

LORENZ DITTMANN

TECHNISCHE HOCHSCHULE AACHEN

## Kunstgeschichte im interdisziplinären Zusammenhang

Dem Versuch, den interdisziplinären Problembestand der Kunstgeschichtswissenschaft<sup>1</sup> zu umreißen, stellen sich nicht geringe Schwierigkeiten entgegen. Eine genaue Erfassung der interdisziplinären Probleme setzt die Abklärung der einer Disziplin internen Probleme voraus, sie setzt, mit anderen Worten, eine durchgearbeitete und in lebendiger wissenschaftlicher Diskussion ständig weiterentwickelte Wissenschaftstheorie des Faches voraus. Davon kann leider in der Kunstgeschichtswissenschaft keine Rede sein. Sie weist zwar eine Reihe wichtiger Arbeiten einzelner Autoren auf, so vor allem die Aufsätze *Hans Sedlmayrs* zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte<sup>2</sup> und die Wissenschaftslehre *Kurt Badts*<sup>3</sup>, doch diese Arbeiten konnten keine umfassend geführte Diskussion wissenschaftstheoretischer Probleme in Gang bringen. Ein gesteigertes Interesse an wissenschaftstheoretischen Fragen der Kunstgeschichte zeigt sich erst seit relativ kurzer Zeit. Diese neue Reflexionsbereitschaft ist jedoch in ihrem Erkenntnisgehalt weit hin durch ideologisch bestimmte Simplifikationen und Reduktionen beeinträchtigt.

Nicht nur in ihrem wissenschaftstheoretischen Fundament, auch in ihrer Eigenständigkeit ist die Kunstgeschichtswissenschaft ungesichert und umstritten. Die Eigenständigkeit der Kunstgeschichtswissenschaft leitet sich ab von der Eigenständigkeit der Kunst. Der Kunst wird Eigenständigkeit, Autonomie auch heute noch (oder besser: wieder?) abgestritten, nicht nur

1) Die Begriffe Kunstgeschichtswissenschaft, Kunstwissenschaft, Kunstgeschichte werden hier ohne Bedeutungsunterschiede gebraucht, variiert nur aus stilistischen Gründen. Es ließe sich zwar mit einigem Recht differenzieren zwischen Kunstgeschichte als Gegenstand und Kunstgeschichtswissenschaft als Medium der Forschung, aber dieser Unterschied läßt sich, schon wegen der Titel der zu zitierenden Bücher, nicht durchhalten. Von der Kunstgeschichte gänzlich ablösbare kunstwissenschaftliche Probleme gibt es m. E. nicht.

2) Hans Sedlmayr: *Kunst und Wahrheit. Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte*, Hamburg 1958. (Rowohlts deutsche Enzyklopädie, Bd. 71.)

3) Kurt Badt: *Eine Wissenschaftslehre der Kunstgeschichte*. Köln 1971.

vom neo-marxistischen Ansatz aus<sup>4</sup>, sondern etwa auch von der bedeutenden, universalhistorisch orientierten Geschichtstheorie eines *Alfred Heuss*<sup>5</sup>.

Mehrere Gründe sind für diese Ungesicherheit zu nennen, das Fehlen einer von der Mehrzahl der Forscher anerkannten Wissenschaftstheorie ebenso wie die notgedrungen nur tastenden Versuche der gegenwärtigen philosophischen Ästhetik<sup>6</sup>. Ein wichtiges Moment ist sicher auch der zuerst von *Hegel* formulierte Satz, daß die Kunst uns „nicht mehr als die höchste Weise“ gilt, „in welcher die Wahrheit sich Existenz verschafft“<sup>7</sup>, eine These, die verschiedenartige Phänomene faßt und aus der sich unterschiedliche Konsequenzen ableiten lassen<sup>8</sup>.

4) Vgl. etwa: Otto-Karl Werckmeister: *Ende der Ästhetik, Essays über Adorno, Bloch, das gelbe Unterseeboot und der eindimensionale Mensch*. Frankfurt/M. 1971, S. 71, 72: „Indem die Kunstgeschichte daran arbeitet, Kunstwerke im Museum zu erklären, befördert sie die Illusion, die Museumsstücke seien Quellen eigener Art, in denen die historische Vergangenheit einer zwar wissenschaftlich differenzierten, aber primär und letztlich unmittelbaren Wahrnehmung zugänglich würde... Die museale Präsenz historischer Kunst war die Voraussetzung für die Konzeption einer ‚Kunstwissenschaft‘ als autonomer Disziplin mit eigener historischer Terminologie für visuelle Phänomene...“ Die von Werckmeister abschätzig beurteilte „museale Präsenz“ von Kunstwerken ist nur eine Folge ihrer Besonderheit, kraft derer sie mehr sind als nur historische „Dokumente“.

5) Alfred Heuss führt innerhalb seiner Erörterung der „Sinndimensionen“ als Kategorien einer geschichtlichen Anthropologie und der Frage, „welche Sinndimensionen unentbehrlich sind und welche vermuteten Sinndimensionen sich auf andere zurückführen lassen“, aus: „Teilweise durchdringen sich die Sinndimensionen gegenseitig, und zwar meistens unter der Dominanz von einer. Für die Kunst ist dies von vorneherein evident. Ihre — übrigens für den Leistungswert höchst fragwürdige — Autonomie ist erst ein modernes Phänomen und selbst da nicht überall möglich. Davon abgesehen ist Kunst in dem geläufigen Sinne eine sehr entwickelte Spielart des Ästhetischen.“ A. Heuss: *Zum Problem einer geschichtlichen Anthropologie*. In: *Kulturanthropologie. Neue Anthropologie*, hrsg. v. Hans-Georg Gadamer u. Paul Vogler, Bd. 4, Stuttgart 1973, S. 150—194, Zitat auf S. 166. — Demgegenüber ist festzuhalten, daß die auf „Kunst“, „Hervorbringen“, „Kunstübung“ bezüglichen Begriffe, die auch die Kunst im „geläufigen Sinne“ betreffen, wesentlich älter sind als der Begriff des „Ästhetischen“, der erst dem 18. Jahrhundert entstammt. (Vgl. hierzu etwa Alfred Baeumler: *Ästhetik*. In: *Handbuch der Philosophie*, München 1934.) Die Aufgabe, Kunst als eigene Sinndimension zu begreifen, scheint mir wichtiger und angemessener, als fragwürdige Rückführungen zu versuchen.

6) Vgl. etwa: *Ist eine philosophische Ästhetik möglich?* Neue Hefte für Philosophie, Heft 5, hrsg. von Rüdiger Bubner, Konrad Cramer, Reiner Wiehl. Göttingen 1973.

7) Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik*. Zitiert nach der Ausgabe von Friedrich Bassenge. Berlin 1955, S. 139.

8) Vgl. z. B.: Willi Oelmüller: *Hegels Satz vom Ende der Kunst und das Problem der Philosophie der Kunst nach Hegel*. In: *Philosophisches Jahrbuch* 73, 1965/66, S. 75—94. — Jan Patočka: *Die Lehre von der Vergangenheit der Kunst*. In: Bei-

Auf der anderen Seite ist zu bedenken, ob Kunst nicht einen eigenen, durch die Wissenschaften nicht ersetzbaren Zugang zur Wahrheit öffnet. *Hans-Georg Gadamer* hat ihn beschrieben<sup>9</sup>. Es wird darauf zurückzukommen sein.

Dies war vorauszuschicken, um anzudeuten, daß es sich bei der folgenden Darstellung nur um einen ersten Versuch, um eine flüchtige Skizze handeln kann. Ihre Ausführung ist vielleicht von keinem Einzelnen mehr zu leisten, sicher aber nur in interdisziplinärer Zusammenarbeit, für die sie hier als Ausgangsbasis, als Eröffnung der Diskussion dienen möchte.

Allerdings geht die hier vertretene Auffassung von der wie immer ungesicherten und problematischen Eigenständigkeit der Kunst und der ihr zugeordneten historischen und systematischen Wissenschaft aus. Die Formulierung interdisziplinärer Fragestellungen soll nicht dazu dienen, die Kunstgeschichte in eine historische oder kommunikationstheoretische Hilfsdisziplin aufzulösen. Vielleicht wird umgekehrt ihre Autonomie umso deutlicher sich zeigen können, je konsequenter sich die Kunstgeschichtswissenschaft in den interdisziplinären Zusammenhang einstellt.

*Jean Piaget* entwickelte ein Modell des Systems der Wissenschaften, an das hier Anschluß gesucht wird. Er ordnete die nomothetischen Wissenschaften in einer Kreisform an. Darin nehmen die Wissenschaften vom Menschen eine privilegierte Stellung ein: „Als Wissenschaften vom Subjekt, das selbst die anderen Wissenschaften aufbaut, können sie von eben diesen nicht ohne künstliche Simplifizierungen und Verzerrungen getrennt werden; ordnet man das menschliche Subjekt indessen wieder richtig ein — nämlich als Endprodukt in der Perspektive von Physik und Biologie und zugleich als schöpferischer Anfang in der Perspektive von Denken und Handeln —, dann machen allein die Wissenschaften vom Menschen die Geschlossenheit oder vielmehr die innere Kohärenz dieses Zirkels verständlich“<sup>10</sup>. Die historischen Wissenschaften verhalten sich nach *Piaget* komplementär zu den nomothetischen. „So eng die Verbindung zwischen den nomothetischen und den historischen Wissenschaften auch sein mag, und so sehr sie auch aufeinander angewiesen sein mögen, ihre Ziele sind unterschiedlich, da komplementär, auch wenn sie mit demselben Gegenstand um-

spiele. Festschrift für Eugen Fink, hrsg. von Ludwig Landgrebe. Den Haag 1965, S. 46—61. — Walter Bröcker: Hegels Philosophie der Kunstgeschichte. In: Bröcker: Auseinandersetzungen mit Hegel. Frankfurt/M. 1965, S. 33—57.

<sup>9</sup>) Hans-Georg Gadamer: Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik. Tübingen 1960. Erster Teil: Freilegung der Wahrheitsfrage an der Erfahrung der Kunst.

<sup>10</sup>) Jean Piaget: Erkenntnistheorie der Wissenschaften vom Menschen. Frankfurt/M., Berlin, Wien 1972, S. 85/86.

gehen. Der Notwendigkeit, von der Realität zu abstrahieren, entspricht im zweiten Fall die Notwendigkeit, sie zu rekonstruieren, wobei letzteres eine ebenso wichtige Funktion für die Erkenntnis des Menschen hat, wenn auch eine andere als das Aufstellen von Gesetzen<sup>11</sup>. (Es sei hier dahingestellt, ob diese Charakteristik genügt.) Als historische Wissenschaft und als Wissenschaft vom Menschen, die ihre Erkenntnisse aus den Gebilden gewinnt, die man im ausgezeichneten Sinne seine „Werke“ nennen darf<sup>12</sup>, nimmt die Kunstgeschichte ihren eigenen, unverwechselbaren Ort in diesem System der Wissenschaften ein.

