

**Bastardschwestern und Banausen: Wissenschaftshistorische
Bemerkungen zum Verhältnis von Kunstgeschichte und
Geschichte**

von Marc Schalenberg

„Wo die Kunst herrscht, da ... werden die Grenzen der Wirklichkeit überflogen“.¹ Ist angesichts dessen der Versuch einer sich allen post-modernen Verlockungen zum Trotz als „Wirklichkeitswissenschaft“ begreifenden Disziplin wie der Geschichte, aus Kunstwerken Rückschlüsse ziehen zu können, von vornherein zum Scheitern verurteilt? Nicht von ungefähr kam es ja zu einer - im Folgenden kurz zu skizzierenden - disziplinären Separierung. Als eigenständiges Fach definierte und legitimierte sich die Kunstgeschichte über den besonderen Charakter von Kunstwerken als grundsätzlich in doppelter Weise abzugrenzenden Untersuchungsgegenständen: einerseits gegen normativ-ästhetische Beurteilungen und andererseits gegen die Vermutung, sie seien bloße Epiphänomene historischer Konstellationen und Prozesse (ganz zu Beginn war zudem gegenüber der Archäologie der Beweis zu erbringen, dass auch „neuzeitliche“, i.e. post-antike Objekte der wissenschaftlichen Untersuchung würdig waren).

Nun ist es mitnichten so, dass sich die Kunstgeschichte durchgehend und unisono auf die immanente Analyse von Bildern resp. Bauten oder sonstigen Objekten beschränkt hätte. Brückenschläge etwa zur Psychoanalyse, zur Soziologie, zur Semiotik oder zur Anthropologie wurden zu verschiedenen Zeiten und mit unterschiedlichem Nachdruck unternommen. Die eigentlich allzu nahe liegende Verbindung von (Allgemeiner) Geschichte und Kunstgeschichte war indes nicht bloß mit etwaigen wissenschaftspolitischen Abgrenzungsstrategien konfrontiert, sondern auch mit epistemologischen Gräben, namentlich mit der „inkomparable[n] Qualität des Bildwerks als Quelle“, dem

¹Gadamer, Hans-Georg, Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik (Gesammelte Werke, Bd. 1), 6. Aufl., Tübingen 1990, S. 88.

„prinzipiell fiktionalen Charakter des Kunstwerks“.² Positiv gewendet, bergen Bilder und andere Kunstwerke aber gerade durch ihren Artefaktstatus ein großes Potenzial für historische Analysen, können sie doch gewissermaßen als „checks and balances“ fungieren gegen einen ausschließlich auf Schriftquellen und die aus ihnen gesponnenen Diskurse fixierten Zugang. Darüber hinaus können sie aktiv Einblick gewähren in Imaginationsformen und -inhalte, Ideale und Provokationen einer bestimmten Zeit. Wie aber kam es - konzentriert auf den deutschsprachigen Raum - zur institutionellen Ausgliederung der Kunstgeschichte bzw. der Selbstdefinition über ihre Objekte?

Im Rahmen des idealistischen Denkens um 1800 wurden Kunstwerke durchaus hochgeschätzt und ästhetisch reflektiert; in der Hegelschen Philosophie erschien die Kunst, neben anderen Subsystemen wie dem Recht, der Religion oder der Wissenschaft, als „Manifestation des Geistes“, und verkörperte auch und insbesondere dessen Entwicklung. Noch in Droysens „Historik“ wird kunstgeschichtliche Forschung nicht prinzipiell von „allgemein-“ oder „weltgeschichtlicher“ unterschieden.³ Im Begriff der „Denkmale“ bzw. „Monumente“ fallen textliche und bildliche Quellen zusammen; so führt Droysen am Beispiel antiker epigrafischer Quellen aus: „Das Bildwerk, das Kunstwerk ist in solchen Überresten das eigentliche Denkmal ... Die Kunst in ihren großen Schöpfungen ist wesentlich monumentaler Art, und das Kunstwerk ist erst in seiner geschichtlichen Beziehung ganz zu fassen.“⁴

Als Droysen zunächst in Jena, dann in Berlin seine „Historik“-Vorlesungen hielt und erstmals schriftlich niederlegte (1857), trat die institutionelle Verselbständigung der Kunstgeschichte freilich in ihre entscheidende Phase. Mit der Einrichtung der Lehrstühle in Bonn (1860), auf den der seit 1852 als Privatdozent dort tätige Anton Springer berufen wurde, und Wien (1863), mit dem gleichfalls seit 1852 als

²Hardtwig, Wolfgang, Der Historiker und die Bilder. Überlegungen zu Francis Haskell, in: Geschichte und Gesellschaft 24 (1998), S. 305-322, hier S. 316f.

