

Zeitschrift: Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Zürich

Herausgeber: Kunstgeschichtliches Seminar der Universität Zürich

Band: 4 (1997)

Artikel: "Das Ganze unserer Wissenschaft ist noch gar jung" : Kunstgeschichtsschreibung am Anfang des 19. Jahrhunderts : eine neue Textsorte und ihre Modellbildungen

Autor: Steiner, Felix

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-720097>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 13.03.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

»Das Ganze unserer Wissenschaft ist noch gar jung«

*Kunstgeschichtsschreibung am Anfang des 19. Jahrhunderts
– eine neue Textsorte und ihre Modellbildungen*

Das erste deutschsprachige Wörterbuch, das einen Eintrag »Kunstgeschichte« führt, ist Joachim Heinrich Campes »Wörterbuch der deutschen Sprache« von 1808: »Die Kunstgeschichte, die Geschichte der Kunst überhaupt oder der Künste und besonders der schönen und bildenden Künste, von ihrer Entstehung, ihren Fortschritten, ihren Schicksalen.«¹

Campe hat den Eintrag mit einer eigenen Signatur für »neugebildete Wörter« versehen. Johann Christoph Adelungs 1796 in zweiter Auflage erschienenes »Wörterbuch« enthält das besagte Lemma noch nicht.² Wird die Lexikographie als die Praxis der Beschreibung des an den Gebrauch der Lexik gebundenen Wissens verstanden, so sind die grossen semasiologischen Wörterbücher, die um 1800 veröffentlicht wurden, ein erster und einfacher Index für den Diskurs in diesem Zeitraum. Der Neologismus »Kunstgeschichte« bei Campe indiziert eine Veränderung im Reden über Kunst, auf die die Bedeutungsumschreibung in verkürzter Form hinweist: Die »Geschichte der Kunst überhaupt« entspricht offenbar einem noch nicht soweit konventionalisierten Konzept, als dass nicht eine althergebrachte Alternative mitgenannt werden müsste, nämlich die der »Künste« – »besonders der schönen und bildenden Künste«. Interessanterweise durchläuft im 18. Jahrhundert der Begriff der »Kunst« einen ähnlichen Bedeutungswandel wie derjenige der »Geschichte« – in beiden Fällen führt der Wandel zum abstrahierenden Kollektiv-Singular. Das Grimmsche Wörterbuch umschreibt 1873 im letzten Abschnitt des Eintrags »Kunst« den Begriffswandel als eine Sinnerhöhung: »4) Der heutige erhöhte sinn von kunst [...] die heutige besondere stellung und der hohe begriff der kunst arbeitete sich im laufe des 18. jahrh. heraus. anfangs war man selbst wegen eines bezeichnenden gesamtnamens unsicher. [...] wie man sieht, herrschte lange für den gesamtbegriff der sinnliche plural. [...]«³

Die neuen Konnotationen des Kunstbegriffs überlagern die des alten »sinnlichen plural« im Gebrauch des kollektiven Singulars in tendenziell abstrakter, nicht-sinnlicher Verortung; der Vielfalt der Erscheinungen, die unter dem Kollektiv-Singular zur Einheit gebracht werden, sind ganz andere Qualitäten zugeschrieben

123

1 Campe, Joachim Heinrich, *Wörterbuch der deutschen Sprache*, 2. Theil, Braunschweig 1808.

2 Adelung, Johann Christoph, *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der hochdeutschen Mundarten [...]*, 2. Ausg., Leipzig 1796.

3 Grimm, Jacob und Wilhelm, *Deutsches Wörterbuch*, Leipzig 1854ff., Bd. 5, Leipzig 1873.

als dem vergleichbaren Ensemble des Plurals. Die Semantik von »Kunst« wandert im Begriffssystem des 18. und 19. Jahrhunderts – am exemplarischsten und einflussreichsten in Winckelmanns »Geschichte der Kunst des Alterthums« von 1764 – nach oben, neben aufgeladene Begriffe wie »Democratie« und »Freiheit«.

Die Bedeutung des alten Singulars »Kunst«, wie sie etwa das Zedlersche »Universal-Lexikon« 1737 wiedergibt, hat im Grunde kaum gemeinsame Konnotat mit dem neuen Singular, wie ihn Winckelmann verwendet. Bei Zedler heisst Kunst »auch zuweilen das durch Kunst zuwegen gebrachte Werck selbst/ als die Wasser-Kunst/ daher diejenigen/ die solche untern Händen haben Kunst-Meister genennet werden.«⁴ Der Prototyp dieses alten Singulars, den ich hier *Kunst-I* nenne, rekurriert etymisch auf so etwas wie »Können« und enthält in einem entsprechenden Wörterbuchartikel Definitionen wie »körperliche Kraft«⁵ oder: »alles was von Menschenhänden gemacht worden ist«⁶, aber auch die von Zedler angeführte »Wasser-Kunst«, also »Kunst« in der Bedeutung von Handwerk. Das semantische Etymon des neuen Singulars, den ich *Kunst-II* nenne, ist die abstrakte Bündelung des alten Plurals und entspricht nicht *Kunst-I*. Ich will hier in der vereinfachtesten Form und in Anlehnung an Rudi Kellers Formulierung der »Invisible-hand-Erklärung«⁷ den Prozess skizzieren, der sich zwischen den Homonymen *Kunst-I* und *Kunst-II* vollzieht. Der »Invisible-hand-Prozess« wird durch die vermehrte Verwendung von *Kunst-II* in Gang gesetzt. Wer verstanden werden will, hat die Möglichkeit, *Kunst-I* (im Gegensatz zu *Kunst-II*) durch eine Reihe alternativer Ausdrücke zu kompensieren. Symmetrisch zur vermehrten Verwendung von *Kunst-II* wird *Kunst-I* seltener gebraucht. Die kausale Konsequenz dieses Prozesses ist das langsame Verschwinden von *Kunst-I*. Den »Invisible-hand-Vorgang« zwischen *Kunst-I* und *Kunst-II* hat man sich als einen allmählichen vorzustellen: Zwischen Zedlers »Wasser-Kunst« und dem »erhöhten sinn von kunst« des Grimmschen Wörterbuchs liegen rund 140 Jahre. Der Konventionalisierungsprozess des Neologismus »Kunstgeschichte« hat entsprechend dem beschriebenen Bedeutungswandel länger gedauert, als man heute annehmen möchte. Noch die fünfte Auflage der »Allgemeinen deutschen Real-Encyclopädie für die gebildeten Stände« (der Brockhaus) von 1822 führt kein Lemma »Kunstgeschichte«.

