

Die Neue Kulturwissenschaft : eine Herausforderung für die Kunstgeschichte?

Autor(en): **Dilly, Heinrich**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der Universität Zürich**

Band (Jahr): **5 (1998)**

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-720129>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Die Neue Kulturwissenschaft – eine Herausforderung für die Kunstgeschichte?

Als Jacob Burckhardt, dessen Todestag vor einem Jahr am 8. August zum 100. Mal wiederkehrte, zu Beginn des Wintersemesters 1874/75 die Lehrkanzel für Kunstgeschichte an der Universität Basel übernahm, hielt er keine eigene Antrittsvorlesung mit anschliessendem Fakultätsempfang oder gar -festmahl. Obwohl die Basler Hochschule zu den ersten Universitäten überhaupt zählte, die das damals hochbegehrte Bildungsgut Kunstgeschichte akademisch habilitierte, feierte Burckhardt anders als die Kollegen Rudolf Eitelberger von Edelberg, Anton Springer und Herman Grimm in Wien, Bonn, Strassburg, Leipzig und Berlin seine Berufung keineswegs als eine kulturpolitische Wende und Bestätigung der Bürger-Könige der Disziplin gegenüber den tüchtigen Kärnern des Faches – anders mit Friedrich Nietzsche gesagt: einer heroisierenden gegenüber einer antiquarisch-kennerschaftlichen Kunsthistoriographie. Burckhardt blickte auch nicht mit Genugtuung auf seine eigenen Verdienste als allererster ordentlicher Vertreter des Fachgebiets an einer Hochschule überhaupt – am Eidgenössischen Polytechnikum in Zürich – zurück. Mehr als die Würde des Amtes und das Ansehen der Person bewogen ihn Pflichtgefühl, pädagogischer Eros, politische und wissenschaftliche Skepsis. Ohne Umschweife machte er sich an die Arbeit und begann seine auf vier Semester angelegte Serie von Vorlesungen mit folgender, eigenartig trocken, fast schon bizarr eng zu nennenden, geradezu kontraproduktiven Ausgrenzung seines Gegenstandes Kunstgeschichte. »Das Thema dieses Lehrstuhls [...]«, so stellte er gleich im ersten Satz klar, »bildet nicht« die »Darstellung des Entwicklungsganges« der bildenden Kunst »im einzelnen, wozu Mittel und Zeit nicht reichen (und noch weniger Archäologie in dem besonderen Sinne als »Nachweisung des von der Kunst Dargestellten«), also als Ikonographie. Thema ist »vielmehr eine kurze Anleitung zur Betrachtung der Kunstwerke nach Zeiten und Stilen. Ganz besonders sorgfältig auszuschliessen ist jede systematische Ästhetik.« Ebenso »wird gar nie von der »Idee« eines Kunstwerkes die Rede sein. Auch »die Verbindung des Kunstwerkes mit dem Seelenvermögen des

Künstlers wie des Beschauenden wird von jedem auf seine Weise beurteilt werden« müssen; »der Prozess ist ein reicher, grosser und auf alle Zeiten rätselhafter. Freilich« – so schränkte er nicht ohne Ironie ein – »Freilich die Philosophie, welche überall hospitiert, wird sich auch die Kunst nie mehr nehmen lassen. Unser Interesse und unsere Pflicht ist es, auf jede Weise die Beschränkung zuzugestehen und nicht mehr zu versprechen als wir halten können.«¹

Burckhardt hielt, was er versprach. Wenn er auch in diesem ersten wie in allen weiteren Kollegien nach dem Motto von Enea Silvio Piccolomini »amant se artes hae ad invicem« den Zusammenhang von Literatur, Musik und bildender Kunst wiederholt ansprach, so hospitierte bzw. spionierte er auf keinen Fall in Disziplinen wie etwa der Philosophie, der Psychologie und der Theologie, um seinen Ausführungen mehr Autorität, höhere Weihen oder gar Genialität zu verleihen.² Und obwohl er davon überzeugt war, dass »der kunstgeschichtliche Lehrstuhl [...] so notwendig als irgend einer« und »das Studium an sich [...] so schwierig wie jedes andere« sei, sorgte er sich vornehmlich um eine »wirkliche geistige Bereicherung« seiner Hörer. Burckhardt konzentrierte sich auf den kreativen »Geist, welcher nicht redet, sondern baut, bildnert und malt«, – demnach auf die bildende Kunst, die er unübertreffbar schlicht als »das Ungesprochene als solches« definierte, das »eben deshalb in Formen und Tönen lebt, weil es im Worte nicht leben könnte.«³ Die Kunstwerke, über die er bekanntlich mit Hilfe von fotografischen Papierabzügen sprach, sollten stets Rätsel für die Augen, das Herz, die Seele und den Verstand seiner Hörer bleiben. Und zwar für Augen, Herz, Seele und Verstand, die »überhaupt noch der Betrachtung fähig und für die Dinge der ganzen sichtbaren Welt noch nicht durch Überarbeiten abgestumpft, noch nicht auf die bloss schriftliche und gedruckte Welt reduziert« seien. Anders gesagt: Burckhardt bereitete seine Hörer darauf vor, wenigstens einmal im Leben ein oder mehrere Gemälde und Zeichnungen, Gebäude und Skulpturen so wirksam wie ein »Wunder«, so glanzvoll wie »ein Geschenk der Gottheit« zu erfahren. Danach könnten die Studierenden wieder gestrost wie viele andere, ja wie fast alle Menschen die Kunst als bloss »Erholung« betrachten. Aber: »Einmal im Leben wenigstens muss sie« – die Kunst – »mehr als dies gewesen sein.«⁴ Anders gesagt: Burckhardt bildete; er bildete nicht aus.

