

CHRISTIAN NILLE

›Künstlerische‹ und ›wissenschaftliche Kunstgeschichte‹.

**Ansätze zur Unterscheidung zweier Grundorientierungen der kunsthistorischen
Praxis unter Berücksichtigung von Hans-Georg Gadamer und Karl Popper**

Zusammenfassung

Unter Berücksichtigung der beiden philosophischen Konzeptionen von Hans-Georg Gadamer auf der einen und von Karl Popper auf der anderen Seite werden in den vorliegenden Ausführungen Ansätze geliefert, um zwei Grundorientierungen der kunsthistorischen Praxis zu unterscheiden, nämlich: die ›künstlerische‹ und die ›wissenschaftliche Kunstgeschichte‹. Denn, so eine Hauptthese, wenn klar ist, welcher Grundorientierungen man folgt und wie diese beschaffen ist, dann verbessert dies die kunsthistorische Praxis, in der aktuell diverse Mischformen ›künstlerischer‹ und ›wissenschaftlicher Kunstgeschichte‹ anzutreffen sind.

Die Grundthese des vorliegenden Textes besagt, dass es notwendig ist, bei der ›Kunstgeschichte‹¹, also bei Aktivitäten, die gemeinhin als kunsthistorisch angesehen werden, zwei Grundorientierungen – man könnte auch von ›zwei Typen oder Kulturen der Kunstgeschichte‹ sprechen – klar zu unterscheiden, nämlich einerseits die ›künstlerische Kunstgeschichte‹ und andererseits die ›wissenschaftliche Kunstgeschichte‹, wobei letztere (aktuell) in geringerem Maße anzutreffen ist. Ausführlicher und genauer gesagt bedeutet dies, dass auf das Problem reagiert wird, dass sich in der kunsthistorischen (v.a. universitären) Praxis eine ›künstlerische‹ und eine ›wissenschaftliche Kunstgeschichte‹ vermischen, wodurch es zu einem Durcheinander kommt, dass die Kunstgeschichte als Disziplin sowie einzelne kunsthistorische Tätigkeiten mitunter zu willkürlichen und wirren Unternehmungen macht. Denn häufig erwartet der eine (implizit) etwas Künstlerisches und wird dann durch Wissenschaftliches enttäuscht, während der andere eine wissenschaftliche Arbeit erhalten möchte und mit einem künstlerischen Werk abgespeist wird – durch die Vermengung werden Anforderungen nie erfüllt. Zur Verdeutlichung des Dilemmas seien einige strukturanaloge Bemerkungen zum Alltag wiedergegeben:

»Woher wissen wir, daß ein Taschentuch kein Aschenbecher ist? Weil wir unterscheiden. Und zum Unterscheiden müssen wir negieren: ›Taschentüchlein, du bist kein Aschenbecher!‹ Ohne das Negieren blubbert alles, was existiert, in ödem Brei grauer Indifferenz, bestimmungsloser Identität: Das Taschentuch wäre ein Tischbein wäre ein Federmäppchen wäre eine Tastatur wäre eine Zigarette wäre ... [...] Um negieren zu können, benötigen wir das Vergleichen: Die Merkmale, die zusammen ein Taschentuch ergeben, sind nicht dieselben wie jene, die eine Tastatur oder einen Slip ergeben.«²

Wer also, um das Zitierte auf die hier zu verhandelnde Problemsituation zu übertagen, nicht möchte, dass die kunsthistorische Praxis ein »öde[r] Brei grauer Indifferenz« ist, der muss unterscheiden und zwar zwischen einer ›künstlerischen‹ und einer ›wissenschaftlichen Kunstgeschichte‹. Hierzu gehört auch das Ziel, die Merkmale anzugeben, die zusammen die jeweilige Kunstgeschichte ergeben, indem sie sie klar von anderen Varianten unterscheiden. Da sich die Kunstgeschichte mit dieser Problematik kaum befasst, die Problematik kaum erkannt wurde, müssen andere Orientierungspunkte gewählt werden, über die sich die jeweilige Seite möglichst deutlich und konsequent darstellen lässt. Dies geschieht in Form der Arbeiten von Hans-Georg Gadamer für die ›künstlerische‹ und jenen von Karl Popper für die ›wissenschaftliche Kunstgeschichte‹.³ Ferner ist es in dieser Hinsicht ein Ziel, die Zusammenhänge zwischen einzelnen Annahmen und Umgangsweisen damit, also, wie man es nennen könnte, die ›Logik der künstlerischen und der wissenschaftlichen Kunstgeschichte‹ herauszuarbeiten. Im besten Fall zeigt sich dann, dass diese Umgangsweise mit Punkt a notwendig aus jener mit Punkt b folgt. Weiterhin ist zu beachten, dass die Begriffe ›künstlerische Kunstgeschichte‹ und ›wissenschaftliche Kunstgeschichte‹ zunächst viel Assoziationspotenzial bieten, das im Laufe der nachfolgenden Ausführungen durch klare Charakteristika ersetzt werden soll.⁴ Die Begriffswahl markiert den Umstand, dass die jeweilige Kunstgeschichte Merkmale aufweist, die man für gewöhnlich der ›Kunst‹ oder der ›Wissenschaft‹ zuspricht.

All dies ist nicht von der Absicht getragen, das Eine gegen das Andere auszuspielen, im Sinne von: nur künstlerische/wissenschaftliche Kunstgeschichte ist gute Kunstgeschichte, so dass es die wissenschaftliche/künstlerische auszumerzen gilt. Nicht die Existenz dieser beiden Grundorientierungen ist das Problem, sondern ihre Vermengung. Sauber getrennt kommt beiden Varianten eine enorme kulturelle und gesellschaftliche Bedeutung zu, die es schwer macht, auf eine jede verzichten zu wollen, wobei ersichtlich ist, dass es sich um zwei unterschiedliche kulturelle und gesellschaftliche Funktionen handelt – so wie ein Aschenbecher, und nicht ein Taschentüchlein, beim Rauchen seinen Dienst tut, wohingegen es bei einem Schnupfen ganz anders aussieht. Dies bedeutet ferner, dass eine solche Unterscheidung dazu führt, die jewei-

lige Funktion besser (oder überhaupt) zu erfüllen als es einer vermischten Kunstgeschichte möglich ist, da Unnötiges, Ablenkendes sowie Widersprüchliches wegfällt.

Im Einzelnen werden folgende Punkte abgehandelt: Um das Problem zu verdeutlichen, werden zuerst drei Indizien präsentiert, die dafür sprechen, dass es in der kunsthistorischen Praxis (v.a. an der Universität) zu einer Durchmischung von ›künstlerischer‹ und ›wissenschaftlicher Kunstgeschichte‹ kommt (I–III). Dann werden der Reihe nach sechs Orientierungsgrößen thematisiert, die es erlauben, den Unterschied zwischen ›künstlerischer‹ und ›wissenschaftlicher Kunstgeschichte‹ klar zu fassen, indem gezeigt wird, welche Antworten eine jede der beiden Kunstgeschichten für Fragen bietet, die für die kunsthistorische Praxis konstitutiv sind, wodurch sich ihr jeweiliger Charakter Schritt für Schritt genauer zeigt (IV–IX). Es folgt eine Zusammenfassung des bis dahin Erarbeiteten (X). Da es sich bei all dem um ›Ansätze‹ handelt, werden abschließend, in einem Ausblick, einige Punkte herausgestellt, die es in Zukunft zu klären gilt (XI).

I Kunsthistorische Berufsfelder

Ein erstes Indiz dafür, dass sich ›künstlerische‹ und ›wissenschaftliche Kunstgeschichte‹ häufig vermischen, bieten die unterschiedlichen Berufsfelder, auf die ein kunsthistorisches Studium vorbereiten soll. In einem aktuellen Einführungsbuch heißt es: »Als Kunsthistoriker arbeiten Sie an der Universität, in Forschungsinstitutionen, im Museum, in der Denkmalpflege, in Verlagen, bei Zeitungen und Zeitschriften, und freiberuflich. Weitere Möglichkeiten bestehen z.B. im Kunsthandel, Tourismus, bei der Presse, in staatlicher und städtischer Kulturarbeit, und mit Zusatzausbildung auch als Bibliothekar.«⁵

Das Spektrum der kunsthistorischen Tätigkeitsfelder ist enorm breit gefächert. Und man wird nicht darin fehlgehen, zu behaupten, dass mit den einzelnen Berufen völlig unterschiedliche Zielstellungen und damit Anforderungen an die Kunstgeschichte verbunden sind. Wer in einer Forschungsinstitution tätig ist, soll forschen, während die Verlagsarbeit auf die Herstellung und den Verkauf von Schriftstücken ausgerichtet ist. Es bedeutet etwas anderes und erfordert andere Kompetenzen, ein Kunstwerk zu ›erforschen‹, es zu ›präsentieren‹ oder es zu ›pflegen‹. Und sofern sich die Universitäten an diesen Tätigkeiten samt ihren Bedarfen orientieren, ist es unvermeidbar, dass im kunsthistorischen Studium eine Durchmischung mannigfaltiger Umgangsweisen mit Kunstwerken stattfindet.⁶ Eine Durchmischung, die dann auch wieder von den derart sozialisierten Kunsthistorikern in die Berufe hineingetragen wird, um dort in die gewünschte Richtung geleitet zu werden.