Interdisziplinäre Probleme der Kunstgeschichtswissenschaft ließen sich erörtern in der Darlegung der konkreten, inhaltlichen Berührungen und Überschneidungen der Kunstgeschichte mit ihren Nachbargebieten. Die m. W. umfassendste Untersuchung dieser Art gab *Dagobert Frey* in seinem Aufsatz „Zur wissenschaftlichen Lage der Kunstgeschichte, Probleme und Aufgaben“ von 1946<sup>13</sup>. Ein weiterer Versuch nach dieser Richtung wurde, soweit ich sehe, nicht unternommen. *Frey* setzte sich die Aufgabe, „aus der gegenwärtigen Lage der Disziplin die vordringlichsten Problembereiche und ihre inneren Antinomien aufzuzeigen und aus dieser Einsicht neue Wegerichtungen und Zielsetzungen zu gewinnen.“ „Ein solcher Orientierungsversuch“, heißt es weiter, „muß notwendig von einem Überblick über die allgemeine Lage der universitas litterarum ausgehen. In diesem Sinne soll das Verhältnis der Kunstwissenschaft zu den wichtigsten Nachbarfächern untersucht werden: zur Geschichtswissenschaft, Psychologie, Philosophie, Soziologie, Geographie, Anthropologie und Biologie. Ein solches Unterfangen muß von vorneherein auf Vollständigkeit verzichten. Bestenfalls vermag es eine einigermaßen richtige Gewichtsverteilung zu bieten“<sup>14</sup>. Heute, nach der immensen Forschungsarbeit einer Generation, ist eine angemessene inhaltliche Darstellung interdisziplinärer Probleme von einem Einzelnen nicht mehr zu leisten. Der notwendige Verzicht auf Vollständigkeit müßte zu einer zufälligen, von der Partikularität des jeweiligen Standorts abhängigen Auswahl führen.

Deshalb sei hier ein anderer Weg eingeschlagen. Nicht an inhaltlichen Beispielen, sondern am Methodenproblem sei die Frage des interdisziplinären Zusammenhanges erörtert. Dieser Zugang bietet zwei Vorzüge: Erstens verhindert er, die Nachbardisziplinen als geschlossene Blöcke aufzu-

11) A. a. O., S. 18/19.

12) Vgl. hierzu: Badt: Eine Wissenschaftslehre der Kunstgeschichte, S. 19 ff.

13) In: *Dagobert Frey: Kunstwissenschaftliche Grundfragen. Prolegomena zu einer Kunstphilosophie.* Wien 1946, S. 23–79. (Ein reprografischer Nachdruck der Wissenschaftlichen Buchgesellschaft in Darmstadt erschien 1972).

14) A. a. O., S. 23.

fassen, erlaubt vielmehr, sie in ihrer Methodenvielfalt wahrzunehmen. Zum anderen stellt sich so nicht nur die Aufgabe eines Sammelreferats. Eine Skizze der Methodenverflechtungen kann als ein legitimer, wie immer unzulänglicher Beitrag der inhaltlich orientierten interdisziplinären Forschung an die Seite treten<sup>15</sup>. Es muß jedoch betont werden, daß auch bei diesem Vorgehen nur gewisse Komplexe herausgehoben werden können. Dank des höheren Abstraktionsgrades aber treten die herangezogenen Forschungen deutlicher in rein exemplarischer Funktion auf. Gleichwohl vermöchte nur eine so souveräne wie sorgfältige Auswahl der Exempla das Methodenproblem in seinem ganzen Umfang zu veranschaulichen. Eine Darstellung solcher Art zu geben, verbot schon die Kürze der zur Abfassung dieser Studie verfügbaren Zeit.

In seinem Aufriß „Die zeitgenössischen Denkmethode“<sup>16</sup> unterscheidet *I. M. Bocheński* die phänomenologische Methode, die semiotischen Methoden, die axiomatische Methode und die reduktiven Methoden. Die historische Methode ist nach dieser Einteilung eine der reduktiven (erklärenden) Methoden. Sie ist aber auch auf die Anwendung der anderen „großen allgemeinen Verfahren“<sup>17</sup> angewiesen. So wird etwa „bei der Dokumentenforschung zunächst die semiotische Methode unter Zuhilfenahme der Axiomatik (Axiomatisierung) angewandt . . . , wenn auch nicht in der gleichen Strenge wie in der Logik oder Mathematik“<sup>18</sup>.

Um einen möglichst weiten Horizont zu gewinnen, erscheint es angebracht, ein solches ganz allgemeines Schema zugrundezulegen. Die kunstgeschichtliche Arbeit bedient sich all dieser Methoden, wenngleich in unterschiedlicher Intensität. Es zeigt sich aber auch, daß dieses Schema ergänzt werden muß.

Es wird im folgenden mithin darauf ankommen, die Methoden zu befragen auf ihre Verbindlichkeit für einen ganzen Bereich von Disziplinen, um daraus, in erster Näherung, a) ihre spezifische Ausgestaltung in der Kunstgeschichtswissenschaft zu entnehmen und b) die Transpositionsmöglichkeiten der von Nachbardisziplinen erarbeiteten Erkenntnisse in die kunstgeschichtliche Forschung (und umgekehrt) abschätzen zu können.

<sup>15</sup>) Im deutschen Sprachraum können als derzeit wichtigste Unternehmungen interdisziplinärer geisteswissenschaftlicher Forschung genannt werden die in den Bänden „Poetik und Hermeneutik“ vereinigten Untersuchungen, sowie die Abhandlungen zum Thema „Neunzehntes Jahrhundert“ im Forschungsunternehmen der Fritz-Thyssen-Stiftung.

<sup>16</sup>) Zitiert nach der dritten Auflage, Bern und München 1965.

<sup>17</sup>) A. a. O., S. 136.

<sup>18</sup>) A. a. O., S. 134.

Bei dieser Betrachtung der Methoden muß zuerst unterschieden werden zwischen solchen, die genuine Erkenntnismittel der Kunstgeschichtswissenschaft selbst sind und solchen, die, um der Beantwortung bestimmter Probleme willen, aus anderen Disziplinen eingeführt werden, ohne je Bestandteil der Kunstgeschichtswissenschaft werden zu können. Hierunter sind vor allem die *naturwissenschaftlichen Methoden* zu rechnen (die sich ihrerseits wieder nach dem oben genannten Schema gliedern ließen). *Christian Wolters* charakterisiert den Einsatz naturwissenschaftlicher Methoden in der Kunstwissenschaft folgendermaßen<sup>19</sup>: „Die naturwissenschaftlichen Methoden dienen zur Erforschung und Beschreibung des materiellen Bestandes von Kunstwerken. Ihre Ziele sind Werkstoffgeschichte, Geschichte der künstlerischen Techniken und Kenntnis vom Altern der Materialgefüge. Sie helfen, historische Ansätze zu sichern, Eigentümlichkeiten der Technik als Folgeerscheinungen der Formanschauungen aufzuzeigen, die Reinheit oder Verfälschtheit eines Kunstwerkes durch Alterung oder Menschenhand zu erweisen und dessen Echtheit zu prüfen. Darüber hinaus führt die Beschreibung der Werkstoffe und ihrer Verarbeitung zu einer Charakterisierung des Materialstils von Kunstepochen, Kunstlandschaften, Schulen, ja sogar von einzelnen Ateliers.“ Die wichtigsten Bereiche der naturwissenschaftlichen Untersuchung von Kunstwerken sind nach *Wolters* die Anwendung elektromagnetischer Strahlen, der Kernstrahlung, der Mikroskopie und Mikrochemie, der Spektroskopie und der Chromatographie. Hierbei gehören nur die Fragestellung und die Auswertung der kunstwissenschaftlichen Forschung an, die Durchführung selbst untersteht den Forderungen der jeweiligen naturwissenschaftlichen Disziplin in aller Strenge.

In unserem Zusammenhang aber muß das Hauptaugenmerk auf die für die kunstgeschichtliche Arbeit spezifischen Methoden gerichtet werden. Die beiden fundamentalen Methoden der Kunstgeschichtswissenschaft sind die hermeneutische und die phänomenologische. Beide sind nicht auf die Kunstgeschichtswissenschaft beschränkt, erfahren in ihr jedoch eine spezielle Ausprägung.

In *Bocheńskis* Schema erscheint die *Hermeneutik* nicht als eigenständiges allgemeines Verfahren. Das hängt zusammen mit dem Gegensatz von „Erklären“ und „Verstehen“, der seit dem 19. Jahrhundert in einer

<sup>19</sup>) Naturwissenschaftliche Methoden in der Kunstwissenschaft. In: *Methoden der Kunst- und Musikwissenschaft*, Enzyklopädie der geisteswissenschaftlichen Arbeitsmethoden, 6. Lieferung, München und Wien 1970, S. 69–91 (mit Bibliographie). Zitat auf S. 69.

Vielzahl von Beiträgen erörtert worden ist<sup>20</sup>. Die neuere philosophische Hermeneutik jedoch hat aufgewiesen, daß alles Erklären in einem vorgängigen Verstehen gründet. Auf diese Universalität der Hermeneutik wird zurückzukommen sein. Davon ist ein spezieller Begriff der Hermeneutik abzutrennen, der die Grundmethode der Geisteswissenschaften bezeichnet. *Emilio Betti* hat diese umfassend dargelegt in seinem monumentalen Werk: „Allgemeine Auslegungslehre als Methodik der Geisteswissenschaften“<sup>21</sup>. Auch hier wird der Auslegung ein weites Betätigungsfeld zugesprochen: „Wo immer wir wahrnehmbare Formen antreffen, durch die ein in ihnen objektivierter fremder Geist zu uns spricht, indem er sich an unseren Verstand wendet, dort beginnt unsere Auslegungstätigkeit, die den Zweck hat, zu verstehen, was für einen Sinn diese Formen haben, welche Botschaft sie uns vermitteln, was sie uns sagen wollen. Vom flüchtig gesprochenen Wort bis zur unveränderlichen Urkunde und zum Denkmal, von der Schrift bis zum konventionellen Zeichen, zur Chiffre und zum künstlerischen Symbol, von der artikulierten, der erzählenden, der deduktiven, der poetischen, bis zur nicht artikulierten, der figurativen und der musikalischen Sprache, von der Erklärung bis zur stummen Gebärde und zum persönlichen Verhalten, von der Physiognomie bis zum Bild der Gesamthaltung und zum Stil der Lebensführung, alles, was uns von einem fremden Geist entgegentritt, richtet an unser Empfinden und an unsere Intelligenz eine Botschaft, die verstanden sein will“<sup>22</sup>. Das Verstehen weist dabei einen „dreigliedrigen Charakter“ auf<sup>23</sup>: „der auslegende Geist ist immer dazu aufgerufen, . . . mit dem fremden Geist durch die Vermittlung sinnhaltiger Formen, in denen dieser sich objektiviert hat, in Verbindung zu treten“<sup>24</sup>.

<sup>20</sup>) Aspekte dieses Gegensatzes werden behandelt z. B. bei Manfred Riedel: Positivismuskritik und Historismus. Über den Ursprung des Gegensatzes von Erklären und Verstehen im 19. Jahrhundert. In: Positivismus im 19. Jahrhundert. Beiträge zu seiner geschichtlichen und systematischen Bedeutung, hrsg. von Jürgen Blühdorn und Joachim Ritter, Frankfurt/M. 1971, S. 81–104 (mit Diskussion). Vgl. auch Alwin Diemer: Die Trias Beschreiben, Erklären, Verstehen in historischem und systematischem Zusammenhang. In: Der Methoden- und Theorienpluralismus in den Wissenschaften (Studien zur Wissenschaftstheorie, Bd. 6), hrsg. von Alwin Diemer, Meisenheim am Glan 1971, S. 5–26 (mit Diskussion).

