

MARIUSZ BRYL

PROBLEMY HISTORII SZTUKI W PUBLIKACJACH *DIETRICH REIMER VERLAG*

Kunstgeschichte. Eine Einführung, (Hg.) Hans Belting, Heinrich Dilly, Wolfgang Kemp, Willibald Sauerländer, Martin Warnke.

Kunstgeschichte, aber wie? Zehn Themen und Beispiele, (Hg.) Clemens Fruh, Raphael Rosenberg, Hans-Peter Rosinski.

Roelof van Straten, *Einführung in die Ikonographie*, Aus dem Holländischen von R.E. Feilchenfeldt.

Barbara Aulinger, *Kunstgeschichte und Soziologie. Eine Einführung*.

Spanische Kunstgeschichte. Eine Einführung, (Hg.) Sylvaine Hänsel und Henrik Karge.

Frauen. Bilder. Männer. Mythen. Kunsthistorische Beiträge, (Hg.) Ilsebil Barta, Zita Brev, Daniela Hammer-Tugendhat, Ulrike Jenni, Irene Nierhaus, Judith Schöbel.

Blick-Wechsel. Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte, (Hg.) Ines Lindner, Sigrid Schade, Silke Wenk, Gabriele Werner.

„*Ich bin nicht ich wenn ich sehe*“. *Dialoge – ästhetische Praxis in Kunst und Wissenschaft von Frauen*, (Hg.) Theresa Georgen, Ines Linder, Silke Radenhausen.

Kunsthistoriker in eigener Sache. Zehn autobiographische Skizzen, (Hg.) Martina Sitt.

Altmeister moderner Kunstgeschichte, (Hg.) Heinrich Dilly.

Frankfurter Schule und Kunstgeschichte, (Hg.) Andreas Berndt, Angela Rosenberg, Peter Kaiser, Diana Trinkner.

Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik, (Hg.) Wolfgang Kemp.

Michael Baxandall, *Ursachen der Bilder. Über das historische Erklären von Kunst*, Aus dem Englischen von Reinhard Kaiser.

W 1985 roku berlińskie wydawnictwo Reimera opublikowało zbiorową pracę pt. *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, stanowiącą „wstęp” do historii sztuki jako dyscypliny naukowej. Książka ta, przeznaczona nie tylko dla studentów rozpoczynających akademicki kurs historii sztuki, ale również — jak to formułował we wstępie Heinrich Dilly — dla „samouków” spotykała się z tak żywym i nieśląbnącym zainteresowaniem ze strony czytelników, że wznawiano ją od tej pory już trzykrotnie. Ten niewątpliwy sukces wydawniczy zapoczątkował bardzo ciekawą działalność wydawnictwa Reimera na polu historii sztuki, świadomie ukierunkowaną na problematykę teorii i historii naszej dyscypliny. W szeregu publikacji z kilku ostatnich lat czytelnik mógł zapoznać się zarówno z najnowszymi propozycjami metodologicznymi współczesnej historii sztuki, jak dalszą i bliższą tradycją. Warto zatem, choćby pokrótce, zaprezentować podstawowe pozycje z tego nurtu wydawniczego Dietrich Reimer Verlag, mogącego stanowić wzór dla wszelkich tego typu przedsięwzięć (na rynku polskim niestety jeszcze nieobecnych).

Kunstgeschichte. Eine Einführung posiada przejrzysty i na pierwszy rzut oka „naturalny” układ. Trzy części poświęcone są kolejno: określeniu przedmiotu badań historii sztuki (*Gegenstandsbestimmung*), rekonstrukcji tego przedmiotu (*Gegenstandssicherung*) oraz jego interpretacji (*Gegenstandsdeutung*). O ile przy

tym próbę zakreślenia obszaru badań historii sztuki (pierwsza część) wziął na siebie jeden autor (Martin Warnke), o tyle każda z dwu następnych części składa się z tekstów kilku autorów, omawiających zagadnienia zgodne z ich specjalizacją. Willibald Sauerländer charakteryzuje ogólnie problem „Gegenstandssicherung”, Ulrich Schiessl przedstawia tę problematykę odnośnie malarstwa i rzeźby, Dethard von Winterfeld — odnośnie architektury. Część drugą kończy tekst Sauerländera dotyczący problematyki określenia czasu i miejsca powstania dzieła oraz przypisania autorstwa. Nieodparcie nasuwa się tutaj analogia z tzw. „pierwszą historią sztuki” Hansa Sedlmayra, zwłaszcza w jej zmodyfikowanej postaci w ujęciu Piotra Skubiszewskiego.