Bei dem Versuch, die genannten Tätigkeitsfelder unter die Rubriken ›künstlerische‹ und ›wissenschaftliche Kunstgeschichte‹ einzuordnen, wird man tendenziell die Universität und die Forschungsinstitutionen der ›Wissenschaft‹ zuordnen, so dass das Übrige in einen anderen Bereich fällt. Und bei der hier vorgeschlagenen Zweiteilung ist dieser Bereich mit der ›Kunst‹ zu identifizieren.

II Wissenschaftlichkeit als ›ein‹ Bewertungskriterium

Ein zweiter Indikator für die Vermischung von ›künstlerischer‹ und ›wissenschaftlicher Kunstgeschichte‹ besteht darin, dass ›Wissenschaftlichkeit‹ nicht als Bedingung oder höchstes Ziel einer kunsthistorischen Arbeit angesehen wird, sondern allein als ein Bewertungskriterium unter anderen. Daher ist nicht jede kunsthistorische Arbeit wissenschaftlich. In dem *Leitfaden zum wissenschaftlichen Arbeiten*, den das kunsthistorische Institut der FU Berlin herausgegeben hat, wird dies – obgleich das Arbeiten im Titel als ›wissenschaftlich‹ bezeichnet wird – ganz deutlich, denn dort findet sich folgende Liste:

»Bewertungskriterien für schriftliche Arbeiten:

- Wissenschaftlichkeit
- Eigenständigkeit des Zugangs
- Angemessenheit der Fragestellung in Bezug auf die Durchführung
- kritischer Umgang mit der Forschungsliteratur
- Argumentationsstrang
- Struktur
- korrekte Anwendung der Fachbegriffe
- Textumfang entsprechend der Vorgabe (ggf. Rücksprache mit DozentInnen)
- Sprachliche Qualität (Ausdruck und Stil, Grammatik, Orthografie)
- Formalia

für Referate:

- siehe oben plus
- Präsentationsstil
- Bildqualität (ausschließlich bei Referaten)
- angemessener Einsatz von medialen Hilfsmitteln (z.B. PowerPoint, EasyDB, Video etc.)
- ggf. Handout
- Einhaltung der Zeitvorgabe⁷

Auf das Problem, dass offen bleibt, was unter ›Wissenschaftlichkeit‹ zu verstehen ist, kann hier nicht weiter eingegangen werden (vgl. Kap. III). Es interessiert an dieser Stelle allein, dass man beispielsweise mit einer schriftlichen Arbeit erfolgreich sein kann, auch wenn sie nicht wissenschaftlich ist – bei der Bewertung bedeutet dies nur einen Abzug von 10%.⁸ Andere Bewertungskriterien, wie die »[s]prachliche Qualität« und dabei besonders der »Ausdruck und Stil«, weisen zugleich in Richtung ›Kunst‹, insofern es sich um Aspekte handelt, die die Qualität eines Kunstwerks ausmachen können. Von den Bewertungskriterien aus gedacht wird mit einer sowohl ›künstlerischen‹ als auch ›wissenschaftlichen Kunstgeschichte‹ gerechnet beziehungsweise wird hierdurch eine solche erzeugt, wobei die einzelnen Komponenten sowie deren Trennung nicht näher bestimmt sind.

III Wissenschaft, aber wie?

Ein drittes Moment, das für ein unklares Zusammen von ›künstlerischer‹ und ›wissenschaftlicher Kunstgeschichte‹ spricht, besteht darin, dass man stets davon ausgeht, beispielsweise an der Universität, Wissenschaft zu betreiben, ohne dass dabei jedoch angegeben wird, was ›Wissenschaft‹ bedeutet beziehungsweise was ein Tun ›wissenschaftlich‹ macht. Dies wird, neben dem soeben angeführten Leitfaden (vgl. Kap. II), etwa an folgender Ausführung aus einem Einführungsbuch in die Kunstgeschichte deutlich:

»Eine wichtige Aufgabe der Wissenschaft ist, Erkenntnisse zu vermehren: Erkenntnisse gewinnt man aber nur, wenn man Fragen stellt. Das Staunen, das Sich-Wundern, steht am Anfang von Wissenschaft (und manchmal auch am Schluß, wie Platon und Plotin sagen). Ohne Fragen gibt es keine Wissenschaft. Ihr Studium ist aber ein wissenschaftliches – deshalb müssen Sie Fragen entwickeln und, in einem weiteren Schritt, auch versuchen, Sie (sic!) zu beantworten.«⁹

Dass das Studium, das man betreibt, wissenschaftlich ist, wird hier als gegeben vorausgesetzt: »Ihr Studium ist [...] ein wissenschaftliches«. Weder an dieser Stelle noch im restlichen Text, dem dieses Zitat entstammt, findet sich eine Klärung, warum dies so sein soll, was das Studium zur Wissenschaft macht. Hierzu passt auch der Umstand, dass unter den »Büchern, die man während des Studiums gelesen haben sollte«, keine wissenschaftstheoretischen Publikationen aufgeführt werden, keine Arbeiten also, die gerade zu klären versuchen, was Wissenschaft ausmacht.¹⁰

Die Annahme, dass ein Vorgehen wissenschaftlich ist, wenn man staunt und Fragen stellt, wird bereits durch den Künstler widerlegt, der sich staunend fragt, welche Wirkung es hätte, wenn er neben die gelbe Fläche einen blauen Strich setzte. Selbst wenn es sich um eine

›notwendige Bedingung‹ für die Wissenschaft handelt, ist sie für sich allein genommen viel zu ungenau, um damit Wissenschaft von anderen Tätigkeiten abzugrenzen. Vielleicht genügt es, eine Universität zu besuchen, um wissenschaftlich aktiv zu sein? Dieser Bestimmungsversuch erweist sich ebenfalls als ungenügend, da damit jeder, der es schafft, an der Universität zu wirken, zum Wissenschaftler, oder besser seine Aktivitäten zur Wissenschaft würden – einschreiben genügte. Auch das nachweislich erfolgreiche Agieren in einer solchen Institution macht dieses nicht automatisch zur Wissenschaft, wie beispielsweise mit dem *Sokal Hoax* experimentell bewiesen wurde.¹¹

Wenn aber weitgehend unklar ist, was an der Kunstgeschichte wissenschaftlich sein soll, man aber zugleich Wissenschaft betreiben will beziehungsweise glaubt, dies zu tun, dann liegt es nahe, dass in irgendeiner nicht näher bestimmten Weise wissenschaftliche und andere Formen der Kunstgeschichte vermengt werden – ungefähr so, wie der Kauf eines Fußballs einen noch nicht ganz zu einem Fußballspieler macht, auch wenn man sich dafür hält. Im Folgenden gilt es also, Kriterien zu liefern, um sowohl eine ›künstlerische‹ als auch eine ›wissenschaftliche Kunstgeschichte‹ möglichst exakt bestimmen und voneinander abgrenzen zu können.

IV Rechenschaft ablegen

Eine solche Bestimmung lässt sich erbringen, indem herausgearbeitet wird, wie die jeweilige Kunstgeschichte mit für die kunsthistorische Praxis relevanten Fragen umgeht und welche dies sind. Als Einstieg soll erörtert werden, inwiefern es nötig ist, über das eigene Tun Rechenschaft abzulegen, das heißt die Karten möglichst offen auf den Tisch zu legen. Für die ›Wissenschaft‹ ist es unverzichtbar, sich nicht nur mit etwas zu befassen, sondern zugleich auch das Befassen zur Diskussion zu stellen. Es genügt nicht, dass etwas getan wird, es muss auch gesagt werden, wie und warum etwas getan wird. Auf diese Weise werden Experimente wiederhol-, Ausführungen durchschau- und Thesen prüfbar. Karl Popper spricht diesen Punkt an, indem er fordert, »klar und einfach [zu] reden«, denn nur, wenn man mitbekommt, was gesagt wird, kann man prüfen, ob es zutrifft.¹² Ein solches Rechenschaftsablegen bedeutet Zusatzarbeit, macht Dinge komplexer und benötigt viel Zeit, worin ein eklatanter Unterschied zu jedweder ›Praxis‹ besteht.¹³ Das Aufstehen, das Frühstück, der Weg zur Arbeit, das Arbeiten, der Sport usw. werden zumeist praktisch vollzogen, ohne daraus eine Wissenschaft zu machen.