Der von Jacob Burckhardt bearbeitete Artikel für die neunte Auflage des »Brockhaus« von 1845 definiert dann »Kunstgeschichte« einleitend als die »Darstellung des Ursprungs, der Entwicklung [sic!], des Aufschwungs und des Verfalls der schönen Kunstform, bildet einen Hauptteil der Kulturgeschichte.«⁸ Und eine »Darstellung« hebt Burckhardt am Schluss des Lexikoneintrags besonders hervor, die dem Anspruch einer »allgemeinen Kunstgeschichte« genüge, nämlich die seines Lehrers und Freundes Franz Kugler: »Erst in der allerneuesten Zeit haben wir eine *allgemeine Kunstgeschichte* erhalten in Kugler's »Handbuch der Kunstgeschichte« (Stuttg. 1842 fg.), welches das ungeheure Material in einer grossen Übersichtlichkeit zusammenfasst und den weltgeschichtlichen Epochen unterordnet.«⁹ Ich möchte im folgenden einige Überlegungen anführen zur »Kunstgeschichte« aus textortengeschichtlicher Perspektive. In einem zweiten Teil skizziere ich einige Modelle, welche Grundorientierungen des Faches in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts andeuten. Eines dieser Basismodelle steckt in der Wortbildung »Kunstgeschichte« selbst, was wegen der grossen Selbstverständlichkeit, die das

4 Zedler, Johann Heinrich, *Grosses vollständiges Universal-Lexikon*, Halle/Leipzig 1737.

5 Campe 1808 (wie Anm. 1).

6 Ebd.

7 Keller, Rudi, *Erklärungsadäquatheit in Sprachtheorie und Sprachgeschichtsschreibung*, in: *Diachrone Semantik und Pragmatik: Untersuchungen zur Erklärung und Beschreibung des Sprachwandels*, hrsg. von Dietrich Busse, Tübingen 1991, S. 117–138.

8 *Allgemeine deutsche Real-Encyclopädie für die gebildeten Stände: Conversations-Lexikon*, 9. Originalaufl., Leipzig 1845.

9 Ebd.

Wort heute ausstrahlt, fast vergessen scheint, nämlich die semantisch inhärente Behauptung, dass »Kunst« überhaupt eine eigene »Geschichte« habe.

*»Kunstgeschichte«, eine neue Textsorte
am Anfang des 19. Jahrhunderts*

Franz Kugler hat in der Vorrede zu seinem »Handbuch der Kunstgeschichte« das dargestellte Wissensfeld als noch unberührte Landschaft apostrophiert, in einer Rhetorik, welche die gängige Vorwort-Topik, die der Leserschaft vor allem viel Neues versprechen will, überbietet: »[...] das Ganze unserer Wissenschaft ist noch gar jung, es ist ein Reich, mit dessen Eroberung wir noch eben erst beschäftigt sind, dessen Thäler und Wälder wir noch erst zu lichten, dessen wüste Steppen wir noch urbar zu machen haben; [...]«¹⁰ Es handle sich hier um den »ersten umfassenden Versuch in seiner Art«, und er könne wohl alles, »was früher über das Ganze der Kunstgeschichte geschrieben worden« sei, »unberücksichtigt« lassen, ohne dass man ihn deswegen »des Hochmuths zeihen« werde. Eines der Werke, die Kugler nicht berücksichtigt, ist Johann Dominic Fiorillos »Geschichte der zeichnenden Künste«, die in den Jahren 1798–1808 erschienen ist. Ich vermute, dass Kugler Texte wie diesen nicht in erster Linie deshalb links liegen lässt, weil ihm das dort dargestellte Wissen inhaltlich suspekt wäre – das allerdings vermutlich auch –, sondern weil er »Kunstgeschichte« ganz anders darstellen will, als dies noch Fiorillo getan hat. Um diesen Umstand zu erklären, muss ich etwas weiter ausholen: Für uns ist ein wissenschaftliches Buch eines, das sich durch sein Inhaltsverzeichnis und in den brauchbareren Fällen durch ein Register für eine schnelle und selektive Lektüre anbietet; Fiorillos Text liegt aus heutiger Perspektive noch nicht oder erst gerade an der Grenze zur Wissenschaftlichkeit, weil er seiner Struktur nach auf Ganzlektüre angelegt ist. Heutiges Informationsverhalten fordert auch im journalistischen Bereich Texte, die sich durch spezielle Gliederungsmittel selektiv lesen lassen. Im frühen 19. Jahrhundert setzt sowohl ein wissenschaftlicher wie auch ein journalistischer Text noch weitgehend Ganzlektüre voraus.

