Daniel Aebli

Entwicklungslogik des Schönen

Erster Band: Studien zur Kunst- und Kulturwissenschaft

Verlag Traugott Bautz GmbH

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 · Bucureşti | 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 Lebech · Maynooth | Nam-In Lee · Seoul | Monika Małek · Wrocław | Balázs Mezei · Budapest | Viktor Molchanov · Moskwa | Liangkang Ni · Guanghzou | 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 Shchyttsova · 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 Vandevelde · 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 Aristonautes
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 Architekturgeschichtsschreibung 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. Transzendentale 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 Nachbemerkungen 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 beigegeben 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 überarbeitet 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 an-führen, 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 temperamentsbezogen 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 großenteils 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 beschritt 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.