

**Zeitschrift:** Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte =  
Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e  
d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history

**Herausgeber:** Schweizerisches Nationalmuseum

**Band:** 39 (1982)

**Heft:** 2: Kunstkritik, Architekturkritik und Kunstwissenschaft in der Schweiz

**Artikel:** Kunstwissenschaft und Kunstkritik : Plädoyer für eine Annäherung

**Autor:** Heusser, Hans-Jörg

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-167874>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 10.04.2026

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

# Kunstwissenschaft und Kunstkritik: Plädoyer für eine Annäherung

von HANS-JÖRG HEUSSER

In seinem monumentalen Werk über «Kunsterfahrung und Kunstwissenschaft» kommt Heinrich Lützelner auch auf den Unterschied zwischen Kunstwissenschaft und Kunstkritik zu sprechen. Er stellt zunächst fest, dass der englische Begriff des «Criticism» und der italienische der «Critica» weit umfassender seien als das deutsche «Kritik», denn zum «Criticism» resp. zur «Critica» gehörten auch die gesamte Kunstgeschichte und ihre Methoden sowie die Kunsttheorie und die Programmschriften der Künstler. Ohne auf die Frage einzutreten, warum sich das so verhält, resp. ob sich darin eventuell ein unabgegrenztes Verhältnis der beiden Disziplinen ausdrückt, geht Lützelner zu einer der deutschen Begrifflichkeit entsprechenden Abhebung der Inhalte über: «Während der Kritiker die dichte Nähe zur Gegenwart – auch bei der Vergangenheit – sucht, betrachtet der Historiker die Vergangenheit aus Distanz; dadurch hält er sie unberührt von unseren Wünschen und Leidenschaften, die in der Kunstkritik eine so grosse Rolle spielen. Seine Erkenntniskraft gilt nicht dem werdenden, sondern dem schon abgeschlossenen Leben, nicht teilhaftem Geschehen, sondern von Anfang bis zum Ende überschaubarem Verlauf. Was aber in der Ferne liegt, kann als eine von uns völlig verschiedene Wirklichkeit sichtbar werden, die ihr Gesetz in sich selber trägt<sup>1</sup>.»

Es sind hauptsächlich zwei Abgrenzungskriterien, die Lützelner ins Feld führt; man könnte sie mit «Unterschiedlichkeit der Arbeitsgebiete» und «Wissenschaftlichkeit» bezeichnen. Das erste Kriterium, die Unterschiedlichkeit der Arbeitsgebiete, meint die Gegenwartsbezogenheit der Kritik im Gegensatz zur Vergangenheitsbezogenheit (und Gegenwartsabgewandtheit) der Wissenschaft. Die letztere folgt der Regel von der «historischen Distanz» (50 Jahre?), deren Einhaltung es dem Historiker angeblich möglich macht, zu einer unbeteiligten, objektiven Sicht der Dinge vorzustossen.

Unter «Wissenschaftlichkeit» wäre – nach Lützelners Worten zu schliessen – vor allem das vorurteilsfreie Bemühen um die Erkenntnis objektiver Entwicklungsgesetzlichkeiten zu verstehen.

Im folgenden soll in der gebotenen Kürze gezeigt werden, dass diese Abgrenzungskriterien zu einer ganz bestimmten Auffassung von Kunstwissenschaft gehören, die keineswegs zeitlose Gültigkeit beanspruchen darf und daher auch nicht die einzig wahre sein kann. Wenn nun aber diese – noch näher zu charakterisierende – Wissenschaftsauffassung und mit ihr die fraglichen Abgrenzungskriterien ihre absolute Gültigkeit ein-

büssen, geschieht die theoretische Annäherung von Kunstwissenschaft und Kunstkritik gleichsam von selbst. Da ich diese Annäherung aus theoretischen Gründen für richtig und aus praktischen Gründen für wünschenswert halte, muss sich mein Plädoyer zwangsläufig gegen jene Auffassung von Kunstwissenschaft richten, die den Zustand der strikten Separierung begründet hat und deren Vertreter ihn aus noch zu erörternden Gründen, aufrechterhalten möchten.