125

Selbstverständlich weist auch schon Fiorillos »Geschichte der zeichnenden Künste« einige ordnende Textmittel auf, die eine selektive Lektüre wenn nicht intendieren, so doch immerhin zulassen. Zunächst gibt es ordnungsstiftende Überschriften, die den Gesamttext mit einem kunst-topographischen Koordinatennetz von Orten und Regionen überziehen, woraus sich eine Art Kunstgeschichtslandschaft zusammensetzt. Dieses Muster findet man auch in einer oberflächlich gesehen gänzlich andern Textsorte, der zeitgenössischen Presse. Überschriften bestehen dort sehr häufig aus Ortsangaben wie »Nachrichten aus London«, und darunter werden Meldungen aller Art versammelt.¹¹ Es wird nicht wie in heutigen Zeitungsartikeln ein thematisch mehr oder weniger abgeschlossener Zusammenhang mitgeteilt, sondern die einzig durch die übertitelnde Einheit des Ortes verbundene Diversität der Inhalte. Die »Züricher Zeitung« vom »Freitag, 23 Oktober, 1801« berichtet auf der Frontseite unter dem Titel: »*England. London, 11. Okt.*: Gestern sind endlich die Ratifikationen der Friedenspräliminarien ausgewechselt worden, wie eine ausserordentliche Hofzeitung feierlich anzeigt. [...] Nachmittag um drei ertönten die Kanonen des Towers u. Parks; Abends war eine allgemeine und

»Das Ganze unserer Wissenschaft ist noch gar jung«

¹⁰ Kugler, Franz, *Handbuch der Kunstgeschichte*, I. Aufl., Berlin 1842, S. VII.

¹¹ Vgl. Püschel, Ulrich, *Journalistische Textsorten im 19. Jahrhundert*, in: *Das 19. Jahrhundert: Sprachgeschichtliche Wurzeln des heutigen Deutsch*, hrsg. von Rainer Wimmer, Berlin/New York 1991, S. 428–444.

an vielen Stellen sehr prächtige Illumination; besonders zeichneten sich die Gebäude der öffentlichen Verwaltung aus. [...] Man ist nun noch auf den Erfolg der grossen Expedition von mehr als 8000 Mann neugierig, welche verflornten Sommer aus unsern ostindischen Häfen auslief.«

Ein so heterogenes inhaltliches Gemisch ist fünfzig Jahre später in dieser Art nicht mehr anzutreffen. Die thematische Vielheit wird durch die Einheit des Themas ersetzt. Im Erscheinungsjahr der dritten und wissenschaftsgeschichtlich interessantesten Auflage von Kuglers »Handbuch«¹² berichtet die damals schon »Neue Zürcher-Zeitung« am 20. Juni 1856 unter dem Titel »Die Ueberschwemmungen« von Unwetterschäden in Frankreich. Nicht mehr die Topographie hat massgebliche Priorität, sondern der thematische Rahmen. Der entscheidende Wandel zwischen Anfang und Mitte des 19. Jahrhunderts liegt sowohl in Kunstgeschichts- als auch in Presseberichterstattungstexten im Übergang vom topographisch orientierten Syntagma – von der horizontalen Ordnung der aneinandergereihten Orte – zu einer Art vertikalen Ordnung des themabezogenen Paradigmas. Kuglers »Handbuch« ist zur selektiven Lektüre geradezu prädestiniert: Das Inhaltsverzeichnis von 1856 eröffnet eine Systematik, die dem heutigen Kunstgeschichtendenken nicht nachsteht. Das »Mittelalter« ist in die beiden Hauptkapitel des »romantischen« und des »gothischen Styles« unterteilt, die ihrerseits gegliedert sind in je vier »Perioden« und diese wiederum in »Architektur« und »Bildende Kunst«. Die »Verzeichnisse« im Handbuch umfassen nicht weniger als hundert Seiten: »Orts-Verzeichniss«, »Namens-Verzeichniss« und »Illustrationen-Verzeichniss«. Die topographische Gliederung rückt zusehends in den Hintergrund.

Der Wandel von syntagmatischen Textmustern wie dem der Kunsttopographie in Fiorillos »Geschichte« hin zu paradigmatischen wie dem in Kuglers »Handbuch« ist nicht auf der Ebene der kunstgeschichtlichen Texte zu begreifen, sondern vor dem umfassenderen Hintergrund einer Textsortengeschichte, die Veränderungen der Wissensrepräsentation darzustellen versucht.

Modellbildung

(Zur Notation: Wenn hier ein Wort wie KUNST als mentales Modell gekennzeichnet sein soll, notiere ich es in Majuskeln.)¹³ In den semasiologischen Wörterbüchern wie demjenigen von Campe werden unter dem Lemma »Kunstgeschichte« dem an sich unbelebten Gegenstand der Kunst Merkmale der Belebtheit zugeschrieben: Kunst hat eine »Entstehung«, sie macht »Fortschritte« und erleidet »Schicksale«.¹⁴ Der hypostasierte Kollektiv-Singular »Kunst« stellt sozusagen eine eigene Entität dar – bildlich gesprochen eine Art Pinocchiofigur. Geht man in diesem Zusammenhang weniger von einem begriffsgeschichtlichen Ansatz als von einer kognitiven Theorie aus, wie sie Lakoff und andere vorschlagen, dann bildet die Grundlage für solche Konzeptionen die Erfahrung, speziell die Körpererfahrung.¹⁵ Bei der Versprachlichung von abstrakten Sachverhalten, wie wir sie in wissenschaftlichen Texten antreffen, liegt häufig das auch alltagssprachlich angewendete Prinzip der analogisch funktionierenden Modellbildung zugrunde. Bei der Beschreibung und Erklärung von »Kunstgeschichte« spielen mentale Modelle, die auf vereinfachten Mustern konkreter Erfahrung gründen, eine grosse Rolle. Wenn man Lakoffs

