



Trivium

Revue franco-allemande de sciences humaines et sociales - Deutsch-französische Zeitschrift für Geistes- und Sozialwissenschaften

6 | 2010

Esthétique et science de l'art

Einleitung

Andreas Beyer, Danièle Cohn et Tania Vladova

Traducteur : Inge Hanneforth et Achim Russer et Cécile Chamayou-Kuhn



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/trivium/3647>

ISSN : 1963-1820

Éditeur

Les éditions de la Maison des sciences de l'Homme

Référence électronique

Andreas Beyer, Danièle Cohn und Tania Vladova, « Einleitung », *Trivium* [Online], 6 | 2010, online erschienen am 05 Mai 2010, abgerufen am 21 April 2019. URL : <http://journals.openedition.org/trivium/3647>

Ce document a été généré automatiquement le 21 avril 2019.



Les contenus des la revue *Trivium* sont mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Einleitung

Andreas Beyer, Danièle Cohn et Tania Vladova

Traduction : Inge Hanneforth et Achim Russer et Cécile Chamayou-Kuhn

NOTE DE L'AUTEUR

Dem Beirat und der Redaktion von Trivium, die unserer Anregung ebenso freundlich wie fördernd begegnet sind, sei herzlich dafür gedankt, uns dafür eine Plattform zur Verfügung gestellt zu haben, die den geisteswissenschaftlichen Implikationen dieses Themas in besonderer Weise gerecht wird.

Ein weiterer Dank gilt allen Übersetzerinnen und Übersetzern (Cécile Chamayou-Kuhn, Brigitte Große, Inge Hanneforth, Françoise Joly, Mira Köller, Katja Roloff, Pierre Rusch, Achim Russer, Bernd Schwibs) sowie den Korrektorinnen und Korrektoren vom Deutschen Forum für Kunstgeschichte (Lena Bader, Dominik Brabant, Markus Castor, Boris Gibhardt, Johannes Grave, Jérémie Koering, Stefanie Rentsch), die mit ihrer Arbeit diese Publikation ermöglicht haben.

Kunstgeschichte und Ästhetische Theorie – eine deutsch-französische Denkbewegung

1 A.B.

- 2 Die hier vorgelegte Anthologie verdankt ihre Entstehung einer in 2008/09 am Deutschen Forum für Kunstgeschichte in Paris geführten Diskussion. Das Forum stellt sein Stipendienprogramm und dessen begleitende Veranstaltungen stets unter ein Jahresthema, das dieses Mal, unter gemeinsamer Federführung von Danièle Cohn und dem, der hier schreibt, der Frage nach dem Verhältnis von Kunstgeschichte und Kunstphilosophie nachging und das deren Abgrenzungen und Synergien in historischer Perspektive wie zeitgenössischer Praxis gleichermaßen untersuchte. In regelmäßigen, von der wissenschaftlichen Koordinatorin des Jahresthemas, Tanja Vladova, geleiteten »Ateliers de lecture« haben die Jahresstipendiaten, die sich aus beiden Fächern ebenso

wie aus beiden Sprachen rekrutierten, Texte gelesen und erörtert, die das Generalthema zentral verhandeln und so in die gemeinsame Diskussion gefunden. Es war die überaus reiche und anregende Erfahrung dieses Lesezirkels, aus der die Idee geboren wurde, kapitale, in einer entscheidenden Phase der Debatte entstandene Aufsätze zu dieser Themenstellung, die die deutschsprachige nicht weniger als die französische Wissenschaft vital und nachhaltig beschäftigt hat, zusammenzustellen und in der jeweils anderen Sprache zu edieren.

- 3 Der Band dokumentiert damit die Ausbildung von ästhetischer Theorie und diesbezüglicher kunsthistorischer Positionen in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts und erlaubt so vielleicht auch, weiterreichenden Aufschluss darüber zu gewinnen, weshalb das Verhältnis zwischen beiden Denkschulen durchaus entzündlich geblieben ist. Es gehört ja zu den auffälligen Merkwürdigkeiten von akademischer Kunstgeschichte und Ästhetik, dass sich deren Vertreter in der Regel mit einem hartnäckigen Desinteresse begegnen. Wirft die Kunstgeschichte der Ästhetik vor, die historische Dimension von Kunst zu verfehlen, vermisst die Ästhetik ihrerseits in der Kunstgeschichte eine Klärung des Begriffs »Kunst«, der dem Fach doch selbst zugrunde liegt.
- 4 Wenn Kunstgeschichte und Ästhetik sich auch immer wieder deutlich voneinander abgegrenzt oder einander ignoriert haben, erweisen sich die Diskurse beider Disziplinen jedoch auf eigenwillige Weise verstrickt. Die von ihnen beschrittenen Pfade haben sich gekreuzt und doch immer wieder voneinander weggeführt. Gerade weil sich Ästhetik und Kunstgeschichte gleichermaßen des Begriffs »Kunst« bedienen, stellt sich die Frage, wie sich die Anwendung von Kategorien, die das eine Mal apriorisch, das andere Mal historisch sind, rechtfertigt. Bereits in ihrer Gründungsphase als akademische Disziplin hat die Kunstgeschichte in der Auseinandersetzung mit der Kunsttheorie, Kunstphilosophie und Ästhetik an Profil gewonnen. Die später zur Gewohnheit gewordene Abgrenzung der Kunstgeschichte zu ästhetischen Diskursen täuscht darüber hinweg, dass das Fach nicht ohne ästhetische Grundannahmen zu denken ist und in seiner Frühzeit zum Teil sogar explizit den Anspruch vertrat, sich mit neuen Methoden Problemen der Ästhetik oder der Kunsttheorie zu nähern. Indem die Kunstgeschichte den Kollektivsingulär Kunst als eine sich historisch entwickelt habende Ganzheit versteht, lagert sie in ihren disziplinären Diskurs eine ästhetische Fragestellung ein. Zugleich aber scheint der konsequent historisierende Blick auf eine Vielzahl einzelner Kunstwerke, den das Fach Kunstgeschichte pflegt, die Möglichkeit einer übergreifenden ästhetischen Theorie in Frage zu stellen. Die Kunstgeschichte, so scheint es, bestreitet auf diese Weise, was sie voraussetzt: die Möglichkeit einer Bestimmung des Begriffs »Kunst«.
- 5 Verschiedentlich ist versucht worden, Forschungsperspektiven zu entwickeln, die Methoden der ästhetischen Theorie und der Kunstgeschichte für gemeinsame Fragestellungen nutzbar machen. Wurde dieses Anliegen zu Beginn des 20. Jahrhunderts u.a. von Max Dessoir mit einer allgemeinen Kunstwissenschaft verfolgt, und namentlich diese Phase dokumentieren wir mit der hier vorgelegten Auswahl, so scheint die aktuelle Hinwendung zu bildwissenschaftlichen oder bildkritischen Fragen – denen ja auch die von Georges Didi-Huberman und Bernd Stiegler betreute erste Nummer von *Trivium* gewidmet war – in eine vergleichbare Richtung zu weisen. Insbesondere für die Kunstgeschichte erweisen sich solche innovativen Perspektivierungen als produktive Infragestellungen, da sie auf diese Weise veranlasst wird, ihre disziplinären Grundlagen und Vorannahmen klarer zu benennen und zu bestimmen, wie viel Theorie der disziplinären Praxis inhärent ist.