Die fragliche Auffassung von Kunstwissenschaft, der die erwähnten Abgrenzungskriterien zugehören, kann man als die «erklärende» bezeichnen. Der gemeinte Begriff des «Erklärens», im Gegensatz zu «Verstehen», geht auf Wilhelm Dilthey zurück. Dilthey ordnete den Geisteswissenschaften generell den Erkenntnismodus des «Verstehens» zu, während er das «Erklären» als Modus der Naturwissenschaften kennzeichnete. «Erklären» heisst Dilthey zufolge, einzelne Erscheinungen auf eine Gesetzmässigkeit, ein Naturgesetz, zurückzuführen.

Das Erkenntnisverfahren des «Erklärens», das in den vergangenen zwei Jahrhunderten in den Naturwissenschaften Triumphe feierte, blieb – wohl gerade seiner Erfolge wegen – nicht auf die Naturwissenschaften beschränkt, sondern fand vor allem in den Geschichtswissenschaften – und damit auch in der Kunstgeschichte – grossen Widerhall. Auch in diesen Wissenschaften begann nun die Suche nach dem Gesetz «dahinter», nach dem Entwicklungsgesetz der Geschichte, resp. der Kunstgeschichte. Geschichte, resp. Kunstgeschichte gerieten damit in den Bann jener «historizistischen» Einstellung, die Karl Popper in seiner Schrift «Das Elend des Historizismus» als pseudo-wissenschaftlich entlarvt. Für die «erklärende» Kunstwissenschaft trifft in vollem Umfang der Vorwurf des «Szientizismus» zu, wie ihn F.A. von Hayek in «Scientism and the Study of Society»<sup>2</sup> erhoben hat. Popper präzisiert den «Szientizismus»-Begriff dahin, dass es sich um eine oberflächliche Übertragung naturwissenschaftlicher Denkweise und Begrifflichkeit in die Geisteswissenschaften handle. Es gehe beim «Szientizismus» vorwiegend um «die Nachahmung dessen, was gewisse Leute *fälschlich* für die Methode und die Sprache der Naturwissenschaft hielten». Als zentrale Doktrin des «Historizismus» bezeichnet Popper die Auffassung, «dass die Hauptaufgabe der Sozialwissenschaften in der Entdeckung des Entwicklungsgesetzes der Gesellschaft liegt»<sup>3</sup>.

Da die «erklärende» Kunstwissenschaft mit ihren Grundkategorien «Entwicklung», «Tradition», «Stil» ganz und gar dem Historizismus verpflichtet ist, schlägt Poppers vernichtende

Kritik auf diese durch. Der Begriff des «Stils» ist denn auch – allerdings nicht erst durch Poppers Schriften<sup>4</sup> – erheblich ins Wanken geraten und mit ihm natürlich auch derjenige der «Entwicklung» und der «Tradition». Die Kunsthistoriker entdecken plötzlich, dass ihre angeblich so wissenschaftlichen Geschichtsvorstellungen eigentlich mythologischer Natur sind. So meint z.B. Friedhelm W. Fischer in seinem Aufsatz «Gedanken zur Theoriebildung über Stil und Stilpluralismus», die Stilepochen-Kunstgeschichte setze den Glauben an gesetzmässige Abläufe voraus. Das Modell für diese Abläufe werde dabei meist «so archaisch wie es irgend sein kann» gedacht. Ein beliebtes Modell sei z.B. die «uralte, aus dem biologisch-kosmologischen Bereich herstammende Zyklentheorie, charakterisiert durch die Bezeichnungen früh-hoch-spät, die Jugend, Reife, Verfall bedeuten und von denen, selbst bei metaphorischem Gebrauch die Suggestion von etwas Zwangsläufigem ausgeht<sup>5</sup>.» Aber zum historizistischen Denken gehört nicht nur die bereits als weitgehend überholt geltende «Zyklentheorie», sondern auch noch jener modernere «relativistische» Entwicklungsbegriff, den Himmelmann-Wildschütz<sup>6</sup> der dritten (neuesten) Periode der archäologischen Forschung zuordnet und der mutatis mutandis auch in der Kunstwissenschaft noch durchaus im Gebrauch steht. Obwohl hier die zyklische Vorstellung und auch das ideale Ziel der Entwicklung entfällt, wird an der Gesetzlichkeit der Entwicklung eisern festgehalten: «Eine neue Gesetzmässigkeit von vorher unbekannter Strenge wird bemerkt: wie die Blüte auf die Knospe folgt, so muss die „offene“ Form auf die „geschlossene“ folgen und niemals umgekehrt. Der Zusammenhang dieser inneren Wachstumsvorgänge ist der „Stil“<sup>7</sup>.

