

LORENZ DITTMANN

DER BEGRIFF DES KUNSTWERKS IN DER DEUTSCHEN KUNSTGESCHICHTE

Die Studie stellt Hauptpositionen der deutschen Kunstgeschichte in der Formulierung eines Begriffs des Kunstwerkes dar. Der Terminus „Begriff“ wird dabei in einem weiteren Sinne gebraucht; nur selten ist er Bestandteil einer Definition, bisweilen kann er nur aus anderen Aussagen über Kunst und kunstgeschichtliche Zusammenhänge erschlossen werden.

Der zeitliche Schwerpunkt liegt in den zwanziger und frühen dreißiger Jahren. Die stilgeschichtliche Periode als Voraussetzung der Kunstgeschichtstheorie des genannten Zeitraums war ebenso ausführlich zu behandeln wie auch die Weiterführung einzelner Gedanken in späteren Jahren. Kein rein wissenschaftshistorisches Interesse leitete die Untersuchung, sondern die Frage nach der angemessenen Erfassung der Kunstwerke¹.

I. Kunstgeschichte als Stilgeschichte und der Werkbegriff

Die „Stilgeschichte“ kann, mit Sedlmayr, als zweite Entwicklungsphase der Kunstgeschichte betrachtet werden, wenn als erste die *unter dem Mantel der Historie* erfolgte Erarbeitung *wissenschaftlicher Methoden vor allem für die Kritik der Denkmäler und der Quellen* gelten soll². Das wesentliche Verdienst dieser „Stilgeschichte“ ist, ebenfalls nach Sedlmayr, daß sie *die Entdeckung des eigenen „Kunstwollens“ von Epochen gebracht oder befestigt (hat), die man bis dahin bloß als Verfallsphasen vorangehender klassischer Epochen aufgefaßt hatte*³. Erst jetzt wird die gleichwertige Erkenntnis aller abendländischen Kunststile möglich. Sedlmayr datierte diese Phase in die Zeit von 1900 bis 1925/30.

1 Vgl. hierzu Verf., *Stil – Symbol – Struktur. Studien zu Kategorien der Kunstgeschichte*, München 1967. – Martin Gosebruch, ‚Methodik der Kunstwissenschaft‘, in: *Enzyklopädie der geisteswissenschaftlichen Arbeitsmethoden*, 6. Lieferung, München, Wien 1970, S. 3–68. – Heinrich Lützel, *Kunsterfahrung und Kunstwissenschaft. Systematische und entwicklungsgeschichtliche Darstellung und Dokumentation des Umgangs mit der bildenden Kunst*, 3 Bde., Freiburg/München 1975. – Michael Podro, *The Critical Historians of Art*, New Haven/London 1982. – Götz Pochat, *Der Symbolbegriff in der Ästhetik und Kunstwissenschaft*, Köln 1983. – Stephan Nachtsheim, *Kunstphilosophie und empirische Kunstforschung 1870–1920; Kunst, Kultur und Politik im Deutschen Kaiserreich*, Schriften eines Projekt-Kreises der Fritz-Thyssen-Stiftung, Bd. 7, Berlin 1984.

2 Hans Sedlmayr, ‚Kunstgeschichte als Wissenschaft‘, in: *Kunst und Wahrheit. Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte*, Hamburg 1958, vermehrte Neuauflage, Mittelwald 1978, S. 21.

3 Wie Anm. 2, S. 22.

Sie bildet die Ausgangsbasis für die Erörterung der hier zu untersuchenden Fragestellung. Welche Rolle spielt der Werkbegriff in der stilgeschichtlich orientierten Kunstgeschichte?

Reflexionen auf die Eigenart des Kunstwerkes und die Methoden seiner Erfassung finden sich in den stilgeschichtlichen Forschungen nur in Ansätzen.

Alois Riegl⁴ legte die Grundlagen seiner Stilgeschichte in seinem ersten Hauptwerk, den *Stilfragen; Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik* von 1893⁵. Hier machte er erstmals entschieden Front gegen eine *materialistische Auffassung von dem Ursprunge allen Kunstschaffens, wie sie sich seit den sechziger Jahren* (des 19. Jahrhunderts) *herausgebildet* habe (S. VI). Die „materialistische Auffassung“ trat Riegl in Gestalt der *technisch-materiellen Entstehungstheorie der Künste* (S. VII) entgegen. Dem „mechanisch-materiellen Nachahmungstrieb“ dieser Theorie gegenüber suchte Riegl einem *frei schöpferischen Kunstwollen* (vgl. S. VII), einem *immanenten künstlerischen Schaffenstriebe* (S. XII) zur Geltung zu verhelfen, zugleich aber der Erkenntnis eines *fortwährenden kausalen Zusammenhangs im menschlichen Kunstschaffen aller bisherigen Geschichtsperioden* (S. XIII).

Ist der „Schaffenstrieb“ schon von diesem „kausalen Zusammenhang“ begrenzt, so nicht minder vom ständigen Bezug menschlichen Kunstschaffens auf die Vorbilder der Natur. Für Riegl stand *alle Kunst (. . .) in unauflösllichem Zusammenhang mit der Natur*. Jedem Gebilde der Kunst läge *ein Gebilde der Natur zu Grunde, sei es unverändert in dem Zustande, in dem es die Natur geschaffen hat, sei es in einer Umbildung, die der Mensch, sich zu Nutz oder Freude, damit vorgenommen hat* (S. 1).

Das innerhalb dieser Grenzen dennoch als „frei schöpferisch“ ausgegebene „Kunstwollen“ konnte in einer stilgeschichtlichen orientierten Kunstgeschichte nicht als Ursprung von Werken, sondern nur als Begründung autonomer künstlerischer „Entwicklungen“ erfaßt werden, im Falle der *Stilfragen* der Entwicklung von Ornament-Motiven.

In seiner *Historischen Grammatik der bildenden Künste*⁶ – es wird hier vornehmlich deren erste Fassung, das Buchmanuskript der Jahre 1897/98 herangezogen – präziserte Riegl seine Auffassung des Verhältnisses von Kunst und Natur: *Die menschliche Hand bildet ihre Werke aus toter Materie genau nach den gleichen Formgesetzen, nach denen die Natur die ihrigen formt. Alles bildende Kunstschaffen des Menschen ist daher im letzten Grunde nichts anderes als Wett-schaffen mit der Natur. Das Lustgefühl, das uns die an einem Werke von Men-*

4 Neuere Literatur zu Riegl: Margaret Iversen, *Alois Riegls Historiography*, Ph.D. University of Essex, 1980. – Hans Berthold Busse, *Kunst und Wissenschaft. Untersuchungen zur Ästhetik und Methodik der Kunstgeschichtswissenschaft bei Riegl, Wölfflin und Dvořák*, Mittenwald 1981, S. 43–65. – Podro (wie Anm. 1), S. 71–97.

5 Nachdruck Mittenwald 1982.

6 Aus dem Nachlaß herausgegeben von Karl M. Swoboda und Otto Pächt, Graz, Köln 1966.

schenhand haftende Kunst einflößt, bemißt sich nach dem Grade, in dem es dem Menschen gelungen ist, an dem betreffenden Werke die jeweilig entsprechenden Formgesetze des Naturschaffens zu klarem und überzeugendem Ausdruck zu bringen (S. 21).

Konsequent bezeichnete Riegl auch die einzelnen kunstgeschichtlichen Perioden durch ihren Bezug zur Natur. In der ersten Periode, der Antike, erscheint die Kunst als *Verbesserung der Natur durch körperliche Schönheit* (S. 24 ff), in der zweiten, der christlich-monotheistischen Periode, als *Verbesserung der Natur durch geistige Schönheit* (S. 31 ff), in der dritten Periode, seit dem 16. Jahrhundert, als *Wiedererschaffen der vergänglichen Natur* (S. 53 ff).

Wie aber kann Natur „verbessert“ werden? Riegl sah die Möglichkeit einer „Naturverbesserung“ durch strikte Orientierung des Kunstschaffens an der *anorganischen Natur*: *Das Grundgesetz, nach welchem die Natur die tote Materie formt, ist dasjenige der Kristallisation, welcher hinwiederum die Symmetrie, d.i. die gleichmäßige horizontale Verteilung der kleinsten Moleküle zu den Seiten einer idealen Mittelachse, zugrunde liegt. Dagegen hat es den Anschein, als ob die Formen der belebten (d.i. bewegten) Materie anderen Gesetzen folgten; dem ist aber in Wahrheit nicht so, sondern auch ihnen liegt das Grundgesetz der symmetrischen Bildung zugrunde, nur tritt es da eben in Folge der den Werken der belebten Natur zustehenden Bewegungsfähigkeit (sei es durch Wachstum, sei es durch Ortsveränderung) nicht mehr so einfach und unverhüllt zutage. Genau das gleiche gilt von den Werken der bildenden Kunst des Menschen: teils sind sie um die Wette mit Formen der toten Materie, teils mit solchen der belebten Natur geschaffen, immer aber folgen sie im letzten Grunde jenem Grundgesetz, mag dasselbe auch noch so sehr verhüllt sein (. . .)* (S. 21).

Dem Wettstreiten der Kunst mit der Natur ist es „natürlich“, mit der „toten Materie“ übereinzustimmen, da die Kunstwerke ja selbst aus toter Materie bestehen: *Sobald (. . .) der Mensch in sich den Drang fühlt, ein Werk zu Schmückungs- oder Gebrauchszwecken aus toter Materie zu bilden, ist es an und für sich durchaus das Natürliche, daß er sich dabei derselben Gesetze bedient wie die Natur, wenn sie die tote Materie formen will: das sind die Gesetze der Kristallisation. Das kristallinische Motiv ist daher für das menschliche Kunstschaffen, das ja ausschließlich mit anorganischer Materie (einschließlich ursprünglich organischer, aber des Wachstums bereits beraubter und dadurch leblos gewordener Stoffe wie Holz und Bein) zu tun hat, von Haus aus das einzig Entsprechende und Berechtigte, weil eben das schlechtweg Natürliche (. . .)* (S. 75).

In dieser Natürlichkeit ist das Kunstschaffen ganz bei sich selbst: *Nur im anorganischen Schaffen erscheint der Mensch völlig ebenbürtig mit der Natur, schafft auch er rein aus innerm Drange, ohne alle äußeren Vorbilder; sobald er diese Grenze überschreitet und organische Schöpfung der Natur wiederzuschaffen beginnt, gerät er in äußere Abhängigkeit von der Natur, ist sein Schaffen kein völlig selbständiges mehr, sondern ein imitatives* (S. 76). Der Anstoß,

die von Haus aus allein naturgemäße Weise des anorganischen Bildens zu verlassen und organische Naturschöpfungen in toter Materie wiederzugeben, erfolgte nach Riegl von außerhalb der Kunst als solcher (S. 77), nämlich um der Darstellung der übermenschlichen Gewalten willen: *Der Vorstellungszweck hat die organischen Motive in das bildende Kunstschaffen der Menschen gebracht* (S. 77).

Aber nicht nur „natürlich“ ist dem „Wettschaffen mit der Natur“ die Orientierung an der anorganischen Materie, vielmehr kann nur so die Natur auch „verbessert“ werden: *Das Organische tritt in der Natur auf als ein Bewegtes, und durch diese Bewegung werden die seiner Form zugrunde liegenden ewigen Gesetze der Symmetrie und Proportion – oder allgemeiner gesagt, der Harmonie – verhüllt und verdunkelt: die organische Form erscheint hiernach als eine unvollkommene, zufällige. Dieselben Gesetze aber treten rein und unverhüllt entgegen in den anorganischen Motiven: diese sind daher die vollkommenen, ewigen. Die Anorganisierung oder Harmonisierung der organischen Motive bedeutet also Vervollkommnung, Verbesserung, Verschönerung derselben. Das ist aber zugleich die einzige Aufgabe der Kunst als des Wettschaffens mit der Natur* (S. 82) – allerdings nur im Altertum, der „naturverschönernden Periode“, während in der „naturdurchgeistigenden Periode“ des christlichen Monotheismus *die Natur* solche überhaupt – *die anorganische ebensogut als die organische* – verachtet wurde (S. 98) und *nach dem Ausgleiche zwischen Harmonismus und Organismus in der italienischen Hochrenaissance die Kunst auf ein Wettschaffen mit dem vergänglichen Organischen einging* (S. 113). Dies Wettschaffen aber endete damit, daß *wir hinsichtlich der Kunst in immer größere Abhängigkeit und Sklaverei (von der Natur) geraten* sind (S. 127). Riegls kunsthistorischer Entwurf kannte hier also durchaus Wertdifferenzierungen der einzelnen Epochen auf der Grundlage einer entschiedenen Bevorzugung der anorganischen Natur und der aus ihr entwickelten „Motive“.

Der in Riegls *Historischer Grammatik der bildenden Künste* skizzierte Versuch, die bildenden Künste und deren Geschichte aus ihrem *B e z u g z u r N a t u r* zu verstehen, blieb in der Kunstgeschichte ohne wesentliche Folgen. Gerade deshalb mußte Riegls Auffassung ausführlicher referiert werden, denn sie spricht auch noch heute bedenkenswerte Probleme an, so wenig auch Riegls Aussagen dazu sie klären können.

Riegl selbst ging diesen Weg nicht weiter, sondern konzentrierte sich in seinen folgenden Schriften auf wahrnehmungspsychologische Fragen, die jedoch auch schon in der *Historischen Grammatik* grundgelegt sind: *Hinter jedem Kunstwerk haben wir (. . .) ein Naturwerk (oder deren mehrere) anzunehmen, mit dem jenes um die Wette geschaffen wurde. (. . .) Nun gibt es aber von einem bestimmten Naturwerk, nicht etwa bloß eine mögliche Anschauung, sondern deren verschiedene; mit anderen Worten: der Mensch wird ein und dasselbe Kunstwerk mit ganz verschiedenen Augen ansehen können, je nachdem er sein Verhältnis zur Materie überhaupt, d.h. zu jedem Naturwerk als solchem, auf- faßt* (S. 22).

Der Naturbezug der *Historischen Grammatik* klingt in Riegls *Spätromischer Kunstindustrie* von 1901⁷ nach in Formulierungen wie: *Alles Wollen des Menschen ist auf die befriedigende Gestaltung seines Verhältnisses zu der Welt (im umfassenden Sinne des Wortes, inner- und außerhalb des Menschen) gerichtet. Das bildende Kunstwollen regelt das Verhältnis des Menschen zur sinnlich wahrnehmbaren Erscheinung der Dinge: es gelangt darin die Art und Weise zum Ausdruck, wie der Mensch jeweilig die Dinge gestaltet oder gefärbt sehen will (...)* (S. 401).

Riegls Interesse aber konzentrierte sich nun auf die verschiedenartige Aufnahme der „Außendinge“ durch den Tastsinn oder den Gesichtssinn, deren Verarbeitung in den Kunstwerken und der aus solcher Verschiedenartigkeit zu konstruierenden Entwicklung des „Kunstwollens“. Dementsprechend verengte sich das *eigentlich Bildkünstlerische im Kunstwerk* auf die *Erscheinung der Dinge als Form und Farbe in Ebene oder Raum* (S. 19, ähnlich S. 6, 8, 229).

Eine ähnliche Zuspitzung erfuhr nun auch der Begriff des „Kunstwollens“. Im Kunstwerk erblickte Riegl *das Resultat eines bestimmten und zweckbewußten Kunstwollens, (...)* *das sich im Kampfe mit Gebrauchszweck, Rohstoff und Technik durchsetzt*, wobei den drei letzteren Faktoren keine „positiv-schöpferische Rolle“, sondern eine „hemmende, negative“ zukomme: *sie bilden gleichsam die Reibungskoeffizienten innerhalb des Gesamtprodukts* (S. 9).

Für dieses Kunstwollen als Träger der „Gesamtkunstentwicklung“, die *Fortschritt und nichts als Fortschritt* kennt, da es einen Verfall *tatsächlich in der Geschichte nicht gibt* (S. 11), ist das Kunstwerk nur Durchgangspunkt – dennoch ist mit eben dieser entschiedenen Stellungnahme gegen alle Verfallstheorien auch der Boden bereitet für eine spätere, von einseitigen Normierungen freie Interpretation der Werke.

Riegl entwickelte seine Theorie des Kunstwollens in Übereinstimmung mit dem „Positivismus“, jener *philosophischen Richtung, die unter grundsätzlicher Ablehnung aller Metaphysik sich lediglich an das Gegebene zu halten entschlossen ist* (*Naturwerk und Kunstwerk I*, 1901)⁸. Danach äußere sich das Kunstschaffen, wie es in der bekannten Formulierung heißt, *lediglich als ein ästhetischer Drang: bei den einen (den Künstlern), die Naturdinge in einer bestimmten Art und Weise, unter einseitiger Steigerung der einen, Unterdrückung der anderen Merkmale wiederzugeben, bei den anderen (dem Publikum), die Naturdinge in eben dieser Art und Weise, wie es von den gleichzeitigen Künstlern geschieht, wiedergegeben zu schauen. Dasjenige, wodurch dieser Drang determiniert sein könnte – ob nun Rohstoff, Technik oder Gebrauchszweck oder Erinnerungsbild –, ist für uns mindestens ein Ignoramus, vielleicht für immer ein*

7 Zitiert nach dem Nachdruck der zweiten Auflage (Wien 1927), Darmstadt 1973.

8 Wiederabgedruckt in Alois Riegl, *Gesammelte Aufsätze*, hg. von Karl M. Swoboda, Augsburg – Wien 1929, S. 51–64; Zitat auf S. 59.