Tym bardziej, że trzecia część książki, poświęcona zagadnieniem interpretacji, wpisuje się w obszar badawczy tzw. „drugiej historii sztuki”, stawiającej sobie za cel historyczną interpretację struktur artystycznych. Kolejne jej rozdziały poświęcono omówieniu różnorodnych – tradycyjnych i współczesnych — metod historii sztuki. Od metody „formalnej” (Hermann Bauer) i „ikonograficzno–ikonologicznej” (Johann Konrad Eberlein), poprzez „kontekstową” (Hans Belting), „estetyczno–receptyjną” (Wolfgang Kemp), „semiologiczną” (Rolf Duroy i Günter Kerner) i „socjologiczną” (Normert Schneider), aż do „feministycznej historii sztuki” (Ellen Spickernagel) oraz problemu wzajemnego oświeclania się historii sztuki i dyscyplin pokrewnych (Heinrich Dally). W trzecim wydaniu książki uzupełniono ten rejestr o metodę „hermeneutyczną” (Oskar Bätschmann) i „psychologiczną” (Harmut Kraft). Każda z powyższych prezentacji stanowi odrębną, nie powiazaną z pozostałymi całość, ich autorzy koncentrują się na przedstawieniu wybranej przez siebie metody, z którą zresztą z reguły się utożsamiają, bądź — jak Kemp czy Bätschmann — są jej twórcami. Ten pluralizm równoprawionych metod, tak charakterystyczny dla trzeciej części książki, prowokuje pytanie o spójności projektowanej przez *Einführung* wizji historii sztuki.

Wydaje się, że spójność taką powinna gwarantować pierwsza część książki: tekst Martina Warnkego poświęcony określeniu przedmiotu badań historii sztuki. Tym bardziej, że autor ten znany jest jako wybitny przedstawiciel „kontekstowo–socjologicznej” perspektywy badawczej w ramach współczesnej historii sztuki. Tymczasem Warnke stara się maksymalnie zobiektywizować określenie przedmiotu badań naszej dyscypliny, stara się — inna rzecz na ile się to udało — zneutralizować aksjologicznie ten kluczowy dla każdej nauki problem, jakim jest definicja badanego przedmiotu. Czytelnik dowiaduje się, że przedmiot badań historii sztuki dzieli się dwójako: gatunkowo — na architekturę, malarstwo, rzeźbę i rzemiosło artystyczne oraz funkcjonalnie — na obszar sakralny i świecki, publiczny i prywatny. Skrzyżowanie obu podziałów stało się podstawą dalszego uszczegółowienia przedmiotu badań historii sztuki na: „publiczne i prywatne” malarstwo, rzeźbę, rzemiosło i architekturę. Z takim zakreśleniem pola badawczego historii sztuki trudno się nie zgodzić: odzwiedla ono przecież stan faktyczny, tj. obejmuje wszelkie możliwe sfery zainteresowań dawnych i współczesnych historyków sztuki. Taka też była intencja Warnkego, który stawiał sobie za cel jak najbardziej otwarte określenie przedmiotu historii sztuki tak, by z góry nie ograniczać czytelnikowi pola możliwych wyborów (przy założeniu, rzecz jasna, że czytelnik ów jest początkującym historykiem sztuki, „wprowadzanym” właśnie w nową dla siebie dziedzinę). Podobna aksjologiczna neutralność obowiązuje w drugiej części książki, w której chodzi o techniki i metody upewniania się co do obiektywnych cech badanego przedmiotu. W trzeciej części mamy natomiast do czynienia z czymś zupełnie przeciwnym: z wielością perspektyw badawczych, z których każda odmiennie definiuje swój przedmiot i projektuje własną metodę jego badania. To wyraźne pęknięcie między drugą i trzecią częścią książki, implikujące radykalny — i tym samym całkowicie sztuczny — podział na „pierwszą” i „drugą” historię sztuki, nie stanowi w żadnym razie wyznania wiary autorów temu, ale raczej skutek uboczny przyjętej i konsekwentnie realizowanej koncepcji książki jako wszechstronnego „wprowadzenia” do historii sztuki. Innymi słowy, jest to cena, jaką trzeba było zapłacić za propedeutyczny charakter *Kunstgeschichte. Eine Einführung*.