- 6 Nach der Etablierung von kunsthistorischen Ansätzen, die ästhetische Fragestellungen vernachlässigt haben und weitgehend davon absehen, auf den Kollektivsingular Kunst zu rekurrieren (zu nennen wären hier unter anderem die Ikonologie, eine Sozialgeschichte der Kunst oder feministische und postkolonialistische Ansätze), sieht sich die aktuelle Kunstgeschichte nicht zuletzt angesichts der »Bildwissenschaften« und der *visual studies* vor die Herausforderung gestellt, ihr Verhältnis zum vergessenen (oder verleugneten) Leitbegriff »Kunst« zu klären.
- 7 Unübersehbar ist, dass die aktuelle Debatte in besonderem Maße von der französischen und der deutschsprachigen Wissenschaft vorangetrieben wird, ohne dass es freilich bislang zu einem wirklich stabilen und konstruktiven Dialog gekommen wäre. Das Deutsche Forum für Kunstgeschichte in Paris hat daher mit der Wahl seines Jahresthemas den Versuch unternommen, die derzeit lebhaft, oft genug aber voneinander unabhängig geführten Diskussionen zusammenzuführen und darf beanspruchen, dabei erheblichen wechselseitigen Gewinn erzielt zu haben. Dieser hat sich auch im abschließenden Jahreskongress »Das Denken und die Herausforderung der Kunst. Die Wege der Kunstgeschichte und der Ästhetik / La pensée a l'épreuve de l'art. Les voies de l'histoire de l'art et de l'esthétique« artikuliert, dessen Akten in Vorbereitung sind. Mit den hier versammelten Beiträgen, die eine historische Situation rekonstruieren, wollen wir zugleich dazu beitragen, sich der gemeinsamen Geschichte und Bemühung verstärkt bewusst zu werden, zu verstehen, wie in und mit den Künsten gedacht wird.

Die Kunstwissenschaft: ein entscheidender Moment in der Geschichte der Ästhetik

8 D.C.

- 9 Wie steht es um die Beziehungen zwischen Ästhetik und Kunstgeschichte? Diese Frage bringt Definitionen und Geschichten dessen ins Spiel, was wir der Einfachheit halber zwei Felder nennen wollen. Doch wäre die Reihenfolge der Begriffe vielleicht besser umzukehren: Geschichten – und damit Definitionen. Denn jede Art und Weise, die Geschichten nachzuzeichnen, impliziert immer schon mehr oder weniger explizite Definitionsversuche. Die hier eingenommene deutsch-französische Perspektive ist eine »binationale Eingrenzung«, zugleich aber auch eine Verdichtung der Problematik. Die folgende Auswahl kann nicht beanspruchen, einen vollständigen Überblick über die entwickelten Thesen und die von ihnen ausgelösten Debatten zu vermitteln. Gewiss fehlen wichtige Texte, einige, weil sie schon übersetzt sind, andere aus Platzgründen oder auch weil jeder Auswahl zwangsläufig etwas Willkürliches eignet. Abgesehen von der auf beiden Seiten des Rheins so dringlich gewordenen Aufgabe der Übersetzung – denn die Zeiten sind dahin, in denen beiderseits geistige Hervorbringungen in der anderen Sprache im Originaltext gelesen werden konnten – rechtfertigt der Blickpunkt, der den um die Jahrhundertwende und während der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts veröffentlichten Texte zugrundeliegt, das Vorhaben und verleiht ihm Bedeutung. Wir haben uns daher zu fragen, warum diese einmalige Periode der Kunstwissenschaft noch jetzt Anspruch auf exemplarische Geltung erheben und als Modell für ein gelungenes Gleichgewicht von Ästhetik und Kunstgeschichte gelten kann. Die im deutschen Sprachraum so genannte Kunstwissenschaft – im Französischen streng genommen ohne

Äquivalent – ist auf den ersten Blick weder eine neue Ästhetik noch die einzig gültige Form von Kunstgeschichte. Für die Ästhetik wie auch für die Kunstgeschichte bieten französische Traditionen andere Lösungen. Die von dem Pariser Kunstverlag Editions Baux-arts unter dem Titel »Relire« veröffentlichte Reihe von Vorträgen und Kolloquien des Louvre (Wölfflin, Burckhardt, Focillon, Taine, Panofsky) und der Sammelband *Histoire de l'histoire de l'art en France au XIXème siècle* (Documentation française, 2008) haben das bereits gezeigt. Darüber hinaus waren der formalistische (Wölfflin) wie auch der ikonologische Ansatz (Panofsky und der Kreis um das Warburg-Institut), diese Haupttendenzen der Kunstwissenschaft, unablässig Gegenstand oft scharfer und fruchtbarer Kritik. Eine grundlegende Revision erfuhren sie nicht zuletzt im Zuge des Strukturalismus und der Semiotik der 1960er und 1970er Jahre, die die Polarität von Struktur und Geschichte in jene von Form und Bedeutung transformiert haben.