<sup>21</sup>) Tübingen 1967. Deutsche Übersetzung des 1955 in Mailand erschienenen Buches „Teoria generale della interpretazione“. Vgl. hierzu Gerhard Funke: Problem und Theorie der Hermeneutik. Auslegen, Deuten, Verstehen in Emilio Bettis Teoria generale della interpretazione. In: Studi in onore di Emilio Betti, Bd. 1, Mailand 1961, S. 129–150.

<sup>22</sup>) A. a. O., S. 42/43.

<sup>23</sup>) A. a. O., S. 46 ff.

<sup>24</sup>) A. a. O., S. 50.

Auf dieser Grundlage unterscheidet *Betti* mehrere Typen der Auslegung: die Auslegung im Dienst der reinen Erkenntnis (die philologische, die historische, die technische Auslegung mit historischer Aufgabe), die nachbildende Auslegung (die Übersetzung und die Interpretation mit nachbildender Aufgabe: die dramatische und die musikalische Interpretation) und die normative Auslegung (die juristische, die theologische, die psychologische Auslegung mit erkenntnismäßiger und normativ-praktischer Aufgabe). So stellt sich die Kunstgeschichte ein in eine Reihe hermeneutischer Wissenschaften, und zwar nach zwei Hinsichten, einmal als Geschichtswissenschaft, zum andern als Werk-interpretierende Wissenschaft<sup>25</sup>.

Die Aufgabe des Historikers kennzeichnet *Betti* in einer mit *Droysen* fast identischen Weise: „Die Aufgabe des Geschichtsschreibers kann . . . wesentlich nur die sein, die von der Überlieferung weitergegebenen Erinnerungsbilder und Berichte sowie die erhaltenen Überreste und Denkmäler der Vergangenheit zu verstehen: nämlich die Stimme der Erinnerungen und Traditionen so zu vernehmen und zu verstehen, wie der Hörende den Redenden versteht“<sup>26</sup>. Daran schließen sich hermeneutische Richtlinien der historischen Auslegung, die in weitem Umfange auch für den Kunsthistoriker gelten<sup>27</sup>. *Betti* erklärt jedoch nicht, wie sein personalistischer Ansatz vermuten lassen könnte, die Erforschung des Individuellen zur Hauptaufgabe der Geschichtswissenschaft, so daß sich diese, mit den Begriffen *Heinrich Rickerts*, als eine „idiographische“ den „nomothetischen“, den Naturwissenschaften, gegenüberstellen ließe<sup>28</sup>, — er läßt vielmehr die histo-

<sup>25</sup>) Die „Erforschung des einzelnen Kunstwerks und die Erforschung der Kunstgeschichte, mit dem letzten Ziel einer Universalgeschichte der Kunst“ bezeichnet Hans Sedlmayr als die „beiden Hauptaufgaben“ der Kunstgeschichtswissenschaft. (Kunst und Wahrheit, S. 187.)

<sup>26</sup>) *Betti*, a. a. O., S. 299. Vgl. Johann Gustav Droysen: *Historik. Vorlesungen über Enzyklopädie und Methodologie der Geschichte*, hrsg. von Rudolf Hübner, 3. Aufl., Darmstadt 1958, S. 26: „Unsere Aufgabe kann nur darin bestehen, daß wir die Erinnerungen und Überlieferungen, die Überreste und Monumente einer Vergangenheit so verstehen, wie der Hörende den Sprechenden versteht, daß wir aus jenen uns noch vorliegenden Materialien forschend zu erkennen suchen, was die so Formenden, Handelnden, Arbeitenden wollten, was ihr Ich bewegte, das sie in solchen Ausdrücken und Abdrücken ihres Seins aussprechen wollten.“

<sup>27</sup>) Eine prägnante Abgrenzung der kunsthistorischen von der historischen Methode gibt, vor der Folie der Droysenschen *Historik*, Kurt Badt in seiner *Wissenschaftslehre der Kunstgeschichte*.

<sup>28</sup>) Vgl. dazu die abgewogene Darstellung „Das Individuelle und das Allgemeine in der Geschichte“ in Karl-Georg Fabers „*Theorie der Geschichtswissenschaft*“, München 1971, S. 45—65. Sie schließt mit der treffenden Bemerkung: „Die Legitimation für eine solche Bewertung des Individuellen und des Faktischen in der Geschichte“ (die Anerkennung ihrer besonderen Dignität) „wird gewonnen durch die

rische Auslegung in der Auslegung des objektiven Geistes gipfeln<sup>29</sup>. Die Aufgabe, die „hermeneutische Forschung auf eine noch weitere Ganzheit hin zu erweitern, in welche das auszulegende Werk oder Verhalten eingehen soll“, dieses einzugliedern in die „großen Gemeinsamkeiten der menschlichen Kultur“, gehört nun nach *Betti* in die Zuständigkeit des dritten Typus rein erkennender Auslegung, der „technischen Auslegung mit historischer Aufgabe“<sup>30</sup>. Hier hat, *Betti* folgend, auch die kunsthistorische Forschung als Werk-interpretierende ihren Ort. Dabei muß der Begriff „Technik“ zur „inneren Technik“ vertieft werden, die eine „innere Form“ gestaltet<sup>31</sup>. „Wenn Kunst ihrem Sinne nach ‚wissen wie man etwas gut macht‘ bedeutet, das heißt also ein Erfahrungswissen, eine technische Begabung, die darauf abzielt, historisch herangereifte Gestaltungsprobleme zu lösen, . . . so leuchtet es ein — vor allem im Falle der bildenden Kunst —, daß die historische Auslegung der Kunstwerke danach bestrebt sein soll, die Probleme herauszugewinnen, die dabei Schritt für Schritt gelöst werden“<sup>32</sup>. Kunstgeschichte wird also zur Geschichte künstlerischer Probleme, und in diesem Sinne werden *Wölfflins* „Kunstgeschichtliche Grundbegriffe“ eingehend besprochen. Auch *Erwin Panofskys* Kunstgeschichtstheorie ließe sich hier anschließen<sup>33</sup>. So wichtig nun aber der problemgeschichtliche Aspekt der Kunstgeschichte auch ist, keineswegs kann sich die kunsthistorische Interpretation darin erschöpfen. Mit *Fritz Kaufmann* darf man sich fragen, wieweit die Formulierung von Problemstellungen und -lösungen dem Schaffen und Erfassen von Kunstwerken angemessen ist<sup>34</sup>, und gerade die von *Betti* betonte triadische Gliederung des Verstehens: der auslegende Geist sucht den anderen durch die „sinnhaltige Form“ hindurch zu verstehen, müßte dazu führen, die Werkinterpretation als Erschließung eines

Annahme eines direkten Bezuges, eines Immediatverhältnisses des Individuums und des Faktischen zu einer außerhalb der Geschichte stehenden Instanz, zu Gott. Sie ist wissenschaftlich nicht zu begründen.“ (S. 65.)

<sup>29</sup>) *Betti*, a. a. O., z. B. S. 324 ff.

<sup>30</sup>) A. a. O., S. 313.

<sup>31</sup>) A. a. O., S. 348.

<sup>32</sup>) A. a. O., S. 352.

<sup>33</sup>) Vgl. *Erwin Panofsky*: Über das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie. Ein Beitrag zu der Erörterung über die Möglichkeit „kunstwissenschaftlicher Grundbegriffe“ (1925), wiederabgedruckt in: Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft, Berlin 1964, S. 49—75.

<sup>34</sup>) *Fritz Kaufmann*: Das Reich des Schönen. Bausteine zu einer Philosophie der Kunst. Stuttgart 1960, S. 112: „Die künstlerische Schöpfung bietet ja doch nur die Lösung der künstlerischen Aufgabe — oder vielmehr, weil gar nicht erst die Aufgabe, so in ihrer undiskutablen schlichten Notwendigkeit auch nicht einmal die Lösung als Lösung dar: sit ut est — aut non sit.“

Sinngehaltes<sup>35</sup> zu begreifen, der weit über „Problemlösungen“ hinausgeht, eines Gehaltes freilich, der ganz der „sinnhaltigen Form“ inkorporiert ist. Nach dieser Richtung hin müßten *Bettis* Ausführungen ergänzt werden.

*Bettis* Werk zeigt in umfassender Weise die Gemeinsamkeiten wie die jeweiligen Besonderheiten der hermeneutischen Wissenschaften auf. Die alle Geisteswissenschaften verbindende Methodik wird sichtbar und damit der interdisziplinäre Zusammenhang, der die Kunstgeschichtswissenschaft verbindet mit den Sprachwissenschaften, den Geschichts- und Sozialwissenschaften, der Religionswissenschaft, der Psychologie und der künstlerischen Interpretation. Alle weiteren Aspekte auch der kunsthistorischen Methodik werden in *Bettis* Werk berührt und deshalb ließen sich die folgenden Ausführungen, in freilich unterschiedlicher Weise, bestätigend, ergänzend oder kritisch und korrigierend, auf dieses Buch beziehen. Ich möchte jedoch auf eine solche kommentierende Darlegung verzichten.

Wie eine geisteswissenschaftliche Auslegungslehre in der prinzipiellen Universalität der Hermeneutik gründet, das machen erst philosophische Untersuchungen zum Problem der Hermeneutik deutlich. Sie liegen vor in *Hans-Georg Gadamers* Werk „Wahrheit und Methode, Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik“<sup>36</sup>. *Gadamers* Ausgangsposition ist die Vertiefung der hermeneutischen Fragestellung durch *Heidegger*. Sie kann mit *Gadamer* folgendermaßen beschrieben werden: „Verstehen ist nicht ein Resignationsideal der menschlichen Lebenserfahrung im Greisenalter des Geistes, wie bei Dilthey, ist aber auch nicht, wie bei Husserl, ein letztes methodisches Ideal der Philosophie gegenüber der Naivität des Dahinlebens, sondern im Gegenteil die ursprüngliche Vollzugsform des Daseins, das In-der-Weltsein ist. Vor aller Differenzierung des Verstehens in die verschiedenen Richtungen des pragmatischen oder theoretischen Interesses ist Verstehen die Seinsart des Daseins, sofern es Seinkönnen und ‚Möglichkeit‘ ist“<sup>37</sup>. *Heidegger* „enthüllte den Entwurfscharakter alles Verstehens

<sup>35</sup>) Vgl. Badt: Eine Wissenschaftslehre der Kunstgeschichte, S. 105. Auch Betti spricht vom Sinngehalt, faßt ihn jedoch mehr psychologisch als Dimension der Künstlerpersönlichkeit: „Der Sinngehalt im Schaffensprozeß des Kunstwerks als Gegenstand der Auslegung: Gesetzt, daß der Keimentschluß des Kunstwerks aus der Persönlichkeit des Künstlers hervorquillt, . . . dann sieht man ein, daß der Sinngehalt der ahnenden Anschauung nicht etwas für die Künstlerpersönlichkeit Gleichgültiges sein kann, noch etwas für sich Abgetrenntes und bar jeder Bedeutsamkeit für das Werk, in dem dieser Gehalt zur Kunstform gestaltet wurde.“ (A. a. O., S. 393.)