Ihren Hörern gegenüber erheblich sorg- und liebloser, indes sehr viel anspruchsvoller gegenüber ihren professoralen Kollegen in den philosophischen Fakultäten und voller Ehrerbietung gegenüber den gesellschaftlichen und staatlichen Repräsentanten – den »Staatslichtern«, hätte Jeremias Gotthelf gesagt – feierten die Ordinarien in Bonn, Strassburg, Leipzig und Berlin sowie an den Polytechnika in Karlsruhe und Stuttgart die akademische Disziplinierung der bis dahin vielseitig gestreuten kunstgeschichtlichen Aktivitäten. Ihren unwölkten Gipfel erreichten die Festreden und Vorträge zur Rechtfertigung eines selbständigen Faches Kunstgeschichte in Bruno Meyers Pamphlet »Das Aschenbrödel in den modernen Wissenschaften«. Der Karlsruher Professor feierte mit Carl Schnaase die akademische Institutionalisierung der Kunstgeschichte als den Beginn einer neuen Epoche der Historiographie. Forsch kündigte er dieser zugleich den Kampf, wenn nicht Rache für lange Jahre der Geringschätzung an. Von nun an werde die Kunstgeschichte der Geschichtswissenschaft vorführen, was überhaupt Historiographie sei. Obwohl Blut vom gleichen Blute, habe die Geschichte die Kunstgeschichte wie im Märchen

Heinrich Dilly

1 Burckhardt, Jacob, *Die Kunst der Betrachtung: Aufsätze und Vorträge zur bildenden Kunst*, hrsg. von Henning Ritter, Köln 1984, S. 185.

2 Podro hat in seinem Buch (Podro, Michael, *The Critical Historians of Art*, New Haven/London 1982) die bei Georg Friedrich Wilhelm Hegel hospitiierenden Kunsthistoriker von Carl Schnaase über Gottfried Semper, Adolf Göller, Alois Riegl, Heinrich Wölfflin bis zu Erwin Panofsky verfolgt. Eine ausgesprochene Geschichte der in der Kunstgeschichte hospitiierenden Philosophen steht noch aus. Woher hatten z. B. Martin Heidegger oder Theodor W. Adorno ihre kunsthistorischen Kenntnisse? Zu Heidegger vgl.: Gethmann-Siefert, Annemarie, *Martin Heidegger und die Kunstwissenschaft*, in: Heidegger und die praktische Philosophie, hrsg. von Annemarie Gethmann-Siefert und Otto Pöggeler, Frankfurt am Main 1988, S. 251–285.

3 Burckhardt 1984 (wie Anm. 1), S. 187 und 188.

4 Ebd., S. 188 und 189.

die Schwestern das Aschenbrödel hintangestellt, unterschätzt und verachtet. Jetzt aber müssten die drei älteren historisch-philologischen Schwestern – die allgemeine Geschichte, die Archäologie und alte Kunstgeschichte sowie die Literaturwissenschaft – zur Kenntnis nehmen, wo überhaupt der Fokus der Geschichte glühe: in der bildenden Kunst und in der Baukunst, somit in der Kunstgeschichte, die eben auch reinste Kulturgeschichte sei, weil sich in den bildenden Künsten wie in keinem anderen geistigen Bereich der Geist einer Zeit und eines Volkes spiegele.⁵ Und siehe da, schon verneigten sich die Geschwisterfächer vor der Kulturgeschichte, die – und dies muss ich jetzt hinzufügen – seit Voltaire und Johann Christoph Adelung, seit Johann Gottfried Herder und Arnold Hermann Ludwig Heeren bis hin zu Jacob Burckhardt und Johannes Scherr ihren Anspruch auf höhere Legitimität als die politisch-diplomatische und Kriegs-Geschichtsschreibung über die Taten von Kaisern und Königen, von Feldherrn und Diplomaten, von Päpsten, Bischöfen und Äbten längst erhoben hatte.⁶ Als die wahre, die eigentliche Geschichte werde die Kunstgeschichte als Teil der Kulturgeschichte nun die Führung in den historischen Disziplinen übernehmen. In einer vergoldeten Staatskarosse werde sie gleichsam in Samt und Seide an den älteren Schwester-Disziplinen vorbeirauschen. Die Fragen, die man sich heute freilich immer noch stellt, sind: Wer war der Prinz, der das Aschenbrödel Kunstgeschichte erkannte und auf den akademischen Tanzboden entführte? Wann und wie verabschiedete sich das Paar wieder vom Parkett? Französisch? Und: Warum kümmerte dies die älteren Schwestern denn doch reichlich wenig?

Immerhin, wie dem auch sei, ein Stück weit kann man auch heute noch Bruno Meyer Recht geben, und man sollte wohl daran erinnern, dass Herman Grimms Bücher über »Das Leben Raphaels« und über das »Leben Michelangelos«, dass Alfred Woltmanns Monographie »Holbein und seine Zeit«, vor allem aber Carl Justis »Diego Velazquez und sein Jahrhundert« und dessen »Winckelmann« als die Bände einer umfassenden, narrativen Geistes- und Sittengeschichte vom 15. bis zum 18. Jahrhundert noch bis in die siebziger Jahre dieses Jahrhunderts wiederaufgelegt, gelesen und selbst von Historikern als die wahren, die wertvollen, geistreich einprägsamen Kulturgeschichten Studierenden zur Lektüre empfohlen worden sind.⁷ Obenauf jedoch wurde seit 1868 Jacob Burckhardts »Die Cultur der Renaissance in Italien« in der jeweiligen Neuauflage gelegt. Für die besonders Interessierten legte man noch Burckhardts Vorlesungen »Über das Studium der Geschichte« mit der These von den drei Potenzen hinzu und vergass nicht darauf hinzuweisen, dass der grosse Basler in Jan Huizinga und seine Kulturgeschichte in dessen »Herbst des Mittelalters« einen würdigen Nachfolger und eine wesentliche Ergänzung gefunden hat.

Das war Kulturgeschichtsschreibung, immer wieder einmalig, in jeder Facette originell. Sammelten sich doch unter dem Banner, hinter dem Etikett, unter und hinter dem Schutzschild der Kulturgeschichte – erstens – immer mal wieder Akademiker – nie viele! –, die voller Skepsis und Unbehagen gegenüber dem eingespielten Betrieb der allgemeinen Geschichtswissenschaft, deren Nachbar- und Hilfsdisziplinen waren, und die ihre Zweifel und ihren Unmut sei es in programmatischen Schriften, sei es in gross angelegten Versuchen oder auch in eigens gegründeten Instituten artikulierten. Unter Kulturgeschichte begriffen sie – zweitens – stets ein wie auch immer bestimmtes Ganzes, dessen vielfältig reiche, ebenso widersprüchliche

Die neue Kulturwissenschaft – eine Herausforderung für die Kunstgeschichte?