- 10 Werfen wir also ein Jahrzehnt nach dem maßgebenden deutsch-französischen Dossier, das die Jahreszeitschrift *La Part de l'Œil* der Kunstwissenschaft gewidmet hat (»Problème de la Kunstwissenschaft«, Nr. 15–16, Brüssel 1999–2000) erneut die Frage auf: Was kann sie zu den heutigen Diskussionen beitragen? Einerseits musste sich die Kunstgeschichte dem *iconic turn* stellen, dem massiven Erfolg der »Bildwissenschaft« und der *visual studies*, aber auch deren Sackgassen; andererseits wird die Ästhetik mit einer konstitutiven Infragestellung von Seiten jener Philosophen konfrontiert, die ihr unablässig im Namen einer politischen, analytischen oder konstruktivistischen Vision den Laufpass geben wollen. Mir scheint, unsere Vorstellung von Kunstwissenschaft, unser bei weitem nicht nur philologisches Bedürfnis, sie näher kennenzulernen, wird von diesem sehr zeitgenössischen Horizont bestimmt. In der Geschichte der Ästhetik gibt es drei entscheidende Momente: den der Jetztzeit, wie Walter Benjamin sagte, den der Kunstwissenschaft und den der Entstehung der Ästhetik. Diese drei Epochen sind ineinander verstrickt, wie es bei Dilthey heißt, sie sind durch Verschiebungen und Rückgriffe, die entsprechende Rekonfigurationen von Ästhetik und Kunstgeschichte sowie Neubestimmungen ihrer Beziehungen nach sich zogen, miteinander verschränkt. Der *iconic turn* verweist uns auf den fruchtbaren Moment der Kunstwissenschaft, die ihrerseits auf die Anfänge der Ästhetik zurückgriff. Jene drei Momente zeichnet ein starkes und typisches Ineinandergreifen von Ästhetik und Kunstgeschichte aus – die meines Erachtens notwendige Bedingung ihrer jeweiligen Vitalität. Die Aktualität der Kunstwissenschaft, das Interesse, das wir für sie aufbringen, ist das theoretische Analogon zu demjenigen, das die Renaissance bei ihren eigenen Rekonstruktionen der Kunstgeschichte und eines Überlebens der Antike in der modernen Kunst beschäftigte. Wir denken in der Zeit des Nachlebens der Kunstwissenschaft, genauer: Sie bringt uns dazu, hier und jetzt mit ihr und gegen sie zu denken.
- 11 Ästhetik und Kunstgeschichte im modernen Sinn des Wortes gehen aus der Aufklärung hervor, mithin, um Foucaults Terminologie zu benutzen, aus ein und derselben diskursiven Formation. Baumgartens *Aesthetica* erscheint 1750, Winckelmanns *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* 1755, seine *Geschichte der Kunst des Altertums* 1764.
- 12 In ihren Anfängen erhebt es die Ästhetik nicht zu ihrem Programm, jenen Begriff der Kunst zu bestimmen, der von der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert an gelten wird. Die unterschiedlichen künstlerischen Praktiken seit dem Altertum wurden zumindest soweit, wie das 18. Jahrhundert sie kennt, zum Gegenstand von Erzählungen und Untersuchungen, Kodifizierungen und Lehrmeinungen. Die Geschichte der großen

Künstler nach dem Modell der Lebensbeschreibungen berühmter Männer (Vasari), das Thema des Niedergangs – die *Querelle des anciens et des modernes*: Wen soll man nachahmen? Wer verkörpert die Vollkommenheit? –, die Meditation über den Aufstieg und Niedergang der Kulturen, Fort- oder Rückschritte in der Entwicklung der Künste: Dies alles setzt wohletablierte Traditionen voraus, die dem historischen und politischen Denken ebenso entspringen wie Kunsttheorien, denen die »spekulativen« Perspektiven der Kunstreflexionen des 19. Jahrhunderts durchaus fernliegen.

- 13 Jenseits der Rhetorik der Gefühle und der Klassifizierung der Leidenschaften und der ihnen entsprechenden Ausdrucksformen stellt sich die Ästhetik die Aufgabe, Wahrnehmung und Gefühl zunächst zu differenzieren, um sie besser miteinander zu verknüpfen und dazu beizutragen, das Fundament der menschlichen Erfahrung zu erweitern. Die Vernunft in der Empfindung zu begründen ist ihr Beitrag zum Programm der Aufklärung. Die Künste sind gegeben, sie existieren in ihren Werken wie die Natur, die uns in der Fülle ihrer Hervorbringungen vor Augen steht. Die Ästhetik versteht sich als Untersuchung des Erfassens der schönen Formen und der Rolle dieser Formen beim Gebrauch unserer Urteilskraft, bei unserer Erziehung zur Humanität, die wir in uns tragen, die aber noch nicht ganz zur Reife gelangt ist: Die Ästhetik steht zwischen dem, was wir Wahrnehmungspsychologie, und dem, was wir Moralphilosophie nennen würden. Ob diese schönen Formen natürlich oder künstlich sind, verschlägt hier nicht viel. Einzigartige, historische Werke stellen Anlässe dar. Sie tragen eine Überzeugungskraft in sich, eine Evidenz, die unser Vertrauen in ihre Richtigkeit bewirkt. Die gelebte Erfahrung, die wir mit ihnen machen – jenes »Erleben«, das lexikalisch dem »Erlebnis« vorangeht –, bessert uns. Die Schärfung unserer Urteilskraft bietet die beste Gewähr dafür, dass die Vernunft ihren Spielraum erweitert und zu einer verständigen und sinnhaften Vernunft des Herzens wird, die sich auf die Gestalten der Ideen, auf die von den Kunstwerken veranschaulichten Fabeln stützt, die es gemeinsam und individuell zu lesen, zu hören und zu sehen gilt. Die gemalte Landschaft bringt uns das Schauspiel der Natur näher, die Oper lässt uns die Aufrichtigkeit der menschlichen Stimme vernehmen, die Lektüre der Romane macht uns tugendhaft und der Anblick Laokoons lässt uns die tragische Dimension des Lebens verstehen.
- 14 Diese der Kunstkritik eng benachbarte Ästhetik, die auch Shaftesbury, Diderot, Lessing, Rousseau, Goethe und Schiller betreiben, befasst sich mehr mit der Intelligibilität der Schöpfung und der Funktion des Vergnügens, das wir ihr gegenüber empfinden, als mit dem geschichtlichen Charakter der hervorgebrachten Gegenstände. Das Vergnügen, diese Lust, die, ob individuell oder intersubjektiv, das der ästhetischen Dimension Eigentümliche ausmacht, ist als solche ahistorisch. Die Geschichtlichkeit der »Rezeption« der Werke, die Anlass zum Vergnügen geben, steht der Idee des Geschmacks als Common sense und seiner Universalität entgegen. Die Geschichte der Kunstgeschichte hat noch keine Konsistenz, da die Kunstgeschichtsschreibung weder als Disziplin noch als Institution gilt und die Kunstgeschichte in ihren ersten Anfängen steckt. Dass die Künste eine Geschichte, oder besser: Geschichten haben, ist noch kein Thema. Zwar beginnt mit Winckelmann der langsame Prozess der Historisierung, aber es genügt Baumgarten oder Kant zu lesen, um das Desinteresse an der historischen Perspektive zu ermessen. Für Baumgarten (*Aesthetica*, § 1) ist »die Ästhetik (als Theorie der freien Künste, als untere Erkenntnislehre, als Kunst des schönen Denkens und als Kunst des der Vernunft analogen Denkens) die Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis«¹; sie entspringt dem Horizont der Logik. Noch die kurzen Ausführungen, die Kant in der *Kritik der Urteilskraft* dem Genie

widmet – wir befinden uns bereits im Jahr 1790 –, machen deutlich, dass die historische Perspektive allenfalls im embryonalen Stadium steckt.