In der ›Kunst‹ hingegen wird niemand vom Künstler verlangen, dass er zu seinem Werk eine Erklärung liefert, wie und warum dieses zustande gekommen ist. Zu vielen mittelalterlichen Bauten, die als wichtige Werke der Geschichte der Kunst angesehen und daher von

der Kunstgeschichte behandelt werden, finden sich ebenso wenig Äußerungen ihrer Urheber, wie zu den Arbeiten eines Jan Vermeers. Doch auch wenn Künstler ›Kunsttheorien‹ entwerfen oder ihre Arbeiten sonst wie kommentieren, sind diese Äußerungen weniger als rechenschaftslegende Erklärungen der Werke, sondern vielmehr als Bestandteil der Werke anzusehen, und müssen entsprechend behandelt werden.¹⁴ Hans-Georg Gadamer beschreibt etwas Ähnliches, wenn er ausführt: »Ich selbst erinnere mich, wie ich mit einem erfahrenen Gelehrten als Anfänger in einer wissenschaftlichen Frage disputierte, in der ich gut Bescheid zu wissen glaubte. Da wurde ich plötzlich von ihm über eine Sache belehrt, die ich nicht wußte und fragte ihn ganz erbittert: woher wissen Sie das? Seine Antwort war: wenn Sie so alt sein werden wie ich, werden Sie es auch wissen. Das war eine richtige Antwort.«¹⁵ Eine Aufschlüsselung, eine Rechenschaftslegung wie etwas zustande kommt, ist hier weder vorgesehen noch gewünscht.

Dies bedeutet, dass für die ›wissenschaftliche Kunstgeschichte‹ die konsequente Rechenschaftslegung eine notwendige Bedingung darstellt, während sie für die ›künstlerische Kunstgeschichte‹ irrelevant ist.¹⁶ Sofern in der kunsthistorischen Praxis selten die eigenen wissenschaftstheoretischen Implikationen verhandelt werden (vgl. Kap. III), zeigt sich die dortige Dominanz der ›künstlerischen Kunstgeschichte‹. Dagegen führen Angaben zur Methode, die sich in der Kunstgeschichte häufig finden, dazu, dass eine gewisse Rechenschaftslegung vorhanden ist.¹⁷ Rechenschaftslegung hinsichtlich der Methode spricht für eine ›wissenschaftliche Kunstgeschichte‹, keine Rechenschaftslegung hinsichtlich der Wissenschaftstheorie spricht für eine ›künstlerische Kunstgeschichte‹, so dass beides zusammen eine unklare Vermischung in der kunsthistorischen Praxis darstellt.

V Wahrheitstheorien

Als nächstes Unterscheidungskriterium sollen zwei Auffassungen oder Theorien von ›Wahrheit‹ vorgestellt werden. Auch hierzu macht sich die kunsthistorische Praxis auf ganz unterschiedliche Art Gedanken. Das 2012 erschienene *Lexikon Kunstwissenschaft*, in dem *Hundert Grundbegriffe* besprochen werden, bietet keinen Eintrag zu ›Wahrheit‹, was bedeutete, dass mindestens 100 andere Begriffe als relevanter angesehen werden.¹⁸ In *Metzlers Lexikon Kunstwissenschaft*, hingegen, findet sich ein ausführlicher Eintrag zu ›Wahrheit‹.¹⁹ Da es dabei um die »Wahrheit in der Ästhetik« geht, bleibt jedoch weitgehend unberührt, was diese Ausführungen für die kunsthistorische Praxis bedeuten.²⁰ Gleichwohl wird eine Unterscheidung getroffen, die aufgegriffen werden kann, nämlich jene zwischen »Aussagewahrheit« und »Seins-Wahrheit«.²¹

Um weiterzukommen, soll eine tragfähige Form der »Aussagewahrheit« skizziert werden, wie sie Popper formuliert hat. Ohne auf Details einzugehen, stehen dabei zwei Dinge im Zentrum: Erstens lassen sich allein sprachliche Aussagen über die Wirklichkeit dahingehend beurteilen, ob sie wahr oder falsch sind, beziehungsweise den Tatsachen entsprechen oder nicht.²² Zweitens gilt es zu berücksichtigen, dass eine »Rechtfertigung des Wahrheitsanspruchs einer Theorie« nicht möglich ist, das heißt alle Theorie »können umgestoßen werden.«²³ Daraus folgt:

»Unsere kritischen Diskussionen der Theorien sind von dem Gedanken beherrscht, eine wahre (und leistungsfähige) erklärende Theorie zu finden; und *wir rechtfertigen unsere Bevorzugungen durch Berufung auf die Idee der Wahrheit*: Sie spielt die Rolle einer regulativen Idee. *Wir prüfen auf Wahrheit*, indem wir das Falsche ausscheiden. Daß wir keine Rechtfertigung – keine hinreichenden Gründe – für unsere Vermutungen angeben können bedeutet nicht, daß wir nicht auf die Wahrheit gestoßen sein könnten; einige unserer Hypothesen können sehr wohl wahr sein.«²⁴

Dieser Gedankengang macht die ›Wahrheit‹ zu einem genau bestimmten und konstitutiven Moment der Wissenschaft. Eine ›wissenschaftliche Kunstgeschichte‹ wird diese Konzeption berücksichtigen müssen, was bedeutet, dass sie sich mit Theorien, also Aussagen befasst und darauf abzielt, deren Fehler aufzuzeigen, um sich dadurch der Wahrheit als regulativer Idee anzunähern.

Wie aber sieht die Alternative, die »Seins-W[ahrheit]« aus, mit der sich die ›künstlerische Kunstgeschichte‹ charakterisieren lässt? Es handelt sich um eine Wahrheit, »die dem Gegenstand selbst zukommt«, sie ist »also den Dingen immanent.«²⁵ Eine wirkmächtige Variante hierfür findet sich bei Gadamer, der sich in einer kleinen Schrift mit dem Titel *Die Wahrheit des Kunstwerks* mit Überlegungen Martin Heideggers auseinandersetzt.²⁶ Dort heißt es etwa:

»So stellt sich die Frage, was ein *Werk* ist, daß dergestalt in ihm Wahrheit hervorkommen kann. Im Gegensatz zu dem geläufigen Ansatz bei der Dinghaftigkeit und Gegenständlichkeit des Kunstwerks ist ein Kunstwerk gerade dadurch charakterisiert, daß es nicht Gegenstand ist, sondern in sich selber steht. Durch sein In-sich-Stehen gehört es nicht nur zu seiner Welt, sondern in ihm ist Welt da. Das Kunstwerk eröffnet seine eigene Welt. Gegenstand ist etwas nur, wo etwas nicht mehr in das Gefüge seiner Welt gehört, weil die Welt zerfallen ist, der es angehört. So ist ein Kunstwerk ein Gegenstand, wenn es im Handeln ist.«²⁷

In dieser Konzeption von ›Kunstwerk‹ und ›Wahrheit‹ wird nicht darüber nachgedacht, ob eine Aussage wahr oder falsch ist. Vielmehr handelt es sich um ein Ereignis: »Es ist

eine eigene Manifestation von Wahrheit, die im Kunstwerk geschieht.«²⁸ An diesem Geschehen der Wahrheit ist der Interpret beteiligt, so dass es zu einer »Frage-Antwort-Struktur« zwischen Kunstwerk und Interpret kommt.²⁹

Ohne dass dies explizit gesagt wird, findet sich ein ähnlicher Gedanke in der kunstgeschichtlichen Praxis, wenn es bei Jürgen Stöhr heißt, »dass Kunstwerke Antworten auf Fragen sind, die der Betrachter erst noch finden muss. [...] Später werden die antwortenden Kunstwerke selber wieder zu offenen Fragen für eine nächste Generation. Deren Werke bilden dann die Antworten auf die befragten Kunstwerke der Vergangenheit usf.«³⁰ In aller Deutlichkeit wird erstens klar, was es bedeutet, einem Kunstwerk Wahrheit zuzusprechen, es ist dann eine Antwort »auf Fragen [...], die der Betrachter erst noch finden muss«, woran ebenfalls ersichtlich wird, dass das Kunstwerk nicht als falsch angesehen werden kann – die Antwort steht fest und bleibt unberührt. Zweitens besitzen die zu suchenden Fragen selbst den Status von Kunstwerken, so dass von einer »künstlerischen Kunstgeschichte« zu sprechen ist.

