

Marcus Müller  
Geschichte, Kunst, Nation



# Studia Linguistica Germanica

Herausgegeben

von

Christa Dürscheid

Andreas Gardt

Oskar Reichmann

Stefan Sonderegger

90

Walter de Gruyter · Berlin · New York

Marcus Müller

# Geschichte, Kunst, Nation

Die sprachliche Konstituierung  
einer ‚deutschen‘ Kunstgeschichte  
aus diskursanalytischer Sicht

Walter de Gruyter · Berlin · New York

∞ Gedruckt auf säurefreiem Papier  
das die US-ANSI-Norm über Haltbarkeit erfüllt.

ISBN 978-3-11-019642-9

ISSN 1861-5651

*Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek*

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

© Copyright 2007 by Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, D-10785 Berlin.

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Germany

Einbandgestaltung: Christopher Schneider, Berlin

## Vorwort

Die vorliegende Arbeit wurde im Juli 2006 von der Neuphilologischen Fakultät der Universität Heidelberg als Dissertation angenommen. Sie wurde gegenüber der eingereichten Fassung unwesentlich verändert.

Für Ihren jeweiligen Anteil am Zustandekommen der Arbeit danke ich Jochen A. Bär, Hans Haufe, Klaus-Peter Konerding und den Teilnehmern des von Oskar Reichmann in Heidelberg veranstalteten Doktorandenkolloquiums. Für die Aufnahme meiner Arbeit in die Reihe *Studia Linguistica Germanica* danke ich den Herausgebern. Dem Verlag de Gruyter, namentlich Angelika Hermann und Heiko Hartmann, gilt mein Dank für die freundliche Betreuung. Ganz besonders danke ich Oskar Reichmann, der mir ein Lehrer im umfassendsten Wortsinne war und ohne den mein Buch nicht denkbar wäre.

Statt mich gegenüber meiner Frau Alessandra Bendiscioli in unzureichenden Danksagungen zu verheddern, widme ich ihr dieses Buch.

Heidelberg, im August 2007

Marcus Müller



# Inhaltsverzeichnis

Einleitung.....	1
1. Geschichte als Text und Diskurs .....	9
1.1. Geschichte und Geschichtstext.....	10
1.1.1. Die Polysemie von Geschichte .....	10
1.1.2. Geschichte als Wahrheit und ihr Entwurf.....	11
1.1.3. Der Sinn der Geschichte.....	13
1.2. Geschichte als Diskurs.....	16
1.3. Wird Geschichte wirklich erzählt? .....	19
1.4. Ist Kunstgeschichte Geschichte? .....	22
1.5. Resümee .....	24
2. Kommunikationsräume und weltanschauliche Voraussetzungen der deutschen Kunsthistoriographie .....	26
2.1. Die Ausprägung des kunsthistorischen Geschichtsverständnisses.....	26
2.1.1. Vortexte der modernen Kunsthistoriographie .....	27
2.1.1.1. Vasari.....	27
2.1.1.2. Winckelmann .....	28
2.1.1.3. Hegel .....	30
2.1.2. Kunstgeschichte als Abfolge der Kunststile .....	32
2.2. Die Herausbildung einer nationalen Perspektive .....	34
2.3. Die Verfasser der Geschichten der deutschen Kunst.....	37
2.3.1. Die Entstehung der Kunstgeschichte als Universitätsfach.....	37
2.3.2. Die deutsche Kunsthistoriographie im Nationalsozialismus ....	39
2.3.3. Die Revitalisierung einer nationalen Perspektive .....	42
2.4. Resümee .....	44
3. Prämissen und Methode.....	46
3.1. Terminologische Fundierungen und Vorüberlegungen .....	48
3.1.1. Diskurs .....	48
3.1.2. Probleme der Diskursanalyse .....	50
3.1.3. Perspektivität in Sprachsystem und Sprachgebrauch .....	51
3.1.4. Wissen und sprachliches Handeln .....	55
3.1.5. Wissensbereich und Konzept.....	57

3.1.6. Konzepte und onomasiologische Felder .....	62
3.1.7. Syntaktische Integration der Wissensbereiche.....	67
3.1.8. Konzept, Weltanschauung und Imagearbeit.....	70
3.1.9. Ereignis und Prozess.....	74
3.1.10. Klassen, Totalitäten und Ganzheiten.....	76
3.1.11. Thematische Entfaltung.....	77
3.2. Das Korpus .....	83
3.2.1. Begründung der Korpusauswahl.....	84
3.2.2. Gesamtbeschreibung des Korpus.....	85
3.2.3. Zeitliche Grobgliederung des Korpus .....	86
3.2.4. Grobgliederung des Korpus nach Kommunikationsbedingungen .....	87
3.2.5. Gemeinschaftsprojekte innerhalb des Korpus .....	87
3.2.6. Vorgehen bei der Exzerption .....	88
3.4. Erläuterungen zur Darstellungsweise und Notation.....	89
3.4.1. Graphie .....	89
3.4.2. Quellennachweise.....	90
3.4.3. Transformierung der exzerpierten Syntagmen in die Normalform .....	90
3.4.4. Teilformalisierungen .....	90
3.4.5. Monosemierung polysemer Einheiten.....	91
3.4.6. Markierung der semantischen Rollen.....	92
3.4.7. Markierung diskursreferentieller Verweise.....	94
3.5. Semasiologische Gliederung der Ausdrücke <i>Kunst, Kultur und Geschichte</i> .....	95
3.6. Resümee .....	100
4. Lexikalische und textstrategische Perspektivierung der Wissensbereiche.....	101
4.1. GESCHICHTE.....	101
4.1.1. Geschichte ist ein Individuum .....	101
4.1.2. Geschichte ist ein Ort.....	103
4.1.3. Geschichte ist Veränderung.....	104
4.1.4. Geschichte ist Verbesserung.....	105
4.1.5. Geschichte ist Verschlechterung.....	108
4.1.6. Geschichte ist ein Wechselspiel .....	109
4.1.7. Geschichte ist Konstanz .....	111
4.1.8. Geschichte ist Ergebnis von Kommunikation .....	112
4.2. KUNST .....	115
4.2.1. Kunst ist ein Individuum .....	115
4.2.2. Kunst ist eine Gruppe von Individuen.....	116
4.2.3. Kunst ist ein Ort.....	117

4.2.4. Kunst ist ein Einheitsprinzip.....	118
4.2.5. Kunst ist eine Tätigkeit.....	122
4.2.6. Kunst ist ein Anschauungsobjekt .....	123
4.2.7. Kunst ist Kommunikation .....	124
4.2.8. Kunst ist eine Lebenswelt .....	127
4.3. NATION.....	128
4.3.1. Deutschland ist ein Individuum.....	128
4.3.2. Deutschland ist ein Einheitsprinzip .....	132
4.3.3. Deutschland ist ein Ort .....	135
4.3.4. Deutschland ist ein soziales Gebilde.....	137
4.3.5. Deutschland ist ein biologisches Gebilde.....	138
4.3.6. Deutschland sind wir .....	140
4.4. Resümee .....	141
5. Die syntaktische Integration der Wissensbereiche .....	144
5.1. GESCHICHTE + KUNST.....	144
5.1.1. Nominalphrasen .....	144
5.1.2. Prädikationsgefüge .....	154
5.1.3. Adverbiale Angaben.....	157
5.2. KUNST + NATION.....	158
5.2.1. Nominalphrasen .....	158
5.2.2. Prädikationsgefüge .....	168
5.2.3. Adverbiale Angaben.....	173
5.3. GESCHICHTE + NATION.....	174
5.3.1. Nominalphrasen .....	174
5.3.2. Prädikationsgefüge .....	180
5.3.3. Adverbiale Angaben.....	182
5.4. GESCHICHTE + KUNST + NATION.....	182
5.4.1. Nominalphrasen .....	183
5.4.2. Prädikationsgefüge .....	191
5.4.3. Adverbiale Angaben.....	194
5.5. Resümee .....	194
6. Strategien der thematischen Entfaltung.....	196
6.1. Beschreiben.....	196
6.1.1. Beschreiben als Perspektivieren.....	198
6.1.2. Modi der Verankerung .....	201
6.1.3. Stufen der Temporalisierung .....	202
6.1.4. Betrachtereinbezug.....	209
6.1.5. Produktionsnachvollzug.....	214
6.1.6. Zusammenbindung von Konkreta und Abstrakta in der Beschreibung .....	216

6.1.7. Zustands-, Epochen- und Konstellationsbeschreibungen.....	220
6.1.8. Resümee .....	223
6.2. Erzählen .....	224
6.2.1. Individuum, Klasse und Abstraktum .....	226
6.2.2. Agentivierungen als Instrument der Nationalpädagogik.....	244
6.2.3. Metaphorische Deutungsrahmen.....	252
6.2.4. Metadiskursives Erzählen.....	260
6.2.5. Resümee .....	264
6.3. Argumentieren .....	265
6.3.1. Argumentation als Vernetzung .....	268
6.3.1.1. Präventives Argumentieren .....	268
6.3.1.2. Reaktives Argumentieren.....	270
6.3.2. Argumentieren aus der Autorität .....	272
6.3.3. Die deutsche Kunst und das Deutsche – Argumentieren aus den Teilen und dem Ganzen .....	279
6.3.3.1. Deutsche Kunst und Deutsches Wesen .....	280
6.3.3.2. Das Deutsche in der Gotik.....	285
6.3.3.3. Das Fremde als Kontur des Eigenen.....	290
6.3.4. Was ist Deutschland? – Argumentieren aus der Definition ...	292
6.3.5. Resümee.....	299
7. Resümee.....	301
7.1. Zusammenfassung der Ergebnisse .....	301
7.1.1. Klassen von Konzepten.....	301
7.1.2. Modi der Inbezugsetzung der Wissensbereiche.....	302
7.1.3. Perspektivierung durch thematische Entfaltung.....	306
7.2. Zeitliche Gliederung des Diskurses .....	308
7.3. Kunstgeschichte als Mittel der Stiftung nationaler Identität .....	310
7.4. Schluss .....	313
8. Literatur .....	315
8.1. Quellen .....	315
8.2. Sekundärliteratur.....	316
9. Anhang.....	329
9.1. Lexikalische und textstrategische Perspektivierungen .....	329
9.1.1. GESCHICHTE.....	329
9.1.2. KUNST .....	338
9.1.3. NATION.....	348
9.2. Integrative Fügungen .....	357
9.2.1. KUNST + GESCHICHTE.....	357

9.2.1.1. Nominalphrasen .....	357
9.2.1.2. Prädikationsgefüge .....	364
9.2.1.3. Adverbiale Angaben .....	369
9.2.2. KUNST + NATION.....	370
9.2.2.1. Nominalphrasen .....	370
9.2.2.2 Prädikationsgefüge.....	376
9.2.2.3. Adverbiale Angaben .....	381
9.2.3. GESCHICHTE + NATION .....	382
9.2.3.1. Nominalphrasen.....	382
9.2.3.2. Prädikationsgefüge .....	386
9.2.3.3. Adverbiale Angaben .....	389
9.2.4. GESCHICHTE + KUNST + NATION .....	389
9.2.4.1. Nominalphrasen .....	389
9.2.4.2. Prädikationsgefüge .....	393
9.2.4.3. Adverbiale Angaben .....	400



## Einleitung

Von Georg Dehio stammt die Beobachtung, das Kunstwerk habe immer eine Doppelnatur: Einerseits ist es – als geschaffenes Produkt – ein Zeugnis der Vergangenheit, andererseits gehört es – als ästhetischer Eindruck – der Gegenwart des Betrachters an. Der *Kunstwissenschaftler* hat die Aufgabe, diese Doppelnatur offen zu legen, indem er die ästhetische Wirkung der Kunst auf die Gegenwart an die historischen Bedingungen ihrer Entstehung rückbindet. Sieht also der Kunstwissenschaftler sein Metier darin, Kunstwerke als Ereignisse in den Rahmen einer allgemeinen Entwicklung zu stellen, dann ist er ein Sonderfall des Historikers.

Von der Figur des *Historikers* wiederum hat man zwei Bilder entworfen. Auf der einen Seite wurde gesagt, der Historiker sei jemand, durch den ‚die Geschichte selbst spricht‘; einer, der gleichsam nur die Bühne für den selbstbestimmten Auftritt der historischen Ereignisse zimmert. Andere haben den Geschichtsschreiber in eine Linie mit seinem anthropologischen Vorbild, dem Erzähler, gestellt und das Erzählte, die Geschichte, als ein narrativ strukturiertes Sinnganzes verstanden, welches nicht einfach den Lauf der Dinge abbildet, sondern seinen Sinn erst im Moment der Erzählung erhält. Köller (2004: 290) hat in diesem Sinne auf die grundlegende *Perspektivität* des historischen Textes verwiesen:

Prinzipiell ist zu beachten, dass das Phänomen *Geschichte* sehr viel weniger als andere Betrachtungsgegenstände einfach da ist und nur darauf wartet, sprachlich repräsentiert zu werden [...]. Vielmehr muss dieses Phänomen als Vorstellungsgestalt erst mühsam aus Quellen rekonstruiert oder mit Hilfe von Selektionsentscheidungen konstituiert werden. Ein Historiker kann Geschichte nicht einfach widerspiegeln, sondern er kann nur eine bestimmte Vorstellungsgestalt von Geschichte aus einer umgeformten Masse von Daten unterschiedlichster Art herausmeißeln. Das Produkt seiner Sinnbildungsanstrengungen ist allerdings kein reines Produkt der Einbildungskraft, weil es referenziell in der Realität verankert sein muss, aber gleichwohl doch ein Objektivierungskonstrukt, das in einem sehr hohen Maße von den Perspektivierungsimplikationen des dafür maßgeblichen Sehepunktes bzw. der dafür verwendeten sprachlichen Objektivierungsmuster abhängt.