*Ignorabimus: es bleibt nur das Kunstwollen als das einzig sicher Gegebene übrig (ebenda)*⁹.

Demgegenüber ist daran zu erinnern, daß das „einzig sicher Gegebene“ die Kunstwerke sind, nicht das „Kunstwollen“, das vielmehr, ob nun verstanden mit Riegl als „ästhetischer Drang“ oder gemäß den unterschiedlichen Riegl-Interpretationen als der „endgültig letzte Sinn des künstlerischen Phänomens“ (Panofsky) oder aber als „reale Kraft“ (Sedlmayr) – immer ein theoretisches, ein „pseudo-metaphysisches“ Konstrukt einer *Neuen Stilerklärung* (Sedlmayr)¹⁰ bleibt. Über die Unzulänglichkeiten der diese Konstruktion stützenden Elemente, über die grobe Schematik der „Weltanschauungen“, die der Entwicklung des „Kunstwollens“ „parallel laufen“, ist heute nicht mehr zu rechten.

Festzuhalten ist jedoch, daß die Konstruktion des „Kunstwollens“ erfolgte, ehe ein zureichender Begriff des Kunstwerks – als der ersten „Quelle“ der Kunstgeschichte – ausgebildet war.

Riegls späterer Begriff des Kunstwerks begnügte sich mit einer schlichten Merkmalsdifferenzierung vom „Naturwerk“: *Der Mensch trägt nichts in das zu reproduzierende Naturwerk hinein, sondern steigert nur die isolierenden oder die verbindenden Merkmale und unterdrückt zugleich die anderen, je nachdem sein Kunstwollen mehr auf die Erscheinung der isolierten Einzelfigur oder auf diejenige ihrer Verbindung nach außen gerichtet ist. (...) Naturbeobachtung, d.i. treue Wiedergabe einzelner auffallender Merkmale der Naturwerke (...) ist (...) immer ohne Ausnahme ein leitendes Ziel der bildenden Kunst gewesen; nur hat man zu verschiedenen Zeiten verschiedene Merkmale, die sich alle auf Umriß und Farbe zurückführen lassen, im Kunstwerk absichtlich unterdrückt (...)* („Naturwerk und Kunstwerk I“)¹¹. Es leuchtet ein, daß derartige Aussagen nicht gewonnen wurden durch striktes Achten auf das „Gegebene“, die Erscheinung und Wirkung der Kunstwerke, sondern aufgrund eines unzureichenden theoretischen Vorentwurfs, der gekennzeichnet war auch durch eine nur oberflächliche Auffassung des Verhältnisses von Kunst und Natur.

Eben dem Mangel an einem dem Gegenstand angemessenen Begriff des Kunstwerks ist es zuzuschreiben, daß das „Kunstwollen“ sich verabsolutieren, sich unabhängig machen konnte vom „künstlerischen Wollen“ der maßgebenden Einzelnen: *Das Rembrandt-Problem ist (...) nichts anderes als das Kunstproblem seines Volkes auf einer bestimmten Stufe der Entwicklung, das aber Rembrandt im Drange nach seiner vollkommensten Lösung noch zu einer Zeit verfolgt hat, als seine Landsleute im allgemeinen schon darüber hinaus waren. (...)*¹²

9 Wie Anm. 8, S. 60.

10 Hans Sedlmayr, ‚Die Quintessenz der Lehren Riegls‘, in: Riegl, *Gesammelte Aufsätze*, S. XI–XXXIV, Zitat auf S. XV.

11 Wie Anm. 8, S. 61.

12 Alois Riegl, *Das holländische Gruppenporträt* (1902); zitiert nach dem Neudruck, hg. von Karl M. Swoboda, Wien 1931, S. 240/241.

Vielschichtiger stellt sich das Verhältnis von Stilgeschichte und Kunstwerk in Heinrich Wölfflins¹³ Wissenschaft dar. In seiner kleinen Schrift *Das Erklären von Kunstwerken*¹⁴ gab Wölfflin 1921 eine Quintessenz der Aufgaben kunsthistorischer Forschung als Stilgeschichte. Hier finden sich die lapidaren Sätze: *Das isolierte Kunstwerk hat für den Historiker immer etwas Beunruhigendes. Er wird versuchen, ihm Zusammenhang und Atmosphäre zu geben. (...)* Und, die Motive des historischen Einordnens andeutend: *Wer die Welt als Historiker zu betrachten gewohnt ist, der kennt das tiefe Glücksgefühl, wenn sich für den Blick, auch nur streckenweise, die Dinge klar nach Ursprung und Verlauf darstellen, wenn das Daseiende den Schein des Zufälligen verloren hat und als ein Gewordenes, ein notwendig Gewordenes verstanden werden kann.* Erscheint nach dieser Hinsicht, im Horizont des „Historikers“, das einzelne Kunstwerk als ein „Zufälliges“, so macht der Schluß der Abhandlung doch auch die Grenzen stilgeschichtlicher Forschung deutlich, liegt doch *das Letzte und Entscheidende (...)* im ästhetischen Werturteil. *Wie denn überhaupt Kunst nicht in irgend einem Allgemeinen – nenne man es Stil oder wie immer – in Erscheinung tritt, sondern nur im einzelnen Werk. Dieses qualitativ zu bestimmen, bleibt für den Erklärer das Problem der Probleme.* Leider zeigt Wölfflins Theorie keine klaren Wege zur Lösung dieses Problems auf – so sehr seine wertenden Beschreibungen auch immer erneut um das Problem der ranghohen, der „klassischen“ Kunst kreisen.

Schon 1909 hatte Wölfflin eine „kunsthistorische Verbildung“ beklagt¹⁵. Er opponierte gegen „Vielseherei“ und „falsches Kennertum“: *Es ist so weit gekommen, daß man „die Stile kennen“ für gleichbedeutend nimmt mit „Kunst kennen“ – aber für die Kunstbeurteilung muß (...)* ein Standpunkt gesucht werden, *der über den einzelnen Stilen liegt. Nicht was die verschiedenen Stile unterscheidet, ist künstlerisch das Bedeutsame, sondern was die guten Sachen aller Zeiten unter sich gemein haben.* Was im Verhältnis zum „Stil“ gilt, trifft zu auch im Bezug zur „Wirklichkeit“: *Im Kunstwerk wird ein Stück Wirklichkeit aus dem Strom ewig veränderter Wirkung herausgehoben und in feste, geschlossene Form gebracht. Das vollkommene Kunstwerk muß den Charakter der Notwendigkeit haben. Man muß überzeugt sein, daß gar nichts anders sein*

13 Neuere Literatur zu Wölfflin: Meinhold Lurz, *Heinrich Wölfflin. Biographie einer Kunsttheorie*, Worms 1981. – Joan G. Hart, *Heinrich Wölfflin: An Intellectual Biography*, Ph.D. University of California, Berkeley 1981. – Busse (wie Anm. 4), S. 67–84. – Podro (wie Anm. 1), S. 98–151.

14 Zuerst erschienen in der *Bibliothek der Kunstgeschichte*, hg. von Hans Tietze, Bd. I, Leipzig 1921; zitiert nach dem Wiederabdruck in: Heinrich Wölfflin, *Kleine Schriften (1886–1933)*, hg. von Joseph Gantner, Darmstadt o.J. (1946), S. 165–177; Zitate auf S. 167, 169, 177.

15 Heinrich Wölfflin, 'Über kunsthistorische Verbildung', zuerst erschienen in: *Die Neue Rundschau*, Berlin, XX, 1909, S. 572–576; zitiert nach dem Wiederabdruck in: *Kleine Schriften*. S; 159–164; Zitate auf S. 160, 161, 162, 163.

und nichts verschoben werden könnte. In dieser durch und durch bedingten Welt, wo eines sich ans andere anlehnt, etwas Unbedingtes.

Mit solcher, in wesentlichen Momenten bis auf Alberti zurückreichenden Definition des Kunstwerks wird gerade dem einzelnen Werk, das dem Stilhistoriker als ein „Zufälliges“ nur begegnen konnte, der Charakter der „Notwendigkeit“, des „Unbedingten“ zuerkannt. Und wiederum zeigt sich, daß für Wölfflin die Besonderheit und Geschlossenheit des Werkes untrennbar blieb von seiner „Qualität“, seiner Ranghöhe.

Es ist hier nicht der Ort, erneut in eine Diskussion der „Kunstgeschichtlichen Grundbegriffe“, der Kategorien der Wölfflinschen Stiltheorie einzutreten. Sie waren von Wölfflin nicht gedacht als Leitbegriffe der Werkinterpretation. Gleichwohl sind sie, wie etwa auch Wölfflins Ausführungen ‚Über das Rechts und Links im Bilde‘¹⁶ von unschätzbarem Wert für jede Analyse von Einzelwerken. Nur sind Wölfflins Aussagen zu lösen von seiner Theorie einer „Geschichte des Sehens“, die sich in der Ambivalenz von „künstlerischem“ und „außerkünstlerischem“ Sehen hält. (*In diesen Formen sieht man die Natur und in diesen Formen bringt die Kunst ihre Inhalte zur Darstellung*¹⁷).

Ungetrübt von aller Stiltheorie aber erhält sich bei Wölfflin das Bewußtsein der Einzigartigkeit der Kunstwerke, es begründet den Rang seiner Interpretationen, aber entfaltet sich nicht zu einem Begriffszusammenhang.

Daß Wölfflin den Problemen einer Werkinterpretation keine gesonderte Aufmerksamkeit schenkte, ist wohl auch seiner Verbundenheit mit Jacob Burckhardt zuzuschreiben; hatte dieser in der Vorrede seines „Cicerone“ doch den berühmten Satz formuliert: *Das Raisonnement des Cicerone macht keinen Anspruch darauf, den tiefsten Gedanken, die Idee eines Kunstwerkes zu verfolgen und auszusprechen. Könnte man denselben überhaupt in Worten vollständig geben, so wäre die Kunst überflüssig, und das betreffende Werk hätte ungebaut, ungemeißelt, ungemalt bleiben dürfen.* Der „tiefste Gedanke eines Kunstwerks“ – und Burckhardt verstand diesen „tiefsten Gedanken“ nicht nur als ikonographischen oder ikonologischen, sonst hätte er nicht fortfahren dürfen, sein Ziel wäre vielmehr, *Umrisse vorzuzeichnen, welche das Gefühl des Beschauers mit lebendiger Empfindung ausfüllen könnte*¹⁸ – der „tiefste Gedanke“ also entzieht sich einer sprachlichen Darstellung: eine wichtige, für alle Erörterungen

16 Wiederabgedruckt in: Wölfflin, *Gedanken zur Kunstgeschichte. Gedrucktes und Ungedrucktes*, Basel 1940, S. 82–90.

17 *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, München 1917, S. 17. – Auf die Differenz zwischen Wölfflins Theorie und Praxis wies eindringlich Rudolf Zeitler hin. (Zur Entstehung von Heinrich Wölfflins Geschichtsauffassung, in: *Künstlerisches und kunstwissenschaftliches Erbe als Gegenwartsaufgabe*, Berlin (Ost) 1975, S. 39–70.)

18 Jacob Burckhardt, *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuß der Kunstwerke Italiens*, (1855) Erster Band; zitiert nach: *Gesammelte Werke*, Bd. IX, Darmstadt 1964, S. XIV. Wölfflin nahm darauf Bezug am Schluß seiner Schrift ‚Das Erklären von Kunstwerken‘; *Kleine Schriften*, S. 172/173.

zum Werkbegriff zu erinnernde Einschränkung interpretatorischer Möglichkeiten — die dennoch die analytischen Bemühungen der Werkinterpretationen nicht sinnlos macht.

Mit Benedetto Croce ist festzuhalten, daß die „*Stile*“ nur *Abstraktionen von den einzelnen konkreten Kunstwerken darstellen; und daß somit die von ihnen erdachte Kunstgeschichte in bezug auf die Kunst in eine Geschichte von Abstraktionen mündet*¹⁹. Legitim ist der Versuch, mit Hilfe solcher Abstraktionen Hypothesen über die bestimmte Kunstwerke verbindenden Gemeinsamkeiten zu bilden, wenn er sich seines hypothetischen Charakters bewußt bleibt und nicht vorgibt, dies Gemeinsame derart dingfest machen zu können, daß daraus die Einzelwerke „abzuleiten“ wären. In gleicher Weise nötig jedoch ist die gegenläufige Bewegung der Begriffsbildung, nämlich der Rückbezug zu den Werken, der sich vornehmlich als Differenzierung, bisweilen auch als Zersetzung der generellen Stilbegriffe äußern wird. Begreiflicherweise konnte die Kunstgeschichte als Stilgeschichte dies nicht mehr als ihre Aufgabe erkennen.

In ähnlichem Sinne müßte auch der Abstraktionsgehalt des anspruchsvollsten Werkes der Stiltheorie, nämlich des Buches von Ludwig Coellen: *Der Stil in der bildenden Kunst. Allgemeine Stiltheorie und geschichtliche Studien dazu* (Traisa-Darmstadt 1921) zurückbezogen werden auf das Fundament solcher Abstraktionen, die einzelnen, konkreten Kunstwerke. Coellen, in seiner Stiltheorie von Riegl und Wölfflin beeinflusst, unterscheidet sich von diesen doch darin, daß er nicht ein „Kunstwollen“ anerkannte als das „einzig sicher Gegebene“, als „ästhetischen Drang“, hinter den zurückzugehen der kunsthistorischen Interpretation untersagt sei, noch sich mit einer Begründung des Stils in einer „Geschichte des Sehens“ begnügte, wie Wölfflin dies versuchte. Vielmehr stellte er entschieden den metaphysischen Gehalt des Kunstschaffens in den Mittelpunkt seiner Untersuchungen. *Der eigentliche Wert des schöpferischen Formens, welcher der Kunst, wie jedem kulturellen oder ethischen Schaffen, die hohe Würde verleiht, ist seine Erkenntnisbedeutung. Das schöpferische Formen ist Akt der Welterkenntnis, der sich über das subjektive Erkennen erhebt, indem er den Ursprung, die Genese der Erfahrungswelt oder der Natur offenbart bis zu dem Grade, den noch die eigene Bindung an das Gesetz des schöpferischen Formens möglich macht.*²⁰ Der metaphysische Gehalt wird unter dem Titel „Weltbegriff“ gefaßt, der „Identität von Dasein und Grund des Daseins“, ethisch aber auch Setzung, Verwirklichung dieser Identität meint. *Philosophie ist Formung des Weltbegriffs unter dem Gesetz der Vernunft, Darstellung des Bezuges der Daseinstotalität zu ihrem unendlichen Grunde in den Formen der vernünftigen Erkenntnis. Religion ist jene Art des ethischen Verhaltens, bei dem der*

19 Zitiert nach: Benedetto Croce, *Kleine Schriften zur Ästhetik*, ausgewählt und übertragen von Julius von Schlosser, II, Tübingen 1929, S. 221.

20 Coellen, *Der Stil in der bildenden Kunst. Allgemeine Stiltheorie und geschichtliche Studien dazu*, Traisa-Darmstadt 1921, S. 7.

*Mensch sich selber, sein Wohlsein und Schicksal, in Abhängigkeit vom unendlichen Grunde des Daseins fühlt und dieses Gefühl betätigt, äußert, formt. Kunst, nicht nur bildende, sondern alle Kunst, ist (. . .) Darstellung desselben Bezuges von Dasein und Grund in der Sphäre der zeit-räumlichen, sinnlichen Anschauung*²¹. Das Medium dieser Darstellung ist die „künstlerische Raumorganisation“ und so definierte Coellen als die Aufgabe seiner Stiltheorie, *die allgemeinen gesetzmäßigen Beziehungen zwischen den beiden sphärenverschiedenen Gebieten des Weltbegriffs und der künstlerischen Raumorganisation prinzipiell aufzudecken und aus ihnen (. . .) im einzelnen Falle die Entsprechung abzuleiten und zu konstruieren*²².

Coellens Buch brachte die Stiltheorie zu einem Abschluß, auch insofern, als er mit der Verschränkung der Begriffe „Kubismus“ und „Organizismus“²³ Grundlagen der Theorien Riegls und Wölfflins miteinander verband.

Tiefer in das Gedankengebäude Ludwig Coellens²⁴ einzudringen, verbietet sich aus der Thematik dieser Studie. So sei nur erneut die Frage gestellt, wie es

21 Wie Anm. 20, S. 8.

22 *Ibid.*, S. 2.

23 *Ibid.*, S. 35 ff.