5 Meyer, Bruno, *Das Aschenbrödel unter den modernen Wissenschaften*, Leipzig 1873. – Carl Schnaase grüsste 1873 in einem Telegramm den Ersten Kunstwissenschaftlichen Kongress und teilte u. a. folgendes mit: »Je mehr die Geschichte Culturgeschichte wird, desto mehr wird sie einsehen, dass die Kunstgeschichte das Herz dieser Disziplin ist.« Vgl.: Mitteilungen des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie, 1873, S. 451.

6 Vgl. Dilly, Heinrich/Ryding, James, *Kulturgeschichtsschreibung vor und nach der bürgerlichen Revolution von 1848*, in: *Ästhetik und Kommunikation. Beiträge zur politischen Erziehung* 21, Sept. 1975, S. 15–33.

7 Grimm, Herman, *Das Leben Raphaels von Urbino*, Berlin 1872 (jüngste Ausgabe: Stuttgart 1927); Ders., *Leben Michelangelo's*, Hannover 1860/1863 (jüngste Ausgabe: Köln 1996); Woltmann, Alfred, *Holbein und seine Zeit*, Leipzig 1868; Justi, Carl, *Diego Velazquez und sein Jahrhundert*, Bonn 1888 (jüngste Ausgabe: Leipzig 1991); Ders., *Winckelmann. Sein Leben, seine Werke und seine Zeitgenossen*, Leipzig 1866 (jüngste Ausgabe: Hildesheim 1983).

Überraschungskomponenten man eigentlich immer nur ahnte. Für die programmatischen Texte seien hier stellvertretend die Streitschriften über »Die Aufgaben der Kulturgeschichte« von Eberhard Gothein⁸ und über »Geschichte und Kulturgeschichte: Eine Erwiderung« von Dietrich Schäfer⁹ genannt; für die grossangelegten Versuche steht selbstredend Karl Lamprechts »Deutsche Geschichte«, die zum Ausgangspunkt des inzwischen mehrmals verhandelten Lamprecht-Streits über die deskriptiven und genetischen Methoden der Geschichtswissenschaft sowie über Lamprechts Forderung wurde, Historiker dürften sich keineswegs ausschliesslich mit der politischen Geschichte befassen. Zumindest ebenso, wenn nicht noch intensiver hätten sie sich auf die Kultur-, die Wirtschafts-, Rechts- und Geistesgeschichte zu konzentrieren.¹⁰ Lamprecht trennte zwischen Kultur- und Geistesgeschichte! Das Institut könnte »Lamprechts Kulturwissenschaftliches Institut in Leipzig« heissen. Weil hier aber der kunsthistorische Zusammenhang gewahrt werden soll, sei an den Namen der Bibliothek erinnert, in der Gertrud Bing, Fritz Saxl und Aby M. Warburg wohl als erste die Dedisziplinierung erprobten, für die seit ihrer Unterdrückung zwar laut geworben wird, deren Formen sich aber erst in allerjüngster Zeit an bislang gering geschätzten Orten abzeichnen. Das Institut hiess bekanntlich gewiss nicht ohne Jacob Burckhardts versteckte Patenschaft die »Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg«. Von den Geschichtswissenschaftlern aber wurden diese Aussenseiter als Leute, die schlichtweg viel zu viel wünschten und wollten, bestenfalls am Rande ihrer wissenschaftlichen Gemeinde angesiedelt und ertragen.

* * *

Deshalb muss es um so mehr erstaunen, dass – allerdings nicht ganz so plötzlich, wie vielfach behauptet – neuerdings selbst von gestandenen Historikern, ja sogar von Historikern soziologischer Grundorientierung die Bezeichnung Kulturgeschichte bzw. Kulturwissenschaft aufgegriffen und laut für eine Neue Kulturwissenschaft geworben wird. Mehr noch: Lothar Gall, bester Kenner der Bismarckschen Politik, des Investurstreits, der 48er Revolution, der Geschichte der Deutschen Bank und damals Vorsitzender des deutschen Historikerverbandes, sorgte mit seinen »Überlegungen zum gegenwärtigen Standort der Geschichtswissenschaft«, die er unter dem Titel »Das Argument Geschichte« während des 41. Deutschen Historikertags am 20. September 1996 vortrug, für Aufsehen und Aufhorchen. Nachdem er nämlich dem hohen Grad an öffentlicher und akademischer Anerkennung, den die Geschichtswissenschaft anders als manch andere Disziplin heutzutage geniesst, den leicht zu verschmerzenden Verlust an Natur- und Geschichtsphilosophie gegenübergestellt hatte, sprach er sich für eine »zur historischen Kulturwissenschaft geweitete Geschichtswissenschaft« aus.¹¹ Ihr Gegenstand sei »die Beschreibung und Analyse des wandlungsreichen Prozesses der Selbstdefinition und Selbstidentifizierung des bei aller Mannigfaltigkeit seiner Existenz- und Erscheinungsformen mit sich selbst identischen Kulturwesens Mensch.« Fern aller Geschichtsphilosophien und Fortschrittsutopien liege dieses neue Argument Geschichtswissenschaft: bei den Menschen und in deren geschichtlich gewachsener Kultur.¹² Kultur begriff Gall mit Jürgen Mittelstrass schlicht als »Inbegriff aller menschlichen Arbeit und Lebensformen« und wohlwissend um alle Fragezeichen, die moderne Skeptiker hinter Burckhardts

8 Gothein, Eberhard, *Die Aufgaben der Kulturgeschichte*, Leipzig 1889.

9 Schäfer, Dietrich, *Geschichte und Kulturgeschichte. Eine Erwiderung*, Jena 1891.

10 Lamprecht, Karl, *Deutsche Geschichte*, Berlin 1904 (2. Aufl.), S. VI.

11 Gall, Lothar, *Das Argument der Geschichte. Überlegungen zum gegenwärtigen Standort der Geschichtswissenschaft*, in: *Historische Zeitschrift* Bd. 264, Heft 1 (Februar 1997), S. 1–20.

