissenschaft*. 16 (1922), S. 320–367.
- Plotnikov, Nikolaj: »Ein Kapitel aus der Geschichte des Strukturbegriffs. Gustav Špet als Vermittler zwischen Phänomenologie, Hermeneutik und Strukturalismus«. In: *Archiv für Begriffsgeschichte*. 48 (2006), 191–201.
- Pudor, Heinrich: »Ingenieurkunst«. In: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunsthissenschaft*. 12 (1917), S. 468–474.

Rebentisch, Juliane: *Ästhetik der Installation*. Frankfurt a. M. 2003.

- »Autonomie? Autonomie! Ästhetische Erfahrung heute« (2006). In: Sonderforschungsbereich 626 (Hrsg.): *Ästhetische Erfahrung: Gegenstände, Konzepte, Geschichtlichkeit*. Berlin 2006. <https://refubium.fu-berlin.de/bitstream/handle/fub188/19483/rebentisch.pdf?sequence=1&isAllowed=y> [letzter Abruf: 13.1.2021].
- »Das ist Ästhetik!«, In: Dies. (Hrsg.): *Das ist Ästhetik!* [X. Kongress der Deutschen Gesellschaft für Ästhetik. 14. bis 17.2.2018. Hochschule für Gestaltung, Offenbach am Main.] (Kongress-Akten. 4). http://www.dgae.de/wp-content/uploads/2017/06/DGAeX_2018_Katalog_Abstracts.pdf [letzter Abruf 13.1.2021], S.8f.

Ritoók, Emma von: »Das Häßliche in der Kunst«. In: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunsthissenschaft*. 11 (1916), S.4–24.

Rumohr, Carl Friedrich von: *Italienische Forschungen*. 3 Bde. Berlin/Stettin 1827–1831.

Sauerländer, Willibald: »Der Kunsthistoriker angesichts des entlaufenen Kunstbegriffs. Zerfällt das Paradigma einer Disziplin?« (1985). In: Ders.: *Geschichte der Kunst – Gegenwart der Kritik*. Hrsg. von Werner Busch / Wolfgang Kemp / Monika Steinhauser / Martin Warnke. Köln 1999, S.293–323.

Scheer, Brigitte: »Conrad Fiedlers Kunsttheorie«. In: Ekkehard Mai / Stephan Waetzel / Gerd Wolandt (Hrsg.): *Ideengeschichte und Kunsthissenschaft*. Philosophie und bildende Kunst im Kaiserreich. Berlin 1983 (Kunst, Kultur und Politik im Deutschen Kaiserreich. 3), S.133–144.

Schmarsow, August: »Anfangsgründe jeder Ornamentik. In: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunsthissenschaft*. 5 (1910), S.191–215 und S.321–355.

- / Ehlotzky, Fritz: »Die reine Form in der Ornamentik aller Künste«. In: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunsthissenschaft*. 16 (1922), S.491–500 und 17 (1924), S.1–17.

Schmarsow, August: »Die reine Form in der Ornamentik aller Künste« In: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunsthissenschaft*. 17 (1924), S.129–145, S.305–320 und 18 (1925), S.83–107.

- *Unser Verhältnis zu den bildenden Künsten*. Sechs Vorträge über Kunst und Erziehung. Leipzig 1903.
- »Zur Lehre vom Ornament«. In: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunsthissenschaft*. 16 (1922), S.511–526.

Schmücker, Reinold: »Ästhetik und allgemeine Kunsthissenschaft. Zur Aktualität eines historischen Projekts«. In: Alice Bolterauer / Elfriede Wiltschnigg (Hrsg.): *Kunstgrenzen*. Funktionsräume der Ästhetik in Moderne und Postmoderne. Wien 2001, S.53–67.

- »Funktionen der Kunst«. In: Bernd Kleimann / R. Schmücker (Hrsg.): *Wozu Kunst? Die Frage nach ihrer Funktion*. Darmstadt 2001, S.13–33.

Scholtz, Gunter: Art. »Kunstphilosophie, Kunstgeschichte, Kunsthissenschaft«. In: Joachim Ritter / Karlfried Gründer / Gottfried Gabriel (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. 13 Bde. Basel 1971–2007, Bd. 4, S.1449–1458.

- Sedlmayr, Hans: »Kunstgeschichte als *Kunstgeschichte*. Zu einer strengen Kunstsenschaſt« (1931). In: Ders.: *Kunst und Wahrheit*. Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte. Vermehrte Neuauſgabe Mittenwald 1978, S.49–80.
- Semper, Gottfried: *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder Praktische Ästhetik*. 2 Bde. Bd. 1: Frankfurt a. M. 1860, Bd. 2: München 1863.
- Spitzer, Hugo: *Hermann Hettners kunstphilosophische Anfänge und Literarästhetik*. Untersuchungen zur Theorie und Geschichte der Ästhetik. Bd. 1. Graz 1903.
- »Psychologie, Ästhetik und Kunstmwissenschaft«. In: *Deutsche Literaturzeitung*. 29/25 (1908), Sp. 1541–1551, Sp. 1605–1615 und Sp. 1669–1680.
 - *Untersuchungen zur Theorie und Geschichte der Ästhetik*. Hermann Hettners kunstphilosophische Anfänge und Literarästhetik. Bd. 1. Graz 1913.
- Strauß, Ernst: »Über einige Grundfragen der Ornamentbetrachtung«. In: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstmwissenschaft*. 27 (1933), S.33–48.
- Treu, Georg: »Durchschnittsphotographie und Schönheit«. In: *Kongress für Ästhetik und Allgemeine Kunstmwissenschaft*. Berlin, 7.–9. Oktober 1913. Bericht. Hrsg. vom Ortsausschuss. Stuttgart 1914, S.186–190.
- Uhlig, Franziska: »Emil Utitz' Schriften zur Kunstkritik des Expressionismus«. In: Ruth Heftig/Olaf Peters/Ulrich Rehm (Hrsg.): *Alois J. Schardt: Ein Kunsthistoriker zwischen Weimarer Republik, »Drittem Reich« und Exil in Amerika*. Kurze Übersicht über die künstlerische Lage und Entwicklung zwischen 1900 und 1940. Berlin 2013 (Schriften zur modernen Kunsthistoriographie. 4), S.45–58.
- Utitz, Emil: »Allgemeine Kunstmwissenschaft«. In: *Kunst und Künstler. Illustrierte Monatschrift für bildende Kunst und Kunstgewerbe*. 18 (1920), S.435–445. (In dieser Ausgabe S.126–134.)
- »Ästhetik und allgemeine Kunstmwissenschaft«. In: *Jahrbücher der Philosophie. Eine kritische Übersicht über die Philosophie der Gegenwart*. 1 (1913), S.322–364.
 - »Ästhetik und allgemeine Kunstmwissenschaft«. In: *Kongress für Ästhetik und Allgemeine Kunstmwissenschaft*. Berlin, 7.–9. Oktober 1913. Bericht. Hrsg. vom Ortsausschuss. Stuttgart 1914, S.102–106. (In dieser Ausgabe S.121–125.)
 - »Ästhetik und Philosophie der Kunst«. In: *Jahrbücher der Philosophie. Eine kritische Übersicht über die Philosophie der Gegenwart*. 3 (1927), S.306–332.
 - »Außerästhetische Faktoren im Kunstgenuss«. In: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstmwissenschaft*. 7 (1912), S.619–651.
 - »Das Problem einer allgemeinen Kunstmwissenschaft«. In: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstmwissenschaft*. 16 (1922), S.433–451. (In dieser Ausgabe S.135–150.)
 - »Das Schöne und die Kunst«. In: *Deuxième Congrès International d'Esthétique et de Science de l'Art*. Paris 1937. 2 Bde. Paris 1937, Bd.2, S.111–115.
 - »Der neue Realismus«. In: *Dritter Kongress für Ästhetik und allgemeine Kunstmwissenschaft Halle, 7.–9. Juni 1927*. Bericht. Im Auftrage des Ortsausschusses hrsg. von Wolfgang Liepe. Stuttgart 1927 (*Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstmwissenschaft*. 21, S.97–395), S.170–183.
 - *Die Funktionsfreuden im ästhetischen Verhalten*. Halle 1911.

- *Die Gegenständlichkeit des Kunstwerks*. Berlin 1917. (Auszugsweise in dieser Ausgabe S.165–186.)
 - »Funktionsfreuden im ästhetischen Verhalten«. In: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunsthissenschaft*. 5 (1910), S.481–511.
 - »Georg Simmel und die Philosophie der Kunst«. In: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunsthissenschaft*. 14 (1920), S.1–41.
 - *Grundlegung der allgemeinen Kunsthissenschaft*. 2 Bde. in 1 Bd. Mit einem Vorwort, den Lebensdaten und einem Schriftenverz. des Verfassers hrsg. von Wolfhart Henckmann. Nachdruck der Ausgabe Stuttgart 1914/1920. München 1972. (Auszugsweise in dieser Ausgabe S.95–120.)
 - »Hans von Marées: Briefe« [Rez.]. In: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunsthissenschaft*. 16 (1922), S.258f.
 - »Johannes Volkelt: Das ästhetische Bewußtsein. Prinzipienfragen der Ästhetik« [Rez.]. In: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunsthissenschaft*. 15 (1921), S.475f.
 - »Konrad Fiedler: Schriften über Kunst« [Rez.]. In: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunsthissenschaft*. 8 (1913), S.501–505.
 - »Über Grundbegriffe der Kunsthissenschaft«. In: *Kant-Studien*. 34 (1929), S.6–69. (Auszugsweise in dieser Ausgabe S.151–164.)
 - »Vom Schaffen des Künstlers«. In: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunsthissenschaft*. 10 (1915), S.369–434.
- »Verzeichnis der Teilnehmer« [des ersten Kongresses für Ästhetik und Allgemeine Kunsthissenschaft]. In: *Kongress für Ästhetik und Allgemeine Kunsthissenschaft*. Berlin, 7.–9. Oktober 1913. Bericht. Hrsg. vom Ortsausschuss. Stuttgart 1914, S.8–20.
- Volkelt, Johannes: »Objektive Ästhetik«. In: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunsthissenschaft*. 12 (1917), S.385–424.
- Waetzoldt, Wilhelm: »Aus der Werkstatt eines Künstlers. Erinnerungen an den Maler Hans v. Marees aus den Jahren 1880/81 und 1884/85. 1890 als Manuscript gedruckt« [Rez.]. In: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunsthissenschaft*. 4 (1909), S.298–307.
- Westheim, Paul: »Künstlerische Schriftformen«. In: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunsthissenschaft*. 3 (1908), S.562–591.
- »Plakatkunst«. In: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunsthissenschaft*. 3 (1908), S.119–132.
- Wiesing, Lambert: *Die Sichtbarkeit des Bildes*. Geschichte und Perspektiven der formalen Ästhetik. Reinbek bei Hamburg 1997.
- »Konrad Fiedler (1841–1895)«. In: Stefan Majetschak (Hrsg.): *Klassiker der Kunstphilosophie*. Von Platon bis Lyotard. München 2005, S.179–198.
- Worringer, Wilhelm: *Abstraktion und Einfühlung*. Ein Beitrag zur Stilpsychologie. München 1908.
- »Entstehung und Gestaltungsprinzipien in der Ornamentik«. In: *Kongress für Ästhetik und Allgemeine Kunsthissenschaft*. Berlin, 7.–9. Oktober 1913. Bericht. Hrsg. vom Ortsausschuss. Stuttgart 1914, S.222–231.
- Wulff, Oskar: »Die psychophysischen Grundlagen der plastischen und malerischen Gestaltung«. In: *Zweiter Kongress für Ästhetik und allgemeine Kunsthissenschaft*. Berlin, 16.–

18. Oktober 1924. Bericht. Hrsg. vom Arbeitsausschuss. Stuttgart 1925 (*Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*. 19), S. 120–128.
- »Grundsätzliches über Ästhetik, allgemeine und systematische Kunstwissenschaft«. In: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*. 9 (1914), S. 556–562.
 - »Kernfragen der Kinderkunst und des allgemeinen Kunstunterrichts der Schule«. In: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*. 26 (1932), S. 46–85.
 - »Kritische Erörterungen zur Prinzipienlehre der Kunstwissenschaft«. In: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*. 12 (1917), S. 1–34, S. 179–224 und S. 273–315. (In leicht abweichender Form ebenfalls erschienen u.d.T.: *Grundlinien und kritische Erörterungen zur Prinzipienlehre der Bildenden Kunst*. Stuttgart 1917.)

ZUR VORLIEGENDEN EDITION

Diese Edition gibt die Texte nach ihren jeweiligen Erstdrucken wieder. Eigenheiten der Schreibweise wurden belassen.

Anmerkungen innerhalb der Texte werden einheitlich als Fußnoten – arabisch und durchgehend nummeriert – wiedergegeben. Ergänzungen der Herausgeberin innerhalb der Texte und deren Anmerkungen sind in eckige Klammern gesetzt.

Sonstige Korrekturen und Kommentare der Herausgeberin werden ebenfalls als Fußnoten – mit lateinischen Großbuchstaben in alphabetischer Reihenfolge als Fußnotenzeichen – nachgewiesen; die Korrekturen sind dabei jeweils durch »]« von den Korrigenda abgetrennt. Fehlerhafte bzw. ungenaue Zitate in den Quellentexten werden nicht korrigiert.

Die Seitenumbrüche in den Originaltexten werden mit »|« angezeigt; die Originalpaginierung wird jeweils am Seitenrand angeführt. Anführungszeichen innerhalb der Originaltexte sind einheitlich als umgekehrte französische Zeichen, Auslassungszeichen innerhalb der Originaltexte sind einheitlich als »...« wiedergegeben. Auch die Gestaltung von Zwischenüberschriften innerhalb der Beiträge wurde vereinheitlicht. Ebenso sind geläufige Abkürzungen moderat vereinheitlicht.

NACHWEIS DER ERSTVERÖFFENTLICHUNGEN

Max Dessoir

- »Vorwort«. In: Ders.: *Ästhetik und allgemeine Kunsthistorie*. Stuttgart: Verlag Ferdinand Enke 1906, S. VII–IX.
- »Einleitung«. In: Ebd., S. 3–8 und S. 58 f.
- »Die Funktion der Kunst«. In: Ebd., S. 423–465.
- [Begrüßungsansprache zum ersten Kongress für Ästhetik und Allgemeine Kunsthistorie]. In: *Kongress für Ästhetik und Allgemeine Kunsthistorie*. Berlin, 7.–9. Oktober 1913. Bericht. Hrsg. vom Ortsausschuss. Stuttgart: Verlag Ferdinand Enke 1914, S. 21 f.
- »Eröffnungsrede« [zum ersten Kongress für Ästhetik und Allgemeine Kunsthistorie]. In: Ebd., S. 42–54. (Ebenfalls erschienen u.d.T.: »Systematik und Geschichte der Künste«. In: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunsthistorie*. 9 (1914). Stuttgart: Verlag Ferdinand Enke, S. 1–15.)
- [Begrüßungsansprache zum zweiten Kongress für Ästhetik und Allgemeine Kunsthistorie]. In: *Zweiter Kongress für Ästhetik und allgemeine Kunsthistorie*. Berlin, 16.–18. Oktober 1924. Bericht. Hrsg. vom Arbeitsausschuss. Stuttgart: Verlag Ferdinand Enke 1925 (*Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunsthistorie*. 19), S. 5–11.
- »Kunstgeschichte und Kunstsystematik« [= Begrüßungsansprache zum dritten Kongress für Ästhetik und Allgemeine Kunsthistorie]. In: *Dritter Kongress für Ästhetik und Allgemeine Kunsthistorie*. Halle 7.–9. Juni 1927. Bericht. Im Auftrage des Ortsausschusses hrsg. von Wolfgang Liepe. Stuttgart: Verlag Ferdinand Enke 1927 (*Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunsthistorie*. 21, S. 97–395), S. 131–142. (Ebenfalls erschienen in: *Dritter Kongress für Ästhetik und allgemeine Kunsthistorie Halle, 7.–9. Juni 1927*. Bericht im Auftrage des Ortsausschusses hrsg. von Wolfgang Liepe. Stuttgart: Verlag Ferdinand Enke 1927, S. 27–38.)
- »Sinn und Aufgabe der allgemeinen Kunsthistorie«. In: *Philosophische Monatshefte der Kant-Studien*. Im Auftrage der Kant-Gesellschaft unter Mitwirkung von Paul Menzer und Arthur Liebert hrsg. von Viktor Englein und Johannes Lochner. 1/4 (1925). Berlin: Pan-Verlag Rolf Heise, S. 149–152.
- »Skeptizismus in der Ästhetik«. In: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunsthistorie*. 2 (1907). Stuttgart: Verlag Ferdinand Enke, S. 449–468.
- »Objektivismus in der Ästhetik«. In: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunsthistorie*. 5 (1910). Stuttgart: Verlag Ferdinand Enke, S. 1–15.
- »Zum Abschied«. In: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunsthistorie*. 31 (1937). Stuttgart: Verlag Ferdinand Enke, S. 415 f.