24 Ludwig Coellen muß als ein verschollener Autor gelten. Da auch der Nachdruck von Coellens Schrift *Die Methode der Kunstgeschichte* (1924) in den „Kunstwissenschaftlichen Studientexten“, hg. von Friedrich Piel, Bd. IX, Mittenwald 1979, auf jede Notiz zum Autor verzichtet, seien einige Angaben aus Kürschners Deutschem Gelehrten-Kalender zusammengestellt: Ludwig Coellen, geb. 26.1.1875 in Köln, Dr. phil., Philosophie und Kunstwissenschaft, lebte als Privatgelehrter zuerst in Darmstadt, dann in Frankfurt/M., anschließend in Berlin-Wilmersdorf. In der Ausgabe von 1935 sind nur noch Name, Titel und Wohnort angeführt, aber kein Schriftenverzeichnis mehr. In späteren Ausgaben fehlt sein Name. Schriften: *Neuromantik II*, Jena 1906. *Das Sein als Grenze des Erkennens. Eine Erkenntnislehre*, Köln 1911. *Die neue Malerei (Der Impressionismus. Van Gogh und Cézanne. Die Romantik der neuen Malerei. Hodler. Gauguin und Matisse. Picasso und der Kubismus. Die Expressionisten.)* München 1912. ‚Geschichtliche Gebundenheit und zeitlose Gültigkeit des Kunstwerkes‘, in: *Deutsche Monatshefte*, 15, 1915, S. 165–170. ‚Greco und die moderne Malerei‘, in: *Nord und Süd*, 39, 1915, S. 176–185. ‚Gesamtausstellung der Werke von Stanislaus Stückgold in München‘, in: *Das Kunstblatt*, I, 1917, S. 221–224. ‚Karl Schmidt-Rottluff‘, in: *Das Kunstblatt*, I, 1917, S. 321–328. ‚Der Formvorgang in der expressionistischen Malerei‘, in: *Das Kunstblatt*, II, 1918, S. 69–74. ‚Die Radierung Fritz Schaefflers‘, in: *Das Kunstblatt*, II, 1918, S. 378–381. *Der Stil in der bildenden Kunst. Allgemeine Stiltheorie und geschichtliche Studien dazu*, Traisa-Darmstadt 1921. *Die Stilentwicklung der Schrift*, 1922. *Von der Selbstoffenbarung des göttlichen Lebens. Grundlegung einer Metaphysik*, 1924. *Über die Methode der Kunstgeschichte. Eine geschichtsphilosophische Untersuchung*, Traisa – Darmstadt 1924; Nachdruck Mittenwald 1979. ‚Form als Symbol‘, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 21, 1927, 3. Kongreß, S. 375–379. – Werner Ziegenfuß schreibt im *Philosophen-Lexikon, Handwörterbuch der Philosophie nach Personen*, 1. Bd. Berlin 1949, S. 198: *Die philosophische Gesamtanschauung Coellens ist ein transzendental-logisch begründeter Vitalismus und versteht die Genese des Lebens aus seiner materiellen Selbstentäußerung zum unendlichen Beisehsein. Soweit diese Genese sich im Menschen vollzieht, gipfelt sie in der über die*

möglich sein soll, die künstlerische Raumorganisation in der ihr angemessenen „sinnlichen Anschauung“ zu erfassen, wenn man sich mit Coellen darauf beschränkt, die allgemeinen Beziehungen zwischen „Weltbegriff“ und „künstlerischer Raumorganisation“ aufzudecken – da diese in solcher Allgemeinheit nie Phänomen werden können. So gilt es auch hier, den Schritt von der Abstraktion zurück zum konkreten Kunstwerk zu vollziehen – dann erst leuchtet die Paradoxie in all ihrer Schärfe auf, daß nämlich im einzelnen Werk „Welt“ im metaphysischen Sinne Coellens erscheinen kann.

Daß aber durch Coellen der Weltbegriff in seiner metaphysischen Bedeutung zur Erörterung gestellt wurde, hätte der kunsthistorischen Interpretation neue, weit über die Stiltheorien Riegls und Wölfflins hinausreichende Horizonte eröffnen können. Von wenigen Ansätzen abgesehen, ließ sich die Kunstgeschichte jedoch nicht auf die hier sich abzeichnenden großen Aufgaben ein. Coellen hatte die Unzulänglichkeit einer psychologistischen Stiltheorie klar benannt²⁵, die Kunstgeschichte aber glaubte, das Stilproblem auf psychologischer Basis lösen zu können²⁶.

In der Radikalität der Fragestellung steht Coellen vor allem der Archäologe Guido Kaschnitz von Weinberg²⁷ nahe. Mit seiner Strukturwissenschaft kommen wir erneut in den Ausstrahlungsbereich der Riegl'schen Theorie.

II. Der Werkbegriff in der strukturanalytischen Kunstgeschichte

Die Auseinandersetzung mit der Theorie Riegls war eines der wichtigen Themen der deutschen Kunstgeschichte der zwanziger Jahre. In ihr vollzog sich der Übergang vom Stilbegriff zum Strukturbe-

natürliche Menschenstufe erhobenen kulturschöpferischen Transzendentalstufe. Darin erweist sich die Kunst als das Reich der Transzendental-Organismen, dessen biogenetische Entfaltung die Stilgeschichte ist.

25 Coellen, *Stil*, wie Anm. 20, S. 1/2.

26 Vgl. Dagobert Frey, *Gotik und Renaissance als Grundlagen der modernen Weltanschauung*, Augsburg 1929, S. XXVIII: *Die Grundlage einer Geistesgeschichte ist (...) eine Entwicklungsgeschichte des menschlichen Vorstellungsvermögens.* Frey, ‚Der Realitätscharakter des Kunstwerks‘, in: Frey, *Kunstwissenschaftliche Grundfragen. Prolegomena zu einer Kunstphilosophie*, Wien 1946, S. 107: *Alle Kunst ist als Erzeugnis eines schöpferischen Aktes Projektion eines im Subjekt des Künstlers gegebenen geistigen Inhalts in die objektive Welt. Dieses Zum-Objekt-Werden einer subjektiven Gegebenheit, das Sich-Lösen dieser vom Subjekt und die Verselbständigung im Objekt ist das Urphänomen alles künstlerischen Schaffens.* Ernst H. Gombrich, *Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung*, dt. Köln 1967 usf.

27 Über die Beziehung Kaschnitz von Weinbergs zu Ludwig Coellen siehe die ‚Biographie des Verfassers‘ von Marie Luise Kaschnitz in: Guido Kaschnitz von Weinberg, *Kleine Schriften zur Struktur* (Ausgewählte Schriften, Bd. I), Berlin 1965, S. 231, und das Vorwort von Gerhard Kleiner in: Guido Kaschnitz von Weinberg, *Römische Bildnisse* (Ausgewählte Schriften, Bd. II), Berlin 1965, S. XI.

griff²⁸, ein Paradigmawechsel, der die Orientierung der deutschen Kunstgeschichte dieses Zeitraumes prägnant charakterisiert.

Hauptwerke Riegls wurden in den zwanziger Jahren neu herausgegeben, die *Stilfragen* von 1893 im Jahre 1923, *Die spätromische Kunstindustrie* von 1901 im Jahre 1927. Dazu kam 1929 die Publikation von Riegls *Gesammelten Aufsätzen* in Buchform. Der Herausgeber Karl M. Swoboda sprach im Vorwort von *der wachsenden wissenschaftlichen Aktualität Alois Riegls*. Man darf sagen, daß die Ausstrahlung der Rieglschen Kunstgeschichtstheorie in den zwanziger Jahren ungleich stärker war als zu Riegls Lebzeiten oder kurz nach seinem frühen Tode.

Die Auseinandersetzung mit Riegls Theorie knüpfte an diese Neuausgabe seiner Werke in den zwanziger Jahren an. Sie wurde formuliert in der großen Rezension der *Spätromischen Kunstindustrie* im *Gnomon* von 1929 durch Guido Kaschnitz von Weinberg, im Vorwort Sedlmayrs zu Riegls *Gesammelten Aufsätzen*, unter dem Titel ‚Die Quintessenz der Lehren Riegls‘ (geschrieben 1927, erschienen 1929), in der Rezension der *Gesammelten Aufsätze* durch Hans Jantzen in den *Kritischen Berichten* von 1930/31, um nur die wichtigsten Positionen zu nennen. Dieser sich an die Neuausgaben anschließenden Aneignungen und kritischen Stellungnahmen zu Riegl vorangegangen war Panofskys Riegl-Rezeption in seinem Aufsatz ‚Der Begriff des Kunstwollens‘ von 1920²⁹, wenn Ernst Heidrichs scharfe Kritik an Riegl in seinen *Beiträgen zur Geschichte und Methode der Kunstgeschichte* von 1917 hier außer Betracht bleiben soll³⁰.

Es ist nun aufschlußreich, zu verfolgen, wie unterschiedlich Riegls Theorie rezipiert wurde, welche andere Akzente jeweils gesetzt wurden – bei aller Übereinstimmung über die Bedeutung dieser Theorie überhaupt.

Panofsky stellte einleitend fest, es wäre der Fluch und der Segen der Kunstwissenschaft, daß ihre Objekte mit Notwendigkeit den Anspruch erheben, anders als nur historisch von uns erfaßt zu werden. (. . .) Die politische Ge-

28 Zum kunstgeschichtlichen Strukturbegriff vgl.: Herbert von Einem, ‚Der Strukturbegriff in der Kunstwissenschaft‘, in: H. v. Einem, K.E. Born, F. Schalk, W. Schmid, *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. Bernhard Schweitzer, ‚Strukturforschung in Archäologie und Vorgeschichte‘ (1938), wiederabgedruckt in: Schweitzer, *Zur Kunst der Antike. Ausgewählte Schriften*, I, Tübingen 1963, S. 179–197. Friedrich Matz, ‚Strukturforschung und Archäologie‘, in: *Studium Generale*, 17, 1964, S. 203–219. – Einen eigenen Strukturbegriff, der sich jedoch unschwer noch der stilgeschichtlichen Kunstgeschichte eingliedern läßt, entwickelten Willi Drost und Carl von Lörck.

29 Zuerst erschienen in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 14, 1920, S. 321–339, zitiert nach dem Wiederabdruck in: Panofsky, *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*, zusammengestellt und hg. von Hariolf Oberer und Egon Verheyen, Berlin 1964, S. 33–47.

30 Zu Heidrich vgl.: Nikolaus Meier, ‚Ernst Heidrich (1880–1914). Zur Grundlegung der Kunstwissenschaft‘, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 25/1, 1980, S. 19–50.

schichte, als Geschichte des menschlichen Handelns gefaßt, wird sich mit einer [rein historischen] Betrachtungsweise zufrieden geben müssen. (...) Die künstlerische Tätigkeit aber unterscheidet sich insofern von dem allgemeingeschichtlichen Geschehen (und berührt sich insofern mit der Erkenntnis), als ihre Leistungen nicht Äußerungen von Subjekten darstellen, sondern Formungen von Stoffen, nicht Begebenheiten, sondern Ergebnisse. (...) Anschließend erörterte er den von Alois Riegl, dem bedeutendsten Vertreter (einer) ersten Kunstphilosophie, eingeführten Begriff des „Kunstwollens“ und dessen „Parallelbegriff“, den Begriff der „künstlerischen Absicht“. Die „psychologistischen“ Auffassungen dieser Begriffe lassen sich gliedern in 1) die individualhistorisch orientierte künstlerpsychologische Deutung, 2) die kollektiv-geschichtlich eingestellte zeitpsychologische Deutung, 3) die rein empirisch verfahrenende apperzeptionspsychologische Deutung. Die erste Deutungsmöglichkeit verwarf er, weil wir hier den Gemütszustand des Künstlers aus [dessen] Werken erschließen [müssen], womit wir nicht nur Unbeweisbares behaupten, sondern auch dem circulus vitiosus verfallen, das Kunstwerk auf Grund von Erkenntnissen zu interpretieren, die wir selbst erst einer Interpretation des Kunstwerks verdanken – oder aber es sind uns in bestimmten Fällen positive Aussagen reflektierender Künstler überliefert, denen die eigene künstlerische Absicht bewußt geworden ist: dann nützt uns diese Kenntnis auch nicht viel, denn es erweist sich hierbei mit Notwendigkeit, wie wenig das intellektuell geformte, bewußt gewordene Wollen des Künstlers dem entspricht, was sich uns als die wahre Tendenz seines Schaffens aufzudrängen scheint. (...) (S. 35) Dieselben Einwendungen gelten gegen die zweite Deutung: Auch hier erleben wir entweder unbewußt wirksame, nicht in der Form irgendeiner dokumentarischen Überlieferung niedergeschlagene Strömungen oder Wollungen, die nur aus eben denselben künstlerischen Phänomenen erschließbar sind, die ihrerseits durch sie erklärt zu werden verlangen, (...) oder aber es handelt sich um die bewußt gewordenen Absichten oder Wertungen (...) der zeitgenössischen Kunsttheorie oder Kunstkritik, (...) die aber wiederum nur ein Parallelphänomen zu den künstlerischen Hervorbringungen der Epoche bilden, nicht aber bereits ihre Deutung enthalten. – Das eigentliche Objekt der apperzeptionspsychologischen Auffassung des Kunstwollens schließlich ist die Psyche des heutigen Betrachters (S. 37).

So überzeugend diese scharfsinnige Kritik Panofskys an den „psychologistischen Auffassungen“ des Kunstwollens – und dem kunstgeschichtlichen Psychologismus überhaupt – auch heute noch ist, so problematisch bleibt seine eigene Bestimmung des „Kunstwollens“ als das, was (nicht für uns, sondern objektiv) als endgültig letzter Sinn im künstlerischen Phänomene „liegt“ (S. 39). Der Inhalt des „Kunstwollens“ muß hiernach durch einen Begriff bezeichnet werden können, der als ein die eigentlichste Wurzel ihres Wesens bloßlegender Grundbegriff den immanenten Sinn [einer künstlerischen Erscheinung] enthüllt (S. 38/39). Grundlage dieser Interpretation des „Kunstwollens“ war Panofskys abschließende Definition: *Die Kunst ist nicht, wie eine den Widerspruch gegen*

die Imitationstheorie überspannende Ansicht heute vielfach glauben machen will, eine subjektive Gefühlsäußerung oder Daseinsbetätigung bestimmter Individuen, sondern die auf gültige Ergebnisse abzielende, verwirklichende und objektivierende Auseinandersetzung einer formenden Kraft mit einem zu bewältigenden Stoff (S. 44).

Bleibt diese rationalistische Definition von Kunst auch unzulänglich, so ist Panofskys Beharren auf einem nicht psychologistisch auflösbaren „Sinn“ des künstlerischen Phänomens von grundlegender Bedeutung.

Hans Sedlmayr hielt gegen Panofsky, dessen Interpretationsversuch in seinen Augen „gescheitert“ sei (Quintessenz, S. XXXI)³¹, aufrecht, daß Riegl im „Kunstwollen“ *in der Tat eine reale Kraft* erblickt hätte (S. XVII). Er selbst folgte der von Panofsky unter 2 genannten „kollektivgeschichtlich eingestellten zeitpsychologischen“ Deutung, ohne auf Panofskys Kritik einzugehen, geschweige, sie zu widerlegen. *Träger des Kunstwollens ist immer eine bestimmte Gruppe von Menschen, die sehr verschieden sein kann.* Nach Sedlmayr deckt sich Riegls Begriff des „Kunstwollens“ vollkommen mit dem Begriff eines „objektiven Gesamtwillens“. Dieser sei ein *Wille von überindividueller Art, der dem einzelnen als normative Kraft gegenübertritt, eine Kraft, die vom einzelnen mit Recht als objektive Macht aufgefaßt wird* (S. XVIII). Innerhalb einer solchen von einem „objektiven Gesamtwillen“ formierten Gruppe von Menschen ließen sich nun einheitliche Gestaltungsprinzipien feststellen: *Kennt man z.B. die Plastik einer bestimmten Zeit, so kann man durch Rekurs auf die Gestaltungsprinzipien, die ja in allen Gebieten die gleichen sind, und durch die Einsicht, daß bestimmte stilistische und technische Mittel, bestimmte Materialien diesen Zielen entsprechen, auf den Stil der zugehörigen Malerei und Architektur schließen. (...) Noch mehr, man kann von einem bestimmten Kulturgebiet her – prinzipiell – andere Seiten der gleichen Kultur rekonstruieren, also etwa, wenn die Kunst gegeben ist, die wesenszugehörige Religion oder Philosophie oder Wissenschaft (...) zumindest in gewissen strengen Zügen bestimmen* (S. XXIV).

Vom Modell dieser einheitlichen, von einem „objektiven Gesamtwillen“ und deshalb von gleichen Gestaltungsprinzipien bestimmten kulturellen Gruppe wurde offenbar der Strukturbegriff des Kunstwerks abgeleitet, die Auffassung also, wonach *die äußere Gesamterscheinung des Kunstwerkes abhängig ist von den zentralen Strukturprinzipien, nach denen die Kunstwerke gestaltet sind* (S. XVIII/XIX). *Dieser Schritt der Ableitung der einzelnen Stilmerkmale aus zentralen Gestaltungsprinzipien sei das eigentlich Entscheidende für das neue Verfahren* (S. XIX).