- 15 Erst mit Hegel zeichnet sich ab, wie sich die Beziehungen zwischen Ästhetik und Kunstgeschichte verknüpfen. Und just hier taucht die Bezeichnung Wissenschaft in einem Sinn auf, der in der Kunstwissenschaft bei weitem überwiegt und der nichts mit irgendeiner wissenschaftlichen Objektivität zu tun hat. Der Titel der ersten, 1858 erschienenen Geschichte der Ästhetik weist ihn bereits auf. Ihr Verfasser Robert Zimmermann, ein Zeitgenosse Burckhardts, gibt ihr den Titel *Geschichte der Aesthetik als philosophischer Wissenschaft*. Zimmermann übernimmt die Position der Hegelschen *Vorlesungen über die Ästhetik*, die die Bezeichnung »Ästhetik« als unpassend verwirft: »Diese Vorlesungen sind der Ästhetik gewidmet; ihr Gegenstand ist das weite Reich des Schönen, und näher ist die Kunst, und zwar die schöne Kunst ihr Gebiet.« Man spräche daher besser von »Kallistik«. Die von Hegel entwickelte »Philosophie der schönen Kunst« führt weder die von Baumgarten und anderen Anhängern der Wolffschen Schule verkündete »Wissenschaft des Sinnes, des Empfindens« fort noch jene Kantsche Theorie des Geschmacks, die im Schönen die Gelegenheit zur freien Ausübung der Urteilskraft erblickt. Sie führt genau in die Kunstwissenschaft ein, die auf die Kunst folgt. Denn nachdem die Kunst ihre drei Formen – das Symbolische, das Klassische, das Romantische – durchlaufen hat – drei Formen, die das ganze System der schönen Künste (Architektur, Skulptur, Malerei, Musik und Poesie) abdecken – hat sie ihre philosophische Natur offenbart, und die von ihr gewährte Befriedigung geht nunmehr in der Erkenntnis auf, die sie von sich und ihren Grenzen erworben hat, mithin in dem Bewusstsein, zeitweilig der Entwicklung des Geistes gedient zu haben. Die Geschichte der Kunst ist im selben Maße Bestandteil der Epoche der Kunstwissenschaft wie der Begriff des Schönen und die – geschichtliche – Definition des Schönen.
- 16 Mit Hegel beginnt die Vorgeschichte der Kunstwissenschaft. Zu dieser Vorgeschichte gehören einige Elemente, die ich kurz in Erinnerung rufen möchte.
- 17 1. Die philosophische Ästhetik gerät selbst in eine Krise. Und so wendet sich die Ästhetik der Psychophysiologie ihrer Epoche zu. Sie schafft den Begriff »Einfühlung« (frz. »empathie«), nimmt damit das »Mitleid« der Aufklärung und sucht die Verknüpfung der Einfühlung mit der Form, mit der Formbildung und der Morphologie, wie Goethe sie begründet hat. Lipps, Friedrich Theodor und Robert Vischer, Volkelt, Helmholtz, Fechner, Wundt, Schnaase (um nur einige wenige zu nennen) beteiligen sich an dieser Rekonstruktion der Ästhetik auf ihren eigenen Grundlagen, der Wahrnehmung und dem Fühlen. Die Ästhetik zieht in die Laboratorien und die Orte des Experimentierens ein, sie nährt sich von der Wiederannäherung von Künsten und Wissenschaften. Die Arbeiten Chevreuls finden ein breites Echo, von Delacroix bis Seurat nutzen Künstler sein Gesetz des simultanen Kontrasts.
- 18 2. Die Vorstellung von einer Ästhetik, die das dem bürgerlichen Geschmack entsprechende Schönheitsempfinden zu kodifizieren hätte, wird von den Verfechtern einer vom Schönen befreiten Kunstphilosophie radikal in Frage gestellt. Konrad Fiedler ebenso wie Eugène Véron legen sich ins Zeug, um das Kunstdenken von der Fuchtel der Schönheit zu erlösen. Die Kritik an einer bestimmten Ästhetik ist eine wirksame Rettungsleine: Sie ermöglicht dem Denken, sich der Herausforderung der Kunst zu stellen und Einsichten in die Kunst als künstlerische Tätigkeit zu gewinnen. Ein Aphorismus Fiedlers markiert deutlich diese Grenze: »Das proton pseudos auf dem Gebiet der Ästhetik

und Kunstbetrachtung liegt in der Zusammenstellung des Schönen und der Kunst, als ob das Kunstbedürfnis des Menschen dazu da sei, eine Welt des Schönen zu erzeugen.«

- 19 3. Gestützt auf Hermeneutik und Morphologie bilden sich allmählich die Geisteswissenschaften heraus. Sie zielen auf die Beantwortung der Frage: Kann das Verständnis des Singulären, Einmaligen zu universaler Gültigkeit erhoben werden? Dilthey, der den Begründern der Kunstwissenschaft mit die meisten Anstöße gab, machte aus dem, was er Poetik nannte, das Modell der historischen Wissenschaften, denn die Kunst und zumal die Dichtkunst stellten für ihn die Individuation in der Welt der Menschen dar.² In der Psychologie sah Dilthey ein Mittel, die Geschichte zu denken, sie vor dem zu retten, was Nietzsche in seiner zweiten *Unzeitgemäßen Betrachtung* anprangert. In seiner *Histoire de la littérature* sagt Taine nichts anderes: »Die Geschichte ist im Grunde ein Problem der Psychologie.«
- 20 4. Im Verlauf des 19. Jahrhunderts institutionalisiert sich die Kunstgeschichte in Frankreich wie in Deutschland. Als ein Herzstück der Entwicklung der Geisteswissenschaften, des Austauschs zwischen Künsten und Wissenschaften, beteiligt sie sich an diesem Prozess und zieht Nutzen aus ihm. Mit Burckhardt, Wölfflins Lehrmeister, etabliert sie sich in den deutschsprachigen Ländern, mit Taine, dessen Bedeutung kaum zu überschätzen ist, in Frankreich (aber auf beiden Seiten der Grenze wären noch viele andere Gelehrte zu erwähnen). Ihre Reflexion erstreckt sich auf die Historizität der Kunstwerke sowie der Sprachen, die die Werke weitergeben und neu erfinden, ferner auf das Ganze, in das sich die Werke einfügen, dessen Produkt und Prunkstück sie sind: auf die Kulturen, auf die Welt. Nach und nach setzt sich die Geschichte der Bildenden Künste von ihrem literarischen Modell ab.
- 21 Die Wende zum 20. Jahrhundert tritt das Erbe dieser Bausteine an. Die ideale Verbindung, die die Hamburger Kunstwissenschaftliche Bibliothek des um Aby Warburg vereinten Kreises darstellt, steht emblematisch für jene Konfiguration, die sich Kunstwissenschaft nennt. Ästhetik und Kunstgeschichte entwickeln sich gemeinsam, was nicht heißt, dass sie einander homogen werden. Wenn wir noch immer von diesen arkadischen Gefilden des Geisteslebens träumen, die Hamburg, Basel, Wien oder Paris darstellen konnten, so wahrscheinlich deswegen, weil wir dort eine »Lebensform« am Werk sehen, in der Ästhetik und Kunstgeschichte sich gegenseitig bestärkten.
- 22 Von unserem heutigen Horizont aus müssen wir dahin zurückkehren und lesen.

