

Daniel Aebli
Entwicklungslogik des Schönen. Erster Band

LIBRI NIGRI

62.1

Herausgegeben von
Hans Rainer Sepp

Wissenschaftlicher Beirat

Suzi Adams · Adelaide | Babette Babich · New York | Kimberly Baltzer-Jaray ·
Waterloo, Ontario | Damir Barbarić · Zagreb | Marcus Brainard · London | Martin
Cajthaml · Olomouc | Mauro Carbone · Lyon | Chan Fai Cheung · Hong Kong |
Cristian Ciocan · București | Ion Copoeru · Cluj-Napoca | Renato Cristin · Trieste
| Riccardo Dottori · Roma | Eddo Evink · Groningen | Matthias Flatscher · Wien |
Dimitri Ginev · Sofia | Jean-Christophe Goddard · Toulouse | Andrzej Gniazdowski
· Warszawa | Ludger Hagedorn · Wien | Terri J. Hennings · Freiburg | Seongha
Hong · Jeollabukdo | Edmundo Johnson · Santiago de Chile | René Kaufmann ·
Dresden | Vakhtang Kebuladze · Kyjiw | Dean Komel · Ljubljana | Pavlos Kontos ·
Patras | Kwok-ying Lau · Hong Kong | Mette Lebeck · Maynooth | Nam-In Lee ·
Seoul | Monika Małek · Wrocław | Balázs Mezei · Budapest | Viktor Molchanov ·
Moskwa | Liangkang Ni · Guangzhou | Cathrin Nielsen · Frankfurt am Main |
Ashraf Noor · Jerusalem | Karel Novotný · Praha | Luis Román Rabanaque · Buenos
Aires | Gian Maria Raimondi · Pisa | Rosemary Rizo-Patrón de Lerner · Lima |
Kiyoshi Sakai · Tokyo | Javier San Martín · Madrid | Alexander Schnell · Paris |
Marcia Schuback · Stockholm | Agustín Serrano de Haro · Madrid | Tatiana
Shchytsova · Vilnius | Olga Shparaga · Minsk | Michael Staudigl · Wien | Georg
Stenger · Wien | Silvia Stoller · Wien | Ananta Sukla · Cuttack | Toru Tani · Kyoto |
Detlef Thiel · Wiesbaden | Lubica Ucnik · Perth | Pol Vandavelde · Milwaukee |
Chung-chi Yu · Kaohsiung | Antonio Zirion · México City – Morelia.

Die *libri nigri* werden am Mitteleuropäischen Institut für Philosophie,
Fakultät für Humanwissenschaften der Karls-Universität Prag herausgegeben.
www.sif-praha.cz

Daniel Aebli

Entwicklungslogik des Schönen

Erster Band

Studien zur Kunst- und
Kulturwissenschaft

Verlag Traugott Bautz GmbH

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie.
Detaillierte bibliografische Daten sind im Internet abrufbar über
<http://dnb.ddb.de>

Verlag Traugott Bautz GmbH
D-99734 Nordhausen 2017

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier
Alle Rechte vorbehalten
Printed in Germany

ISBN 978-3-95948-309-4

Inhalt

Vorwort	9
Autobiographische Vorbemerkungen	11
1 Kulturgeschichte des Bettes. Eine Skizze	23
2 Versuch zu den geometrischen Dreifüßen aus Olympia	27
3 Zu einem etruskisch-geometrischen Armreif	47
4 Ikonologische Analyse mehrfiguriger plastischer Gruppen klassischer Zeit	50
5 Gestaltungsprozesse griechischer Künstler	53
A. Von der Archaik zur Klassik	53
B. Polyklet und der Bronzeguss	59
C. Kunst, Gesellschaft, Religion	62
6 Aristonantes Ein griechisches Grabdenkmal in der klassischen Entwicklung	69
A. Parthenonzeit	70
B. Reicher Stil	71
C. Schlichter Stil.	72
D. Mitte und Ende des 4. Jahrhunderts	73
7 Natur als Landschaft. Zur Kunst- und Kulturgeschichte der europäischen Landschaftsmalerei	80
A. Begriffe und Thesen	80
B. Kreta	85
C. Der geometrische Stil und Homer	86
D. Das Drama und die Bühnenmalerei	91
E. Der Hellenismus und Rom	98
F. Das Mittelalter und die Renaissance	102

8	„Reinheit und Weite von Strom und Berg“. Die Entwicklung chinesischer und europäischer Landschaftsmalerei im Vergleich	106
	A. Einleitung	106
	B. Lernphase – a) Abendland – b) China	114 / 116
	C. Blütezeit: 1. Motiv – a) Abendland – b) China	119 / 120
	D. Blütezeit: 2. Motiv – a) Abendland – b) China	124 / 125
	E. Blütezeit: 3. Motiv – a) Abendland – b) China	129 / 129
	F. Blütezeit: 4. Motiv – a) China – b) Abendland	132 / 134
9	Indien, China und der „Kampf der Kulturen“	136
10	Barock und Klassizismus: Repräsentation und Geschmack	142
	A. Sankt Peter, Bernini und Ludwig XIV.	142
	B. Absolutistischer Klassizismus	145
	C. Akademie und Geschmack	149
	D. Bürgerlicher Klassizismus und Realismus	153
11	Form und Bedeutung. Zur semantischen und pragmatischen Dimension der Kunst in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts	159
12	Matisse und Beckmann – Antipoden der modernen Kunstrevolution	173
13	Formation des Mythos Zur dritten Beckmann-Ausstellung in Frankfurt	175
14	Der Sprayer von Zürich in Wiesbaden	178
15	Der Sprayer verzichtet: Kleines Lehrstück über Konsequenz	180
16	Design und Stil. Der Stilbegriff in der Design- und Architekturgeschichte des 20. Jahrhunderts in ausgewählten Werken	182
	A. Selle: Geschichte des Design in Deutschland	183
	B. Pevsner: Wegbereiter moderner Formgebung	190
	C. Pevsner: Europäische Architektur	195
17	Kunst- und Kulturgeschichte in der Design-Ausbildung	202
18	Vorschlag für ein Curriculum im Fach Kunst- und Kulturgeschichte	208
19	Wissenschaftliche Projekte (Wissenstransfer)	218
20	Ästhetische Kommunikation und ihre Entwicklung Ein kunstwissenschaftliches Konzept	222