Choć z drugiej strony, gdyby zapytać dokładnie o warunki, które umożliwiły realizację powyższej koncepcji, przedkładającej pogładowość nad *spójność*, okazałoby się, że autorów temu łączy — w najogólniejszej płaszczyźnie epistemologicznej — wspólny światopogląd naukowy: historyczny realizmizm. W tym kontekście nie dziwi fakt, że „analiza strukturalna” Hansa Sedlmayra nie została omówiona osobno — obok metody „formalnej” i „ikonologicznej” (jak tego wymagałaby jej ranga, respektowana choćby przez Lorenza Dittmanna, który pojęcie *Struktur* traktuje jako równorzędne wobec *Stil* i *Symbol*) — ale znalazła swe (bardzo skromne) miejsce w ramach metod „formalnych” (Bauer). Podobnie, gdy mowa o współczesnych orientacjach badawczych, znamieny jest fakt nieobecności wśród nich „ikoniki” Maxa Imdahla, o której nie wspomina żaden z autorów pierwszego (i drugiego) wydania książki. Dopiero Oskar Bätschmann (III wyd.) umieścił książkę Imdahla o freskach Giotta w Arenie w zestawie wybranej przez siebie bibliografii (nie dyskutując wszakże ikoniki w swym artykule). Uzupełnienie rejestru metod o „historyczno–artystyczną hermeneutykę”

Bätschmanna nie oznacza wcale radykalnego otwarcia się na odmienny światopogląd naukowy. Po pierwsze dlatego, że teoria Bätschamanna charakteryzuje się najdalej posuniętą — spośród wszystkich istniejących w obszarze historii sztuki hermeneutyk (np. Boehm, Imdahl, Brötje) — metodologizacją perspektywy hermeneutycznej. Po drugie zaś dlatego, że Bätschmann potraktował swój tekst w sposób skrajnie propedeutyczny, eliminując w dużej mierze krytyczny potencjał (względem innych metod) tkwiący w jego teorii.

Poświęciliśmy tyle miejsca koncepcji historii sztuki implikowanej przez *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, gdyż zdecydowanie dominuje ona w następnych publikacjach Dietrich Reimer Verlag. Z jednym wszakże, znaczącym wyjątkiem: wydanym w 1989 roku zbiorem wykładów wygłoszonych na Uniwersytecie Monachijskim w ramach dwóch cykli tematycznych *Nowe tendencje w historii sztuki, 1985/86; Historia sztuki, ale jak? 1986/87* pod wspólnym tytułem *Kunstgeschichte, aber wie?* Tutaj do głosu dochodzi alternatywna względem rekonstruowanej powyżej koncepcja historii sztuki jako nauki hermeneutycznej, a jej perspektywę wyznacza otwierający tom tekst Gottfrieda Boehma pt. *Co to znaczy: interpretacja? Uwagi do rekonstrukcji problemu*. Oskar Bätschmann, Max Imdahl, Michael Bockemühl, Lorenz Dittmann — by wymienić tylko najbardziej znaczące postaci nurtu hermeneutycznego — prezentują następnie szczegółowe problemy interpretacji: relacje między obrazem i tekstem, rekonstrukcję struktury narracyjnej (czasowej) obrazu, problem „oglądu jako konstytucji obrazu”, problem kształtowania koloru w obrazie z perspektywy relacji dzieła — natura. *Kunstgeschichte, aber wie?* jawi się zatem jako cenne dopełnienie *Kunstgeschichte. Eine Einführung*: nie tylko w sensie poszerzenia repertuaru metod interpretacji o różnorodnie rozumiane podejście hermeneutyczne, ale także — a może przede wszystkim — dzięki odmiennemu sposobowi, w jaki pojęto i zrealizowano ideę *pooglądowości* (albowiem wykłady monachijskie siłą rzeczy posiadają również charakter propedeutyczny, mają „wprowadzać” słuchacza (a teraz i czytelnika) w problematykę interpretacji dzieł sztuki).

Od czasu sukcesu *Kunstgeschichte. Eine Einführung* publikacje tego typu znalazły trwale miejsce w propozycjach wydawniczych Reimera. Roelof van Straten w pracy *Einführung in die Ikonographie* (przekład z holenderskiego) zapoznaje czytelnika z metodą ikonograficzną, kładąc nacisk na jej pozytywną prezentację, mniej miejsca poświęcając natomiast na dyskusję z jej krytykami. Obok teoretycznych założeń i praktyki interpretacyjnej, przedstawia autor niejako od kuchni warsztat pracy ikonografa, wymieniając najczęściej eksploatowane przez artystów źródła literackie, podręczniki ikonograficzne, czy też prezentując system dokumentacji wizualnej ICONCLASS.