Emil Utitz

- »Das Problem und die Aufgabe der allgemeinen Kunstwissenschaft«. In: Ders.: *Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft*. Bd. 1. Stuttgart: Verlag Ferdinand Enke 1914, S. 1–43.
- »Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft«. In: *Kongress für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*. Berlin, 7.–9. Oktober 1913. Bericht. Hrsg. vom Ortsausschuss. Stuttgart: Verlag Ferdinand Enke 1914, S. 102–106.
- »Allgemeine Kunstwissenschaft«. In: *Kunst und Künstler. Illustrierte Monatsschrift für bildende Kunst und Kunstgewerbe*. 18 (1920). Berlin: Verlag Bruno Cassirer, S. 435–445.
- »Das Problem einer allgemeinen Kunstwissenschaft«. In: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*. 16 (1922). Stuttgart: Verlag Ferdinand Enke, S. 433–451.
- »Über Grundbegriffe der Kunstwissenschaft«. In: *Kant-Studien*. 34 (1929). Berlin: Pan-Verlag Kurt Metzner, S. 6–69, hier S. 6–20.
- Die Gegenständlichkeit des Kunstwerks*. Berlin: Verlag Reuther & Reichard 1917 (Philosophische Vorträge veröffentlicht von der Kantgesellschaft. Unter Mitwirkung von Hans Vaihinger und Max Frischeisen-Köhler hrsg. von Arthur Liebert. 17), S. 15–50.

August Schmarsow

- »Kunstwissenschaft und Kulturphilosophie in gemeinsamen Grundbegriffen«. In: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 13 (1919). Verlag Ferdinand Enke, S. 165–190 und S. 225–258.
- »Raumgestaltung als Wesen der architektonischen Schöpfung«. In: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*. 9 (1914). Verlag Ferdinand Enke, S. 66–95.

Richard Hamann

- Ästhetik*. Leipzig: Verlag B[enedictus] G[otthelf] Teubner 1911, S. III–VI, S. 1–14 und S. 44–62.
- Erich Everth: »Richard Hamann: Ästhetik« [Rez.]. In: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*. 8 (1913). Verlag Ferdinand Enke, S. 100–117.
- »Allgemeine Kunstwissenschaft und Ästhetik«. In: *Kongress für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*. Berlin, 7.–9. Oktober 1913. Bericht. Hrsg. vom Ortsausschuss. Stuttgart: Verlag Ferdinand Enke 1914, S. 107–113.
- »Zum Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft«. In: *Internationale Monatsschrift für Wissenschaft, Kunst und Technik*. 8/6 (1914). Berlin: Verlag August Scherl, Sp. 715–732.
- »Die Methode der Kunstgeschichte und die allgemeine Kunstwissenschaft«. In: *Monatshefte für Kunsthistorische Belehrung*. 9 (1916). Leipzig: Verlag Klinkhardt & Biermann, S. 64–78, S. 103–114 und S. 141–154, hier S. 64–70 und S. 150–154.

Edgar Wind

- »Theory of Art versus Aesthetics«. In: *The Philosophical Review*. 34 (1925). Durham,
North Carolina (USA): Duke University Press, S.350–359.
- »Zur Systematik der künstlerischen Probleme«. In: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine
Kunstwissenschaft*. 18 (1925). Stuttgart: Verlag Ferdinand Enke, S. 438–486.

ZU DEN AUTOREN

Max Dessoir

Max Dessoir (1867–1947)¹ war 1889 von Wilhelm Dilthey mit einem ästhetischen Thema im Fach Philosophie promoviert worden², 1890 folgte in Würzburg eine Promotion im Fach Medizin³; 1892 habilitierte er sich, wiederum an der Universität Berlin, im Fach Philosophie, wo er ab 1897 eine außerordentliche und von 1920 bis zu seiner Emeritierung 1934 eine ordentliche Professur für Philosophie innehatte.

Dessoirs Beschäftigung mit Fragen von Ästhetik und Allgemeiner Kunstwissenschaft erstreckt sich über mehr als vierzig Jahre: Sie beginnt bereits vor der Publikation seiner Monographie⁴ und der Gründung der *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* im Jahr 1906⁵, und sie endet nicht mit der von den Nationalsozialisten erzwungenen Niederlegung seiner Redaktion der Zeitschrift im Jahr 1937⁶. Als wichtiges Motiv für diese Initiative verweist Dessoir selbst maßgeblich auf seine persönliche Verbindung zu Künstlerkreisen: Er stammt aus einer Schauspielerfamilie und ist mit einer Sängerin verheiratet. Nicht nur als langjähriger Redakteur der *Zeitschrift*, sondern vor allem als geschickter Organisator und brillanter Redner bildet er den Mittelpunkt der Aktivitäten der Allgemeinen Kunstwissenschaft, insbesondere der in Deutschland zwischen 1913 und 1930 abgehaltenen Kongresse: Es ist maßgeblich sein Name, mit dem diese Initiative im Bewusstsein der Zeitgenossen, auch international, verknüpft ist.

¹ Zur Biographie Dessoirs vgl. bes. Christian Herrmann: *Max Dessoir. Mensch und Werk*. Stuttgart 1929; Max Dessoir: *Buch der Erinnerung*. Stuttgart 1947; Kaarle Sanfrid Laurila: »In Memory of Max Dessoir«. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 6/2 (1947), S.105–107; Gertrud Jung: Art. »Dessoir«. In: Otto zu Stolberg-Wernigerode (Hrsg.): *Neue deutsche Bibliographie*. Bd.3. Berlin 1957, S.617f.; Andreas Haus: »Max Dessoir«. In: Walter Killy (Hrsg.): *Literaturlexikon. Autoren und Werke deutscher Sprache*. 15 Bde. Gütersloh / München 1988–1993, Bd.3, S.31–33; Barbara Zwikirsch: »Der Nachlaß ‚Max Dessoir‘ im Preußischen Geheimen Staatsarchiv in Berlin-Dahlem. Ein Beitrag zur Geschichte der Psychologie in Berlin«. In: *Psychologie und Geschichte*. 6/4 (1994), S.293–309.

² Vgl. M. Dessoir: *Karl Philipp Moritz als Aesthetiker*. Naumburg 1889.

³ Vgl. ders.: *Ueber den Hautsinn*. O.O. 1892.

⁴ Vgl. ders.: *Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*. Stuttgart 1906 (auszugsweise in dieser Ausgabe S.3–25); zweite, stark veränderte Auflage Stuttgart 1923.

⁵ Vgl. bes. ders.: »The fundamental questions of contemporary aesthetics«. Übers. von Ethel D. Puffer. In: Howard J. Rogers (Hrsg.): *Congress of Arts and Science. Universal Exposition, St. Louis 1904*. 8 Bde. Boston / New York 1905–1907, Bd.1 (1905), S.434–446.; s. a. ders.: »Vom Gegensatz zwischen Wissenschaft und Kunst«. In: *Archiv für systematische Philosophie*. 5/1 (1898), S.78–96; ders.: »Anschauung und Beschreibung«. In: *Archiv für systematische Philosophie*. Neue Folge der Philosophischen Monatshefte. 10 (1904), S.20–65.

⁶ Vgl. bes. ders.: »Über das Betrachten von Bildwerken«. In: *Berliner Hefte für geistiges Leben*. 2/4 (1947), S.255–267.

Dessoirs wissenschaftliche Anfänge liegen aber auf dem – zu dieser Zeit organisatorisch noch nicht klar von der Philosophie abgegrenzten – Gebiet der Psychologie, zu dem er bis in die 1920er Jahre hinein größere Arbeiten vorgelegt hat: Nach Studien zur experimentellen Psychologie, der Geschichte der Psychologie und zum Hypnotismus wendet er sich dabei insbesondere der kritischen Erforschung okkuler Phänomene zu, für die er den Begriff ‚Parapsychologie‘ einführt.⁷

Seine Autobiographie zeigt zudem, dass Dessoir seine Forschungen auf den Feldern der Ästhetik und der Kunsthistorie keineswegs als besondere Leistungen betrachtet und beschrieben hat. Viel wichtiger waren ihm demnach, neben seiner Herkunft aus Künstlerkreisen, seine medizinisch-psychologische bzw. parapsychologische Kompetenz, sein Einfluss als akademischer Lehrer, seine Pflege von internationalen wissenschaftlichen Beziehungen als Vortragsreisender⁸, sein enormes öffentliches Engagement in Kultur- und Bildungsangelegenheiten, und schließlich die Betonung der Unrechtmäßigkeit, mit der die Nationalsozialisten ihn zuletzt aus allen öffentlichen Aktivitäten in das Privatleben verdrängt hatten⁹.

Emil Utitz

Emil Utitz (1883–1956)¹⁰, wie Dessoir Philosoph und Psychologe gleichermaßen, entstammt dem Prager deutsch-jüdischen Milieu, wo er u.a. mit Literaten wie Franz Kafka, seinem Klassenkameraden, Egon Erwin Kisch, Franz Werfel und Max Brod sowie dem Philosophen Hugo Bergmann verkehrt. Ein Studium der Rechte bricht Utitz schnell ab und studiert stattdessen Archäologie, Kunstgeschichte, Philosophie und Psychologie in Prag, München und Leipzig.

⁷ Vgl. bes. ders.: *Vom Jenseits der Seele. Die Geheimwissenschaften in kritischer Betrachtung*. Stuttgart 1917 (sechste, neu bearbeitete Auflage 1931).

⁸ Vgl. ders.: *Buch der Erinnerung* (Anm. 1), bes. S. 40 f. und S. 61–63.

⁹ Vgl. Christian Tilitzki: *Die deutsche Universitätsphilosophie in der Weimarer Republik und im Dritten Reich*. 2 Teile in 2 Bdn. Berlin 2002, Bd. 1, S. 610f.

¹⁰ Zur Biographie Utitz' vgl. bes. Wolfhart Henckmann: »Lebensdaten« [von E. Utitz] sowie ders.: »Schriftenverzeichnis« [von E. Utitz]. In: Emil Utitz: *Grundlegung der allgemeinen Kunsthistorie*. 2 Bde. in 1 Bd. Mit einem Vorwort, den Lebensdaten und einem Schriftenverzeichnis des Verfassers hrsg. von W. Henckmann. Nachdruck der Ausgabe Stuttgart 1914/20. München 1972, S. XXXVI–XXXVIII bzw. S. XXXIX–XLVII; Liane Burkhardt: »Emil Utitz (1883–1956) – Von Wert für die Wissenschaftsgeschichte? Planung einer Studie«. In: *brücken. Germanistisches Jahrbuch Tschechien – Slowakei*. N.F. 5 (1997), S. 139–148; dies.: »Versuch gegen das Vergessen. – Erste Schritte. Zu einigen Positionen des Geisteswissenschaftlers Emil Utitz (1883–1956)«. In: *brücken. Germanistisches Jahrbuch Tschechien – Slowakei*. N.F. 6 (1998), S. 33–60; dies.: »Emil Utitz (1883–1956) als ‚auslandsdeutscher‘ Hochschullehrer an den ‚reichsdeutschen‘ Universitäten in Rostock und Halle«. In: *brücken. Germanistisches Jahrbuch Tschechien – Slowakei*. N.F. 7 (1999), S. 187–212; Josef Zumr: »Emil Utitz (1883–1956) Ästhetiker. Für den humanistischen Sinn der Kultur«. In: Monika Glettler / Alena Míšková (Hrsg.): *Prager Professoren 1938–1948. Zwischen Wissenschaft und Politik*. Essen 2001, S. 237–248; Günter Schenk / Regina Meyer (Hrsg.): *Ästhetische und kulturphilosophische Denkweisen*. Paul Frankl, Emil Utitz, Gustav Johann von Allesch und

Beeinflusst wird er in dieser Zeit vor allem durch den Sprachphilosophen Anton Martý, einen Schüler Franz Brentanos, der Prag zu einem Zentrum des Brentanismus macht. Utitz schließt sich hier dem sogenannten *Louvrezirkel*, dem Brentantokreis um Martý, an. Letzterer vermittelt Utitz auch die erste persönliche Begegnung mit Brentano. Dessen philosophische Hinwendung zu den ›Sachen selbst‹, die ihn gleichzeitig zu einem Wegbereiter der Phänomenologie macht, wird für Utitz prägend. 1906 wird er von dem Gestalttheoretiker Christian von Ehrenfels, ebenfalls einem Schüler Brentanos, in Prag promoviert, und er habilitiert sich 1910 in Rostock – in beiden Fällen auf der Basis ästhetischer Studien.¹¹ Nach einer Privatdozentur mit anschließender Titularprofessur erhält Utitz 1921 zunächst eine außerordentliche Professur für Philosophie an der Universität Rostock, 1925 dann eine ordentliche Professur an der Universität Halle. Während dieser Zeit beschäftigt er sich neben kulturphilosophischen, psychologischen, charakterologischen und ästhetischen Themen insbesondere mit Fragen der Allgemeinen Kunswissenschaft. Neben Dessoir profiliert er sich als engagiertester Vertreter dieses Ansatzes, zu dem er zahlreiche Publikationen vorlegt. Das Hauptwerk bildet hier Utitz' 1914 und 1920 in zwei Bänden erschienene *Grundlegung der allgemeinen Kunswissenschaft*.

Seine frühe intensive kunstphilosophisch ausgerichtete Tätigkeit kommt schließlich – alles in allem – 1933 an ihr Ende, wo Utitz als Jude von den Nationalsozialisten aus seinem Lehramt in Halle verdrängt und verfolgt wird: Utitz kann zunächst, zwischen 1934 und 1939, noch eine Professur an der Deutschen Universität in Prag wahrnehmen. 1934 gründet er hier zusammen mit anderen Wissenschaftlern wie Jan Blahoslav Kozák, Oskar Kraus, Ludwig Landgrebe, Jan Mukařovský und Jan Patočka nach dem Vorbild des bereits seit 1926 bestehenden *Cercle linguistique de Prague* um Roman Jakobson den *Cercle philosophique de Prague pour les recherches sur l'entendement humain*. Auf Einladung des Cercle, der maßgeblich auf die Bekanntmachung des Lebenswerks von Edmund Husserl ausgerichtet ist, hält dieser im November 1935 in Prag seine späten Vorträge über *Die Psychologie in der Krise der europäischen Wissenschaft*.

1942 wird Utitz zusammen mit seiner Frau in das Konzentrationslager Theresienstadt verschleppt, wo er – u. a. als Leiter der dortigen Bibliothek, Organisator von

Wilhelm Worriger (= dies. [Hrsg.]: *Philosophisches Denken in Halle. Personen und Texte. Abt. 3: Philosophen des 20. Jahrhunderts. Bd. 4.2.*) Halle 2004. S. 53–69; Mathias Iven (Hrsg.): *Emil Utitz. Materialien zur Biographie inkl. einer Übersicht zu den Rostocker Lehrveranstaltungen (1911–1925)* und einer Bibliographie (2008). http://cpr.uni-rostock.de/file/cpr_derivate_00003747/utitz_emil_materialien.pdf [letzter Abruf: 13.1.2021]; Reinhard Mehring: »Das Konzentrationslager als ethische Erfahrung. Zur Charakterologie von Emil Utitz«. In: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*. 51 (2003), S. 761–775; ders. (Hrsg.): *Ethik nach Theresienstadt: Späte Texte des Prager Philosophen Emil Utitz (1883–1956)*. Wiederveröffentlichung einer Broschüre von 1948 mit ergänzenden Texten. Würzburg 2015, S. 9–22.