21	Probleme des Verhältnisses von künstlerischer und technischer Entwicklung	229
22	Werk und Geschmacksurteil Die Funktion der Ästhetik für den künstlerischen Arbeitsprozess .	232
	A. Begriffe und künstlerische Techniken	232
	B. Transzendente und praktische Ästhetik	236
	C. Künstlerische Arbeit und Gesellschaft	245
23	Maxime und kategorischer Imperativ	252
24	Adorno-Konferenz am 9./10. September 1983 in Frankfurt am Main	255
25	„Gorbatschow braucht kein Comeback ... Er ist präsent.“ Historisch-politischer Besuch an der Fachhochschule Wiesbaden (9. September 1994)	257
	Nachweise	260
	Verzeichnis der häufiger zitierten Literatur	262
	Abbildungen	263
	Namenverzeichnis	293

Vorwort

Die Publikation der nachfolgenden Beiträge war seit 2010 geplant, als mir Dr. Detlef Thiel (Wiesbaden) das freundliche Angebot des Verlags Traugott Bautz übermittelte, meine während mehr als vier Jahrzehnten entstandenen Arbeiten zu drucken. Ich konnte diese damals, trotz einiger Trennunschärfen, in zwei inhaltlich unterschiedene Gruppen unterteilen. Die erste, die eine relativ geschlossene Einheit bildet, wurde 2012 bei Bautz unter dem Titel *Wie modern ist die Antike? Studien und Skizzen zur Altertumswissenschaft* publiziert. Die zweite Gruppe umfasst zahlreichere, durchschnittlich kürzere und unter sich heterogenere Abhandlungen mit einer größeren inhaltlichen Spannweite, deren Motivation und Zusammenhang ich hier in der bereits 2012 verfassten Einleitung erläutere. Herr Dr. Thiel betreute diesmal als allein zuständiger redaktioneller Berater die Publikation direkt. Für dieses mit zugleich technischer und inhaltlicher Kompetenz durchgeführte Engagement und die große Geduld, die er dabei mir als einem nicht gerade computeraffinen Senior entgegenbrachte, bedanke ich mich an dieser Stelle herzlich. Andere Verpflichtungen meiner- und seinerseits verzögerten den Druck, der sowieso nur mit gleichsam historischer, keinesfalls mit journalistischer Aktualität rechnen kann und darf. Dieser Umstand ist als heutzutage alles andere denn selbstverständliche Glücksfall dem Konzept der Buchreihe und ihrem Spiritus Rector, Herrn Professor Sepp, zu verdanken.

In die Texte wurde nur dort, und zwar ausschließlich punktuell, eingegriffen, wo es für das bessere inhaltliche oder stilistische Verständnis und die Übersichtlichkeit, etwa durch eingeschaltete Zwischentitel, angezeigt war. Sie bleiben als Dokumente eines sich wandelnden Denkens stehen, das nicht nur den Stil der Darstellung, sondern auch die inhaltlichen Erkenntnisse und ihre Vermittlung bestimmte. Um den sog. Stand der Forschung zu erreichen, der übrigens oft nur ein Phantom ist, hätten die Arbeiten, besonders die früheren, vollständig neu geschrieben werden müssen. In welche Richtung das gegangen wäre, deuten einige der Nachbemerken an, in denen ich, während der längeren Vorlaufzeit oft mehrmals, zu meinen Beiträgen aus meiner heutigen Sicht Stellung nehme.

Aus ähnlichen, aber auch aus buchtechnischen Gründen wurde darauf verzichtet, alle besprochenen Kunstwerke ausführlich nachzuweisen und abzubil-

den. Der/die fachlich interessierte Leser/in wird dies in der einschlägigen Literatur oder im Internet leicht, oft auch mehrfach, nachschlagen können. Bei den früheren Arbeiten ist ohnedies eine kursorische Lektüre zu empfehlen, weil sie mehr methodische Gesamteindrücke als spezielle inhaltliche Erkenntnisse vermitteln sollen und teilweise auch zähflüssig geschrieben sind. Die später entstandenen Abhandlungen, insbesondere diejenigen zur Ästhetik und Kunstphilosophie, erheben dagegen noch immer einen gewissen Anspruch, die begriffliche Argumentation nachzuvollziehen. Eine ähnliche Stellung nimmt der Aufsatz *Reinheit und Weite von Strom und Berg* ein, der ganz darauf abgestellt ist, dass die dort ausführlicheren Bildbeschreibungen, gerade die der weniger bekannten chinesischen Werke, verbal und visuell verstanden werden. Deshalb sind dort die Gemälde möglichst vollständig reproduziert. Dagegen sind die anderswo vereinzelt beigegebenen Abbildungen als Hinweise und Anregungen zu verstehen.

Den erwähnten ersten Band hatte ich Jürgen Habermas gewidmet. Das wird aus vielen der dort abgedruckten Beiträge unmittelbar verständlich. Das vorliegende Sammelwerk widme ich dem Andenken des leider 2006 zu früh verstorbenen Latinisten Manfred Fuhrmann, der meinen Antrag und meine Arbeiten als Habilitandenstipendiat der Deutschen Forschungsgemeinschaft am Fachbereich Literaturwissenschaft der Universität Konstanz von 1972 bis 1975 begutachtete und noch kurz vor seinem Ableben mir bei der Begründung meiner Pensionsansprüche, bezogen auf diese ‚Vorzeit‘, entscheidend behilflich war. Manfred Fuhrmann förderte in kritischer Begleitung neben meiner 1991 überarbeiteten erschienenen Habilitationsschrift über *Winckelmanns Entwicklungslogik der Kunst* auch deren „Parerga und Paralipomena“, die in Band 2 publiziert werden und oft einen unmittelbareren Zugang zu meinen damaligen Gedankengängen eröffnen. Sein Einfluss als ist aber auch in altertumswissenschaftlichen Arbeiten des ersten Bandes maßgeblich vertreten. Noch mehr als diese wissenschaftlichen Bezüge ist mir jedoch sein menschliches Ethos in Erinnerung geblieben, mit dem er für mich, auch in einem späteren Briefwechsel, vom Mentor zum Kollegen wurde. Dieses Ethos war, im Gegensatz zu manchem meiner Verhältnisse zu anderen akademischen Lehrern und Kollegen, von gegenseitiger Achtung geprägt. Man könnte es, auch im Sinne der Kantischen Moralphilosophie, ‚alteuropäisch‘ nennen. Einen Eindruck davon vermittelt sein Buch *Der europäische Bildungskanon* (1999/2004).

