

VOM UMGANG MIT DER KUNST

KUNSTWISSENSCHAFT

Begriff und Probleme einer Kunstwissenschaft

Was unter „Kunstwissenschaft“ hier verstanden werden soll, bedarf vorab des Versuchs einer Klärung, denn weder wird dieser Begriff einsinnig verwendet, noch ist das mit ihm gemeinte Gebiet scharf von verwandten abzugrenzen.

Der Begriff erschien zuerst kurz nach der Jahrhundertwende in der erweiterten Form „*Allgemeine Kunstwissenschaft*“. 1906 begründete *Max Dessoir* die „Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft“, die, nach dem Zweiten Weltkrieg von *Heinrich Lützel* fortgeführt, noch heute das wichtigste Publikationsorgan kunstwissenschaftlicher Erörterungen im deutschsprachigen Raum darstellt. Vergleichbare ausländische Zeitschriften tragen die Titel: „*The Journal of Aesthetics and Art Criticism*“, hrsg. von der „*American Society for Aesthetics*“, „*The British Journal of Aesthetics*“, „*Revue d'Esthétique*“, hrsg. vom „*Institut d'Esthétique et des Sciences de l'Art*“ Paris – d. h., sie begnügen sich meist mit dem alten Begriff „*Ästhetik*“. Tatsächlich sind die Prinzipienfragen der Kunstwissenschaft von den Problemen der Ästhetik schwer abzugrenzen, was auch durch die Vereinigung beider Begriffe im Titel der deutschen Zeitschrift zum Ausdruck kommt – wie auch bei dem 1906 erschienenen Buch von *Max Dessoir*: „*Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, in den Grundzügen dargestellt*“. *Dessoir* behandelte dabei im ersten Hauptteil, „*Ästhetik*“, u. a. die Prinzipien der Ästhetik, den ästhetischen Gegenstand, den ästhetischen Eindruck, die ästhetischen Kategorien (das Schöne, das Erhabene und das Tragische, das Häßliche und das Komische) – im zweiten Hauptteil, der „*Allgemeinen Kunstwissenschaft*“, das Schaffen des Künstlers, Entstehung

und Gliederung der Kunst, Tonkunst und Musik, Wortkunst, Raumkunst und Bildkunst, die Funktion der Kunst. Eine solche Abgrenzung ist nicht selbstverständlich, handelten doch etwa Hegels „*Vorlesungen über die Ästhetik*“ in ihrer zweiten Hälfte über die einzelnen Künste und deren System. Nun ist andererseits der Begriff „*Ästhetik*“ nicht weniger unscharf und nur schwer abgrenzbar von „*Philosophie der Kunst*“ oder „*Theorie der Kunst*“, so daß es sinnvoll erscheint, einen bestimmten Problemkreis unter dem Titel „*Kunstwissenschaft*“ zu umfassen. Schon hier ist darauf hinzuweisen, daß die so erfaßte Thematik nicht streng isoliert werden kann, sondern im Kontinuum der Probleme steht, die in der „*Ästhetik*“ (oder auch anders) genannten Grundlagenforschung behandelt werden.

In seiner „*Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft*“ (2 Bde, 1914 und 1920) erörterte *Emil Utitz* Themen wie „*Begriffsbestimmung der Kunst*“, „*Das ästhetische Erleben*“, „*Naturgenuß und Kunstgenuß*“ u. a., die vordem weithin der Ästhetik vorbehalten waren. Voraussetzung für eine solche Übertragung in eine angeblich neue Wissenschaft war aber ein sehr eingeschränkter Begriff des „*Ästhetischen*“. Der Anspruch jedoch, das Wesen aller Künste erfassen zu können, wird von den großen Systemen der Ästhetik des 19. Jh. übernommen. Der Theorie und Methodik der Kunstgeschichte konnte diese „*Allgemeine Kunstwissenschaft*“ nur wenig geben, nicht mehr als die reduzierte Ästhetik des frühen 20. Jahrhunderts.

1931 und 1933 veröffentlichte eine Gruppe jüngerer, meist Wiener Kunsthistoriker, unter ihnen *Hans Sedlmayr* und *Otto Pächt*, in zwei Bänden „*Kunstwissenschaftliche Forschungen*“. Der hier zugrunde gelegte Begriff von Kunstwissenschaft differiert entschieden vom eben um-

schriebenen einer „Allgemeinen Kunstwissenschaft“. Strenge Beschränkung auf bildende Kunst, Entwicklung der kunstwissenschaftlichen Untersuchung innerhalb einer Thematik der Kunstgeschichte, Bezugnahme auf damals aktuelle Disziplinen, etwa die Gestaltpsychologie unter Verzicht auf die überkommenen Fragen der Ästhetik, sind für ihn kennzeichnend. In einem ähnlichen Sinne faßte *Erwin Panofsky* 1964 Abhandlungen unter dem Titel „Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft“ zusammen. Grundbegriffe, die in der Kunstgeschichtswissenschaft selbst entwickelt worden sind, wie der Stilbegriff, der Begriff des „Kunstwollens“, Probleme der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst werden erörtert. Kunstwissenschaft meint hier also Prinzipien- und Methodenlehre der Kunstgeschichtswissenschaft. So konnte schon *Heinrich Wölfflins* systematisches Hauptwerk von 1915 den Titel „Kunstgeschichtliche Grundbegriffe“ tragen.