12 Ebd., S. 20.

Nachsatz gesetzt haben, kam Gall auf dessen Definition zurück: Es gehe um den »duldenden, strebenden und handelnden Menschen«. ¹³ Dieser kulturwissenschaftlichen Geschichtswissenschaft gab Gall schliesslich die aktuelle Aufgabe, das zu ermitteln, »was man die kulturelle Tradition, das ›kulturelle Gedächtnis‹ im weitesten Verständnis des Wortes genannt hat.« Die entsprechenden Kenntnisse und Einsichten, Vorstellungen und Werthaltungen, »Sitten« und Verhaltensweisen seien zu verbreiten. ¹⁴ Dabei dachte er, der auch historische Ausstellungen vorbereitet und mitinszeniert, gewiss nicht bloss an Bücher und Zeitschriften, sondern auch an die neuen Medien und die ungeahnten professionellen Möglichkeiten, die diese bieten.

Noch bekannter wurden Begriff und Aufgaben einer Neuen Kulturwissenschaft durch die daran anknüpfenden Aufsätze in einigen renommierten Zeitungen. ¹⁵ In Zürich war es der Artikel der Paderborner Professorin für kulturwissenschaftliche Anthropologie Renate Schlesier, ¹⁶ – ein Artikel, der zwei Wochen später von der Hamburger Wochenzeitung DIE ZEIT unter anderer Überschrift übernommen worden ist. ¹⁷ Schlesier belegte darin, wie unbegründet die Sorge ist, mit dem Terminus Kultur assoziiere man in der Welt draussen allein das deutsche Barbarentum im 20. Jahrhundert. Sie nannte die neuen interdisziplinären Institute und plädierte bei aller Liebe fürs kulturhistorische Detail dafür, wieder die langen, diachronen Schnitte zu ziehen.

Was Schlesier angesichts eines mancherorts noch pejorativen Gebrauchs der Begriffe Kultur und Kulturwissenschaft rechtfertigen zu müssen meinte, erscheint indessen als bereits ausgemachte Sache, wenn man die Feuilletons beiseite legt und in den grossen historischen und literaturwissenschaftlichen Fachzeitschriften die theoretischen und praktischen Belege für eine stille, kulturwissenschaftliche Trendwende entdeckt. Demnach geht es offensichtlich nicht, wie wieder andere Feuilletonisten diagnostizieren, nur um den Austausch eines alttümlichen Etiketts »Geisteswissenschaften« gegen das modischere, vor allem allen Staatslichtern verständlichere Etikett »Kulturwissenschaften«, und erst recht nicht um eine Verringerung der wissenschaftlich gebotenen Distanz bei gleichzeitiger Erhöhung des Engagements. Vielmehr geht es darum, den theoretischen und methodologischen Einwänden gegen die eingespielten sozialwissenschaftlichen und auch mentalitätsgeschichtlichen Erklärungsmodelle Rechnung zu tragen. Denn ausgerechnet in den beiden Institutionen, die allein schon mit ihren Namen seit Jahrzehnten für eine akademische Zielstrebigkeit und Präzision, auch Langlebigkeit und -atmigkeit bürgen, in der »Deutschen Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte« und in der »Zeitschrift Geschichte und Gesellschaft«, wird die kulturwissenschaftliche Wende vielstimmig intoniert.

Die prallen Hefte der führenden deutschen Zeitschrift eben der Historiker, die vor etwa dreissig Jahren die Erforschung der sozialen Strukturen und Prozesse zur Voraussetzung für ein *Rerum cognoscere causas* gemacht haben, also die Hefte der Zeitschrift »Geschichte und Gesellschaft«, sind seit drei Jahren mit Aufsätzen über die Begriffe Kultur, Kulturgeschichte und Kulturwissenschaft sowie über Probleme kultureller Identität, kultureller Integration und kultureller Rechte insbesondere von ethnischen, religiösen Minderheiten, von bestimmten Berufsgruppen und sozialen Schichten wie etwa der Angestellten, der Beamten, der Angehörigen freier Berufe oder wissenschaftlicher Communities gespickt. Ende des

Die neue Kulturwissenschaft – eine Herausforderung für die Kunstgeschichte?

13 Ebd., S. 16.

14 Ebd., S. 17.

15 So zum Beispiel von Thomas Steinfeld in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung am 4. September 1996, S. N 5, von Hans Ulrich Wehler in DIE ZEIT am 25. Oktober 1996, S. 46, von Lucian Hölscher in der Neuen Zürcher Zeitung am 23./24. November 1996, S. 53–54, und von Henning Ritter erneut in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung vom 26. Februar 1997, S. N 5.

16 Schlesier, Renate, *Kulturwissenschaft heute – eine Chimäre? Warum Vieldeutigkeit kein Mangel sein muss*, in: Neue Zürcher Zeitung Nr. 250 von Samstag/Sonntag, 26./27. Oktober 1996, S. 53. Die NZZ veröffentlichte diesen Artikel gewiss nicht ohne kulturpolitische Spitze an eben dem Wochenende, an dem in Zürich das 50jährige Bestehen der Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften begangen wurde.