Ennenda, 30. September 2016

Daniel Aebli

Autobiographische Vorbemerkungen

Die vorliegenden Aufsätze haben einen Schwerpunkt in der Kunstgeschichte. Wenn man dieses Fach im engeren Sinne als die Geschichte der europäischen Kunst nach der Antike versteht, ist der Autor zu ihm nur auf Umwegen gelangt. Er hat es nie regulär studiert. Zwar kann er zu seiner Entschuldigung anführen, dass er immerhin in der älteren Abteilung promoviert hat, insofern man unter der Klassischen Archäologie mit Recht die Kunstgeschichte des griechisch-römischen Altertums begreift. Selbst das war jedoch eine Art Notlösung. Dazu sollen im Folgenden einige autobiographische Bemerkungen, welche auch die beiden anderen hier zur Debatte stehenden Fachgebiete, nämlich die Ästhetik und die allgemeine Geschichte, berühren, die Motivation und den Zusammenhang der hier abgedruckten Beiträge aufklären helfen.

Mein ursprüngliches Interesse galt der Geschichte ganz allgemein, zuerst der durch patriotische Schlachtenfeiern und die Grundschule vermittelten spätmittelalterlichen Schweizergeschichte. Von hier sprang dieses Interesse nach rückwärts, mit einem Zwischenhalt bei den Römern, vor allem anlässlich des 2000. Jahrestages der Ermordung Caesars (1956), zu den alten Griechen über. Griechisch zu lernen, war für mich selbstverständlich. Jedoch waren meine grammatikalisch-linguistischen Leistungen in dieser Sprache nicht gut genug, um sie zum akademischen Hauptfach machen zu können. Deshalb bot sich die Klassische Archäologie als Ausweg beim Zugang zu Land und Volk der Hellenen an, mit denen ich mich von Kindesbeinen an emotional stark identifiziert hatte. Schon in der Grundschule hatte ich einen Vortrag über die Akropolis gehalten, im Gymnasium dann einen über Winckelmann. Mein erster, auf mich einflussreicher akademischer Lehrer, der Archäologe Karl Schefold in Basel, riet mir nach der ersten Proseminarsitzung, als Nebenfach nicht, wie sonst allgemein üblich, die Kunstgeschichte, sondern Griechisch und Alte Geschichte zu wählen, also nicht die diachrone, sondern die synchrone Ergänzung zur Klassischen Archäologie, das heißt die eigentliche Klassische Altertumswissenschaft, wobei hier die Literaturgeschichte, nicht die Sprachwissenschaft mit der Textkritik im Vordergrund stand. Die Beziehung zur Kunstgeschichte sollte ich über persönliche Kontakte zu Kommilitonen dieses Faches pflegen. So kam es, dass ich während

meines Studiums und meiner ersten Berufstätigkeit lediglich einzelne kunsthistorische Vorlesungen und Vorträge hörte, wenn auch bei namhaften Professoren, so Richard Zürcher in Zürich, Joseph Gantner in Basel, Wolfgang Braunfels in München und Hans Sedlmayr in Salzburg, am meisten zur nachantiken Kunstgeschichte jedoch aus Gesprächen und auf gemeinsamen Exkursionen und Reisen mit Freunden lernte, von denen es einige später in diesem Fach zu akademischen Ehren brachten, so Christoph Eggenberger, den ich in Basel, und Karl Möseneder, den ich in Salzburg kennenlernte.

Wenn dergestalt meine Beziehung zur mittleren und neueren Kunstgeschichte, vor allem thematisch gesehen, begrenzt war, so kam die Auseinandersetzung mit der kunstgeschichtlichen Methode, insofern sie auch in der klassischen Archäologie in der gleichen Weise zur Anwendung gelangt, von Anfang an voll in Gang. Leider ist aber auch hier zuerst eines nicht leicht wiegenden Mankos zu gedenken. Mein erster archäologischer Lehrer während eines vorzeitig abgebrochenen Semesters in Zürich (1964/65), Hansjörg Bloesch, legte Wert darauf, seine Studenten auch mit den technisch-handwerklichen Grundlagen der antiken Kunst bekannt zu machen, indem er sie etwa die Gestaltungsvorgänge griechischer Töpfer konkret in Ton nachvollziehen ließ. Zu diesen Lernzielen konnte ich kein positives Verhältnis gewinnen, ja sie waren mit entscheidend für meinen Weggang von Zürich nach Basel, wo ich sechs Semester (1965-66 und 1967-68) studierte. Ebenso wenig sagte mir, obwohl ich mich einst für *Cerams Götter, Gräber und Gelehrte* begeistert hatte, die praktische Tätigkeit der Archäologen zu, schon während der Gymnasialzeit als Helfer bei prähistorischen Ausgrabungen in Sugiez beim Broyekanal beim Neuenburger See (1963) noch später, kurz nach der Promotion im klassischen Grabungsgelände des Heraion auf Samos (1970). Diese negative Einstellung mag in einer grundsätzlichen, charakterlich und temperamentsbezogenen technophoben Haltung begründet gewesen sein, die mir auch im Militärdienst zu schaffen machte, jedenfalls hatte sie zur Folge, dass meinen theoretischen Auseinandersetzungen mit künstlerischen Techniken, wie sie hier in den Beiträgen *Gestaltungsprozesse griechischer Künstler* und *Werk und Geschmacksurteil* vorliegen, keine entsprechende praktische Erfahrung zu Grunde liegt.