Kennzeichnend für die erklärende Haltung ist das Streben nach «Objektivität»: «objektive» geschichtliche Entwicklungsgesetze sollen «objektiv» festgestellt werden. Unter Berufung auf den Wissenschaftsbegriff der Naturwissenschaften (das «szientizistische» Missverständnis!) glaubt der zur «erklärenden» Haltung neigende Kunsthistoriker, alles vermeiden zu müssen, was von seiner Persönlichkeit und seiner Auseinandersetzung mit den Problemen der Gegenwart in seine Forschungen eingehen könnte. Kollegen, die es anders halten, glaubt er verachten zu dürfen (für sie steht z.B. die Abqualifikation als «Kunstkritiker» zur Verfügung!). Der erstaunlicherweise gar nicht so seltene «objektivistische» Kunsthistoriker strebt nach der Rolle des möglichst unbeteiligten, möglichst emotionslosen Beobachters. In diesem «Objektivismus»-Glauben findet sich der «erklärende» mit dem «registrierenden» Kunsthistoriker. Der letztere ist es vor allem, der immer und immer wieder den Spott prominenter Kunstwissenschaftskritiker, unter ihnen Nietzsche, Jacob Burckhardt und Paul Valéry, auf sich gezogen hat. Heinrich Lützel fasst diese Kritik treffend zusammen: «Viele ausgezeichnete Gelehrte verharren an der Peripherie der Kunst: sie schreiben einem Meister in verdienstlicher Kennerschaft diese Werke zu, jene ab; täten sie es nicht, so beruhte das Urteil über den Künstler auf falschen Voraussetzungen. Aber letztlich kommt es darauf an, die künstlerische Leistung des Meisters zu verstehen. Andere

gehen vom Thema eines Bildes aus und suchen nach ikonographischen Vorstufen und Parallelen, begnügen sich aber mit dem Vorhof des Werks, dem sie zum Schluss nur einen kleinen Abschnitt widmen; so wird die Wissenssammlung nicht für die Wesenserkenntnis fruchtbar. Wieder andere verschieben die Datierung... und bringen dadurch eine vielleicht wichtige Korrektur an unserer Vorstellung vom geschichtlichen Ablauf an; aber nur selten dient der bei dieser Gelegenheit angewendete Scharfsinn dazu, den Sinn der Kunst in der Geschichte deutlich zu machen<sup>8</sup>.»

In den Naturwissenschaften mag die Beschränkung auf eine rein objektivistische Haltung ihre Berechtigung haben, in den Geisteswissenschaften nicht. Sobald es um die menschliche Existenz und deren symbolischen Ausdruck geht, trifft eine solche Einstellung der Vorwurf einer geradezu vorsätzlichen Verständnislosigkeit. Das tritt vielleicht in keiner Wissenschaft so klar hervor wie in der Psychiatrie, die sich ja zunächst ganz als Zweig der naturwissenschaftlich, d.h. objektivistisch orientierten Medizin verstand. Es war denn auch in der Psychiatrie, insbesondere der Schizophrenieforschung, dass diese «objektivistische» Wissenschaftshaltung zuerst auf grundsätzliche Kritik stiess. Den Inhalt dieser Kritik fasst der Psychiater Joseph Rattner in seiner Schizophreniestudie «Wirklichkeit und Wahn» folgendermassen zusammen: «Die Psychiatrie verfehlt oft schon im Ansatz solche (d.h. schizophrene, d. Verf.) Patienten, da der Arzt deren Gemütszustände, verglichen mit den eigenen als «das ganz Andere» ansetzt. Aus der naturwissenschaftlichen Medizin hat man die Gepflogenheit übernommen, dem Kranken das Personsein abzuspochen. Er wird als Ding gesehen und behandelt. ... Man sollte aber im Patienten eine Person sehen, mit der man in Beziehung treten kann. Dann müsste allerdings aus der Behandlung so etwas wie eine Begegnung werden<sup>9</sup>.»