Geschichte in diesem Sinne *war* also nicht, sondern entsteht als „Vorstellungsgestalt“ bei der Niederschrift eines historischen Textes, und zwar in Abhängigkeit einerseits vom individuellen Standpunkt („Sehepunkt“) des Historikers und andererseits von den „sprachlichen Objektivierungsmus-

tern“, deren sich der Historiker beim Verfassen des Geschichtstextes bedient: Die ‚Geschichte‘ als Vorstellungsgestalt ist nicht nur abhängig von den Daten, welche die historische Forschung zeitigt, sondern genauso von den kommunikativen Voraussetzungen ihrer sprachlichen Gestaltung. Mit dem Ausdruck *sprachliche Objektivierungsmuster* sind z. B. Epochenbegriffe mit ihren wissenschaftsgeschichtlichen und weltanschaulichen Implikationen angesprochen, aber auch Textmuster, auf die bei der Beschreibung einzelner historischer Sachverhalte oder der Erzählung historischer Entwicklungslinien zurückgegriffen wird. Solche Modi der sprachlichen Ausgestaltung von ‚Geschichte‘ sind aber ihrerseits gebunden an Vortexte, und zwar insbesondere an solche, die im Rahmen des jeweiligen historischen Kommunikationsbereichs denselben Gegenstand behandelten. Die sprachlich konfigurierte Vorstellungsgestalt der Geschichte als überindividuelles Phänomen ist also nur erklärbar, wenn Texte betrachtet werden, die thematisch aufeinander bezogen sind. Eine solche Klasse aus thematisch aufeinander bezogenen Texten wird im Folgenden mit Busse/Teubert (1994: 14) *Diskurs* genannt. ‚Geschichte‘ wäre demnach ein komplexer Redegegenstand, der seinen Erscheinungsort in der Intersubjektivität der Kommunikationssituation hat und beständig reformuliert wird. Dementsprechend ist er erstens den Bedingungen der Kommunikation und zweitens der Handlungsabsicht des jeweiligen Historikers unterworfen. Das bedeutet, dass sich in der intersubjektiven Vorstellungsgestalt ‚Geschichte‘, wie sie im historiographischen Diskurs entsteht, einerseits Kontinuitäten durch Musterbildungen und andererseits Variablen durch Handlungsvarianten ausprägen.

Dem *Patrioten* wiederum ist es ein Anliegen, seine Vorstellung von der Einheit, der Bedeutung und den Leistungen des eigenen Volkes möglichst anschaulich und publikumswirksam zu verbreiten. Die ‚Geschichte der deutschen Kunst‘ eignet sich dazu in besonderem Maße, eben weil Kunstwerke immer gleichzeitig als historische Ereignisse und als Betrachtungsgegenstände der Gegenwart präsentiert werden können. ‚Geschichte‘ – auch die des eigenen Volkes – wird in Kunstwerken daher unmittelbar erfahrbar, bedeutende Künstler wie z. B. Albrecht Dürer können in national geprägten Kunstgeschichten mit den besten Erfolgsaussichten als nationalpädagogisch wirksame Identifikationsfiguren exponiert werden. Allerdings ist die deutsche Kunst, im Gegensatz etwa zur deutschen Sprache, kein Gegenstand, dessen Bindung an die Kategorie des Nationalen unmittelbar einsichtig wäre. Will der Kunsthistoriker als Patriot auftreten, so muss er die Entwicklung der Kunst im eigenen Land als *nationale* Kunstentwicklung plausibilisieren, indem er etwa bestimmte Kunststile ideengeschichtlich an die geistige Verfasstheit der eigenen Nation rück-

bindet oder indem er Leistungen einzelner Künstler aus deren nationalem Umfeld heraus erklärt.

Wer eine *Geschichte der deutschen Kunst* verfasst, der muss alle drei Figuren, den Kunstwissenschaftler, den Historiker und den Patrioten, in sich vereinigen. Er muss Kunstwerke beschreiben, eine Reihe von Kunstwerken als Ausdruck einer historischen Entwicklung plausibilisieren und schließlich darlegen, inwiefern diese Entwicklung eine spezifisch deutsche ist oder sich mindestens von anderen ‚nationalen Kunstentwicklungen‘ unterscheidet.

Damit sind die grundlegenden Parameter der vorliegenden Untersuchung benannt: Deren Ziel ist es, an einem Korpus, das aus allen in deutscher Sprache verfassten *Geschichten der deutschen Kunst* besteht, zu demonstrieren, *wie* dasjenige, was wir nach der Lektüre eines historiographischen Textes zur deutschen Kunst unter ‚deutscher Kunstgeschichte‘ verstehen, entsteht. Anders formuliert: Aufgezeigt werden sollen die sprachlichen Objektivierungsmuster, an welche ‚die deutsche Kunstgeschichte‘ als komplexe Vorstellungsgestalt im Sinne Köllers im Diskurs zur ‚Geschichte der deutschen Kunst‘ gebunden ist, und zwar auf der Ebene der Lexik, der Syntax und der Textpassagen. Texte, deren Thema die deutsche Kunstgeschichte ist, eignen sich in hohem Maße dazu, die sprachlichen Mittel aufzuzeigen, mit denen ‚Geschichte‘ als perspektivisch geprägter Wissenskomplex in einer Reihe thematisch aufeinander bezogener Texte ‚gemacht‘ wird: Erstens baut die Kunsthistoriographie generell auf einem relativ einheitlich tradierten Geschichtsmodell auf, kunsthistorische Überblickstexte sind daher gut vergleichbar. Zweitens ist der Kanon an Kunstwerken, der in den deutschen Kunstgeschichten präsentiert wird, über die 150 Jahre des Diskurses relativ unverändert geblieben; das heißt, dass nicht nur die Themen der Gesamttexte identisch sind, sondern sich innerhalb des Diskurses auch identische Teilthemen einzelner Textpassagen finden. Drittens schließlich lässt sich durch den nationalen Standpunkt der Autoren, der sich innerhalb der Kunsthistoriographie nicht aus dem Thema selbst ableiten lässt, deutlicher als in anderen Geschichtstexten die gegenseitige Abhängigkeit von Autorenperspektive und sprachlicher Gestaltung aufzeigen.

Es wird im Folgenden also versucht, von den Ergebnissen sprachlichen Handelns auf bestimmte konzeptuelle Prägungen diskursiv gebundenen Wissens zu schließen. Der Leitterminus der Analyse ist der Begriff der ‚Perspektivität‘, so wie er von Wilhelm Köller (2004) entwickelt wurde. Ich bin von der Prämisse ausgegangen, dass im Diskurs zur ‚Geschichte der deutschen Kunst‘ drei Bereiche des Wissens, nämlich die Bereiche GESCHICHTE, KUNST und NATION erstens in eingliedrigten Ausdrücken als Totalitäten implementiert, zweitens in Syntagmen zueinander in Bezug

gesetzt und drittens in Textpassagen als Teilthemen entfaltet werden. Die lexikalische Implementierung, die syntaktische Integration und die thematische Entfaltung können dabei als drei Stufen der Perspektivierung der komplexen Vorstellungsgestalt ‚deutsche Kunstgeschichte‘ betrachtet werden: Die Wissensbereiche KUNST, GESCHICHTE und NATION werden erstens in die einzelnen Texte eingeführt und gleichzeitig perspektiviert, indem sie durch Wörter oder Wortgruppen benannt werden. So kann man für KUNST z. B. *ästhetisch-künstlerische Produktion* oder *Formenwelt* sagen und hat damit einmal ein soziologisches und zum anderen ein philosophisch-systematisches Konzept von KUNST evoziert. Im ersten Konzept ist der Künstler als Handelnder impliziert und im zweiten die Kunst als kohärente Gesamterscheinung. Bei der Verwendung solcher Ausdrücke greifen Weltanschauung und Formulierungstradition immer wieder ineinander: Einerseits werden Formulierungen durch diskursextrinsische Weltanschauungen geprägt („die deutsche Rasse“, „Feudalformation“), andererseits werden diskursintrinsische Weltanschauungen durch in der Kommunikation geprägte Ausdrücke weitertradiert („Aufstieg“, „Blüte“, „Verfall“).

Die so eingeführten Wissensbereiche werden dann in Syntagmen ineinander integriert, z. B. verknüpft der Satz *Die abstrakte Malerei besitzt in Deutschland eigene Wurzeln* historische (*Wurzeln*), künstlerische (*abstrakte Malerei*) und auf die Nation bezogene (*in Deutschland*) Vorstellungen miteinander. Auch auf der Ebene der Syntagmen werden die Wissensbereiche nicht nur miteinander verknüpft, sondern gleichzeitig auch perspektiviert: Wenn z. B. vom *Verfall der gotischen Architektur* oder vom *Eindringen der niederländischen Malerei in Deutschland* gesprochen wird, dann drücken solche Fügungen Ereigniskonstellationen aus, innerhalb derer Sachverhalten bestimmte Handlungsrollen zugewiesen werden, z. B. die des Erleidenden eines historischen Vorganges (*Verfall der gotischen Architektur*) oder des Agenten einer Handlung (*Eindringen der niederländischen Malerei in Deutschland*).

Auch auf der Ebene von Textpassagen lassen sich Perspektivierungsbewegungen identifizieren. Zum Beispiel können Kunstwerke vom Betrachterstandpunkt oder einem fiktiven Standpunkt innerhalb des Kunstwerks aus beschrieben werden. Sie können auch versprachlicht werden, indem der eigene Eindruck des Beschreibenden vertextet wird oder indem man das Ereignis ihrer Produktion erzählt. In solchen Kunstbeschreibungen entsteht jeweils eine Perspektive, indem durch die Wahl eines bestimmten Betrachterstandpunktes jeweils ein Aspekt des beschriebenen Kunstwerkes versprachlicht wird. Nachdem die Kunstwerke beschreibend versprachlicht sind, wird in erzählenden Passagen eine historische Entwicklung präsentiert, innerhalb derer die beschriebenen Kunstwerke als Prototypen verschiedener Entwicklungsstufen plausibilisiert werden kön-

nen. Dabei treten regelhaft Konkreta, z. B. einzelne Künstler, und Abstrakta, z. B. Kunststile, als miteinander agierendes Personal der kunsthistorischen Erzählung auf. Die nationale Ausrichtung der *Geschichten der deutschen Kunst* erfordert es, dass außerdem künstlerische (*die Malerei*) und nationale (*die Deutschen*) Kategorien prinzipiell gleichberechtigt als Handelnde innerhalb des historischen Ereignisraumes präsentiert werden. Insbesondere die Kategorie des Nationalen ist aber aus den angesprochenen Gründen begründungspflichtig, daher finden sich neben den beschreibenden und erzählenden auch argumentierende Passagen. An ihnen lassen sich auf der Textebene besonders deutlich die verschiedenen konzeptuellen Fassungen des Wissensbereichs DEUTSCHLAND in den einzelnen Texten ablesen.

Durch die lexikalische Perspektivierung, die syntaktische Integration und die thematische Entfaltung der Wissensbereiche wird in den Texten eine komplexe individuelle Sinnwelt geschaffen, die vom Autor als ‚Geschichte der deutschen Kunst‘ präsentiert und vom Leser als solche rezipiert wird. Da nun aber nicht nur *ein* Text geschrieben wurde, der auf diese Weise die ‚Geschichte der deutschen Kunst‘ erzählt, sondern seit der Mitte des 19. Jahrhunderts bis heute eine ganze Reihe dieser Texte produziert wurde, ist aus den individuellen Vertextungen der einzelnen Diskursteilnehmer eine Wissenskonfiguration zweiter Ordnung entstanden, die einerseits heterogen ist, da jeder Autor seine eigene – zeitlich, fachlich und weltanschaulich bedingte – Sicht auf die deutsche Kunstgeschichte hat, die andererseits aber an sprachliche Objektivierungsmuster geknüpft ist. Musterbildungen finden sich auf den Ebenen der Lexik, der Syntagmen und der Textpassagen.<sup>1</sup> In ihnen drückt sich der Kern der GESCHICHTE DER DEUTSCHEN KUNST als einer diskursiv geprägten Wissenskonfiguration aus. Sie sollen im Folgenden auf allen genannten Ebenen dargestellt werden.