17 Schlesier, Renate, *Zauber der Unschärfe. Ein Plädoyer für einen Wandel der Fächer*, in: DIE ZEIT Nr. 48, 22. November 1996, S. 35.

vorvergangenen Jahres wurde ein Sonderheft unter dem Titel »Kulturgeschichte heute« von Wolfgang Hardtwig und Hans-Ulrich Wehler herausgegeben, in dem die Neue Kulturwissenschaft auf die zuerst in den USA, dann in England, Frankreich und zuletzt in Deutschland entfachte Kritik an der modernen, vornehmlich seriellen Sozialgeschichte und auf den Linguistic Turn der Geisteswissenschaften zurückgeführt und so rekapituliert wird: Die »Erfahrungs- und Alltagsgeschichte [...] wandte sich zunehmend kritisch gegen die Erkenntnisinteressen, Themenschwerpunkte und Methoden der herkömmlichen Sozialgeschichte, der Sozialwissenschaften überhaupt und betonte demgegenüber zum einen die Bedeutung der Einzelpersonlichkeit, wobei jetzt nicht mehr der historisch herausragende Akteur im Zentrum stand, sondern die Individualität der ›kleinen Leute‹; zum andern schob sich die individuelle und gruppenspezifische subjektive Erfahrung, Wahrnehmung und Sinndeutung in den Vordergrund des Interesses.«¹⁸ So leiteten sie die neu erwachten Interessen aus der unmittelbaren Vergangenheit ab und widmeten das Heft des Frühjahrs 1997 den »Wegen zur Kulturwissenschaft«, also der hier bereits angesprochenen, langen Geschichte der Verdrängung der Kulturgeschichte aus dem etablierten Fächerkanon der Jahrhundertwende, wobei allerdings sofort festzuhalten ist: Die wissenschaftlichen Genealogien werden umgeschrieben. An Jacob Burckhardt, Karl Lamprecht und etwa Kurt Breysig knüpfen die Neuen Kulturwissenschaftler nicht an; sie sind dabei, die Skizzen, Entwürfe und Pläne von Max Weber, Émile Durckheim, Georg Simmel, Ernst Troeltsch, Aby M. Warburg und Ernst Cassirer wiederaufzunehmen und zu einer neuen Wissenschaft zu bündeln. Deshalb sprechen sie auch von einer »Kulturwissenschaft in historischer Absicht« und hoffen, diese neue Kulturwissenschaft gewiss nicht zuletzt deshalb entdiszipliniert voranzutreiben zu können, weil die Namen Weber, Durckheim, Simmel, Troeltsch, Warburg und Cassirer ja auch für die Fächer Soziologie, Philosophie, Psychologie, Geschichts- und Kunst- bzw. Kulturwissenschaft stehen, und weil – wie stets betont – keiner der Genannten sich in eines der disziplinären Prokrustesbetten zwängen liess.

Ebenso hat die Redaktion der noch viel traditionsreicheren »Deutschen Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte« auf die kulturwissenschaftliche Drift ihrer Autoren und somit ihrer Gegenstände, Methoden und Theorien reagiert. Nach den Vorbildern aufklärerischer Akademien hat sie sogar einen Preis für den besten wissenschaftlichen Aufsatz über die bereits gestellte Frage ausgesetzt, ob »die Kulturwissenschaften« auch »eine neue moralische Funktion beanspruchen« können. Ausgerechnet die Institution, die die von Wilhelm Dilthey legitimierte Geistesgeschichte und -wissenschaft in ihrem Schilde, das heisst auf ihrem Buchdeckel führt, geht also bereits von einer geisteswissenschaftlichen Revolution und einem diese Umwälzung auslösenden Paradigmenwechsel aus. Ja, sie vermutet schon ethische Konsequenzen einer »stillen« Revolution!¹⁹

Es liesse sich noch eine ganze Reihe weiterer Indizien für eine Konjunktur kulturwissenschaftlicher Forschungsprogramme für eigens einzurichtende Zentren und Publikationsreihen aufzählen. Über das stattliche Kulturwissenschaftliche Institut in Essen, das Renate Schlesier erwähnt hat, oder über das fast verborgene Zentrum für Kulturwissenschaft und Kulturtheorie an der Universität Stuttgart müsste z. B. gesprochen werden. Aber wenn schon von einem Wechsel der Paradigmata die Rede ist, sollte man die wissenschaftliche Alltagspraxis bedenken und

18 Hardtwig, Wolfgang/Wehler, Hans-Ulrich, *Kulturgeschichte Heute*, Göttingen 1997, S. 8–9 (Geschichte und Gesellschaft [Sonderheft]).

19 Die durch philosophische Kenntnisse und Figuren beeindruckende, in literarischer Hinsicht jedoch enttäuschende Abhandlung des Preisträgers Uwe C. Steiner ist im ersten Heft des Jahrgangs 1997 zur Diskussion gestellt. Der Begriff des »stillen Paradigmenwechsels« wurde schon 1993 von Klaus P. Hansen gebraucht, der eine Passauer Ringvorlesung über Kulturbegriff und Methode unter diesem Titel und dem Untertitel »Der stille Paradigmenwechsel in den Geisteswissenschaften« in Tübingen 1993 herausgab.

danach fragen, wo die Bücher sich finden, in denen die abstrakten Ideen ihr Äquivalent in Form von konkreten Forschungsergebnissen haben. Auch diese sind leicht aufzustöbern. Denn der führende Verlag angewandter Wissenschaften, der Münchner Verlag C. H. Beck, hat eine neue Serie »Kulturwissenschaft« etabliert und versprochen, in diese Reihe »bedeutende« Werke aufzunehmen, die erstens »kulturvergleichend« sind, zweitens »methodisch auf neue Weise« die »öffentliche Auseinandersetzung mit einzelnen historischen Wissenschaften oder auch mit den historischen Kulturwissenschaften in ihrer Gesamtheit fördern.« Dazu zählen auch »ältere Meisterwerke«, »die noch heute vorbildlich sind.«²⁰

An erster Stelle steht das Buch »Das kulturelle Gedächtnis« des Ägyptologen Jan Assmann, an zweiter der Titel »Zeitalter und Menschenalter« von Arnold Esch, an dritter Fritz Grafts Buch über die Magie in der griechisch-römischen Antike unter dem Titel »Gottesnähe und Schadenzauber« und an fünfter das wohl auch allen Kunsthistorikern vertraute Werk des Nestors der Emblem-Forschung Albrecht Schöne über »Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock«. Der achte und jüngste Band des Anthropologen Clifford Geertz wird unter dem Aufmacher annonciert: »Ein grosser Ethnologe blickt zurück«. Als ein »ungewöhnliches Buch [...], eine Mischung von Forschungsberichten und autobiographischen Skizzen, von theoretischer Erörterung und Erzählung – ein ganz und gar persönliches Buch, brillant geschrieben, unerbittlich kritisch gegen voreilige Schlüsse und auf eine unvergleichliche Weise anregend.«