Sedlmayrs Faszination von einer als „Totum“ aufgefaßten kulturellen Gruppe trug auch seine späteren kunsthistorischen Entwürfe bis hin zum *Verlust der*

31 Zitiert nach der Erstveröffentlichung in: A. Riegl, *Gesammelte Aufsätze* (Wie Anm. 8), S. XI–XXXIV. Wiederabgedruckt in: Hans Sedlmayr, *Kunst und Wahrheit. Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte*, Hamburg 1958, rde 71, S. 14–34; vermehrte Neuausgabe Mittenwald 1978, S. 32–48.

Mitte und der *Revolution der modernen Kunst*³²; die unmittelbare Analogisierung von struktureller Einheit einer Kulturgruppe und eines Kunstwerks wurde jedoch mit der späteren Einführung des *anschaulichen Charakters* als „Mitte“ des Kunstwerks aufgelöst.

Jantzen verhielt sich in seiner Besprechung der *Gesammelten Aufsätze* ungleich distanzierter zu Riegl als Sedlmayr. Er betonte, daß Riegl *in einer ganz simplen und grob zurichtenden Art sich die Geschichte der Menschheit zurechtlegt* und meinte, daß *die Auffassung des Verhältnisses von Kunst zur Natur bei Riegl der „mechanistischen“ Theorie enger verbunden [erscheine] als Sedlmayr anzunehmen geneigt ist* (S. 66)³³. Zu Sedlmayrs Rekonstruktion des Rieglschen Ideengebäudes merkte Jantzen an, daß *die Aktualität Riegls weniger in der Möglichkeit, sich in dem Gebäude der von ihm so genial entfalteten Begriffswelt einzurichten, besteht, als in dem eminent heuristischen Wert, den diese für die Methodenbildung besitzt*. Ausführlich erörterte Jantzen sodann die Unzulänglichkeit der Wölfflinschen *Grundbegriffe* und anerkannte die Rieglschen Begriffe als ihnen überlegen: *Was bei Wölfflin fehlt, das ist die Frage nach der Qualität des Raumes*. Demgegenüber sei Riegl *der erste, der Raumqualitäten unterschieden habe* (S. 71). Jantzens Rezension endete mit einem Hinweis auf Kaschnitz von Weinberg: *Guido Kaschnitz von Weinberg weist in seiner an ausgezeichneten Beobachtungen reichen Besprechung der Neuauflage von Riegls „Spätromischer Kunstindustrie“ auf den zeitlich bedingten Wert der Rieglschen Begriffe in ihrer Anwendung auf die Kunstgeschichte hin, ohne im übrigen die Bedeutung der Rieglschen Leistung zu verkennen. Es sei nicht möglich, mit Hilfe der Rieglschen Begriffe „das wirkliche Wesen der künstlerischen Entwicklung von der klassischen Zeit zur Spätantike zu erfassen“, und im besonderen wird „auf den fragwürdigen Wert von Begriffspaaren, die immer erst von außen an die Kunstentwicklung herangebracht werden müssen“ verwiesen* (S. 73).

In der Tat war Kaschnitz von Weinbergs³⁴ Rezension zugleich die kritischste Stellungnahme zu Riegl und m.E. der einzig sinnvolle Ansatz einer

32 Vgl. auch Götz Pochat, 'Der Epochenbegriff und die Kunstgeschichte', in diesem Band, vor allem S. 163 f.

33 *Kritische Berichte zur kunstgeschichtlichen Literatur*, Dritter und vierter Jahrgang, Leipzig 1930/31 und 1931/32, S. 65–74.

34 Zu Guido Kaschnitz von Weinberg vgl.: Hans Sedlmayr, 'Riegls Erbe', in: *Hefte des kunsthistorischen Seminars der Universität München*, 4, München 1959. Ernst Homann-Wedeking, 'Guido Kaschnitz-Weinberg', in: *Paideuma*, 7, 1959/61, S. 11–18. Bernhard Schweitzer, Rezension von Guido Kaschnitz von Weinberg, *Die Grundlagen der antiken Kunst*, in: *Gnomon*, 34, 1962, S. 810–820. Harald Keller, 'Einleitung' in: Guido Kaschnitz von Weinberg, *Kleine Schriften zur Struktur* (Ausgewählte Schriften, Bd. I), Berlin 1965, S. IX–XV. Marie Luise Kaschnitz, 'Biographie des Verfassers', ebenda, S. 228–239. Gerhard Kleiner, Vorwort zu: Guido Kaschnitz von Weinberg, *Römische Bildnisse* (Ausgewählte Schriften, Bd. II), Berlin 1965, S. XI–XV. Peter H. von Blanckenhagen, Vorwort zu: Guido Kaschnitz von Weinberg, *Mittelmeerische Kunst. Eine Darstellung*

produktiven Weiterführung des von Riegl vielleicht Intendierten. Während Sedlmayr auf eine „Erörterung der ‚glänzenden Schwächen‘ des Rieglschen Gebäudes“ verzichtete, aus „Mangel an Raum“, wie es hieß (S. XXX), stellte Kaschnitz unnach-sichtlich fest: *Das Begriffssystem, zu dem Riegl in seinem Streben, das organische Werden der spätrömischen Kunst aus dem antiken Gedanken heraus zu erklären, kam, ist heute nicht mehr anwendbar. (. . .) Als Sohn eines positivistisch eingestellten Zeitalters, das nur glaubte, was es sah und der Netzhaut des Auges eine wichtigere Rolle in der Kunst zuschrieb, als ihr diese selbst gewähren konnte, konstruierte er das System seiner Begriffe durchaus aus dem physiologischen Vorgang des Sehens und des Tastens. (. . .) (S. 4)*³⁵ Kaschnitz anerkannte bei Riegl den Willen zur objektiven Betrachtung, diesem Willen entsprang ja letzten Endes die Theorie vom Kunstwollen (. . .) und in logischer Deduktion seiner intuitiven Erkenntnis verkündete er die Theorie von der Gleichwertigkeit aller Kunstperioden. (. . .) Dieser Forderung aber wirklich zum Durchbruch zu verhelfen, dazu bedarf es nach Kaschnitz einer radikalen Änderung in der Betrachtungsweise: *Man muß sich dazu entschließen, die Kunstwerke nicht mehr lediglich von sich aus, also subjektiv und ausschließlich als Produkte unserer sinnlichen Wahrnehmung anzusehen. (. . .) Das Kunstwerk soll von sich selbst aus beurteilt werden, seinem Wesen, seinen Einzelbedingungen nach und nicht subjektiv vom Beschauer und in Bezug auf den Beschauer wie bisher. (. . .) Man geht nicht mehr aus von Beobachtungen der äußeren Formerscheinungen, d.h. man beurteilt nicht mehr, ob ein Kunstwerk malerischer oder plastischer, ob es optisch, d.h. allein auf den Gesichtssinn wirken soll oder ob es auch den Tastsinn, wenigstens in seiner optischen Umsetzung reizt. Nicht mehr die Wirkung, die Sensation, die der Beschauer und der Genießer verspürt, bildet die Grundlage der wissenschaftlichen Methode, sondern die Frage nach der Existenz des Kunstwerkes, besser nach den Bedingungen dieser Existenz (S. 8).*

Von allem Anfang an zeigte sich hier eine Differenz zwischen der Formulierung des Strukturbegriffs bei Sedlmayr und Kaschnitz von Weinberg. Sah Sedlmayr „das eigentlich Entscheidende für das neue Verfahren“ in der „Ableitung der einzelnen Stilmerkmale aus zentralen Gestaltungsprinzipien“, so war für Kaschnitz das Neue die *Frage nach der Existenz des Kunstwerkes, besser nach den Bedingungen dieser Existenz*. Dieser Unterschied ist nicht identisch mit dem von „individueller“ und „genereller“ Strukturanalyse, wie meist zu hören ist, sondern betrifft grundsätzlichere Differenzen. Kaschnitz stellte fest: *Bisher hat man*

ihrer Strukturen (Ausgewählte Schriften, Bd. III), Berlin 1965, S. IX–XX. Margarete Bieber, ‚A Monument for Guido Kaschnitz von Weinberg‘, in: American Journal of Archeology, 71, 1967, S. 361–386. Werner Fuchs, Rezension von Guido Kaschnitz von Weinberg: Ausgewählte Schriften, in: Göttingische Gelehrte Anzeigen, 221, 1969, S. 25–41. Götz Pochat, Der Symbolbegriff in der Ästhetik und Kunstwissenschaft, Köln 1983, S. 144–149.

35 Zitiert nach dem Wiederabdruck in: Guido Kaschnitz von Weinberg, *Kleine Schriften zur Struktur*, S. 1–14.

(...) den modernen Gesichtsraum unbekümmert allen Zeiten untergeschoben, d.h. eine archaische Plastik stand für uns auch künstlerisch im modernen Gesichtsraum. (...) Daß es einen vom modernen Gesichtsraum verschiedenen, durch die Eigenart der jeweiligen plastischen Auffassungen bedingten Raum, den wir etwa künstlerischen Existenzraum nennen möchten, gibt, konnte für eine rein subjektive Anschauung naturgemäß gar nicht in Frage kommen (S. 9). Sedlmayr aber verblieb mit seiner Aufnahme gestaltpsychologischer Erkenntnisse, dem zweiten konstitutiven Element seines kunstwissenschaftlichen Strukturbegriffs, in eben diesem „modernen Gesichtsraum“. Er vollzog also die Unterscheidung von Raumqualitäten nicht mit, die Jantzen bei Riegl angelegt fand, die aber erst von Kaschnitz wirklich durchgeführt wurde. (Und diese Differenz ist auch keine Angelegenheit bloß der historischen Gegenstandsbereiche von Archäologie und Kunstgeschichte.)

Für Kaschnitz aber war die Unterscheidung verschiedener Raumqualitäten kein Selbstzweck. Seine Absage an die Wölfflinschen und auch an die Rieglischen Begriffe, seine hermeneutisch so leicht mißzuverstehende Forderung nach *weitmöglicher Ausschaltung der eigenen Persönlichkeit* (S. 8) dienten dem Ziel, grundsätzlich andere als die modernen Existenzbedingungen der Kunstwerke erfassen zu können. Schon in seiner Riegl-Rezension formulierte Kaschnitz einige der Fragen, die ihn dann immer wieder beschäftigen sollten: *Welches ist die Struktur der archaisch-griechischen Plastik und wodurch wird gerade diese Struktur bedingt? (...) Wie verändert sich diese Struktur im Laufe des 6. und 5. Jahrhunderts? Wie entwickelt sich daraus der Aufbau der klassischen Kunst?* (S. 8) – Der Beantwortung dieser Fragen widmete sich Kaschnitz u.a. 1954 in seinem Beitrag zur Festschrift für Bernhard Schweitzer *Über die Rationalisierung der „mythischen“ Form in der klassischen Kunst*³⁶. Dessen Grundgedanken seien kurz zusammengefaßt, weil sie auf die Kunstgeschichte übertragbar sind. – Elemente der „mythischen“ Form sind: 1) eine *Participation mystique*, die Menschen und Werk verbindet: Der archaische Mensch stand zu seinen Statuen in einem Verhältnis, *das am ehesten als ein unmittelbares und naives Ergriffensein bezeichnet werden könnte, dem immer ein religiöses Gefühl zugrunde lag* (S. 204). 2) Die plastische Struktur archaisch-griechischer Statuen ist gekennzeichnet durch einen *Konflikt zwischen Leben und Gesetz*, veranschaulicht im *Andringen der beseelten Organik gegen die starre Mathematik des Raumes* (S. 207). 3) Die Struktur dieses Raumes wird als wirkende Wirklichkeit erfahren: *die Achsen und das ganze imaginäre Würfelnetz des Raumes hatte für den archaischen Bildhauer einen ausgesprochenen substantziellen Charakter, mit dem der Künstler als mit einer ihm vorgegebenen Wirklichkeit zu rechnen hatte. Aus der „Wirklichkeit“ dieser Raumstruktur resultiert nicht nur die Spannung, die den Körper erfüllt, sowie die kubistische Gesamtanlage und die blockmäßige Grund-*

36 *Ibid.*, S. 203–215.

form der einzelnen Körperteile, in denen sich der Gegensatz zwischen den starren, homogenen Raumwürfeln und der lebendigen Kraft des jugentlichen, muskulösen Körpers wiederholt, sondern auch die in der ganzen späteren Entwicklung der griechischen Kunst nie wieder erreichte kraftvolle Präsenz der Form (S. 207). – Die klassische Statue nimmt dagegen den mythischen Gehalt gleichsam in sich hinein und wird so zum ausschließlichen Objekt der Sinne. Die Spannung zwischen Raumstruktur und Ausdruckswillen der organischen Kräfte, der Antagonismus von Notwendigkeit und Freiheit wird hier in den plastischen Bereich der Figur hineingenommen. Es ist der Wandel von der Tektonik der archaischen Periode, die das Werk in der Spannung zwischen Außen und Innen gleichsam schwebend erhält, zur klassischen Tektonik, die den Konflikt in der Statue selbst zur Austragung bringt und ihr damit die volle Verantwortlichkeit für die Stabilität ihrer künstlerischen Existenz überläßt (S. 211), sie zum in sich geschlossenen Mikrokosmos der klassischen Zeit macht (S. 214).

Kaschnitz von Weinbergs Strukturbegriff versuchte, Bindungen der Existenz des Kunstwerks, als mythische „Bindung“ und deren Distanzierung und Rationalisierung, in einem zu erfassen mit Unterschieden der „Realitätscharaktere“ der Kunstwerke, ihrem wechselnden Verhältnis zum Betrachter und mit den Besonderheiten ihrer künstlerischen Organisation. Darin erscheint er als umfassender im Vergleich mit den stilgeschichtlichen Begriffen vom Kunstwerk, wie sie sich in den „grundbegrifflichen“ Bemühungen Wölfflins oder Riegls, oder deren aprioristischer Variante bei Panofsky, abzeichneten, umfassender auch als der auf Formbestimmungen weithin verzichtende Begriff des Kunstwerks in der ikonologisch-ikonographisch orientierten Kunstgeschichte.

Kunst und künstlerische Struktur hatten für Kaschnitz von Weinberg gleichnishaften Charakter. Schon in seiner ersten strukturwissenschaftlichen Untersuchung, den ‚Bemerkungen zur Struktur der ägyptischen Plastik‘ (1933) schrieb er: *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*³⁷. Im Aufsatz ‚Zur Struktur der griechischen Kunst‘ (1937) beschrieb er den Grundzug der „Klassischen Kunst“ als *Vordringen aus dem Empirischen in metaphysische Bereiche* und erklärte zur Aufgabe der Wissenschaft die *Darstellung und Deutung jenes Prozesses, der die Form zum Träger eines metaphysischen Gehaltes zu erheben vermag, die Darstellung eines Geschehens also, das ins Metaphysische hinüberführt. (. . .) Der Tatsache einer metaphysischen Wirklichkeit muß jeder Rechnung tragen, der es versucht, die Struktur eines Kunstwerks zu erforschen. (. . .)*³⁸

37 *Ibid.*, S. 16.

38 *Ibid.*, S. 85.

Solche Aussagen eröffnen weite Horizonte. Die hier umschriebene Struktur des Kunstwerks genauer zu fassen, dazu bedarf es großer anschauerender und denkerischer, ja spekulativer Anstrengungen.

Dies mag die Seltenheit solcher Bemühungen innerhalb der Kunstgeschichte erklären.

III. Der Begriff des Kunstwerks in der ikonologischen Kunstgeschichte

Wie Heinrich Wölfflin konnte sich auch A b y W a r b u r g auf Jacob Burckhardt berufen – jener dessen k u n s t historische, dieser dessen k u l t u r historische Interessen weiterführend

Burckhardt war für Warburg jedoch nur ein Anknüpfungspunkt. Er verband mit seiner kulturhistorischen eine psychologische Betrachtungsart, die Burckhardt ferne lag. Die Grundlage seiner Kulturpsychologie übernahm Warburg von Friedrich Theodor Vischer, dessen „Polaritätstheorie des Symbols“³⁹ drei Stufen der Beziehung zwischen „Bild und Sinn“ unterschied: die erste, ganz dem religiösen Bewußtsein angehörend – sie hieß bei Vischer die „dunkel-verwechselnde“, Warburg nannte sie die „magisch-verknüpfende“ –, setzt Ding und Bedeutung in eins, glaubt mit dem Ding auch dessen Bedeutung körperlich einnehmen zu können; die dritte Stufe dagegen trennt die Bedeutung vom Ding; die mittlere, in Vischers Terminologie die „vorbehaltende“, entsteht dort, *wo man an die magische Belebtheit des Bildes nicht eigentlich glaubt, und ihr dennoch verhaftet bleibt*. Die magische, dunkel-verwechselnde Ineinssetzung von Ding und Bedeutung wirkt hier noch nach, wird aber distanziert im künstlerischen „Scheinbilde“. Damit war für Warburg der Ort der Kunst, des künstlerischen Schaffens, wie der künstlerischen Erfahrung überhaupt, bestimmt: *Das Kunstschaffen, das diesen mittleren Zustand durch Gebrauch hantierender Mittel im „Scheinbilde“ festhält, und das Kunstgenießen, das in der Betrachtung des „Scheinbildes“ diesen mittleren Zustand nachschaffend erlebt, nähren sich beide – so lehrt Warburg – 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, in der der ganze Mensch mit seinem religiösen Verleibungsdrang und seinem intellektuellen Aufklärungsstreben, seinem Aneignungstrieb und Entfernungswillen beteiligt ist*⁴⁰.