³Droysen, Johann Gustav, Historik, hrsg. v. Leyh, Peter, Stuttgart 1977, S. 257, S. 487f.

⁴Ebd., S. 81.

Extraordinarius aktiven Rudolf von Eitelberger besetzt, erhielt das Fach eine feste Heimstatt an deutschsprachigen Universitäten und sollte bald um eigene „Apparate“ oder „Kabinette“ als Vorläufer regelrechter Institute erweitert werden.⁵ Der asketische und kämpferische Springer redete einer methodischen Akribie das Wort, um die Respektabilität der Kunstgeschichte zu untermauern: „Man muß Künstlern und Kunstkennern gegenüber den streng wissenschaftlichen Charakter der Kunstgeschichte vertheidigen, die Historiker aber dadurch, daß man ihnen in der Kunstgeschichte die eigene Methode, das eigene Fleisch und Blut vorhält, zur Anerkennung der Legitimität ihrer angeblichen Bastardschwester zwingen“.⁶

Und so ist selbst in Springers „Bilder aus der neueren Kunstgeschichte“ (1867) betitelten Aufsatzsammlung das Bestreben unverkennbar, künstlerische Phänomene in den politischen, religiösen und allgemein-geistesgeschichtlichen Kontext zu rücken und eben auch anhand von Schriftquellen abzugleichen. Eitelberger und die ihm nachfolgende „Wiener Schule“ suchten weiterhin den engen Kontakt zum selber noch recht jungen Institut für Österreichische Geschichtsforschung, und Herman Grimm, 1873 zum ersten Ordinarius für Kunstgeschichte in Berlin berufen, verstand sein Fach vor allem als narrativ-poetisches, also literarisches Unternehmen, zentriert um das Genie „großer Individuen“. Bis ins späte 19. Jahrhundert hinein präsentierte sich die Kunstgeschichte demnach als zwar auf institutionelle Ausgründung drängende Disziplin, die aber keineswegs auf eine Durchtrennung der Nabelschnur zur wesentlich textorientierten „Allgemeinen Geschichte“ dränge. Je nach Temperament des Fachvertreters konnten zudem rhetorische oder gar pädagogisch-moralisierende Anliegen zum Tragen kommen.

Einen anderen Weg hatte, prima vista überraschend, Jacob Burck-

⁵Einen kompakten, gut informierten Überblick zur Entwicklung der Disziplin bis 1914 bietet: Beyrodt, Wolfgang, Kunstgeschichte als Universitätsfach, in: Ganz, Peter; u.a. (Hgg.), Kunst und Kunsttheorie 1400-1900, Wiesbaden 1991, S. 313-333.

⁶Zit. nach: Kultermann, Udo, Geschichte der Kunstgeschichte. Der Weg einer Wissenschaft, 3. Aufl., München 1996, S. 117.

hardt beschritten, dem bekanntlich sowohl die Kunst- als auch die Kulturgeschichte am Herzen lagen. Gerade weil aber Kunst für ihn einen ersatzreligiösen, nicht historisch reduzierbaren Stellenwert besaß, schien ihm in der Darstellung beider eine Separierung unumgänglich. Wollte der „Cicerone“ (1855) als „Reisegesellschafter“ zum Genuss der Kunstwerke Italiens anleiten und mithin die fortwirkende Inspirationskraft von Bildern, Kirchen, Palazzi und Skulpturen dokumentieren und bewerten, so bietet die „Cultur der Renaissance in Italien“ (1860) das magistrale, auch politische und soziale Faktoren einbeziehende Panorama einer abgeschlossenen historischen Epoche, aus der die Kunst aber gerade ausgeklammert blieb.

Aus diesen unterschiedlichen Wertigkeiten auch methodisch konsequente Schlüsse zu ziehen, blieb der formanalytisch-stilgeschichtlichen Richtung vorbehalten, wie sie sich seit Ende des 19. Jahrhunderts um Alois Riegl (1858-1905) und Heinrich Wölfflin (1864-1945) ausbildete und von Kunsttheoretikern wie -praktikern (z.B. dem Philosophen Konrad Fiedler und dem Bildhauer Adolf von Hildebrand) zeitgenössisch flankiert wurde. Mit dem „Stil“ als genuin kunstimmanentem Phänomen hatte die Kunstgeschichte sozusagen zu sich selbst gefunden, weitergehende historische Kontexte traten demgegenüber als Erklärungsparameter zurück. Mit Wölfflin, Nachfolger Burckhardts in Basel und Grimms in Berlin, danach Ordinarius in München und Zürich, hatte diese „Kunstgeschichte ohne Namen“ einen vielgehörten Exponenten, verlor aber gleichwohl nach Ende des Ersten Weltkriegs zunehmend an Boden gegenüber der (Wieder-)Vereinnahmung durch Geistesgeschichte (Dvorák), Kulturwissenschaften (Warburg) und Ikonologie (Panofsky). Noch 1943 bedauerte Wölfflin, dass die ihm vorschwebende „allgemeine Seh- und Darstellungsgeschichte (Gestaltungsgeschichte) noch nicht die abschließende Form“ gefunden habe.⁷

⁷Wölfflin, Heinrich, Vorbemerkung zur 8. Auflage, in: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst, 18. Aufl., Basel 1991, S. 7.