Durch die beschriebene «naturwissenschaftliche Haltung», so meint Rattner, werde der Mensch «objektiviert», d.h. «seiner Subjekthaftigkeit beraubt». Solche technologischen Denkmodelle, die sich in der älteren Psychiatrie grosser Beliebtheit erfreuten, hält Rattner – gestützt auf die Forschungen von Ronald Laing u.a. – «weniger für Erkenntnisverfahren als für Verteidigungsstrategien der Psychiater». Weil man sich vor der seelischen Erkrankung beim ändern und bei sich selbst ängstige, verklausuliere man Krankheitserfahrung mit Dingmetaphern. Sei der kranke Mensch erst einmal in ein Ding verwandelt, so könne man souverän und ohne Gefühlserregung mit ihm umgehen.,

Überträgt man die Gedanken Rattners auf die Verhältnisse der Kunstwissenschaft, so ergeben sich – bei allem Respekt für die Verschiedenheit der Disziplinen – doch unübersehbare Ähnlichkeiten zwischen dem Denken der älteren Psychiatrie und demjenigen der «erklärenden» oder ausschliesslich «registrierenden» Kunstwissenschaft! In beiden Fällen gelangt jenes «verdinglichte» oder «entfremdete» Denken zur Anwendung, das der französische Philosoph und Psychoanalytiker Joseph Gabel so eindringlich beschrieben hat<sup>10</sup>. Das «verdinglichte» Denken ist – nach Gabel – der Denkmodus der «Entfrem-

«dinglich», die ihrerseits aus einer psychischen «Abwehrhaltung» resultiert. Die wichtigsten Merkmale des «verdinglichten» Denkens sind<sup>11</sup>:

– *Die Entwurzelung*: Das «verdinglichte Denken» spaltet sich von der Lebensgeschichte seines Urhebers (und seiner Lebenserfahrung) ab und ist daher entwurzelt. Es kann, da es nicht im Lebensgrund verankert ist, überallhin ausschweifen, vorzugsweise ins Wahnhafte. Kommentar: Die «Entwurzelung» ist für das Denken des «objektivistischen» Kunsthistorikers insofern charakteristisch, als er ja erklärtermassen danach strebt, von seiner eigenen Persönlichkeit zu abstrahieren und die Rolle des unbeteiligten, emotionslosen Beobachters einzunehmen.

– *Die Zerstückelung*: Das «verdinglichte Denken» zerstückelt alles; es kann keine lebendigen Ganzheiten fassen. Daher zerfällt ihm das Universum in lauter Bruchstücke, die nicht zusammenpassen wollen. Sinnzusammenhänge zerbröckeln in isolierte Fakten.

Kommentar: Das gilt in ganz besonderem Masse für die nur noch «registrierende» Kunstwissenschaft. Aber auch die «erklärende» Kunstwissenschaft, die sich als Interpretation der Fakten durchaus um Zusammenhänge bemüht, verfehlt den Sinn des Kunstwerks mit System, da sie sich dem mitmenschlichen Verstehen verweigert. Indem sie das Kunstwerk aus dem Zusammenhang mit seinem Autor herausnimmt und nur noch auf seinen Stellenwert in einem imaginären Entwicklungszusammenhang hin betrachtet, zerstört sie den durch das Werk konstituierten Sinnzusammenhang.

– *Die Verdinglichung*: Das «verdinglichte Denken» erträgt die Subjekt-Subjekt-Beziehung nicht; es verwandelt daher alles (alle!) in Objekte. Die Flucht aus der Subjekt-Subjekt-Beziehung führt fast immer zu Bemühungen, anstelle der Mitmenschen Objekte zu setzen und die beunruhigende mitmenschliche Existenz in ein Objekt zu verwandeln.