Ebenso wie diese Lücke muss ich unter dem gleichen Aspekt im Rückblick auch bedauern, dass ich mich während meiner späteren Lehrtätigkeit als Kunsthistoriker selten in den Werkstätten derjenigen Kollegen aufhielt, welche als Reproduktionsgraphiker, sei es als Radierer oder als Lithographen, tätig waren. Dieses Versäumnis kann in meinem Fall faktisch wiederum entschuldigt werden mit dem hohen Lehrpensum an einer Fachhochschule, mit der anfangs drängenden Notwendigkeit, mich in ein größtenteils neues Stoffgebiet, eben die mittlere

und neuere Kunstgeschichte, rasch einarbeiten zu müssen sowie mit den ständigen, nach einer gewissen Ruhepause später noch zunehmenden hochschulpolitischen Auseinandersetzungen um Status, Legitimation und Ausrichtung meiner Tätigkeit als Lehrer eines Nebenfaches. Dieses Defizit an Bezügen zur künstlerischen Praxis trifft für viele Kunsthistoriker zu. Ihnen kann freilich kaum zugemutet werden, so, wie die Studienordnungen von Musikwissenschaftlern minimale praktische Fertigkeiten auf ihrem Gebiet verlangen, als Graphiker, Maler oder gar als Bildhauer tätig zu werden, von den wesentlichen Beiträgen einmal abgesehen, welche praktische Künstler, von Ghiberti und Vasari bis zu Hildebrand, zur Kunstgeschichte tatsächlich geleistet haben.

Dagegen erscheint eine Fertigkeit und Ausbildung in den Grundlagen des Zeichnens für den Kunsthistoriker als durchaus gerechtfertigt, weil es hier um die für ihn grundlegende Kompetenz und Schule des Sehens und der sinnlichen Wahrnehmung geht. Praktische Zeugnisse J. Burckhardts und theoretische Äußerungen Wölfflins zu diesem Desiderat liegen vor, welches allerdings heutzutage, wo jene Fähigkeit selbst bei vielen derjenigen, die sich Künstler nennen, angezweifelt werden kann, geringe Chancen hat, weithin realisiert zu werden. Bei mir selbst wurde leider die Fähigkeit, richtig zeichnen zu können, bereits im Gymnasium durch einen gut gemeinten ‚kreativen‘ Unterricht eher gehemmt als gefördert. Während des Studiums wurde dann diese Fähigkeit nicht einmal als Problem thematisiert, obwohl in Basel die Studentinnen der Kunstgewerbeschule in der Skulpturenhalle, die an das Archäologische Seminar angrenzte, ihre Künste an den Gipsabgüssen derjenigen griechischen Statuen erprobten, mit denen wir uns theoretisch beschäftigten. Erst als Professor, welcher seinen Arbeitsraum mit Kollegen teilte, die Zeichnen unterrichteten, kam ich dazu, in Museen sowie in und vor architektonischen Denkmälern mich, mühsam genug, mit Stift und Notizblock zu versuchen, um das rezipierende Auge besser führen zu können. So entbehrte ich nicht ganz einer praktischen Basis, wenn ich den Studenten des Grundsemesters als Lernziel des Faches Kunstgeschichte vorgab, beim Beschreiben und Vergleichen dasjenige in Worte zu fassen, was sie in ihren Hauptfächern auf ihren Zeichenblättern festhalten.

Der Vorgriff im zeitlichen Ablauf leitet an dieser Stelle zurück zu einer methodischen Hauptaufgabe der Kunstgeschichte, mit welcher ich auch als Student der Klassischen Archäologie konfrontiert war, nämlich mit dem Beschreiben und Vergleichen der Kunstwerke als Grundlage der Stilgeschichte. Mit dieser, überhaupt dem Entwicklungsgedanken, der meine ganzen künftigen geistigen Auseinandersetzungen ebenso wie viele der diese repräsentierenden, hier versammelten Arbeiten durchziehen sollte, als dem, von Wölfflin in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts im Gegenzug zur Biographik des 19. (Herman Grimm, Carl

Justi) zur Herrschaft gebrachten Paradigma der Kunstgeschichte und ihrem methodischen Herzstück, wurde ich grundlegend erstmals durch meinen Lehrer Schefold in Basel bekannt gemacht.¹ Gerade weil ich aus einer primär emotionalen Griechenbegeisterung und nicht aus irgendeinem theoretischen Interesse am Evolutionismus zu ihm gewechselt hatte, verstand ich nun Entwicklung neu als das Wesen der griechischen Kunst, ja der griechischen Kultur und Geschichte. Das neue Denken führte mich nun jedoch nicht direkt zu abstrakten kunst- und geschichtsphilosophischen Schemata, vielmehr, eigentlich nur sozusagen dialektisch verständlich, zum konkreten einzelnen Kunstwerk, das allein Träger der Entwicklung ist, und an dem der Stil ausschließlich erscheint. Die Verbindung des kunsthistorischen Evolutionismus mit allgemeingeschichtlichen evolutionären Konzepten, wie sie mir während der Gymnasialzeit etwa in der Kulturmorphologie Toynbees begegnet waren, interessierte mich erst später, als die Rezeption der Habermasschen Kommunikationstheorie eine neue Basis gelegt hatte. Sie wäre damals verfrüht gewesen und hätte die Konzentration auf die Werke gestört.

Die Konzentration des eigenen Auges auf das selbständig zu beschreibende Kunstwerk, welche auch eine mindestens vorläufige Emanzipation von den Vorgaben der Sekundärliteratur bedeutete, wollte nämlich gelernt sein, bei mir zuerst angesichts des Gipsabgusses des archaischen „Kalbträgers“ und dann anlässlich eines Referats über römische Reliefs anhand photographischer Reproduktionen. Es war eigentlich ein empirisches und autodidaktisches Lernen, mit nur wenigen konkreten Anregungen des Professors, nachdem er einmal den allgemeinen Rahmen des Entwicklungsdenkens gesetzt hatte. Das wurde mir vor allem bei einem Aufenthalt in Athen bewusst, als ich die Statuen des National- und Akropolismuseums ganz allein für mich, ohne jedes ‚Verwertungsinteresse‘, zu beschreiben unternahm. Methodisch beschränkt ich damit einen induktiven Weg, durch den mir – soweit ging die Reflexion immerhin bereits damals – der ‚Stil‘ als Eigenschaft und Produkt der Werke selbst bewusst wurde, also gerade nicht als abstrakte Größe der kunsthistorischen Lehrbücher und Stilkunden, vielmehr als ein Hilfsmittel und eine zu transzendierende Hypothese bei der Schulung des Sehens. Bei meinem Lehrer hatte sich, wie wohl bei vielen Kunsthistorikern nicht anders zu erwarten, die griechische Stilgeschichte zu einem relativ komplexen, differenziert untergliederten System kunsthistorischer Perioden innerhalb der Chronologie fixiert, welches sich mir, im Gegensatz zu meinem eigenen Zugang, als durchaus deduktives und damit auch autoritatives prä-