Der Verlag tut dies offenbar mit gutem Recht. Denn, wenn man auch nur zum ersten der empfohlenen Bände, zu Jan Assmanns Buch über »Das kulturelle Gedächtnis« greift und darin auch nur wenig schmökert, dann möchte man es so schnell nicht wieder aus der Hand geben und jedenfalls mit dem Spruch weiterempfehlen: jede Zeile ein Erkenntnisgewinn, nein mehr noch – ein Erkenntnisgenuss! Denn bereits die einleitenden Unterscheidungen zwischen einem »mimetischen Gedächtnis«, einem »Gedächtnis der Dinge«, einem »kommunikativen Gedächtnis« sowie einem »kulturellem Gedächtnis«, die allein die Aussendimension und längst noch nicht die inneren Kammern des Gedächtnisses kennzeichnen,²¹ beflügeln die kunstwissenschaftliche Phantasie so stark, dass man aufspringen und nach den entsprechenden Formationen in den Werkstätten, Ateliers und Factories der bildenden Künstler, in den Sammlungen der Liebhaber, der Spekulanten, in den Büros der Kulturreferenten und Ausstellungskuratoren, in den Biblio-, Fototheken und den Archiven der zahlreichen Fernsehsender forschen und überprüfen möchte, ob sich diese Klassifikationen auch für die unterschiedlichen Formationen des Bildgedächtnisses eignen und bewähren könnten.

219

* * *

Das alles mutet nach einem Drehbuch an, das »Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen« heissen und von Thomas S. Kuhn stammen könnte, wenn dieser nicht behauptet hätte, dass die Geistes-, die Kultur-, Sozial- und Geschichtswissenschaften ihre Kopernikanische Wende noch gar nicht durchlaufen hätten, d. h. dass diese immer noch Künste und nicht Wissenschaften seien. Erst nach ihrer Verwissenschaftlichung könnten Revolutionen statthaben, wie er sie beschrieben hat.

Die neue Kulturwissenschaft – eine Herausforderung für die Kunstgeschichte?

20 Die Zitate stammen aus dem Verlagsprospekt des Frühjahrs 1997.

21 Assmann, Jan, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München 1997 (2. Aufl.), S. 20 und S. 22.

Die derzeitigen kulturwissenschaftlichen Regieanweisungen erscheinen daher wie Anweisungen zur Persiflage von Kuhn. Denn täglich wird eine neue wissenschaftliche Revolution ausgerufen; täglich findet angeblich ein Paradigmenwechsel häufig auch noch bei Champagner und reich bestückten Buffets statt, und wöchentlich werden wissenschaftliche Bestseller gekürt, tatsächlich auch noch gelesen. Darüber vergisst man dann allerdings sehr leicht die Probe aufs alltägliche Exempel, auf die – bei Kuhn – »normale« wissenschaftliche Praxis zu machen.

Wenn man auch noch keine Einsicht in die aktuellen Vorlesungsmanuskripte oder -mitschriften erhält – das wird erst in fünfzig bzw. siebzig Jahren erlaubt sein –, so liegen in Sachen Neuer Kulturwissenschaft doch einige Bücher bzw. Broschüren vor, denen man ein paar vorläufige Antworten auf die im Titel aufgeworfene Frage entnehmen kann. Als erstes sei die bereits erwähnte Passauer Ringvorlesung über »Kulturbegriff und Methode« mit dem unzutreffenden Untertitel »Der stille Paradigmenwechsel in den Geisteswissenschaften« genannt, – eine Vorlesungsreihe, die vermutlich schon 1992 stattfand und im folgenden Jahr von Klaus P. Hansen herausgegeben worden ist. Professoren der Ethnologie, der Südostasienkunde, der Volkskunde, Romanischen Landeskunde, Amerikanistik, Kulturgeographie, der Allgemeinen Geschichtswissenschaft, der Psychologie, Soziologie und eben auch der Kunstgeschichte taten sich aus welchem Anlass auch immer zusammen und referierten über den Kulturbegriff, das Verhältnis ihrer Disziplin zur traditionellen und einer neuen Kulturgeschichte bzw. -wissenschaft. Karl Möseneder, der das Fach Kunstgeschichte vorstellte, schickte seinen Ausführungen eine »klassische Definition Tylors (1871)« voraus: Kultur war ihm »jenes komplexe Ganze, welches Wissen, Glaube, Kunst, Moral, Rechte, Sitte und Brauch und alle anderen Fähigkeiten und Gewohnheiten einschliesst, welche der Mensch als Mitglied der Gesellschaft erworben hat,« wiederholte er und umriss dann in chronologischer Abfolge eine Reihe der Positionen, die die seit langem gerühmten Methodologen der Disziplin – Alois Riegl, Heinrich Wölfflin, Max Dvořák, Aby M. Warburg – angesichts jeweils zeitgenössischer Kulturdefinitionen bezogen haben.²² Möseneder setzte mit dem Holbeinstreit und einer Rekapitulation von Moritz Thausing's Antrittsvorlesung aus dem Jahr 1873 ein. In ihr hatte Thausing die Kunstgeschichtsschreibung als die Vorarbeiterin der Ästhetik und als ständige Begleiterin einer Kulturgeschichte personifiziert. Möseneder endete mit einem Bericht über Erwin Panofskys Vorschlag, Werke der bildenden Kunst nach einem Dreistufen-Modell zu beschreiben und ihren eigentlichen Gehalt mit dem anderer Zeugnisse, anderer geistiger Dokumente der Kultur ihrer Epoche analysierend zu korrelieren. Zuletzt suchte Möseneder seine eigene Position zu umschreiben. In den von Wladimir Weidlé und Hans Sedlmayr gezogenen Koordinaten machte er sie aus. Mehr als deutlich gab er so zu erkennen, dass er, der zweitjüngste im Passauer Ring, sich mitnichten von einer Neuen Kulturwissenschaft herausfordern liess.