Kommentar: Dieser Zentralmechanismus der Verdinglichung ist für die «objektivistische» Kunstwissenschaft besonders kennzeichnend. Es gehört zu ihrer Methode, die «Kunst», das Werk, von der Persönlichkeit des Künstlers, der es hervorgebracht hat, abzuspalten. Es interessiert kaum, was der Künstler im Werk über sich, seine Existenz-erfahrung, sein Welt- und Zeitverständnis aussagt; Untersuchungsgegenstand ist vielmehr das Kunstwerk als Ding, das in seinen Erscheinungsmerkmalen mit anderen Dingen (Kunstwerken) in Beziehung gesetzt und verglichen werden kann. Resultat solchen Umgangs mit dem Kunstschaffen unter Ausklammerung der Künstler ist z.B. die Kunstgeschichte als Stilgeschichte.

Die für das «verdinglichte Denken» des «objektivistischen» Kunsthistorikers typische Abneigung gegen das psychologische Verständnis führt dazu, dass ihm – genauso wie einst dem naturwissenschaftlich orientierten Psychiater – die «Gemütszustände» der Künstler als «das ganz Andere» vorkommen. Er tut dergleichen als sei ihm alles Psychische fremd. Daraus erklärt sich dann auch die seltsame Vorliebe dieses Kunsthistoriker-Typs für «Genies»: sie sind die «ganz Anderen», die

durch ihre angeblich unverständliche Andersartigkeit seine vorsätzliche Verständnislosigkeit rechtfertigen! Die «objektivistische» Haltung ist daher in der Kunstwissenschaft genauso wie in der Psychiatrie «weniger ein Erkenntnisverfahren als eine Verteidigungsstrategie»; sie dient der Abwehr tiefsitzender Ängste. Aus dieser Angsthaltung heraus ist das Bedürfnis nach «objektivistischer» Wissenschaft weit eher zu erklären als aus der Natur der Sache, d.h. der Kunst und ihrer Geschichte. Bei der zwangshaften Suche nach objektiven kunstgeschichtlichen Entwicklungsgesetzen geht es vor allem darum, eine verstehende, d.h. die eigene Persönlichkeit einbeziehende, aus der Mitmenschlichkeit heraus erfolgende Interpretation zu vermeiden. «Objektivistische» Kunstwissenschaft enthüllt sich damit als eine epochen- und vermutlich auch gruppenspezifische Form des Umgangs mit Kunst und Kunstgeschichte. Eine Abgrenzung gegenüber der Kunstkritik im Namen der «Wissenschaftlichkeit» ist ungerechtfertigt. Fragwürdig erscheint auch das zweite Abgrenzungskriterium, die «Unterschiedlichkeit der Arbeitsgebiete»: allzusehr wird in der Regel von der «historischen Distanz» das Bemühen um Verdinglichung und die Angst vor dem lebenden Künstler sichtbar.

Der «erklärende» oder ausschliesslich «registrierende» Rezeptionsmodus der «objektivistischen» Kunstwissenschaft ergibt sich aus dem «verdinglichten Denken» und wird damit als epochen- und gruppenspezifischer Mechanismus der Angstabwehr erkennbar. Die «Wissenschaftlichkeit» objektivistischer Kunstforschung ist daher als soziopsychologischer Sachverhalt zu interpretieren.

Die beiden eingangs erwähnten Abgrenzungskriterien gegenüber der Kunstkritik gehören im wesentlichen zu einer «historizistischen» Auffassung von Kunstwissenschaft, die es zu überwinden gilt. Dem Historizismus der «Wissenschaft» entspricht jedoch eine – ebenfalls zu überwindende – historizistische Auffassung von Kritik. Sie spaltet sich auf in zwei – nur scheinbar gegensätzliche – Haltungen, die man als «Kritik aus dem Geiste der Vergangenheit» und «Kritik im Namen des Avantgardismus» bezeichnen könnte. Beide Richtungen sind insofern «historizistisch» als ihre Adepten glauben, das Entwicklungsgesetz der Kunstgeschichte begriffen zu haben und sich aus dieser Erkenntnis heraus für berechtigt halten, normative Aussagen über die jeweilige Gegenwartskunst zu machen. Die Kritik aus dem Geist der Vergangenheit begreift dabei die Gegenwartskunst des 20. Jahrhunderts vorwiegend unter dem Gesichtspunkt des Verlusts (Verlust an Tradition, an Stil, an Kontinuität usw.). Die avantgardistische Kritik hingegen vermag nur zu würdigen, was ihrer Zukunftsprognose entspricht. Um es mit den Worten Karl Poppers auszudrücken, modifiziert der avantgardistische Kritiker sein Wertesystem so, «dass es den von ihm erwarteten bevorstehenden Veränderungen entspricht».