VI Gegenstände

Mit den beiden soeben skizzierten Wahrheitstheorien sind jeweils unterschiedliche Auffassungen verbunden, mit welchen Gegenständen sich die Kunstgeschichte auseinanderzusetzen hat. Dies wurde schon kurz gestreift und soll nun näher ausgeführt werden. Wenn man davon ausgeht, dass allein Aussagen »wahr« oder »falsch« sein können, leuchtet es ein, dass man sich mit diesen befasst und sie entsprechend überprüft. Die Fokussierung auf die Sprache bringt zwei wichtige Vorteile: »Die sprachliche Formulierung von Theorien ermöglicht uns ihre Kritik und Ausschaltung ohne Ausschaltung der Art, die sie trägt. Der zweite [Vorteil] ist die Herausbildung einer bewußten und systematischen kritischen Einstellung gegenüber unseren Theorien.«³¹ Indem also Theorien in Form von sprachlichen Aussagen zum Gegenstand der Beschäftigung gemacht werden, kann man bedenkenlos kritisieren und Falsches eliminieren. Theorien dienen dazu, Probleme zu lösen, so dass zu ergänzen ist, dass sich eine »wissenschaftliche Kunstgeschichte« mit »sprachlich formulierten Problemen und Theorien« befasst. Der *Leitfaden des Lehrstuhls für Kunstgeschichte der Universität Augsburg* stellt im Großen und Ganzen diesen Gegenstand der Beschäftigung heraus:

»Kunstgeschichte als Wissenschaft beschäftigt sich nicht mit den einzelnen Werken, Gattungen, Epochen etc. an sich, sondern mit den offenen Fragen, die selbst die bekanntesten Werke heute aufwerfen. Um ein Beispiel zu nennen: Sie setzt sich nicht mit Michelangelos Figur des »David« an sich auseinander, sondern sie fragt beispielsweise heute danach, ob diese Skulptur als Symbol städtischer Freiheit verstanden worden ist. Derartige Fragen und die

damit verbundenen Probleme bilden den Gegenstand einer kunsthistorischen Untersuchung, bei der die Skulptur selbst das Material ist, das kritisch analysiert wird.«³²

Diese Auffassung einer ›wissenschaftlichen Kunstgeschichte‹ stellt in der kunsthistorischen Praxis eher die Ausnahme dar. Viel häufiger findet man Folgendes: »Der Gegenstand der Kunstgeschichte ist die bildende Kunst und Architektur vom Beginn des Mittelalters bis zur Gegenwart [...].«³³ Ohne über Details zu streiten, gilt, dass sich die Kunstgeschichte in diesem Fall mit Kunstwerken auseinandersetzt, so dass diese Variante – entsprechend der Zuordnung der Wahrheit zum Kunstwerk – als Charakteristikum der ›künstlerischen Kunstgeschichte‹ anzusehen ist. Gadamer betont in diesem Sinn den »unermüdlichen Umgang mit den Dingen«.³⁴

In der kunsthistorischen Praxis kommen oft beide Gegenstandsbereiche zusammen vor, ohne dass dies diskutiert wird, was erneut eine undurchsichtige Vermengung von ›künstlerischer‹ und ›wissenschaftlicher Kunstgeschichte‹ verdeutlicht.³⁵ Dieses Zusammen, wie auch den Umstand, dass trotz der Auseinandersetzung mit Fragen das Kunstwerk den Fixpunkt der Beschäftigung darstellt, verdeutlicht auch ein Diagramm, in dem Oskar Bätschmann die Interpretation von Werken, hier von Bildern, darstellt (Abb. 1).³⁶

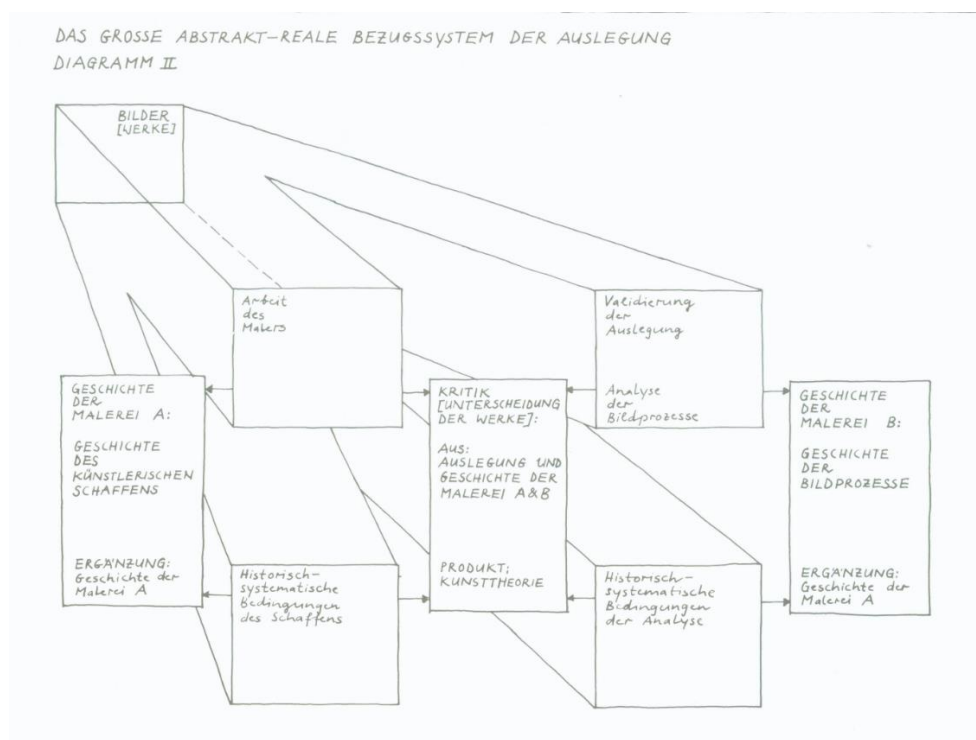


Abb. 1: Hans Frei (für Oskar Bätschmann): *DAS GROSSE ABSTRAKT-REALE BEZUGSSYSTEM DER AUSLEGUNG / DIAGRAMM II*, 2001

VII Vorgehensweisen

Unterschiedliche Wahrheitstheorien und unterschiedliche Gegenstände ziehen auch unterschiedliche Vorgehensweise nach sich. Um die »Entwicklung der Wissenschaft« zu veranschaulichen, hat Popper folgende Schemata entworfen:³⁷

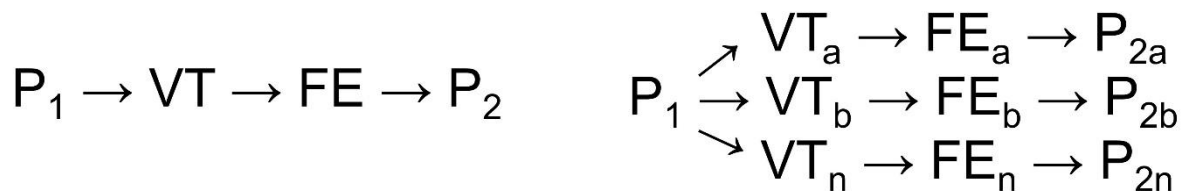


Abb. 2: Karl Popper: *Schemata zur Beschreibung der Entwicklung der Wissenschaft*, 1984

Kommentierend heißt es hierzu: »Dabei bedeutet ›P‹ ›Problem‹; ›VT‹ bedeutet ›vorläufige Theorie‹; ›FE‹ bedeutet ›(versuchte) Fehlerelimination‹ insbesondere durch kritische Diskussion.«³⁸ Im rechten Schema werden mehrere Theorien aufgestellt, so dass zu prüfen ist, welche das Problem am besten löst und daher vorzuziehen ist.³⁹ Das Vorgehen der Wissenschaft und damit auch der ›wissenschaftlichen Kunstgeschichte‹ lässt sich wie folgt zusammenfassen: »*Die Methode der Wissenschaft ist die Methode der kühnen Vermutungen und der erfinderischen und ernsthaften Versuche, sie zu widerlegen.*«⁴⁰