Dazu habe ich ein Korpus erstellt, das alle Texte umfasst, deren Autoren die gesamte ‚Geschichte der deutschen Kunst‘ in deutscher Sprache darstellen wollten. Aus diesem Korpus wurden systematisch erstens Wörter für GESCHICHTE, KUNST und NATION, zweitens einschlägige syntaktische Fügungen und drittens relevante Textpassagen exzerpiert. Das auf diese Weise zusammengestellte Material diente als Grundlage für den Hauptteil der Arbeit. Die Wörter und Syntagmen wurden geordnet. Sie sind im Anhang der Arbeit dokumentiert.

Der Wissenskomplex ‚Geschichte der deutschen Kunst‘, so wie er sich mittels der Analyse von *Geschichten der deutschen Kunst* rekonstruieren lässt,

---

<sup>1</sup> Muster finden sich auch und gerade auf der Makroebene der Gesamttexte, diese werden an vielen Stellen der Arbeit angesprochen, können aber nicht gesondert behandelt werden.

kann nicht einfach als eine Gegebenheit des Weltwissens von Autoren und Lesern betrachtet werden. Vielmehr erfolgt die sprachliche Perspektivierung des Wissens über die Welt aufgrund von Formulierungen, die oft metaphorisch oder metonymisch geprägt sind und die eine ganz spezifische Sinnwelt konstituieren. Diese Sinnwelt lässt sich auf eine Alltagstheorie über die involvierten Wissensbereiche zwar projizieren, ist aber nicht mit ihr identisch.

Durch die Untersuchung von diskurstypischen Musterbildungen auf der Ebene der Lexik, der Syntax und der Textpassagen kann schließlich empirisch belastbares Datenmaterial zur Verfügung gestellt werden, das die Interpretationsgrundlage für eine ganze Reihe von Fragestellungen ergibt, die über die reine Textwissenschaft weit hinausgehen. Eine davon lautet: Wie wird nationale Identität durch die Kunstgeschichte geprägt?

Die Arbeit ist wie folgt aufgebaut: Im ersten Kapitel lege ich die geschichtstheoretische Ausgangsposition der Untersuchung dar, indem verschiedene Positionen aufgerufen werden, die ‚Geschichte‘ in Abhängigkeit von den kommunikativen Ausgangsbedingungen ihrer Erzählung begreifen. Eine Grundbedingung zum Verständnis der Debatte, die sich um das Verhältnis zwischen der Geschichte und ihrer Darstellung dreht, ist die Einsicht in die systematische Polysemie des Ausdrucks *Geschichte*. Diese wird daher zu Beginn des Kapitels thematisiert. Danach kann die Debatte, die sich um die Frage nach der Abhängigkeit der Geschichte vom Text ihrer Darstellung dreht, in ihren Grundzügen skizziert werden. Im Anschluss stelle ich die Position des Historikers Jörn Rüsen dar, der Historiographie als Mittel der Stiftung sozialen Sinns versteht. Im Rückgriff auf einen Text Karlheinz Stierles wird deutlich gemacht, wieso solche Sinnstiftungsprozesse immer nur im Rahmen eines Diskurses analysierbar sind. Positionen, welche die ‚Geschichte‘ in Abhängigkeit zum historischen Text beschreiben, arbeiten meist mit dem Sprechhandlungsverb *erzählen*. Die sprachintuitiv unmittelbar nachvollziehbare Aussage, Geschichte werde erzählt, ist textanalytisch aber durchaus strittig, mindestens jedoch zu relativieren. Darauf gehe ich in einem weiteren Unterkapitel ein. Schließlich wird diskutiert, inwieweit man ‚Kunstgeschichte‘ als einen Sonderfall von ‚Geschichte‘ betrachten kann.

Im zweiten Kapitel beschreibe ich die weltanschaulichen Ausgangsbedingungen des Diskurses zur ‚Geschichte der deutschen Kunst‘. Eine Untersuchung zur sprachlichen Konstitution eines Diskursgegenstandes kann nur sinnvoll betrieben werden, wenn die fachbezogenen Weltanschauungen, die fachlich tradierten Formulierungsmuster und die sozialen Verhältnisse im jeweiligen Kommunikationsbereich bekannt sind. Das gilt in erster Linie für den Diskursanalytiker, es gilt aber auch für den Leser einer Diskursanalyse. Daher wird in einem kurzen Aufriss erstens die

fachhistorische Entwicklung des traditionellen Geschichtsmodells der Kunsthistoriographie und zweitens die Ausbildung einer nationalen Perspektive in der deutschen Kunstgeschichtsschreibung dargestellt; drittens gebe ich Auskunft über die soziale Stellung der Verfasser der *Geschichten der deutschen Kunst* im Kommunikationsbereich ‚Kunstgeschichte‘.

Im dritten Kapitel werden zuerst die sprachtheoretischen Ausgangspositionen der Arbeit dargelegt: Mit Köller (2004) werden drei Kategorien der ‚Perspektivität‘, nämlich ‚Standpunkt‘, ‚Aspekt‘ und ‚Perspektive‘ unterschieden und auf die Analyse sprachlicher Objektivierungsmuster bezogen. Mit dem Perspektivitätskonzept ist eine begriffliche Brücke zwischen sprachlichem Ausdruck und Wissensinhalten gegeben. So kann die perspektivische Prägung einzelner Wissensbereiche in Texten durch die Analyse sprachlicher Objektivierungsmuster aufgezeigt werden. Ein perspektivisch geprägter Wissensbereich wird im Folgenden *Konzept* genannt. Nominale Ausdrücke desselben Konzeptes können in Wortfeldern dargestellt werden. Der Schluss von Ausdrucksbedeutungen auf kognitive Gegebenheiten ist aber durchaus problematisch: Bei einem solchen Vorhaben müssen immer soziale Motive der Ausdrucksverwendung, wie sie Holly (1979, 2001) im Anschluss an Goffman (1971) mit dem Terminus ‚Imagearbeit‘ beschrieben hat, mitbedacht werden. Im Rückgriff auf die Forschungsliteratur gebe ich außerdem eine Bestimmung der hier zentralen Termini ‚Diskurs‘, ‚thematische Entfaltung‘, ‚Ereignis‘, ‚Prozess‘, ‚Totalität‘ und ‚Ganzheit‘. Im Anschluss beschreibe ich das zugrunde liegende Korpus, lege meine Untersuchungsmethode dar und kläre die graphischen Konventionen meiner Arbeit. Schließlich wird in drei lexikographischen Minimalartikeln ein Bedeutungsraster der drei zentralen polysemen Ausdrücke *Kunst*, *Kultur* und *Geschichte* gegeben, damit diese bei der Analyse als monosemierte Einheiten behandelt werden können.

Der Hauptteil der Arbeit gliedert sich in drei Teile: Erstens werden die lexikalischen Perspektivierungen der drei diskurskonstitutiven Wissensbereiche GESCHICHTE, KUNST und NATION dargestellt (4.), zweitens zeige ich die syntaktischen Muster auf, in denen die einzelnen Wissensbereiche ineinander integriert werden (5.) und drittens bespreche ich Perspektivierungsmuster auf der Ebene von Textpassagen (6.). Die Darstellung der Untersuchungsergebnisse erfolgt jeweils, indem einzelne Belege aus meinem Korpus beispielhaft besprochen und auf ihre Funktion hin interpretiert werden.

Die vorliegende Arbeit zeigt Gestaltungsprinzipien national angelegter kunsthistorischer Texte auf. Die Ergebnisse sind also in erster Linie Aussagen über Kunstgeschichtsschreibung. Darüber hinaus sind sie zu einem Gutteil aber auch auf historische Überblickstexte aller Art, etwa Sprach-, Literatur- oder Musikgeschichten, übertragbar. Damit mein Text nicht nur

einem kleinen Kreis diskursanalytisch interessierter Linguisten verständlich ist, habe ich mich bemüht, so zu formulieren, dass zumindest jeder Geisteswissenschaftler mich versteht, ohne sich die Fachsprache einer spezifischen Forschungstradition aneignen zu müssen. Meine Arbeitsterminologie besteht also soweit möglich aus allgemein eingeführten sprachwissenschaftlichen Termini; wenn Neuprägungen nötig waren, habe ich diese semantisch so durchsichtig wie möglich gehalten.

## 1. Geschichte als Text und Diskurs

Die vorliegende Diskursanalyse soll als ein Beitrag zu einer Debatte verstanden werden, die in den Geschichtswissenschaften in verschiedenen Ausprägungen schon seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts geführt wird. Sie dreht sich im Kern um die Frage, ob der historische Text im Idealfall eine nach wissenschaftlichen Maßstäben angefertigte Abbildung der Vergangenheit sei, dessen Gestalt von der objektiven Beschaffenheit der tatsächlich Ereignisabläufe der Geschichte vorgegeben ist, oder ob der Geschichtstext – und damit auch die Vorstellung von der ‚tatsächlichen‘ Geschichte – nicht in erster Linie von kommunikativen Parametern bestimmt sei. Als solche kommunikativen Parameter können einerseits die Handlungsabsichten, Wertmaßstäbe und fachlichen Hintergründe des einzelnen Historikers und andererseits die Bedingungen der verwendeten Einzelsprache und die durch den geschichtswissenschaftlichen Diskurs vorgegebenen Textmuster gelten.

Damit verbunden ist die Frage nach der gesellschaftlichen Funktion des Historikers. Sieht der Historiker sein Schaffen nicht als Freilegung der objektiven Vergangenheit, sondern als einen Perspektivierungsprozess, der durch die Parameter der kommunikativen Zusammenhänge seiner Disziplin bestimmt wird, dann kann die objektive Vergangenheit selbst auch nicht als Begründungsfigur seines Handelns dienen. Er muss seine Rechtfertigung in der Kommunikation selbst, in der gesellschaftlichen Funktion seines Schaffens suchen. Rüsen (1990b, 1997) sieht demnach als wichtigste Aufgabe des Historikers die Konstitution von historischem Sinn – das historische Schreiben wird so als Beitrag zur Identitätsbildung der Gesellschaft verstanden.<sup>1</sup>

Eine Grundbedingung zum Verständnis der Debatte, die sich um das Verhältnis zwischen der Geschichte und ihrer Darstellung dreht, ist die Einsicht in die systematische Polysemie des Ausdrucks *Geschichte*. Diese wird daher zu Beginn des Kapitels thematisiert (1.1.1.). Danach kann die Debatte, die sich um die Frage nach der Abhängigkeit der ‚Geschichte‘ als

---

1 ‚Identität‘ wird hier verstanden im sozialpsychologischen Sinne: Henrich (1979: 140) hat mit dem präzisierenden Terminus ‚diachrone Identität‘ die Vorstellung von der „Selbigkeit“ einer Person oder Gruppe „über die Abfolge ihrer inneren Vorstellungszustände“ beschrieben.

„komplexe Vorstellungsgestalt“ (Köller) vom sprachlichem Modus ihrer Darstellung dreht, in ihren Grundzügen skizziert werden (1.1.2.). Im Anschluss stelle ich die bereits angesprochene Position Rüsens dar (1.1.3.). Im Rückgriff auf einen Text Karlheinz Stierles wird deutlich gemacht, wieso solche Sinnstiftungsprozesse immer nur im Rahmen eines Diskurses analysierbar sind (1.2.). Bei Rüsens wie bei Stierle wird die gesellschaftliche Funktion der Geschichtsschreibung im Rückgriff auf das Sprechhandlungsverb *erzählen* begründet. Die sprachintuitiv unmittelbar nachvollziehbare Aussage, Geschichte werde erzählt, ist textanalytisch aber durchaus strittig, mindestens jedoch zu relativieren (1.3.). Schließlich wird diskutiert, inwieweit man ‚Kunstgeschichte‘ als einen Sonderfall von ‚Geschichte‘ betrachten kann (1.4.).

## 1.1. Geschichte und Geschichtstext

### 1.1.1. Die Polysemie von *Geschichte*

Eine Grundvoraussetzung zum Verständnis der epistemologischen Debatte in den Geschichtswissenschaften ist die Einsicht in die systematische Polysemie des Ausdrucks *Geschichte*. Im vorliegenden Kontext sind vier Bedeutungen von *Geschichte*<sup>2</sup> relevant:

1. Die Menge aller sinnhaft miteinander verknüpften Ereignisse, an denen Menschen als Handelnde beteiligt sind.
2. Eine individuelle oder überindividuelle Idee vom Gang und der Verknüpfung dieser Ereignisse.
3. Der Text, in dem die sinnhaft verknüpften Ereignisse dargestellt werden.
4. Das wissenschaftliche Fach, in dessen Rahmen die Produktion der historischen Texte erfolgt.