¹¹ Vgl. E. Utitz: *J.J. Wilhelm Heinse und die Ästhetik zur Zeit der deutschen Aufklärung. Eine problemgeschichtliche Studie*. Halle 1906; ders.: *Die Funktionsfreuden im ästhetischen Verhalten*. Halle 1911.

Vorträgen und »unermüdlicher« Vortragsredner¹² im Rahmen der sogenannten ›Freizeitgestaltung‹ – drei Jahre verbringt. Nach 1945 ist er erneut als Professor in Prag tätig; sein Arbeitsschwerpunkt liegt nun aber auf der philosophischen und psychologischen Reflexion des Lebens in Grenzsituationen, der Schuld und Perspektive Deutschlands nach dem Holocaust und den Idealen des Kommunismus.

August Schmarsow

In der von Dessoir 1906 angestoßenen Initiative ›Allgemeine Kunsthistorische Kunstwissenschaft‹ kann Schmarsow (1853–1936)¹³, der vierzehn Jahre älter als Dessoir und dreißig Jahre älter als Utitz ist, einen Diskussionszusammenhang erkennen, der seinen eigenen, bis in die 1880er Jahre zurückreichenden kunsthistorischen Bemühungen entgegenkommt: Seine Kunstmuseumforschungen sind zum einen konsequent auf eine wechselseitige Befruchtung von Empirie und philosophischer Theorie angelegt, zum anderen sieht er sein eigenes Arbeitsfeld als Kunsthistoriker, die bildende Kunst, stets als Teilbereich eines größeren Arbeitsfeldes: der Kunst und aller Künste. So ist Schmarsow – neben Dessoir und Utitz – auch einer der aktivsten Autoren in der *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunsthistorische Kunstwissenschaft*: Zwischen 1907 und 1935 hat er hier siebzehn, darunter fünf mehrteilige, Beiträge publiziert, die alle methodologisch engagiert sind.

Schmarsow hatte zwischen 1873 und 1877 Kunstgeschichte, Archäologie, Germanistik und Philosophie in Zürich, Straßburg und Bonn studiert und war 1877 zu einem literaturgeschichtlichen Thema in Straßburg promoviert worden. Seine berufliche Karriere als Kunsthistoriker beginnt im selben Jahr mit einer Anstellung am Berliner Kupferstichkabinett, wo er am Aufbau einer Sammlung von Kunstdokumenten mitwirkt und erste grundlegende Einblicke in die Museumsarbeit erhält. 1881 habilitiert Schmarsow sich in Göttingen mit einer Arbeit über Raffael und Pinturicchio und gehört damit zu den ersten Wissenschaftlern, die sich im Fach Kunstgeschichte habilitieren können. Hier lehrt er italienische und deutsche Kunstgeschichte, zunehmend aber auch Architekturtheorie und – wie er selbst erklärt: auf Anregung Hermann Lotzes – Ästhetik, die er von Anfang an als Einheit aus philosophischen und psychologischen Gesichtspunkten begreift. Dabei ist es ein

¹² R. Mehring in ders. (Hrsg.): *Ethik nach Theresienstadt* (Anm. 10), S. 27. – Als Vortragsredner in Theresienstadt ist Utitz auch kurz in dem 1944 gedrehten NS-Propagandafilm *Theresienstadt. Ein Dokumentarfilm aus dem jüdischen Siedlungsgebiet* zu sehen. (Die Personalakte zu Utitz aus Theresienstadt ist elektronisch einzusehen über <http://www ghetto-theresienstadt.de/pages/u/utitze.htm> [letzter Abruf: 13.1.2021].)

¹³ Zur Biographie Schmarsows vgl. bes. August Schmarsow: »August Schmarsow«. In: Johannes Jahn (Hrsg.): *Die Kunsthistorische Gegenwart in Selbstdarstellungen: Cornelius Gurlitt, Carl Neumann, A. Kingsley Porter, Julius von Schlosser, August Schmarsow, Josef Strzygowski, Hans Tietze, Karl Woermann*. Leipzig 1924, S. 135–156; Christiane Fork: Art. »Schmarsow, August«. In: Peter Betthausen/Peter H. Feist/C. Fork: *Metzler Kunsthistoriker Lexikon*. Zweihundert Porträts deutschsprachiger Autoren aus vier Jahrhunderten. Stuttgart/Weimar 1999, S. 355–358.

Charakteristikum seines Verständnisses der Psychologie, dass er diese konsequent an die physische Anlage des Menschen zurückbindet. 1885 wird Schmarsow dann als Nachfolger Robert Vischers nach Breslau berufen, legt die Professur aber bereits 1888 nieder und geht mit einigen seiner Studenten, darunter Max Friedländer und Aby Warburg, nach Florenz, um hier »Vorlesungen und Uebungen im unmittelbaren Verkehr mit den Denkmälern« abzuhalten.¹⁴ In Florenz regt er auch die Gründung des deutschen Kunsthistorischen Instituts an.

Die Grundzüge seiner Architekturtheorie präsentiert Schmarsow 1893 in seiner Leipziger Antrittsvorlesung über *Das Wesen der architektonischen Schöpfung*.¹⁵ Seiner kunsttheoretischen und -methodologischen Konzeption verleiht er 1905 in seiner Schrift über die *Grundbegriffe der Kunstwissenschaft*¹⁶ den umfassendsten Ausdruck.

Richard Hamann

Die professionelle Lebensleistung von Richard Hamann (1879–1961)¹⁷ greift ungewöhnlich weit aus: In Berlin studiert er vor allem Philosophie und Literaturgeschichte, aber auch Kunstgeschichte, und wird dort 1902 von Wilhelm Dilthey mit einer phänomenologischen Studie über *Das Symbol* promoviert.¹⁸ Anschließend publiziert Hamann in kurzem Abstand Studien zu Themenkreisen, auf die er auch später immer wieder zurückkommt – von der mittelalterlichen Architektur, der Kunst der Frührenaissance und Rembrandt bis hin zur Kunst des 19. Jahrhunderts und der frühen Moderne. 1911 wird er, ebenfalls in Berlin, von dem »bereits zum Starkunsthistoriker aufgestiegenen«¹⁹ Wölfflin im Fach Kunstgeschichte habilitiert, nachdem, wie der »protestantische Gesinnungssozialist«²⁰ Hamann 1946 in einem Lebenslauf schreibt, »eine Habilitation für Philosophie von dem entscheidenden Professor ([Carl] Stumpf) wegen meiner oppositionellen Haltung abgelehnt war«²¹. In diese Zeit fallen auch seine Beiträge zur Theorie der Allgemeinen Kunstwis-

¹⁴ A. Schmarsow: »August Schmarsow« (Anm. 13), S. 144.

¹⁵ Vgl. ders.: *Das Wesen der architektonischen Schöpfung*. Leipzig 1894.

¹⁶ Vgl. ders.: *Grundbegriffe der Kunstwissenschaft*. Am Übergang vom Altertum zum Mittelalter. Mit einem Nachwort zur Neuausgabe von Eleftherios Ikonomoú. Berlin 1998 (Leipzig/Berlin 1905).

¹⁷ Zur Biographie Hamanns vgl. bes. Martin Warnke: »Richard Hamann«. In: *Marburger Jahrbuch für Kunswissenschaft*. 20 (1981), S. 11–20; ders.: »Gebaute Kunstgeschichte. Richard Hamann«. In: Ders.: *Schütteln Sie den Vasari Kunsthistorische Profile*. Hrsg. von Martin Bormuth mit einem Essay von Horst Bredekamp. Göttingen 2017, S. 105–116; Peter H. Feist: Art. »Hamann, Richard«. In: Peter Betthausen/P.H. Feist/Christiane Fork: *Metzler Kunsthistoriker Lexikon* (Anm. 13), S. 146–149; Jost Hermand: *Der Kunsthistoriker Richard Hamann. Eine politische Biographie (1879–1961)*. Köln 2009; Ruth Heftrig: *Fanatiker der Sachlichkeit. Richard Hamann und die Rezeption der Moderne in der universitären deutschen Kunstgeschichte 1930–1960*. Berlin 2014.

¹⁸ Vgl. Richard Hamann: *Das Symbol*. Gräfenhainichen 1902.

¹⁹ J. Hermand: *Der Kunsthistoriker Richard Hamann* (Anm. 17), S. 49.

²⁰ P.H. Feist: Art. »Hamann, Richard« (Anm. 17), S. 147.

²¹ Zit. nach R. Heftrig: *Fanatiker der Sachlichkeit* (Anm. 17), S. 19.

senschaft: Sie beginnen 1911 mit seiner vielgelesenen *Ästhetik*²², die von dem Kunsthistoriker Erich Everth in der *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* kritisch rezensiert wird²³, und Hamann führt sie zum einen im Kontext des ersten Kongresses für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft 1913, zum anderen in einer umfangreichen methodologischen Studie von 1916 weiter.²⁴

Nach einer kurzen Professur in Posen ist Hamann von 1913 bis 1949 als erster Lehrstuhlinhaber für Kunstgeschichte in Marburg tätig. Hier gründet er nicht nur das *Marburger Jahrbuch der Kunstwissenschaft*, sondern u.a. auch das Bildarchiv *Photo Marburg* – ein bis in die Gegenwart unerlässliches und lange einzigartiges Hilfsmittel der kunstwissenschaftlichen Forschung und Publizistik –, das er zusammen mit seinen Studenten ständig weiter bestückt. 1933 legt Hamann eine zunächst einbändige *Geschichte der Kunst von der altchristlichen Zeit bis zur Gegenwart* vor, die in verschiedenen Bearbeitungen enorme, über die Grenzen der Fachwelt hinausreichende, Breitenwirkung entfaltet und vom Autor 1952 durch den Band *Von der Vorgeschichte bis zur Spätantike* ergänzt wird.²⁵ Ein weiteres Großprojekt, das Hamann zusammen mit dem Germanisten Jost Hermand in interdisziplinärer Kooperation in Angriff nimmt, ist die *Deutsche Kunst und Kultur von der Gründerzeit bis zum Expressionismus*, die von 1959 bis 1975 in fünf Bänden erscheint, von denen die letzten nach Hamanns Tod, auf dessen Konzeption fußend, von Hermand fertiggestellt werden.²⁶ Zwischen 1947 und 1957 nimmt Hamann zusätzlich zu seiner Tätigkeit in Marburg u.a. eine Gastprofessur für Kunstgeschichte an der Berliner Humboldt-Universität wahr und beeinflusst maßgeblich die Entwicklung des Fachs in der DDR, bis er – wiederum aus politischen Gründen – entlassen wird.

²² Vgl. R. Hamann: *Ästhetik*. Leipzig 1911 (auszugsweise in dieser Ausgabe S.269–296). (Leipzig und Berlin 1919.)

²³ Vgl. Erich Everth: »Richard Hamann: Ästhetik« [Rez.]. In: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*. 8 (1913), S.100–117. (In dieser Ausgabe S.297–318.)

²⁴ Vgl. R. Hamann: »Allgemeine Kunswissenschaft und Ästhetik«. In: *Kongress für Ästhetik und Allgemeine Kunswissenschaft*. Berlin, 7.–9. Oktober 1913. Bericht. Hrsg. vom Ortsausschuss. Stuttgart 1914, S.107–115 (in dieser Ausgabe S.319–325); ders.: »Zum Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunswissenschaft«. In: *Internationale Monatsschrift für Wissenschaft, Kunst und Technik*. 8/6 (1914), Sp.715–732 (in dieser Ausgabe S.326–333); ders.: »Die Methode der Kunstgeschichte und die allgemeine Kunswissenschaft«. In: *Monatshefte für Kunswissenschaft*. 9 (1916), S.64–78, S.103–114 und S.141–154 (auszugsweise in dieser Ausgabe S.334–346).

²⁵ Vgl. ders.: *Geschichte der Kunst von der altchristlichen Zeit bis zur Gegenwart*. Berlin 1932; ders.: *Geschichte der Kunst. Von der Vorgeschichte bis zur Spätantike*. München und Zürich 1952.

²⁶ Vgl. R. Hamann/J. Hermand: *Deutsche Kunst und Kultur von der Gründerzeit bis zum Expressionismus*. 5 Bde. Berlin 1959–1975.

Edgar Wind

Betreuer der Promotion von Wind (1900–1971)²⁷ über das Thema *Ästhetischer und kunstwissenschaftlicher Gegenstand* von 1922²⁸ sind der Kunsthistoriker Erwin Panofsky und der Philosoph Ernst Cassirer. In dieser Studie und ihrem Umfeld liegt auch der Schwerpunkt von Winds Arbeit an der Theorie der Allgemeinen Kunstwissenschaft. Nach der Promotion arbeitet Wind, der polyglott erzogen ist und mehrere Sprachen, darunter Englisch, beherrscht, ab 1924 in den USA, wo er vor allem den Pragmatismus von Charles Sanders Peirce kennenlernennt. 1927 kehrt Wind nach Deutschland zurück und ist in der Folge an der *Kulturwissenschaftlichen Bibliothek*, die Aby Warburg in Hamburg eingerichtet hatte, als Assistent tätig. Hier tritt er mit Warburg in engen persönlichen Kontakt und wird stark von dessen kulturwissenschaftlicher Methode beeinflusst. Ende 1930 habilitiert sich Wind wiederum in Hamburg mit einer naturphilosophischen Studie über *Das Experiment und die Metaphysik*²⁹ im Fach Philosophie. In der Kommission sitzen auch diesmal u.a. Panofsky und Cassirer. Wind ist also Kunsthistoriker und Philosoph gleichermaßen und macht – auch ganz im Sinne Warburgs – die akademische Disziplinen übergreifende Auseinandersetzung mit der Sache zum charakteristischen Prinzip seiner Arbeit. 1933 aufgrund seiner jüdischen Herkunft zur Emigration gezwungen, wandert Wind nach England aus und trägt wesentlich zum erfolgreichen Transfer der *Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg* nach London bei. Als stellvertretender Direktor des dort neu gegründeten *Warburg Institute* leistet Wind einen wichtigen Beitrag zur wissenschaftlichen Anerkennung des bis dahin noch stark vom Prinzip der Kennerschaft geprägten Fachs Kunstgeschichte in England. Dabei präsentiert er das Fach dezidiert auf Warburgscher – d.h. kulturwissenschaftlicher – Basis. Zwischen 1942 und 1955 lehrt Wind an verschiedenen Hochschulen in den USA. Bis zu seiner Emeritierung 1967 ist Wind dann wieder in England, nun an

²⁷ Zu Winds Biographie vgl. bes. Hugh Lloyd-Jones: »A Biographical Memoir«. In: Edgar Wind: *The Eloquence of Symbols. Studies in Humanist Art*. Hrsg. von Jaynie Anderson. Zweite, überarbeitete Auflage Oxford 1993 (1983), S. XIII–XXXVI. S. a. Bernhard Buschendorf: »Das Prinzip der inneren Grenzsetzung und seine methodologische Bedeutung für die Kulturwissenschaften« [Nachwort]. In: Edgar Wind: *Das Experiment und die Metaphysik*. Hrsg. und mit einem Nachwort versehen von B. Buschendorf. Eingel. von Brigitte Falkenburg. Frankfurt a.M. 2001, S. 270–326, hier S. 272–276; Norbert Schneider: »Kunst zwischen Magie und Logos. Zum kulturwissenschaftlichen Ansatz von Edgar Wind« (1995). In: Klaus Garber (Hrsg.): *Kulturwissenschaftler des 20. Jahrhunderts*. Ihr Werk im Blick auf das Europa der frühen Neuzeit. München 2002, S. 2–37; John Michael Krois: »Einleitung«. In: E. Wind: *Heilige Furcht und andere Schriften zum Verhältnis von Kunst und Philosophie*. Hrsg. von J.M. Krois / Roberto Ohrt. Hamburg 2009 (Fundus-Bücher. 174), S. 9–40, hier S. 11f.