1 Um den Aneignungsprozess zu belegen, werden, trotz ihrer teilweisen sprachstilistischen Unbeholfenheit, einige kürzere Seminararbeiten aus jener Zeit eingeschaltet.

sentierte, unbeschadet dessen, dass auch bei ihm natürlich Prozesse empirischer An-eignung dahinter standen, wie ich sie damals selbst erlebte. Dieses System enthielt Charakteristiken der einzelnen über- und untergeordneten Stile, die sehr wohl überzeugen, jedoch auch insofern gefährlich werden konnten, als sie, vom Schüler als sozusagen letzte geoffenbarte Wahrheiten akzeptiert und internalisiert, die Resultate von Beschreibungen und Vergleichen, die am Ende eines prinzipiell offenen Prozesses des Sehens stehen sollten, a priori antizipieren, fixieren und so verfälschen konnten. Dieser „Gänsemarsch der Stile“ der griechischen Kunst war in den „Hilfstafeln für den archäologischen Unterricht“ im Anhang von Schefolds Broschüre *Klassische Kunst in Basel* (1955), von den Studenten „Gipsbibel“ genannt, aufgeführt. Es waren an sich nützliche Leitbegriffe, wie etwa die gut in der Erinnerung haften gebliebene „dramatische“ und die „lyrische“ Phase des spätarchaischen Stils, die jedoch, statt als Ausgangspunkte der studentischen Arbeit und Diskussion zu dienen, nur allzu oft zwanghaft an deren Ende stehen mussten. Hier lag ein Konfliktpotential, welches mit der, ursprünglich vom Lehrer selbst eingeführten Intention auf das konkrete Kunstwerk zusammenstoßen musste. Bei mir machte es sich erstmals anlässlich einer Exkursion nach München bei der Beschreibung der Ägineten in der Glyptothek bemerkbar, und kam dann in der Auseinandersetzung über meinen Vortrag zu den griechisch-geometrischen Dreifüßen, bei dem ich mich um eine möglichst exakte Bestimmung dieser ornamentalen Kompositionen bemühte, im Mai 1968 endgültig zum Ausbruch, thematisch von den gleichzeitigen Ereignissen in Paris denkbar weit entfernt, lebensgeschichtlich für mich als Befreiungsschlag und Wendepunkt in meiner eigenen Entwicklung damit engstens verbunden.

Diese gleichzeitige Veränderung bzw. Durchsetzung des persönlichen Wissenschaftsstandpunktes und des politischen Bewusstseins hatte für mich auch den Wechsel des Studienortes von Basel nach München zur Folge. Hier ging ich das bereits dort vorgesehene und durch eine altphilologische Seminararbeit über „Aspekte des Zeus bei Aischylos“ vorbereitete Dissertationsthema, nämlich die Darstellung des Zeus auf klassisch-griechischen Vasenbildern, ganz anders, als ursprünglich geplant, an, indem ich vollständig auf eine stilistische Entwicklungsgeschichte dieser Darstellungen verzichtete, und statt dessen die mehrfigurigen Szenen nach Typen inhaltlich-hermeneutisch analysierte und sie nicht diachron nacheinander, vielmehr synchron nebeneinander anordnete. Ohne es genau zu wissen und grundsätzlich zu reflektieren, vollzog ich mit diesem Übergang vom Stil zur Ikonographie bzw. Ikonologie – ich verwendete letztere beiden Termini damals ohne eine bestimmte Unterscheidung, die ich auch heute nicht endgültig zu definieren wüsste, – einen Paradigmenwechsel nach, der damals die Kunstgeschichte und, in abgeschwächter Form, auch die Klassische

Archäologie, etwa bei Nikolaus Himmelmann, inspirierte und dominierte, gewissermaßen die Verlagerung des methodischen Schwerpunkts von Wölfflin zu Panofsky. Damals wurde Kritik am „Stilzwang“ des an einem organischen Modell sich orientierenden kunsthistorischen Entwicklungsdenkens geübt, das auch in der Archäologie, ganz extrem bei Buschor, vorgewaltet hatte. Dem gegenüber wurden jetzt pluralistische evolutionäre Konzeptionen verschiedener koexistierender Stile bevorzugt. Das korrelierte mit dem studentischen Protest, welcher auch die Aufdeckung der nationalsozialistischen Vergangenheit vieler Vertreter des Fachs implizierte – nicht des Exilanten Schefold, dessen geistige Heimat der Georgekreis war. Diese Zusammenhänge kann ich hier nicht vertiefen. Ich nahm diese Diskussionen, die sich damals in München um den jungen Kunstgeschichtsdozenten Piel gruppierten, zwar zur Kenntnis, fand aber vorläufig meinen eigenen weiteren Weg unabhängig davon in einer Art Doppelstrategie.

Einmal gelangte mein (allgemein-)geschichtliches Denken nach einer kurzen Zwischenstation beim Strukturalismus (Lévi-Strauss), dessen antievolutionistische Konzeption einen gewissen allgemeinen Hintergrund meiner Dissertation abgegeben hat, deren hermeneutischen Ansatz im Einzelnen jedoch keineswegs beeinflusste, bei der kritischen Theorie der Frankfurter Schule, langfristig mehr noch als bei dem gerade damals (1969) verstorbenen Adorno bei Habermas, insbesondere seinem Aufsatz über *Arbeit und Interaktion*, zu einer gewissen theoretischen Fundierung und konzeptionellen Absicherung. Diese findet bis heute ihren, wie immer schwankenden und variablen Grundbegriff in dem, was dann später präziser kommunikatives Handeln, damals schlicht Kommunikation hieß. Dieser Kommunikationsbegriff vermochte sich auch gegen die ‚Anfechtungen‘ der damals modischen, nichts desto trotz grundlegend anregenden Lektüre des *Kapital* zu behaupten und musste früher oder später fast zwangsläufig zu einer Verbindung oder sogar Synthese mit dem evolutionären Denken führen, welches bei mir damals nur quasi in den Untergrund abgedrängt, keineswegs vollständig eliminiert worden war. Die damals entstandenen, inzwischen publizierten Arbeiten zum Zusammenhang der Altertumswissenschaft im weiteren Sinne mit der kritischen Theorie (vgl. Aebli 2012) zeigten jedoch eine solche Synthese höchstens in vereinzelt Ansätzen. Noch weniger davon beeinflusst waren meine ikonographischen Forschungen bei der Vorbereitung, Abfassung und Überarbeitung meiner Münchner Dissertation (1968-71), welche sich absichtlich in einem, wenigstens nach meinen, damaligen und heutigen, Begriffen konventionellen Rahmen bewegten, in dem ich die hermeneutische Methode noch mehr handwerklich verstand und praktizierte, ohne den später vor allem durch die Lektüre Gadamers nachgelieferten theoretischen Unter- oder Über-

bau. Dies war das zweite Standbein der oben erwähnten Doppelstrategie, das in unserem Zusammenhang nicht weiter ausgeführt zu werden braucht.