<sup>36</sup>) Tübingen 1960 (2. Aufl. 1965). — Vgl. auch Otto Pöggeler (Hrsg.): Hermeneutische Philosophie. München 1972.

<sup>37</sup>) A. a. O., S. 245. Betti grenzt sich entschieden von solcher existenzialontologischen Begründung des Verstehens ab. (Vgl. seine Abhandlung: Die Hermeneutik als all-

und dachte das Verstehen selbst als die Bewegung der Transzendenz, des Überstiegs über das Seiende<sup>38</sup>. Aus den Konsequenzen, zu denen *Gadamer* von dieser Basis her gelangte, seien drei Gedankenzüge herausgehoben.

1. Bei der Hermeneutik kann es sich nicht um die Wiederherstellung der ursprünglichen Bedingungen und um eine Rekonstruktion des ursprünglichen Verständnisses handeln. „Wiederherstellung ursprünglicher Bedingungen ist, wie alle Restauration, angesichts der Geschichtlichkeit unseres Seins ein ohnmächtiges Beginnen. Das wiederhergestellte, aus der Entfremdung zurückgeholte Leben ist nicht das ursprüngliche“<sup>39</sup>. Nicht um eine Wiederholung vergangenen Verstehens geht es, vielmehr muß sich der Interpret selbst in seinem „Text“ verstehen<sup>40</sup>, aus dem er die Wahrheit für sich selbst gewinnen muß. „Historisch denken heißt . . ., die Umsetzung vollziehen, die den Begriffen der Vergangenheit geschieht, wenn wir in ihnen zu denken suchen“<sup>41</sup>. „Das historische Bewußtsein ist sich seiner eigenen Andersheit bewußt und hebt daher den Horizont der Überlieferung von dem eigenen Horizont ab. Andererseits aber ist es selbst nur . . . wie eine Überlagerung über einer fortwirkenden Tradition, und daher nimmt es das voneinander Abgehobene sogleich wieder zusammen, um in der Einheit des geschichtlichen Horizontes, den es sich so erwirbt, sich mit sich selbst zu vermitteln“<sup>42</sup>.

2. Eine solche Haltung gründet in der „Erfahrung der menschlichen Endlichkeit“<sup>43</sup>. Es ist nicht möglich, einen Standpunkt jenseits der Geschichte zu gewinnen<sup>44</sup>.

3. Die „Zugehörigkeit des Interpreten zu seinem Gegenstande“<sup>45</sup> rückt das hermeneutische Verfahren in die Nähe der Erfahrung der Kunst. Die in

gemeine Methodik der Geisteswissenschaften, 2. Aufl., Tübingen 1972). Aber weder macht diese Begründung die von Betti herausgearbeiteten methodischen Verfahren überflüssig — im Gegenteil! — noch ist einzusehen, weshalb die Reflexion an der durch Betti bestimmten Grenze einzuhalten habe. (Vgl. auch Funke, a. a. O., S. 134: „Betti läßt eine Lücke, wenn er die Weisen des Seins (die ‚Existentialität‘) aus der hermeneutischen Betrachtung ausschaltet.“)

<sup>38</sup>) A. a. O., S. 246.

<sup>39</sup>) A. a. O., S. 159.

<sup>40</sup>) A. a. O., S. 323. Dagegen halte ich Bettis These von der „Umkehrung des Schöpfungsvorganges in den hermeneutischen Prozeß“ (Allgemeine Auslegungslehre, S. 179 ff.) für sehr problematisch.

<sup>41</sup>) A. a. O., S. 374.

<sup>42</sup>) A. a. O., S. 290.

<sup>43</sup>) A. a. O., S. 339.

<sup>44</sup>) Wie dies u. a. von einigen maßgeblichen Kunstgeschichtstheorien versucht wurde. Vgl. hierzu Verf.: *Stil, Symbol, Struktur. Studien zu Kategorien der Kunstgeschichte*. München 1967.

<sup>45</sup>) *Gadamer*, a. a. O., S. 249.

dieser Erfahrung sich zeigende Wahrheit tritt gleichberechtigt neben die Wahrheit der Wissenschaften, ist dieser nicht untergeordnet<sup>46</sup>. Das ist ein für die Kunstgeschichtswissenschaft bedeutsames Ergebnis. Voraussetzung dafür ist *Heideggers* Ernstnehmen der Kunst als Sich-ins-Werk-Setzen der Wahrheit<sup>47</sup>.

*Heidegger* gewann die Erkenntnisse seiner Existenzialontologie mit Hilfe der phänomenologischen Methode. *Gadamer* spricht von *Heideggers* Entwurf einer hermeneutischen Phänomenologie<sup>48</sup>. Hier durchdringen sich Hermeneutik und Phänomenologie. Auch *Betti* muß, bei seiner Besprechung hermeneutischer Grundbegriffe der kunsttechnischen Auslegung, solche, die nur phänomenologisch erfüllbar sind, einführen; ein Beispiel ist der Stilbegriff<sup>49</sup>.

Für die Kunstgeschichtswissenschaft steht die *phänomenologische Methode* in gleicher Relevanz neben der hermeneutischen. Muß sie sich der letzteren als Geschichts- und Geisteswissenschaft bedienen, so ist erstere die Grundmethode zur Erfassung der Werke in ihrem anschaulichen Bestand. Befaßt mit den Werken der bildenden Kunst entwickelte sie diese Methode, ohne sie als solche zu kennzeichnen und *vor* der philosophischen Phänomenologie. Als spezifische Methode wurde sie erst von der phänomenologischen Philosophie herausgearbeitet. Verglichen mit ihr muß die kunstwissenschaftliche freilich nur wie ein naiver Ansatz wirken. Vielleicht aber darf gesagt werden, daß die phänomenologische Methode, nicht unangreifbar in der Philosophie, in der kunsthistorischen Arbeit eine ihrer unbestreitbaren Legitimationen erhält.

*Edmund Husserl*, der Begründer der phänomenologischen Philosophie, bestimmte deren Methode folgendermaßen: „Die Phänomenologie verfährt schauend aufklärend, Sinn bestimmend und Sinn unterscheidend . . . Das schauende und ideierende Verfahren innerhalb der strengsten phänomenologischen Reduktion ist ihr ausschließliches Eigentum . . .“<sup>50</sup>. Bei der phänomenologischen Reduktion kommt es darauf an,

<sup>46</sup>) A. a. O., S. 96, 464, 465 und *passim*.

<sup>47</sup>) Martin Heidegger: Der Ursprung des Kunstwerkes, erstmals in: Holzwege. Frankfurt/M. 1950. Als höchste Erfüllung der damit ausgesprochenen Forderung darf das, freilich nicht in bloßer Nachfolge Heideggers, sondern aus eigener Denk- und Anschauungskraft geschriebene Buch Kurt Badts „Die Kunst Cézannes“ (München 1956) angesprochen werden, dessen alles begründende Frage lautet: „Wie weit reicht die Kunst Cézannes ins Innere der Welt?“

<sup>48</sup>) Gadamer, a. a. O., S. 240.

<sup>49</sup>) Betti, a. a. O., S. 352 ff.

<sup>50</sup>) Die Idee der Phänomenologie, hrsg. und eingeleitet von Walter Biemel, Den Haag 1958 (Husserliana, Bd. II), S. 58.

„sich durch keinerlei Vorurteile, durch keine verbalen Widersprüche, durch nichts in aller Welt, heiße es auch ‚exakte Wissenschaft‘, davon abbringen und dem klar Gesehenen sein Recht zu lassen, das eben als solches das Ursprüngliche, das vor allen Theorien Liegende, das letzte Norm-gebende ist“<sup>51</sup>. Absehen von allem Subjektiven, vom Theoretischen und von der Tradition sind mithin Bestandteile dieser dreifachen Ausschaltung. Hinzu kommt die Enthaltung in Hinsicht der Existenzverneinung und die Konzentration auf das Wesentliche<sup>52</sup>. In loser Form gelten diese Charakteristika auch für die kunsthistorische phänomenologische Methode, die zu den verschiedenen Varianten der Stilbestimmung führt.

An dieser Stelle ist der *stilgeschichtlichen Methode Heinrich Wölfflins* (als des bedeutendsten Vertreters der Kunstgeschichte als Stilgeschichte) zu gedenken, die auch für die Literatur-<sup>53</sup> und Musikwissenschaft fruchtbar gemacht werden konnte. Solches Zusammenwirken gewährte einen Blick auf die „wechselseitige Erhellung der Künste“<sup>54</sup> und die Parallelen in der stilistischen Entwicklung der einzelnen Künste<sup>55</sup>.

Während die Übertragung der „methodischen Phänomenologie“ *Husserls*<sup>56</sup> auf das Gebiet der Analyse von Kunst- und Literaturwerken durch *Roman Ingarden*<sup>57</sup> für die Kunstgeschichtswissenschaft unverdientermaßen nur sehr eingeschränkte Wirkungen zeitigte, ermöglichte die zweite Phase der Phänomenologie, vor allem die Existenzialontologie, einen intensiveren interdisziplinären Austausch, und diese Möglichkeiten sind noch nicht erschöpft. *Heideggers* Gedanken veränderten nicht nur die Fragestellungen der Philosophie, sie wirkten stimulierend auch in

51) Edmund Husserl: Entwurf einer Vorrede zu den „Logischen Untersuchungen“. In: Tijdschrift voor Philosophie 1. 1939, S. 117.

52) Vgl. Bocheński, a. a. O., S. 23, 24. Wolfgang Stegmüller: Hauptströmungen der Gegenwartsphilosophie. Stuttgart 1969, S. 70 ff.

53) Vgl. Jost Hermand: Literaturwissenschaft und Kunstwissenschaft. Methodische Wechselbeziehungen seit 1900. Stuttgart 1965, S. 14 ff.

54) So der Titel einer Schrift Oskar Walzels von 1917.

55) Vgl. vor allem Curt Sachs: The Commonwealth of Art. Style in the Fine Arts, Music and the Dance. New York 1946.

56) Stegmüller, a. a. O., S. 49 ff.

57) Das literarische Kunstwerk. Halle 1931. — Untersuchungen zur Ontologie der Kunst; Musikwerk, Bild, Architektur, Film. Tübingen 1962. — Vgl. hierzu etwa Karl-Otto Apel: Die beiden Phasen der Phänomenologie in ihrer Auswirkung auf das philosophische Vorverständnis von Sprache und Dichtung in der Gegenwart. In: Jahrbuch für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, Bd. 3, Stuttgart 1958, S. 54—76. — An ontologischer und phänomenologischer Philosophie orientiert sich die Studie von Rudolf Fischbach: Kunsttheorie und Ontologie. In: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 18, 1969, S. 161—183.

viele Wissenschaften hinein. Festschriften und Sammelbände geben davon Zeugnis<sup>58</sup>.

Aus diesem weiten Bereich interdisziplinärer Bezüge seien zwei Komplexe herausgegriffen, einmal der Versuch einer anthropologischen Begründung dichtungswissenschaftlicher Grundbegriffe und ihrer Anwendung auch bei der Interpretation von Werken der bildenden Kunst, zum anderen die Einbeziehung von Erkenntnissen der phänomenologischen Anthropologie, insbesondere der Phänomenologie des Leibes, in die kunstwissenschaftliche Analyse.