²⁸ Vgl. E. Wind: *Ästhetischer und kunstwissenschaftlicher Gegenstand*. Ein Beitrag zur Methodologie der Kunstgeschichte [phil. Diss. Hamburg 1922]. Hrsg. von Pablo Schneider. Hamburg 2011 (Fundus-Bücher. 192)

²⁹ Vgl. ders.: *Das Experiment und die Metaphysik* (1930). Hrsg. und mit einem Nachwort versehen von B. Buschendorf. Eingeleitet von Brigitte Falkenburg. Frankfurt a.M. 2001 (Neuausgabe der Edition von 1934).

der University of Oxford, tätig. Wie Warburg, den Wind neben Panofsky, Peirce und Cassirer als seinen wichtigsten Lehrer betrachtet, widmet er sich in seinen kunsthistorischen Studien vor allem der Kunst der italienischen Renaissance und ihrem neuplatonisch inspirierten Bilddenken. Hiervon handelt sein kunst- und kulturgeschichtliches Hauptwerk *Heidnische Mysterien in der Renaissance*³⁰, das Wind neben Panofsky als einen der bedeutendsten Vertreter der von Warburg begründeten Tradition der Ikonologie ausweist. Eine Summe seiner kunsttheoretischen Position bilden sechs 1960 von der BBC gesendete Vorlesungen, die später unter dem Titel *Kunst und Anarchie*³¹ publiziert werden.

³⁰ Vgl. ders.: *Heidnische Mysterien in der Renaissance* (*Pagan Mysteries in the Renaissance*. London 1958). Übers. von Christa Müntermann unter Mitarbeit von B. Buschendorf und Gisela Heinrichs. Mit einem Nachwort von B. Buschendorf. ⁴Frankfurt a.M. 1987 (!1981).

³¹ Vgl. ders.: *Kunst und Anarchie*. Die Reith Lectures 1960. Durchgesehene Ausgabe mit den Zusätzen von 1968 und späteren Ergänzungen (*Art and Anarchy*. London 1963). Frankfurt a.M. 1994.

MAX DESSOIR



Vorwort zu *Ästhetik und allgemeine Kunsthissenschaft* (1906)

Dies Buch ist eigentlich schon seit zwei Jahren fertig. Hemmungen und Ablenkungen haben die Veröffentlichung bis heute hintangehalten. Inzwischen sind einige Systeme der Ästhetik und sehr viele Einzeluntersuchungen hervorgetreten. Sie wurden mit dem lebhaftesten Gefühl der Erkenntlichkeit benutzt, soweit der schon gespannte Rahmen es erlaubte; aber gemäß dem Charakter dieser Darstellung, die nur Grundzüge bietet, habe ich es vermieden, mich des näheren mit den zufällig jüngsten und gerade jetzt bekanntesten Theorien auseinanderzusetzen. Für die bis ins Einzelste dringende Erörterung scheint mir eine Zeitschrift geeigneter: die soeben begründete »Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunsthissenschaft« wird solchen Forderungen des Tages besser dienen können.

vii

Ferner habe ich mir im Hinblick auf jene Bücher ernstlich die Frage vorgelegt, ob mein Versuch überflüssig geworden sei. Aus mehreren Gründen glaubte ich doch, verneinend antworten zu dürfen. Zunächst tritt die Bemühung um das Ganze des Gegenstandes hier offenkundiger hervor als in den übrigen Werken der neueren Literatur. Im vollen Bewußtsein der Tatsache, daß eine umfassende Ästhetik aus der Feder eines Mannes ebenso lückenhaft ausfallen muß wie etwa die von einem und demselben Autor geschriebene »Kunstgeschichte«, wagte ich das Unternehmen, weil der Vorteil einheitlicher Auffassung mir größer schien als die unvermeidlichen Schäden. Jetzt, wo ich denselben Gegenstand in anderer Gliederung vortrage, sehe ich, an wie vielen Stellen mir nicht alles nach Wunsch geglückt ist. Man vollbringt eben selten die Bücher, die man will. Man denkt sie sich bergen, und nachher bleiben sie unbeweglich auf der Ebene. Die Hauptschuld trägt der Geist unseres Zeitalters der Mittelbarkeit, in dem die Beziehung zum Leben zusammenschrumpft und fast nur noch über Gelesenes gelesen, über Geschriebenes geschrieben, über Gesprochenes gesprochen wird. Wenngleich ich mich stark von dieser | Last bedrückt fühle, hoffe ich dennoch, daß eine persönliche Anschauung VIII der Probleme spürbar geblieben ist und als förderlich empfunden werden wird.

Was die sachliche Einheit des Versuches anlangt, so liegt sie nicht darin, daß er als Stück eines philosophischen Systems auftritt. Zwar sind einige der Hilfsbegriffe, die sich mir in anderen Untersuchungsgebieten dargeboten hatten, von neuem verwertet worden. Der Leser wird die Begriffe des Unterbewußtseins, der Psychognosie, des Leistungsmenschen und andere mehr wiederfinden, obwohl sie vielfach bei den Fachgenossen auf ebenso vornehme wie vollständige Abwesenheit des Verständnisses gestoßen sind; und die beiden ersten Abschnitte über Geschichte und Prinzipien der Ästhetik bleiben von der in meinem geschichtlichen Werk durchgeföhrten Ansicht beherrscht, daß eigentlich historische und doxographische Behandlung miteinander verbunden werden sollen. Aber dies Buch besteht nicht

in schonungsloser Verfolgung eines einzigen Erklärungsgrundsatzes. Ich finde ein solches Verfahren für die Ästhetik in ihrer gegenwärtigen Verfassung nicht minder ungeeignet als für die Psychologie oder Ethik. Die allumfassenden Theorien erinnern mich immer an das Tote Meer: jedes Lebewesen, das in die klar aussehende Salzflut sich wagt, schwimmt an der Oberfläche und muß sterben; im Toten Meer des begrifflichen Absolutismus gelangen die lebendigen Einzelerkenntnisse niemals zur Tiefe, sondern werden vergiftet. Forschung und Lehre haben sich nach den Gesichtspunkten zu richten, die jeweils vom Stoff verlangt werden, sie sollen feststellen, ordnen und möglichst unbefangen aus der Sache heraus erklären.

[...]

ix Berlin, im November 1905.

Max Dessoir.

Einleitung zu

Ästhetik und allgemeine Kunsthissenschaft

(1906)

In der Entwicklung, die unsere Wissenschaft von ihrer Geburt an bis auf den heutigen Tag erlebt hat, ist ein Gedanke ihr treu geblieben, nämlich der, daß ästhetisches Genießen und Schaffen, Schönheit und Kunst unabtrennbar zusammengehören. Der Gegenstand dieser Wissenschaft sei vielgestaltig zwar, doch einheitlich. Kunst gilt als die Darstellung des Schönen, die aus einem ästhetischen Zustand heraus zu stande kommt und in einem ähnlichen Verhalten aufgenommen wird; die Wissenschaft von diesen beiden Verfassungen der Seele sowie vom Schönen nebst seinen Modifikationen und von der Kunst nebst ihren Arten wird, da sie eine Einheit bildet, mit dem einen Namen Ästhetik belegt.

Die Skepsis der Gegenwart beginnt daran zu zweifeln, ob wirklich das Schöne, das Ästhetische und die Kunst in einem Verhältnis zueinander stehen, das fast eine Identität genannt werden kann. Schon früher ist die Alleinherrschaft des Schönen angegriffen worden: da die Kunst doch auch das Tragische und das Komische, das Zierliche und das Erhabene, ja selbst das Häßliche in ihren Kreis einbezieht, und da an alle diese Kategorien das ästhetische Gefallen anzuknüpfen vermag, so ist deutlich, daß mit dem Schönen etwas Engeres gemeint sein muß als mit dem künstlerisch und ästhetisch Wertvollen. Immerhin könnte Schönheit den Endzweck und Mittelpunkt der Kunst bilden, und es könnten die übrigen Kategorien den Weg zur Schönheit bezeichnen, gleichsam werdende Schönheit sein.

Selbst diese Anschauung, die in der Schönheit den eigentlichen Inhalt der Kunst und den zentralen Gegenstand der ästhetischen Vorgänge erblickt, ist gewichtigen Bedenken ausgesetzt. Vor allen Dingen steht ihr die Tatsache entgegen, daß die im Leben genossene Schönheit und die in der Kunst genossene nicht dasselbe sind. Die künstlerische Nachbildung des Naturschönen gewinnt einen ganz neuen Charakter: Raumobjekte werden in der Malerei zu Flächengebilden, Seiendes verwandelt sich in der Dichtkunst zu Sprachlichem, und so wird allerorten umgeformt Trotz der objektiven Verschiedenheit vermöchte ja der subjektive Eindruck derselbe zu bleiben. Allein auch das trifft nicht zu. Lebendige Körperschönheit – ein anerkannter Freibrief für den Besitzer – spricht zu allen unseren Sinnen; sie ver|setzt häufig das Geschlechtsgefühl in Schwingungen, wenn auch nur in die zartesten und kaum bemerkten; sie beeinflußt unwillkürlich unsere Handlungen. Hingegen liegt auf der Marmorstatue eines nackten Menschen jene gewisse Kühle, die uns nicht daran denken läßt, ob wir Mann oder Weib vor uns sehen: selbst der schönste Leib wird hier als geschlechtloses Bild genossen, vergleichbar der Schönheit einer Landschaft oder einer Melodie. Zum ästhetischen Eindruck des Waldes gehört sein würziger Duft, zum Eindruck einer tropischen Vegetation die glühende Hitze, während aus dem künstlerischen Genuß die Empfindungen der

niederen Sinne verbannt sind. Gleichsam zum Ersatz für das Fehlende enthält der Kunstgenuss die Freude an der Persönlichkeit des Künstlers und an seiner Kraft, Schwierigkeiten zu überwinden, und so manche andere Lustmomente, die niemals von der natürlichen Schönheit ausgelöst werden. Es unterscheidet sich demnach, was wir in der Kunst schön nennen, von dem, was im Leben so heißt, sowohl dem Gegenstand als auch dem Eindruck nach.

Aus unseren Beispielen ergibt sich aber noch etwas anderes. Vorausgesetzt, daß wir die reine, lustvolle Betrachtung wirklicher Dinge und Vorgänge ästhetisch nennen dürfen – und welcher Gegengrund könnte aus dem gewohnten Wortgebrauche abgeleitet werden? –, so erhellt, daß der Kreis des Ästhetischen weiter reicht als der des Künstlerischen. Unsere bewundernde und liebende Hingabe an Naturerscheinungen trägt alle Merkmale des ästhetischen Verhaltens und braucht dennoch von der Kunst nicht berührt zu sein. Noch mehr. Auf allen geistigen und sozialen Gebieten lebt sich ein Teil der schaffenden Kraft in ästhetischer Formung aus; diese Erzeugnisse, die keine Kunstwerke sind, werden ästhetisch genossen. Da ungezählte Tatsachen täglicher Erfahrung uns vor Augen stellen, daß der Geschmack unabhängig von der Kunst sich entwickeln und auswirken kann, so müssen wir der Sphäre des ästhetischen Seins einen weiteren Umfang zuerkennen als der Sphäre der Kunst.

Damit ist nicht behauptet, daß der Kreis der Kunst ein enger Ausschnitt sei. Im Gegenteil: das ästhetische Moment erschöpft nicht den Inhalt und Zweck jenes Gebietes menschlicher Produktion, das wir zusammenfassend »die Kunst« nennen. Jedes wahrhafte Kunstwerk ist nach Motiven und Wirkungen außerordentlich zusammengesetzt, es entspringt nicht bloß aus ästhetischer Spielseligkeit und dringt nicht nur auf ästhetische Lust, geschweige denn auf reinen Schönheitsertrag. Die Bedürfnisse und Kräfte, in denen die Kunst ihr Dasein hat, sind keineswegs mit dem ruhigen Wohlgefallen erschöpft, das nach der Überlieferung den ästhetischen 5 Eindruck sowie den ästhetischen Gegenstand kennzeichnet. In Wahrheit haben die Künste im geistigen und gesellschaftlichen Leben eine Funktion, durch die sie mit unserem gesamten Wissen und Wollen verbunden sind.

Es ist daher die Pflicht einer allgemeinen Kunsthistorie, der großen Tatsache der Kunst in allen ihren Bezügen gerecht zu werden. Die Ästhetik vermag diese Aufgabe nicht zu lösen, wenn anders sie einen bestimmten, in sich geschlossenen und deutlich abgrenzbaren Inhalt besitzen soll. Wir dürfen nicht mehr die Unterschiede der beiden Disziplinen wegtäuschen, sondern müssen sie durch immer feinere Differenzierung so scharf herausheben, daß die wirklich vorhandenen Zusammenhänge sichtbar werden¹. Das Verhältnis der früher geübten zu der jetzt eintretenden Betrachtungsweise ist demjenigen zwischen Materialismus und Positivismus zu vergleichen. Während der Materialismus eine reichlich grobe Aufhebung des Geistigen in das Körperliche wagte, stellte der Positivismus

58 ¹ Den ersten Schritt dazu hat Hugo Spitzer getan in dem verdienstvollen Buche: Hermann Hettners *kunstphilosophische Anfänge*, [Graz] 1903.

eine Ordnung von Naturkräften auf, in der die Beziehung der Abhängigkeit die Folge bestimmt. Der Mechanismus, die physikalisch-chemischen Tatsachen, die biologische und die geschichtlich-gesellschaftliche Gruppe werden nicht inhaltlich aufeinander zurückgeführt, sondern derart verknüpft, daß die höheren Ordnungen als abhängig von den niederen erscheinen. So soll nunmehr auch die Kunst mit dem Ästhetischen methodologisch verkettet werden. Und vielleicht noch enger, denn vielfach arbeiten schon jetzt Ästhetik und Kunsthissenschaft einander in die Hände wie die Tunnelarbeiter, die von entgegengesetzten Punkten aus in einen Berg eindringen, um in seiner Mitte sich zu treffen.

Vielfach geschieht es, nicht durchweg. An manchen Stellen vollzieht sich die Forschung gänzlich unbekümmert um das, was an anderen Orten vor sich geht. Das Gebiet ist eben zu groß und die Interessen sind zu verschieden, Künstler berichten von ihren Erfahrungen beim Schaffen, Kenner belehren uns über die Technik der einzelnen Künste; Soziologen untersuchen die gesellschaftliche Funktion, Ethnologen den Ursprung der Kunst; Psychologen ergründen teils durch Versuche teils durch begriffliche Analyse den ästhetischen Eindruck, Philosophen erörtern die Methoden und Prinzipien; die Geschichtschreiber der Literatur, Musik und bildenden Kunst haben eine ungeheure Stoffmenge aufgehäuft – und die Gesamtheit dieser wissenschaftlichen Forschungen bildet den festesten, jedoch nicht größten Bestandteil der öffentlichen Diskussionen, die von allerhand Gesichtspunkten aus in Zeitschriften und Zeitungen von statthen gehen. »Da bleibt nun für den ernst Betrachtenden nichts übrig als daß er sich entschließt, irgendwo den Mittelpunkt hinzusetzen und alsdann zu sehen und zu suchen, wie er das übrige peripherisch behandle.« (Goethe.^A) |

Nur durch Grenzsetzung kann aus dem geschäftigen Durcheinander ein Zusammenwirken entstehen. Der Widersprüche und Fremdheiten sind augenblicklich noch recht viele. Wer eine glatte begriffliche Einheit herzustellen unternimmt, der tötet das Leben, das in Begegnungen, Kreuzungen und Kämpfen sich bekundet, und verstümmelt die volle Erfahrung, die in den mannigfaltigen Einzeluntersuchungen sich ausbreitet System und Methode bedeuten für uns: frei sein von einem System und einer Methode. Es fragt sich jedoch, ob ein einzelner so weit Herr der verschiedentlichen Verfahrensweisen werden kann, um sie mit Nutzen anzuwenden. Zwar scheint nach allgemeiner Ansicht der Philosoph berechtigt, Ästhetik im engeren Sinn zu treiben, aber seine Befugnis, über allgemeine Kunsthissenschaft sich auszusprechen, dürfte angefochten werden. Der Philosoph, der über alles und jedes mitreden will, mag wie ein berufsmäßiger Dilettant ausschauen, wie ein Schwätzer und Besserwisser, ohne rechte Vorstellung und gründliche Kenntnis von den Dingen, über die er phantasiert. Sollten nicht die Kunstgelehrten einerseits, die schaffenden Künstler anderseits den Gegenstand ausschließlich für sich beanspruchen dürfen?