Als ich aus der Klassischen Archäologie ausgeschieden war (vgl. Aebli 2012, Vorwort), musste ich für meine am Fachbereich Literaturwissenschaft der Universität Konstanz vorgesehene, durch ein Stipendium der Deutschen Forschungsgemeinschaft geförderte Habilitation ein geeignetes Thema ausfindig machen. Mit Winckelmann wählte ich relativ pragmatisch den, freilich seit der Gymnasialzeit ebenso enthusiastisch wie empirisch oberflächlich verehrten Gründerheros der Klassischen Archäologie und der Kunstgeschichte als Brücke zwischen meinem bisherigen Fach und dem neuen Forschungsbereich, der schließlich in der mir erteilten Lehrbefugnis als „Theorie und Geschichte der Ästhetik“ umschrieben wurde. Die Entstehung und die persönliche, ‚werkimmanente‘ Motivation meiner in Band 2 abgedruckten Manuskripte zu Winckelmann, die nicht in die publizierte Habilitationsschrift eingegangen sind, erläutere ich im betreffenden Abschnitt separat. Hier geht es um ihren Zusammenhang mit dem allgemeinen kunsthistorischen Denken. Ich war von der Stilgeschichte zur Ikonographie übergegangen. Das könnte sich im Rückblick wie ein Ausweichen von einer einmal eingeschlagenen Richtung, ja als Flucht vor auftauchenden Schwierigkeiten ausnehmen, erbrachte jedoch damals eine sinnvolle Einübung in hermeneutische Praktiken. Da hätte es eigentlich nahe gelegen, mich den spezifisch hermeneutisch akzentuierten Teilen von Winckelmanns Gesamtwerk zuzuwenden, etwa seiner Schrift über die Allegorie, zumal ich mir hierzu gerade bei dem damals von mir im Gefolge der Frankfurter entdeckten W. Benjamin hätte einschlägige Anregungen holen können. Mehr von einer instinktiven, auch heute noch nicht vollständig rekonstruierbaren Intention geleitet, landete ich zunächst bei Winckelmanns Ästhetik im engeren Sinn, nämlich derjenigen der künstlerischen Form, insbesondere in seinen Frühschriften, und dann schließlich bei seiner Stilgeschichte in der *Geschichte der Kunst des Altertums*. Das war jedoch zunächst nicht eine Rückkehr zu der in Basel betriebenen Stilanalyse, vielmehr eine theoretische Auseinandersetzung mit dem Stilbegriff als solchem in rekonstruktiver Absicht, inspiriert von der Konstanzer Rezeptionsästhetik und noch mehr von der Habermasschen Kommunikationstheorie.

Schon das kritische Gutachten des Philosophen A. Wellmer und das zustimmende des Kunsthistorikers G. Boehm zu meiner Habilitationsschrift (1976) antizipierten, was der Zufall der Bewerbungen und die schließliche Berufung dann bestätigten, dass nämlich die philosophische Ästhetik trotz der auf diesem Gebiet erfolgten Qualifikation meinen weiteren beruflichen Weg nicht bestimmen sollte. So bildeten zwei erfolglose Bewerbungsvorträge, nämlich diejenigen über *Kants Kunsttheorie* und über *Werk und Geschmacksurteil*, die bezeichnenderweise

auch mit systematisch ausgelegten Tabellen arbeiten, die einzigen ‚reinen‘ Beiträge zu diesem Gebiet im vorliegenden Band. Bereits die beiden für das Habilitationskolloquium vorbereiteten Vortragsthemen, *Natur als Landschaft* und *Künstlervita*, entwickelten kunsttheoretische Themen an kunsthistorischem Material. Die Bewerbung um eine Professur für Kunst- und Kulturgeschichte an der Fachhochschule Wiesbaden erforderte dann schon für den Vorstellungstermin eine primär kunstgeschichtliche Thematik. Neben einem, im Manuskript nur stichpunktartig ausgearbeiteten, exemplarischen Lehrvortrag zur Stilepoche des Barock (einschließlich des französischen Barockklassizismus) und dem Vorschlag eines Curriculums für dieses Fach stellte ich in dem hier abgedruckten Beitrag zur *Kunst- und Kulturgeschichte in der Design-Ausbildung* mehr methodische Überlegungen an, diesmal durch Tabellen mehr hilfswise unterstützt als systematisch angeleitet. Trotzdem war der von mir mehr oder weniger klar rezipierte Habermassche Kommunikationsbegriff, der die Habilitationsschrift und jene anderen Bewerbungsvorträge beherrscht, auch hier maßgebend, gewissermaßen didaktisch auf das Verhältnis zwischen Dozent, Student und Gesellschaft übertragen, während die sachthematischen Bestandteile der Bewerbung ganz pragmatisch, fast positivistisch konzipiert waren, wie es sich bei einem Stoffgebiet versteht, in das man sich erst neu einzuarbeiten im Begriffe ist.