Bei der ›künstlerischen Kunstgeschichte‹ kommt ein völlig anderes Vorgehen zum Tragen, »die Werke werden immer wieder neu und anders gesehen und gedeutet.«⁴¹ Dieses stets neue Deuten oder Interpretieren eines Werkes, wie es etwa in Form von neu zusammengestellten Ausstellungen geschieht, die es erlauben, andere Zusammenhänge zu sehen, ist typisch. Der Grundgedanke kann mit Gadamer genauer charakterisiert werden:

»Wir sind von dem Werk gleichsam ins Gespräch gezogen. So ist die Struktur des Gesprächs keineswegs weit hergeholt, wenn man das anscheinende Gegenüber zwischen einem Kunstwerk oder einem Literaturwerk und seinem Interpreten richtig beschreiben soll. Dieses Gegenüber ist in Wahrheit ein Wechselspiel der Teilhabe. Wie in jedem Gespräch ist der andere immer ein entgegenkommender Zuhörer, so daß sein Erwartungshorizont, mit dem er mir zuhört, meine eigene Sinn-Intention sozusagen auffängt und mitmodifiziert. In der Analyse des Gespräches zeigt sich, wie eine gemeinsame Sprache entsteht, indem sich die Sprecher verwandeln und ein Gemeinsames finden.«⁴²

Daher nimmt folgende Bestimmung der Geisteswissenschaften nicht Wunder: »sie sind *logoi*, Reden, ›nur‹ Reden.«⁴³ Ein weiteres Moment der ›künstlerischen Kunstgeschichte‹

muss erwähnt werden. Gadamer nennt es, wie bereits zitiert, den »unermüdlichen Umgang mit den Dingen«. ⁴⁴ Man muss das Bild betrachten, die Skulptur umschreiten und den Bau begehen. ⁴⁵ Wie wichtig der direkte Kontakt mit dem Werk in Form der Anschauung für die Kunstgeschichte ist, hat Max Imdahl prägnant formuliert, indem er die ›Ikonik‹ erläutert: »Thema der Ikonik ist das Bild als eine solche Vermittlung von Sinn, die durch nichts anderes zu ersetzen ist. Über diese Unersetzbarkeit lässt sich nicht abstrakt diskutieren. Um sie zu gewahren und sich ihrer bewußt zu werden, bedarf es der konkreten Anschauung eines Bildes, und zwar ist eine spezifisch ikonische Anschauungsweise unerlässlich.« ⁴⁶ Wie dieser Umgang mit dem zuvor betonten »Gespräch« zwischen Interpret und Werk zusammengeht, verdeutlicht folgendes Zitat: »Ein Kunstwerk erschließt sich nicht im Handumdrehen. Man muß es immer wieder betrachten: nicht nur für fünf Minuten, sondern sehr viel länger. Dies wird gerne mit dem Kennenlernen eines Menschen verglichen: immer wieder entdeckt man Neues oder sieht Altbekanntes in einem neuen Licht.« ⁴⁷ Und diese verschiedenen Interpretationen gilt es zu sammeln und zu ergänzen.

VIII Voraussetzungen

Bei Poppers Konzeption von Wissenschaft finden sich wenige Angaben, welche Voraussetzungen jemand mitbringen muss, um erfolgreich (oder überhaupt) Wissenschaft zu betreiben. Zumindest in eine solche Richtung tendiert die Aufforderung, dass man »kritisch bleiben« soll. ⁴⁸ Oder auch: »Um irgendein [...] ›totes‹ Problem zu verstehen, muß man wenigstens einmal im Leben ernsthaft mit einem aktuellen Problem gerungen haben.« ⁴⁹ Kritisch sein und zu versuchen, Probleme zu lösen, sind demnach die persönlichen Voraussetzungen der ›wissenschaftlichen Kunstgeschichte‹.

Die ›künstlerische Kunstgeschichte‹ ist wesentlich voraussetzungsreicher, was oben schon angeklungen ist, als Gadamer den Umgang mit einem »erfahrenen Gelehrten« beschrieben hat (Kap. IV). Ausführlicher heißt es hierzu: »Was alles an Gedächtnis, Phantasie, Takt, musischer Sensibilität und Welterfahrung dazugehört, das ist freilich anderer Art als die Apparatur, deren der Naturforscher bedarf, aber es ist nicht minder eine Art Instrumentarium, nur daß es nicht beschafft werden kann, sondern dadurch zuwächst, daß einer sich in die große Überlieferung der menschlichen Geschichte hineinstellt.« ⁵⁰ Diese Auffassung findet sich in der Kunstgeschichte wieder, wenn als »Voraussetzungen für das Studium der Kunstgeschichte« ein »breites Allgemeinwissen«, die »Freude am Umgang mit Kunst«, die »Bereitschaft, sich dasselbe Werk immer wieder anzusehen«, ein »Gefühl für die Form und ein gutes optisches Gedächtnis« usw. genannt werden. ⁵¹

Bemerkenswert ist nicht nur die Menge an Voraussetzungen, sondern auch der Umstand, dass man diese mitbringen oder erfahren muss, da sie nicht beschafft werden können. Der nötige »Takt« kann »nicht gelehrt und nicht andemonstriert« werden.⁵² In der Kunstgeschichte heißt es: »Das, was einen guten Kunsthistoriker ausmacht, ist allerdings weder lehrbar noch lernbar.«⁵³ Und obwohl dann die »Eigeninitiative und Selbstdisziplin« betont werden, wird man auch daran denken müssen, dass einige eben nicht zum guten Kunsthistoriker, nicht für die ›künstlerische Kunstgeschichte‹ geeignet sind.⁵⁴ Wie bei schlechten Künstlern fehlt es an Talent.

IX Ziele

Welche Ziele werden jeweils verfolgt? Für die ›wissenschaftliche Kunstgeschichte‹ ist das Ziel mit Popper einfach zu benennen: »Unser Hauptziel in der Philosophie und Wissenschaft sollte die Suche nach Wahrheit sein. Rechtfertigung ist kein Ziel; Brillanz und Scharfsinn an sich sind öde. Wir sollten versuchen, die dringendsten Probleme zu sehen oder zu entdecken und sie durch Aufstellung wahrer Theorien zu lösen [...]; jedenfalls sollten wir versuchen, Theorien aufzustellen, die der Wahrheit ein Stückchen näher kommen als die unserer Vorgänger.«⁵⁵ Da die Wahrheit als regulative Idee fungiert (vgl. Kap. V), zielt die Unternehmung darauf ab, ihr näherzukommen, also einen Fortschritt in der Problemlösung zu erlangen.

Das Ziel der ›künstlerischen Kunstgeschichte‹ gibt die Kunstgeschichte prägnant an: »Die wichtigste Aufgabe der Kunstgeschichte ist es, die Werke soweit wie möglich zu verstehen und zu würdigen.«⁵⁶ Es handelt sich um zwei Ziele. Das bestmögliche Verstehen eines Kunstwerks wird nicht weiter erläutert, so dass unklar bleibt, was genau damit gemeint ist, was ›verstehen‹ bedeuten soll und welche Grade des Verstehens von Werken es gibt. Interessanter noch ist das andere Ziel, das Würdigen. Denn damit ist ein Moment berührt, das typisch für die ›Kunst‹ ist, nämlich kulturelle Werte zu schaffen und zu pflegen, also Teil der Kultur zu sein, so wie der Künstler es ist. An anderer Stelle heißt es in diesem Sinn zur Kunstgeschichte: »[E]s ist unsere Aufgabe, sie [d.h. die Werke; C.N.] treuhänderisch für spätere Generationen zu bewahren.«⁵⁷ Dies dürfte auch im Sinne Gadamers sein, wenn dieser hervorhebt: »Auf Überlieferungen hören und in Überlieferungen stehen, das ist offenbar der Weg der Wahrheit, den es in den Geisteswissenschaften zu finden gilt.«⁵⁸

Insofern die Kunstgeschichte eine historische Disziplin ist, lässt sich der Unterschied zwischen ›künstlerischer‹ und ›wissenschaftlicher Kunstgeschichte‹ auch dahingehend charakterisieren, dass erstere das kulturelle Gedächtnis formt, letztere das kulturelle Gedächtnis

und dessen Formung erforscht. Im ersten Fall handelt es sich um Gedächtnispflege, im zweiten um Geschichtswissenschaft.⁵⁹