Eine zweite Probe kann man der Broschüre entnehmen, die die »Beiträge zur Sektion 6 des 41. Deutschen Historikertags in München 1996« dokumentiert. Unter dem Titel »Das Medium Bild in historischen Ausstellungen« ist sie in der Serie »Materialien zur Bayerischen Geschichte und Kultur« im Haus der Bayerischen Geschichte in Augsburg erschienen.²³ Im Vorwort nimmt der Herausgeber und Hausherr, Manfred Tremml, die Schlagwörter von der »Visuellen Zeitenwende«, der »Herrschaft

22 Möseneder, Karl, *Kulturgeschichte und Kunstwissenschaft*, in: *Kulturbegriff und Methode. Der stille Paradigmenwechsel in den Geisteswissenschaften*, hrsg. von Klaus P. Hansen. Tübingen 1993, S. 59–79.

23 *Das Medium Bild in historischen Ausstellungen*, Beiträge von Klaus Schreiner, Rainer A. Müller, Manfred Tremml, Wolfgang Brückner und Claus Grimm zur Sektion 6 des 41. Deutschen Historikertags in München 1996 (*Materialien zur bayerischen Geschichte und Kultur*, 5), Augsburg 1998.

der Bilder« und der »Beliebigkeit der zuvielen Bilder« auf, vor denen man sich retten müsse und nur in die eigenen retten könne.²⁴ Er appelliert an die Verantwortung der Historiker auch auf diesem Gebiet und plädiert für eine »systematisch betriebene Historische Bildkunde, die Bilder nicht nur als Quellen ernst nimmt, sondern auch kritisch untersucht.« Allein die »Schulung der Wahrnehmung« und die »Anerkennung von Wort und Bild als gleichberechtigte Partner« könnten vor deren Einfluss schützen.²⁵ Im Training sieht er die Hauptaufgabe der Kulturwissenschaften, zu denen er bereits ganz selbstverständlich die allgemeine Geschichtswissenschaft, die Volkskunde und die Kunstgeschichte zählt. Die vier weiteren Mitglieder der sechsten Sektion, die Historiker Klaus Schreiner und Rainer A. Müller, der Volkskundler Wolfgang Brückner und der Kunsthistoriker Claus Grimm, stellen ihren gemeinsamen Einsatz für eine Historische Bildkunde am Beispiel antijüdischer Miniaturen und Marienbilder aus dem Spätmittelalter, an den Quaternionenmetaphern des Heiligen Römischen Reiches in der Frühmoderne, an einer Reihe von Schreckensfotos aus den Vernichtungslagern des Naziregimes sowie an mittelalterlichen Spiegelbildern und Votivtafeln des 19. und 20. Jahrhunderts dar. Obwohl sie mehrmals den Eigenwert der Bilder, die eigene Dynamik der bildlichen Medien hervorheben und den skandalösen Umgang vieler ihrer Kollegen mit Bildern anprangern, begnügen sie sich vermutlich aus didaktischen Gründen in Hinblick auf die historischen Ausstellungen vorerst mit einer Historischen Bildkunde in Form von ikonographischen Auslegungen und einer Typologie fotografischer Aufnahmen, die von den Zwecken bestimmt wird, denen die Bilder einst dienten. Des Kunsthistorikers Grimm bildloser Redebeitrag über das selbst unter Historikern weit verbreitete Vorurteil, Gemälde, Zeichnungen, Fotos und Filme seien nicht mehr und nicht weniger als Spiegel ihrer Zeit, entzerzt zwar das visuelle Beziehungsgeflecht, wagt sich aber auch nicht über die eng gezogenen Grenzen dieser Bildkunde zur bildenden Kunst hinaus.

221

Das dritte Buch ist ein Büchlein, hat aufgrund seiner sorgfältigen Typographie beinahe bibliophilen Charakter. Sein Titel verspricht ebenfalls einen »Blick auf die Bilder« und der Untertitel den lange erhofften, offenen und unmittelbaren Dialog zwischen zwei Fächern: »Kunstgeschichte und Geschichte im Gespräch« steht da, was der Reihentitel »Göttinger Gespräche zur Geschichtswissenschaft« auch noch bekräftigt. Kenner wissen: Gespräche im Göttinger Max-Planck-Institut für Geschichte, doch werden sie nach erstem Blättern vermutlich kräftig enttäuscht. Denn es handelt sich offenbar allein um den Abdruck zweier Vorträge des Berliner Kunsthistorikers Klaus Krüger und des Historikers Jean-Claude Schmitt aus Paris. Fragen, Antworten, Kommentare und Reaktionen der Gastgeber und der Referenten selbst, auch eines wie immer gearteten Publikums sind nicht dokumentiert. So muss man sich trösten: Immerhin soviel! Doch gab es das schon einmal? Ein Dialog zwischen Geschichte und Kunstgeschichte?

Man liest dann, dass Schmitt die kulturwissenschaftliche Wende als eine Wende zum Bild, einen Iconic Turn, begreift und als eine Erweiterung des Territoriums der Geschichtswissenschaft versteht. Die Kunstgeschichte werde, so meint er, sicherlich davon berührt, ja dazu angehalten, Bilanz über Getanes und Erreichtes zu ziehen und darüber nachzudenken, wie sie die Probleme löse, die auf sie zukommen; ebenso seien die Historiker zukünftig dazu angehalten, sich über die soziale

24 Treml zitiert hier aus dem Aufsatz *Die Bilder in der Bildung. Das Nichtgesehene in Worten* von Hans Belting, der am 3. Juni 1995 von der Süddeutschen Zeitung auf S. 13 veröffentlicht worden ist.