Diese Bewerbungsvorstellung mit ihrem stark kunsthistorischen Akzent hatte jedenfalls Erfolg. Der nun erfolgte Wechsel von der Universität Konstanz an die Fachhochschule Wiesbaden bedeutete für mich zwar die berufliche Absicherung in einer Lebensstellung, allerdings auch eine Einschränkung der wissenschaftlichen Karriere und Wirksamkeit sowie der Beteiligung an den mich angehenden Fachdiskursen. Von der Entwicklung der mich interessierenden Thematiken her gesehen, wirkte sich diese Einschränkung jedoch vorteilhaft aus, indem sie die Beziehung zur Kunstgeschichte förderte und klärte, wenn das mir auch erst später ganz bewusst wurde. Immerhin hatte ich auch die Ästhetik überwiegend historisch aufgefasst und mich nie in systematische oder auch normative Spekulationen, etwa über das Natur- und Kunstschöne, verloren, obwohl ich in Konstanz auch philosophische Veranstaltungen verschiedenster Thematik besuchte, vor allem bei Kambartel, Mittelstraß und Wellmer. Das kurze, damals entstandene Manuskript zu *Maxime und kategorischer Imperativ* blieb das einzige Zeugnis meiner Ausflüge in die systematische Philosophie. In Wiesbaden war ich wieder auf die Kunstwerke als die empirische Basis meines geschichtlichen Denkens zurückverwiesen. Die Notwendigkeit der Existenzsicherung im Beruf zwang mich auf diesen Ausgangspunkt zurück, so dass ich in Wiesbaden 1977 wieder dort anknüpfte, wo ich 1968 in Basel aufgehört hatte, nämlich beim Beschreiben und Vergleichen der einzelnen Kunstwerke. Über die Ikonographie

(1968-71 in München) und die Theorie der Stilgeschichte (1972-77 vorbereitend in Salzburg und vor allem in Konstanz) kam ich wieder bei der Praxis der letzteren an, wie sich versteht, auf einem höheren Reflexionsniveau, weil ich ja die zwischenzeitlich gemachten Erfahrungen nicht einfach verleugnete oder verdrängte. Ich behandelte die Ästhetik, vor allem Kant, nebenbei auch in Wiesbaden, bis dieses Lehrgebiet durch eine neu berufene Kollegin abgedeckt wurde (1988). Danach konzentrierte ich mich noch mehr auf die Kunstgeschichte, ergänzt durch die Literaturgeschichte. Wie das geschah, hatte natürlich auch und vorzüglich mit den Adressaten meiner Lehre zu tun, den Studenten des Fachbereichs Gestaltung, auf die ich mich nunmehr praktisch, nicht mehr aus der Sicht eines theoretisch konstruierten Curriculums, einzustellen hatte, gewissermaßen mehr pädagogisch als didaktisch.

Ich hatte in jenen Wiesbadener Bewerbungsunterlagen wenig Gewicht auf dasjenige Lernziel gelegt, welches dann schon seit meinem ersten Semester in den Vordergrund trat und dort trotz aller Schwierigkeiten bis zuletzt geblieben ist, nämlich die schon mehrmals erwähnte Schule des Sehens. Zwar ist in jenen Unterlagen Wölfflin erwähnt, aber nicht in jener zentralen und unterrichtspraktischen Stellung, die er in meiner Lehre für das Grundstudium nach einem ersten, mehr theoretisch ausgerichteten Seminar bald einnehmen sollte. Der Grund dafür ist ein doppelter. Der entwicklungstheoretische Hintergrund der formanalytischen Vergleiche Wölfflins, der am Anfang und am Schluss seiner *Kunstgeschichtlichen Grundbegriffe* sowie überall in seinem Gesamtwerk thematisiert ist, erschloss sich einerseits meinem theoretischen Interesse leicht, sowohl nach den mit dem Basler Lehrer geführten Auseinandersetzungen als auch nach der analytischen Rekonstruktion des Winckelmannschen Entwicklungsmodells in der Habilitationsschrift und den darauf bezogenen Arbeiten, da Wölfflin als Nachfolger Winckelmanns verstanden werden kann. Mit dieser theoretischen Disposition verband sich nun andererseits eine praktische und pädagogische Notwendigkeit. Studenten des Graphik-/Kommunikationsdesigns und der Innenarchitektur, die ich in Kunst- und Kulturgeschichte als Nebenfach zu unterrichten hatte, können mit Fragen der Ikonographie und übrigens auch der Kunstsoziologie höchstens kursorisch und, soweit sie für das kunstgeschichtliche Verständnis absolut notwendige Voraussetzungen bilden, beschäftigt werden, während ich für die damit etwa gleichrangigen technologischen Probleme, wie oben erläutert, meine eigene Inkompetenz einräumen musste. Dagegen deckt sich bei jenen gestalterischen Berufen ein, wenn nicht *das* methodische Instrument und ein inhaltlicher Hauptzweck der Kunstgeschichte mit wichtigen immanenten Ausbildungszielen des Hauptfaches, nämlich die Formanalyse durch Beschreiben und Vergleichen der Werke und Kompositionen mit der Schulung des Auges schlechthin, dem Erlern-

nen des genauen und selbständigen Sehens und der überlegten Verbalisierung des Wahrgenommenen. Diese Kompetenzen, die ich selbst vor zehn Jahren erworben hatte, sind für Gestalter von ähnlich elementarem Interesse wie zeichnerische und fachbezogene technisch-handwerkliche Fähigkeiten. Bei der pädagogischen Vermittlung jener allgemein gestalterischen Kompetenzen hatte ich die negativen Erfahrungen, die ich mit meinem eigenen Lehrer gemacht hatte, zu berücksichtigen und die Wölfflinschen Grundbegriffe nicht als allein seligmachende Dogmen, sondern als Anregungen und Sprungbretter für selbständige und gewissermaßen originale analytische Tätigkeit einzuführen.