12 Die dritte Auflage des »Handbuchs« ist ein Werk nicht nur mit neuem Aufbau, sondern mit wesentlich neuer Gestalt: Diese Auflage ist erstmals mit Stichen illustriert. Die Textsorte »Handbuch der Kunstgeschichte« ist damit nochmals neu begründet und exemplarisch definiert. Von diesem Moment an erscheinen umfangreichere Kunstgeschichtswerke in der Regel illustriert. Kugler schreibt dazu im Vorwort: »So erscheint die dritte Auflage des Handbuchs als ein wesentlich neues Werk. Vielleicht findet man, dass dasselbe seinem Ziele näher gerückt ist. Durch die freundliche Fürsorge der Verlagshandlung ist die neue Auflage [...] reich mit Illustrationen versehen, welche zur Veranschaulichung der Haupttypen der verschiedenen Epochen und Style der Kunst, nach Massgabe des Erhaltenen, dienen soll.« (Kugler, Franz, *Handbuch der Kunstgeschichte*, 3., gänzlich umgearb. Aufl., Stuttgart 1856, S. XI).

13 Vgl. auch: Hundt, Markus, *Modellbildung in der Wirtschaftssprache: Zur Geschichte der Institutionen- und Theoriefachsprachen der Wirtschaft*, Tübingen 1995.

14 Vgl. Campe 1808 (wie Anm. I).

15 Lakoff, George, *Women, Fire, and Dangerous Things: What Categories Reveal about the Mind*, Chicago/London 1987, S. 267.

Behauptungen etwas generalisiert, zielen sie auf den folgenden Nenner: Was sich in unseren Gehirnen als repräsentierte Wirklichkeit findet, ist nicht objektiv im Sinne eines Abbilds äusserer Wirklichkeit. Die Wirklichkeiten im Kopf und damit auch ihre Spiegelungen in Texten sind immer erfahrungsbedingte Konstruktionen.¹⁶ Die zugrundeliegende Erfahrung ist dabei weder bloss subjektiv noch bloss individuell. Das heisst, die konstruierten Modelle sind immer überindividuell. Nach Lakoff gibt es weder objektive semantische Merkmale, noch gänzlich subjektive Bedeutungskonstitution; genau zwischen diesen beiden Polen liegt die Bedeutungskonstitution, in der »preconceptual bodily experience«: Die repräsentierte Wirklichkeit ist erfahrungsbedingte Konstruktion.

Jakob¹⁷ hat aufgrund der Hypothesen von Lakoff mentale Konzepte in der Techniksprache untersucht, und an ihn anknüpfend hat wiederum Hundt¹⁸ wirtschaftssprachlich-metaphorische Modelle systematisch erfasst. Ich möchte hier je ein Grundmodell der Technik-, der Wirtschafts- und der Kunstgeschichtssprache parallelsetzen und es Grundmodell der BELEBTHEIT nennen. Dass ich Kunstgeschichtssprache gerade mit den Modellierungen dieser beiden andern Fachsprachen vergleiche, hat nichts Zwingendes. Das Ziel ist dabei – vergleichbar der obigen Gegenüberstellung zeitgenössischer Presstexte mit kunstgeschichtlichen Texten – zu zeigen, dass in scheinbar so verschiedenen Wissensfeldern wie diesen sehr ähnlich gesprochen und gedacht wird. Das Modell der BELEBTHEIT gründet sich auf die Beobachtung, dass der kleinste gemeinsame Nenner zwischen einer alltagssprachlichen Äusserung wie »der Motor säuft viel« und einer geldtheoretischen Feststellung wie »[...] das Geldwesen schmiegt sich der Nachfrage an« darin besteht, dass in einem metaphorischen Akt einem an sich unbelebten Gegenstand Eigenschaften der BELEBTHEIT zukommen. Dieser Vorgang hat möglicherweise einen universalen Status. Wenn ein Kind – und mitunter auch ein Erwachsener – sich an einem Tisch stösst, so erfolgt die Reaktion nicht selten in der Form eines Sprechakts wie »Du dummer Tisch«. Es bedarf keines metaphorischen Aktes von Seiten des Kindes, das eine Ähnlichkeit feststellt zwischen dem Schmerz, den ein Mensch zufügt, und dem Schmerz, den man sich an einem Tisch zuziehen kann, sondern am Anfang steht die Erfahrung, die besagt: Ich war es nicht, der mir weh getan hat, weil ich so etwas nicht beabsichtigt habe, also muss die Intention ausserhalb liegen, und dieses Etwas, das mir weh tut, ist dumm. Der Vorgang hat in seiner allgemeinen Form etwas Atavistisches. Alles, was ich nicht meiner eigenen Intentionssphäre zurechne, ist ein Phänomen von ausserhalb. Diese Dinge ausserhalb, seien es nun Konkreta wie Geldscheine, Motoren oder Kunstwerke, oder seien es Abstrakta wie Kapital, Mechanik oder Kunst in theoretischen Zusammenhängen, haben ein Gesicht, haben gewissermassen eine virtuell belebte Gestalt. Es beruht nicht bloss auf analogem Denken, wenn ich sage, »der Motor säuft viel«, sondern er säuft im nicht-analogen Sinn tatsächlich viel, weil ihm wie allen Maschinen in aspekthaftem Sinn Intentionalität innewohnt. Ich schliesse nicht aus, dass auch Ähnlichkeitsdenken mit im Spiel ist, aber viel gewichtiger sind primäre Atavismen, die diese Arten des metaphorischen Sprechens favorisieren. Damit wäre auch ein Ansatz zu einer plausiblen Erklärung dafür bereitgestellt, weshalb für die verschiedensten aussersprachlichen Bereiche der Welt die gleichen semantisch-kognitiven Modelle verwendet werden.