^A Johann Wolfgang von Goethe: »Versuch einer Witterungslehre« (1825). In: *Goethes Werke*. Herausgegeben im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen. Abt. II, Bd. 12. Weimar 1896, S. 74–124, hier S. 76.

Die Theorie der einzelnen Künste wird durchschnittlich in Verbindung mit der Erforschung ihrer Geschichte gepflegt. An den Universitäten vertritt der Kunsthistoriker zugleich die systematische Wissenschaft von den bildenden Künsten; der Literarhistoriker in sozusagen offizieller Form soll auch Sprachforscher sein; Musikgeschichte und Musikwissenschaft werden ebenfalls in Personalunion betrieben. Daß beide Arbeitsrichtungen einander stützen können, daß namentlich der Historiker ohne systematische Kenntnisse bis zur Bewegungslosigkeit gefesselt wäre, ist ohne weiteres zuzugeben. Aber die rein theoretische Beschäftigung mit Formen und Gesetzen jeder Kunst kann, wie die Erfahrung zeigt, in gründlicher und förderlicher Weise vollzogen werden, obgleich die geschichtliche Entwicklung nicht näher untersucht wird. So entstehen die besonderen systematischen Wissenschaften, die man Poetik, Musiktheorie und Kunswissenschaft zu nennen pflegt. Ihre Voraussetzungen, Methoden und Ziele erkenntnistheoretisch zu prüfen sowie ihre bedeutsamsten Ergebnisse zusammenzufassen und zu vergleichen, scheint mir die Aufgabe einer allgemeinen Kunswissenschaft zu sein; daneben besitzt diese in den Problemen, die das künstlerische Schaffen und der Ursprung der Kunst, die Einteilung und die Funktion der Künste dem Nachdenken stellen, Gebiete, die sonst keine Stätte finden könnten. Und vorläufig wenigstens ist der Philosoph berufen, sie zu verwalten.

- 7 Doch ein anderer Zweifel muß noch behoben werden. Sind nicht | vielleicht die schaffenden Künstler diejenigen, die uns andere über das Wesen der Kunst belehren sollten? Mit welchem Recht darf der Philosoph, der nicht selber Künstler ist, über Kunst urteilen? Ist er nicht den gleichen Vorwürfen ausgesetzt wie ein Nationalökonom, der über den Börsenhandel schreibt, ohne jemals im Getriebe der Börse gestanden zu haben?

Gewiß verdankt unsere Wissenschaft den Künstlern, sofern sie Theoretiker und Schriftsteller sind, manches Gute. Zunächst sind die Selbstzeugnisse über ihr Schaffen ganz unentbehrlich. Alsdann haben sie über die Technik ihrer Kunst viel Schönes gesagt. Aber ihre Teilnahme für die Theorie hat doch der Regel nach ein anderes Aussehen als unsere Bemühung. Künstler wollen durch Nachsinnen das eigene Schaffen fördern oder wenigstens dem natürlichen Bedürfnis nach Einsicht in die Bedingungen ihrer Kunst genügen. Ihr Absehen ist also entweder auf die künstlerische Leistung gerichtet oder auf die persönliche Bildung. Die wissenschaftliche Untersuchung jedoch darf nicht Mittel zu einem dieser beiden an sich berechtigten Ziele bleiben, sondern ist sich selber Zweck; und für sie pflegt bei der schöngeistigen Beschäftigung mit der Kunst wenig herauszukommen. Ich will nicht von der Unzulänglichkeit der Künstler sprechen, die sich zum Reden aufgelegt fühlen, ohne an abstraktes und systematisches Denken gewöhnt zu sein, ja ohne überhaupt das Problematische des Selbstverständlichen zu ahnen; sondern ich möchte auch Kunstbetrachtung² und Kunstkritik von der reinen Wissenschaft

² Lehrreiche und durch viele Beispiele belegte Untersuchungen enthält Richard M. Meyers Aufsatz »Über das Verständnis von Kunstwerken«. (Neue Jahrbücher 1901, Bd. VII, S.362ff.

ausgeschlossen wissen. Indem jene das eigentümliche Leben einzelner Kunstwerke nachfühlen, diese Idee und Form an der einzelnen Schöpfung trennen lehrt, leisten sie etwas für die Bildung und Genußfähigkeit der Individuen. Aber alle philosophischen Ewigkeitswerte dienen hier dem Augenblicklichen. Mit Sainte-Beuve sehen Kenner und Kritiker ihre Aufgabe darin, »*de se borner à connaître de près les belles choses et à s'en nourrir en exquis amateurs, en humanistes accomplis.*«^A Dazu können allerdings Beschreibung und Erklärung einen Beitrag liefern, und es gehört zu unseren Obliegenheiten, Recht und Umfang dieses Anteils erkenntnistheoretisch festzulegen; indessen mit Verständnis und Genuß des einzelnen Gebildes haben wir es nicht zu tun.

Unsere Wissenschaft entspringt wie jede andere dem Bedürfnis nach klarer Einsicht und der Notwendigkeit, eine Gruppe von Tatsachen zu erklären. Da das

[= S.362–380]) Meyer unterscheidet sechs Methoden zur Deutung und Würdigung der Kunstwerke. Drei davon, nämlich die allegorische, die philosophische und die ästhetische Methode gehen vom Allgemeinen aus, drei andere betonen die Individualität des einzelnen Werks und erklären genetisch, nämlich die historische, die technische und die psychologische Methode. Das allegorische Verfahren sucht nach der höheren Bedeutung des Kunstwerks und glaubt mit der Erkenntnis dieses höheren Sinns das Kunstwerk erledigt zu haben. Die philosophische Methode faßt das Kunstwerk symbolisch auf und hat daher mehr Verständnis für den selbständigen Wert der Kunstform. Die ästhetische Interpretation endlich fragt nach der künstlerischen Art des Gegenstandes. Auf ihr ruht das Kunstrichtertum, das, spekulativ oder empirisch verfahrend, an allgemeine Gesetze und ebenso gut an geschichtlich wechselnde Regeln sich halten kann. »Für die wissenschaftliche Stellung der Ästhetik sind das alles hochwichtige Hauptfragen, für die Praxis der Kunsterklärung sind es nur Nebenfragen.« Gegenüber diesen drei systematischen Methoden gehen die anderen von der Voraussetzung aus, daß das fertige Kunstwerk noch nicht das ganze Kunstwerk sei. Sie betrachten unter dem Gesichtspunkt des Werdens und untersuchen teils historisch die Vorgeschichte des Objekts, teils psychologisch seine Entstehung aus dem Geist des Künstlers, teils technisch, »wie der Bildhauer seinem Stein, der Maler seinen Farben, der Dichter seiner Sprache abgewann, was wir nun bewundern«. Die Einheit des Kunstwerkes erschließt sich nicht der Zusammenfassung dieser sechs Methoden, sondern lediglich der Anschauung, dieser ältesten, einfachsten und natürlichesten Art der Kunstbetrachtung.

Ich zitiere ferner noch ein recht charakteristisches Bekenntnis aus der Vorrede zu Walter Paters Buch *The Renaissance* (6. Aufl., London 1902 [S. XIII]): »*Many attempts have been made by writers on art and poetry to define beauty in the abstract, to express it in the most general terms, to find a universal formula of it. The value of these attempts has most often been in the suggestive and penetrating things said by the way. Such discussions help us very little to enjoy what has been well done in art or poetry, to discriminate, what is more and what is less excellent in them or to use words like beauty, excellence, art, poetry with a more precise meaning than they would otherwise have. Beauty, like all other qualities presented to human experience, is relative; and the definition of it becomes unmeaning and useless in proportion to its abstractness. To define beauty, not in the most abstract, but in the most concrete terms possible, to find, not a universal formula for it, but the formula | which expresses most adequately this or that special manifestation of it, is the aim of the true student of aesthetics.*«

^A Charles-Augustin Sainte-Beuve: »*Oeuvres Françaises de Ioachim du Bellay, gentilhomme angevin, avec une Notice biographique et des notes, par M. Ch. Marty Lavaud.* T. 1er, Paris, Alphonse Lemerre, 1866« [Rez.]. In: *Journal des Savants* (Juni 1867), S.345–359, hier S.345 f. – S. a. Walter Pater: *Studies in the History of the Renaissance*. London 1873, S. IX.

Erfahrungsgebiet, das sie erkennbar zu machen hat, das der Kunst ist, so entsteht die besondere und ärgerliche Schwierigkeit, die freiste, subjektivste, am meisten synthetische Betätigung des Menschen in der Richtung der Notwendigkeit, Objektivität,

8 Analysis umzuformen. Diese gewaltsame Veränderung muß | erfolgen, oder es gibt keine Wissenschaft von der Kunst. Alles Launenhafte, Unzweckmäßige, Irrationale ist unweigerlich zu tilgen. Denn mit der oft geschehenen bloßen Anerkennung seines Daseins ist es ja noch nicht begriffen. Auf diesem Wege entfernt man sich freilich oft von der erlebten Wirklichkeit und vom Bewußtsein der Künstler. Hört irgend ein Musiker alles das, was die Musikwissenschaft feststellt? Weiß der Leser, ja selbst der Dichter, daß die besondere Stimmung, die eine Strophe hervorruft, durch die ausnahmslos dunklen Vokale bedingt ist? Indem die Wissenschaft von solchen Dingen spricht, stößt sie auf einen Widerstand von Seiten der Künstler: da sie, die Schaffenden, fast nichts von allem dem klar zu sehen brauchen, so empfinden sie es als eine wunderliche Entstellung und ziehen sich schließlich ganz auf ihr Gefühl zurück. Der Schaffende wird daher immer nur im Schaffenden einen Ebenbürtigen anerkennen, wenn er ihn auch meist als einen Nebenbuhler haßt; selbst der große Dichter wird dem ungebildeten Erfinder eines Couplets sich ähnlicher fühlen als dem gelehrtesten Denker. Eben darin liegt aber unser Recht. Wir wollen die Vorgänge erkennen und haben nicht den Ehrgeiz, sie herstellen zu können. Folglich ist unsere Absicht auch nicht darauf gerichtet, den Künstler zu beeinflussen. Wie man es anfängt, ein Kunstwerk zu schaffen, das vermögen wir im einzelnen und mit Erfolg nicht zu sagen. Wissen und Können ist zweierlei. Und die allgemeine Kunstherrschaft gehört zu der weiten Sphäre des Wissens.

Dürfte ich ins Land der Wünsche ausschwärmen, so möchte ich wohl ein Bild dessen entwerfen, dem einst die Krone jenes Reiches zufallen soll. Zum König wäre geboren, wer künstlerisch zu empfinden und wissenschaftlich zu denken in gleichem Masse veranlagt ist: die Kunst in allen ihren Erscheinungen müßte seine Leidenschaft, die Wissenschaft mit allen ihren Methoden müßte seine Fähigkeit bilden. Wir harren seiner.

Die Funktion der Kunst

(1906)

1. Die geistige Funktion.

423

Kunst, als Schöpfung des menschlichen Geistes, ist mit dem gesamten Wissen und Wollen der Menschen verbunden. Im Zusammenhang der Leistungen, die zu dauernden Formen sich verfestigt haben, gebührt ihr ein bestimmter Platz. Diese besondere Verrichtung läßt sich am ehesten feststellen, wenn ihr Verhältnis zu Wissenschaft, Gesellschaft und Sittlichkeit als zu den nächst verwandten Bildungen untersucht wird.

Was das Verhältnis der Kunst zur Wissenschaft anlangt, so wird die Erörterung, wie mir scheint, am besten nicht mit Allgemeinheiten, sondern zweckmäßiger mit der Prüfung eines besonderen Falles begonnen. Als einen lehrreichen Fall betrachte ich die Versuche der Kunsthistoriker, in wissen[s]chaftlicher Art Werke der Raum- und Bildkunst zu beschreiben, aus dem Augenschein des künstlerischen Lebens in die Sprache der wissenschaftlichen Begriffe zu übertragen¹. Erklärung und Bewertung pflegen auf solche Schilderungen gestützt zu werden; wir können also hier an der Wurzel prüfen, wie weit Kunstwerke dem einfachsten Verfahren der Wissenschaft sich zugänglich erweisen. Am reizvollsten und schwierigsten ist die Aufgabe, die gelegentlich dem Kunsthistoriker erwächst, die Aufgabe, durch seine Beschreibung ein der Beobachtung nicht zugängliches Werk möglichst vollkommen zu ersetzen. Meist hat er freilich nur die sichtbare Erscheinung durch das Wort zu erläutern und zu beleben, manchmal aber muß er doch auch sie herzustellen

¹ Die wissenschaftliche Beschreibung musikalischer und poetischer Werke nebst den sie beherrschenden Voraussetzungen ist meiner Kenntnis nach gleichfalls nicht genügend aufgeklärt. Ein bemerkenswerter Versuch, mit naturwissenschaftlicher Genauigkeit den Inhalt einer Dichtung und das Verfahren eines Dichters zu zergliedern, liegt vor in Richard Heinzels »Beschreibung einer Isländischen Saga« (Sitzungsberichte der Wiener Akademie, [Bd. 97/1. Wien] 1880 [S. 107–308]). Doch scheint mir das verwendete Schema untauglich und die durchgängige Gleichsetzung dichterischer mit wirklicher Betrachtung unzulässig, etwa in diesem Beispiel: »Wenn zwei Vorgänge bei zwei räumlich getrennten Personen zur Darstellung kommen, kann der Autor wie ein Zuschauer des wirklichen Lebens nur die eine Person beobachten; was mit der anderen inzwischen vorgeht, bleibt undeutlich, wenn auch im allgemeinen aus den Folgen erkennbar« (S. 195, vgl. S. 143). – An die Erläuterung des einzelnen Werks pflegt man eine Vergleichung mit anderen Werken, ferner die Einordnung in einen Typus anzuschließen. Dann setzt die Kritik ein. Über *literary criticism* in Amerika vgl. Ch[arles] M[ills] Gayley und F[red]. N[newton] Scott, *An Introduction to the Method and Materials of Literary Criticism*, Boston, 1899; alsdann auch den auf meine Veranlassung hin entstandenen Aufsatz von Florence M. Sylvester [»Rhetorik« und »Literarische Kritik« auf amerikanischen Universitäten] in der Zeitschrift für [den] deutschen Unterricht, 1903, XVII, [S.] 745–766.

versuchen. Herman^A Grimms Anweisung: »alle Werke nur in Beschreibungen sichtbar«^B zeigt gerade in ihrer Übertreibung aufs deutlichste, daß unser Problem auch ein solches der Kunsthistorik ist, und zwar ein ihre Praxis bestimmendes ist. Sind nicht ferner in den täglich erscheinenden Berichten über Kunstaustellungen jedesmal Schilderungen von Bildern oder Büsten enthalten, die der Leser noch nicht erblickt hat oder überhaupt nicht zu sehen bekommen kann? Daher ist es erstaunlich genug, daß weder in der Vergangenheit noch in der Gegenwart erschöpfende Untersuchungen | über die Grenzen solcher Beschreibungen angestellt worden sind. Immerhin gibt es schätzenswerte Beiträge, namentlich aus älterer Zeit.