*Emil Staiger* faßte seine „Grundbegriffe der Poetik“<sup>59</sup> auf als „Beitrag der Literaturwissenschaft an die philosophische Anthropologie“. „Die Begriffe lyrisch, episch, dramatisch sind literaturwissenschaftliche Grundbegriffe, Namen für fundamentale Möglichkeiten des menschlichen Daseins überhaupt, und Lyrik, Epos und Drama gibt es nur, weil die Bereiche des Emotionalen, des Bildlichen und des Logischen das Wesen des Menschen konstituieren . . .“ „Die drei verschiedenen Auffassungen gründen in der ‚ursprünglichen Zeit‘: Der lyrische Dichter „erinnert“, der epische „vergegenwärtigt“, der dramatische „entwirft“.

Unabhängig davon, aber in ähnlicher Weise an der Aufhellung menschlicher Daseinsmöglichkeiten arbeitend, erprobte *Kurt Badt* die Anwendung dieser Dreiteilung im Bereiche der Malerei und interpretierte z. B. die Kunst *Cézannes* als epische Malerei<sup>60</sup>.

Werden hier die „literarischen Gattungen“ als Äußerungen von Grundformen menschlichen Daseins aufgefaßt, so zeigt sich die anthropologische Problematik vom Leibesthema her in einer anderen Weise.

Die „sinnhaltigen Formen“ der Kunst, der bildenden zumal, müssen aus der Dimension der Sinnlichkeit heraus geschaffen und erfahren werden. Der Leib als Träger der Sinnlichkeit wird so zu einem wichtigen Bezugspunkt der Kunst<sup>61</sup>. Schon von der „Einfühlungsästhetik“, von *Herder* bis zu *Friedrich Theodor Vischer* und *Robert Vischer*, *Johannes Volkelt* und

<sup>58</sup>) Martin Heideggers Einfluß auf die Wissenschaften. Bern 1949. — Martin Heidegger zum siebzigsten Geburtstag. Pfullingen 1959. — Heidegger. Perspektiven zur Deutung seines Werks. Hrsg. von Otto Pöggeler. Köln, Berlin 1969. — Durchblicke. Martin Heidegger zum 80. Geburtstag. Frankfurt/M. 1970. — Vgl. auch die breite Grundlegung von Stephan Strasser: Phänomenologie und Erfahrungswissenschaft vom Menschen. Berlin 1964 (Phänomenologisch-psychologische Forschungen, Bd. 5).

<sup>59</sup>) Zürich <sup>2</sup>1951, Zitate auf den Seiten 12, 213, 224. — Vgl. auch Wolfgang Victor Ruttkowski: Die literarischen Gattungen. Reflexionen über eine modifizierte Fundamentalphilologie. Bern, München 1968.

<sup>60</sup>) Badt: Die Kunst *Cézannes*, S. 232 ff.

<sup>61</sup>) Vgl. Verf.: Kunstwissenschaft und Phänomenologie des Leibes. In: Aachener Kunstblätter 44, 1973, S. 287–316.

*Theodor Lipps*, wurde dies erkannt und ausgesprochen<sup>62</sup>. Ihre Ansätze nahmen der junge *Wölfflin* und *Aby Warburg* auf. Erst die moderne, vornehmlich an der Daseinsanalytik *Heideggers* orientierte Phänomenologie des Leibes entfaltete eine weitgespannte und komplexe Theorie der Leiblichkeit. *Maurice Merleau-Ponty* analysierte umfassend den Leib als „Bedingung der Möglichkeit des Wahrnehmens“, der Erfahrung schlechthin, als „unseren Gesichtspunkt für die Welt“, „unser Mittel überhaupt, eine Welt zu haben“<sup>63</sup>. Aus diesem vertieften Begriff der Leiblichkeit wird auch die Kunstgeschichtswissenschaft Gewinn ziehen können, wie andererseits sorgfältige Interpretationen von Kunstwerken auch für die Phänomenologie des Leibes bedeutsam werden können, denn in irgendeiner Form bringt bildende Kunst die Leibesthematik immer mit zur Geltung, und wahrscheinlich übertrifft an Mannigfaltigkeit leiblicher Darstellung die Kunst alle anderen menschlichen Äußerungen. Der Leib ist zu erfassen als Gegenstand der Erfahrung und, darin beschlossen, als dargestellter Leib in Werken der Kunst, weiter aber, und grundlegender, als Ermöglichung von Erfahrung, und somit auch der Erfahrung von Kunstwerken, wie auch als Bedingung der künstlerischen Darstellung selbst. Innerhalb der ersten Betrachtungsweise ist etwa die von *Frederik Buytendijk* u. a. getroffene und von *Gregor Paulsson* in die kunstwissenschaftliche Interpretation übertragene Unterscheidung von „Ausdrucksbewegung“ und „Zielhandlung“<sup>64</sup> heranzuziehen, innerhalb des zweiten Gesichtspunktes sind z. B. der Zusammenhang von Bewegung und Wahrnehmung, die Charakteristika der Erlebniszeit und des vitalen Raumes als Bedingungen künstlerischer Darstellung zu erforschen. Hierfür können u. a. die Werke von *Erwin Straus* und *Viktor von Weizsäcker*<sup>65</sup> als Grundlage dienen.

<sup>62</sup>) Vgl. Wilhelm Perpeet: Historisches und Systematisches zur Einfühlungsästhetik. In: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft 11, 1966, S. 193 bis 216. — Klaus-Peter Lange: Zum Begriff der Einfühlung (Theodor Lipps und Johannes Volkelt). In: Beiträge zur Theorie der Künste im 19. Jahrhundert, Bd. 1, hrsg. von Helmut Koopmann und J. Adolf Schmoll gen. Eisenwerth, Frankfurt/M. 1971, S. 113—128.

<sup>63</sup>) Maurice Merleau-Ponty: *Phénoménologie de la Perception*. Paris 1945; dt. von Rudolf Boehm, Berlin 1966. Zitate hier auf S. V, 95, 176.

<sup>64</sup>) Frederik Buytendijk: *Algemene Theorie der menselijke Houding en Beweging*. Antwerpen 1948; dt. Berlin, Göttingen, Heidelberg 1956. Hinweis hier auf S. 204 ff., 81 ff. — Gregor Paulsson: Zur Hermeneutik des Anschaulichen in der Bildkunst. In: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft 12, 1967, S. 129—153.

<sup>65</sup>) Erwin Straus: *Vom Sinn der Sinne. Ein Beitrag zur Grundlegung der Psychologie*. 2. verm. Aufl., Berlin, Göttingen, Heidelberg 1956. — *Psychologie der menschlichen Welt*. Gesammelte Schriften. Berlin, Göttingen, Heidelberg 1960. — Viktor

Stilgeschichte wie Werkinterpretation bedienen sich der phänomenologischen Methode, denn sie müssen ihre Aussagen auf den anschaulichen Bestand beziehen. Die Symbol- und die Strukturforchung dagegen versuchen, die Dimension des Anschaulichen zu transzendieren und sie aus einem „Dahinterliegenden“ zu begreifen. Symbol- und Strukturbegriffe müssen sich aber als heuristische Begriffe der Hermeneutik ausweisen lassen und unterstehen der semiotischen und reduktiven Analyse.

Die *Symbolforschung* öffnet die Kunstgeschichte vornehmlich zur Kulturwissenschaft und zur Psychologie. Im Begriff „Symbol“ kann sehr Verschiedenartiges, ja Gegensätzliches gemeint sein: in einem weiteren Sinne jedes Zeichen, in einer engeren, prägnanteren Bedeutung gerade das, was mehr ist als ein bloßes Zeichen. „Die Umfangserweiterung des Begriffes Symbol, die schließlich alle Zeichen mit einschließt, kann in der angelsächsischen Welt von Hobbes bis Peirce verfolgt werden und führte zu Prägungen wie der von der symbolischen Logik. Im Gegensatz zu dieser Expansionstendenz hat die deutsche Romantik und ihre französische Nachfolge die religiöse Bedeutung des Wortsinnes betont und darauf bestanden, daß das Wort Symbol nur auf eine bestimmte Art von Zeichen beschränkt werden solle, die für einen sonst unübersetzbaren und unaussprechlichen Sinn zu stehen kommen“<sup>66</sup>.

Am engsten vermochte *Aby Warburg* die kulturwissenschaftliche und die psychologische Orientierung der Symbolinterpretation miteinander zu verbinden. Ausgehend von *Fr. Th. Vischers* Aufsatz „Das Symbol“ (1887) entwickelte er eine „Polaritätstheorie des Symbols“, die er auf die Kunstgeschichte übertrug, um, *Burckhardt* folgend, das Kunstwerk in seinen konkreten kulturellen Bezügen zu verstehen<sup>67</sup>. *Vischer* unterschied drei Stufen in der Geschichte des Symbols: die magisch-verknüpfende, die logisch-sondernde und eine mittlere, in der Kunstschaffen und Kunstgenuß ihren Ort haben. Beide nähren sich „aus den dunkelsten Energien des menschlichen Lebens und bleiben ihnen selbst dort verhaftet und durch sie bedroht, wo ein harmonischer Ausgleich — vorübergehend — geglückt ist. Denn auch der harmonische Ausgleich ist Produkt einer Auseinandersetzung,

von Weizsäcker: *Der Gestaltskreis. Theorie der Einheit von Wahrnehmen und Bewegen*. Stuttgart 1950. — Ders.: *Gestalt und Zeit*. Göttingen 1960.

<sup>66</sup>) Ernst H. Gombrich: Vom Wert der Kunstwissenschaft für die Symbolforschung. In: *Probleme der Kunstwissenschaft*, Bd. 2, *Wandlungen des Paradiesischen und Utopischen*. Berlin 1966, S. 10—38. Zitat auf S. 11/12. — Vgl. auch Verf.: *Stil, Symbol, Struktur*, S. 84 ff.

<sup>67</sup>) S. Edgar Wind: *Warburgs Begriff der Kulturwissenschaft und seine Bedeutung für die Ästhetik*. In: *Vierter Kongreß für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*. Hamburg, 7.—9. Oktober 1930, Stuttgart 1931, S. 163—179. — E. H. Gombrich: *Aby Warburg. An intellectual Biography*. London 1970.

in der der ganze Mensch mit seinem religiösen Verleibungsdrang und seinem intellektuellen Aufklärungsstreben, seinem Aneignungstrieb und Entfernungs willen beteiligt ist“<sup>68</sup>. Diese Polarität fand Warburg wieder im Prozeß der Kulturgeschichte, dem immer erneuten Versuch menschlicher Selbstbefreiung aus magischer Bannung.

Im weiteren Verlauf trennten sich kulturwissenschaftliche und psychologische Fragestellungen der Kunstgeschichtswissenschaft. Erstere fand in der weitgespannten Kulturphilosophie Ernst Cassirers, seiner „Philosophie der symbolischen Formen“, ihren theoretischen Rahmen. Unter einer „symbolischen Form“ soll nach Cassirer „jede Energie des Geistes verstanden werden, durch welche ein geistiger Bedeutungsgehalt an ein konkretes sinnliches Zeichen geknüpft und diesem Zeichen innerlich zugeeignet wird. In diesem Sinne tritt uns die Sprache, tritt uns die mythisch-religiöse Welt und die Kunst als je eine besondere symbolische Form entgegen. Denn in ihnen allen prägt sich das Grundphänomen aus, daß unser Bewußtsein sich nicht damit begnügt, den Eindruck des Äußeren zu empfangen, sondern daß es jeden Eindruck mit einer freien Tätigkeit des Ausdrucks verknüpft und durchdringt“<sup>69</sup>. In die Kunstgeschichtswissenschaft wurde dieser Begriff durch Erwin Panofsky übertragen. „Symbolische Form“ ist ihm der Gehalt, der sich der „ikonologischen Interpretation“ erschließt: „intrinsic meaning or content, constituting the world of ‚symbolical‘ values“<sup>70</sup>.