---

2 Die aufgeführten Bedeutungen ergeben sich aus der lexikographischen Analyse des Ausdrucks *Geschichte* in meinem Korpus (vgl. 3.6.). Den Bedeutungen 1. und 3. entsprechen im Wortartikel *Geschichte* bei Grimm (5, 3863f.) die Bedeutungsansätze 7 a) und b), 2. und 4. sind unter 7 c) zusammengefasst: „die geschichte als gegenstand des wissens, als wissenschaft, die kunst der geschichtsschreibung einschlieszend.“ In Duden (3, 1480) entsprechen den Bedeutungen 1., 3. und 4. die Bedeutungsansätze 1 a)–c). – Bracher (1978: 29) bespricht eine einfache Polysemie von Geschichte: „Die Thematik kompliziert sich noch weiter durch den Umstand, daß der Begriff der Geschichte selbst [...] mindestens zweideutig ist: Geschichte als Geschehenes und zugleich als seine nachträgliche Darstellung. Das ist eine Komplikation, die nicht nur in der deutschen Sprache liegt, sondern dem einleitend genannten Grundproblem einer Ambivalenz-Spannung entspricht, mit der wir es überhaupt zu tun haben: daß nämlich Wörter Geschichte machen und daß aus Geschichte wiederum, sich auf sie berufend, die Wörter stammen. Oder im Sinne eines der Zeit und ihren Umständen gerecht werdenden Historismus gesehen: historisches Verstehen bedarf der Sprache und bringt zugleich die Sprache des Historikers hervor.“

Wenn nun der historische Text einerseits als Abbild der Vergangenheit und andererseits als retrospektives Mittel der Sinngebung angesehen wird, dann werden die verschiedenen Bedeutungen von *Geschichte* in unterschiedlicher Art und Weise aufeinander bezogen. Reichmann (1984: 1) bespricht anlässlich des Kompositums *Sprachgeschichte* das Verhältnis der drei zuerst genannten Bedeutungen, nämlich *Sprachgeschichte* als „Entität“, als „Idee“ und als deren „Verwirklichung“. Reichmann unterscheidet zwei „Metatheorien“, in denen das Verhältnis der drei ersten Bedeutungen von *Geschichte* untereinander, deren Regulierung und die Inferenzprozesse von einer Ebene zur nächsten gefasst werden können. Die erste Metatheorie wird als „metaphysischer Realismus“ und die zweite als „Konstruktivismus“ identifiziert:

Unter ersterem soll hier die Auffassung verstanden werden, daß Erkenntnis ein Finden, Entdecken und darauf folgend ein möglichst exaktes Darstellen, Beschreiben, Wiedergeben, Nachzeichnen von etwas vor jeder Erkenntnisoperation und unabhängig von ihr auf irgendeine Weise Vorhandenem, meist von etwas als objektiv Vorausgesetztem, ist. Der Konstruktivismus versteht menschliches Handeln und mit ihm wissenschaftliche Erkenntnis demgegenüber als sozior-morphen, ausschließlich in sprachlicher Gestalt existenten Entwurf fiktiver Welten mit gesellschaftlicher Funktion als Existenzmöglichkeit (1984: 2).

Im ersten Fall wäre der Geschichtstext als – mehr oder weniger richtiges – Abbild von der Vergangenheit konzipiert, während im zweiten Fall die Vorstellung einer objektiv und unvorgreiflich existenten Geschichte zu Gunsten von ‚Geschichte‘ als intersubjektivem Weltdeutungsentwurf, als nicht nur kulturabhängigem, sondern auch kulturelle Identität generierendem Zeichenkonglomerat, verworfen wird.

### 1.1.2. Geschichte als Wahrheit und ihr Entwurf

Diese beiden von Reichmann entworfenen Positionen markieren die Pole eines breiten Spektrums von Geschichtstheorien: Die realistische Extremposition bringt der von Fustel de Coulanges aus dem Jahr 1862 überlieferte Satz auf den Punkt: „Nicht ich bin es, der spricht, sondern die Geschichte spricht durch mich“ (zitiert aus Bracher 1978: 44). Hier wird das Objektivitätspostulat an den Historiker unumwunden zur Zustandbeschreibung der epistemologischen Potenzen des historischen Prozesses umgewidmet: Der Historiker, dessen Zielsetzung die methodisch abgesicherte Suche nach der Wahrheit im historischen Erkenntnisprozess zu sein hat, erklärt sich kurzerhand selbst zu deren Medium. Diese ‚starke‘ erkenntnisrealistische Position kennzeichnet vor allem den Historismus

des 19. Jahrhunderts, wie er prototypisch in der Figur des Historikers Ranke verkörpert wird.<sup>3</sup> Der Historiker hat demnach die Geschichte in Gestalt der historischen ‚Quellen‘ vor sich wie der Geologe einen mineralienhaltigen Stein. Und wie das Mineral im Stein, muss das historische Ereignis nur fachgerecht freigelegt, methodisch sauber und sprachlich exakt beschrieben werden, um es in seiner wahren Gestalt präsentieren zu können. Das letztgültige und ausschließliche Korrelat des Geschichtstextes ist hier die Geschichte selbst.

Widerspruch zu dieser Position hat es aus den verschiedenen Fächern und Traditionen heraus gegeben.<sup>4</sup> Ein kleinster gemeinsamer Nenner kann womöglich in der Anschauung gesehen werden, dass ‚Geschichte‘, sofern wir sie nicht selbst erlebt haben, uns immer nur über den vermittelnden Text des Historikers zugänglich ist. In der Einleitung wurde bereits die Position Wilhelm Köllers (2004: 290) zitiert, der in diesem Sinne auf die grundlegende *Perspektivität* des historischen Textes verwiesen hat. Nach Köller ist die ‚Geschichte‘ als „Vorstellungsgestalt“ zwar referentiell in der Realität verankert, sie muss aber als Produkt erstens individueller Selektionsentscheidungen des Historikers und zweitens einer sprachlich geprägten Perspektivierungsbewegung, welche einerseits vom Standpunkt („Sehepunkt“) des einzelnen Historikers und andererseits von den „sprachlichen Objektivierungsmustern“, die zur Darstellung der ‚Geschichte‘ herangezogen wurden, abhängt.

Selbst wenn man davon ausgeht, dass es genau *eine* Geschichte der italienischen Kunst, der französischen Sprache oder des europäischen Königtums gegeben habe, für die es idealiter genau *eine* angemessene, i. e. *richtige* sprachliche Repräsentation gäbe, dann wäre diese Geschichte als eine Gegebenheit des „kollektiven Gedächtnisses“ einer nationalen oder übernationalen Öffentlichkeit immer auf die strukturierende, selektierende und perspektivierende Leistung des sie vermittelnden Historikers angewiesen.<sup>5</sup> Der Historiker aber handelt – wie jeder Sprecher – in einem komple-

3 Zu Rankes Geschichtsschreibung und Geschichtsmodell siehe Rösen (1990a).

4 Schmitter (1992: 46f.) unterscheidet vier Forschungsrichtungen, in denen ‚Geschichte‘ in unterschiedlichen Nuancierungen in Abhängigkeit vom (narrativ verfassten) Text ihrer Darstellung beschrieben wird: die „angelsächsische analytische Geschichtsphilosophie“ (Danto 1974), die „transzendente Historik“ (Baumgartner 1972, 1979), die „narrativistische Geschichtstheorie und -philosophie“ (Koselleck 1979, 1980, 1982, Rösen 1990b, 1997, White 1986) und den „französischen Strukturalismus und seine Folgetheorien, wie sie sich z. B. in den Bereichen der Anthropologie, Poetologie und Textlinguistik artikuliert haben.“

5 Vgl. den Standpunkt Kosellecks (1973: 567): „Jedes historisch eruierte und dargebotene Ereignis lebt von der Fiktion des Faktischen, die Wirklichkeit selber ist vergangen. Damit wird ein geschichtliches Ereignis aber nicht beliebig oder willkürlich setzbar. Denn die Quellenkontrolle schließt aus, was nicht gesagt werden darf. Nicht aber schreibt sie vor, was gesagt werden kann. Negativ bleibt der Historiker den Zeugnissen vergangener Wirk-

xen und immer nur zum Teil durchschaubaren Bedingungsgefüge, welches die Kommunikationssituation ihm vorgibt: Er muss sich einer Einzelsprache, z. B. des Deutschen oder des Französischen, bedienen, die ihm ein großes, aber nicht unbegrenztes Repertoire an Ausdrucksmöglichkeiten bietet, er schreibt im Rahmen einer bestimmten Tradition, die ihm die Formulierungsmuster, Fachtermini und textstrukturierenden Ordnungskategorien vorgibt. Er schreibt in eine bestimmte politische Situation hinein und hat eine bestimmte Weltanschauung. Er verfolgt kommunikative Ziele und muss sich um die Akzeptanz seines Textes beim Publikum besorgen. Die ‚Geschichte‘ als Thema des historischen Textes ist also immer an Darstellungsbedingungen geknüpft, die sich nicht aus der Vergangenheit, sondern vielmehr aus der Gegenwart ergeben.

### 1.1.3. Der Sinn der Geschichte

Ich greife aus den Positionen, die sich gegen den Erkenntnisrealismus als Paradigma der Geschichtsschreibung wenden, diejenige Anschauung heraus, die den Geschichtstext als ein Mittel der Implementierung sozialer Identität sieht. Eine solche Sichtweise wurde im deutschen Sprachraum

---

lichkeit verpflichtet. Positiv nähert er sich, wenn er ein Ereignis deutend aus den Quellen herauspräpariert, einem literarischen Geschichtenerzähler, der ebenfalls der Fiktion des Faktischen huldigen mag, wenn er seine Geschichte glaubwürdig machen will“. (Zitiert bei Schiffer 1977: 29). – Ebenso lautet der Ausgangspunkt von White (2000: 328): „So ist [...] ein Ziel historischer Forschung (für welche anderen Ziele sie auch sonst noch benutzt werden mag) sicherlich Rekonstruktion [...], ihre Rekonstruktionen können aber nur auf der Grundlage von Konstruktionen geleistet werden, die ebensosehr der schöpferischen Phantasie und der Dichtung bedürfen wie des rationalen Denkens und der Wissenschaft.“ – Danto (1980: 214f.) betont das Moment der *Selektion* als vordringlichste Aufgabe des Historikers: „Jede Darstellung [...] muß ihrem Wesen nach manches auslassen, und in der Historie wie überall sonst ist es ein Kennzeichen dafür, daß es jemand verstanden hat, einen Gegenstand zu organisieren, wenn er weiß, was er ausscheiden muß, und wenn er sich zutraut, zu behaupten, daß einige Dinge wichtiger sind als andere. Angenommen, ich wünschte zu wissen, was in einer Gerichtsverhandlung geschehen ist. Ich könnte meinen Informanten bitten, nichts auszulassen, mir alles zu erzählen. Doch sicherlich wäre ich bestürzt, würde er mir zusätzlich zu seiner Wiedergabe der Rede der Anwälte, zur Schilderung der emotionalen Haltung der Prozessführenden und des Verhaltens des Richters auch noch erzählen, wie viele Fliegen im Gerichtssaal waren, und mir anhand einer komplizierten Grafik zeigen, in welcher Flugbahn sie genau umherkreisten. [...] Was immer auch der Fall sein mag, ich begehre zu wissen: *was* hatte es mit dieser Fliege *auf sich*? Doch wenn es ‚nichts damit auf sich hat‘, wenn es lediglich ‚Teil dessen ist‘ was während der Gerichtsverhandlung geschah, dann gehört es ganz und gar nicht in einen Prozeßbericht. Wenn ich demnach sage: „Erzähl mir die ganze Geschichte und laß nichts weg“, dann muß man (und muß ich) das so verstehen: laß nichts Bedeutsames aus: was immer in die Geschichte gehört, ich möchte es erfahren.“ [Alle Hervorhebungen in den zitierten Originaltexten, M. M.]

vor allem von Jörn Rüsen (1990b, 1997) entwickelt.<sup>6</sup> Rüsen formuliert programmatisch im Eingang seines Buches *Zeit und Sinn* (1990b: 12):

Die historische Erinnerung ist ein Lebenselixier. [...] Sie wirkt als zentraler Faktor der für alles Handeln notwendigen Deutung von Erfahrung und der in allem Handeln wirksamen Geltungsansprüche der Subjekte. Sie ist ein unverzichtbares Medium der kulturellen Orientierung von Handeln und der Bildung tragfähiger personaler und sozialer Identität.