Entstehung und Entwicklung der Kunstwissenschaft in Deutschland und Frankreich

23 T.V.

- 24 Die hier vorgelegte Textauswahl umfasst einen Zeitraum von etwa fünfzig Jahren: vom ausgehenden 19. Jahrhundert bis zur ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Sie soll einen Einblick bieten in jenen theoretischen Zeitabschnitt, in dem die institutionelle Bestätigung sowohl der Ästhetik als auch der Kunstgeschichte eine lebhaft Debatten über die Objektivität der zwei Fächer hervorruft. Deren wissenschaftlicher Gehalt wie auch methodische Strenge gegenüber dem Gegenstand, den sie sich teilen – die Kunst –, sind in Frage gestellt. Diese Debatte bringt in Deutschland ab 1906³ die Kunstwissenschaft hervor und in Frankreich ab den 1920er Jahren die *science de l'art*. Der fachspezifische Ehrgeiz dieser Methode mit ihren beiden Zweigen, dem deutschen und dem französischen, geht

dahin, eine neue Wissenschaft bzw. allgemeine Theorie der Kunst zu begründen. Die Ambiguität zwischen Wissenschaft und Theorie stellt sich darin von Beginn an als Problem. Ihre Zielsetzungen könnten wie folgt zusammengefasst werden: Wie lässt sich eine wissenschaftliche und somit allgemeine Methode auf die Kunst anwenden und gleichzeitig eine Theorie von der Singularität ihrer materiellen Produktionen aus erstellen?

- 25 Von herausragender Bedeutung beim Entstehen der deutschen Kunstwissenschaft war die Gründung der *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*⁴ durch den Neukantianer Max Dessoir. Diese erste deutsche Zeitschrift für Ästhetik hatte rasch weltweiten Erfolg. Absicht der Gründer, zu denen Hugo Spitzer und Richard Müller Freienfels zählen, war es, in einer »post-idealistischen« Periode neu zu definieren, was sie mit dem Beitrag vieler verschiedener Fächer als »allgemeine Kunstwissenschaft« bezeichneten. Schaut man sich die seitdem erfolgten Veröffentlichungen an, zu deren Autoren Philosophen, Kunsthistoriker, Anthropologen, Soziologen, Literaten, Kunstkritiker, Psychologen und Musikologen zählen, lässt sich der Umfang des Projekts ermessen. Wie ihr Titel bereits angibt, stützt sich die Zeitschrift auf eine klare Trennung zwischen philosophischer Ästhetik und Kunstwissenschaft. Und dennoch trifft sich die Kunstwissenschaft mit der Ästhetik in ihrer ursprünglichen Bedeutung: als empirisch fundierte Untersuchung der Empfindungen. Als ein Ort lebhafter intellektueller Debatten trägt die Zeitschrift auch zur institutionellen Bestätigung der Fächer bei, die sich der Kunst widmen.⁵ Heute in Frankreich kaum noch bekannt⁶, hat sie großen Anteil am Entstehen der 1908 von Dessoir gegründeten *Vereinigung für ästhetische Forschung*, einem internationalen Netzwerk, das die ersten internationalen Kongresse für Ästhetik organisiert⁷, deren Tagungsberichte von der *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* veröffentlicht werden.
- 26 Der Ursprung der Kunstwissenschaft geht somit auf Deutschland zurück; in Frankreich hat sie ab den frühen 1920er Jahren einen Verfechter in dem Neukantianer Victor Basch, der den ersten, 1928 an der Sorbonne eingerichteten Lehrstuhl für Ästhetik und Kunstgeschichte innehat.⁸ 1931 gründet er mit seinem Schüler Charles Lalo die *Association pour l'étude des arts et les recherches relatives à l'art*, die spätere *Société française d'esthétique*. Als Vorsitzender des Zweiten internationalen Kongresses für Ästhetik (1937) ist seine Rolle für die Kunstgeschichte in Frankreich vergleichbar mit der von Dessoir in Deutschland. Seine Forschungen zur Geschichte der Ästhetik, mit denen Basch bereits in seiner Thèse über Kants Kritik der Urteilskraft beginnt, ermöglichen es ihm, einige Etappen zu identifizieren, die die Grundlage seiner ästhetischen Theorie bilden. Er stützt sich dabei auf Fechners die Sinneseindrücke betreffenden empirischen Ansatz mittels einer Analogie zwischen physischen und psychologischen Gesetzen, auf Laborarbeiten Wundts in Leipzig und auf die von Vischer und Lipps entwickelte sogenannte subjektive Einfühlungs-Psychologie. Vom Determinismus der in Frankreich weit verbreiteten Sozialtheorien zur Kunst sich absetzend, begreift Basch die »neue Ästhetik«, eine genetische, beschreibende Wissenschaft, als eine »geistige Ausrichtung« innerhalb der Kunstwissenschaft. Dennoch bleibt er ein Verfechter der herkömmlichen Kunsttheorie. Seine Affinitäten zur Tradition der deutschen und englischen Aufklärung beruhen darauf, dass für ihn das Herzstück der Ästhetik die interesselose, von jeglichem praktischen Interesse freie Anschauung ist. Dieser Anschauung liegt das Gefühl zugrunde, das keineswegs im Widerspruch zum Wissen steht, das vielmehr dessen integraler Bestandteil ist und sich in der ästhetischen Erfahrung erkennt und vertieft. Wird in der ästhetischen

Anschauung die Antinomie zwischen Gefühl und Wissen auch gelöst, so stellt nach Baschs Ansicht den wichtigsten Verbündeten bei dieser Aufgabe doch die Psychophysiologie dar, eine neue Wissenschaft, die die kognitive Rolle der lange als minderes Wissen unterschätzten Sinnesempfindung erneut zur Geltung bringt.