Cassirers Philosophie der symbolischen Formen ist eine Philosophie des freien, schöpferischen Geistes<sup>71</sup>. Dieser radikal idealistische Ansatz kann von den Einzelwissenschaften, die an Cassirers Gedanken Anschluß suchen,

<sup>68</sup>) Wind, a. a. O., S. 172.

<sup>69</sup>) Ernst Cassirer: Der Begriff der symbolischen Form im Aufbau der Geisteswissenschaften. Zuerst erschienen in: Vorträge der Bibliothek Warburg, 1921/22, wiederabgedruckt in: Wesen und Wirkung des Symbolbegriffs. Darmstadt 1956, S. 169 bis 200, Zitat hier S. 175. — Eine Variante einer Philosophie der symbolischen Formen entwickelte Susanne K. Langer (Philosophy in a New Key, 1942, dt.: Philosophie auf neuem Wege. Das Symbol im Denken, im Ritus und in der Kunst, 1965). Hier geht die Philosophie des Symbolismus in eine semantische Kunstphilosophie über. (Vgl. Max Rieger: Die semantische Kunstphilosophie in Amerika. In: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft 13, 1968, S. 28—48.)

<sup>70</sup>) Iconography and Iconology: An Introduction to the Study of Renaissance Art. In: E. Panofsky: Meaning in the Visual Arts, Garden City, N.Y., 1957, S. 26—54, Zitat auf S. 40.

<sup>71</sup>) Vgl. Helmut Kuhn: „In Cassirers Philosophie ist die kulturelle Hervorbringung eine Parthenogenesis, ein Kreißen des Geistes, der in Einsamkeit wohnt... Hier wird der totale Dynamismus proklamiert, die grenzenlose Freiheit des schöpferischen Geistes.“ (Ernst Cassirers Kulturphilosophie. In: Ernst Cassirer, hrsg. von Paul Arthur Schilpp, dt. Stuttgart (u. a.) o. J. (1966), S. 404—430, Zitat auf S. 419.)

kaum nachvollzogen werden. Die Unbestimmtheit der symbolischen Form wird dann mit konkreten, realen Ursachen ausgefüllt<sup>72</sup> und somit die Intention *Cassirers* in ihr Gegenteil verkehrt. Gleichzeitig aber geht auch das Bewußtsein vom selbst schöpferischen, entwerfenden Charakter der Begriffe in einer Interpretation symbolischer Formen verloren und sie werden zum Instrumentarium einer Totalitätserkenntnis der geschichtlichen Wirklichkeit<sup>73</sup>. *Cassirer* selbst faßte die Eigenart der Kulturbegriffe folgendermaßen: „Derartige Begriffe charakterisieren zwar, aber sie determinieren nicht: das Besondere, was unter sie fällt, läßt sich aus ihnen nicht ableiten“<sup>74</sup>. Sie sind „Formbegriffe“, die auf die Kausalfrage keine Antwort geben. Eine genauere Fassung dieser Probleme wird der Semiotik und der Analytischen Wissenschaftstheorie verdankt.

Die kulturwissenschaftliche Symbolinterpretation dieser Orientierung läßt sich weithin durch andere Ansätze, vor allem den strukturwissenschaftlichen, ersetzen. In der psychologischen Fragestellung bewahrt der Symbolbegriff dagegen seine prägnante Bedeutung. In *Freuds* Psychoanalyse ist das Symbol wieder das Dunkle, Geheimnisvolle, voll unaussprechlichen Gehalts. So wichtig die durch die psychologische Forschung gewonnene Einsicht in die Vielschichtigkeit und das Dissonanzgefüge symbolischer Bildungen auch ist, so wird sich doch die Kunstgeschichtswissenschaft dieses Interpretationsschemas nur mit großer Vorsicht und eingegliedert in die Analyse des kunsthistorischen Zusammenhangs bedienen dürfen, denn „wir müssen uns immer bewußt bleiben, daß, was wir unter Kunst verstehen, nicht als Ausdruck der Persönlichkeit in die Welt trat, sondern eher als eine Suche nach Metaphern, denen alle zustimmen konnten, die sich nach einer Versinnlichung des Übersinnlichen sehnten“<sup>75</sup>.

<sup>72</sup>) So etwa Pierre Bourdieu in seinem an Panofsky anknüpfenden Aufsatz „Der Habitus als Vermittlung zwischen Struktur und Praxis“: „Diese objektive Intention, die sich niemals auf die bewußte Absicht des Künstlers beschränkt, ist eine Funktion der Denk-, Wahrnehmungs- und Handlungsmuster, die der Künstler seiner Zugehörigkeit zu einer bestimmten Gesellschaft oder Klasse verdankt.“ (Bourdieu: Zur Soziologie der symbolischen Formen, dt. Frankfurt/M. 1970, S. 154.)

<sup>73</sup>) Auch Panofskys Äußerungen lassen sich dahingehend verstehen. In einer früheren Aufstellung wurde als „objektives Korrektiv der Interpretation“ des „Dokumentensinns (Wesenssinns)“, später „intrinsic meaning“ genannt, der „Inbegriff des weltanschaulich Möglichen“ angegeben. (Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst (1932), wiederabgedruckt in: Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft, S. 85—97, Zitat auf S. 95.)

<sup>74</sup>) Ernst Cassirer: Naturbegriffe und Kulturbegriffe. In: Zur Logik der Kulturwissenschaften. Darmstadt 1961, S. 73. Vgl. auch S. 100, wo festgestellt wird, „daß die Frage nach der Entstehung der Symbolfunktion mit wissenschaftlichen Mitteln nicht lösbar ist.“

<sup>75</sup>) Gombrich: Vom Wert der Kunstwissenschaft für die Symbolforschung, S. 38. —

Handelt es sich beim Symbolbegriff um einen Terminus, der, obgleich aus einer langen Tradition auch der Ästhetik herausgewachsen, für die Kunstgeschichtswissenschaft doch vornehmlich nach seinem kulturwissenschaftlichen und psychologischen Inhalt von Bedeutung wurde, so entstand der *Strukturbegriff* als Instrument einer im eigentlichen Sinne *kunstwissenschaftlichen* Forschungsintention, und zwar unabhängig von anderen Wissenschaften, aber innerhalb des allgemeinen wissenschaftlichen Methodenwechsels um 1930<sup>76</sup>.

*Hans Sedlmayr*, der Begründer der kunstwissenschaftlichen Strukturanalyse, ging aus von der Gestalttheorie und von der *Rieglschen* Theorie des „Kunstwollens“. Hier traf er auf die Unterscheidung von „äußerem Stilcharakter“ und „Stilprinzip“, hier fand er die „neue kunsthistorische Betrachtungsweise“ vorbereitet, „die hinter die Oberfläche der Erscheinung zu dringen weiß“<sup>77</sup>. In seinem Aufsatz „Zum Begriff der ‚Strukturanalyse‘“ bezeichnete er als das Wesentliche dieses Verfahrens, „aus der anschaulich erfaßten Grundkonzeption (und den hierarchisch hinzutretenden Konzeptionen zweiter und weiterer Ordnung) die konkrete Gestalt des Kunstwerks Schritt für Schritt bis in alle Einzelheiten hinab in einem anschaulichen Prozeß entstehen zu lassen“<sup>78</sup>. In seiner wichtigsten programmatischen Schrift, dem Aufsatz „Zu einer strengen Kunstwissenschaft“ von 1931, wies *Sedlmayr* auf die Bedeutung der „richtigen Einstellung“ hin. Hier ist zugleich der Übergang vom Kunstwerk zu den „größeren Ganzheiten“ gefunden. Denn Kriterium der „richtigen Einstellung“ ist nicht nur das Verständlichwerden möglichst vieler Züge des einzelnen Gebildes, sondern auch, „ob in dem größeren Ganzen, in die

Vgl. auch Jan Białostocki: „Die „Rahmenthemen“ und die archetypischen Bilder. In: Białostocki: *Stil und Ikonographie. Studien zur Kunstwissenschaft*. Dresden o. J. (1966), S. 111–125.

<sup>76</sup>) In der Einleitung des von ihm herausgegebenen Bandes: „Der moderne Strukturbegriff, Materialien zu seiner Entwicklung“, Darmstadt 1973, wertet Hans Naumann „das verstärkte Auftauchen des Begriffs der Struktur in den Jahren 1929/30 als ein Signal . . ., daß auf dem Felde der Wissenschaft und vielleicht nicht nur auf diesem, ein neuer Zeitabschnitt begonnen hat . . .“ (S. 1) — Zum kunstwissenschaftlichen Strukturbegriff vgl.: Herbert von Einem: Der Strukturbegriff in der Kunstwissenschaft. In: *Der Strukturbegriff in den Geisteswissenschaften*. Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz, Abhandlungen der geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse, Jg. 1973, Nr. 2, S. 3–16. — Werner Hofmann: Fragen der Strukturanalyse. In: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 17, 1972, S. 143–169. — Verf.: *Stil, Symbol, Struktur*, S. 140 ff.

<sup>77</sup>) Hans Sedlmayr: *Die Quintessenz der Lehren Riegls* (1929), zitiert nach: *Kunst und Wahrheit*, S. 21.

<sup>78</sup>) In: *Kritische Berichte zur kunstgeschichtlichen Literatur*, III/IV, 1931/32, S. 146 bis 160, Zitat auf S. 150.

das Gebilde eingeordnet ist, Dinge verständlich werden, die unverständlich waren, solange man es in einer anderen Einstellung sah. Als *ein* solches ‚größeres Ganzes‘ darf das Geschehen gelten, aus dem das Gebilde entsprungen ist . . . Ebenso läßt sich als ‚größeres Ganzes‘ auffassen die ‚Kultur‘, aus der das fragliche Gebilde entspringt“<sup>79</sup>. Der Hauptakzent der *Sedlmayrschen* Forschungen aber lag auf der „individuellen“ Strukturanalyse, der Analyse der Einzelwerke.

Die „generelle“ Strukturanalyse wurde gefördert vor allem durch die Arbeiten des Archäologen *Guido Kaschnitz von Weinberg*. Struktur ist ihm das „Prinzip der inneren Organisation der Form“, Aufgabe der Strukturwissenschaft, „die Grundlagen und die treibenden Kräfte jener Organisation allgemeiner Art festzustellen, auf denen sich der jeweilige Stil aufbaut“, die Grenzen der „Strukturtotalitäten“ zu finden, „Strukturkonstanten“ aufzudecken usw.<sup>80</sup>. In der weiteren Bestimmung der Struktur ging *Kaschnitz von Weinberg* über *Sedlmayr* hinaus. Die künstlerische Struktur ist ihm „etwas ausgesprochen Metaphysisches“, etwas Über-Empirisches, nicht auf Faktisches oder Epistemologisches zurückführbar. Der „Tatsache einer metaphysischen Wirklichkeit muß jeder Rechnung tragen, der es versucht, die Struktur eines Kunstwerkes zu erforschen“<sup>81</sup>.