424 Blicken wir auf die deutsche Kunsthistorik der letzten hundertundfünfzig Jahre zurück, so begegnet uns zuerst Goethes erlauchter Name. Der Aufsatz über den Triumphzug des Mantegna enthält eine belebte, das Wesentliche gut vermerkende Beschreibung; sie schließt mit dem Geständnis, daß »man mit noch so viel gehäuften Worten den Wert der flüchtig beschriebenen Blätter doch nicht ausdrücken könnte«.^C Vasaris Schilderung wird als unzulänglich abgelehnt. »Wir wollen ihn aber deshalb nicht schelten, weil er von Bildern spricht, die ihm vor Augen stehen, von denen er glaubt, daß jedermann sie sehen wird. Auf seinem Standpunkte konnte die Absicht nicht sein, sie den Abwesenden oder gar Künftigen, wenn die Bilder verloren gegangen, zu vergegenwärtigen. Ist dieses doch auch die Art der Alten, die uns oft in Verzweiflung bringt Wie anders hätte Pausanias verfahren müssen, wenn er sich des Zweckes hätte bewußt sein können, uns durch Worte über den Verlust herrlicher Kunstwerke zu trösten! Die Alten sprachen als gegenwärtig zu Gegenwärtigen, und da bedarf es nicht vieler Worte. Den absichtlichen Redekünsten Philostrats sind wir schuldig, daß wir uns einen deutlicheren Begriff von verlorenen kostlichen Bildern aufzubauen wagen.«^D – Während an dieser Stelle der Abstand des Wortes vom Augenschein hervorgehoben und zwischen ergänzender und ersetzender Beschreibung bedeutsam unterschieden wird, kommen in den Anmerkungen zu Diderots Versuch über die Malerei andere Gedanken zur Geltung. Bei Diderot war zu lesen: »Ich vollende mit einer Zeile, was der Künstler in einer Woche kaum entwirft, und zu seinem Unglück weiß er, sieht er, fühlt er wie ich und kann sich durch seine Darstellung nicht genug tun.«^E Hie[r]zu meint nun Goethe: »Freilich ist die Malerei sehr weit von der Redekunst entfernt, und wenn man auch annehmen könnte, der bildende Künstler sehe die Gegenstände wie der Redner, so wird doch bei jenem ein ganz anderer

^A Herman] Hermann

^B Herman Grimm: Das Universitätsstudium der Neueren Kunsts geschichte. In: *Deutsche Rundschau*. 66 (1891), S. 390–413.

^C J.W. von Goethe: »Julius Cäsars Triumphzug, gemahlt von Mantegna« (1823). In: *Goethes Werke*. Herausgegeben im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen. Abt. I, Bd. 49, 1. Weimar 1898, S. 255–270, hier S. 270.

^D Ebd., S. 286.

^E Ders.: »Diderot's Versuch über die Mahlerei. Übersetzt und mit Anmerkungen begleitet« (1799). In *Goethes Werke*. Abt. I, Bd. 45. Weimar 1900, S. 245–322, hier S. 321.

Trieb erweckt als bei diesem. Der Redner eilt von Gegenstand zu Gegenstand, von Kunstwerk zu Kunstwerk, um darüber zu denken, sie zu fassen, sie zu übersehen, sie zu ordnen und ihre Eigenschaften auszusprechen. Der Künstler hingegen ruht auf dem Gegenstände, er vereinigt sich mit ihm in Liebe, er teilt ihm das Beste seines Geistes, seines Herzens mit, er bringt ihn wieder hervor.^A Man beachte, wie die Wahrnehmung des Künstlers und des Redners doch nicht unbedingt als die gleiche und der Forscher als im Gegensatz zum Künstler hingestellt wird.

[...]

Naive Gemüter meinen wohl, es sei nichts einfacher als die Beschreibung eines unveränderlichen sichtbaren Dinges. Sie vergessen, daß ohne Auswahl und Urteil die Schilderung nie ein Ende finden und außerdem niemand nützen würde. Wenn ich ein mikroskopisches Präparat so beschreiben wollte wie ich es sehe: mit allen Schmutzflecken, Luftbläschen und den undeutlichen Wahrnehmungsbildern der außerhalb der Brennweite liegenden Teile, dann wäre meine Nachbildung naturgetreu, jedoch völlig unwissenschaftlich. Wissenschaft ist mit der Kunst darin einig, daß sie die erlebte Wirklichkeit verändert und hierdurch bewältigt. Nachdem ein Einzelfall uns gezeigt hatte,⁴³² wie eng der beschreibenden Wissenschaft die Grenzen gezogen sind gegenüber dem besonderen Kunstwerk, müssen wir jetzt zu der allgemeineren Frage aufsteigen, wie sich die Kunst zur Wissenschaft verhält, demgemäß uns klarzumachen suchen, in welcher besonderen Weise Wissenschaft das unmittelbar Erfahrene umformt. Der Grundzug ist deutlich. Gegen die widerspruchsvolle und unklare Beschaffenheit der Erlebnisse kämpft das Denken an, indem es ihren Inhalt mit einer gewissen Willkür bearbeitet, alles Irrationale ausscheidet und überall denknotwendige Zusammenhänge, verstandesmäßige Konstruktionen herstellt. Anstatt die Mannigfaltigkeit des Seienden echoartig zu wiederholen, vergewaltigt und verfälscht die rationalisierende Wissenschaft die Natur; aber ihr Sinn ist ja gerade der, in das Erlebte Kausalverbindungen und andere Beziehungen hineinzutragen, d. h. es zu erklären. Unsere Einteilungen, Hypothesen, Betrachtungsweisen, Gesetze können nun und nimmermehr der Welt, wie wir sie erleben, also dem Wirklichsten und Ursprünglichsten als etwas noch Ursprünglicheres untergeschoben werden. Lotze hat treffend den Hang des Menschen geschildert, »die zufälligen Ansichten, die Zergliederungen, Hilfsbegriffe und Beziehungen, durch die es uns gelingt den Zusammenhang des Wirklichen zu denken, nachdem es da ist, als reale Maschinerie zu betrachten, durch die es ihm gelinge zu sein«, er hat die »Verwechselung der Verdeutlichung unserer Begriffe mit der sachlichen Zergliederung ihres Inhaltes« beleuchtet und darauf hingewiesen, »daß an der Sache die Eigenschaften ganz anders haften und zusammenhängen, als die Merkmale oder Teilvorstellungen an dem Begriff der Sache«. ([Hermann Lotze:] Mikrokosmus 4. Aufl. [Leipzig] 1888 [Bd.] III, 542, 206, 213.) Aber freilich hat er von verborgenen Zusammenhängen und Werten gesprochen, die innerhalb unseres Gedankenganges nicht erörtert werden können; ob es überhaupt in der Wirklichkeit innere Beziehungen gibt,

^A Ebd.

die nun unseren Vorstellungen, Begriffen, Urteilen, Schlüssen ent[s]prechen mögen oder diesen logisch-wissenschaftlichen Formen völlig inadäquat sind, das soll und braucht hier nicht erwogen zu werden. Sicher ist mir, daß weder die objektive theoretische Erkenntnis, noch die subjektive künstlerische Formung solche Fragen zu beantworten haben. Denn die Grundüberzeugung, daß hinter den Erscheinungen eine Geisteswelt walte, ist weder eine beweisbare Lehre noch eine spezifisch künstlerische Auffassung.

Erst an zweiter Stelle stehen Wissensdrang und Bildstreben. Der Wissensdrang führt nicht in die höhere Heimat des Menschen: wer das innerste Wesen des Seienden zu enthüllen wünscht, muß wie Faust – den Schelling als Verkünder der Identitätsmetaphysik willkommen hieß^A – die Wissenschaft zur Seite werfen. Sieht er nicht die Hand, die religiöse und philosophische Weltanschauung ihm bieten, so wird er sich der Zauberei verschreiben oder dem geistigen Nihilismus verfallen. Die Verstandeswissenschaft steht Rätseln kühl gegenüber: sie arbeitet gelassen an ihnen fort oder weist ihre Unlösbarkeit nach und erklärt sie eben damit für erledigt. Diese Haltung ist nur denkbar, indem die Forschung an der ihr notwendigen Einseitigkeit festhält. Daher, wenn wir so oft von wissenschaftlicher Objektivität hören, dürfen wir nicht an eine Beteuerung des profanen Erlebens denken. Diese »Objektivität« besteht keineswegs in parteiloser Hinnahme der Tatsachen, sondern in einem Verhalten, das neben anderem auch die natürlichssten Gefühlsbeziehungen zum Objekt abtötet und demnach nicht selten, z.B. beim medizinischen Menschenexperiment, zu grausamer Rücksichtslosigkeit führt. Immer wieder sagt man uns: die exakte Wissenschaft liefere Wirkliches. Wir wollen hiergegen nicht einmal geltend machen, daß ja die Beziehungen jedes Gegenstandes zur Allseitigkeit des Naturgegebenen und zum einzelnen Erlebenden fortfallen müssen. Sondern, um beim Einfachsten zu bleiben, fragen wir: Sind etwa die Empfindungskomplexe der Psychologie das, was wir in uns beobachten und was ohne Frage das Wirkliche ist? Haben die Atome der Physik Farbe und Geruch? Nein, sondern alle diese Erklärungsbegriffe sind Umbildungen des unmittelbar Erfahrenen. Die gesamte wissenschaftliche Tätigkeit ist eine Summe von *distinctiones rationis*. Wie jeder Punkt auf der Oberfläche eines Körpers in eine Umrißlinie eintreten kann und somit für den Zeichner unendlich viele Möglichkeiten entstehen, so entspringen auch aus jeder Erfahrung zahllose Möglichkeiten rein begrifflicher Unterscheidungen und Einordnungen.

Der logische Charakter der wissenschaftlichen Unterscheidungen bekundet sich bereits bei der sogenannten elementaren Analyse, denn auch bei ihr werden die Teilerscheinungen durch denkende Bearbeitung festgelegt – sonst wäre sie ja ein rohes Zerstückeln. In einem derartigen Zerlegen und Begrenzen offenbart sich die

^A Vgl. Friedrich Wilhelm Joseph Schelling: »Vorlesungen über die Methode des akademischen Studiums« (1803). In: *Friedrich Wilhelm Joseph von Schellings sämmtliche Werke*. Hrsg. von Karl Friedrich August Schelling. Abt. I, Bd. 5. Stuttgart und Augsburg 1859, S. 207–352, hier S. 326 (11. Vorlesung).

eigentümliche Fähigkeit des echten Forschers; wie könnte er jemals wagen, so die Einheit des Lebens auszudrücken wie große Künstler es mit wenigen Rhythmen getan haben! Ist doch seiner Zergliederung nicht nur die Schönheit, sondern auch die künstlerische Wahrheit der Dinge zum Opfer gefallen. Er mag von jenem Endziel träumen, erreicht indessen immer nur auf kleinen Strecken und in ganz anderen Dimensionen eine rationale Verbindung des analytisch Gefundenen.

Dies nämlich ist das Zweite. Wenn begrifflich zerlegt worden ist, dann können und sollen die Elemente in eine gleichfalls begriffliche Ordnung gebracht werden: »*nisi in ordines redigantur et velut castorum actes distribuantur in suas classes, omnia fluctuari necesse est*«, sagt Caesalpinus mit einem treffenden Bilde^A (von dem freilich, um genau zu bleiben, alles Anschauliche abgezogen werden müßte, denn die Schlachtreihen der Wissenschaft stehen außerhalb der Erscheinungswelt). Die rationale Anordnung und Verknüpfung einfacher Bestandteile bildet den Abschluß jeder ausgereiften Wissenschaft Dabei kommt es wesentlich an auf den logischen, künstlichen Charakter der Beziehungen. Schellings Naturphilosophie ist an manchen Stellen so tief unwissenschaftlich, weil die vorhergehende Analyse fehlt und namentlich weil die Verwandtschaft anschaulicher Merkmale zur Reihenbildung benutzt wird. Die reine Wissenschaft verwendet nicht sichtbare Ähnlichkeit, sondern logische (bisher meist kausale) Zusammengehörigkeit zur Herstellung der dem Denken notwendigen Kontinuität; die vier Sätze: *in mundo non datur hiatus, non datur saltus, non datur casus, non datur fatum* vereinigen sich alle »lediglich dahin, um in der empirischen Synthesis nichts zuzulassen, was dem Verstande und dem kontinuierlichen Zusammenhang aller Erscheinungen d. i. der Einheit seiner Begriffe Abbruch oder Eintrag tun könnte«. ([Immanuel] Kant, Kritik der reinen Vernunft, [Karl] Kehrbachs Ausg. [Leipzig 1878] S.213.)

[...]

Über die Eigentümlichkeit, die alle Kunst bei ihrer Umformung des Gegebenen zeigt, kann ich mich kürzer fassen, da im Laufe des Buches genugsam davon gesprochen worden ist. Daß die Kunst im Gegensatz zur Wissenschaft die Erfahrungswelt bejaht oder vielmehr sie mit dem einen oder anderen Teil ihrer Eigenschaften in neuartige Gebilde aufnimmt, daß sie Gebärden, Klänge, Worte, Raumformen gelten läßt, eben dies ist ja ein Hauptgegenstand der Darstellung gewesen. Dabei wird jedoch der sinnliche Stoff zu anderen Möglichkeiten frei verbunden, und diese Möglichkeiten sind nicht ein bloßes Hilfsmittel, sondern ein Endergebnis. Sie unterscheiden sich von dem launischen Spiel der individuellen Einbildungskraft durch eine in ihnen mächtige Notwendigkeit [...]. Man kann sie als anschauliche Notwendigkeit [...] und als das Apriori der Kunst bezeichnen. Kant hat gezeigt, daß die vorbewußten Anschauungsformen Verbindungen erlauben, die nicht logisch und trotzdem zwingend sind: dasjenige, worauf ich mich stütze, wenn ich ohne Hilfe der Erfahrung zu einem Subjektbegriff etwas Neues allgemeingültig

435

436

437

^A Andrea Cesalpino: *De plantis libri XVI*. Bd. 1. Florenz 1583, Vorwort (o.P.). – S. a. Carl von Linné: *Genera Plantarum*. Zweite, überarbeitete Auflage Leiden 1742 (1737), S. I.

hinzufüge, z. B. von zwei geraden Linien aussage, sie haben nur einen Schnittpunkt, das ist die Gesetzmäßigkeit der menschlichen Raumauflassung. Die Notwendigkeit eines solchen Urteils ist nicht begrifflich, sondern anschaulich. Ihr scheint die Sicherheit des künstlerischen verwandt. Die unbedingte Überzeugungskraft, mit der der Maler zu einer bestimmten Stirn eine bestimmte Nase hinzufügt, beruht auf keinerlei Denkgesetz; der Zwang, einen Akkord so und nicht anders aufzulösen, bleibt innerhalb der Sinnfälligkeit. Allerdings aber läßt sich hier auch das Gegen teil herstellen, während wir die zwei Geraden nimmermehr zu zwei Schnittpunkten bringen. Demnach wäre zu sagen: Die verpflichtende Kraft jener Linienführung oder Akkordauflösung erhält ihre Würde durch sich selbst und nicht dadurch, daß sie als überall befolgt nachzuweisen wäre. Sofern wir von Unbedingtheit reden, meinen wir den berechtigten Anspruch auf allgemeine Geltung.

Das Beiwort »anschaulich« hat seine Bedenken, weil es auf die Wortkunst nicht eigentlich angewendet wenden kann. Es bezeichnet aber den gemeinten Gegensatz zur logisch-begrifflichen Ordnung so schlagend, daß es durchschlüpfen mag. Das nun zu erörternde Merkmal des künstlerischen Verhaltens, nämlich seine synthetische Kraft, dürfte auch strenger Beurteilung standhalten. Natürliches wie geschichtliches Leben sind grenzenlos und ungegliedert, sie zwingen des Fadens ewige Länge gleichgültig drehend auf die Spindel: erst die Kunst faßt die Erfahrungstatsachen zu konkreten Gruppen zusammen und verleiht ihnen dadurch den Einklang, der uns entzückt.

Wer teilt die fließend immer gleiche Reihe
Belebend ab, daß sie sich rhythmisch regt?