127

16 Vgl. Hundt 1995 (wie Anm. 13), S. 94: »Realität ist eine erfahrungsbedingte Konstruktion.« Bei Lakoff mündet dies im »experiential realism«: »Experience is instead construed in the broad sense: the totality of human experience and everything that plays a role in it – the nature of our bodies, our genetically inherited capacities, our models of physical functioning in the world, our social organization etc. In short, it takes as essential much of what is seen irrelevant in the objectivist account.« (Lakoff 1987 [wie Anm. 15], S. 266).

17 Jakob, Karlheinz, *Maschine, Mentales Modell, Metapher: Studien zur Semantik und Geschichte der Techniksprache*, Tübingen 1991.

18 Hundt 1995 (wie Anm. 13).

»Das Ganze unserer Wissenschaft ist noch gar jung«

In einem Zeitraum, wo »das Ganze unserer Wissenschaft«, wie Kugler 1842 sagt, »noch gar jung« ist, gibt es ein besonders virulentes Bedürfnis nach Modellbildungen. Dem »Reich, mit dessen Eroberung wir noch eben erst beschäftigt sind«, diesem Objekt der wissenschaftlichen Beschreibung wird virtuelle BELEBTHEIT eingehaucht, Kunst wird als ORGANISMUS modelliert, als ein GANZES, als in BEWEGUNG, als etwas, das wächst, zerfällt und sich fortpflanzt.

Kunst als kombinierter ORGANISMUS

Als Belegstellen dafür, dass so verschiedene Gegenstandsfelder wie Geld, Technik und Kunst zuweilen in einer zum Verwechseln ähnlichen metaphorischen Modellierung der BELEBTHEIT auftauchen, und dafür, dass diese Konzeptionen nicht primär analogischem Denken, sondern vielmehr der eben angedeuteten, tieferliegenden, apriorischen und aspekthaften Belebtheit der Objekte entspringen, könnten solche dienen, die Bildüberschneidungen aufzeigen: »Die Kunst fing also von neuem an, ihren Sitz in Griechenland zu nehmen [MENSCH] und zu blühen [PFLANZE] [...].«¹⁹ Vergleichbare Beispiele finden sich im Bereich der Techniksprache und in Wirtschaftstexten: »Die Maschine merkt das [INTELLIGENTES WESEN] und schaltet daraufhin ab.«²⁰

»Die Subventionen verschlingen [HUNGRIGES WESEN] jährlich Unsummen. Kranke Betriebe [KRANKES WESEN] verbrauchen zuviel Geld für Personalkosten, während sie am Markt zu schwach vertreten sind.«²¹ Das zuletzt angeführte Beispiel illustriert die Auffälligkeit dessen, was ich oben aspekthafte Belebtheit genannt habe und auch als kombinierten ORGANISMUS bezeichne: Es entspricht durchaus dem spezifischen Gebrauch der Bildlichkeit, dass »Betriebe« gleichzeitig »krank« sind und »Unsummen verschlingen«. Wenn die Bildlichkeit im Sinne einer rationalen Setzung der nicht nur ökonomischen Konzeption von »Krankheit« ernst gemeint wäre, widerspräche sie der Konzeption von »Verschlingen«, weil vor allem gesunde Wesen gerade als Zeichen ihrer Kraft zum Beispiel eine »Unmenge Essen verschlingen«. BELEBTHEIT befolgt nicht im kohärenten Sinn eine streng analoge Bildlichkeit, sondern funktioniert nach ihr aspekthaft, je nach Opportunität des zu bezeichnenden Feldes. Die Konzeption des kombinierten ORGANISMUS ist nicht nur in manchen Textstellen ausgestattet mit einer ermächtigenden Intention, welche – man ist versucht zu sagen, in wunderbarer Weise – Produktivität anwachsen lässt, sondern je nach Bedürfnis kann der ORGANISMUS auch als Summe seiner Teile gesehen werden, die in »entgegengesetzte Sphären auseinander« gehen können: »Ferner: die Kunst geht wie die Natur, vermöge ihres inneren Organismus, in streng gesonderte und entgegengesetzte Sphären auseinander [...].«²² Inhärente Voraussetzung für die Polyvalenz des Modells ist nicht die Vorstellung von »in streng gesonderte und entgegengesetzte Sphären« auseinanderklaffenden Einzelteilen, sondern die Vorstellung eines in sich aufgeteilten GANZEN.

Kunst als ein GANZES

Dieses Modell hat eine bemerkenswerte Frequenz in der kunstgeschichtlichen Literatur, während es in techniksprachlichen nicht und in geldtheoretischen Texten

Felix Steiner

19 Winckelmann, Johann Joachim, *Die Geschichte der Kunst des Altertums*, I. Aufl. Dresden 1764, Wien 1934, S. 355 (die Zuordnungen in | | stammen von mir, F. S.).