39 Vgl. Edgar Wind, ‚Warburgs Begriff der Kulturwissenschaft und seine Bedeutung für die Ästhetik‘, in: *Vierter Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, 25, 1931, Beilageheft, S. 163–179, vor allem S. 170–174. Wiederabgedruckt in: Aby M. Warburg, *Ausgewählte Schriften und Würdigungen*, hg. von Dieter Wuttke in Verbindung mit Carl Georg Heise, Baden-Baden 1979 (Saecula Spiritalia, Bd. 1), S. 401–417. (Hiernach wird zitiert.)

40 *Ibid.*, S. 410.

Warburg selbst beschrieb dies Spannungsverhältnis folgendermaßen: *Kunst-schaffen und Kunstgenuß verlangen die lebenskräftige Vereinigung zwischen seelischen Haltungsformen, die sich beim Normalmenschen eigentlich ausschließen. Leidenschaftliches Sich-selbst-Verlieren bis zur völligen Verwandlung an den Eindruck – und kühl distanzierte Besonnenheit in der ordnenden Betrachtung der Dinge. In der Mitte zwischen dem Chaos der leidhaften Erregung und vergleichend ästhetischer Tektonik ereignet sich das Künstlerschicksal*⁴¹.

Von einem solchen Ansatz aus führte kein direkter Weg zu Ikonographie und Ikonologie: Warburg selbst betrachtete sich nicht als einen Repräsentanten der kunstgeschichtlichen Richtung, die das *heroische Individuum* in seinen *Bedingtheiten durch die ikonographische Tradition* erforscht, sondern als den einzigen Vertreter einer Forschung, die sich dessen *Bedingtheiten durch die Natur des mimischen Menschen* zum Thema stellt, wie aus einem Brief an Adolph Goldschmidt vom August 1903 hervorgeht⁴². Denn Warburg ging es nicht nur um eine intellektuelle Kenntnis und Deutung der in Kunstwerken dargestellten Themen, sondern um das Aufspüren eines einführenden *Bildgedächtnisses*⁴³, das nicht allein im Gehirn, sondern im ganzen Leib gespeichert ist. Nur von da aus begreift sich Warburgs Fragestellung nach den „Bedingtheiten durch die Natur des mimischen Menschen“. Ist doch, mit Edgar Winds Worten, *aller Ausdruck durch Muskelbewegung metaphorisch und unterliegt der Polarität des Symbols: Je stärker, je konzentrierter die seelische Erregung ist, die sich im Ausdruck entlädt, desto näher kommt die symbolische Bewegung der physischen. (. . .) Je schwächer, je milder die Erregung ist, desto mehr wird die mimische Bewegung retardiert. (. . .)*⁴⁴. An dieser bleibenden leiblich-mimischen Bindung des künstlerischen Ausdrucks hat alle rein intellektuelle Interpretation ihre Grenze – wie auch alles vom Intellekt betriebene „Aufklärungs“-Streben, denn mit dem mimischen Ausdruck bleibt der künstlerische Mensch auch der dunkel-verwechselnden Stufe verbunden – zutreffend sprach Wind vom *religiösen Verleibungsdrang*.

Mit solcher Polarität kamen Kunst wie Religion jedoch nur in den Grenzen einer eingeschränkten psychologischen Theorie zur Geltung. Religion war für Warburg dem „primitiven“ Menschen zugeordnet: *Beim primitiven Menschen führt das Erinnerungsbild zur religiösen verknüpfenden Verleibung, beim zivilisierten zur bezeichnenden Auseinandersetzung*, heißt es etwa in einer Notiz zu seiner Vorlesung über das *Schlängenritual* von 1923⁴⁵, und das „Mythische“ oder

41 *Handelskammer-Notizbuch*, 1928, S. 44. – Zitiert nach E.H. Gombrich, *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, London 1970, S. 253.

42 Abgedruckt in Gombrich, *Warburg*, S. 141–144.

43 Vgl. etwa Warburg, ‚Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten‘, zitiert nach Warburg, *Ausgewählte Schriften* (wie Anm. 39), S. 267. Siehe auch Gombrich, *Warburg*, S. 239–259.

44 Wind, ‚Warburgs Begriff‘ (wie Anm. 39), S. 413.

45 Zitiert nach Gombrich, *Warburg*, S. 223.

„Magische“, in dem allein hier die Dimension des Religiösen zum Bewußtsein kam, verblieb ganz unter dem Vorzeichen der Furcht⁴⁶: *Von der mythisch-fürchtenden zur wissenschaftlich-errechnenden Orientierung des Menschen sich selbst und dem Kosmos gegenüber* könne der Titel eines Kapitels lauten *in dem noch ungeschriebenen Handbuch der Selbsterziehung des Menschengeschlechtes*, der zugleich *den seelischen Ort* anzeige, *an dem sich innerhalb der forschenden Welt die kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg befindet*⁴⁷.

Welch ein Unterschied der Auffassung zeigt sich hier, verglichen mit dem wenig später sich eröffnenden neuen Zugang zum Mythos⁴⁸, an dem auch die Forschungen Kaschnitz von Weinbergs ihren Anteil hatten. „Mythische Form“ war für Kaschnitz nicht fürchtende Beschwörung, sondern Formung einer Lebenskraft: *Für den archaischen Menschen enthielten Formen und Formzusammenhänge nicht nur den Ausdruck einer Lebenskraft im Sinne einer Abbildung oder den einer Fiktion, deren Wirklichkeit auf die Sphäre der künstlerischen Existenz beschränkt bleibt. Vielmehr wohnte und wirkte in der Form die tatsächliche Lebenskraft, der Thymos der Weihenden selbst. Diese Lebenskraft ist es, die in der verklärten künstlerischen Form und durch sie zum Eigentum Gottes wird und zugleich auch dem Weihenden selbst weiter angehört, der auf diese Weise die angestrebte mythische Verbindung zur Gottheit erreicht. So stellt das Standbild an sich schon einen religiösen Akt dar, dem eine Wirklichkeit sowohl im Bereich des Göttlichen als auch in der Sphäre der alltäglichen menschlichen Existenz zukommt*⁴⁹.

Warburgs Erfahrung des Mythischen im Horizont der Furcht war tief in seinem seelischen Schicksal verwurzelt, das seine wissenschaftlichen Fragestellungen insgesamt bestimmte: *Jede Entdeckung am Gegenstand seiner Forschung war zugleich ein Akt der Selbstbesinnung. Jede Erschütterung, die er an sich selbst erfuhr und durch Besinnung überwand, wurde zum Organ seiner historischen Erkenntnis*⁵⁰. Diese existenzielle Verankerung orientierte die Forschungen Warburgs, Forschungen, die methodisch von der Grundüberzeugung bestimmt waren, *daß jeder Versuch, das Bild aus seiner Beziehung zu Religion und Poesie, Kulthandlung und Drama herauszulösen, der Abschnürung seiner eigentlichen Lebensäfte gleichkommt*⁵¹.

Kunst ist nach dieser Hinsicht nicht autonom, und die an Warburg anknüpfende Forschung übernahm von ihm gerade die These einer „unauflösbaren Ver-

46 Vgl. auch Gombrich, *Warburg*, S. 71 ff.

47 Aus Warburgs Vortrag: ‚Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg‘, vom 21. August 1929, zitiert nach: Warburg, *Ausgewählte Schriften* (wie Anm. 39), S. 307.

48 Vgl. Karl Kerényi (Hg.), *Die Eröffnung des Zugangs zum Mythos. Ein Lesebuch*, Darmstadt 1967 (Wege der Forschung, Bd. XX).

49 Guido Kaschnitz von Weinberg, ‚Über die Rationalisierung der ‚mythischen‘ Form in der klassischen Kunst‘, zitiert nach: Kaschnitz von Weinberg, *Kleine Schriften zur Struktur* (wie Anm. 27), S. 205.

50 Wind, ‚Warburgs Begriff‘ (wie Anm. 39), S. 407.

51 *Ibid.*, S. 406.

flochtenheit“ des Kunstwerks mit der Gesamtkultur, eine These, die, je nach Auffassung, eher geisteswissenschaftlich oder eher materialistisch interpretiert werden kann. Mit der Kappung der existenziellen Wurzel aber verlor die „Kulturwissenschaft“ die ihr bei Warburg eigene Tiefendimension; das Kunstwerk wurde wieder zum Produkt und zur Illustration „objektiver“ Prozesse und Mechanismen.

Die letzte Intention Warburgs aber sprach sich aus in einer seiner Notizen zur „Schlangenritual“-Vorlesung: *Ich will, daß auch nicht der leiseste Zug blasphemischer Wissenschaftlerei in dieser vergleichenden Suche nach dem ewig gleichen Indianertum in der hilflosen menschlichen Seele gefunden wird. Die Bilder und Worte sollen für die Nachkommenden eine Hilfe sein bei dem Versuch der Selbstbesinnung zur Abwehr der Tragik der Gespanntheit zwischen triebhafter Magie und auseinandersetzennder Logik*⁵². An dieser „Gespanntheit“ scheitert alle intellektualistische Aufklärung, aller „emanzipatorische“ Fortschritt: Warburg verstand die europäische Kultur als Prozeß einer zwischen weitgespannten Gegenpolen pendelnden, aber in sich einheitlichen Seelenschwingung: *von kultischer Praktik zur mathematischen Kontemplation – und zurück*⁵³, – *die Auffahrt mit Helios zur Sonne und mit der Proserpina in die Tiefe ist symbolisch für zwei Situationen, die untrennbar im Kreislauf des Lebens zusammengehören, wie Ein- und Ausatmung*⁵⁴.

Bilder sind Symbole innerhalb dieses „Kreislaufs des Lebens“ – aber was meint „Bild“ in Warburgs Forschungen? Nicht das nach eigenem Gesetz gestaltete, in sich geschlossene künstlerische Werk – in welchem Sinne Friedrich Rintelen, Hans Jantzen, Theodor Hetzer den Begriff des „Bildes“ prägten –, sondern die einzelnen, konkrete allegorische Figur oder Figurengruppe, die Figur der Botticellischen Venus, der Dürerschen *Melencolia I*, der Tierkreiszeichen im Palazzo Schifanoja in Ferrara usw. – die einzelnen Figuren und Figurengruppen, die mit anderen einzelnen Figuren und Figurengruppen verglichen werden können. Nach dieser Methode baute sich noch der *Mnemosyne*-„Bilderatlas“ auf⁵⁵ – und nur unter Nichtachtung jenes anderen,

52 Zitiert nach Gombrich, *Warburg*, S. 226/227.

53 Warburg, *Gesammelte Schriften, Die Erneuerung der heidnischen Antike, Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance*, unter Mitarbeit von Fritz Rougemont, hg. von Gertrud Bing, Leipzig–Berlin 1932, Bd. II, S. 565. – Gombrich, *Warburg*, S. 262/263.

54 Gombrich, *Warburg*, S. 237. – Vgl. auch Warburg, ‚Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten‘, in: Warburg, *Ausgewählte Schriften* (wie Anm. 39), S. 202/203.

55 Vgl. die Abbildungen bei Gombrich, *Warburg*, Pl. 56, 57 oder bei Werner Hofmann, Georg Syamken, Martin Warnke, *Die Menschenrechte des Auges. Über Aby Warburg*, Frankfurt/M. 1980, S. 149, 121, 129, 151, etc. – Vgl. auch Fritz Saxl, ‚Rinascimento dell’Antichità. Studien zu den Arbeiten A. Warburgs‘, wiederabgedruckt in Warburg, *Ausgewählte Schriften* (wie Anm. 39), S. 347–391. – Bei Friedrich Theodor Vischer, von dem aus, laut Edgar Wind, *am leichtesten ein Zugang zu Warburgs Begriffssystem*

übergeordneten Bildbegriffs konnte überhaupt Warburgs Ansatz aus der „Natur des mimischen Menschen“ fruchtbar werden – nur unter Nichtachtung des „Bildes“ als eigengesetzlicher Ganzheit konnte auch das künstlerisch schlechte Bild mehr fesseln als das gute, da sich daraus mehr lernen lasse: es zeige ja an seinen Bruchstellen *das Problem der Auseinandersetzung, mit dem der Künstler zu ringen hatte*, deutlicher als das gute Werk⁵⁶.

Damit ist die Auffassung des Kunstwerks als „Problemlösung“, als „Auseinandersetzungsprozess“ formuliert, die in der systematischen Fortführung des Warburgschen Ansatzes durch Erwin Panofsky eine vielfältig variierende Ausgestaltung erfuhr.

Nicht zufällig aber hatte Edgar Wind Warburgs kunstgeschichtliche Methode im Horizont der „Problemlösung“ interpretiert – war es doch Wind als erster, der die Formel der „künstlerischen Problemlösung“ auf den Weg gebracht hatte⁵⁷. In seinem Aufsatz ‚Zur Systematik der künstlerischen Probleme‘⁵⁸ führte Wind aus: *Um etwas als „künstlerische Leistung“ zu begreifen, muß ich es als Lösung eines vorher Ungelösten ansehen, d.h. ich muß einen Konflikt setzen, der sich in der künstlerischen Erscheinung als „versöhnt“ darstellt. Da nun dieser Konflikt ein immanent künstlerischer sein soll, alles Künstlerische aber der konkret-anschaulichen Region angehört, so muß sich die Antithetik auf eben diese anschauliche Sphäre beziehen. Die Prinzipien, die miteinander im Widerstreit liegen, dürfen also keine logisch-begrifflichen sein. Umgekehrt kann aber der Widerstreit selbst nicht anders als logisch verstanden werden; wie auch die Aufdeckung rein aus begrifflichen Motiven erfolgt. Im Denken muß also das Problem gesetzt sein, dessen Lösung nur im Anschaulichen zu finden ist. (. . .) Ein „künstlerisches Problem“ besteht also – als Problem – immer nur für das kunstwissenschaftliche Denken: dennoch ist es aber ein künstlerisches Problem und kein Denkproblem. (. . .)*⁵⁹ Damit war das Schema für alle künftigen Untersuchungen „künstlerischer Problemlösungen“ aufgestellt: es macht deutlich, in welchem Maße Kunst hier zum ausschließlichen Gegenstand einer „Kunstwissenschaft“ reduziert wurde. Und – so fruchtbar sich Hypothesen über künstlerische Probleme erweisen können – die Einschränkung auf Relationen eines logischen „Widerstreits“, einer „Antithetik“ muß zu einer schädlichen Einengung des Begriffs- und Anschauungsfeldes führen⁶⁰ – und mit welchem Rechte

als ganzem zu finden sei, ist mit dem Ausdruck „Bild“ irgend ein sichtbarer Gegenstand . . . gemeint. (Warburgs Begriff, wie Anm. 39, S. 408.)

56 Vgl. Wind, ‚Warburgs Begriff‘ (wie Anm. 3), S. 416.

57 Eine Wendung in Winds Denken ist jedoch nicht zu verkennen. Vgl. hierzu die Rezension von Robert Oertel: E. Wind, Einleitung zu: *Kulturwissenschaftliche Bibliographie zum Nachleben der Antike*, Bd. I, Leipzig – Berlin 1934, in: *Kritische Berichte zur kunstgeschichtlichen Literatur*, V, 1932/33 (1935), S. 33–40.

58 In: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 18, 1925, S. 438–486.

59 *Ibid.*, S. 440.

60 Vgl. hierzu die Kritik Perpeets an den „polarisierenden Vergleichs Gesichtspunkten“:

schließlich werden die Rieglschen Kategorien, auf die Wind im weiteren sich bezieht, als die spezifisch „künstlerischen“ ausgegeben?