- 27 Dieses Dossier umfasst zwölf Texte, die – mit Ausnahme des klassischen Panofsky-Artikels – bis zum heutigen Tag weder in Deutschland noch in Frankreich übersetzt wurden und verhältnismäßig unbekannt sind. Wir möchten damit eine nach wie vor aktuelle Debatte vorstellen, einige der dabei aufgeworfenen zentralen Probleme umreißen und die oftmals divergierenden Richtungen aufzeigen, die die Kunstwissenschaft in Deutschland und in Frankreich einschlug. Diese Methode stützt sich auf das wissenschaftliche Instrumentarium, das von der Psychophysiologie und der experimentellen Ästhetik im 19. Jahrhundert entwickelt wurde. Erste Impulse erhält sie durch die Arbeiten von Forschern wie Zimmermann, Fechner, Volkelt, Lipps, Vischer in Deutschland und Taine, Guyau, Véron, Séailles in Frankreich, und sie erreicht ihre intensivsten Phasen zwischen den beiden Weltkriegen. Die hier präsentierten Texte, die größtenteils aus den ersten deutschen und französischen Zeitschriften für Ästhetik stammen, wie auch von den ersten internationalen Kongressen für Ästhetik und Kunstwissenschaft, gehen von einigen entscheidenden Etappen der Debatte aus: Befreiung der Kunst von dem Einfluss des normativen Schönheitsideals; Bruch mit einer rein auf Fakten beruhenden Kunstgeschichte; der Ästhetik durch die Erforschung der Wahrnehmung und der Empfindungen eine neue Wendung geben; und schließlich Zusammenfassung der verschiedenen akademischen Fächer, die an einer systematischen Reflexion zur Kunst arbeiten wollen, in einem kohärenten, streng gegliederten Ganzen. Der Prüfstein des innovativen Projekts der Kunstwissenschaft bestand in dem Bestreben, die Untersuchungen zur Kunst sowohl vom Relativismus der besonderen Eindrücke zu befreien als auch vom historischen Katalogisieren und den von einer per definitionem dem konkret Künstlerischen fernstehenden Kunstphilosophie »auferlegten« abstrakten Kategorien. Die kognitive Leistung der Kunst anzuerkennen, sie zu einem Gegenstand zu machen, der eine streng wissenschaftliche Herangehensweise verdient und erlaubt, setzt eine Umgestaltung der Grundbegriffe, des »ursprünglichen Codes« (Victor Basch) voraus, eine Zusammenfassung aller Fächer in einer allgemeinen Kunstwissenschaft.
- 28 »Qu'est-ce que l'Esthétique?« (1878)⁹ von Eugène Véron, einem der ersten französischen Verfechter einer experimentellen Ästhetik¹⁰, ist in diesem Sinne ein exemplarischer Text für den gegen die »Träumereien der Metaphysiker«¹¹ in Bezug auf die Kunst gerichteten Schlag. Seine polemische Verve wendet sich gegen die Norm des ideal Schönen, des schweren Erbes von Platon und Winckelmann, von dem sich das 19. Jahrhundert nur mühsam befreit. Die Vorstellung von der großen Kunst bekämpfend, begründet er einen Forschungsansatz, der den Künstler und die künstlerische Arbeit ins Zentrum einer Ästhetik stellt, die sich sowohl als – auf den wissenschaftlichen Errungenschaften der damaligen Zeit fußenden – Theorie der Sinnesempfindung versteht als auch als Theorie der Kunst ausgehend von der historischen Kenntnis der Kunstwerke und der künstlerischen Praxis. Verläuft nun in Frankreich diese Erschütterung der Ästhetik zugunsten einer Kunsttheorie in der positivistischen Linie eines Auguste Comte, die mit Hippolyte Taine und später auch mit Charles Lalo eine soziologische Wendung nehmen konnte, so bleibt die deutsche Debatte ihrerseits im Neukantianismus verankert.
- 29 Am Artikel des Neukantianers Emil Utitz (1922) lässt sich diese Diskrepanz ermessen. Er kann als regelrechte Replik auf den Text von Eugène Véron verstanden werden, denn die

Kunsttheorie, die er präsentiert, unterscheidet sich hinsichtlich ihrer Quellen und ihres Inhalts von jener Vérons. Ausgehend von Kants Unterscheidung zwischen reiner Schönheit (Ästhetik) und anhängender Schönheit (Kunst), betont Utitz die entscheidende Rolle, die die Arbeiten von Vérons Zeitgenossen Konrad Fiedler für die Kunstwissenschaft spielen.¹² Im Gegensatz zu Véron, und nach Kant, unterscheidet Fiedler zwischen ästhetischem Urteil und künstlerischem Urteil. Durch diese Befreiung der Kunst von den ästhetischen Kategorien, insbesondere der hartnäckig weiterwirkenden Vorstellung des Schönen, wird es Fiedler und Utitz zufolge möglich, die Grundprobleme der künstlerischen Realität zu erfassen. In nächster Nähe zu den Künstlern und ihrer Praxis gedacht, stellt diese sich als Eroberung des Sichtbaren dar, als realitätserkennende Aktivität. Die Herausforderung einer allgemeinen Kunstwissenschaft ist es ja gerade, das künstlerische Schaffen und die Kunst in den Mittelpunkt zu stellen – Utitz zufolge eine Fortsetzung von Fiedlers großen theoretischen Verdiensten.