Eine transhistorizistische Kunstwissenschaft ebenso wie eine transhistorizistische Kritik müsste in erster Linie aus dem «verdinglichten Denken» aussteigen und der «Entfremdung» entgegenwirken. Das ist nur möglich aus einer Haltung des Verstehens und der Mitmenschlichkeit heraus. Der traditionel-

le Verstehensbegriff der «Geisteswissenschaften» muss zu diesem Zweck eine psychoanalytische Vertiefung erfahren und gleichzeitig soziologische Kategorien einbeziehen. Transhistorizistische Kunstwissenschaft<sup>12</sup> und die ihr adäquate Kunstkritik hätten demnach im wesentlichen von der – allerdings erst in Umrisen erkennbaren – Soziopsychologie oder Soziopsychanalyse der Kunst auszugehen.

Da eine derartige Kunstwissenschaft «Kunst» stets im Zusammenhang ihrer gesellschaftlichen Rezeption betrachtet wird, wird sie auch Theorie und Praxis der Kunstkritik als soziopsychologische Phänomene begreifen. Ein Bedürfnis nach sauberlicher Abgrenzung gegenüber der Kritik ergäbe sich für *diese* Kunstwissenschaft nicht, denn sie wäre ja selbst Kritik, nicht zuletzt der Kunstkritik.

#### ANMERKUNGEN

- <sup>1</sup> HEINRICH LÜTZELER, *Kunsterfahrung und Kunstwissenschaft*. Systematische und entwicklungsgeschichtliche Darstellung und Dokumentation des Umgangs mit der bildenden Kunst, Freiburg/München 1975, Bd. I, S. 242.
- <sup>2</sup> F.A. VON HAYEK, *Scientism and the Study of Society*, in: *Economica* N.S., Bd. IX.
- <sup>3</sup> KARL R. POPPER, *Das Elend des Historizismus*, Tübingen 1979, S. 83.
- <sup>4</sup> Siehe dazu: *Beiträge zum Problem des Stilpluralismus*, hg. von WERNER HAGER und NORBERT KNOPP, München 1977.
- <sup>5</sup> FRIEDHELM W. FISCHER, *Gedanken zur Theoriebildung über Stil und Stilpluralismus*, in: *Beiträge zum Problem des Stilpluralismus*, S. 34.
- <sup>6</sup> NIKOLAUS HIMMELMANN-WILDSCHÜTZ, *Der Entwicklungsbegriff der modernen Archäologie*, in: Marburger Winkelmann-Programm 1960, Marburg a.d. Lahn 1961.
- <sup>7</sup> HIMMELMANN-WILDSCHÜTZ (vgl. Anm. 6), S. 16.
- <sup>8</sup> LÜTZELER, (vgl. Anm. 1), Bd. I, S. 241.
- <sup>9</sup> JOSEF RATTNER, *Wirklichkeit und Wahn. Das Wesen der schizophrenen Reaktion*, Frankfurt/M. 1976, S. 26.
- <sup>10</sup> siehe dazu insbesondere: JOSEPH GABEL, *La fausse conscience. Essay sur la réification*, Paris 1962 und ders., *Ideologie und Schizophrenie – Formen der Entfremdung*, Frankfurt/M. 1967.
- <sup>11</sup> Die folgende Zusammenfassung von GABELS Charakterisierung des «verdinglichten Denkens» übernehme ich von JOSEF RATTNER (vgl. Anm. 9, S. 39 f.). Die «Kommentare» stammen vom Verfasser.
- <sup>12</sup> Der Begriff «Kunstwissenschaft» meint hier – wie im ganzen Text – nicht die Abhebung von demjenigen der «Kunstgeschichte». Gemeint ist ganz einfach diejenige geisteswissenschaftliche Disziplin, die sich mit der bildenden Kunst befasst.