Barbara Aulinger w książce *Kunstgeschichte und Soziologie. Eine Einführung* daje krótki zarys historii, teorii i praktyki socjologii sztuki. Niestety nie ma tutaj miejsca na analizę (choćby tak pobieżną, jak w przypadku *Kunstgeschichte. Eine Einführung*) założeń autorki, która w sposób radykalny oddziela socjologię sztuki (która jest „nauką o tym, co wyobrażalne” — „Wissenschaft vom Vorstellbaren”) od historii sztuki (której integralnym momentem jest „ujmowanie indywidualnych własności artystycznych”). Krótko mówiąc: „Socjologia wstrzymuje się przed jakąkolwiek indywidualną interpretacją, nie negując przy tym indywidualnych komponentów społeczeństwa bądź sztuki. Chodzi tylko o to, że one nie stanowią jej przedmiotu”. Tak radykalne postawienie sprawy, realizowane konsekwentnie w dalszej części pracy, nie doprowadziło wcale do radykalnych rezultatów. Sam podział na „socjologię” kolejno: „artysty”, „dzieła sztuki”, „odbiorcy”, „architekturę” i „sztuki trywialnej” wskazuje na zależność tak rozumianej socjologii sztuki od rozstrzygnięć dokonanych już uprzednio, w tradycji bądź w praktyce historii sztuki (w każdym razie nie na gruncie samej socjologii). W tym kontekście nie dziwi fakt nie dostrzeżenia przez autorkę myśli Pierre Francastela, znanego przeciwnika Hauserowskiej socjologii sztuki. W koncepcji Aulinger tylko z trudem znalazłoby się też miejsce dla „socjologii form artystycznych” (na wzór „socjologii form literackich” Janusza Sławińskiego).

Niewątpliwym poszerzeniem formuły tego typu publikacji jest dwutomowa praca pt. *Spanische Kunstgeschichte. Eine Einführung*, stanowiąca „wprowadzenie” już nie w daną dyscyplinę naukową czy poszczególną metodę stosowaną w jej obszarze, ale w historię sztuki określonego kraju i to od późnego antyku po czasy współczesne. Jak zauważają w przedmowie redaktorzy wydawnictwa — Sylvaine Hänsel i Henrik Karge — od czasów Carla Justięgo sztuka hiszpańska traktowana była w niemieckiej historii sztuki po maozsemu: prawie nie badana, uważana za wtórną. Wpływ na to miała po części izolacja polityczna Hiszpanii pod rządami Franco, po części zaś dominująca w literaturze przedmiotu teza o peryferyjności tej sztuki, co ze szczególną jaskrawością wystąpiło w omawianej przez Horsta Bredekampa alternatywie „Hiszpania czy Toulouse?”, rozstrzyganej zwykle na rzecz Francji. Pomysł, by wprowadzenie do sztuki danego kraju składało się z tekstów wielu autorów, wybitnych specjalistów, w zakresie omawianego przez każdego z nich zagadnienia, należy uznać za interesujący i — w rezultacie — owocny. Czytelnik otrzymał bowiem panoramę

sztuki hiszpańskiej, która godzi swój wstępny charakter (jest to bądź co bądź *Einführung*) z pogłębionym, analitycznym przedstawieniem konkretnej problematyki, nie rozmywając obrazu tej sztuki w jakiejś — z konieczności uproszczonej — syntezie.