X Fazit

Es wurde das Problem behandelt, dass sich in der kunsthistorischen Praxis eine ›künstlerische‹ und eine ›wissenschaftliche Kunstgeschichte‹ vermischen, wodurch es zu einem Durcheinander zweier Grundorientierungen kommt. Um diese Grundorientierung möglichst klar fassen zu können, wurde der Umgang mit sechs für die kunsthistorische Praxis konstitutiven Größen analysiert, und zwar einmal in einer an Hans-Georg Gadamer, das andere Mal in einer an Karl Popper angelehnten Konzeption. Die Ergebnisse lassen sich in folgender Tabelle zusammenfassen:

| künstlerische Kunstgeschichte (→ Hans-Georg Gadamer) | konstitutive Größen | wissenschaftliche Kunstgeschichte (→ Karl Popper) |
|--|-----------------------------|--|
| nicht nötig | Rechenschaft ablegen | konstitutiv |
| <ul style="list-style-type: none"> • Wahrheit des Kunstwerks • Wahrheit wird im Umgang mit einem Kunstwerk erfahren | Wahrheitstheorien | <ul style="list-style-type: none"> • nur Aussagen können wahr oder falsch sein • Wahrheit als regulative Idee |
| Kunstwerke | Gegenstände | Probleme und Theorien, die in Form von Aussagen formuliert sind |
| <ul style="list-style-type: none"> • direkter Kontakt mit dem Kunstwerk • Interpretation, Gespräch | Vorgehensweisen | Vermutung und Widerlegung (durch kritische Diskussion) |
| <ul style="list-style-type: none"> • äußerst voraussetzungsreich • Erfahrung, Gedächtnis, Phantasie, musische Sensibilität usw. • nicht lehrbar | Voraussetzungen | <ul style="list-style-type: none"> • keine Voraussetzungen • höchstens: kritische Einstellung und Versuche, Probleme zu lösen |
| <ul style="list-style-type: none"> • Kunstwerke verstehen • Kunstwerke würdigen • Arbeit am kulturellen Gedächtnis | Ziele | <ul style="list-style-type: none"> • Lösung der dringendsten Probleme • Annäherung an die Wahrheit • Erforschung des kulturellen Gedächtnis |

Abb. 3: Christian Nille: Zusammenfassende Tabelle zum Unterschied von ›künstlerischer‹ und ›wissenschaftlicher Kunstgeschichte‹, 2016

Ein erstes zentrales Anliegen war es, die innere Logik der jeweiligen Konzeption darzulegen. Wer etwa davon ausgeht, dass Kunstwerke einem die Erfahrung von Wahrheit ermöglichen, wird sich diesen möglichst direkt zuwenden, um mit ihnen in ein Gespräch zu kommen. Zweitens hat sich gezeigt, dass die aktuelle kunsthistorische Praxis vor allem Komponenten der ›künstlerischen Kunstgeschichte‹ aufweist – diese lassen sich wesentlich leichter und häufiger finden als jene der ›wissenschaftlichen Kunstgeschichte‹. Drittens ging es darum, darzulegen, dass die ›künstlerische Kunstgeschichte‹ Charakteristika der ›Kunst‹, die ›wissenschaftliche Kunstgeschichte‹ Charakteristika der ›Wissenschaft‹ aufweist. In der Kunst und daher auch in der ›künstlerischen Kunstgeschichte‹ ist es nicht nötig, über das eigene Tun Rechenschaft abzulegen. Viertens wurde herausgestellt, dass sich die ›künstlerische‹ und die ›wissenschaftliche Kunstgeschichte‹ gegenseitig ausschließen, denn man kann beispielsweise nicht zugleich davon ausgehen, dass das Kunstwerk und Aussagen (über das Kunstwerk) wahr (oder falsch) sein können. Von hieraus wird auch fünftens deutlicher, dass eine Vermischung dieser beiden Grundorientierungen in der kunsthistorischen Praxis ein Problem darstellt. Dafür, dass es zu einer solchen Vermischung kommt, wurden mit den kunsthistorischen Berufsfeldern, der Wissenschaftlichkeit als ›einem‹ Bewertungskriterium und der Unklarheit, was die Wissenschaftlichkeit der Kunstgeschichte ausmacht, allgemeine Indizien angeführt. Konkret ließ sich dieses Moment etwa daran festmachen, dass zwar eine gewisse Rechenschaftslegung – meist in Hinblick auf die Methode – in der Kunstgeschichte anzutreffen ist, diese jedoch nicht konsequent ist, da wissenschaftstheoretische Aspekte nicht behandelt werden. Dies führt sechstens dazu, dass eine klare Unterscheidung von ›künstlerischer‹ und ›wissenschaftlicher Kunstgeschichte‹ jede dieser Seiten voranbringt. Wer zum Beispiel vor die Aufgabe gestellt wird, ein Kunstwerk zu würdigen und damit einen wichtigen Beitrag zum kulturellen Gedächtnis und Leben zu leisten, braucht sich nicht darum zu kümmern, eine aufwendige Rechenschaftslegung zu geben und Theorien zu kritisieren, sondern wird vielmehr den direkten Kontakt mit dem Werk suchen beziehungsweise anderen diesen ermöglichen.

XI Ausblick

Es dürfte offensichtlich geworden sein, dass die hier verhandelte Thematik sehr weitgreifend ist, so dass nicht mehr als ›Ansätze‹ geliefert werden konnten. Denn es werden Grundlagen einer ganzen Disziplin, gesellschaftliche Strukturen sowie Fragen der Wissenschaftstheorie allgemein angesprochen. Weiterhin findet eine wissenschaftstheoretische Reflexion der kunsthistorischen Praxis statt, die sich auf wenig Vorarbeiten berufen kann. Und schließlich werden

mit kunsthistorischen Einführungsbüchern, Lexika und Leitfäden Quellen herangezogen, die bislang unausgewertet brachliegen.

Somit dürfte es sich von selbst verstehen, dass die dargelegten Punkte allesamt weiter auszuarbeiten sind. Im Einzelnen müssten, über die sechs angegebenen hinaus, weitere Größen gefunden werden, über die sich die jeweilige Kunstgeschichte bestimmen lässt. Auch wäre zu fragen, ob die vorgeschlagene Zweiteilung an sich erweitert werden sollte. Damit hängt zusammen, neben Gadamer und Popper weitere philosophische Orientierungsgrößen heranzuziehen. Dann müssten der ›künstlerischen‹ und ›wissenschaftlichen Kunstgeschichte‹ jeweils einzelne Tätigkeiten aus dem Bereich der kunsthistorischen Praxis, wie etwa das Konzipieren einer Ausstellung oder die Kunstpädagogik, zugeordnet werden. Ferner ist das Untersuchungsmaterial systematisch zu erweitern, das heißt es müssten sämtliche Einführungsbücher, Lexika und Leitfäden ausgewertet werden.

Auf zwei Punkte sei abschließend etwas näher eingegangen: Um erstens gewissen Einwänden und Kurzschlüssen vorzubeugen, muss angezeigt werden, wie sich die jeweiligen Kunstgeschichten gegenseitig einschätzen, oder anders gesagt, was Gadamer zur mit Popper entworfenen und Popper zur mit Gadamer entworfenen Konzeption der Kunstgeschichte sagen würde. Gadamer würde wohl in der ›wissenschaftlichen Kunstgeschichte‹ den Versuch erblicken, den Umgang mit Kunstwerken an einem naturwissenschaftlichen Verständnis von Wissenschaft auszurichten, das dem Kunstwerk nicht gerecht wird. Er schreibt: »Denn was darin [d.h. in der naturwissenschaftlichen Forschung; C.N.] gedacht ist, das Aufspüren von Neuem, noch nie Erkanntem, die Bahnung eines sicheren, von allen nachkontrollierbaren Wegs zu diesen neuen Wahrheiten, all das scheint hier [d.h. bei den Geisteswissenschaften; C.N.] erst in zweiter Linie zu kommen.«⁶⁰ Für die Geisteswissenschaften allgemein und den Umgang mit Kunstwerken speziell gilt: »Das alles sind Erfahrungsweisen, in denen sich Wahrheit kundtut, die nicht mit den methodischen Mitteln der Wissenschaft verifiziert werden kann.«⁶¹ Zu beachten ist hier, dass Gadamer davon ausgeht, dass die Naturwissenschaften mit Verifizierungen arbeiten – genau hierzu bietet Popper eine Alternative. Popper andererseits würde in der ›künstlerischen Kunstgeschichte‹ ein Vorgehen erblicken, das mitunter Ergebnisse von »beträchtlicher Bedeutung« hervorbringt, das jedoch noch nicht den Status einer Wissenschaft innehat, da diese Ergebnisse nicht prüfbar sind.⁶²

Die zweite Aufgabe besteht darin, den Unterschied genau zu bestimmen, der zwischen der ›künstlerischen‹ und der ›wissenschaftlichen Kunstgeschichte‹ im Sinne einer Grundorientierung auf der einen Seite und Elementen, die vom einen Bereich in den anderen hinüberreichen, besteht. Denn wenn es bei Popper zum Beispiel heißt: »*Die Methode der*

Wissenschaft ist die Methode der kühnen Vermutungen und der erfinderischen und ernsthaften Versuche, sie zu widerlegen«,⁶³ dann werden mit der ›Kühnheit‹ und dem ›Erfinderischen‹ Momente angesprochen, die durchaus als ›künstlerisch‹ zu bezeichnen sind. Gleichwohl ist die Methode insgesamt keine künstlerische, sondern eine wissenschaftliche. Nur durch solche Unterscheidungen kann es gelingen, nicht auf das erstbeste Anzeichen hereinzufallen und klarer zu sehen, was der Fall ist. Ansätze hierzu wurden hoffentlich geliefert.