So ungeklärt diese Fragen waren, Erwin Panofsky⁶¹ glaubte, auf Winds Thesen als einem sicheren Fundament aufbauen zu können. *Man pflegt bei der Betrachtung der Kunstwerke von „künstlerischen Problemen“ zu sprechen, als deren „Lösung“ man das Kunstwerk auffassen zu dürfen glaubt*, heißt es in Panofskys Aufsatz ‚Über das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie. Ein Beitrag zu der Erörterung über die Möglichkeit „kunstwissenschaftlicher Grundbegriffe“, erstmals gleichzeitig und in derselben Zeitschrift wie Winds oben erwähnte Abhandlung erschienen⁶². In der Tat war Panofskys Darlegung auch ein übersichtlich zusammengefaßtes Referat der Windschen Ausführungen, diese wirksam verdeutlichend in der *Tafel der Gegensätze*: den „optischen Werten“ stehen gegenüber die „haptischen Werte“, den „Tiefenwerten“ die „Flächenwerte“, den „Werten des Ineinander“ die des „Nebeneinander“ – solche „spezifischen Gegensätze“ sodann zusammengefaßt in der „ontologischen Antithetik“ von „Fülle“ und „Form“ und der „methodologischen Antithetik“ von „Zeit“ und „Raum“⁶³. Die hier aufgestellten Antithesen und deren Relationen können einer genaueren Prüfung nicht standhalten – in unserem Zusammenhang ist nur darauf hinzuweisen, daß die in diesem Aufsatz zu fassende Bemühung um „kunstwissenschaftliche Grundbegriffe“ noch ganz im Banne einer generalisierenden Stilgeschichte verharrte: *Da die in einem Kunstwerk sich offenbarenden „Gestaltungsprinzipien“ nichts anderes sind als die in diesem oder jenem Sinne vollzogene Stellungnahme des Autors zu den künstlerischen Grund- und Einzelproblemen und da das „oberste Stilprinzip“ nichts anderes ist, als die in diesem oder jenem Sinne vollzogene Stellungnahme des Autors zum künstlerischen Urproblem, so können die Gestaltungsprinzipien als solche und kann das oberste Stilprinzip als solches nur dann erkannt werden, wenn die Erkenntnis sich auf eine ausdrückliche Konfrontation der Lösungen mit den Problemen gründet*. Die kunsttheoretisch reflektierte Kunstgeschichte muß aufweisen, daß die in den verschiedenen „Erscheinungskomplexen“ zu fassenden „künstlerischen Probleme“ *in einem und demselben Sinne* gelöst seien: *Damit – und erst damit – erfaßt die wissenschaftliche Betrachtung den „Stil im inneren Sinne“*,

Wilhelm Perpeet, *Das Sein der Kunst und die kunstphilosophische Methode*, Freiburg/München 1970, S. 104 ff.

61 Zur Kunstgeschichtstheorie Panofskys vgl.: Renate Heidt, *Erwin Panofsky: Kunsttheorie und Einzelwerk*, Köln–Wien 1977. (Dazu die Rezension des Verf. in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 23/2, 1978, S. 242–248.) Michael Ann Holly, *The Origin and Development of Erwin Panofsky's Theories of Art*, Ph.D. Cornell University 1981. Michael Podro, *The Critical Historians of Art* (wie Anm. 1), S. 178–208. S. Radnóti, ‚Die wilde Rezeption. Eine kritische Würdigung Erwin Panofskys von einem kunstphilosophischen Gesichtspunkt aus‘ in: *Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae*, tom. XXIX, Budapest 1983, S. 117–153.

62 *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 18, 1925, S. 129–161. Zitiert nach dem Wiederabdruck in: Erwin Panofsky, *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft* (wie Anm. 29), S. 49–75.

63 *Ibid.*, S. 51.

oder das „Kunstwollen“, das weder als eine Summe sinnlicher Eigenschaften, noch als ein Aggregat von Stilkriterien, sondern ausschließlich als die Einheit innerhalb oder oberhalb der Gestaltungsprinzipien verstanden werden kann, und dessen Erkenntnis daher nicht nur die stillschweigende Bezugnahme auf die Ergebnisse der Kunsttheorie, sondern die unmittelbare Zusammenarbeit mit ihr voraussetzt⁶⁴. Das Kunstwerk ist somit noch ausschließlich Exempel eines „Stils“, eines einheitlichen „Kunstwollens“, die wissenschaftliche Erkenntnis des „Kunstwollens“ aber bedarf der Rekonstruktion der „Problemlösungen“ und weiterhin deren Vereinheitlichung. Anstatt aber die Kunstwerke nach einer starren Schematik „allgemeiner und spezifischer Gegensätze“ abzufragen, wäre es angemessen, in ihnen die Unerschöpflichkeit und Vielfalt der künstlerischen Gestaltungsmöglichkeiten zu erfahren, die von den Schaffenden erst entdeckt oder in einer neuen Absicht verwendet werden⁶⁵.

Mit der Auffassung des Kunstwerks als „Problemlösung“ konnte Panofsky seine Interpretation des Riegelschen „Kunstwollens“ einlösen, die er, wie erwähnt, in seinem Aufsatz ‚Der Begriff des Kunstwollens‘ schon 1920 gegen psychologische Deutungen abgesetzt und definiert hatte als „(objektiv) endgültig letzten Sinn“, der „im künstlerischen Phänomen ‚liegt‘“.

Auch bei Panofsky geht die Erfahrung der Kunstwerke⁶⁶ weit über seine kunsttheoretischen Festlegungen hinaus. Gegen seine Kunsttheorie aber muß die Kritik wiederholt werden: Muß nicht jener „endgültig letzte Sinn“ des künstlerischen Phänomens leer bleiben, muß nicht das Kunstwerk, begriffen als *zeit- und ortlose Lösung zeit- und ortloser Probleme*⁶⁷ wesenlos bleiben, wenn es bei solchen „Lösungen“ nur um die Auflösung der Gegensätze von „optischen“ und „haptischen Werten“, von „Tiefenwerten“ und „Flächenwerten“ gehen soll?

So nimmt es nicht Wunder, daß das Kunstwerk als „zeit- und ortlose Lösung“ solcher „zeit- und ortloser Probleme“ in Panofskys letztem kunstwissenschaftlichen Schema, dem innerhalb des Aufsatzes ‚Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst‘ von 1932⁶⁸ aufgestellten, keine Rolle mehr spielte. Zwar scheint es hier nur um die „inhaltliche“ Seite von Kunstwerken zu gehen, und damit um die kunstgeschichtliche Begründung von Ikonographie und Ikonologie, dennoch aber enthält auch diese Abhandlung eine prägnante Auffassung des Kunstwerks. Die dreistufige Gliederung in „Phänomensinn“, „Bedeutungssinn“ und „Dokumentsinn (Wesensinn)“ meint ja

64 *Ibid.*, S. 65, 66.

65 Ernst Strauss, *Koloritgeschichtliche Untersuchungen zur Malerei seit Giotto und andere Studien*, 2. erw. Auflage, hg. von Lorenz Dittmann, München-Berlin 1983, S. 334. Vgl. auch Oskar Bätschmann, ‚Logos in der Geschichte. Erwin Panofskys Ikonologie‘, in diesem Bande, vor allem S. 103 ff.

66 Vgl. Michael Ann Holly (wie Anm. 61), S. 203.

67 ‚Über das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie‘ (wie Anm. 62), S. 67.

68 Erstmals veröffentlicht in: *Logos*, XXI, 1932, S. 103–119, zitiert nach dem Wiederabdruck in Panofsky, *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft* (wie Anm. 29), S. 85–97.

nicht die Nebeneinanderordnung gleichberechtigter Aspekte, sondern den Weg, den Aufstieg (oder die Vertiefung) ins Wesentliche. Der in „Sach- und Ausdruckssinn“ zu teilende „Phänomensinn“ wird zugeordnet als „subjektiver Quelle“ der „vitalen Daseinserfahrung“ und als „objektivem Korrektiv“ der „Gestaltungsgeschichte“, dem „Inbegriff des Darstellungsmöglichen“. Wie aber kann jene „primäre“ Sinnschicht, in die wir auf Grund unserer vitalen Daseinserfahrung eindringen können⁶⁹, als „Oberinstanz“ zu ihrer Aufdeckung die „Stilerkenntnis“⁷⁰ fordern, wenn Stilerkenntnis weiterhin als Erkenntnis des „Kunstwollens“ und dieses als Einheit der „Lösungen“ von „Problemen“ verstanden wurde, von Problemen, formulierbar nur in Begriffen, die *den Anspruch apriorischer Geltung erheben*⁷¹? Wie verhält sich die „vitale Daseinserfahrung“ zu jener Region „apriorischer Geltung“? In seinem die Möglichkeit kunstwissenschaftlicher Grundbegriffe erörternden Aufsatz schrieb Panofsky, *daß das Kunstwerk – wie alle Hervorbringungen des formenden Geistes – seiner Natur nach die doppelte Eigenschaft hat, auf der einen Seite de facto durch zeitliche und örtliche Verhältnisse bedingt zu sein, und auf der anderen Seite der Idee nach die zeitlose und gleichsam absolute Lösung a priori gesetzter Probleme zu bilden – im Strom des geschichtlichen Werdens sich zu erzeugen, und dennoch in die Sphäre des übergeschichtlichen Geltens hineinzuragen*⁷². Der „subjektiv“ der „vitalen Daseinserfahrung“ zugängliche „Phänomensinn“ führt nicht mehr in eine solche Sphäre des „übergeschichtlichen Geltens“, mag er – ungreiflicher Weise – auch noch der „Gestaltungsgeschichte“ als „objektiven Korrektivs der Interpretation“ bedürfen. Mit anderen Worten: aus Panofskys letztem kunstwissenschaftlichen System ist das Kunstwerk als eine „Hervorbringung des formenden Geistes“ verschwunden.

Daraus läßt sich verstehen, daß nur vom „Inhalt“ der Kunstwerke aus ein letzter, ein „Wesenssinn“ aufzudecken ist. Jenseits ihres Phänomensinnes und ihres Bedeutungssinnes liegt den Hervorbringungen der Kunst „ein letzter wesensmäßiger Gehalt zugrunde“: *die ungewollte und ungewußte Selbstoffenbarung eines grundsätzlichen Verhaltens zur Welt, das für den individuellen Schöpfer, die individuelle Epoche, das individuelle Volk, die individuelle Kulturgemeinschaft in gleichem Maße bezeichnend ist; und wie die Größe einer künstlerischen Leistung letzten Endes davon abhängig ist, welches Quantum von „Weltanschauungs-Energie“ in die gestaltete Materie hineingeleitet worden ist und aus ihr auf den Betrachter hinüberstrahlt (. . .) – so ist es auch die höchste Aufgabe der Interpretation, in jene letzte Schicht des „Wesenssinnes“ einzudringen. Sie hat erst dann ihr eigentliches Ziel erreicht, wenn sie die Gesamtheit der Wirkungsmomente (also nicht nur das Gegenständliche und Ikonographische, sondern auch die rein „formalen“ Faktoren der Licht- und Schattenverteilung,*

69 *Ibid.*, S. 86.

70 *Ibid.*, S. 89.

71 ‚Über das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie‘ (wie Anm. 62), S. 57.

72 *Ibid.*, S. 67.

der Flächengliederung, ja selbst der Pinsel-, Meißel- oder Stichführung) als „Dokumente“ eines einheitlichen Weltanschauungssinns erfaßt und aufgewiesen hat⁷³.

Mit solchen Sätzen ist zwar noch einmal die Einheit des Kunstwerks angesprochen, aber die kunstgeschichtliche Reflexion Panofskys zeigte keine Wege auf, diese Einheit auch der Interpretation zu erschließen, und dunkel bleibt die Rede vom „Quantum von ‚Weltanschauungs-Energie‘“, das den Rang einer künstlerischen Leistung bedingen soll⁷⁴.

IV. Der Begriff des Kunstwerks in der werkinterpretierenden Kunstgeschichte

Die Abgrenzung einer „werkinterpretierenden“ Kunstgeschichte von methodisch anders orientierten kunsthistorischen Forschungseinrichtungen ist möglich nur unter der doppelten Einschränkung, erstens, daß auch jene anderen Forschungen Werkinterpretationen hohen Ranges formulierten und zweitens, daß innerhalb der vornehmlich auf Werke konzentrierten Kunstgeschichte nur jene Forscher Berücksichtigung finden, die in irgendeiner Form den Begriff des Kunstwerks eigens reflektierten. Dazu gehören vor allem Kurt Badt und Hans Sedlmayr.

Ohne jene zweite Einschränkung wäre hier insbesondere Theodor Hetzer zu gedenken, der wie nur wenige andere Kunsthistoriker stets vom Einzelkunstwerk ausging und von ihm aus weitgespannte Horizonte eröffnete⁷⁵.

Kurt Badt entwickelte den Begriff des Werks in Auseinandersetzung mit Panofsky. In seinem 1933 geschriebenen Aufsatz ‚Die Idee der Welt und das Selbst als fundamentale Wesenheiten bildender Kunst‘⁷⁶ bezog er sich auf einen Satz in Panofskys *Idea* von 1924, wonach *die künstlerische Anschauung (. . .) der Gültigkeit ihrer Ergebnisse gerade deswegen sicher sein darf, weil sie selbst ihrer Welt die Gesetze bestimmt, d.h. überhaupt keine anderen Gegenstände besitzt als solche, die sich allererst in ihr konstituieren (. . .)* und merkte dazu an, Panofskys Begriff der „Welt“ bedürfte einer genaueren Bestimmung: *Die essentia der künstlerischen Anschauung wird sichtbar, sobald wir in den Panofskyschen Sätzen Welt im Sinne von Kosmos auslegen. (. . .) Welt meint dann nicht Bereich oder Gebiet, sondern die Wirklichkeit nach einer gesetzmäßigen Ordnung aufgefaßt, die sie als Einheit verstehen läßt; dabei ist wiederum unter Wirklichkeit ver-*

73 ‚Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst‘ (wie Anm. 68), S. 93/94.

74 Vgl. auch Oskar Bätschmann, ‚Logos in der Geschichte. Erwin Panofskys Ikonologie‘, in diesem Bande, S. 100.

75 Vgl. Werner Gross in seiner Einleitung zu den Schriften Theodor Hetzers, in: Theodor Hetzer, *Giotto. Grundlegung der neuzeitlichen Kunst* (Schriften Theodor Hetzers, hg. von Gertrude Berthold, Bd. 1), Mittenwald – Stuttgart 1981, S. 8.

76 Gedruckt in: Kurt Badt, *Kunsttheoretische Versuche. Ausgewählte Aufsätze*, hg. von Lorenz Dittmann, Köln 1968, S. 29–37. Zitate auf den Seiten 29, 30, 33, 35.

standen: *das außen in der Natur und das im Innern des Menschen Wirkende. Welt (Kosmos) ist ein Bild, das in seiner Gesetzmäßigkeit die Natur und das erblickende Ich mit umfaßt.* Wird jedoch ein weiter Begriff wie „Welt“ in die Kunstgeschichte eingeführt, so ist er sogleich noch nach anderen Hinsichten zu differenzieren. Badt grenzte „Welt“ als „Denknotwendigkeit“ und „Welt“ als „Notwendigkeit des Glaubens“ ab von „Welt“ als „Verwirklichung“ und hatte damit *den geistigen Ort der Kunst bestimmt.*

Die Welt ist stets nur Korrelat des Selbst, damit folgte Badt Wilhelm Dilthey und faßte näherhin die *in der Kunst gestaltete objektive Welt als Funktion der Selbstwerdung des Ich.*

In seiner Akzentuierung des Weltbegriffs stand Badt auch unter dem Eindruck von Heideggers *Sein und Zeit* und setzte sich doch zugleich von dessen Weltbegriff ab, indem er meinte, dieser würde „Umwelt“ oder „vertraute Wirklichkeit“ bezeichnen. *Alle partielle Ordnung der Erfahrung der Wirklichkeit führt weder zu einer Welt noch (...) zu einem In-sein des Selbst in den Dingen, die stets „neben“ ihm bleiben. Das In-sein in Dingen und damit die Umschaffung der Dinge zu einer Welt fordern Denken und Glauben, vollzieht aber erst die Kunst.*

Wird *Welt* mit Badt bestimmt als *Kosmos*, so ist in eins damit die Geschlossenheit des *Kunst-Werks* angesprochen. Dessen Abgrenzung von den Weltbegriffen des Denkens und des Glaubens aber zeigt, daß der *Werk-Begriff* nicht gewonnen wurde aus einer Verengung, sondern einer entschiedenen Öffnung des kunsttheoretischen Horizonts. Wie Kaschnitz von Weinberg genügte es Badt nicht mehr, Kunst nur zu begründen in einem „Kunstwollen“ oder einer „Geschichte des Sehens“ als letzten Gegebenheiten, noch in einem neukantianisch verkürzten „apriorischen“ Problemlösungs-Schema.

Der *Werkbegriff* relativiert den *Stilbegriff*. Dies veränderte auch den dem *Werkbegriff* zugeordneten *Weltbegriff*: bei Ludwig Coellen war der *Weltbegriff* dem *Begriff* des *Stils* korreliert und zugleich gewann damit der *Raumbegriff* seine konstitutive Bedeutung: *Die gesetzmäßige Besonderheit der Raumgenese, in der sich der Weltbegriff einer Kulturperiode künstlerisch ausspricht, ist in ihrer Erscheinung das, was wir Stil nennen* (Coellen)⁷⁷. Wurde der *Weltbegriff* bezogen auf das *Werk*, so mußte auch der *Raumbegriff* zugleich relativiert und konkretisiert werden, und Badts Ansatz mußte sich zugleich von Riegls Theorie distanzieren: *Das Kunstwollen ist nichts anderes als die Methode der Raumdarstellung im weitesten Sinne. Und ist bildende Kunst, betrachtet unter der Perspektive der sinnlichen Wahrnehmung, auch letzthin und im allgemeinen nichts als Raumdarstellung, so ist sie doch nicht nur Raumdarstellung, sobald man sie auf ihre Seinskonstitution hin ansieht. (...)*⁷⁸

⁷⁷ *Der Stil* . . . (wie Anm. 20), S. 10.

⁷⁸ Badt (wie Anm. 76), S. 31.