Das konsequenteste und vielleicht faszinierendste Beispiel einer sich vom Text lösenden Kunstgeschichte markiert der „Bilderatlas Mnemosyne“, an dem der Hamburger Bankierssohn, Kunsthistoriker und Bibliomane Aby Warburg (1866-1929) von 1924 bis zu seinem Tode arbeitete.⁸ In den collageartig zusammengestellten Tafeln mit je ungefähr gleich großen Fotografien, deren Zahl zwischen drei und 32 schwankt und meist etwa ein Dutzend beträgt, eröffnet Warburg mannigfache Gelegenheiten zu Assoziationen und Kombinationen, wie sie durch die Abfolge linearer Buchstabenreihen kaum zu erzielen wären. Nicht wenige der von Warburg gewählten bzw. getesteten Assemblagen wirken überraschend, doch war dies kein Dada oder Surrealismus, eher schon ein *musée imaginaire* mit Schwerpunkt auf der Renaissance. Indes gilt es zu berücksichtigen, dass Warburg, dem Kunstbetrachtung nur im Rahmen einer integralen Kulturwissenschaft sinnvoll erschien, einen ergänzenden Text ins Auge gefasst hatte. Insofern waren auch diese „freigestellten“ Bilder nie endgültig von narrativen Strukturen und thesenartigen Vorannahmen gelöst.

Noch stärker nach den hinter den Bildern liegenden und durch sie offenbaren „Bedeutungen“ bis hin zum „Dokumentsinn“ fragte die von Erwin Panofsky entwickelte, von ihm und anderen verfeinerte Ikonografie bzw. Ikonologie. Bildung, Weltbilder und weitere historische Parameter fließen in Kunstwerke ein, die mithin, laut Panofsky, nicht autonom zu verstehen seien. In der durch methodische Pluralisierung gekennzeichneten Kunstgeschichte der Nachkriegszeit gab es interessante Versuche - am bekanntesten wohl in der auf Herstellung von „Präsenz“ abzielenden „Ikonik“ Max Imdahls -, Bilder aus sich selbst heraus zu verstehen und zu erklären. Eine übergroße Mehrheit war allerdings weiterhin um eine wie auch immer akzentuierte Verortung

⁸Der vollständige Titel dieses unvollendet gebliebenen Werks lautet: „Mnemosyne. Bilderreihe zur Untersuchung der Funktion vorgeprägter antiker Ausdruckswerte bei der Darstellung bewegten Lebens in der Kunst der europäischen Renaissance“. Das Ergebnis seiner mühevollen Rekonstruktion liegt vor mit: Warnke, Martin (Hg.), Aby Warburg. Der Bilderatlas Mnemosyne (Gesammelte Schriften, Studienausgabe, 2. Abt., Band II.1), Berlin 2000.

ihrer Analysen im weiteren historischen Kontext bemüht. Das Explanandum blieb in aller Regel das Kunstwerk, während die möglichen Erklärungsfaktoren tendenziell vielfältiger wurden.

Brücken der kunsthistorischen Forschung zu den Arbeits- und Erkenntnisweisen der allgemeinen Geschichtswissenschaft waren also immer vorhanden. Historiker haben sich im Gegenzug schwerer getan oder gar indifferent gezeigt, wenn es um ein Zugehen auf die Kunstgeschichte, ihre Objekte und Methoden ging. So beklagte Georg Dehio bereits 1887 in den „Preußischen Jahrbüchern“, dass die Kunstgeschichte „dem Studenten, der nicht geradezu zu den Banausen gehören will,... noch so fern [liegt], dass er in der Regel sich überhaupt nicht einmal die Frage vorlegt, ob und wie weit er sich mit ihr einlassen solle. Er hält sie für ein Ding, das für den Liebhaber wahrscheinlich recht ergötzlich, für ihn als Historiker aber ohne Nutzen sein werde“.⁹