Bildnachweis

Abb. 1: Oskar Bätschmann, *Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik*, Darmstadt 2001, S. 158

Abb. 2: Karl Popper, »Bemerkungen eines Realisten zur Logik, Physik und Geschichte«, in: ders., *Objektive Erkenntnis. Ein evolutionärer Entwurf*, Hamburg 1984, S. 300

Abb. 3: Christian Nille

¹ Der Begriff der ›Kunstgeschichte‹ wird in diesem Text sehr umfassend verstanden, so dass er auch Spezifizierungen, wie ›Kunstwissenschaft‹, ›Bildgeschichte‹ oder ähnliches einschließt. Um ›die Kunstgeschichte‹ greifen zu können und nicht in einem Meer von einzelnen kunsthistorischen Arbeiten, sprich ›Kunstgeschichten‹, unterzugehen, wird sich auf allgemeine Strukturen konzentriert. Einen vorzüglichen Zugang zu diesen Strukturen bieten weitverbreitete und prägende Arbeiten, wie kunsthistorische Einführungsbücher, Lexika oder ähnliches. Denn wenn sich eine spezielle Konstellation dort nachweisen lässt, ist anzunehmen, dass sie für einen großen Teil ›der Kunstgeschichte‹ gilt.

² Egon Flaig, »Das Unvergleichliche, hier wird's Ereignis. Reflexion über die moralisch erzwungene Verdummung«, in: *Merkur* 2007, S. 978–981, hier S. 978.

³ Die Arbeiten dieser beiden Autoren wurden gewählt, da sie jeweils recht prominent und markant für eine spezielle Auffassung der akademischen Tätigkeit stehen und da sich die ausgeführten Punkte gut auf die Kunstgeschichte übertragen lassen. Ferner handelt es sich um zwei Positionen, die sich deutlich voneinander unterscheiden (vgl. Kap. XI).

⁴ Wem es schwerfällt, dem Assoziationssoj zu widerstehen, der kann auch andere Begriffe verwenden, um die hier getroffene Unterscheidung zu benennen, etwa ›hermeneutische Kunstgeschichte‹ (Gadamer) und ›kritisch-rationale Kunstgeschichte‹ (Popper). Der vorliegende Beitrag ist an der Sache, nicht an ihrer Bezeichnung interessiert.

⁵ Renate Prochno, *Das Studium der Kunstgeschichte. Eine praxisbetonte Einführung*, Berlin 2008, S. 16. Vergleichbare, etwas ausführlichere Angaben finden sich etwa auch bei Susanna Partsch, *Einführung in das Studium der Kunstgeschichte*, Stuttgart 2014, S. 205–213.

⁶ Dass das Studium der Kunstgeschichte auf die genannten Berufsfelder ausgerichtet ist, oder dies zumindest beabsichtigt, zeigen die Studieninformationen, die von den einzelnen kunsthistorischen Instituten bereitgestellt werden.

⁷ *Leitfaden zum wissenschaftlichen Arbeiten*, hrsg. von der Freien Universität Berlin. Fachbereich Geschichts- und Kulturwissenschaften. Kunsthistorisches Institut (http://www.geschkult.fu-berlin.de/e/khi/_ressourcen/lehre/Leitfaden_zum_wissenschaftlichen_Arbeiten.pdf; 06.10.2016). Dieser Leitfaden wurde (mit kleinen Modifikationen in anderen Bereichen) von der Universität Paderborn übernommen (https://kw1.uni-paderborn.de/fileadmin/kw/institute-einrichtungen/kunst-musik-textil/kunst/personal/heinrichs/Leitfaden_zum_wissenschaftlichen_Arbeiten.pdf; 06.10.2016). Bei den *Richtlinien zum Erstellen einer Hausarbeit im Fach Kunstgeschichte*, hrsg. vom Institut für Kunstgeschichte der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg, S. 5 (http://www.kunstgeschichte.fau.de/aa_dateien/richtlinien-formulare_Hausarbeitsrichtlinien+Checkliste.pdf; 06.10.2016) stellt die ›Wissenschaftlichkeit‹ eines von fünf Bewertungskriterien dar.

⁸ Da hierzu keine weiteren Angaben gemacht werden, ist davon auszugehen, dass jedem der genannten Punkte gleichviel Gewicht zugemessen wird.

⁹ Prochno 2008 (wie Anm. 5), S. 103.

¹⁰ Vgl. ebd., 145–148 (Zitat S. 145).

¹¹ Zur Erläuterung: Es gelang Alan Sokal problemlos, einen Aufsatz in einer prestigeträchtigen wissenschaftlichen Zeitschrift zu publizieren, der mit Absicht völlig unsinnig, widersprüchlich und inhaltsleer war, dafür aber vor wohlklingenden Floskeln und Namedropping strotzte. Vgl. hierzu Alan Sokal und Jean Bricmont, *Eleganter Unsinn. Wie die Denker der Postmoderne die Wissenschaft missbrauchen*, München 1999. Auch die Problematik der Doktorwürde mancher Politiker weist in diese Richtung. Ein anderes lehrreiches Beispiel dafür, dass sich eine Tätigkeit nicht über die Zugehörigkeit zu einer Institution und den dortigen Erfolg bestimmen lässt, bietet Gert Postel, *Doktorspiele. Geständnisse eines Hochstaplers*, Frankfurt am Main 2003.

¹² Karl Popper, »Zwei Seiten des Alltagsverstandes: ein Plädoyer für den Realismus des Alltagsverstandes und gegen die Erkenntnistheorie des Alltagsverstandes«, in: ders., *Objektive Erkenntnis. Ein evolutionärer Entwurf*, Hamburg 1984, S. 32–108, hier S. 44.

¹³ Vgl. zur Komplexitätssteigerung etwa Hans Ulrich Gumbrecht, »Riskantes Denken. Intellektuelle als Katalysatoren von Komplexität«, in: *Der kritische Blick. Über intellektuelle Tätigkeiten und Tugenden*, hrsg. von Uwe Justus Wenzel, Frankfurt am Main 2002, S. 140–147, hier S. 144f. Vgl. zu den unterschiedlichen Zeiten Pierre Bourdieu, *Sozialer Sinn. Kritik der theoretischen Vernunft*, Frankfurt am Main 1993, S. 149–151.

¹⁴ Vgl. Gelshorn Julia, »Der Produzent als Autor. Künstlerische Theorien als kunsthistorische Herausforderung«, in: *Kunstgeschichte & Gegenwartskunst. Vom Nutzen & Nachteil der Zeitgenossenschaft*, hrsg. von Verena Krieger, Köln 2008, S. 193–211. Eine klassische Formulierung dieses Punktes findet sich bei Erwin Panofsky, »Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst«, in: *Ikonographie und Ikonologie. Theorien – Entwicklungen – Probleme*, hrsg. von Ekkehard Kaemmerling, Köln 1991, S. 185–206, hier S. 200f.

¹⁵ Hans-Georg Gadamer, »Wahrheit in den Geisteswissenschaften«, in: ders., *Hermeneutik II. Wahrheit und Methode. Ergänzungen*, Tübingen 1986, S. 37–43, hier S. 40.