Des Menschen Kraft, im Dichter offenbart
(Faust, Vorspiel auf d[em] Theater.)

Dieser Sachverhalt schließt in sich ein, daß der künstlerisch wirksame Gegenstand 438 durch sich allein wirkt. Das erlebte und das wissenschaftlich umgeformte Objekt bedürfen der Beziehung zu anderen Dingen, das Kunstwerk hingegen steht auf sich selbst allein. Wenn zum Genuß eines Tonstückes oder Dramas oder Gemäldes etwas nötig ist, was außerhalb ihrer liegt, so handelt es sich um eine Komplikation. Dagegen bedeutet die Vereinigung zum Ganzen keineswegs die Ablehnung jeder Zergliederung. Sie geht vielmehr oft genug durch diese hindurch. Denn gerade aus der Zerlegung kann die sichtbarste Verbindung erwachsen.

Die Irrlehre ist weit verbreitet, daß Wissenschaft und Kunst, schwesterlich Hand in Hand, nach demselben Ziele wandern: dorthin, wo die ewigen Gesetze und letzten Gründe ruhen. Das tatsächliche Verhältnis ließe sich in einer ähnlichen Vergleichung etwa so andeuten: Bisweilen kehren sie sich den Rücken und streben verschiedenen Zielen zu, bisweilen jedoch umarmen sie sich so fest und innig, daß es aufmerksamen Hinblickens bedarf, um zu erkennen, welcher der beiden Schwestern diese Hand oder jener Fuß zukommen. Zu dem Gegensatz zwischen Wissenschaft und Kunst – den der Leser an dem Unterschied zwischen anato-

mischer Beschreibung und künstlerischer Darstellung des Nackten sich schnell in Erinnerung rufen kann – gehört als Ergänzung der unwillkürliche und schier unlösbare Zusammenhang zwischen Wissenschaft und Kunst.

Ein solcher Zusammenhang besteht in der Geschichtsschreibung. Die historische Überlieferung ist nicht auf die unanfechtbaren, die wissenschaftlich stichhaltigen und die der bloßen Kunde dienenden Zeugnisse beschränkt, sondern schließt Heldensage und epische Dichtung ein, da beide an große Ereignisse anknüpfen und einen geschichtlichen Kern haben. Am schönsten zeigen die Wandersagen den Einfluß des poetischen Ersinnens auf die volkstümliche Geschichtsauffassung, und die germanischen Epen das unbewußte Eingreifen der Phantasie in der Verschmelzung mythischer mit geschichtlichen Personen. Daß manche moderne Historiker alle geschichtlichen Bewegungen an große Männer gebunden sehen, ist nicht nur ein künstlerischer Zug, sondern auch ein Überbleibsel aus den Tagen der Heldensage; gerade bei ihnen findet sich öfters die idealisierende Auffassung dessen, der »seiner Väter gern gedenkt«. Doch wahlgemerkt: das Verhältnis des Geschichtsschreibers zu seinen Helden gleicht in einem Hauptpunkt dem des Dichters zu seinen Modellen. Die Menschen von Athen und Florenz strecken uns keine warme Hand entgegen – Schatten sind sie, durch unser eigenes Blut belebt; die Lebendigkeit, die sie haben, ist dramatische und nicht natürliche Lebendigkeit. – Recht eigentlich in der Mitte zwischen geschichtlichem Bericht und dichterischer Offenbarung stehen dem Inhalte nach Autobiographien, wie die *Confessiones*, *Vita nuova*, Wahrheit und Dichtung. Ein chronikartiger Bericht aller möglichen Erlebnisse würde weder wissenschaftlichen noch künstlerischen Wert besitzen; jener liegt in der Wahrhaftigkeit, die auch vor Angabe unpoetischer Lebensstörungen nicht zurückschreckt, sowie im Nachweis wesentlicher Beziehungen zwischen dem Ich und den physisch-geistigen Umständen, dieser beruht auf Auswahl und Anordnung der Schicksale und auf ihrer Umformung zu Bildern, die schließlich aus der subjektivsten Einseitigkeit zur Totalität sich erweitern können.

Auf eine andere Verbindung zwischen Wissenschaft und Kunst sei bloß hingedeutet. Ich meine die vollbewußte Umwandlung wissenschaftlicher Erkenntnisse in künstlerische Darbietungen; die Illustrationen zu gelehrteten Werken, die Schauspiele der sogenannten wissenschaftlichen Theater, die Memorialverse der lateinischen Grammatik können ebensogut hierher gerechnet werden wie die wissenschaftlichen Romane eines Jules Verne oder die Fabeln Aesops. Trotzdem bleibt die Kunst als eine selbständige und selbstwertige geistige Funktion neben der Wissenschaft bestehen. In Robert Schumanns Kinderszenen findet sich ein Stückchen mit der Überschrift: Der Dichter spricht. Wahrlich, so spricht er: Anfang und Ende schließen sich zusammen; Selbstversenkung tönt aus der fallenden Melodie; Aufschwung folgt trotz disharmonischen Widerständen; beruhigt in der reinen Anschauung kehren wir in uns selber zurück.

2. Die gesellschaftliche Funktion.

Die Selbständigkeit der Kunst scheint freilich in Frage gestellt, sobald man die Aufmerksamkeit auf ihre Verrichtung innerhalb der Gesellschaft sammelt. Wir bezeichneten früher die Kunstausübung der Kinder als eine besondere Lebens- und Lustform des jugendlichen Geistes, wir sahen, daß die primitive Kunst schier untrennbar mit Besitz und Nutzen, Anlockung und Abschreckung, Schutzbedürfnis und Anschlußbedürfnis, Mitteilung und Belehrung, Aberglauben und Krieg verschmolzen ist. Wo also liegt bei diesen Frühformen der Kunst die Grenzlinie zu den übrigen sozialen Vorgängen? Die Antwort scheint gegeben: In den ästhetischen Bestandteilen. Umso sicherer kann diese Antwort erfolgen, als festgestellt wurde, daß ästhetische Freude an sinnlichen Reizen sowie an den Formen der Symmetrie und des Rhythmus zu den ursprünglichen Hausgesetzen der Kunst gehört. Dennoch darf zweierlei nicht außer Acht gelassen werden. Einmal der oft erörterte Unterschied des Kunstwerkes und eines bloß ästhetischen Gebildes. Alsdann der Umstand, daß nicht jede Beimengung ästhetischer Momente zu anderen Erzeugnissen diese Erzeugnisse in Kunstwerke umwandelt. Allerdings sind die trennenden Merkmale verschiebbar nach der Gunst der Zeiten und der Individuen [...]. So wird man zweifeln können, ob die Tracht, in deren Gestaltung und Veränderung immerfort ästhetische Motive eindringen, gelegentlich als Kunstwerk zu bezeichnen oder ausnahmslos als ein ästhetisch beeinflußtes Gebilde anderer Art zu bewerten sei; natürlich spreche ich nicht von der tyrannischen Einförmigkeit der Mode, sondern von Gewändern, die der erlebene Geschmack eines ganz persönlichen Empfindens hergestellt hat. Denn hierbei wie bei aller Ausschmückung strebt der einzelne nach Wirkung auf die übrigen und kehrt zu einer der ältesten Kunstsichten zurück. Trotzdem geht William Morris² zu weit, wenn er jede Leistung und jedes Erzeugnis, denen eine ästhetische Wendung verliehen wird, zur Kunst schlägt. Kunst meint nicht eine beliebige Verkoppelung des Brauchbaren oder Lehrhaften mit dem Ästhetischen, sondern jene feste und eigentümliche Verschmelzung deren Formen im geschichtlichen Werden herausgebildet worden sind.

Wie gegen die übermäßige Ausdehnung des Begriffes Kunst, so walten gegen die Umsetzung dieser Begriffserweiterung in die Praxis erhebliche Bedenken. Mit dem jetzt so stürmisch sich äußernden Verlangen, die Kunst aus einem Vorrecht weniger zu einem Besitz aller zu machen, verbindet sich der Wunsch, daß die Kunst auch aus einer anderen Abgeschiedenheit heraustrete, daß sie nicht in Museen und Büchersammlungen, in Luxustheatern und Konzertsälen sich absperre, sondern überall mit unserem alltäglichen und häuslichen Leben verknüpft werde. Der Grundsatz, Kunst in alles hineinzutragen, hat in England den Umschwung des dekorativen Stils hervorgerufen: »Unsere Werkleute müssen Künstler, unse-

464 ² W[illiam] Morris, Kunsthoffnungen und Kunstsorgen. Bd. I: Die niederen Künste; II: Die Kunst des Volkes. Deutsch, [Leipzig] 1891 [recte: 1901].

re Künstler Werkleute werden«, sagte der Sozialist Morris. Da Maschinenarbeit durch den Mangel persönlichen Anteils und die Gleichförmigkeit vieler Exemplare minderwertig wird, so soll auch der einfachste Handwerker Kunst produzieren; ja, selbst wir künstlerisch Untätigen werden zu eigenen Versuchen aufgefordert. Ein deutscher Ästhetiker behauptet sogar, »daß Kunst erst wirklich Kunst ist, wenn sie als künstlerische Bildung jeden Handgriff jedes Gelehrten, jedes Baumeisters, jedes Schusters, Bauern und Arbeiters leitet und bestimmt«.^A

Der Versuch, alles, was menschlicher Beeinflussung unterliegt, künstlerisch zu gestalten, hat die angewandten Künste gefördert und für kleinere Talente ein Betätigungsfeld geschaffen. Die Theorie hat daraus gelernt, daß die äußere Größe und konventionelle Bewertung der Werke nicht ausschließlich entscheidet, daß eine Zierleiste nicht minder | bedeutsam sein kann als ein Kolossalgemälde. Aber diesen Vorteilen stehen schlimme Nachteile gegenüber. Im wirtschaftlichen Leben hat die Kunstausdehnung einen verhängnisvollen Dilettantismus großgezogen. Ein weise beschränkter Dilettantismus mag sich nützlich zeigen; Goethe meinte, daß er »eine notwendige Folge schon verbreiteter Kunst sein und auch eine Ursache derselben abgeben, das Kunsttalent entwickeln, das Handwerk heben kann«.^B *Dilettare* heißt liebhaben und bedeutet, dem Gemüt durch eigene Betätigung Freude an der Kunst zuführen. Sobald jedoch dem Dilettanten das Bewußtsein entschwindet, daß seine gut gemeinte Leistung nur bis an die Grenze echter Kunst reicht, wird ein leidiger Hochmut gezüchtet. Auch neigen die Amateure dazu, die Kunst als ein Hausmittelchen des Wohlbehagens zu betrachten und den Berufskünstlern eine wirtschaftliche Konkurrenz schlimmster Art zu bereiten. Dazu kommt eine Verfälschung der Auffassung. Wenn unter Wert Eigenwert d.h. Unterschieden-sein vom übrigen oder verhältnismäßige Seltenheit zu verstehen ist, so muß die Durchdringung des ganzen Lebens mit Kunst dieser selben Kunst ihren Sonderwert rauben. Wir sprachen bereits davon, als wir die Begriffe der Kallikratie und des Panästhetizismus kennen lernten. Die Gefahr liegt nahe, daß die Unterscheidung zwischen wichtig und unwichtig verloren geht und die Kunst als eine selbständige Funktion im gesellschaftlichen Leben überflüssig wird. Derjenige, der in einer Krawatte oder in einem Tapetenmuster genügend Kunst findet, braucht nicht mehr ins Museum zu pilgern. In Wahrheit gilt von Kunst wie von Wissenschaft und Religion, daß sie eine Kraft ist, die im Gemeinschaftsverbande nicht unbeschränkt herrschen, sondern ein Gleichgewicht mit den anderen Kräften erreichen soll. Die gesellschaftlichen Verrichtungen sind heutzutage so selbständig, daß ein Aufgehen ineinander dem Verzicht auf alle Kultur gleichkäme. Es wäre ferner ein Mißverständnis, wollte man dem Künstler eine der Allgegenwart der Kunst

441

^A Lothar von Kunowski: *Schöpferische Kunst*. Leipzig 1902 (= ders.: *Durch Kunst zum Leben*. Bd.2). S.24.

^B J.W. von Goethe: »Über den sogenannten Dilettantismus oder die praktische Liebhaberei in den Künsten « (1799). In: *Goethes Werke*. Abt. I, Bd.47. Weimar 1896, S.299–326, hier S.302. – S.a. Alfred Lichtwark: *Aus der Praxis*. Berlin 1902, S.108.

entsprechende göttliche Vollständigkeit beilegen. Der Künstler gehört seinem Berufe mit der gleichen Einseitigkeit an, mit der wir alle an unseren Beruf gebunden sind.

Nun versucht in der Gegenwart die Kunst nicht nur, sich aller Objekte, sondern auch aller Subjekte zu bemächtigen. Das heißt, man strebt danach, alle Volksklassen und Lebensalter mit denselben Segnungen der Kunst zu beglücken. Hierzu muß Stellung genommen werden. Und zwar wäre, um dem Problem auf den Grund zu gehen, etwa folgendes zu fragen: Verbindet oder trennt Kunst die Menschen? Gleicht sie Gegensätze aus oder verschärft sie diese? Ist sie demokratisch oder aristokratisch? Bedeutet sie eine Notwendigkeit oder einen Luxus? Soll sie die gleiche sein für alle oder darf es für die | Masse wie für die aufwachsende Jugend eine besondere Art von Kunst geben? Ich will nicht mit pedantischer Genauigkeit diese Fragen eine nach der anderen abhandeln, aber doch die wichtigsten Punkte herauszuheben mich bemühen.

442 Darwinistisch gesonnene Theoretiker haben behauptet, daß künstlerisches Genießen und Schaffen, aus überschüssiger Lebenskraft entsprungen, die Gattung erhalten helfe. Kunstgenuß versetze in einen harmonischen Gemütszustand, der für die Dauerhaftigkeit des einzelnen und der Gemeinschaft äußerst nützlich sei. Kunstschaffen stehe nicht nur unter dem Gesichtspunkt der Wirkung auf die Menschen, sondern sei geradezu eine Form der Mitteilung und hierdurch eine Form menschlicher Gemeinsamkeit. Die Austauschfähigkeit seelischer Vorgänge erhöhe sich im Kunstwerk zum köstlichsten Einverständnis, das einer Berührung zwischen den Individuen nicht bedarf. In dieser Auffassung erscheint als Herzpunkt sowohl der Kunst wie des sozialen Lebens die Mitteilung. Die Kunst, so sagte uns Heinrich von Stein gern in seinen Vorlesungen über Richard Wagner [...], gibt einen Begriff davon, was Menschen sich sein können. Indem der Genießende mit dem sich offenbarenden Künstler fühlt, schließt er sich mit ihm und vielen anderen, die ihm sonst fremd bleiben, zu einer höheren Einheit zusammen. Die so erzeugte einheitliche Stimmung kann praktischen Wert erhalten. So meinte es Gneisenau, als er seinem Könige zurief: auf Poesie ist die Sicherheit der Throne gegründet; ähnlich dachte Treitschke, als er aussprach, daß Goethe keinen geringeren Anteil an der Gründung des neuen deutschen Reiches habe als Bismarck. Bei allen freudigen und traurigen Anlässen, die eine Mehrheit bewegen, schlingt sich Musik wie ein Band um die Versammelten – namentlich auch religiöse und vaterländische Begeisterung entzündet sich an der Musik. Bildende Kunst dient oft dazu, durch Erinnerung an nationale Ehrentage die Volksgesinnung zu stärken oder durch Erinnerung an Unglück und Demütigung die Angehörigen desselben Stammes zu sozialisieren. Menzels beste Bilder gleichen einem Fahnensaal; wer eins dieser Blätter zerstört, zerreißt eine preußische Fahne.