25 Wie Anm. 23.

Funktion von Bildern zu verständigen. Zuvor aber seien drei Voraussetzungen zu klären: Erstens habe man nach den Gründen zu forschen, die das Entfachen eines visuellen Interesses seitens der Historiker lange Zeit verhindert, nun aber doch noch befördert haben. Zweitens sollte man sich über die Methoden der Bildanalyse austauschen, und drittens die historischen Problemfelder umreißen, die dem nunmehr anerkannten Stellenwert von Bildern im gesellschaftlichen Gefüge gerecht werden. Schmitt skizziert diese drei Voraussetzungen in drei grossen Abschnitten – Historiographie, Methodologie und Histoire – ebenso routiniert wie präzise, so dass man nach der Lektüre erleichtert festhalten möchte: Nach mehr als einhundertundzwanzig Jahren hat sich in der Nachbardisziplin tatsächlich die Einsicht durchgesetzt, die sich am besten in Jacob Burckhardts Worten sagen lässt, und hier wiederholt werden kann: Es gibt weltbewegende Dinge, insbesondere Bilder, Bild- und Kunstwerke und viele andere menschliche Schöpfungen, die »deshalb in Formen und Tönen leben, weil sie im Worte nicht leben könnten.« In Jean-Claude Schmitts Sprache heisst das: »On retiendra enfin comme une idée centrale que l'image n'est pas l'expression d'un signifié culturel, religieux, ou idéologique, comme si celui-ci lui était antérieur et pouvait exister en dehors de cette expression. Au contraire, c'est l'image qui le fait être tel que nous le percevons, le réalise dans sa structure, sa forme et son efficacité sociale.« Doch fügt der Methodologe Schmitt noch einen Satz an, auf den sich dann der Kunsthistoriker Krüger beabsichtigt oder nicht – man erfährt es nicht – einlässt: »Autrement dit, l'analyse de l'œuvre, de sa forme et de sa structure, n'est pas séparable de l'étude de ses fonctions. Il n'y a pas de solution de continuité entre le travail d'analyse et l'interprétation historique.«²⁶

Krügers Part beginnt eigentlich an dieser Stelle, an der der Historiker Schmitt jedoch noch nicht zu Ende ist. Doch sollte man ihn hier einfügen, weil sich wider alle Enttäuschungen an dieser Stelle beide Vorträge zu einem, wenn auch imaginären Gespräch fügen, obwohl – so möchte ich wetten – zuvor keine Absprachen getroffen worden sind. Ja, Schmitts lange Auseinandersetzung mit Hans Beltings viel diskutiertem Buch »Bild und Kult« lassen vermuten, dass er mit diesem als Göttinger Partner gerechnet hat. Dennoch und umso besser für eine keineswegs resignierende Kunstgeschichte! Krüger also holt ebenfalls weit aus, beginnt dort, wo Karl Möseneder aufgehört hat, verwirft den Gedanken an eine Historische Bildkunde und geht flugs zu Meyer Schapiros Aufsatz »Über die ästhetische Bewertung der Kunst in romanischer Zeit« über,²⁷ den Schmitt ebenfalls als eine der wichtigsten kunsthistorischen Einsichten gepriesen und als Argument gegen Beltings unscharfe Bild- und Kult-Begriffe sowie gegen dessen strenge Trennung zwischen einem Zeitalter des Bildes und einer Epoche der Kunst an- und eingeführt hat. Dort, bei Meyer Schapiro, ist, wie die Überschrift schon verrät, anhand einiger Beispiele über die Bewunderung die Rede, die ausgewogene Proportionen, subtil erzeugte Farbkontraste und unterschiedliche Kompositionsweisen bereits im elften Jahrhundert manche Gemüter erregt haben. Allerdings ohne Schmitt zu erwähnen fährt Krüger dann geradezu traumwandlerisch fort, wenn er schreibt, wenn er sagt: »Es ist naheliegend, dass die Kunstgeschichte für diese Aufgabe einer historischen Rekonstruktion der Funktionen und des Kontextes, kurz: des Erwartungshorizontes, für den ein Werk geschaffen wurde und innerhalb dessen es seine »Lebensbedeutsamkeit« entfaltet, den Dialog und den fachübergreifenden Austausch mit der

26 *Der Blick auf die Bilder. Kunstgeschichte und Geschichte im Gespräch*, mit Beiträgen von Klaus Krüger und Jean-Claude Schmitt, hrsg. von Otto Gerhard Oexle, Göttingen 1997, S. 27.

27 Schapiro, Meyer, *Über die ästhetische Bewertung der Kunst in romanischer Zeit (1947)*, in: Ders., *Romanische Kunst. Ausgewählte Schriften*, Köln 1987, S. 24–63.

Geschichtswissenschaft sucht, zumal mit jener jüngeren Ausrichtung, die sich von der Fakten- und Ereignisgeschichte abkehrt und auf eine Geschichte der Vorstellungen und Denkformen, des Wertens und Fühlens hin öffnet und solcherart die kognitiven wie auch affektiven Konstitutionsbedingungen von Gesellschaft und sozialer Wirklichkeit in den Blick nimmt.²⁸ Krüger nimmt also das Angebot an, nimmt den eindringenden Historiker gern in der kunsthistorischen Domäne auf und zeigt ihm nach einer kurzen Auseinandersetzung mit der Schule der Annales zwei Gemälde: Eine »Madonna mit Kind«, die Lazzaro Bastiani zugeschrieben und in der Gemäldegalerie der Stiftung Preussischer Kulturbesitz in Berlin aufbewahrt wird, und Leonardo da Vincis »Johannes der Täufer« aus dem Louvre zu Paris. An beiden Beispielen zeigt er, dass sich die den Werken eigene Sinndichte erst erschliesst, wenn man sich nicht allein auf die Darstellung, sondern auf alle Innen- und Aussenbeziehungen, das heisst auf die mediale Präsenz des jeweiligen Werkes sowohl geschichtlich als auch ästhetisch konzentriert. Und nun sollte man wohl den dritten Abschnitt des Historikers lesen, noch einmal lesen, in der Schmitt einer komparativen Bild- und Kunstgeschichte zwischen Orient und Okzident im ersten Jahrtausend das Wort redet, aus der eine Geschichte der Kunst als die Geschichte einer bestimmten Kultur nach und nach hervorgehen kann.

28 Oexle 1997 (wie Anm. 26), S. 66–67.