¹⁶ Die hier gebotene Aufschlüsselung entspricht in vielen Punkten jener, die Erwin Panofsky, »Einführung. Kunstgeschichte als geisteswissenschaftliche Disziplin«, in: ders., *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*, Köln 2002, S. 7–35, hier S. 22f. zwischen »Kenner« und »Kunsthistoriker« vornimmt. Der Unterschied besteht allein darin, dass Panofsky das Ziel der Kunstgeschichte in der Datierung zu Zuordnung von Kunstwerken sieht.

¹⁷ Prochno 2008 (wie Anm. 5), S. 106 etwa teilt den Studierende der Kunstgeschichte hinsichtlich ihrer Referate und Seminararbeiten Folgendes mit: »Sie [müssen] auch hier erläutern, wie Sie vorgehen, d.h. Sie müssen Ihre **Methodik** erklären.« Es sei an dieser Stelle nur darauf hingewiesen, dass in der Kunstgeschichte ziemlich unklar ist, was unter »Methode« beziehungsweise »Methodik« zu verstehen ist. Vgl. etwa die gerade zitierte Auffassung Prochnos mit jener von Hubertus Kohle, »Methode«, in: *Lexikon Kunstwissenschaft. Hundert Grundbegriffe*, hrsg. von Stefan Jordan und Jürgen Müller, Stuttgart 2012, S. 232–235, hier S. 232. Diese Unklarheit ist vermutlich auf eine fehlende wissenschaftstheoretische Reflexion zurückzuführen.

¹⁸ Vgl. *Lexikon der Kunstwissenschaft. Hundert Grundbegriffe*, hrsg. von Stefan Jordan und Jürgen Müller, Stuttgart 2012.

¹⁹ Vgl. Erna Fiorentini, »Wahrheit«, in: *Metzlers Lexikon Kunstwissenschaft. Idee, Methoden, Begriffe*, hrsg. von Ulrich Pfisterer, Stuttgart 2003, S. 375–380.

²⁰ Ebd., S. 375.

²¹ Ebd.

²² Vgl. etwa Karl Popper, »Bemerkungen zu Tarskis Theorie der Wahrheit«, in: ders., *Objektive Erkenntnis. Ein evolutionärer Versuch*, Hamburg 1984, S. 332–353, hier v.a. S. 332–342.

²³ Karl Popper, »Vermutungswissen: meine Lösung des Problems der Induktion«, in: ders., *Objektive Erkenntnis. Ein evolutionärer Versuch*, Hamburg 1984, S. 1–31, hier S. 30.

²⁴ Ebd.

²⁵ Fiorentini 2003 (wie Anm. 19), S. 375.

²⁶ Hans-Georg Gadamer, »Die Wahrheit des Kunstwerks«, in: ders., *Gesammelte Werke. Neuere Philosophie I, Hegel • Husserl • Heidegger*, Bd. 3, Tübingen 1987, S. 249–261.

²⁷ Ebd., S. 256.

- ²⁸ Ebd., S. 257. Damit kommt der Kunst, laut Gadamer, eine Gegenposition zur Wissenschaft zu. Vgl. hierzu Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen 1990, S. 2: »Daß an einem Kunstwerk Wahrheit erfahren wird, die uns auf keinem anderen Weg erreichbar ist, macht die philosophische Bedeutung der Kunst aus [...]. So ist neben der Erfahrung der Philosophie die Erfahrung der Kunst die eindringlichste Mahnung an das wissenschaftliche Bewußtsein, sich seine Grenzen einzugestehen.«
- ²⁹ Hans-Georg Gadamer, »Über das Lesen von Bauten und Bildern«, in: ders., *Gesammelte Werke. Ästhetik und Poetik*, Bd. 8, Tübingen 1993, S. 331–338, hier S. 331.
- ³⁰ Jürgen Stöhr, »Bilder« im Rudel und in der Herde. Diesmal liegt Joseph Beuys auf dem Autopsietisch von Damien Hirst«, in: *Das Bild im Plural. Mehrteilige Bildformen zwischen Mittelalter und Gegenwart*, hrsg. von David Ganz und Felix Thürlemann, Berlin 2010, S. 365–385, hier S. 366. Vgl. dazu Gadamer 1993 (wie Anm. 29), S. 331: »Welche Fragen werden denn in einem Kunstwerk erhoben – und damit: welche Antworten des Verstehens in uns ausgelöst, und zwar so, daß wir am Ende das Kunstwerk selbst als die Antwort auf solche Fragen verstehen?«
- ³¹ Popper 1984 (wie Anm. 12), S. 71.
- ³² *Referat, Thesepapier, Hausarbeit. Leitfaden des Lehrstuhls für Kunstgeschichte der Universität Augsburg* (<https://www.philhist.uni-augsburg.de/lehrstuehle/kunstgeschichte/downloads/Leitfaden.pdf>, 03.09.2016), S. 2.
- ³³ Prochno 2008 (wie Anm. 5), S. 13.
- ³⁴ Gadamer 1986 (wie Anm. 15), S. 40.
- ³⁵ Vgl. etwa Prochno 2008 (wie Anm. 5), S. 13 (hier wiedergegeben unter Anm. 33) und S. 103 (hier wiedergegeben unter Anm. 9).
- ³⁶ Vgl. hierzu Oskar Bätschmann, *Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik*, Darmstadt 2001, S. 156–159.
- ³⁷ Karl Popper, »Bemerkungen eines Realisten zur Logik, Physik und Geschichte«, in: ders., *Objektive Erkenntnis. Ein evolutionärer Entwurf*, Hamburg 1984, S. 298–331, hier S. 300. Von dort stammen auch die Schemata.
- ³⁸ Ebd.
- ³⁹ Vgl. ebd., S. 300f.
- ⁴⁰ Popper 1984 (wie Anm. 12) S. 82. Vgl. hierzu auch ebd., S. 82–86.
- ⁴¹ Prochno 2008 (wie Anm. 5), S. 14.
- ⁴² Gadamer 1993 (wie Anm. 29), S. 335f.
- ⁴³ Gadamer 1986 (wie Anm. 15), S. 43. Vgl. ebd., S. 43 auch: »Es gibt kein Mittel, das Wahre und das Falsche in ihnen [d.h. in den Geisteswissenschaften; C.N.] zu unterscheiden, als wiederum das, dessen die sich selbst bedienen: *logoi*, Reden.«
- ⁴⁴ Ebd., S. 40.
- ⁴⁵ Vgl. zu diesem Umgang mit einem konkreten Bau Gadamer 1993 (wie Anm. 29), S. 331f.
- ⁴⁶ Max Imdahl, »Ikonik. Bilder und ihre Anschauung«, in: *Was ist ein Bild?*, hrsg. von Gottfried Boehm, München 2001, S. 300–324, hier S. 300.
- ⁴⁷ Prochno 2008 (wie Anm. 5), S. 24.
- ⁴⁸ Popper 1984 (wie Anm. 12), S. 74.
- ⁴⁹ Karl Popper, »Zur Theorie des objektiven Geistes«, in: ders., *Objektive Erkenntnis. Ein evolutionärer Entwurf*, Hamburg 1984, S. 158–197, hier S. 187.
- ⁵⁰ Gadamer 1986 (wie Anm. 15), S. 39.
- ⁵¹ Prochno 2008 (wie Anm. 5), S. 23f.
- ⁵² Gadamer 1986 (wie Anm. 15), S. 40.
- ⁵³ Prochno 2008 (wie Anm. 5), S. 18.
- ⁵⁴ Ebd.
- ⁵⁵ Popper 1984 (wie Anm. 12), S. 44.
- ⁵⁶ Prochno 2008 (wie Anm. 5), S. 15.
- ⁵⁷ Ebd., S. 18.
- ⁵⁸ Gadamer 1986 (wie Anm. 15), S. 40.

⁵⁹ Vgl. zu dieser Unterscheidung und zum Problem ihrer Verwischung grundsätzlich Egon Flaig, »Spuren des Un-
geschehenen. Warum die bildende Kunst der Geschichtswissenschaft nicht helfen kann«, in: *Archäologie zwi-
schen Imagination und Wissenschaft: Anne und Patrick Poirier*, hrsg. von Bernhard Jussen, Göttingen 1999, S.
16–50, hier S. 18–23.

⁶⁰ Gadamer 1986 (wie Anm. 15), S. 38.

⁶¹ Gadamer 1990 (wie Anm. 28), S. 2.

⁶² Karl Popper, »Wissenschaft: Vermutungen und Widerlegungen«, in: ders., *Vermutungen und Widerlegungen.
Das Wachstum der menschlichen Erkenntnis*, Bd. 1, Tübingen 1994, S. 46–95, hier S. 53.

⁶³ Popper 1984 (wie Anm. 12), S. 82.