20 Jakob 1991 (wie Anm. 17), S. 64.

21 Hundt 1995 (wie Anm. 13), S. 105.

22 Ebd., S. 96.

wenig auffällt. Ich werde deshalb auf einen ausführlichen Vergleich in diesem Unterkapitel verzichten. Interessant scheint mir dagegen die vergleichende Sicht auf Anwendungen innerhalb des Kunstgeschichtsfeldes, weil hier die Modellierung, die dem GANZEN zugrunde liegt, auf verschiedenen Ebenen zum favorisierten Postulat gerinnt. Bevorzugt geschehen solche programmatische Äusserungen in Einleitungen zu umfangreichen Werken. Ich will hier ein Beispiel anführen aus Kuglers »Handbuch der Kunstgeschichte«. In dieser kurzen Textstelle wird das »Ganze« vierfach bemüht, erstens als Abstraktum für alle möglichen Objekte des Feldes, zweitens in der Erläuterung, dass das »Einzelne« seine Bedeutung als ein »Glied des Ganzen« habe, drittens als »ein Ganzes«, das sich im Text befindet, und viertens in der Relativierung, dass das GANZE ein Produkt der Umstände sei, die »Mittel«, die zur Verfügung stünden, »wollten« sich eben so »zum Ganzen vereinigen«: »Und nicht minder scheint es mir ein dringendes Erfordernis; wenn wir stets nur auf das Einzelne, das Naheliegende blicken, möchten wir leicht Gefahr laufen, den Sinn für die Ferne und Weite, die das Ganze umschliesst, abzustumpfen; wir möchten vergessen, dass das Einzelne seine Bedeutung eben nur als ein Glied des Ganzen hat. Wir müssen somit Nähe und Ferne stets auf gleichmässige Weise im Auge behalten, wenn wir erfolgreich vorwärts schreiten wollen, wie das Blut zum Herzen ausfliessen muss, wenn das Leben sich gedeihlich entwickeln soll. Ich gebe also einstweilen ein Ganzes, wie die Mittel, welche mir zu Gebote standen, sich eben zum Ganzen vereinigen wollten.«²³ Das GANZE spiegelt in weniger hohem Masse ein analogisches Denkmuster als das ORGANISCHE, sondern vielmehr eine Art räumliche Orientierung: In der eben zitierten Textstelle »umschliesst« das GANZE die »Ferne und Weite«. Diese Orientierung ist eine der verschiedenen Blickrichtungen. Der Blick der »Nähe« geht aufs »Einzelne«, während der Blick in die »Ferne« ausgleichend »auf gleichmässige Weise im Auge behalten« werden muss. Das analogische Denkmodell vom »Blut«, das »zum Herzen ausfliessen muss«, fungiert als ergänzende Erklärung zum raumbezogenen Modell und als konkretisierende Rückkoppelung an das ubiquitäre ORGANISCHE: Das »Leben« ist das GANZE, das Herz entspricht als Teil dessen dem »Glied des Ganzen«, das »Blut« dem »Sinn für die Weite und Ferne«.

129

Das GANZE der »Kunst« darstellen zu wollen ist ein Anspruch, der auch bei dem Kunstgelehrten Johann Dominicus Fiorillo in den Vorreden zu seinen Werken eine nicht unwesentliche Rolle spielt. Im Vorwort zu seiner 1815 erschienenen »Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland und den Vereinigten Niederlanden« hält er Rückschau auf den Plan, den er seinem »Werke zum Grunde gelegt«²⁴: »Bei der Unmöglichkeit, das Ineinandergreifen der mannichfaltigsten Kunstbestrebungen als ein organisches Ganzes vorzustellen, bleibt es vielleicht mein einziges Verdienst, die wichtigsten Zeugnisse aus der Fülle von Hilfsmitteln, die mir zu Gebote stand, gesammelt, einen Überblick des verwickelten Ganzen geliefert, und in die unübersehbare Masse Ordnung und Zusammenhang gebracht zu haben.«²⁵

Wie bei Kugler steht auch hier das Objektfeld als »organisches Ganzes« in einer Art Opposition zu dem textinternen, »verwickelten Ganzen«. Die Betonung der »Unmöglichkeit« des Projektes entspringt einer Humilitas-Rhetorik, die in der Textsorte der Vorreden zumeist konterkariert ist mit einer ausgesprochenen Unbescheidenheit: Sich das »Ineinandergreifen der mannichfaltigsten Kunstbestrebungen

»Das Ganze unserer Wissenschaft ist noch gar jung«

23 Kugler 1842 (wie Anm. 10), S. VIII.

24 Fiorillo, Johann Dominicus, *Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland und den Vereinigten Niederlanden*, Bd. I, Hannover 1815, S. VII.

25 Ebd., S. VIII.

als ein organisches Ganzes vorzustellen« ist zwar unmöglich, aber einen »Überblick des verwickelten Ganzen« zu liefern, ist sehr wohl möglich – die »Masse« ist zwar »unübersehbar«, aber Fiorillo hat dahinein »Ordnung und Zusammenhang gebracht«. Das mentale Modell, das dem Projekt, »die gesamte [...] Kunstwelt als eins und unteilbar« zu betrachten, zugrunde liegt, geht nach Schlegel auf Winckelmann zurück: »Winckelmann [...] betrachtete zuerst die gesamte alte Kunstwelt als eins und unteilbar, als ein organisches Ganzes, als ein eigentliches Individuum.«²⁶

Auf der Ebene des einzelnen Kunstwerks war zumindest ein Zeitgenosse Winckelmanns der Meinung, das GANZE sei durch die Art der Beschreibung bedroht: Karl Philipp Moritz. »Winckelmanns Beschreibung vom Apollo im Belvedere zerreiht daher das Ganze dieses Kunstwerks [...]. Diese Beschreibung hat daher auch der Betrachtung dieses erhabenen Kunstwerks weit mehr geschadet, als genutzt, weil sie den Blick vom Ganzen abgezogen, und auf das Einzelne geheftet hat.«²⁷ Die kritische Äusserung gegen die Winckelmannsche Ekphrasis-Rhetorik macht deutlich, dass die Bezugnahme auf ein Modell wie das GANZE sowohl in programmatischen und rechtfertigenden als auch in polemischen und kritischen Kontexten Anwendung findet. Die einfache Struktur des Modells lässt tendenziell eine Anwendung auf sehr unterschiedliche Zielbereiche zu.