Schon in diesem frühen Aufsatz ist mithin Badts spätere Kritik am kunsthistorischen Raumbegriff⁷⁹ grundgelegt, die man allerdings nicht dahin mißverstehen darf, daß sie die Bedeutung des Raumes und der Raumbegriffe überhaupt leugnen will – es geht vielmehr um die richtige Gewichtung der Raumphänomene und Raumbegriffe und um deren Konkretisierung in dem vom Werk konstituierten „Ort“.

Zur Differenzierung der Stilbegriffe und deren Verhältnis zum Werkbegriff stellte Badt fest: *Personalstil und traditioneller (Zeit-, Lokal-) Stil bedeuten in Hinsicht auf die essentia der Kunst etwas durchaus Verschiedenes. – Die Totalität des Werkes ist nur im Personalstil; im Zeitstil ist das Werk nur aus der Tradition als typisches, nicht als einmaliges, unwiederholbares verstanden*⁸⁰. *Die Kunst ist ihrer Struktur nach doppelschichtig aus der historischen Bedingtheit der Künstler und aus dem Streben nach Unbedingtheit, worin das eigentlich Künstlerische beruht*⁸¹.

Diese Gegenüberstellung des „Bedingten“ und „des Unbedingten“ entspricht Wölfflins Auffassung des Kunstwerks, es sei *in dieser durch und durch bedingten Welt, wo eines sich ans andere anlehnt, etwas Unbedingtes*⁸². Diese Übereinstimmung lehrt, daß es nicht angeht, Stilgeschichte und Werkinterpretation gegeneinander auszuspielen. Werkinterpretation setzt wohlverstandene Stilgeschichte voraus, Stilgeschichte muß sich zur Werkinterpretation konkretisieren.

Badt fuhr an der genannten Stelle fort: *Historisch bedingt ist der Künstler als Verstehender, der wie alle Verstehenden die Tendenz hat, das spontan Geschaffene zu einem Teil auf rationale Formeln zu bringen. Im Verstehen wird Originäres verwandelt – in der Kunst wie im Glauben, wo der spontane Glaubensakt in der Religion einer Priesterschaft „erstarrt“*. In solchem Herausheben einer *gesonderten Haltung des verstehenden Geistes* faßte Badt nicht so sehr die stilistische Bedingtheit des Künstlers als dessen Bedingtheit im Thematischen, wie auch die Weiterführung des Satzes mit dem Vergleich zur Dimension des Glaubens aufzeigt. Badt wies damit auf ein wichtiges Problem hin, nämlich die beschriebene „Doppelschichtigkeit“ nicht nur im Formalen, im „Stil“ zu erkennen, sondern ebenso im Inhaltlichen, im ikonographisch-ikonologisch Faßbaren. In der Tat ist gerade die ikonographisch-ikonologische Kunstgeschichte geneigt, den Künstler allein als „verstehenden“, gegebene „Ideen“ verstehend „kombinierenden“ zu begreifen und dementsprechend auch die in den Werken dargestellten Themen nur in der Dimension des „Verstehens“ zu erfassen. Zeigen sich hier also Grenzen der Hermeneutik, des „verstehenden“ Erschließens von Kunst? In jedem Falle aber wird hier erneut, wie schon bei Burckhardt, die Differenz von Werk und Interpretation, Schöpfung und Auslegung akzentuiert.

79 Badt, *Raumphantasien und Raumillusionen. Wesen der Plastik*, Köln 1963.

80 Badt (wie Anm. 76), S. 36.

81 *Ibid.*, S. 37.

82 Wölfflin, *Kleine Schriften* (wie Anm. 14), S. 163.

Den Titel eines Begründers der „individuellen Strukturanalyse“, einer methodisch reflektierten Werkinterpretation nahm Hans Sedlmayr für sich in Anspruch⁸³. In seinem programmatischen Aufsatz von 1931 ‚Zu einer strengen Kunstwissenschaft‘ unterschied er zwei Kunstwissenschaften: die „zweite“ besäße *Zugänge zum Verstehen der Gebilde*⁸⁴. Die Kriterien des Verstehens „einzelner Gebilde“ wechselten, an die Stelle der anfänglich thematisierten Gestalt-Zusammenhänge trat später die Theorie des „anschaulichen Charakters“. In beiden Verfahren aber ging es darum, *von wenigem Zentralen her möglichst vieles bestimmbar, begreifbar zu machen*⁸⁵. Neben der methodischen Differenz lag ein Unterschied der beiden Verfahren auch darin begründet, daß die Gestaltanalyse mehr der Architekturinterpretation diene, die im „anschaulichen Charakter“ zentrierte mehr der Interpretation von Werken der Malerei und der Skulptur (wiewohl Sedlmayr solche Differenzen nicht formulierte).

Über die konstitutive Rolle des *anschaulichen Charakters* für das Kunstwerk hieß es bei Sedlmayr: *Sieht man auf das Kunstwerk als solches, so ist dieser anschauliche Charakter das, was die Ganzheit bewirkt (. . .). – Sieht man auf die Entstehung des Kunstwerks, so ist dieser anschauliche Charakter das Ursprüngliche, aus dem das Kunstwerk in seiner Eigenart mit allen seinen Einzelzügen sich in einem Prozeß der Ausgliederung, Gestaltung entfaltet, bis sich dieser sein besonderer Charakter vollkommen ausgeprägt, gestaltet hat. (. . .) Diesen Urstoff der Gestaltung kann der Künstler nicht suchen: er drängt sich ihm auf, steht ihm gegenüber als Objektives und fordert Gestaltung.* Nach Sedlmayr ist der anschauliche Charakter *im Felde des Kunstschaffens gewissermaßen das Ursprüngliche schlechthin: immer neu, gesättigt von Keimen weiterer Visionen, scheinbar unfaßbar und unbeschreibbar und nur im Prozeß der Gestaltung des Werkes sich zur vollen Faßbarkeit und Beschreibbarkeit bestimmend. (. . .) Er ist die prima materia und zugleich das primum movens. (. . .)*⁸⁶

In welcher Rolle steht der Künstler vor diesem „anschaulichen Charakter“, der sich ihm aufdrängt, von ihm Gestaltung fordert, und sich in der Gestaltung selbst bestimmt – wenn nicht in der eines passiven, besinnungslosen Mediums, das den „anschaulichen Charakter“ durch sich hindurch sich entfalten läßt?

Es ist überdies die Frage, ob das Theorem des „anschaulichen Charakters“ als *Mitte und Ursprung des Kunstwerks* überhaupt ein Abgrenzungskriterium zwischen Kunstwerk und Nicht-Kunst, Kitsch-Produkt⁸⁷ liefern kann.

83 Vgl. Sedlmayr, *Kunst und Wahrheit* (wie Anm. 2), 1958, S. 197; 1978, S. 22.

84 Zitiert nach Sedlmayr (wie Anm. 83), 1958, S. 40; 1978, S. 53.

85 Wie Anm. 83, 1958, S. 94; 1978, S. 103.

86 Sedlmayr, ‚Probleme der Interpretation‘ (erstmalig 1956), in: *Kunst und Wahrheit*, 1958, S. 112, 113; 1978, S. 118, 119.

87 Vgl.: Ludwig Giesz, *Phänomenologie des Kitsches. Ein Beitrag zur anthropologischen Ästhetik*, Heidelberg 1960, S. 70: Wirkungen des Kitscherlebens sind vor allem *die unfrei machende Faszination, d.h. Entpersönlichung durch unwahre Gefühlssurrogate, also Verzauberung und Selbstvergessenheit.* – Kurt Riezler, *Traktat vom Schönen*,

Und inwiefern garantiert der „anschauliche Charakter“ die „Ganzheit“ des Kunstwerks, wenn Sedlmayr selbst in seinen beiden am weitest geführten „Struktur-Analysen“ das Zusammenwirken mehrerer „anschaulicher Charaktere“ konstantieren mußte? Bei Michelangelo stehe *die Überlebendigkeit seiner Figuren (. . .) in einem eigentümlich erregenden Gegensatz zu der Schwere, der sie alle unterworfen sind*⁸⁸, bei Pieter Bruegels *Sturz der Blinden* beruhe *die Einheit des Bildes (. . .) auf einer großen gewollten Dissonanz, die sich durch alle Schichten des Bildes verfolgen läßt*, des Gegensatzes der anschaulichen Charaktere des „Unheimlichen“ und des „Heimlichen“⁸⁹.

Wer aber stiftet die Einheit dieser Gegensätze, dieser Dissonanzen, wenn nicht der Künstler, der sich über die Partikularitäten der „anschaulichen Charaktere“ erhebt und sie zu neuen, empirisch nicht antreffbaren Synthesen fügt?

In der Tat beruht die Einheit eines Kunstwerks – wenn es diesen Titel in Anspruch nehmen darf – in einer *Spannungsharmonie – nach dem antiken Bild des Bogens und der Leier* (Badt)⁹⁰, einer *Spannungsharmonie*, die kunsttheoretisch am genauesten Kurt Riezler in seinem *Traktat vom Schönen* von 1935 erfaßt hatte.

In diesem (der Kunstgeschichte vermutlich zu wenig bekannten) Buch werden wichtige Fragen des künstlerischen Ausdrucks, des künstlerischen Ranges, der künstlerischen Raum-Zeit-Darstellung usf. erörtert. Über die Erfahrung künstlerischen Ranges heißt es: *Die Worte, deren unser Stammeln sich bedient, sind von verschiedener Artung: Harmonie, Ausgeglichenheit, innere Zusammenstimmung, Einheit, Ganzheit und dergleichen – aber diese Termini, zumeist auf das weniger Gute ebenso zutreffend wie auf das Gute, sind alsbald am Ende ihrer Kraft. Diese Zusammenstimmung ist in dem Guten verborgener, geheimer, tiefer, im weniger Guten offener, sichtbarer. Was ist das, was da im Geheimen übereinstimmt? (. . .) Befragen wir weiter diese stammelnden Worte, so stoßen wir auf Wortverbindungen einer seltsamen Art. Da heißt es zart und doch kräftig, weich und doch hart, süß und zugleich herb – da ist die Ruhe bewegt, die Bewegtheit ruhig. Da ist es also nicht nur das Zarte allein, für sich als Zartes, sondern ein anderes, das zugleich das Herbe einschließt, mit enthalten in dem Zarten, etwas, in dem das Zarte erst zart und als Zartes lebendig ist. (. . .) Es ist also, wie es*

Frankfurt/M. 1935, S. 34/35: Im Kitsch ist das Süße „nur“ süß, das Sehnsüchtige „nur“ sehnsüchtig, das Schaurige „nur“ schaurig – und im „nur“ leer.

88 Sedlmayr, *Michelangelo. Versuch über die Ursprünge seiner Kunst*, München 1940, S. 29 – Auf S. 39, 40 finden sich die ersten Aussagen Sedlmayrs zum „anschaulichen Charakter“ als „Mitte“ und „Ursprung“ des Kunstwerks. – Wiederabgedruckt in Sedlmayr, *Epochen und Werke. Gesammelte Schriften zur Kunstgeschichte*, Bd. 1, Wien – München 1959, S. 235–251; Zitate hier S. 245, 249, 250.

89 Sedlmayr, ‚Peter Bruegel: Der Sturz der Blinden. Paradigma einer Strukturanalyse‘, *Hefte des kunsthistorischen Seminars der Universität München*, 2, München 1957, S. 31, 32; wiederabgedruckt in: *Epochen und Werke*, S. 319–357, Zitate hier S. 351, 352.

90 *Raumphantasien und Raumillusionen* (wie Anm. 79), S. 146.

scheint, nicht so, daß derjenige Ausdruck, auf den es in der Kunst ankommt, Ausdruck von etwas ist, was man das Schwere oder das Leichte selbst, oder Idee des Schweren oder Leichten, reine Erscheinung des Schweren als schwer, der Ruhe als Ruhe, der Bewegung als Bewegung nennen und irgendwie in einem Reiche der reinen Begriffe, Formen, Ideen isolieren könnte – in einem freilich durchaus oberflächlichen und mißverstandenen Platonismus. – Es scheint, also isoliere die Kunst gerade nicht – wenigstens nicht etwas derartiges, wie das Schwere oder Leichte, sondern „mische“ und erreiche eben in diesem Mischen das „Ausdrucksvolle“, „Beseelte“, „Lebendige“. (. . .)⁹¹

Und eben in solchem „Mischen“, der Mitwesenheit des einen im anderen, selbst der „Verborgenheit“ in der „Sichtbarkeit“⁹², in solch „gegenstrebigter Harmonie“⁹³ überwindet Kunst die Partikularität „anschaulicher Charaktere“ und entwickelt als Werk das Vermögen zur Darstellung von „Welt“.

Exkurs: Zum Begriff des Kunstwerks in der gleichzeitigen deutschen Kunstphilosophie⁹⁴

Aus der kunstphilosophischen Literatur sind unter dem Gesichtspunkt ihrer Bedeutung für den Werkbegriff der Kunstgeschichte hervorzuheben vor allem die Arbeiten Oskar Beckers und Martin Heideggers.

In seiner Abhandlung ‚Von der Hinfälligkeit des Schönen und der Abenteuerlichkeit des Künstlers‘, Oskar Beckers Beitrag zur Husserl-Festschrift von 1929, akzentuierte er die „Fragilität“, den „Spitzencharakter“ des Ästhetischen, der in seiner „mikrokosmischen Struktur“ gegründet ist. *Das Schöne steht unter dem Gesetz des „Alles oder Nichts“.* *Das schlechthin „Vollendete“ wahrhaft großer Kunstwerke besteht gerade darin, daß jede gedachte Fortsetzung der Arbeit an ihnen, die doch notwendig eine Änderung irgendwelcher Art an ihnen hervorbringen würde, sie unwiderruflich zerstören müßte*⁹⁵.

91 Kurt Riezler, *Traktat vom Schönen. Zur Ontologie der Kunst*, (Philosophische Abhandlungen, Band III) Frankfurt/M. 1935, S. 30, 31, 33. Zu Riezler vgl.: Kurt Riezler, *Tagebücher, Aufsätze, Dokumente*, eingeleitet und hg. von Karl Dietrich Erdmann, Göttingen 1972 (Deutsche Geschichtsquellen des 19. und 20. Jahrhunderts, hg. von der Historischen Kommission bei der Bayrischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 48). – Karl Reinhardt, ‚Kurt Riezler. 11.II.1882 – 6.IX.1955‘, in: *Die Neue Rundschau*, Frankfurt/M. 1955, S. 552–556. – Theodor Heuss, ‚A Word in memory of Kurt Riezler‘, in: *Social Research. An International Quarterly of Political and Social Science*, 23, New York 1956, S. 1–2. – Leo Strauss, ‚Kurt Riezler, 1882–1955‘, ebenda S. 3–34.

92 Riezler (wie Anm. 91), S. 201.

93 *Ibid.*, S. 32.

94 Dazu in diesem Bande weiterführend Gerd Wolandt, ‚Transzendente Elemente in der Kunstphilosophie und in der Kunstgeschichte. Zur Geschichte der Kunsttheorie 1900–1930‘, S. 219 ff., bes. S. 264 ff.

95 Zitiert nach dem Wiederabdruck in: Oskar Becker, *Dasein und Dawesen. Gesammelte philosophische Aufsätze*, Pfullingen 1963, S. 11–40. Zitat auf S. 12/13.

Damit wiederholte Becker eine alte, zuerst von Alberti formulierte Definition des Schönen.⁹⁶

So bezog sich die phänomenologische Kunstphilosophie zurück auf den ersten „Begriff des Kunstwerks“, auf seine Bedeutung als „Mikrokosmos“. Zu diesem Terminus stellte Becker fest: *Der ästhetische „Mikro-Kosmos“ ist vor allem Kosmos, für sich selbst ist er keineswegs „klein“, sondern er hat die Totalität aller seiner Möglichkeiten in sich „zur Wirklichkeit reifen“ lassen. Den Namen Mikrokosmos kann ihm nur der außerhalb der ästhetischen Dimension Stehende geben*⁹⁷.

(Wenig später nahm, wie erwähnt, innerhalb der Kunstgeschichte Kurt Badt den Begriff „Welt“ im Sinne von „Kosmos“ für die bildende Kunst in Anspruch.)

Vor allem aber brachte Becker, in Wiederaufnahme von Erkenntnissen Kants, Schellings und älterer Kunsttheorien die von der Kunstgeschichte weithin vergessene Dimension der *Natur* als Fundament von Kunst und Kunstwerk wieder zur Erinnerung – im Rahmen seiner um die Doppelstruktur von „Existenz“ und „Paraexistenz“, „Dasein“ und „Dawesen“ kreisenden philosophischen Theorie. Die Spannung von „Dasein“ und „Dawesen“ entfaltet sich in mehreren Schichten: *Der Mensch existiert nicht bloß geistig und geschichtlich, sondern auch leibhaft anwesend oder gegenwärtig in unmittelbarer Gegenwart (παρουσία, praesentia). Beides, das geistig-seelische „Dasein“ und die leibhaftige Anwesenheit des Menschen, sind Urphänomene im Sinne Goethes*⁹⁸.