Kolejnym obszarem zainteresowania Ditrich Reimer Verlag jest feministyczna historia sztuki. Ten tak dynamicznie rozwijający się nurt badawczy zyskuje coraz bardziej na znaczeniu (przynajmniej ilościowo) w ofercie wydawniczej Reimera. Nie jest to przypadek, jeśli się zważy, że artykuł Ellen Spickernagel w *Kunstgeschichte. Eine Einführung* (1985r.) był pierwszym, który oficjalnie wprowadzał perspektywę feministyczną w obręb akademickiej historii sztuki w Niemczech. Od tej pory wydawnictwo Reimera wyspecjalizowało się w upowszechnianiu idei feministycznej historii sztuki na rynku niemieckim. W 1987 roku ukazał się zbiorowy tom *Frauen. Bilder. Männer. Mythen. Kunsthistorische Beiträge*, na który złożyły się referaty wygłoszone na trzeciej konferencji historyczek sztuki (Wiedeń, 1986r.). Natomiast materiały z czwartej konferencji historyczek sztuki (Berlin, 1988r.) zostały opublikowane w 1989 roku w tomie *Blick-Wechsel. Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte*. Etapy ewolucji feministycznej historii sztuki w latach 80... należy mierzyć — niczym postępy w rozwoju człowieka w okresie wczesnego dzieciństwa — nie latami, ale miesiącami: z tej perspektywy minęła cała epoka od „addytywnego” ujęcia w artykule Ellen Spickernagel w 1985 roku (w *Einführung* „feministisches Ansatz” został dodany jako kolejna metoda obok „ikonograficznej”, „socjologicznej” itd.) do dojrzałego sformułowania perspektywy feministycznej w historii sztuki przez redaktorki tomu *Blick-Wechsel* (Ines Lindner, Sigrid Schade, Silke Wenk, Gabriele Werner). Chodzi o to, piszą autorki, „jak w i poprzez obrazy, w i poprzez historię sztuki i jej instytucje są wytwarzane i stabilizowane stosunki władzy i dominacji w których wszystko to, co oznaczone jest jako niemieckie, zostaje podporządkowane i wykluczone”. Ostatnio ukazał się kolejny tom studiów historyczek sztuki *„In bin nicht ich wenn ich sehe”. Dialoge — ästhetische Praxis in Kunst und Wissenschaft von Frauen* (niestety nie dostępny jeszcze piszącemu te słowa), dokumentujący aktualny etap ewolucji feministycznej historii sztuki.

Ostatnim z obszarów zainteresowań berlińskiego wydawnictwa, na który chciałbym wskazać jako na niezwykle istotny dla kształtowania samoświadomości tych, którzy profesjonalnie uprawiają historię sztuki, jest obszar historii naszej dyscypliny. Martina Sitt zapoczątkowała tę serię tomem *Kunsthistoriker in eigener Sache. Zehn autobiographische Skizzen*, w którym dziesięciu wybitnych przedstawicieli współczesnej historii sztuki (m.in. Otto Pächt, Ernst H. Gombrich, Werner Hofmann, Rudolf Arnheim, Max Imdahl, Willibald Sauerländer) mówi o sobie: o swoim życiu z perspektywy uprawianej profesji historyka sztuki. Te pasjonujące, niekiedy bardzo osobiste, nasycone emocjami mini-autobiografie pozwalają czytelnikowi spojrzeć na historię sztuki jako element biografii badawczej. W ten nurt — ostatnio coraz bardzo popularny — refleksji nad tradycją naszej dyscypliny, który historyków sztuki traktuje jako twórców (zrównując niemal tworzenie nauki z twórczością artystyczną), wpisuje się też w pewnym stopniu zredagowany przez Heinricha Dilly'ego tom *Altmeister moderner Kunstgeschichte*. Zawiera on piętnaście krótkich biografii klasyków XX-wiecznej historii sztuki, napisanych przez współczesnych historyków sztuki, omawiających ich „życie i twórczość”, ze szczególnym uwzględnieniem dzisiejszej perspektywy w ocenie wartości i znaczenia ich dorobku (np. Wolfgang Kemp, który widzi Aloisa Riegla przez pryzmat „estetyki recepcji” jako jej prekursora). Innego rodzaju publikacją, która mieści się w nurcie refleksji nad tradycją historii sztuki, jednak ciężą do zupełnie innego sposobu jej uprawiania, tj. do historii nauki jako historii idei, jest wydany ostatnio zbiór artykułów *Frankfurter Schule und Kunstgeschichte*, w którym dziesięciu autorów (m.in. Horst Bredekamp, Michael Diers, Berthold Hinz) dyskutuje znaczenie szkoły frankfurckiej dla historii sztuki (również tę książkę znam jedynie z zapowiedzi).

Jeśli — dla pełni obrazu — dodamy jeszcze wznowienie (I wyd. ukazało się w wydawnictwie DoMont w 1985 r.) redagowanego przez Wolfganga Kempa tomu *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik* (poszerzonego m.in. o tekst jednego z ciekawych niemieckich semiologów sztuki Felixa Tührlemanna) oraz przekład książki Michaela Baxandalla *Patterns of Intention* (niem. tytuł: *Ursachen der Bilder*), która spotkała się wśród niemieckich historyków sztuki z bardzo pozytywnym przyjęciem, to wydawnicza działalność Dietrich Reimer Verlag w ostatnich latach na polu historii sztuki będziemy musieli uznać za jedno z najciekawszych i najbardziej owocnych zjawisk na niemieckim rynku wydawniczym.