Grundlegend für die kognitive Modellierung des GANZEN ist die Vorstellung einer relativen Abgeschlossenheit aller supponierten Elemente auf der einen Seite und die innere Geteiltheit des GANZEN auf der andern. Innerhalb des GANZEN der KUNST herrscht eine »Gesetzmässigkeit«, welche vor allem die »verschiedenen Epochen« hervorbringt: »Wo wir aber eine Kunstmasse als geschlossenes Ganzes übersehen und die Gesetzmässigkeit in ihrem Fortgange wahrnehmen, da sind wir berechtigt, sie auch durch Bezeichnung der verschiedenen Epochen mit der Benennung Stil anzudeuten.«²⁸ Die »Gesetzmässigkeit in ihrem Fortgange« entspricht einem einfachen Bewegungsablauf innerhalb des GANZEN. Bewegungen werden häufig kombiniert mit anderen Modellen.

Kunst in BEWEGUNG

Es entspricht dem Grundmodell der BELEBTHEIT, dass auch BEWEGUNG mit im Spiel ist. Die Raumorientierung nimmt dabei eine nicht zu unterschätzende Rolle ein, das heisst es werden jene Modelle besonders favorisiert, die das OBEN-UNTEN-Schema verwirklichen und damit die Fallhöhe oder die BEWEGUNG eines Aufstiegs markieren. Wenn etwa in einem Wirtschaftspresstext ein Satz steht wie: »Dort trieben sinkende Zinsen die Aktienkurse in die Höhe«,²⁹ dann sind gewissermassen zwei Bewegungsprimitive eng aneinandergeschnitten, welche man mit STEIGEN und FALLEN bezeichnen kann. Ein Beispiel aus der Kunstgeschichtsliteratur mag für viele stehen: »Es ist kein Wunder, dass die Kunst anfang, sich merklich gegen ihren Fall zu neigen.«³⁰

Der »Fall« ist der KUNST nicht äusserlich. Nicht ein plötzlicher Sturz, sondern wie im Modell des ORGANISMUS hat der »Fall« der KUNST die Merkmale einer organischen BEWEGUNG. Eine Primitive wie diese ist in den geldtheoretischen Textsorten ebenfalls verbreitet, etwa das Modell von GELD als FLÜSSIGKEIT: »Ein Bewegungsstrom der edlen Metalle ist bedingt durch die nur örtliche und örtlich

26 Schlegel, August Wilhelm, *Kritische Schriften und Briefe*, Bd. II: *Die Kunstlehre*, Stuttgart 1963, S. 24. Die »Kunstlehre« bildet einen Teil von Schlegels »Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst«, die er im Spätherbst des Jahres 1801 in Berlin begonnen hatte.

27 Moritz, Karl Philipp, *Die Signatur des Schönen: Inwiefern Kunstwerke beschrieben werden können?*, in: *Werke*, hrsg. von Horst Günther, Bd. 2, Frankfurt a.M. 1981, S. 588.

28 Schlegel 1963 (wie Anm. 26), S. 96.

29 Hundt 1995 (wie Anm. 13), S. 104.

30 Winckelmann 1934 (wie Anm. 19), S. 384.

differenzierte Production derselben. [...] Die zweite Strömung ist durch die interlocal wirksamen Functionen des Geldes in Bewegung gesetzt, durch das interlocal fungierende Kaufmittel, Zahlungsmittel, Werthtransportmittel [...].³¹ Im Zusammenhang mit Geldwert und Güterwert spielen die gleichen Konzepte eine Rolle wie bei den verschiedenen Konjunkturen der Kunstentwicklung, in erster Linie die Konzepte von STEIGEN und FALLEN. Dieses Modell wird dann favorisiert, wenn qualitative Grössen in eine BEWEGUNG im RAUM umgesetzt werden.³²

Solche Bewegungsprimitive bieten eine Möglichkeit, Alltags- von Fachwissen zu trennen. Als Indikator für die Ausdifferenziertheit des Wissensfeldes kann die Genauigkeit der semantischen Differenzierung von Primitiven dienen. In Alltagssituationen werden Modelle in der Regel unanalysiert erfahren und verwendet.³³ (Man sagt Sätze wie: »Der Automat hat die Kreditkarte gefressen und jetzt spuckt er sie nicht mehr aus!« – ohne dass eine solche Kommunikationssituation einer weiteren Differenzierung der Bildlichkeit bedürfte.) Die spezifischen Bedingungen der fachlichen Ausdifferenzierung erfordern es unter Umständen, eine Aufteilung der Primitive vorzunehmen, etwa wie im folgenden Beispiel aus Winckelmanns »Geschichte der Kunst«: »Denn so wie jede Handlung und Begebenheit fünf Theile und gleichsam Stufen hat: den Anfang, den Fortgang, den Stand, die Abnahme und das Ende [...] eben so verhält es sich mit der Zeitfolge der Kunst.«³⁴ Bei weiterer Ausdifferenzierung des Wissensfeldes wäre vorstellbar, jeden der »fünf Theile« nochmals in Teile zu zerlegen. Selten wird jedoch, und sei es in einem noch so akademischen Kontext, viel weiter gezählt als bis fünf. Im Gegenteil grenzen »fünf Theile« (verglichen etwa mit der Dreizahl) schon beinahe an eine gewisse Unübersichtlichkeit. Drei Ebenen im RAUM zu unterscheiden ziemt sich in wissenschaftlichen Kontexten, was darüber hinausgeht ist, wenn nicht gerade unanständig, so doch in gewisser Weise ein Tabubruch. Nebenbei fällt bei dieser Textstelle die Arbitrarität solcher Setzungen auf, die normative Art des Denkens könnte ebensogut festlegen, dass »jede Handlung« drei »Theile und gleichsam Stufen hat«. Das weiter oben zitierte GANZE der KUNST und »die Gesetzmässigkeit in ihrem Fortgange« bei Schlegel ist mit dem Modell der STUFEN bei Winckelmann eng verwandt.