Diese Spannung weitet sich zur Polarität von „Welt“ und „Kosmos“. Taucht in der Kunstgeschichte der Begriff „Welt“ in Formulierungen wie „Weltanschauung“, „Weltauffassung“, etc. auf, so ist darin der Begriff „Natur“ verschwunden. Dies kennzeichnet *treffend die Art, wie Naturhaftes in der geschichtlichen Welt des Daseins erscheint, läßt aber das Eigenwesen der Natur im Dunkel und verzweifelt gewissermaßen grundsätzlich an seiner Erfahrbarkeit. (. . .) In Wirklichkeit gehört aber die Natur zum Kosmos, der die Form ihrer Ganzheit darstellt. Kosmos im hier gemeinten Sinne ist nicht Welt, sondern steht ihr als polarer Gegensatz gegenüber. Wie Welt zum Dasein, so gehört Kosmos zum Dawesen. (Nicht nur das Naturhafte hat seine Ganzheit im Kosmos, sondern auch das Reich des absoluten Geistes bildet den κόσμος νοητός.) Das Verhältnis des daseienden (geschichtlichen) Menschen zur Welt – seiner Welt – ist ein ganz anderes als das des dawesenden Menschen zum Kosmos. (. . .) Der daseiende Mensch steht im Mittelpunkt der Welt-Sphäre (. . .) – der dawesende aber stellt*

96 Leone Battista Alberti, *De re aedificatoria* (L'architettura, tradotta in lingua Fiorentina da C. Bastoli, Venetia 1565) VI, 2, S. 162. (Vgl. auch Władysław Tatarkiewicz, *History of Aesthetics, Vol. III. Modern Aesthetics*, ed. D. Petsch, The Hague–Paris–Warszawa 1974, S. 94.)

97 Becker (wie Anm. 95), S. 38/39.

98 Becker, ‚Para-Existenz. Menschliches Dasein und Dawesen‘ (1943), wie Anm. 95, S. 69.

als „Mikrokosmos“ den „Makrokosmos“ gleichgestaltig dar⁹⁹. Auch hier leben alte Erkenntnisse, Erfahrungen der antiken und der Renaissance-Philosophie auf¹⁰⁰, unersetzlich für eine angemessene Theorie der Kunst.

Und gerade im Kunstwerk wird dies Naturhafte aufbewahrt: deshalb wird eine rein historische Kunstgeschichte, sei sie nun geistes- oder sozialgeschichtlich oder wie immer rein historisch ausgerichtet, den Werkbegriff in den Hintergrund drängen.

Ausdrücklich dem Kunstwerk widmet sich Heideggers berühmte Abhandlung ‚Der Ursprung des Kunstwerkes‘¹⁰¹. Heidegger war mit Kunsthistorikern befreundet, mit Hans Jantzen¹⁰² und Kurt Bauch¹⁰³ und dem Archäologen Ernst Buschor. Die Reclam-Ausgabe des Kunstwerk-Aufsatzes ist dem Gedächtnis Theodor Hetzers gewidmet¹⁰⁴. Kurt Badt erörterte Heideggers Interpretation der *Schuhe* von Van Gogh und setzte sich mehrmals mit Heideggers Kunstphilosophie auseinander¹⁰⁵. Dies schon macht die Nähe der Heideggerschen Kunstphilosophie zur werkinterpretierenden Kunstgeschichte deutlich. Die Rezeption dieser Philosophie durch die Kunstgeschichte braucht hier nicht dargestellt zu werden. Für unseren Zusammenhang sei nur kurz referiert, welche Wesenszüge das Werksein des Werkes nach Auffassung Heideggers bestimmen. Es sind dies *das Aufstellen einer Welt und das Herstellen der Erde*¹⁰⁶. Das Gegeneinander von

99 *Ibid.*, S. 85/85.

100 Vgl. Ernst Cassirer, *Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance*, Leipzig – Berlin 1927.

101 Vortrag von 1936. Erstmals veröffentlicht in Martin Heidegger, *Holzwege*, Frankfurt/M. 1950, S. 7–68. Zitiert nach der zweiten, unveränderten Auflage 1952. Zu Heideggers Kunstphilosophie vgl.: Friedrich-Wilhelm von Herrmann, *Heideggers Philosophie der Kunst. Eine systematische Interpretation der Holzwege-Abhandlung „Der Ursprung des Kunstwerkes“*, Frankfurt/M. 1980. – Walter Biemel, *Martin Heidegger in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Rowohlt's Monographien. Reinbek bei Hamburg 1973 (mit Bibliographie).

102 Vgl. Martin Heidegger, ‚Hans Jantzen dem Freunde zum Andenken‘, in: *Erinnerung an Hans Jantzen, Wort der Freunde zum Freund in die Abgeschiedenheit*, hg. von Eberhard Albert, Freiburg/Br. o.J. (1967), S. 19–22. Vgl. auch: Dieter Jähnig, ‚Die Kunst und der Raum‘, in: *Erinnerung an Martin Heidegger*, hg. von Günther Neske, Pfullingen 1977, S. 131–148.

103 Vgl. Kurt Bauch, ‚Die Kunstgeschichte und die heutige Philosophie‘, in: *Martin Heideggers Einfluß auf die Wissenschaften*. Aus Anlaß seines 60. Geburtstages, verfaßt von Carlos Astrada u.a., Bern 1949, S. 88–93.

104 Martin Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*. Mit einer Einführung von Hans-Georg Gadamer, Stuttgart, Reclam-Verlag 1960.

105 Vgl. Kurt Badt, *Modell und Maler von Jan Vermeer. Probleme der Interpretation. Eine Streitschrift gegen Hans Sedlmayr*, Köln 1961, S. 12–14. – Ferner: Badt, *Die Kunst Cézannes*, München 1956, S. 9. – Ders., *Raumphantasien und Raumillusionen* (wie Anm. 76), passim. – Ders., *Eine Wissenschaftslehre der Kunstgeschichte*. Köln 1971, vor allem S. 29–34.

106 Heidegger (wie Anm. 101), S. 36.

Welt und Erde ist ein Streit: *Indem das Werk eine Welt aufstellt und die Erde herstellt, ist es eine Anstiftung dieses Streites. Der in den Riß gebrachte und so in die Erde zurückgestellte und damit festgestellte Streit ist die Gestalt*¹⁰⁷.

„Welt“ meint die Menschenwelt in ihrer Geschichtlichkeit, im Begriff „Erde“ aber verbinden sich bei Heidegger mehrere Momente. Er meint einmal den Werkstoff in seinem Bezug zur „Materie“: *Das Tempel-Werk (. . .) läßt, indem es eine Welt aufstellt, den Stoff nicht verschwinden, sondern allererst hervorkommen (. . .): der Fels kommt zum Tragen und Ruhen und wird so erst Fels; die Metalle kommen zum Blitzen und Schimmern, die Farben zum Leuchten, der Ton zum Klingen, das Wort zum Sagen. All dies kommt hervor, indem das Werk sich zurückstellt in das Massige und Schwere des Steins, in das Feste und Biegsame des Holzes, in die Härte und den Glanz des Eisens, in das Leuchten und Dunkeln der Farbe, in den Klang des Tones und in die Nennkraft des Wortes. – Wohin das Werk sich zurückstellt und was es in diesem Sich-Zurückstellen hervorkommen läßt, nannten wir die Erde*¹⁰⁸.

„Erde“ ist auch „*φύσις*“: *Dieses Herauskommen und Aufgehen selbst und im ganzen nannten die Griechen frühzeitig die φύσις. Sie lichtet zugleich jenes, worauf und worin der Mensch sein Wohnen gründet. Wir nennen es die Erde*¹⁰⁹.

Das „Erdhafte des Werkes“ ist schließlich auch Ort seiner „Gestalt“: *An der Erde als der wesenhaft sich verschließenden findet aber die Offenheit des Offenen seinen höchsten Widerstand und so gerade die Stätte seines ständigen Standes, darein die Gestalt festgestellt werden muß*¹¹⁰.

Es geht hier nicht um eine Interpretation des Heideggerschen Aufsatzes. Es sollte nur darauf hingewiesen werden, daß auch nach jener wohl bedeutendsten philosophischen Abhandlung über das Kunstwerk dieses verstanden werden kann als ein Gefüge geschichtlicher und naturhafter Dimension in „gegenstrebigter Harmonie“.

Welche Schlüsse lassen sich aus der Zusammenschau der Kunstwerk-Begriffe in Kunstgeschichte und Kunstphilosophie dieses Zeitraums ziehen?

Deutlicher als die Kunstgeschichte akzentuierte die phänomenologisch begründete Kunstphilosophie den Naturbezug der Kunstwerke. Nach dieser Hinsicht also ist der kunsthistorische Begriff des Kunstwerks zu erweitern.

107 Wie Anm. 101, S. 37, 38, 52. – Dazu Gadamer (wie Anm. 104), S. 117: *Was so aufgeht und sich so birgt, macht in seiner Spannung die Gestalt des Werkes aus.* Von Herrmann (wie Anm. 101), S. 264: *Als das in die Erde festgestellte Streitgeschehen der Unverborgenheit ist die Gestalt das künstlerisch Gestaltete.*

108 Wie Anm. 101, S. 35. – Vgl. von Herrmann (wie Anm. 101), S. 153 ff.

109 Wie Anm. 101, S. 31. – Vgl. Biemel, *Martin Heidegger* (wie Anm. 101), S. 86 f. – Von Herrmann (wie Anm. 101), S. 117.

110 Wie Anm. 101, S. 57. – Vgl. Gadamer (wie Anm. 104), S. 117: *Wenn man sagen kann, daß in einem großen Kunstwerk eine Welt „aufgeht“, so ist der Aufgang dieser Welt zugleich ihr Eingang in die ruhende Gestalt; indem die Gestalt dasteht, hat sie gleichsam ihr erdhaftes Dasein gefunden.*

Dabei ist es wichtig, den Begriff von „Natur“ zu differenzieren. Auch hierfür sind Überlegungen Oskar Beckers hilfreich. Vom „Historischen“ unterschied er das „Untergeschichtliche (Subhistorische)“, worunter er im wesentlichen das Unbewußte, Leibhafte verstand, und das „Übergeschichtliche (Suprahistorische)“: *das Reich des abgelösten (absoluten) Geistes und der „ewigen Ideen“*, vor allem *der Mathematik mit ihren „ewigen Wahrheiten“*¹¹¹. Bedeutsam ist es nun, auch den Bezug dieser „suprahistorischen“ Sphäre zur Natur als „Kosmos“ zu erkennen: *Will man (. . .) in das Wesen der Natur eindringen, so bleibt nichts anderes übrig, als dieses Wesen in Zahlen ausgedrückt zu finden*. Die pythagoreische Fundamentalthese besagte, *daß die Dinge – Naturdinge wie Kunstprodukte, die der bildenden Künste nicht weniger wie die der Musik – „Zahlen“ sind, d.h. zahlenmäßig bestimmte Gefüge symmetrischen Charakters. Das „Wesen“ der anorganischen Natur, der innere Grund, warum sie so ist wie sie ist und nicht anders, liegt darin, daß sie nur so das ihr eigene große, ja vielleicht das überhaupt denkbar größte Ausmaß an Symmetrie besitzen kann*¹¹². Dieser pythagoreische Gedanke ist in der neuzeitlichen und modernen Naturwissenschaft von ungebrochener Aktualität, und auch die kunstgeschichtliche Interpretation kann ihm, innerhalb der ihm zugewiesenen Grenzen, folgen.

Das Kunstwerk vereint – in gegenstrebigter Harmonie – die Dimensionen des Historischen, Subhistorischen und Suprahistorischen.

Es vereint sie als Entsprechung von „Selbst“ und „Kosmos“. In solcher Synthese gründet die „Übergeschichtlichkeit“ der Kunst.

Vom Standort dieses Begriffs des Kunstwerks als einer Synthese der Dimensionen des Geschichtlichen und Naturhaften zu einer eigenen Welt lassen sich die kunsthistorischen Auffassungen von Kunst und Kunstwerk verstehen als wichtige, aber ergänzungsbedürftige Teilaspekte.

Riegls Faszination durch den „Kristallinismus“ der anorganischen Natur ist darin gerechtfertigt, bedarf aber als Gegenpol des Wölfflin'schen Ansatzes vom „Eindruck des Lebendigen“ aus und des Warburg'schen Zuges von der „Natur des mimischen Menschen“. Auch Panofskys Beharren darauf, daß die Kunstwerke Anspruch erheben, *anders als nur historisch von uns erfaßt zu werden*¹¹³, seine Suche nach ihrer ontologischen Begründung¹¹⁴, findet im doppelten Naturbezug der Werke ihre Grundlage.

Das Werk fügt anorganische und organische Natur in gegenstrebigte Harmonie. Lebendiges bekundet sich im Rhythmus, und so auch in der Bildrhythmik, die erst von Kurt Baddt innerhalb seiner Interpretation nach dem folgerichtigen

111 Becker, ‚Para-Existenz. Menschliches Dasein und Dawesen‘ (wie Anm. 95), S. 73.

112 Becker, ‚Die Aktualität des pythagoreischen Gedankens‘ (wie Anm. 95), S. 149, 150.

113 ‚Der Begriff des Kunstwollens‘, in: Panofsky, *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft* (wie Anm. 29), S. 33.

114 Panofsky, *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft* (wie Anm. 29), S. 50, 51.

Bildaufbau¹¹⁵ wieder ins Bewußtsein gebracht wurde¹¹⁶. Auch diese geistig-lebendige Bildgestaltung bedarf jedoch der strengen Fügung in proportionaler, metrischer Bindung.

Für Goethe war das Schöne *eine Manifestation geheimer Naturgesetze, die uns ohne dessen Erscheinung ewig wären verborgen geblieben*¹¹⁷. In Rom notierte er am 6. September 1787: *Diese hohen Kunstwerke sind zugleich als die höchsten Naturwerke von Menschen nach wahren und natürlichen Gesetzen hervorgebracht worden. Alles Willkürliche, Eingebildete fällt zusammen, da ist die Notwendigkeit, da ist Gott*¹¹⁸.

Wäre daraus zu schließen, daß der Werk-Charakter des Kunstwerkes, seine Geschlossenheit und Festigkeit, in seinem Naturbezug gründe? Im Werk vollzieht sich die spannungsvolle Einung von historischen und naturhaften Dimensionen — keiner Interpretation kann es gelingen, diese Sphären wiederum zu trennen.

Jede Interpretation aber sollte künftig auch die naturhaften und die metaphysischen Bezüge der Werke¹¹⁹ bedenken und sich nicht mehr mit einer rein historischen Analyse begnügen.

An einer präzisen Definition des Kunstwerks ist wenig gelegen. Wichtig aber sind begrifflich ausgearbeitete Perspektiven auf die Werke — schon um unangemessene Auffassungen auszugrenzen.

Im übrigen aber gilt es, in immer erneuter Begegnung sich den Kunstwerken zu öffnen, sich ihrer Besonderheit, ihrer Gesetzlichkeit und Fülle je neu auszusetzen.

*Um von Kunstwerken eigentlich und mit wahren Nutzen für sich und andere zu sprechen, sollte es freilich nur in Gegenwart derselben geschehen. Alles kommt aufs Anschauen an, es kommt darauf an, daß bei dem Worte, wodurch man ein Kunstwerk zu erläutern hofft, das Bestimmteste gedacht werde, weil sonst gar nichts gedacht wird (Goethe)*¹²⁰.

115 Badt, *Modell und Maler von Jan Vermeer* (wie Anm. 105).

116 Vgl. dazu auch: Rudolf Kuhn, *Komposition und Rhythmus. Beiträge zur Neube-gründung einer Historischen Kompositionslehre*, Berlin-New York 1980. Verf., „Probleme der Bildrhythmik“, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, XXIX/2, 1984, S. 192–213.

117 ‚Maximen und Reflexionen‘, Nr. 183. (*Artemis-Gedenkausgabe*, hg. von Ernst Beutler, Bd. 9, Zürich 1949, S. 516.)

118 *Artemis-Gedenkausgabe*, Bd. 11, Zürich 1950, S. 436.

119 In seiner Rezension des Buches von H.G. Gadamer *Wahrheit und Methode* hält Oskar Becker zu Recht daran fest, daß dem Kunstwerk *nichthistorische Züge grundwesentlich sind*. Es besteht die „Wahrheit“ (*Aletheia*) des Kunstwerks in der Enthüllung eines *überzeitlichen Wesens*. Kunstwerke enthalten *eine nichtgeschichtliche Art von Wahrheit, ein „Wahrwesen“*. („Die Fragwürdigkeit der Transzendierung der ästhetischen Dimension der Kunst“, in: *Philosophische Rundschau*, 10, 1962, S. 225–238.)

120 ‚Einleitung in die Propyläen‘, *Artemis-Gedenkausgabe*, Bd. 13, Zürich 1954, S. 151/152.

Stets kann ein Kunstwerk auch als ein historisches Dokument, als ein „Symptom“ für andere Prozesse, Zustände und Funktionen betrachtet werden.

Will man es als es selbst und in seiner Gegenwart erfassen, ist sein Werksein zu begreifen unerläßliche Bedingung.