Dieser Anschauung entspricht gewöhnlich eine sehr hohe Vorstellung vom Werthe des Massenurteils. Während die Gegner in den Vielzuvielen eine Herde sehen, die mit der Peitsche in der Hand regiert werden muß, bewundern die Anhänger des demokratischen Grundsatzes die Aufhöhung mittelmäßiger Intelligenzen zu

einer erstaunlichen Feinfühligkeit³. Sie erachten die Kunst, die nur wenigen zu gute kommt, für einen bloßen Ausfluß der Spielseligkeit und neigen dazu, echte Kunst mit Volkskunst gleichzusetzen. In England und Amerika, wo | alle höheren geistigen Tätigkeiten dem öffentlichen Leben entschiedener untergeordnet werden als bei uns, sind zuerst die Kunstkritiker zu Gesellschaftskritikern geworden und haben den Kapitalismus als die Quelle alles Übels bekämpft. Doch ist es der Russe Leo Tolstoj, der mit den schärfsten Worten die Unterordnung der Kunst unter die Ansprüche der Masse vertritt. Ich kann es mir nicht versagen, einige Stellen aus seiner Schrift »Über die Bedeutung der Wissenschaft und Kunst«^A herzusetzen, die ihre Widerlegung in sich selbst tragen und eine ausführliche Zurückweisung unnötig machen. Tolstoj lehrt: »Die Wissenschaften und Künste werden erst dann dem Volke dienstbar sein, wenn ihre Jünger mitten unter dem Volke und so wie das Volk leben und ihm, ohne irgend welche besonderen Rechte geltend zu machen, ihre wissenschaftlichen und künstlerischen Dienstleistungen darbieten werden, die anzunehmen oder nicht anzunehmen vom Willen des Volkes abhängen wird. Das Produzieren von gelehrteten Werken und Romanen kann so lange nicht als Wissenschaft und Kunst betrachtet werden, als nicht diejenigen Menschen, in deren Interesse wir vorgeblich alle diese Dinge betreiben, sie mit Freuden entgegennehmen. ... Man sage einem unserer Musikkünstler, daß er auf der Harmonika spielen und die Bauernweiber Lieder lehren solle; man sage einem Dichter, daß er seine Poeme und Romane beiseite werfen und statt dessen Lieder, Geschichten und Sagen dichten solle, die dem ungebildeten Volke verständlich sind – sie werden einfach denjenigen, der ihnen solche Dinge zumutet, für verrückt erklären.« Mindestens müßte alles, was wir jetzt im eigentlichen Sinne Kunst nennen, als eine Vergeudung von Menschenarbeit erscheinen, und jeder kann sich ausmalen, was bei der Anwendung dieser Grundsätze von der Kunst noch übrigbleiben würde. Man hat so oft behauptet, die Kunst entarte, sobald sie sich vom Volke abschließt; aber mir scheint: wenn sie sich dem Volke opfert, so geht sie völlig zu Grunde.

[...]

³ Dieser Gegensatz der Auffassungen durchzieht die Psychognosie der Masse überhaupt. Sehr lehrreich ist Bismarcks Schilderung des Parlamentes: »Die Leute sind, einzeln betrachtet, zum Teil recht gescheit, meist unterrichtet, regelrechte deutsche Universitätsbildung, aber von der Politik, über die Kirchturminteressen hinaus, wissen sie so wenig wie wir als Studenten wußten, ja noch weniger, in auswärtiger Politik sind sie auch einzeln genommen Kinder; in allen übrigen Fragen aber, sobald sie in corpore zusammentreten, massenweis dumm, einzeln verständig.« Bismarckbriefe, herausg. von H[orst] Kohl, 6. Aufl., [Bielefeld und Leipzig] 1897, S.269.

^A Leo Tolstoi: *Die Bedeutung der Wissenschaft und der Kunst*. Übers. von August Scholz. Dresden und Leipzig 1891.

452 3. Die sittliche Funktion.

Kunst als Verschmelzungsprodukt ästhetischer Gestaltungskräfte mit Inhalten und Forderungen, die auf anderen Gebieten erwachsen sind, hat auch zu sittlichen Ansprüchen und Grundsätzen die innigsten Beziehungen. Unsere Ästhetik verfällt leicht in denselben Fehler, den einige Nationalökonomen der Ricardo-Schule begangen haben: Wie diese einen Menschen sich ersannen, der ausschließlich von wirtschaftlichen Erwägungen bewegt wird, der nur möglichst billig einkaufen und möglichst teuer verkaufen will, und wie sie dies künstliche Gebilde ganz ernsthaft als den Menschen der Wirklichkeit auffaßten, so konstruiert unsere Wissenschaft einen *homo aestheticus*, der selbst unter den Anhängern des Schlagwortes *L'art pour l'art* nicht zu finden ist. Kunstwerke entstehen aus der Vollkraft eines Menschen und wenden sich an alle Seelentätigkeiten des Genießenden; sie werden mit dem Übermut des Narren entworfen und mit der Ruhe des Weisen ausgeführt; sie erschüttern das Gefühl und lassen die Klarheit des Geistes ungetrübt; sie erregen und besänftigen; sie stehen außerhalb und innerhalb des Lebens.

Aus dieser Gegensätzlichkeit, die durch keine Formel ausgeglichen werden kann, ergeben sich Schwierigkeiten für Staatsverwaltung und Erziehung, insofern sie die sittlichen Verhältnisse zu beaufsichtigen haben. Künstler und Ästhetiker wehren sich zumeist gegen das Zensorrecht des Beamtentums, weil es einen der Kunst fremden Maßstab anlegt. Die teils lächerlichen teils traurigen Mißgriffe der Zensoren im einzelnen wären noch zu verwinden, aber die Grundsätze, die jeden Personenwechsel überdauern, sind in der Tat bedenklich: die Behörde pflegt Machwerke, die mit allem Sittlichen ein freches Spiel treiben, wohlwollend zu schonen und ihre Schärfe gegen wirkliche Kunstleistungen zu kehren, sie ist mißtrauischer gegen die Unerbittlichkeit eines ehrlichen Naturalismus als gegen die Gemeinheit der Geschäftsspekulanten. Dennoch kann nicht bestritten werden, daß der Staat, als im Dienste der sittlichen Idee befindlich, eine Regelung aller in seiner Organisation vorhandenen Tätigkeiten bis zu einer gewissen Grenze beanspruchen darf. Ebenso hat der Erzieher, der Vater wie der Lehrer, ein Recht, innerhalb eines gewissen Umfanges das moralisch Zweifelhafte vom Kinde fernzuhalten. Der Einwand, dem Reinen sei alles rein, ist töricht genug. Was man gewöhnlich als Gedankenreinheit preist, ist nur Gedankenlosigkeit; aufgeweckte Kinder werden naturgemäß über Dinge Aufklärung verlangen, die ihnen in Bild oder Wort zum ersten Male näher treten. Immerhin dürfen wir nicht alles, was Fragen und Bedenken hervorrufen kann, ängstlich aus dem Gesichtskreis der Aufwachsenden entfernen; junge Menschen gehen selten aus der Unberührtheit ohne weiteres in einen Zustand massiver Tugend über. Vielmehr müssen wir zur rechten Zeit solche künstlerischen Eindrücke herbeiführen, durch die die bedrängenden Zweifel auf eine höhere Ebene versetzt, die Schwierigkeiten sogleich in der edelsten Form aufgezeigt werden.

Das allgemeinere Problem, das den Beziehungen zum Staatsleben und zur Erziehung übergeordnet ist, wird manchmal mit einer lässigen | Handbewegung zur

Seite geschoben. Man sagt etwa: die Kunst sei sich selbst Zweck, ihr Reich sei das der reinen Anschauung und gänzlich vom Reich des Willens getrennt, aus dem die Handlungen und ihre sittlichen Werte stammen. Aber damit verschwinden diese Werte oder Unwerte nicht aus dem Inhalt des künstlerischen Erzeugnisses. Vorgänge, über deren Unsittlichkeit alle Welt einig ist, werden doch ohne jede Entschuldigung dargestellt, und diese Darstellung wird als berechtigt anerkannt, sobald sie vom Zusammenhang des Ganzen gefordert und in ihn eingeschmolzen ist. Ferner bleiben die Menschen beim Schaffen und Genießen im wesentlichen dieselben, die sie sonst sind. Die Bilder wirken weiter, drängen sich als bewußte Vorstellungen oder unbewußte Nachklänge in Stimmungen und Gedanken ein. Oder sollte es anders liegen? Sollte es wahr sein, wie ein pessimistischer Dichter behauptet hat, daß selbst die schönsten Träume, die edelsten Wünsche nicht einen einzigen Zoll hoch zum Wachstum des Menschengeistes beitragen? Höchst verfeinerte Künstler mögen mit Ibsens Rubek^A (»Wenn wir Toten erwachen«) den Gegensatz zwischen der Kunst und dem blühenden Leben so stark empfinden, daß sie an keine Rückwirkung von jener auf dieses glauben können. Ähnlich geartete Naturen mögen ein Kunstwerk in seiner vollen Stärke genießen, ohne im geringsten ihre Lebensauffassung oder gar ihre Lebensführung dadurch beeinflussen zu lassen. Im allgemeinen jedoch dürfte es sich nicht so verhalten. Wie das Kunstwerk wohl etwas anderes ist als die Wirklichkeit und trotzdem aus ihren Elementen seine Kraft zieht, so ist die Wirkung des Kunstwerks wohl etwas anderes als eine tendenziöse und sichtbarlich nachzuweisende Beeinflussung der Willenshandlungen und trotzdem eine Bereicherung und Erhöhung des ganzen seelischen Seins (oder das Gegenteil). Der immer vorhandene Rahmen schließt doch nicht völlig ab, die Insel der Kunst steht im Verkehr mit dem Festland unseres täglichen Daseins. Allerdings wird durch Beethovens Pastoral-Sinfonie ein Großstädter schwerlich zum Schwärmer für das Landleben gemacht werden. Aber zumal auf den unteren Stufen künstlerischer Empfänglichkeit kann der Einfluß der Kunst Stimmungen und Anschauungen ändern. Beim Kinde haben oft die Gebilde der Phantasie dieselben Folgen wie die Erlebnisse der Wirklichkeit [...], und man versteht manche seiner Gedanken oder Handlungen erst von diesem Ursprung her. Wenn unsere jungen Damen sich so leicht in Tenöre und Darsteller des Karl Moor vernarren, so unterliegen sie den Nachwirkungen künstlerischer Eindrücke. Und um Höheres zu streifen: es vermag der Anblick der von Menschen geschaffenen Schönheit uns in einer lange nachhallenden Ergriffenheit zu entlassen, die milde und | ruhig macht; der Humor vermag dauernd zu trösten und zu versöhnen; das Tragische vermag aufzurütteln und ins Größere zu steigern. Wo immer die überredende Kraft der Kunst sich mit der heischenden Kraft des Guten verbündet, da kann ein bleibender Erfolg eintreten. Es besteht eine Wechselwirkung: sittliche Forderungen gebrauchen mit Recht die Hilfe der Kunst, und die Kunst verwendet jene Forderungen als einen ihrer Inhalte. Oft schreitet sie, mit ihrer Fülle, Freiheit

455

^A Rubek] Rudek

und Biegsamkeit, der Entwicklung voraus und kündet die Moral der Zukunft an. Nicht der übermäßigen Darstellung von Edelmut und Frommheit soll das Wort geredet werden, denn das von Künstlerhand geleitete Eindringen in die Tiefen des Lebens dient ebenfalls der Versittlichung, weckt Verachtung der Gemeinheit, Unabhängigkeitssinn, Gefühl der Relativität aller Dinge. Wohl aber soll die Wohltat anerkannt werden, die mit dem Hinweis auf kommende Morgenröte und auf leuchtende Sphären der Gegenwart gewährt wird.

[...]

462 Und was vermag die Kunst dieser sittlichen Bestimmung des Menschen zu leisten? Sie zeigt, daß Äußeres und Inneres, Irdisches und Göttliches im tiefsten Grunde zusammenhangen. Nicht nur in Bezug auf unsere Auffassung, sondern an sich ist Einheit und Zweckmäßigkeit des Kunstwerkes ein Zeugnis für die durchdringende Kraft der Geistigkeit⁴. Da jedes Werk, um den Geist zu erreichen, durch die Tore sinnlichen Vergnügens ziehen muß, da das Bild Freude fürs Auge, die Musik Wollust fürs Ohr enthalten muß, so fehlt nirgends der Erdgeruch unseres natürlichen Seins. Indessen das Sinnengeben gelangt hier in eine höhere Schicht hinauf, es wird so verklärt, daß es den der Läuterung widerstrebenden Charakter einbüßt. Wer von den Leistungsmenschen der Sinnlichkeit nicht ledig wird, der verwandelt sie in die hilfreiche Form der Kunst. Eben hierdurch vollbringt die Kunst dasjenige, worin Schiller die Aufgabe der ästhetischen Erziehung erblickte: sie führt die Sinnlichkeit und die Sittlichkeit zusammen. Indem das Leiblich-Seelische von allen niederen Beisätzen befreit wird, gewinnt es die Möglichkeit, sich mit dem unbedingt Wertvollen zu vermählen. Das Doppelwesen des Menschen ist es, das die Aufgabe der Selbsterziehung erschwert. Schiller spricht von dem Gegensatz zwischen Trieb und Vernunft. Paulus sagt: Der Geist ist willig, aber das Fleisch ist schwach. Von Zeit zu Zeit fühlt auch der Erlesene, wie er gleich Nebukadnezar auf allen Vieren kriechen und das Gras des Feldes abweiden möchte. Zwischen diesen beiden Seiten unseres Wesens, der tierischen und der göttlichen, scheint keine Verständigung denkbar. Dies aber ist die ungeheure ethische Kraft der Kunst, daß sie das Unmögliche hier möglich macht. Sie kann Sinnliches so vergeistigen und Geistiges so versinnlichen, daß beide Sphären aneinanderrücken. Selbst wenn der ersehnte Friede nicht eintritt, sondern ein blutiger Kampf entbrennt, so ist dieser doch herbeigeführt worden, weil die Gegner auf gleicher Ebene

465 ⁴ »Wir machen mit unseren rein ästhetischen Urteilen Ansprüche an eine eigene Gesetzgebung im Wesen der Dinge, und wenn wir diese im einzelnen nicht nach bestimmten Begriffen mit objektiver Gültigkeit auszusprechen vermögen, so setzen wir den Grund dieser nur subjektiven Bedeutung des Schönen und Erhabenen nicht dahinein, daß die Gesetze der Schönheit und Erhabenheit selbst keine objektive Realität hätten, sondern nur in unser subjektives Unvermögen, ihre objektive Bedeutung anders als ästhetisch anzuerkennen. Wir finden in der Tat auch die Welt dieser Gesetzgebung unterworfen. Denn Leben und Schönheit erscheinen uns an den Formen des Organisierten ... Wir glauben an die ewige Wahrheit der Schönheit, wir glauben, daß die Ideen der ewigen Schönheit die urschöpferischen Bildner des Weltalls seien.« Ernst Friedrich Apelt, Metaphysik, [Leipzig] 1857, S.684/5. – Ich brauche dem Leser, der mir bis hierher gefolgt ist, kaum zu sagen, daß ich nicht mit jedem Wort der angezogenen Stelle einverstanden bin.

sich getroffen haben. Was vorher zwei verschiedenen Ausmessungen angehörte, das wird solcherart auf denselben Raumteil und so in eine wirkliche Verbindung gebracht. | Die Kunst ist freilich nicht im stande, sogleich die Gegensätze zwischen dem Niederer und dem Höheren des menschlichen Wesens fortzuwischen. Es wäre schlimm genug, wenn sie es täte, denn sittlich wird man nur durch Kampf. Sie versüßt nicht die Bitterkeiten des Lebens, wie das Schöne und ästhetisch Reizvolle. Sondern sie ermutigt zur Ausübung aller Kräfte. Dank ihr, daß sie so Großes leistet.

463

Die Bedürfnisse der gattungsmäßigen Natur halten auch den Vornehmen an der Erde fest. Und seine Sendung ist die, in die Höhenwelt hinaufzusteigen. Da kündet ihm die Kunst ihr letztes Wort, das auch unser letztes sei: Dein Leben werde Läuterung, transzendentale Umwandlung, Wachstum einer höheren Art von Wirklichkeit.