- 30 Die beiden Texte Max Dessoirs, des Gründers der *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, die Einleitung zu seinem Hauptwerk *Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* (1906) und seine Rede anlässlich der Eröffnung des Ersten Kongresses für Ästhetik (1913), legen die Prämissen der Kunstwissenschaft als »Strukturlehre« dar, die auf Fragen des künstlerischen Schaffens zentriert ist. Abgesehen davon, dass sie einen Teil der deutschen Debatte im engeren Sinn aufzeigen, nämlich die methodologische Spannung zwischen Kunstwissenschaft und Kunstgeschichte, führen sie dahin, was rasch zum Brennpunkt der Diskussionen wird: die Notwendigkeit, die besonderen künstlerischen Phänomene entsprechend den allgemeinen Gesetzmäßigkeiten zu betrachten, denen die Kombinatorik der historischen Tatsachen gehorcht und die anhand paarweiser Grundbegriffe wie piktural / linear, Vielfalt / Einheit, hell / dunkel formuliert werden.¹³
- 31 Sowohl der Text von Schmarsow (1907) als auch der von Panofsky (1925) gehen auf den neu formulierten Anspruch zurück, das historische Denken in Entsprechung zum systematischen Denken aufzubauen. So weist Schmarsow auf die Unzulänglichkeit einer in erster Linie stylistisch-formalen Vorgehensweise hin, die typisch für eine Art Kunstgeschichte ist, die »den Zusammenhang alles Schaffens mit der gesamten Kultur vergisst«. Ihm zufolge kann das künstlerische Schaffen nur dann verstanden werden, wenn es in den allgemeinen Rahmen der Kultur der Menschheit zurückversetzt und mit seinen anthropologischen und psychischen Grundlagen als dem Menschen eigene Aktivität betrachtet wird. Hiervon ausgehend ist es die Aufgabe der neuen Methode, den theoretischen Wert jeder der Künste zu ermitteln, der ihn auch von den anderen unterscheidet (Beispiel Architektur: »Raumgestalterin«).
- 32 Der Aufsatz von Panofsky¹⁴ mit dem Titel »Über das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie« setzt sich mit der apriorischen Begründung der Grundbegriffe der Kunst auseinander. Kants Linie folgend, wendet Panofsky sich der gefährlichen Frage eines möglichen Ausgleichs zwischen dem ahistorischen Konzept des Kunstvollens (die sich im Werk manifestierende freie Schöpfungskraft) und der ikonologischen Methode zu (historische Untersuchung über die Bedeutung des Werkes als ein Moment des Werdens). Über eine ebenso komplexe wie profunde Darlegung grenzt Panofsky die transzendente Ebene der Grundsätze *a priori* von der empirischen Ebene der ikonologischen Untersuchung ab. Aber er zeigt auch, wie sehr die begriffliche Fundierung der Kunsttheorie, in ihren Grundsätzen durch die empirische Ebene zwar nicht erschütterbar, dennoch »nicht möglich ist ohne die kunsthistorische Erfahrung«.

- 33 Die beiden einführenden Texte für den Zweiten Kongress für Ästhetik, der eine von dem Philosophen Victor Basch verfasst, der andere von dem Künstler Paul Valéry – auf die entscheidende Rolle, die die allgemeine Kunstwissenschaft den Künstlern und ihrer Praxis einräumt, kann gar nicht nachdrücklich genug hingewiesen werden –, stellen eine gleichermaßen prägnante wie bündige Synthese der Errungenschaften, aber auch der unüberwindlichen Schwierigkeiten dar, denen sich die Ästhetik Ende der 1930er Jahre gegenüber fand. Sie ist hin- und hergerissen zwischen der Strenge einer normativen Wissenschaft vom Schönen und der verführerischeren Idee einer deskriptiven »Wissenschaft von den Sinnesempfindungen«, wobei für Valéry fraglich ist, ob eine solche überhaupt möglich ist. Sein Standpunkt ist »außerhalb des Raums, in dem sich die Ästhetik entwickelt«. Mit Feingefühl, Tiefe und auch einem Schuss Humor erspart er dem aufgeklärten Publikum nicht die Schwierigkeiten, die er hat, die »Ästhesik« (Lehre vom Empfindungsvermögen) mit der Poetik (Lehre von den Werken) in Einklang zu bringen. Seine Rede lässt somit die Krise erahnen, in der die Kunstgeschichte steckenbleiben wird.
- 34 Nach dem Krieg verliert die *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* nach und nach ihre zentrale Rolle. Zu diesem Zeitpunkt tritt die von Etienne Souriau, Raymond Beyer und Charles Lalo gegründete *Revue d'esthétique* in Erscheinung. Die von den drei Philosophen verfasste Einführung zur 1948 erschienenen ersten Nummer belegt, wie schwierig es ist – zumindest in Frankreich –, auf die mit der Methode aufgeworfenen Fragen eine Antwort zu geben. »Que sera la revue d'esthétique?« / »Wie wird die *Revue d'esthétique* aussehen?« ist ein Text, der als unzeitgemäß und zwischen Philosophie, Wissenschaft und Kunst hin- und hergerissen anmutet. In gewisser Weise offenbart er den gescheiterten Versuch der Kunstwissenschaft, eine allgemeine Methode der Forschungen zur Kunst zu begründen. Andererseits aber gibt er, ohne dies freilich wirklich zu belegen, ansatzweise die Kontinuität zu erkennen, die die solide Kenntnisse und Fakten liefernde Kunstgeschichte mit der philosophischen Ästhetik, die das Ausgangsmaterial »belebt«, künftig organisch verbindet.
- 35 Ein Jahr später wendet sich ein Schüler Baschs, Raymond Bayer, mit *Esthétique et objectivité* (1949) seinerseits der Kantischen Frage der Möglichkeit einer positiven Wissenschaft von den Qualitäten zu, einer möglichen objektiven Herangehensweise an das Einzelne, Singuläre, zu einem Zeitpunkt, an dem die Neubestimmung des Gegenstands der Ästhetik zu einer vordringlichen Frage geworden ist. Der Philosoph und Wissenschaftler Bayer ebnet den Weg für eine am Horizont der Philosophie der Sprache auftauchende Reflexion: Wenn die Objektivität der ästhetischen Erfahrung nur am Maßstab wissenschaftlicher Objektivität denkbar ist und wenn sie in der Möglichkeit besteht, das Urteil dem Richter zu entziehen, kann die Lösung nur in dem gesucht werden, was in der Sprache *erkennbar* ist. Die wissenschaftliche Ästhetik geht von dem Gegenstand aus, der allein den Beurteilenden leitet; dessen Beurteilung bezieht sich auf den Gegenstand und validiert ihn auf diese Art und Weise. Der Gegenstand der Ästhetik ist endlich. Er ist nichts anderes als »die gemeinsame *Begrenzung* aller Urteile, die wir über ihn fällen können«.
- 36 Möge diese Reise durch einige Gründungstexte der Kunstwissenschaft dies- und jenseits des Rheins ein Echo sein auf die derzeitigen Reflexionen über die sich kreuzenden Wege der Ästhetik und der Kunstgeschichte.