Die notwendige Erweiterung meiner Denkmälerkenntnis vor allem in der nachantiken Kunstgeschichte durch die Literatur mit ihren Reproduktionen und, noch besser, durch die Autopsie auf Reisen war für mich zugleich ein willkommenes Repetitorium der Schule des Sehens. Dazu boten neben den Semesterferien vor allem die Forschungssemester, während meiner Tätigkeit insgesamt sechs an der Zahl, Gelegenheit, die jeweils auf ein bestimmtes Thema konzentriert waren. Einige der hier publizierten Beiträge entstanden während dieser Freisemester oder wurden in ihnen vorbereitet, während kürzere, ebenfalls abgedruckte Berichte diese Forschungstätigkeiten, zu denen auch Literaturstudien gehörten, direkter dokumentieren. Die erwähnten Lernziele waren natürlich am meisten in den Seminaren und Übungen selbst zu realisieren. Am direktesten gelang dies, neben einigen Exkursionen (nach Florenz, Rom, München, Norditalien und Paris), vor den Originalen in den Museen, hauptsächlich im Städel und im Liebieghaus in Frankfurt. Leider war während meiner dreißigjährigen Lehrtätigkeit festzustellen, dass die Kapazität und die Bereitschaft der Studenten, sich auf diese Anforderungen selbständig und aktiv einzulassen, mehr oder weniger kontinuierlich zurückging, offenbar parallel zur Abnahme des zeichnerischen Könnens und induziert durch die zunehmend dominante Position der sogenannten Neuen Medien in der Gesellschaft und im Lehrplan. Daher musste ich nicht nur in den Vorlesungen, deren Stellenwert immer mehr zunahm, das Beschreiben und Vergleichen der Kunstwerke immer mehr selbst exemplarisch vorführen. Dabei lernte ich allerdings ebenso wie bei der Vorbereitung der Klausuren und Abschlussprüfungen auch für mich selbst. Meine Vorlesungen bilden, soweit sie noch in den vorbereitenden Manuskripten vorliegen, welche oft nur die Grundlage für den freien Vortrag abgaben, das beste Zeugnis dafür, dass ich mein pädagogisches Postulat der Schule des Sehens auch selbst zu praktizieren versuchte. Dagegen kommt dieses Postulat in den hier publizierten Beiträgen weniger unmittelbar zum Tragen, unvermittelt eigentlich nur in dem Vortrag *Reinheit und Weite von Strom und Berg*, wo die Beschreibungen und Vergleiche der Bilder allerdings auch deshalb sehr exakt durchgeführt werden mussten, weil auf ihnen

die Beweislast für ein gewagtes entwicklungstheoretisches Experiment ruhte, welches mein altes, darauf bezogenes Interesse wieder einmal geweckt hatte, nämlich Parallelen zwischen der chinesischen und der europäischen Malerei, also zwischen zwei geographisch, chronologisch und kulturell sehr entfernten Kunstentwicklungen, aufzuweisen, ein Experiment, welches den Eurozentrismus, welcher auch meine Lehrtätigkeit notgedrungen prägte, wenigstens versuchsweise relativieren sollte.

Die in diesem Bande versammelten Beiträge belegen, wenn auch in unterschiedlicher Intensität, neben den bereits besprochenen Gegenständen meines Interesses, nämlich der allgemeinen ästhetischen Theorie, der Theorie der Entwicklungsgeschichte und der Schule des Sehens, einen weiteren, den man etwas unverbindlich die allgemeine Geschichte nennen kann, und den ich bereits eingangs als den Ausgangspunkt meiner intellektuellen Entwicklung bezeichnet hatte. Dieses geschichtliche Interesse ist in meinem Wiesbadener Bewerbungsvortrag auch explizit und deutlich als Ziel meiner Lehrtätigkeit erwähnt und begründet, was es bis zu deren Ende auch geblieben ist. Dieses Lernziel stellt sich in meinem Fach doppelt dar, einmal als Kulturgeschichte, welche auch die Literaturgeschichte umfasst und in einer gewissen Autonomie auch als Selbstzweck betrieben wurde, und dann als die geschichtlichen Grundlagen und Randbedingungen der Kunstgeschichte. Es ist überflüssig zu betonen, dass hier der Zugriff auf den unermesslichen Stoff, selbst wenn er eurozentrisch behandelt wird, noch viel selektiver erfolgen muss als bereits in der Kunstgeschichte im engeren Sinn. Abgesehen davon, dass leider immer mehr fehlende geschichtliche Elementarkenntnisse der Studenten im Vorlesungsstil kompensiert werden mussten, konnte es hier nur um exemplarisches Lernen gehen, um eine pädagogisch-praktische Umsetzung des Erkenntnisinteresses der Geschichtsforschung und der Historiographie in ein historisches Bewusstsein des Studenten, welches die Vergangenheit in die Reflexion des eigenen biographischen und gesellschaftlichen Standortes vermittelt. Diesem Zweck diente mein kulturgeschichtliches Seminar „Der Künstler in der Literatur“, welches, ausgehend vom *Grünen Heinrich* Kellers, ontogenetisch-individuelle Entwicklungen thematisierte. Der Verbindung der Kunst einer ganzen geschichtlichen Epoche, nämlich derjenigen des 20. Jahrhunderts, zu den politischen und militärischen Ereignissen dieses Zeitalters, galt, nunmehr wieder vermehrt unter ikonographischen Aspekt, mein hier abgedrucktes, *Form und Bedeutung* betiteltes Referat an einem von Studenten und Kollegen frequentierten Colloquium. Eine Zwischenstellung zwischen der allgemeinen und der Kunstgeschichte nimmt die Designgeschichte ein, welche ins Lehrangebot zu übernehmen, mich die Kollegen ohne Unterlass drängten. Meine

zurückhaltende Reaktion darauf objektivierte ich in der Studie über *Design und Stil*, inspiriert durch die kritische Designgeschichtsschreibung Gert Selles.

Weiter von den Unterrichtsgegenständen weg führen die Besprechungen der Bände einer Edition der Briefe des Historikers B. G. Niebuhr, die E. Vischer herausgab. Direkte Einblicke in die deutsche, schweizerische und gesamteuropäische Geschichte der ersten Dezennien des 19. Jahrhunderts, des Zeitalters der Revolutionen, bilden hier den Kontext einer zweistufigen Reflexion der Geschichtsschreibung, welche deren Erkenntnisinteressen freilegen kann, indem der Herausgeber als Historiker der Historiographie mit seinen Kommentaren die Leistungen des Begründers der kritischen Schule des Historismus interpretiert. Jener hatte als mein Geschichtslehrer auf dem Gymnasium in Glarus und später als langjähriger Gesprächspartner meinem methodisch noch unsicheren geschichtlichen Denken vor allem durch die Gabe der Darstellung eine ganz bestimmte Ausrichtung gegeben. Deshalb kann ich seinen bedeutsamen Einfluss nur mit demjenigen des Philosophen Habermas und des Latinisten Manfred Fuhrmann vergleichen.

Die folgenden Beiträge sind inhaltlich heterogener als diejenigen meines ersten Sammelbandes (Aebli 2012). Das hängt mit den Suchbewegungen eines Angehörigen der 68er-Generation zusammen, die hier skizziert wurden. Insofern reflektiert dieser Band ein Stück Zeitgeschichte.