131

Das Modell WACHSTUM/ ZERFALL/ FORTPFLANZUNG

Die naturgegebene Gesetzmässigkeit von WACHSTUM und ZERFALL ist ein Modell, das wiederum sowohl in geldtheoretischen als auch kunstgeschichtlichen Kontexten eine fast ubiquitäre Frequenz hat. Das Modell rekuriert meistens auf dasjenige des ORGANISMUS. Die direkte Bezugnahme ist aber nicht unbedingte Voraussetzung. Dass KUNST irgendwo entspringt – durch »Samen« oder wie Wasser aus einer Quelle – kann nur indirekt an das Modell des ORGANISMUS geknüpft sein. Die Aspekthaftigkeit im erkenntnisgeleiteten Bezeichnungsvorgang hat auch hier ihre Geltung. »Die Kunst scheint unter allen Völkern, welche dieselbe geübt haben, auf gleiche Art entsprungen zu sein, und man hat nicht Grund genug, ein besonderes Vaterland derselben anzugeben: denn den ersten Samen zum Notwendigen hat ein jedes Volk bei sich gefunden.«³⁵ Auch beim Modell des WACHSTUMS im geldtheoretischen Kontext wird zuweilen Saatgut ausgestreut,³⁶ und daraus geht

31 Hundt 1995 (wie Anm. 13), S. 112.

32 Ebd., S. 115.

33 Ebd.

34 Winckelmann »Die Geschichte der Kunst des Alterthums« (1764), zit. nach: Aebli, Daniel, *Winckelmanns Entwicklungslogik der Kunst*, Frankfurt a.M. 1991, S. 124.

35 Winckelmann 1934 (wie Anm. 19), S. 26.

36 Vgl. Hundt 1995 (wie Anm. 13), S. 109.

»Das Ganze unserer Wissenschaft ist noch gar jung«

dann eine »Frucht« hervor. »Eine auf Markt und Strasse im täglichen Leben breit hervortretende Frucht dieses zwiespältigen Lebens der Banknote kann der Unbefangene jederzeit einsammeln.«³⁷ Manchmal trägt die Häufigkeit des Modells der FORTPFLANZUNG in kunsthistorischen Texten geradezu absurde Züge, zumal meistens eine Art Automatismus supponiert wird, welcher die »Keime« ganz von selbst zu »bedeutungsvoller Gestalt« heranwachsen lässt. »Ohne Zweifel waren aber in der natürlichen Anlage jenes merkwürdigen Volkes die Keime enthalten, welche unter dem entwickelnden Einflusse jener äusseren Bedingungen zu so bedeutungsvoller Gestalt sich erschlossen.«³⁸

Der ZERFALL und das WACHSTUM liegen so nahe beisammen, dass sie zuweilen direkt ineinander übergehen. Ein »Gebäude« und ein »Baum« im gleichen Satz als Modelle für das WACHSTUM der KUNST schliessen sich offensichtlich gegenseitig nicht aus. »Mitten im Schoosse der absterbenden antiken Welt regen sich die Keime eines neuen Daseins. Indem die altchristliche Zeit aus Nothdurft sich der antiken Kunstform bediente, rettete sie für die Zeiten eines künftigen Aufschwunges die einzigen Grundgesetze, die das Fundament des neuen Gebäudes werden konnten, streifte vom Bestande des antiken Kunstschatzes das ab, was dem neuen Gedanken sich nicht fügen mochte, und behielt gerade das als gesunden Keim bei, woraus sich gross und herrlich der Baum einer christlichen Kunst entfalten durfte.«³⁹

Kunstgeschichte als neue Textsorte, als »Darstellung des Ursprungs, der Entwicklung, des Aufschwungs und des Verfalls der schönen Kunstform«, wie sie Burckhardt 1845 im »Brockhaus« definiert, konsolidiert in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts Modellbildungen, die für die junge Disziplin im Laufe der Zeit ebenso konventionell werden wie die neue Textsorte. Die Ordnungsmuster, die in den teils vielbändigen Darstellungen aufscheinen, sind denjenigen in alltags-sprachlichen Textsorten vergleichbar und dabei so weitgehend ähnlich, dass sich die Frage stellt, wie gross überhaupt die im engeren Sinne fachsprachlichen Anteile in der Kunstgeschichtsschreibung sind. Will man – und darin liegt die Voraussetzung dieser Frage – die Geschichte der kunstgeschichtlichen Disziplin nicht nur aus fakten-, personen- oder methodengeschichtlicher Perspektive betrachten, sondern versuchen, ihre sprachlichen Bedingtheiten auszumachen, so ist »Kunstgeschichte« nicht isoliert, sondern im Vergleich mit andern Textsorten und Epistemen zu verstehen.

37 Ebd.

38 Lübcke, Wilhelm, *Grundriss der Kunstgeschichte*, Stuttgart 1860, S. 1.

39 Ebd., S. 259f.