„Geschichte“ wird hier als *historische Erinnerung* und damit als Vorstellung einerseits des Einzelnen und andererseits der Gemeinschaft von der gemeinsamen Vergangenheit angesprochen. Ihre Relevanz wird mit ihrer beständigen und allgegenwärtigen Wirkungsmacht als gegenwartsbezogenes Mittel der Identitätsbildung und zukunftsgerichtete Handlungsmaxime begründet. Rüsen orientiert seine Position an Max Weber (1968: 214), der die Sinnzuschreibung des „Kulturmenschen“ an den „ungeheuren chaotischen Strom von Geschehnissen, der sich durch die Zeit dahinwält“, beschrieben hatte. „Geschichte“ als unvorgreifliche Bedingung menschlichen Zusammenlebens ergibt sich nicht einfach aus den Sachverhalten, die der Weltenlauf zeitigt, sondern bedarf einer Ordnung, die sich aus den Bedingungen derjenigen Gesellschaft ergibt, für die sie dargestellt oder – um das zentrale Sprechhandlungsverb der Debatte zu verwenden – *erzählt* wird.<sup>7</sup>

Der zentrale Terminus, den Rüsen aus dieser Grundposition entwickelt, ist ‚Sinn‘. Mit ihm wird die zielgerichtete Deutung der zeitlichen Dimension von Welt „im Schema von Subjektivität“ beschrieben. ‚Sinn‘ schlägt eine begriffliche Brücke zwischen dem individuellen Meinen des einzelnen Historikers und der kollektiven Erfahrung von ‚Geschichte‘ als kohärenter, zielgerichteter Entwicklung:

Der Sinnbegriff hängt aufs engste mit der Absicht und Zielgerichtetheit zusammen, die menschliches Handeln als Aktivität eines denkenden und reflektierenden Subjekts auszeichnet. ‚Sinn‘ hat daher eine teleologische Konnotation. Geschichte wird als zielgerichtet verstanden; die zeitlichen Veränderungen in der Vergangenheit werden im Lichte einer Richtungsbestimmung gesehen und repräsentiert, an die aktuelles Handeln absichtsvoll anknüpfen kann. [...] Die Erfah-

6 In analoger Weise hatte Ricoeur (1986) Geschichtsschreibung als erstens per se notwendiges und zweitens gesellschaftstheoretisch wünschenswertes Überführen von Kontingenz in Narrativität gedeutet. Ebenso argumentiert Koselleck (1997).

7 Das Erzählen als Äußerung im Modus der Narrativität ist bei Rüsen nicht nur die genuine Ausdrucksform des Historikers, es wird in einer metonymischen Geste sogar auf die Beschaffenheit der historischen Erkenntnis selbst, also auf die Vorstellung des Historikers von der Geschichte, übertragen: „Es gibt starke Argumente dafür, die in Frage stehende Eigenart des historischen Denkens mit der narrativen Struktur historischer Aussagen zu identifizieren und dieser Struktur eine grundsätzliche Bedeutung zuzusprechen. Historische Erkenntnis unterscheidet sich nach dieser Auffassung von aller nicht-historischen Erkenntnis durch ihre narrative Struktur.“ (Rüsen 1990: 18)

nung der Vergangenheit wird der Absicht auf Zukunft angepasst und umgekehrt (Rüsen 1997: 18).

Der Historiker ist das Medium, das im Dienste einer funktionierenden sozialen Gemeinschaft die Kontiguität der vergangenen Sachverhalte in Kohärenz und Teleologie umschafft. Der Wirkraum einer solchermaßen geschaffenen ‚Geschichte‘ ist die Gesellschaft und ihre Erscheinungsform ist der Text. Der Text aber fungiert als Werkzeug der *Sinnfindung* des Einzelnen im Schreiben und als Instrument der *Sinnstiftung* für die Gemeinschaft im Lesen. Rüsens ‚Sinn‘ ist also Aneignung von Welt im subjektiven und Verarbeitung von Welt im intersubjektiven Prozess. ‚Sinn‘ liegt nach Rüsen (ebd.: 29)

noch jenseits der Unterscheidung von Faktizität und Fiktionalität; er ist eine vorgängige Synthese von beidem. Diese vorgängige Vermitteltheit, ja Einheit, ermöglicht die dem Geschichtsbewusstsein eigentümliche übergreifende Zeitverlaufsvorstellung und trägt sich in der ihr entsprechenden narrativen Thematisierung der Vergangenheit als Geschichte für die Gegenwart aus.

Die ‚Geschichte‘ ist also weder *gefunden* noch *erfunden*. Sie ergibt sich in ihrer Gestalt als soziale Notwendigkeit im Bewusstsein des Historikers und gibt als Idee den Modus ihrer Niederschrift selbst vor. Dieser Modus ist nach Rüsen (1997: 37) das Erzählen: Erst in der „mentalen Prozedur“ des Erzählens gewinnt die „als Geschichte vergegenwärtigte Vergangenheit“ Sinn.<sup>8</sup>

‚Sinn‘, so wie er von Rüsen entworfen wird, wird auf vier Ebenen wirksam: Erstens als ein durch die Gesellschaft (den sozialen Kontext des Historikers) vorgegebener Bedeutungsraum im Sinne einer in der Kommunikationsgemeinschaft geltenden Weltanschauung, zweitens als konzeptuelle Modellierung und narrative Strukturierung individuellen Wissens des Historikers über die Vergangenheit, drittens als der Leserschaft zugängliche aktuelle Textbedeutung des Geschichtstextes und viertens als kollektive Idee von ‚Geschichte‘, welche sich als gesellschaftlich wirksames Ergebnis des Geschichtstextes darstellt. ‚Sinn‘ in diesem vierten Wirkungsbereich bildet dann wiederum die Grundlage für das soziale und poli-

---

8 Diese Verbindung von ‚Geschichte‘, ‚Sinn‘ und ‚Erzählen‘ wird vor allem in der sog. ‚Narratologie‘ programmatisch behauptet (vgl. dazu zusammenfassend Schmitter 1992: 46f., Baumgartner 1979: 267f.). – Vgl. Harth (1980: 24): „Ist die Umgangssprache ein untrügliches Indiz für das intuitive, von Tradition durchsetzte Wissen, so muß – zumindest im Deutschen – als Ergebnis des Erzählens das gelten, was mit dem Wort ‚Geschichte‘ belegt wird. [...] Historisches Erzählen nenne ich alle Sprachhandlungen, in denen vergangene Ereignisse schriftlich erzählt werden, also historiographische Texte und Bücher der Geschichtsschreibung.“ Ebd. (34): „Bürgerlicher Roman und modernes Geschichtsbuch finden ihr tertium quid in der durchs Erzählen zustandekommenden Kontinuität. Kontinuität bezeichnet hier ein Doppeltes: die formale Einheit und den Sinn eines als Ganzes betrachteten Handlungskomplexes.“

tische Handeln der Gesellschaft und prägt auf diese Weise die tatsächlichen Ereignisse des Weltgeschehens. Es ergibt sich ein symbiotisches Verhältnis von Gesellschaft, geschichtlichem Wissen des Historikers, Vergangenheit und Geschichtstext: Die Gesellschaft als erweiterter Kommunikationsbereich liefert dem Historiker die sprachlichen und sozialen Regelsysteme, die seine Sicht auf die Vergangenheit prägen. Die Perspektive des Historikers auf seinen Forschungsgegenstand bestimmt die Struktur seines Textes. Der Text bildet die Grundlage für die kollektiven Vorstellung einer Gesellschaft von ihrer Vergangenheit, welche wiederum erstens Einfluss auf den Bedeutungsraum des Kommunikationsbereichs ‚Gesellschaft‘ haben und zweitens auf die geschichtsprägenden Handlungen der sozialen und politischen Akteure rückwirken. Beide Folgen des Geschichtstextes, die veränderten Vorstellungen und die veränderten Handlungen der Gesellschaft beeinflussen wiederum – gleichsam von zwei Seiten her – die Ideenwelt des Historikers. So entsteht ein Kreislauf, in dem sich die drei oben zuerst genannten Gegebenheiten, die mit dem Ausdruck *Geschichte* bezeichnet werden, die tatsächliche Vergangenheit, die individuelle und kollektive Idee und der Text, gegenseitig konstruieren. In dieser Perspektive erscheint die auf das vom Geschichtstext Gemeinte angewendete Alternative ‚Fakt oder Fiktion‘ tatsächlich obsolet.

## 1.2. Geschichte als Diskurs

Nun müssen dem Gesagten eine Reihe von Einschränkungen folgen: Abgesehen von der wenig bescheidenen Meinung des Historikers Rösen über die gesellschaftliche Rolle seines Fachs läuft eine solchermaßen idealisierende Darstellung der kommunikativen Zusammenhänge, in denen der Geschichtstext entsteht, Gefahr, die auf allen Ebenen des Angesprochenen wirksame Komplexität des historischen Sinnstiftungsprozesses zu unterlaufen: Der mit der Formel ‚Sinn der Geschichte‘ aufgerufene Einsicht, es gäbe *die* Geschichte im Sinne eines objektiven, teleologisch ablaufenden Gesamtprozesses nicht<sup>9</sup>, müssen mindestens drei weitere Einsichten folgen: Es gibt weder *den* Historiker, noch *den* historischen Text, noch *die* Gesellschaft. Das wiederum bedeutet mindestens, dass ein sozial wirksamer Geschichtsentwurf nicht *einem* Text *eines* Historikers zugesprochen werden kann, sondern in bestimmte – eng begrenzte – gesellschaftliche

---

9 Rösen deutet ‚Sinn‘ im Rahmen eines modernen Perspektivismus, dem die objektiven Entwicklungsbegriffe der idealistischen Geschichtsphilosophie wie „Vernunft, Idee, Fortschritt“ suspekt geworden sind: „Zumindest in der deutschen Begriffsgeschichte- und Geistesgeschichte zeigt die philosophische Wendung ‚Sinn der Geschichte‘ den Verlust des idealistischen Urvertrauens in die Subjektqualität der Geschichte an.“ (Rösen 1997: 20)

Bereiche als gleichsam kommunikatives Substrat, das sich in einer Serie von sich aufeinander beziehenden, einander widersprechenden und miteinander konkurrierenden Geschichtstexten ausbildet, wirksam wird: Die Geschichte wird nicht als *Text*, sondern als *Diskurs* zur Grundlage der kollektiven Vergangenheitserfahrung interessierter Teile der Kommunikationsgemeinschaft.

Diese Perspektive auf Geschichte als Diskurs hat Stierle (1979) entwickelt.<sup>10</sup> In einem Aufsatz, der das Verhältnis des Geschichtstextes zum literarischen Text thematisiert, entwirft er zwei grundlegende Erscheinungsformen historischer Erkenntnis: ‚Wissen‘ als konkretes Forschungsergebnis der Quellenforschung und ‚Erfahrung‘ als Deutungsmodus, welcher die Darstellung des Wissens hinsichtlich seiner handlungspraktischen Relevanz für die Gemeinschaft regelt. In der Vermittlung von ‚Wissen‘ und ‚Erfahrung‘ sieht Stierle (ebd.: 100) den Grundcharakter der Historiographie. Deren Aufgabe ist es, das methodisch gesicherte und objektivierbare Wissen so darzustellen und miteinander zu verbinden, dass es für das an Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft ausgerichtete Weltbild der Gemeinschaft erfahrbar und relevant wird. Stierle spricht hier vom historischen „Faktum“, dem vom Historiker methodisch objektivierten historischen Sachverhalt, und dessen historischer „Aneignung“ (ebd.). In diesem Prozess der Aneignung des Wissens durch die Erfahrung steht der Historiker nun nicht allein, sondern greift nolens volens auf die Vortexte, Textmuster und Deutungstraditionen des eigenen Fachs zurück:

Historiographie steht gewöhnlich zu ihrem Gegenstand nicht im Verhältnis einer unmittelbaren und voraussetzungslosen Beziehung. Zwischen das Faktum selbst und seine historiographische Aneignung sind zumeist als vermittelnde Instanzen vorgängige Geschichten gelagert, die das vergangene Geschehen immer schon ergriffen, gedeutet und im Hinblick auf eine die narrative Form leitende Anschauung stilisiert haben. (Ebd.: 100)

Der Historiker beschreibt den historischen Sachverhalt nicht nur auf Grundlage der Textmustervorgaben seines Fachs, schon für die Form seiner Erkenntnis sind die textmustervermittelten Anschauungsformen der historischen Tradition maßgeblich. Das grundlegende Textmuster, in dem sich kollektive Erfahrung teilt, ist nach Stierle das narrative. Erst im Zusammenspiel von individuellem Gestaltungswillen und kollektiven Musterbildungen wird aus den einzelnen Geschichten *die* Geschichte als gesellschaftlich relevante Anschauungsform:

Der Historiker sucht „die Geschichte“ im Durchgang durch Geschichten, aber, wenn er die Fakten selbst isoliert und um neue bereichert hat, stellt sich ihm erneut die Aufgabe der narrativen Konfiguration und erneut wird *die* Geschichte zu

---

<sup>10</sup> Die Gebundenheit des Geschichtstextes an den historischen Diskurs hat erstmals White (1986, engl. Original 1978) hervorgehoben, worauf auch Stierle (1979: 114) verweist.

*einer* Geschichte. Damit aber wird sein Werk zum Moment einer sich fortsetzenden, offenen Überlieferungsgeschichte, und so zugleich Moment des „Diskurses“ der Historiographie. (Ebd.)<sup>11</sup>

So ist der Diskurs der Ort, in dem sich kollektive und individuelle Erfahrung, weltanschauliche Vorprägungen und faktenbezogenes Wissen zu einer Gesamtanschauung akkumulieren, die gesellschaftlich wirksam werden kann<sup>12</sup>:

Erst durch seine diskursive Organisationsform wird das Wissen sprechend, [...] in dem Sinne, daß das Wissen erst in seiner diskursiven Gestalt als ein Wissenszusammenhang erkennbar werden kann. In der diskursiven Formation wird das Wissen zu einem Wissen höherer Ordnung, und als solches Wissen höherer Ordnung kann es Erkenntnis werden. (Ebd.: 101)

Das „Wissen höherer Ordnung“ stellt sich demnach nicht nur als diskursiv geprägtes, intersubjektives Konglomerat einzelner Wissensbestände, sondern auch als Integrationsform der Erkenntnisformen ‚Wissen‘ und ‚Erfahrung‘ dar: In der diskursiven Vermittlung der ‚gewussten‘ Tatbestände des Historikers mit den ‚erfahrenen‘ Anschauungsformen der Kommunikationsgemeinschaft wird individuelles Wissen durch kollektive Erfahrung geprägt und verändert seinerseits die kollektiven Anschauungsformen, die dann wieder zur Erfahrung werden.