NOTES

1. Alexander Gottlieb Baumgarten: *Theoretische Ästhetik: Die grundlegenden Abschnitte aus der »Aesthetica«* (1759/58), lat.-dt. Übers. u. hrsg. von Hans Rudolf Schweizer, 2. durchges. Aufl., Meiner, Hamburg 1988, S. 2. [A.d.Ü.]
2. Wilhelm Dilthey: »Die Entstehung der Hermeneutik«, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, Teubner / Vandenhoeck & Ruprecht, Stuttgart / Göttingen 1964, Bd. V, S. 317 f.: »[...] die ganze philologische und geschichtliche Wissenschaft ist auf die Voraussetzung gegründet, daß dies Nachverständnis des Singulären zur Objektivität erhoben werden könne«.
3. Die Datierung ist insofern relativ, als diese Methode weder offiziell gegründet noch durch ein Manifest bestätigt wurde. Die Datierung bezieht sich in erster Linie auf die Arbeit von Max Dessoir (siehe folgende Seiten).
4. Gegründet 1906 und verlegt vom Ferdinand Enke Verlag. Dessoir leitet die Zeitschrift bis 1942, dem Zeitpunkt, an dem die Publikation mit der Ausgabe 36 eingestellt wird. Unter der Leitung von Heinrich Lützelers erscheint sie erneut ab 1951, wechselt mehrmals Verlag und Herausgeber und besteht noch heute in ihrer ursprünglichen Form und mit ihrer pluridisziplinären Ausrichtung als Zeitschrift für allgemeine Kunsttheorie.
5. Siehe August Schmarsow: »Die Kunstgeschichte an unsern Hochschulen« (Berlin 1891), übersetzt von Paul Roques, *La revue de synthèse historique*, Bd. XXVIII-I, Nr. 82, Februar 1914. Zur fortschreitenden Autonomisierung der Kunstgeschichte siehe Marie-Claude Genet-Delacroix: *Le personnel de l'enseignement supérieur en France aux XIX^e et XX^e siècles*, Paris 1985; Lyne Therrien: *L'histoire de l'art en France. Genèse d'une discipline universitaire*, éd. C.T.H.S., Paris 1998.
6. Nur wenige Artikel der *Zeitschrift* wurden ins Französische übersetzt, vorwiegend Texte von Panofsky und Wölfflin. Eine Quelle für diese in Frankreich veröffentlichte Debatte bilden nach wie vor die beiden Bände des *Deuxième congrès international d'esthétique et de science de l'art*, Alcan, Paris 1937, mit Beiträgen in französischer, deutscher und englischer Sprache.
7. Der erste internationale Kongress für Ästhetik fand 1913 in Berlin mit über fünfhundert Teilnehmern statt. Im Tagungsbericht dieses Kongresses, der in der Zeitschrift *Philosophie* veröffentlicht wird, hebt Charles Lalo die Bedeutung der in vier Sektionen organisierten Debatte hervor: allgemeine Ästhetik oder Kunstphilosophie; Literatur und Drama; bildende Kunst; Musik. Nach dem Krieg finden ab 1924 in Deutschland erneut Kongresse statt, aber nicht mehr in dem früheren Umfang, und mit dem Aufstieg des Nationalsozialismus werden sie rasch abgeschafft. Auch aus diesem Grunde wird der 1937 in Paris unter dem Vorsitz von Victor Basch stattfindende als »Zweiter internationaler Kongress« bezeichnet; er fand zeitgleich statt mit dem Neunten Kongress für Philosophie unter dem Vorsitz von Raymond Bayer; vgl. Céline Trautmann-Waller: »Victor Basch: l'esthétique entre la France et l'Allemagne«, *Revue de Métaphysique et Morale*, Nr. 34, 2002/2, S. 87. Durch den Zweiten Weltkrieg erneut unterbrochen, werden sie 1956 in Venedig wieder aufgenommen und organisiert vom Internationalen Komitee für Ästhetik; dessen Mitglieder waren Etienne Souriau, Mikel Dufrenne, Harold Osborne, Luigi Pareyson, Tonomobu Imamichi, Milan Damnjanovic und Thomas Munro.
8. Seit 1921 lehrt Basch dort Kunstwissenschaft. Céline Trautmann-Waller (2002), S. 83, hebt zu Recht die Kontinuität hervor zwischen dem politischen Engagement Baschs als überzeugter Dreyfusianer, des »gegen den Versailler Vertrag aufbegehrenden Verteidigers Deutschlands«, und seinem Einsatz für die Durchsetzung von Ästhetik und Kunstwissenschaft an den französischen Universitäten.

9. Ein Kapitel aus seinem Werk *L'Esthétique*. Von 1878 bis 1921 wurden, was das große Interesse an der Veröffentlichung belegt, fünf Nachauflagen verlegt. Der hier präsentierte Text, 2007 bei Vrin erschienen, stützt sich auf die fünfte, von Alfred Costes bearbeitete Fassung von 1921.
10. J. Lichtenstein weist in seinem Vorwort von *Esthétique* darauf hin, dass die Ästhetik nicht nur »experimentell« in wissenschaftlichem Sinn ist, sondern auch, weil sie sich ständig auf die Erfahrung der Kunst beruft und durch diese gerechtfertigt wird.
11. Vgl. die ersten Zeilen von *L'Esthétique* von Eugène Véron, herausgegeben von J. Lichtenstein, Ed. Vrin, Paris 2007.
12. Siehe »Sur l'origine de l'activité artistique«, vorgestellt und herausgegeben von D. Cohn, *Aesthetica*, Ed. de la rue d'Ulm, 2003, sowie J. Lichtenstein in seinem Vorwort über die gegensätzlichen Vorgehensweisen von Véron und Fiedler.
13. In »Systematik und Geschichte der Künste« schreibt Dessoir: »Eine Bildsäule soll nicht aus Merkmalen der Erscheinung zusammengesetzt, vielmehr von der sie bedingenden Formgesetzlichkeit her als funktionaler Ausdruck einer gegenständlichen Regelhaftigkeit begriffen werden.« (S. 14).
14. Wir schlagen eine neue französische Übersetzung dieses Textes vor, der 1996 von Jean de Lannoy für die Nr. 4 der Zeitschrift *Recherches poétiques* (S. 123-144) übertragen wurde; trotz ihrer Verdienste wurde das Erscheinen der Zeitschrift nach kurzer Zeit eingestellt.
-

AUTEURS

ANDREAS BEYER

Andreas Beyer ist Direktor des Deutschen Forums für Kunstgeschichte in Paris. (nähere Informationen [hier](#))

DANIÈLE COHN

Danièle Cohn ist Professorin für Philosophie an der École des hautes études en sciences sociales. (nähere Informationen [hier](#))

TANIA VLADOVA

Tania Vladova ist wissenschaftliche Mitarbeiterin (A.T.E.R.) an der École des hautes études en sciences sociales. (nähere Informationen [hier](#))