Der kunstwissenschaftliche Strukturbegriff konstituierte und bildete sich fort ohne Kontakte mit den anderen strukturforschenden Wissenschaften. Diese nahmen und nehmen von ihm keine Notiz<sup>82</sup>. Mittlerweile stieg die

<sup>79)</sup> Zitiert nach: *Kunst und Wahrheit*, S. 47, 48.

<sup>80)</sup> Zitiert nach: *Guido Kaschnitz von Weinberg: Kleine Schriften zur Struktur*. Hrsg. von Helga von Heintze. (Ausgewählte Schriften, Bd. I) Berlin 1965, S. 198, 199. — Mit den Forschungen *Kaschnitz von Weinbergs* sind zu vergleichen die Untersuchungen *Dagobert Freys*: *Grundlegung zu einer vergleichenden Kunstwissenschaft. Raum und Zeit in der Kunst der afrikanisch-eurasischen Hochkulturen*. Wien <sup>1</sup>1949, Darmstadt <sup>2</sup>1970. Ohne daß der Begriff einer „generellen Struktur“ hier verwendet wird, geht die Forschungsintention doch in diese Richtung.

<sup>81)</sup> *Kaschnitz von Weinberg*: *Zur Struktur der griechischen Kunst* (1937), zitiert nach: *Kleine Schriften zur Struktur*, S. 85. Ähnlich in seinen „Bemerkungen zur Struktur der ägyptischen Plastik“ (1933): „Faßt man die bildende Kunst als ein menschliches Gleichnis der Welt und der in ihr wirkenden göttlichen und menschlichen Bindungen, dann ist die Struktur die Wirkungsform jener Kraft, die in der Kunst als Symbol an die Stelle der kosmischen oder göttlichen Energien tritt, wie sie in unserer Auffassung und in unserer Phantasie sich spiegeln.“ (*Kleine Schriften zur Struktur*, S. 16.)

<sup>82)</sup> In dem Sammelband „*Der moderne Strukturbegriff*“ (1973) wird der kunstwissenschaftliche Strukturbegriff nicht erwähnt, in dem ausführlichen Literaturverzeichnis des Buches von *Umberto Eco*: *Einführung in die Semiotik (La Struttura Assente)*, 1968, dt. München 1972) fehlen die Schriften *Sedlmayrs* und *Kaschnitz von Weinbergs*. Vgl. auch die Ausführungen von *Werner Oechslin*: *Kunstgeschichte und der*

strukturalistische Methode zum interdisziplinär weitest verbreiteten Verfahren auf. Und gerade weil der Strukturbegriff *auch* ein genuin kunstwissenschaftlicher, kein übernommener ist, wäre es sinnvoll und notwendig, ihn und die durch ihn gewonnenen Ergebnisse zu vergleichen mit den Erkenntnissen anderer strukturforschender Wissenschaften, um so die Kunstgeschichte einzustellen in einen umfassenden interdisziplinären Zusammenhang, der von der Sprachwissenschaft<sup>83</sup>, der Psychologie<sup>84</sup> und Biologie zur Geschichtswissenschaft<sup>85</sup>, Ethnologie<sup>86</sup>, Kulturanthropologie<sup>87</sup>, Soziologie<sup>88</sup>, Wirtschaftswissenschaft<sup>89</sup> u. a. m. reicht. Ein weites Feld interdisziplinären Austausches scheint sich hier zu öffnen.

Jean Piaget unterscheidet „drei große interdisziplinäre Probleme, die aus diesen strukturalistischen Forschungen hervorgehen“, nämlich a) das „Problem des Vergleichs der Strukturen hinsichtlich ihrer Anwendungsgebiete“, b) das Problem, das sich vor allem den biologischen und den Wissenschaften vom Menschen stellt: „Struktur und Genese in Übereinstimmung zu bringen“, und schließlich c) das Problem, das die „Seinsart“ der Strukturen betrifft: „es ist nämlich die Frage, ob sie einfache ‚Modelle‘ im Dienst der Theoretiker oder ob sie der erforschten Realität inhärent

Anspruch des Strukturalismus. In: Neue Zürcher Zeitung vom 27. Februar 1972, S. 51—52.

- <sup>83</sup>) Vgl. die Aufsätze von Joseph Vendryès, Witold Doroszewski, Nikolai Trubetzkoy, Emile Benveniste, Georges Dumézil, Niels Ege, André Martinet, Louis Hjelmslev, Eric Buyssens und Gérard Genette in dem Sammelband „Der moderne Strukturbegriff“. — Manfred Bierwisch: Strukturalismus. Geschichte, Probleme und Methoden. In: Kursbuch 5, 1966, S. 77—152. — Wolfgang P. Schmid: Der Strukturalismus in der Sprachwissenschaft. In: Der Strukturbegriff in den Geisteswissenschaften, S. 43—52. — Fritz Schalk: Strukturalismus und Literaturgeschichte, ebenda. S. 31—41.
- <sup>84</sup>) Vgl. Jean Piaget: Genese und Struktur in der Psychologie. In: Der moderne Strukturbegriff, S. 281—295. — Piaget: Erkenntnistheorie der Wissenschaften vom Menschen; Kapitel: Psychologie, S. 105—196.
- <sup>85</sup>) Vgl. Karl-Georg Faber: Theorie der Geschichtswissenschaft, S. 89—108: Typus und Struktur in der Geschichte. Dort weitere Literatur. — A. J. Greimas: Struktur und Geschichte. In: Der moderne Strukturbegriff, S. 421—434. — Karl Erich Born: Der Strukturbegriff in der Geschichtswissenschaft. In: Der Strukturbegriff in den Geisteswissenschaften, S. 17—30.
- <sup>86</sup>) Vgl. Claude Lévi-Strauss: Der Strukturbegriff in der Ethnologie. In: Der moderne Strukturbegriff, S. 128—183. — Strukturele Anthropologie, dt. Frankfurt/M. 1967.
- <sup>87</sup>) Vgl. den Sammelband „Kulturanthropologie“, hrsg. von Wilhelm Emil Mühlmann und Ernst W. Müller. Köln, Berlin 1966.
- <sup>88</sup>) S. den Artikel „Struktur“ im Fischer-Lexikon „Soziologie“, hrsg. von René König, Frankfurt/M. 1958, S. 283—291.
- <sup>89</sup>) Vgl. François Perroux: Ökonomische Strukturen. In: Der moderne Strukturbegriff, S. 270—280.

sind<sup>90</sup>. Das ist auch eine für die Kunstgeschichtswissenschaft sehr wichtige Frage. Gilles Granger kommt bei der Untersuchung der Frage, ob Strukturen ontologisch oder epistemologisch aufzufassen sind, zu dem Ergebnis, daß sie als „Modelle“ verstanden werden müssen. Das Modell, so fügt er hinzu, ist in den Humanwissenschaften immer „partiell“: „Es bietet sich nicht als erklärendes Gesamtsystem dar, das ein absolut definiertes Erscheinungsfeld erschöpft ...“<sup>91</sup>. Nach Piaget stehen die in den Wissenschaften vom Menschen angewandten Modelle „in der Mitte zwischen ‚Modell‘ und ‚Struktur‘“, „anders ausgedrückt: zwischen einem teilweise auf die Entscheidungen des Beobachters zurückgehenden theoretischen Modell und dem tatsächlichen Aufbau des zu erklärenden Verhaltens“<sup>92</sup>. Für die kunstgeschichtliche Struktur ist es wichtig, sich — unbeschadet ihrer in einer Perspektive erfaßten ontologischen Qualifikation — ihres Charakters als eines „hermeneutischen Leitbegriffes von heuristischem Wert“<sup>93</sup> bewußt zu bleiben. Andernfalls ist der Weg zu einer deterministischen Geschichtstheorie nur kurz.

Die *semiotischen Methoden* und die der darauf aufbauenden Analytischen Philosophie und Wissenschaftstheorie eröffnen eine weitere Dimension des interdisziplinären Zusammenhanges (die aber stellenweise, vornehmlich in der Linguistik, mit dem Feld strukturalistischer Forschung zusammenfällt). Dieser Bereich kann nur kurz berührt werden. Denn einmal steht die Kunstgeschichtswissenschaft in der Aufnahme dieser Methoden erst ganz am Anfang, zum anderen würde eine angemessene Darstellung dieser schwierigen und komplexen Materie eine sehr eingehende Befassung erforderlich machen, die hier nicht geleistet werden kann.

Drei Bereiche möglicher Anwendungen können unterschieden werden: die kunsthistorische Interpretation, die Kunsttheorie und die Geschichtstheorie.

Semiotische Begriffe tauchen bislang erst in wenigen kunsthistorischen Untersuchungen auf. Als Beispiele können Aufsätze von Meyer Schapiro<sup>94</sup>

<sup>90</sup>) Piaget: Erkenntnistheorie der Wissenschaften vom Menschen, S. 220—223.

<sup>91</sup>) Gilles Granger: Geschehen und Struktur in den Wissenschaften vom Menschen. In: Der moderne Strukturbegriff, S. 207—248, besonders S. 228—236, Zitat auf S. 236.

<sup>92</sup>) Piaget: Erkenntnistheorie der Wissenschaften vom Menschen, S. 223.

<sup>93</sup>) Betti: Allgemeine Auslegungslehre als Methodik der Geisteswissenschaften, S. 353. Vgl. hierzu Werner Hofmann: Fragen der Strukturanalyse, a. a. O.

<sup>94</sup>) On Some Problems in the Semiotics of Visual Art: Field and Vehicle in Image-Signs. In: Semiotica, La Haye, I/3, 1969, S. 223—242. — Vgl. hierzu auch: Rudolf Arnheim: Art and Visual Perception. A Psychology of the Creative Eye. Berkeley and Los Angeles, 1954, dt. Kunst und Sehen. Berlin 1965.

und *Max Imdahl*<sup>95</sup> genannt werden. Die angewandte Methode geht hier nicht prinzipiell über das Phänomenologische hinaus, die Semiotik trägt aber zur Schärfung des begrifflichen Instrumentariums bei. (Umgekehrt wurde die Idee einer „Sprachgeschichte“ der bildenden Kunst schon sehr früh, und unabhängig von der modernen Semiotik, formuliert, und zwar von *Julius von Schlosser*, in Abhebung von der „Stilgeschichte“<sup>96</sup>. (Es wäre sinnvoll, diesen Ansatz wiederaufzugreifen mit den heute zur Verfügung stehenden Erkenntnissen der Sprachanalyse.)

Im Bereich der Kunsttheorie heißt das wichtigste Werk: „Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols“ von *Nelson Goodman*<sup>97</sup>, dem bedeutenden Logiker und Wissenschaftstheoretiker<sup>98</sup>. Die Kunstgeschichtswissenschaft wird die von *Goodman* aufgezeigten „Symptome des Ästhetischen“: „syntaktische Dichte“, „semantische Dichte“, „syntaktische Fülle“ und „exemplifikatorischer“ Aspekt<sup>99</sup> sorgfältig zu prüfen haben, wird sie an ihren eigenen Kategorien messen müssen, um gegebenenfalls zu Differenzierungen und Ergänzungen zu gelangen. Auch um seines konsequenten Nominalismus<sup>100</sup> willen ist das Buch *Goodmans* beachtenswert — in einer Zeit, in der generalisierendes Denken die Oberhand zu gewinnen scheint.