Wer also nach den textuellen Darstellungsmodi sozial relevanter Wissensbestände fragt, der ist auf den Diskurs als Untersuchungsgegenstand angewiesen. Seinen Erkenntnishorizont bildet nicht das individuelle Wissen, sondern das diskursiv geprägte „Wissen höherer Ordnung“. Dieses aber existiert nicht, es ist eine abstrakte Größe. Der Diskursanalytiker hat (außer seines eigenen) weder Wissen niederer, noch Wissen höherer Ordnung zur Verfügung. Er ist auf Mutmaßungen angewiesen, die sich aus der Analyse der individuellen Konfiguration sprachlicher Zeichen in Texten ergeben.<sup>13</sup> Dabei ist jeweils die spezifische soziale Rolle des Autors und der mutmaßliche Erwartungs- und Erfahrungshorizont des anvisierten Publikums zu gewichten. Modi der Darstellung diskursiv gebundenen Wissens ergeben sich aus dem komplexen Verhältnis von individueller Aussageintention und kollektiver Musterbildung, von fachgeprägten Darstellungsweisen und gesellschaftlich akzeptablen Formulierungsmustern. „Wissen höherer Ordnung“ ist also nur als metadiskursive Rekonstruktion

11 Hervorhebungen im Originalzitat [M. M.].

12 Vgl. Harth (1980: 35): „Wir kennen in der Tat die ‚Tatsachen‘ vergangenen Lebens nur durch jene überlieferten Handlungen, deren Konvention das Erzählen bildet. Vollständig ist diese These freilich nur dann, wenn ‚Tatsachen‘ im Zusammenhang als sinnvolle, und nicht als rohe Fakten zum Vorschein kommen.“

13 Diese Mutmaßungen haben selbst den Charakter historischer „Fakten“ im Sinne Stierles: Sie sind aufgrund von fachlich und weltanschaulich vorgeprägten Erfahrungen geprägte Erkenntnisformen, die methodisch abgesichert und fachlich objektiviert werden müssen.

darstellbar und diese Rekonstruktion kann nicht aus dem Aufsammlen irgendwie aus dem Diskurs emanierender Wort- Satz- und Textbedeutungen bestehen, sondern beruht zwangsläufig auf der Interpretation von individuell, fachlich und gesellschaftlich geprägten Sprechhandlungen. Aus der Interpretation einzelner Sprechhandlungen sind Musterbildungen zu abstrahieren und diese Musterbildungen können dann als gesellschaftlich relevante Darstellungsformen von „Wissen höherer Ordnung“ beschrieben werden. Diesen Zusammenhang von sozialer Gebundenheit des Historikers, einzelner Sprechhandlung und diskursiver Musterbildung hat schon Stierle gesehen:

Geschichte ist Aneignung des Vergangenen. Für die Vielfalt der Möglichkeiten in diesem Feld ist der Rückbezug auf das Subjekt dieser Aneignung und seine vielfältige Rollenhaftigkeit ebenso von Bedeutung wie der Adressat, für den Vergangenheit angeeignet wird. Die Arten des historiographischen Diskurses bestimmen sich immer schon durch die je spezifische Zuordnung der Rollenhaftigkeit dessen, der sich die im Diskurs angeeignete Vergangenheit zu eigen macht. Eine Morphologie der historiographischen Darstellungsformen ist heute ohne eine Bezugnahme auf den Handlungscharakter der Aneignung von Vergangenheit kaum mehr denkbar. (Ebd. 116)

Im Übrigen muss die oben formulierte Einschränkung, eine irgendwie homogene Gesellschaft auf der Suche nach ihrer historischen Identität als Rezipientenkreis des Geschichtstextes könne es nicht geben, zur Folge haben, dass im Folgenden erst gar nicht versucht wird, die *tatsächliche* Wirkung historiographischer Handlungen auf die Identitätsbildung von wem auch immer zu ermitteln. Es ist aber sehr wohl möglich und intendiert, einzelne Formulierungsmuster auf ein mögliches Wirkpotenzial hinsichtlich des Aufbaus historischer Gruppenidentität hin zu interpretieren.

### 1.3. Wird Geschichte wirklich erzählt?

Sowohl bei Rüsen als auch bei Stierle wird das Erzählen als Form der Textgestalt, aber auch darüber hinaus als Erscheinungsweise geschichtlicher Erkenntnis und historischen Denkens überhaupt angesprochen. Diese grundlegende Bindung des Erzählens an die Historiographie ist immer wieder kritisiert worden. Schmitter (1992: 43ff.), der das Narrativitätskonzept im Rahmen einer theoretischen Grundlegung der linguistischen Wissenschaftsgeschichte maßgeblich mitgeprägt hat<sup>14</sup>, setzt sich mit solchen Gegenpositionen am Beispiel Roggenhofers (1990) auseinander. Roggenhofer wendet gegen die Auffassung des Geschichtstextes als Erzähltext im

14 Vgl. Schmitter (1982: 55ff.), ein anderer maßgeblicher Beitrag stammt, ebenfalls im sprachhistorischen Kontext entwickelt, von Schlieben-Lange (1983: 31ff.).

Wesentlichen ein, Historiographie werde dabei in ihrer Wissenschaftlichkeit nicht ernst genommen und somit fundamental fehlgedeutet. Der Geschichtstext unterscheide sich grundlegend etwa vom (fiktionalen) Roman, beruht er doch auf Forschungsergebnissen, welche nicht einfach nur irgendwie erzählt, sondern vor allem gegenüber der interessierten Historikerschaft auf der Grundlage eines methodisch offenzulegenden Bezugsrahmens in ihrer Geltung gestützt werden müssen. Aus diesem Grund muss die Historiographie (hier: der Sprachwissenschaft) „*argumentativ*“ und darf sie nicht *narrativ* sein.“<sup>15</sup> Schmitter (1992: 44f.) wendet gegen diese Auffassung ein, sie verkenne ihrerseits die Ausrichtung des metahistorischen Narrativitätsbegriffs. Dieser sei nicht philologisch-gattungsbezogen, sondern vielmehr handlungstheoretisch bestimmt und verhalte sich gegenüber sowohl der Unterscheidung ‚fiktional‘ – ‚nicht-fiktional‘ als auch der Opposition ‚literarisch‘ – ‚nichtliterarisch‘ „deskriptiv neutral“. Mit diesem Einwand trifft er aber lediglich einen Nebenaspekt von Roggenhofers Kritik. Der zentrale Punkt Roggenhofers, dass sich im Kommunikationsbereich der historischen *Wissenschaften* Anforderung an die komplexen Sprachhandlungen der historisch Arbeitenden ergeben, die nicht Erzählungen, sondern in erster Linie Argumentationen zeitigen, wird von Schmitter zwar zitiert, im Weiteren aber schlicht ignoriert. Er ist m. E. sowohl auf der Ebene allgemeiner Überlegungen wie auch auf der Ebene empirischer Evidenz (vgl. Kap. 6.) gar nicht sinnvoll zu bestreiten, sehr wohl aber zu relativieren: Das einzelne Forschungsergebnis des Historikers gewinnt seine Glaubwürdigkeit durch den Rückgriff auf fachintern geprägte Muster der Argumentation, ein durchweg argumentativ aufgebauter Text kann aber weder verschiedene historische Ereignisse als Momente einer Entwicklung plausibilisieren, noch kann er im Sinne einer identitätsbildenden Maßnahme über einen engen Forscherkreis hinaus wirksam werden. Beides aber kann mit Rüsen und Stierle als grundlegende Aufgabe jedes historischen Textes angesehen werden.

Es ist daher danach zu fragen, welche Stellung das Erzählen im historiographischen Diskurs tatsächlich einnimmt: Die Einbindung des historischen Textes in den Diskurs und des Historikers in eine fachbezogene Darstellungstradition, wie sie oben beschrieben wurde, bedingt, dass der Historiker als Autor nicht nur der nach Sinn verlangenden Gesellschaft verpflichtet ist, sondern (mindestens) im selben Maße dem Forschungsethos seines Fachs und der Fachdebatte seiner Kollegen. Die soziale Grundfunktion des Geschichtstextes verlangt nach einer textuellen Gestaltung, die die Forschungsergebnisse des Einzelnen als Anschauungs-

---

15 Roggenhofer (1990: 142), zitiert bei Schmitter (1992: 44). Hervorhebungen in beiden Texten. [M. M.]

form der Allgemeinheit plausibilisiert; die nicht nur Fakten als Forschungsgegenstände aneinander reiht, sondern sie als Voraussetzung, Mitspieler oder Ergebnis eines bis in die Gegenwart reichenden sozialen Handlungsgefüges verstehbar macht. Aus diesem Grunde bedarf es der Erzählung. Gesellschaftlich akzeptabel ist ‚Geschichte‘ aber nicht als idiosynkratischer Vergangenheitsentwurf des Einzelnen, sondern nur als Narrativisierung methodisch abgesicherter Forschungsergebnisse, welche durch die ‚scientific community‘ validiert sind. Der einzelne Forscher hat seine Ergebnisse also erstens im Text zu sichern und zweitens in der Fachdebatte zu vertreten. Dazu muss er seine Ergebnisse sprachlich spezifizieren und auf der Grundlage bereits im Fach anerkannten Wissens mit Argumenten stützen. Der Historiker mag der Gesellschaft als sinnstiftender *Erzähler* gegenüberreten, den Anforderungen der Disziplin begegnet er als die Quellengrundlage sichernder *Beschreiber* und der kollegialen Debatte als die eigene Position stützender *Argumentierer*. In diesem Sinne ist die vielbeschworene Formel vom ‚Erzählen der Geschichte‘ zu ergänzen: ‚Geschichte‘ als Text wird nicht nur erzählt, sie wird ebenso beschrieben und argumentativ gestützt.

Textstrukturell betrachtet bildet also die Menge aller Geschichtstexte keine Einheit, nicht einmal der einzelne Geschichtstext kann im Rahmen einer einzigen Textmustervorgabe analysiert werden.<sup>16</sup> Wer sich für die textstrukturellen Modi der Präsentation von Geschichte interessiert, kann sich weder an einen Text als Prototyp einer Textsorte noch an einen Text als Prototyp seiner selbst, als Ganzheit, halten. Vielmehr ist eine Reihe von Texten als auf- und gegeneinander gerichtete Kommunikate heranzuziehen und nicht als Ganzheiten, sondern jeweils in strukturell miteinander vergleichbaren Passagen so zu analysieren, dass Musterbildungen erkennbar werden.