Dehios Beobachtung scheint sich bis heute zu bestätigen. Die Klassifikation als „Kunst“ rückt eine ganze Kategorie von Quellen aus dem unmittelbaren Fokus des historischen Forschungsinteresses. Die quellentechnische Problematik von Bildern, die zwar zu einem bestimmten historischen Moment entstanden sind, zugleich aber über diesen hinausweisen und zudem eine sich verselbständigende Rezeptionsgeschichte erfahren können, hat im Ergebnis zu einer *Neuen Kulturgeschichte* aus „Textwüsten“ geführt, die „dem Auge selten etwas zu bieten haben“.¹⁰ Waren die opulenter aufgemachten und nicht primär auf ein Fachpublikum zielenden „Kultur-“ und „Sittengeschichten“ um die Jahrhundertwende noch reich illustriert, so ging es auch dort gerade nicht darum, die potenzielle Eigenständigkeit und Wirkmacht dieser Abbildungen zu hinterfragen. So erscheint in (kultur-) historischen Darstellungen alten wie neuen Typs der Text als

⁹Dehio, Georg, Das Verhältnis der geschichtlichen zu den kunstgeschichtlichen Studien (1887), in: Ders., Kunsthistorische Aufsätze. München 1914, S. 235-246, hier S. 239. In einem Nachwort aus dem Jahr des Nachdrucks konstatiert Dehio den seither eher noch vergrößerten Graben zwischen beiden Disziplinen, ebd., S. 245f.

¹⁰Roeck, Bernd, Visual turn? Kulturgeschichte und die Bilder, in: Geschichte und Gesellschaft 29 (2003), S. 294-315; das Zitat S. 294.

das Eigentliche; das dort Behauptete kann zur Hebung der Gefälligkeit und/oder der argumentativen Plausibilität bebildert werden - muss es aber auch nicht unbedingt. Zudem entsteht der Eindruck, dass auch häufig der Respekt vor der „Zuständigkeit“, bzw. eine daraus folgende Unsicherheit, die allzu ausführliche Beschäftigung mit Bildern als Ausgangsmaterial historischer Interpretation verhindert.

Was wäre angesichts dieser eher ernüchternden Situationsbeschreibung zu berücksichtigen, um den Dialog zwischen Geschichte und Kunstgeschichte zu ermöglichen bzw. zu intensivieren? Vier Vorüberlegungen seien hier kurz ausgeführt.

1) Die hermeneutische Differenz zwischen der Analyse von Texten einerseits und Kunstwerken andererseits sollte nicht unterschätzt werden. Materiale Objekte entstammen immer einem bestimmten historischen Kontext, sind insofern auch als Quellen für diesen zu Rate zu ziehen. Dennoch sperren sie sich schon deshalb der „wörtlichen“ Auslegung, weil eine Verbalisierung von zwei- oder dreidimensional Gegebenem eine grundsätzlich andere Interpretationsleistung bedeutet als die Exegese von Texten. Die „Wahrheit“ eines Gebäudes, eines Films oder einer Pietà ist eine andere als die von Handschriftenkollationen.

2) Kunstwerke im Allgemeinen und Bilder im Besonderen prägen historische Vorstellungen in eminenter Weise. Eine Canaletto-Vedute entspricht unserem „Bild“ von Dresden zur Mitte des 18. Jahrhunderts allemal mehr als das das Bauwesen betreffende zeitgenössische Verwaltungsschriftgut. Natürlich ergänzen beide einander, aber die höhere Suggestionskraft, die größere Plausibilität besitzt das Öl auf Leinwand, nicht die Tinte. Die „Totalität“ des Kunstwerks ist somit zugleich Chance und Risiko für die Geschichtswissenschaft.

3) Ist die Erschließung und historische Verortung des Kunstwerks nur verbal möglich und historische Vorstellung immer (auch) von Bildern geprägt, so könnte gerade darin ein Ausweg aus dem hermeneutischen Dilemma angelegt sein. „Geschichte“ als Konstrukt aus Einzelevidenzen und - oft eher extrapolierten - Kontinuitätslinien be-

darf sowohl einer verbal-diskursiven als auch einer optisch-ikonischen Unterfütterung.

4) Die Terminologie der Kunsthistoriker und die Bilder der Historiker sind oft unreflektierte Größen. Hier kann Wissenschafts- bzw. Disziplingeschichte zu wertvollen Klärungen beitragen, nichts aber so sehr wie der direkte Austausch, konfrontativ oder empathisch, zwischen den Fachvertretern selbst.

Dr. Marc Schalenberg ist Wissenschaftlicher Assistent am Lehrstuhl für Wissenschaftsgeschichte am Institut für Geschichtswissenschaften der Humboldt-Universität zu Berlin. Er beschäftigt sich mit Themen der Universitäts- und Wissenschaftsgeschichte (insbesondere geisteswissenschaftlicher Disziplinen), Formen, Inhalten und Implikationen städtischer Selbstdarstellung (Schwerpunkt: 18./19. Jahrhundert) sowie Hof- und Residenzenforschung; hat gesteigertes Interesse am Austausch zwischen Geschichte und Kunstgeschichte, seitdem er beide Fächer studiert hat (1989-95).