Unbeschadet der grundlegenden Bedeutung der Hermeneutik muß die Kunstgeschichtswissenschaft auch historische „Erklärungen“ formulieren. Auch hier werden die Untersuchungen der Wissenschaftstheorie und der Analytischen Philosophie für sie wichtig, so die These, daß es keine historischen Gesetze *sui generis* gebe, der Historiker vielmehr die Gesetze anderen Bereichen entnehmen müsse, die Charakteristik der historischen Erklärung als „Erklärungsskizze“, der Hinweis auf das Zusammenwirken von „Antecedensbedingungen“ und „zusätzlichen Informationen, die ohne

<sup>95</sup>) Z. B. Bildsyntax und Bildsemantik. Zum Centurioblatt im Codex Egberti. In: Gießener Beiträge zur Kunstgeschichte, Bd. I, 1970 (Festschrift Günther Fiensch), S. 1—10. — Für semiotische Ansätze anderer Autoren vgl. die Bibliographie in Umberto Eco's „Einführung in die Semiotik“.

<sup>96</sup>) Julius von Schlosser: „Stilgeschichte“ und „Sprachgeschichte“ der bildenden Kunst. Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Philos.-histor. Abteilung, Jg. 1935, Heft 1. In der „Sprachgeschichte“ hat die Darstellung der „vom schaffenden Individuum abgezogenen Probleme“ ihren Ort. In ihrer letzten Zielsetzung ist sie Kulturgeschichte. (A. a. O., S. 34, 35.)

<sup>97</sup>) London 1969, dt.: Sprachen der Kunst. Ein Ansatz zu einer Symboltheorie. Frankfurt/M. 1973.

<sup>98</sup>) Über Goodman s. Wolfgang Stegmüller: Hauptströmungen der Gegenwartsphilosophie, vor allem S. 481 ff., 492 ff.

<sup>99</sup>) Sprachen der Kunst, S. 253, 254. Jürgen Schlaeger übersetzte „syntactic repleteness“ mit „syntaktische Völle“.

<sup>100</sup>) Vgl. Stegmüller: Hauptströmungen der Gegenwartsphilosophie, S. 492—493; J. Schlaeger in seinem Nachwort zu den „Sprachen der Kunst“, S. 276 ff.

Erklärung eingeschoben werden müssen“, die Unterscheidung zwischen Erklärungen nach „Gesetzen“ und solchen aus „Vernunftgründen“ usf.<sup>101</sup>. In der kunsthistorischen Praxis wird ständig danach verfahren. Gleichwohl ist eine Reflexion darauf sehr förderlich, können doch nur auf diese Weise unangemessene Ansprüche abgewehrt und „Pseudoerklärungen“ als solche erkannt werden<sup>102</sup>.

Die geschilderten methodischen Verfahren der Phänomenologie, der Semiotik und Reduktion können nur die richtige Überlieferung von Sinngehalten sichern helfen, ihre Entstehungsbedingungen aufklären, ein Instrumentarium der angemessenen Interpretation bereitstellen. Sie können nicht selbst Sinn geben. Nur die Hermeneutik, neben der Phänomenologie die Grundmethode auch für die eben genannten Aufgaben, führt noch einen Schritt darüber hinaus.

<sup>101</sup>) Wolfgang Stegmüller: Probleme und Resultate der Wissenschaftstheorie und Analytischen Philosophie, Bd. I: Wissenschaftliche Erklärung und Begründung. Berlin, Heidelberg, New York 1969, Kapitel VI: Historische, psychologische und rationale Erklärung, S. 335—427, vor allem S. 343, 344, 346, 349, 357, 379 ff. — Vgl. auch: Rudolf Zeitler: Überlegungen zu einigen allgemeinen Faktoren in der Kunstgeschichtsschreibung. In: Festschrift Luitpold Dussler, Deutscher Kunstverlag 1972, S. 9—21.

<sup>102</sup>) Dialektik kann ich als eigenes, methodisch gesichertes, wissenschaftliches Verfahren nicht anerkennen. — Jürgen Habermas postulierte eine dialektische Synthese aus Hermeneutik und Analytik: „Indem die dialektische Betrachtungsweise die verstehende Methode derart mit den vergegenständlichenden Prozeduren kausalanalytischer Wissenschaft verbindet und beide in wechselseitig sich überbietender Kritik zu ihrem Rechte kommen läßt, hebt sie die Trennung von Theorie und Geschichte auf . . .“ (Analytische Wissenschaftstheorie und Dialektik, zitiert nach: Logik der Sozialwissenschaften, hrsg. von Ernst Topitsch. Köln, Berlin <sup>6</sup>1970, S. 297). Ich halte dagegen die These Wolfgang Wielands: „Es ist ein Kurzschluß, wenn man angesichts (der) Grenzen (der „Systemtheorie“) nun eine neue, etwa gar eine ‚dialektische‘ Wissenschaft postuliert, die den essentiellen Begrenzungen der herkömmlichen Wissenschaft nicht unterworfen, . . . eine wenigstens mittelbare Beziehung zur Totalität haben soll.“ (Möglichkeiten der Wissenschaftstheorie. In: Hermeneutik und Dialektik, hrsg. von Rüdiger Bubner, Konrad Cramer, Reiner Wiehl, Bd. I, Tübingen 1970, S. 49.) Insbesondere weise ich die Parallelisierung von Psychoanalyse und Ideologiekritik bei Habermas und Karl-Otto Apel (vgl. z. B.: Die Entfaltung der „sprachanalytischen“ Philosophie und das Problem der „Geisteswissenschaften“, in: Philosophisches Jahrbuch 72, 1965, oder: Szientistik, Hermeneutik, Ideologiekritik. In: Jürgen Habermas (Hrsg.): Hermeneutik und Ideologiekritik. Theorie-Diskussion. Frankfurt/M. 1971) zurück. Denn wodurch legitimiert sich der Ideologiekritiker zu solch „therapeutischer“ Aufgabe? Zum Problem der Ideologiekritik ist die Mahnung Gadamers zu beachten: „Dasselbe Ideal der Vernunft, das jeden Überzeugungsversuch leiten muß, von wessen Seite auch immer er ausgehe, verbietet zugleich, daß einer für sich selber die rechte Einsicht in des anderen Verblendung in Anspruch nimmt.“ (Replik. In: Hermeneutik und Ideologiekritik, S. 315/316.)

„Viventium ac defunctorum communio“ ist für *Emilio Betti* eines der Leitmotive hermeneutischer Arbeit: „Eine große Gemeinschaft der Lebenden und der Verstorbenen, der Dabeiseienden und der Abgeschiedenen: dies ist die Perspektive, zu der die Forderung führt, eine immerwährende Gemeinschaft der Geister herzustellen, sowie der Drang, unser ephemeres, vorübergehendes Einzeldasein zu überwinden“<sup>103</sup>.

Ein anderes ist, gemäß dem „hermeneutischen Vorrang der Frage“<sup>104</sup>, die Bewahrung der Fragedimension überhaupt. Sie bewahrt, „im Falle der Kunstgeschichte die Frage nach der Bedeutung jedes einzelnen Kunstwerks im Zusammenhange mit dem Ganzen der Kunst und der immer in Frage gestellten menschlichen Existenz“<sup>105</sup>.

Wissenschaft kann diese letzte Frage nicht beantworten; Kunst weist, gerade in ihrer Ungesicherheit, auf sie hin; Antworten werden ihr zuteil nur aus einem metaphysischen Bereich.

## The Science of Art in its Interdisciplinary Connections

### Summary

In the field of sciences, the science of art is located in the historical sciences and in the sciences of man and his works. Since it is no longer possible for a single person to delineate the contents of interdisciplinary problems, it seems preferable to discuss interdisciplinary connections as problems of method. The hermeneutic and phenomenological methods are shown to be genuine means of knowledge for the science of art and they are discerned from methods of other branches which are used, for instance, to investigate and describe the material composition as in the case of natural scientific methods. The science of art uses hermeneutic methods in interpreting history and works. In this method, which binds together the humanities, the interdisciplinary connection can be seen between linguistics, history, social sciences, religious sciences, psychology, and interpretation.

In order to comprehend the concrete consistency of a work of art, the science of art uses the phenomenological method originally developed by philosophy as a special method, but primarily applied by the science of art through being engaged in works of pictorial art. The interdisciplinary relationship between phenomenology and the science of art is shown on the one hand in the application of anthropologically based principles of poetic art to the interpretation of works of pictorial art, and on the other hand in taking over of findings of the phenomenology of the body into artistic analysis.

In the investigation of symbols the science of art comes into contact above all with cultural science and psychology.

<sup>103</sup>) Allgemeine Auslegungslehre als Methodik der Geisteswissenschaften, S. 746.

<sup>104</sup>) Gadamer: Wahrheit und Methode, S. 344 ff.

<sup>105</sup>) Badt: Eine Wissenschaftslehre der Kunstgeschichte, S. 54.

A wide scope of interdisciplinary exchange between the science of art and other sciences presents itself in the structuralistic method especially with regard to the problem of the mode of existence of structures.

## L'histoire de l'art du point de vue interdisciplinaire

### Résumé

Dans le système des sciences, l'histoire de l'art trouve place dans les sciences historiques et dans les sciences de l'homme et de ses œuvres.

La teneur des problèmes interdisciplinaires ne pouvant plus être exposée par *une science isolée*, il semble opportun d'aborder les rapports interdisciplinaires au niveau des *problèmes de méthode*. Les modes de connaissance premiers en histoire de l'art sont la méthode herméneutique et la méthode phénoménologique ; on distingue ces méthodes de celles empruntées à d'autres disciplines, telles par exemple que les méthodes des sciences naturelles qui sont appliquées à l'étude et à la description de la composante matérielle des œuvres d'art. En tant que science interprétant l'histoire et les œuvres, l'histoire de l'art a recours aux méthodes *herméneutiques*. L'emploi de l'herméneutique, méthode commune aux lettres et aux sciences humaines, rend manifeste la relation interdisciplinaire entre la philologie, les sciences historiques et sociales, l'histoire des religions, la psychologie et l'interprétation artistique.

Pour saisir les œuvres dans leur élément expressif, l'histoire de l'art se sert de la méthode *phénoménologique* : si elle a connu son développement en tant que méthode particulière grâce à la philosophie, la phénoménologie n'en demeure pas moins premier lieu l'instrument dont se sert l'histoire de l'art dans son étude des œuvres plastiques. Les rapports interdisciplinaires entre la phénoménologie et l'histoire de l'art sont exposés en deux points : d'une part l'utilisation de concepts fondamentaux anthropologiquement fondés empruntés à la science poétique lors de l'interprétation d'œuvres plastiques, d'autre part l'adoption de données de la phénoménologie du corps au niveau de l'analyse dans les sciences de l'art.

Dans *l'étude des symboles*, c'est surtout avec la science des civilisations et la psychologie que l'histoire de l'art entre en rapport. La méthode *structuraliste* ouvre un vaste champ d'échanges interdisciplinaires entre les sciences de l'art et d'autres sciences, particulièrement en ce qui concerne le problème de la nature des structures.