Dennoch können wir mit Stierle (1979) dem Erzählen im historischen Text eine herausgehobene Stellung zusprechen, weil die beschreibende Gegenstandsicherung und die argumentierende Gegenstandsabsicherung zwar die Grundlage, nicht aber die Finalität des historischen Textes bilden. Wenn der historische Text soziale Relevanz haben soll, dann muss er

---

16 Konkrete Textanalysen unter der Prämisse des Geschichtstextes als eines Erzähltextes wurden in den 1970er Jahren in einem Forschungsprojekt an der Universität Heidelberg unter der Leitung von Dietrich Harth (1980) angegangen. Der Versuch einer reinen Erzähltextanalyse des historischen Textes ist nach Ausweis des Herausgebers gescheitert: „Geschichtstexte zum Gegenstand literaturwissenschaftlicher Analysen zu machen, das heißt: dauernde Grenzüberschreitung zwischen Geschichts- und Literaturwissenschaft. Eine selbstgenügsame Beschreibung jener literarischen Formen, die in Geschichtstexten vorkommen mögen, führt zu beliebigen Problemverkürzungen, wenn nicht beachtet wird, welche Unterschiede der Darstellungs- und Mitteilungsfunktionen zwischen fiktionalen und historischen Erzählungen tatsächlich bestehen.“

in seiner Form an den Erfahrungsschatz der Gesellschaft appellieren, er muss historische Entwicklung als soziales oder para-soziales Handlungsgefüge präsentieren, indem er handelnde und von der Handlung betroffene Figuren, die Handlung voranbringende und retardierende Ereignisse, Handlungsziele und Handlungsverknüpfungen darstellt. Der Modus einer solchen Darstellung ist die Erzählung:

Die narrative Form mit ihrer Perspektivik von Vordergrund und Hintergrund, mit ihrer synchronen und diachronen Bezugsetzung von Zustand, Situation und Ereignis, ist die Form, die den Raum der Geschichte zum Raum ihrer Erfahrung machen kann. (Stierle 1979: 102)

#### 1.4. Ist Kunstgeschichte Geschichte?

Die vorliegende Arbeit und insbesondere dieses erste Kapitel gründen auf der Vorstellung, Kunstgeschichte sei ohne Weiteres als Sonderfall der allgemeinen Geschichte zu betrachten. Diese Vorstellung stützt sich erst einmal auf eine semantische Analyse des Kompositums *Kunstgeschichte*: Da ja *Kunst* hier das Bestimmungswort zu *Geschichte* ist, muss ‚Kunstgeschichte‘, wie auch ‚Sprach‘-, ‚Literatur‘- und ‚Musikgeschichte‘, eine Teilmenge aus der Menge aller ‚Geschichten‘ sein. Da diese Perspektive Gefahr läuft, von den allermeisten Kunsthistorikern als Fehldeutung oder mindestens Verengung ihres Fachs abgetan zu werden, sei dem Folgenden eine Erläuterung vorgeschoben:

Die Analogie von ‚Geschichte‘ und ‚Kunstgeschichte‘ beschränke ich ausdrücklich auf den von mir untersuchten Diskurs. Dass wichtige Bereiche des Fachs ‚Kunstgeschichte‘ wie die vergleichende Stilanalyse, die Materialkunde oder die Kunstpsychologie keine im engeren Wortsinne historischen Disziplinen sind, liegt auf der Hand. Sie beschäftigen sich nicht mit Prozessen, Epochen oder Veränderungen, sondern mit dem einzelnen Kunstwerk als individueller Leistung oder Wirkpotenzial. Die Position, die diesen ahistorischen Konzeptionen von ‚Kunstgeschichte‘ zugrunde liegt, skizziert Belting (1978: 98) zu Beginn seines Aufsatzes *Vasari und die Folgen*:

Daß Kunst eine Geschichte habe, [...], wird bei jenem auf Widerspruch treffen, der Kunst als eine nur in den *Kunstwerken* existierende Realität betrachtet. Denn das Kunstwerk ist je für sich vollendet. Im faktischen Bestand ist es nicht mehr veränderlich, in seiner authentischen Gestalt nicht wiederholbar und in seiner aktuellen Aussage nicht aus seiner Zeit herauszulösen.<sup>17</sup>

---

17 Hervorhebung im Originalzitat [M. M.].

Die Anhänger einer solchen antihistorischen Position der Kunsttheorie haben sich auf die Philosophie Benedetto Croces und dessen Begriff der „Inselhaftigkeit“ (*insularità*) des Kunstwerks berufen.<sup>18</sup> Ihnen ist die Rede von der Geschichtlichkeit der Kunst verdächtig, die Einzigartigkeit des Kunstwerkes dem Aufbau eines spekulativen Ideengebäudes zu opfern und damit das analytische *Sehen* zu Gunsten des synthetischen *Denkens* zu vernachlässigen. Anders gesagt: Der vordringlichste Auftrag des Kunstwissenschaftlers wird nicht im *Erzählen* einer hypothetischen Entwicklung, sondern vielmehr im *Beschreiben* des einzelnen Werkes gesehen.

Die Vertreter der Gegenposition berufen sich darauf, dass das einzelne Kunstwerk ohne geschichtlichen Überbau gar nicht *als* Kunstwerk entstehen und gewürdigt werden kann. Auch diese Position beschreibt Belting (ebd.):

In der Tat ist das Kunstwerk eine *Realität*, die Kunst dagegen ein *Begriff*. Der Begriff ist allerdings in die Definition des Werks eingegangen. Er stellt dieses nicht als Werk des Künstlers vor, sondern als Werk der *Kunst*. Das Wortgebilde „Kunstwerk“ bringt eine andere Position in Sicht, die für das Werk den Status des Unvollendeten und damit Historischen in Anspruch nimmt. Insofern sie eine Geschichte hat, existiert die Kunst über das einzelne Werk hinaus und hebt dadurch zumindest partiell dessen Vollendung wieder auf, einerseits durch das Entstehen neuer Werke, welche die „Kritiken der vergangenen“<sup>19</sup> sind, andererseits durch die Entrückung auf einen geschichtlich werdenden Ort, an welchem das Werk nur in der Wirkungsgeschichte fortlebt.<sup>20</sup>

Die Geschichte definiert für das Kunstwerk demnach erstens die Bedingungen seiner Produktion und zweitens seine Existenz als ‚fait social‘ – und damit seine Bedeutung. In einer psychologischen Sichtweise lässt sich argumentieren, dass das individuelle Wissen des Betrachters über die Kunstgeschichte erst die Rezeptionsperspektive gewährleistet, die den *Kunstgegenstand* zum *Kunstwerk* macht. Aus dieser Perspektive wäre dann das historische Denken keine Gefährdung, sondern erst eigentlich die Voraussetzung für das analytische Sehen.

Die Position der Teilnehmer am Diskurs zur *Geschichte der deutschen Kunst* scheint eindeutig: Wer es sich zum Anliegen macht, die ‚deutsche Kunst‘ als einen in der Zeit sich wandelnden Gesamtgegenstand darzustellen, dem ist eine historische Perspektive auf die Kunst zu unterstellen. Trotzdem werden von den Autoren der deutschen Kunstgeschichten selbst Differenzen – etwa zur politischen Ereignisgeschichte hervorgeho-

18 Darauf verweist Belting (ebd.); vgl. Kultermann (1987: 207f.) mit Literaturangaben zu Croce.

19 Belting weist die Formulierung bei Adorno (1970: 533) nach.

20 Hervorhebungen im Originalzitat [M. M.].

ben. So betont etwa Suckale die Besonderheit des kunsthistorischen gegenüber dem historischen Text:

Suckale [1998: 12]: Die Geschichtsschreibung hat seit altersher eine Muse, Clio. Sie ist eine Meisterin der Erzählung. Aber kann man Kunstgeschichte erzählen? Die Antike hat nur Künstleranekdoten überliefert oder rhetorisch kunstvoll konstruierte Bildbeschreibungen geübt, die uns heute wenig helfen. Kunstgeschichte kann nur in geringem Maße Ereignisgeschichte sein. Sie kann sich nur begrenzt darauf konzentrieren, Konjunkturen, Prozesse und Strukturen herauszuarbeiten, wie in der Wirtschafts- und Sozialgeschichte üblich, und sie kann sich auch nicht in eine Abfolge von Biographien auflösen. Das Einzelwerk, das Bild bzw. der Bau an sich, steht so sehr im Zentrum der künstlerischen Bemühungen wie auch der Rezeption, hat also einen so hohen Eigenwert, daß Kunstgeschichte, wenn sie ihren Gegenstand ernst nimmt, immer auch Werkanalyse sein muß. Und dabei hat sie die Sehweise von der überschauenden Vogelperspektive bis hin zur detaillierten und minutiösen Untersuchung der Materialoberflächen zu wechseln.

Selbst in seiner Funktion als Autor einer *Kunstgeschichte* wertet Suckale hier die Werkanalyse gegenüber der historischen Darstellung auf. Bezeichnenderweise opponiert er dabei vor allem gegen das Sprechhandlungsverb *erzählen*, das nicht nur traditionell eine syntagmatische Affinität zu dem Ausdruck *Geschichte* hat, sondern das auch immer für die Prävalenz des Spekultativen vor der (beschreibenden) Gegenstandssicherung steht. Aus diesem Grund ist auch den positivistischen Fachhistorikern das *Erzählen* immer suspekt gewesen.

Gegen die Position Suckales lässt sich das Erzählen im kunsthistorischen Text aber durch den textstrukturellen Befund verteidigen, dass die Geschichte als Deutungsrahmen des Kunstwerks auch der Werkbeschreibung einen anderen, nämlich in der Tendenz erzählenden Duktus aufzwingt. So wird das zur Sprache gebrachte Kunstwerk im Geschichtstext als Ereignis und damit als narrativ strukturiertes Phänomen präsentiert. Deswegen ist die Versprachlichung des Kunstwerkes im kunsthistorischen Text auch nicht unumwunden und ohne Relativierungen mit dem in der Textlinguistik üblichen Terminus ‚Beschreiben‘, der nicht nur eine lokale Sequenzierung des Themas, sondern auch einen neutralen Duktus beinhaltet, zu begreifen (vgl. 3.1.9.).

## 1.5. Resümee

Der Geschichtstext gewinnt seine gesellschaftliche Relevanz dadurch, dass er methodisch gesicherte und fachlich validierte Erkenntnisse über Tatbestände der Vergangenheit so versprachlicht, dass diese dem Leser als Entwicklungsmoment der Handlungsgemeinschaft, der er sich zugehörig fühlt, und damit als Facette der eigenen Vorgeschichte erfahrbar werden.

Dazu müssen individuelle Wissensbestände im Lichte der gegenwärtigen Erfahrung der Kommunikationsgemeinschaft perspektiviert und in einen allgemein akzeptablen Handlungsrahmen integriert werden. Dieser allgemeine Handlungsrahmen sowie die Perspektive auf Wissensbestände sind dem Historiker aber dadurch vorgegeben, dass er ‚Geschichte‘ (die Idee vom Ablauf der Vergangenheit) immer nur durch ‚Geschichten‘ (Vortexte, in denen diese Idee formuliert ist) begreifen kann. Auf der Grundlage seiner individuellen Handlungsabsichten und seiner Forschungsergebnisse schreibt der Historiker die ‚Geschichte‘ als Idee im Medium einer ‚Geschichte‘ als Text fort. Sein Kommunikationsbereich ist die ‚Geschichte‘ als Fach und sein kommunikatives Handlungsfeld ist der historische Diskurs. ‚Geschichte‘ als kollektive Vergangenheitserfahrung resultiert demnach nicht aus dem einzelnen Text, sondern aus dem gesamten Diskurs. Als „höheres Wissen“, das einzelne Forschungsergebnisse und gemeinsame Welterfahrung miteinander vermittelt und auseinander hervorgehen lässt, ist ‚Geschichte‘ nur auf Ebene des Diskurses rekonstruierbar. Das höhere Wissen um die Geschichte stellt sich demnach nicht als homogener Block, sondern als heterogenes Konglomerat aus einzelnen Perspektiven dar.

‚Geschichte‘ in diesem Sinne zielt auf die Identitätswahrnehmung des Einzelnen wie der Gemeinschaft. Sie kann in einer Gesellschaft, die Wissen als wissenschaftlich objektivierte Erkenntnis begreift, nur wirksam werden, wenn sie auf Forschungsergebnissen beruht, die beschreibend spezifiziert, argumentierend gestützt und erzählend erfahrbar gemacht werden. Dementsprechend ist das Erzählen, neben dem Beschreiben und dem Argumentieren, nur ein Modus ihrer Präsentation.

‚Kunstgeschichte‘ ist nur dann ‚Geschichte‘ im eingeführten Sinne, wenn ihre Präsentation auf diesem Dreiklang von beschreibender Gegenstandssicherung, argumentierender Gegenstandsabsicherung und erzählender Erfahrbarmachung des Gegenstandes beruht.

## 2. Kommunikationsräume und weltanschauliche Voraussetzungen der deutschen Kunsthistoriographie

Die nachfolgende Analyse behandelt *Geschichten der deutschen Kunst* als eine Menge thematisch aufeinander bezogener Texte, in denen aus der Darstellung der deutschen Kunst als einer nach bestimmten Prinzipien ablaufenden Entwicklung nationale Identität gewonnen werden soll. Im folgenden Kapitel stelle ich zur besseren Einordnung der Analyseergebnisse dar, wie sich das traditionelle Geschichtsverständnis der Kunstgeschichtsschreibung entwickelt hat (2.1.). Da es sich bei den Texten meines Korpus um nationale Kunstgeschichten handelt, behandle ich hier auch die Herausbildung einer nationalen Perspektive innerhalb der deutschen Kunsthistoriographie (2.2.). Um eine Einschätzung der sozialen Lagerung des Diskurses und dessen Stellung in der kunstwissenschaftlichen Debatte zu ermöglichen, gebe ich eine soziographische Skizze der am Diskurs beteiligten Autoren (2.3.).

### 2.1. Die Ausprägung des kunsthistorischen Geschichtsverständnisses

Mindestens bis in die 1950er Jahre liegt allen Texten, welche die ‚Geschichte der deutschen Kunst‘ behandeln, eine bestimmte Vorstellung von *Kunstgeschichte* zugrunde: ‚Kunstgeschichte‘ wird als eine Abfolge von Kunststilen präsentiert, die entstehen, zu einer Blüte kommen und wieder verfallen. Das sichtbarste Symptom dieser Vorstellung sind Epochenbezeichnungen wie *Romanik*, *Gotik*, oder *Renaissance*. Das zyklische Geschichtsmodell, auf das diese Ausdrücke verweisen, kann nun nicht ohne Weiteres als individuelle Vorstellung einzelner Autoren oder als allen gemeinsame Idee von der Vergangenheit gewertet werden, vielmehr handelt es sich dabei um eine fachhistorisch ausgeprägte Modellierung von ‚Geschichte‘, die im Sinne einer Textmustervorgabe die oberste Gliederungsebene der Texte bestimmt. Auch wenn sich die individuellen, lebensweltlichen und ideologischen Produktionsbedingungen der Diskursbeiträge unterscheiden, ist diese spezifische Perspektive auf die Vergangenheit

allen älteren Texten gemeinsam. In den deutschen Kunstgeschichten jüngerer Datums wird gegen diese Perspektive zum Teil opponiert, trotzdem bleibt sie auch in den jüngeren Texten in Ausdrücken, Formulierungen und Textstrukturen greifbar. Um die Geschichtlichkeit des zyklischen Geschichtsverständnisses und dessen starke Bindung an den Kommunikationsbereich ‚Kunstgeschichte‘ zu verdeutlichen, gebe ich einen kurzen Aufriss der Positionen, denen eine prägende Wirkung auf das kunsthistorische Geschichtsverständnis zugeschrieben wird.<sup>1</sup>

### 2.1.1. Vortexte der modernen Kunsthistoriographie

Das Geschichtsbild der Kunstwissenschaft ab dem Ende des 19. Jahrhunderts beruht auf einem Komplex an Vortexten, der weder so klein noch so durchschaubar ist, dass er hier auch nur in annähernd befriedigender Weise dargestellt werden könnte.<sup>2</sup> Im Folgenden greife ich aus diesem Komplex drei Positionen heraus, die in den gängigen Überblicksdarstellungen als ‚Meilensteine‘ auf dem Weg zur kunstwissenschaftlichen Standardmodellierung von ‚Geschichte‘ angesehen werden. Diese sind mit den Namen *Vasari*, *Winckelmann* und *Hegel* verbunden.

#### 2.1.1.1. Vasari

Als Urvater der Kunstgeschichtsschreibung sieht man den Florentiner Giorgio Vasari (1511–1574), der Mitte des 16. Jahrhunderts das epochemachende Buch *Le Vite de' più eccellenti Architetti, Pittori e Scultori italiani de Cimabue insino a' tempi nostri* publiziert, eine Sammlung von Lebens- und Werkbeschreibungen großer toskanischer Künstler von Cimabue bis Michelangelo.<sup>3</sup> Darin prägt er die heute noch gültige Perspektive auf die Renaissance als Periode des Erwachens des modernen Menschen aus der Finsternis des Mittelalters. Vasaris Buch gilt aber nicht nur als Initialtext des modernen Renaissancebegriffs, sondern ebenso als Vortext einer ‚Kunstgeschichte‘ im modernen Sinne. Ausgehend von biographischen Skizzen und einzelnen, eher unsystematischen Bild- und Werkbetrachtun-

---

1 Die nachfolgenden Angaben beruhen im Wesentlichen auf den fachhistorischen Darstellungen von Gombrich (1982), Halbertsma (1995), Kultermann (1987, 1990) und Locher (2001).

2 Ich verweise hier speziell auf die Texte von Belting (1978), Gombrich (1982), Kultermann (1987) und Locher (2001).

3 Zu Vasari und seiner Wirkung auf die moderne Kunsthistoriographie siehe Belting (1978), Halbertsma (1995: 38), Kultermann (1987: 70f.), ders. (1990: 24ff.).

gen wird erstmals ein auf die Kunstsphäre projiziertes homogenes Geschichtsbild entwickelt. Vasari übernimmt die antike Lehre von den drei Zeitaltern und appliziert sie auf eine Ideen- und Formgeschichte der Kunst. Die Makrostruktur des Textes ist nach dem Muster ‚Aufstieg‘ – ‚Blüte‘ – ‚Verfall‘ angelegt, einem Muster, das – zumindest implizit – bis heute einen Großteil des kunsthistorischen Begriffsinventars prägt. In Vasaris Anschauung stellt sich die Kunstentwicklung als ein Zyklus dar, der in der Kunst der Antike einen frühen Höhepunkt hat. Das Mittelalter dagegen wird als Periode des Verfalls beschrieben, das erst durch die Neubelebung der Kunst durch die toskanischen Künstler im 14. Jahrhundert überwunden werden konnte. Diese wird als kindlicher Neubeginn vorgestellt, der eine „Jünglingszeit“ im 15. und eine „Blüte“ im 16. Jahrhundert folgte. Den Höhepunkt der Kunstentwicklung seines Zeitalters sieht Vasari in der Künstlerfigur Michelangelo (vgl. Kultermann 1990: 26). Die Entwicklung der toskanischen Renaissancekunst stellt sich so, nach einer Formulierung von Belting (1978: 124), „als kollektiver und gesetzhafter Fortschritt zur Einlösung der in Natur und Antike angelegten Normen“ dar. Vasaris Schrift war Jahrhunderte lang Vorbild für Künstler-Viten ähnlichen Zuschnitts in ganz Europa, etwa für den Niederländer Karel van Mander (1548–1606) oder den Deutschen Joachim von Sandrart (1606–1688), den man auch den „Vasari des Nordens“ nannte (Kultermann 1990: 30f.).

### 2.1.1.2. Winckelmann

Im Gegensatz zu den älteren Viten-Schriftstellern in der Tradition Vasaris war Johann Joachim Winckelmann (1717–1768) selbst kein Künstler.<sup>4</sup> Winckelmann schreibt man das Verdienst zu, als Erster eine ‚Kunstgeschichte‘ im modernen Wortsinne vorgelegt zu haben.<sup>5</sup> Seiner *Geschichte der Kunst des Alterthums* (1764) liegt ein vollkommen neues Programm zugrunde: Im Fokus seiner Darstellung steht nicht mehr der einzelne Künstler, sondern das Kunstwerk mit seinen formalen und stilistischen Eigenschaften. Damit wird erstmals eine Darstellung vom Entwicklungsgang der

4 Nach dem Theologiestudium hatte er sich durch intensives Selbststudium zum klassischen Philologen entwickelt. In Rom verwaltete er im Dienst von Kardinal Albani dessen Sammlung antiker Kunstwerke. Winckelmann verkörpert einen Kunsthistoriker neuen Typs, nämlich den des akademisch geschulten Gelehrten, dessen Adressaten nicht seine Künstlerkollegen, sondern ein Publikum aus Gelehrten und – nicht zu vergessen – Liebhabern und Sammlern ist.

5 Zu Winckelmann siehe Halbertsma (1995: 37ff.), Kultermann (1987: 97; 1990: 53ff.), Locher (1995: 109ff.).

Kunst vorgelegt, die auf einer „reinen Formanalyse“ (Halbertsma 1995: 39) der Kunstwerke beruht. Der Wert einer Kunstepoche wird nicht mehr direkt an den Lebensleistungen der Künstler gemessen, sondern bemisst sich aus dem Grad an Übereinstimmung der beobachteten künstlerischen Formen mit einem zugrunde gelegten Stilideal. Daraus ergibt sich eine stiltheoretische Fundierung der Idee einer Entwicklung in „Höhen“ und „Tiefen“, wie sie schon Vasari vertreten hatte.<sup>6</sup>

„Stil“ ist bei Winckelmann allerdings keine autonome Größe, sondern abhängig von den äußeren Lebensbedingungen der Gesellschaft, in deren Rahmen die Kunst entsteht. Besonders wichtige Faktoren sind dabei das Klima und die Staatsform. Winckelmann behandelt Stilgeschichte und Gesellschaftsgeschichte vollkommen gleichberechtigt, so dass der Eindruck entsteht, „Stil“ ergebe sich direkt – ohne Umweg über die Künstler-subjekte – aus den äußeren Verhältnissen. „Stil“ vollzieht sich in Winckelmanns Kunstgeschichte, nach einer Formulierung von Halbertsma (1995: 39), „als eine Art Naturgesetz, demzufolge die Entwicklung (analog der einer Pflanze) immer denselben Verlauf hat, der Keim jedoch nur unter optimalen klimatischen und ökologischen Umständen zu voller Reife gelangt.“ Da ein solcher Stilbegriff mit den konkreten Formbeobachtungen am einzelnen Kunstwerk immer nur *zu einem gewissen Grad* in Deckung zu bringen ist, werden Stile zu Idealtypen, die einem Kunstwerk mehr, weniger oder überhaupt nicht zuzuschreiben sind. Sie werden in dieser Perspektive zu prototypisch modellierten Kategorien, die aus der Formbeobachtung entwickelt sind, aber letztlich als Wertmaßstäbe zur Kunstkritik fungieren.<sup>7</sup> Damit entwickelt Winckelmann eine Perspektive auf Kunst als zyklisch verlaufende überindividuelle Stilentwicklung. Weil diese in ihrer Gesamtheit an Parameter wie ‚Klima‘ und ‚Staatsform‘ gebunden wird, die *außerhalb* der Kunst liegen, formiert sich gleichzeitig die gedankliche Unterscheidung zwischen *innerkünstlerischer* Stilentwicklung und *außerkünstlerischer* Umwelt, welche die Vorstellungswelt des Fachs ‚Kunstgeschichte‘ prägen sollte. Vor allem aber wird die autonome Stilentwicklung in dieser Konzeption programmatisch an einen bestimmten geographischen Raum sowie die soziale Großgruppe, die diesem Raum zugeordnet wird, gebunden. Dies wird schon in der ersten Kapitelüberschrift der *Geschichte*

6 Winckelmann sieht einen ersten „Aufschwung“ der griechischen Kunst in der Kunstentwicklung bis Plinias, einen ersten Höhepunkt im „hohen Stil“ von Phidias und seinen Zeitgenossen. Ein zweiter Höhepunkt wird im „schönen Stil“ von Praxitelles bis Lysippus und Apelles gesehen. Ihm folgt der „Niedergang“ der antiken Kunst („Stil der Nachahmer“); vgl. Halbertsma (1995: 38).

7 Bauer (1989: 70) verweist in diesem Sinne darauf, dass Winckelmanns Stilbegriff ein Wertbegriff sei. Halbertsma (1995: 39) sieht bei Winckelmann sogar das „Prädikat Kunst“ selbst zu einem Wertmaßstab entwickelt, das nur bestimmten Perioden zuerkannt wird.

der *Kunst des Alterthums* deutlich. Sie lautet: *Von dem Ursprunge der Kunst, und den Ursachen ihrer Verschiedenheit unter den Völkern*. Locher (2001: 109f.) sieht daher Winckelmanns Kunstgeschichte als den Prototypen einer nationalen Kunsthistoriographie.

Alle genannten Aspekte, die prototypische Modellierung von Kunstepochen, die als Zyklus gedachte Entwicklung überindividueller Kunststile, die Vorstellung eines ‚inneren‘ und eines ‚äußeren‘ Bereichs der Kunst und die Bindung des Kunststils an einzelne Völker werden uns in den Texten des vorliegenden Diskurses wiederbegegnen.

### 2.1.1.3. Hegel

Als Multiplikator einer epochenbezogenen Anschauung der Kunstentwicklung wirkt Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770–1831). In seiner posthum (1835) erschienenen *Ästhetik* stellt er einen Zusammenhang zwischen den künstlerischen Prinzipien und dem Geist eines Zeitalters her: „Kunst“ lautet der berühmte Hegel-Satz „ist das sinnliche Scheinen der Idee“<sup>8</sup>, der wahrnehmbare Ausdruck des Geistes einer Epoche. Wie Winckelmann gliedert Hegel die Kunstgeschichte in Epochen. Hegel behandelt diese jedoch nicht einfach als Formkategorien, sondern entwickelt sie zum grundlegenden Ordnungsprinzip der allgemeinen Geistesgeschichte, deren Substrat sich in dem Gedanken vom Entfaltungsprozess des „absoluten Geistes“ in der Geschichte ausdrückt (Halbertsma 1995: 44). Analog zu den verschiedenen Entwicklungsstufen des Geistes unterscheidet Hegel drei Stadien der Kunstentwicklung, die einen Prozess der zunehmenden Selbstreflexion des menschlichen Bewusstseins verkörpern: Das *symbolische* Zeitalter, dessen Geist sich am angemessensten in der „körperlichsten Kunstform“ (ebd.) der Architektur ausdrückt, das *klassische* Zeitalter, in dem die am Menschen orientierte Bildhauerkunst vorherrschend ist, und das *romantische* Zeitalter, in dem die Malerei den fortgeschrittenen Individualisierungsprozess des menschlichen Geistes verkörpert. In der Epoche seiner Lebenszeit sah Hegel die bildende Kunst insgesamt ihre paradigmatische Rolle zugunsten einer anderen Äußerung des Geistes verlieren: der Philosophie als jeder Körperlichkeit enthobener Entäußerungsform des Menschen. Für Hegel, so kommentiert Halbertsma (ebd.), „bedeutet dies nicht das Ende der Kunst, sondern lediglich das Ende der Kunst als genauester Ausdruck des Zeitgeistes.“

Im Rahmen dieser teleologischen Gesamtkonzeption, die der Kunst – vom Standpunkt der Gegenwart aus betrachtet – einen Wert vor allem als

---

8 Zitiert nach Halbertsma (1995: 44).