Die Kunstwissenschaft dieser zweiten Bedeutung konnte verständlicherweise für die kunsthistorische Arbeit ungleich fruchtbarer werden als die „Allgemeine Kunstwissenschaft“. Dennoch bedeutete der stillschweigende Verzicht auf Stellungnahme zu den in Ästhetik oder Philosophie der Kunst entwickelten Problembeständen nicht nur den Gewinn eines neuen, unbefangenen Zugangs. Vielmehr zeigt sich, daß manche der dort gefundenen Lösungen nun einfach dogmatisch vorausgesetzt und nicht mehr der Reflexion unterzogen wurden. Eine künftige Kunstwissenschaft wird somit nicht umhin können, neben der Klärung von Prinzipien und Methoden der Kunstgeschichtswissenschaft auch tiefer liegende ästhetische und kunstphilosophische Fragen der Lösung näherzubringen – soweit dies einer Einzelwissenschaft oder dem Teil einer solchen: *Kunstwissenschaft als Wissenschaftslehre der Kunstgeschichte*, möglich ist. In Ansätzen soll dies auch hier versucht werden.

Die kurze wissenschaftsgeschichtliche Vorerörterung konnte in erster Annäherung auf einige der zu behandelnden Probleme hinweisen. Das Hauptproblem aber stellt sich schon der einfachen *Analyse des Begriffes „Kunstwissenschaft“*. Wie kann es überhaupt so etwas wie „Kunstwissenschaft“ geben? Ist dieser Begriff nicht in sich widersprüchlich, wie „hölzernes Eisen“? Ist Kunst nicht gerade das, was sich einer wissenschaftlichen Erfassung entzieht, was dieser jedenfalls nicht bedarf? Entsteht Kunst nicht aus der Einbildungskraft, der Phantasie, dem Unbewußten, den freien Assoziationen und wirkt sie nicht, der künstlerischen Produktivität

entsprechend, auf das rational nicht faßbare „Lebensgefühl“ des Betrachters? Oder, anders gefragt, welcher Begriff von Wissenschaft muß zugrunde gelegt werden, damit eine Kunstwissenschaft möglich wird? Diese Fragen aber können nicht mehr durch unhistorische Reflexion beantwortet werden, sie erhellen sich nur im Nachvollzug von Gedanken der Kunstphilosophie und solchen der Begründung der Geisteswissenschaften.

Immerhin kann eine erste Abgrenzung gewonnen werden durch einen Blick auf die *außerwissenschaftliche Kunsterfahrung*. *Heinrich Lützelers* hat ihre Grundzüge in einem Aufsatz von 1962 dargestellt. Ob von außerwissenschaftlicher Kunsterfahrung allerdings, wie Lützeler will, schon gesprochen werden darf, wenn Kunst noch als ein Teil der jeweiligen Umwelt des Menschen erfahren wird, wenn, wie bei den Naturvölkern, das „was wir Kunstwerke nennen, für den Kampf, den Schutz, die Rechtsprechung, die Arbeit, das Leben und den Tod“ gebraucht wird, ist fraglich. Außerwissenschaftliche Kunsterfahrung ist doch Erfahrung von Kunst, das heißt, sie setzt die Ablösung der Kunstwerke von den Zwecken der Dimensionen des menschlichen Lebens, seien es nun die religiöse, politische, wirtschaftliche oder andere, voraus. Daß auch innerhalb solcher Zweckdienlichkeiten schon ein Wesenszug des Künstlerischen, die „Feier“ des Dargestellten (*Kurt Badt*), miterfahren wird, sei unbestritten. Doch erst, wenn solche Feier durch die Rückwendung der Aufmerksamkeit auf die Darstellung selbst in den Kreis der Erfahrung tritt, darf von Kunsterfahrung gesprochen werden. – Außerwissenschaftliche Kunsterfahrung wird faßbar erst, wenn sie sich in sprachlichen Äußerungen niedergeschlagen hat. Ihre Reflexe finden sich also in Beschreibungen innerhalb von Reiseberichten, in Romanwerken (etwa *Joris Karl Huysmans* „*La Cathédrale*“, 1898), in den dichterischen Formungen künstlerischer Erfahrungen (etwa *Rainer Maria Rilkes* „*Archaischer Torso Apollos*“), hier aber durch das Medium des dichterischen Wortes selbst schon gesteigert und vertieft. Unmittelbar wird man ihrer wohl nur durch Leserschriften in Zeitungen, durch Gespräche oder, aber dann auch schon wieder gefiltert, durch systematische Umfragen inne. Eigenarten außerwissenschaftlicher Kunsterfahrung sind nun vor allem der *Wille zur Vergegenwärtigung des Kunstwerks* und der *intensive Bezug auf das betrachtende Subjekt*. Jeder zeitliche Abstand soll aufgehoben werden, das Werk soll unmittelbarer Partner der Emotionen des Subjekts werden,

es soll Antwort geben auf seine Daseinsproblematik. Gegenwärtigsetzen des Kunstwerks, Durchbruch zur unmittelbaren Wirkung sind aber nun auch Forderungen, die jeder wissenschaftlichen Kunsterfahrung, will sie überhaupt noch Erfahrung von Kunst bleiben, gestellt sind. Eigenarten außerwissenschaftlicher Kunsterfahrung ragen mithin in die wissenschaftliche hinein, müssen in dieser aufbewahrt bleiben trotz Rücksichtnahme auf anscheinend gegensätzliche Forderungen: begriffliche Formung und Beachtung des Zeitenabstandes.

Von der außerwissenschaftlichen zur wissenschaftlichen Kunsterfahrung leitet über die *Kunstkritik*. Ihr geht es ähnlich wie jener um einen unmittelbaren Kontakt zu den Werken, gleichzeitig muß sie sich um begriffliche Festlegungen bemühen, will sie doch „unterscheiden“ (griechisch „krinein“) und Urteile aussprechen. Von der kunsthistorischen Forschung setzt sich die Kunstkritik durch ihren *Gegenwartsbezug* ab. Der Kunsthistoriker „befaßt sich mit dem Gewordenen, der Kunstkritiker mit dem Werden; ja man sagt vielleicht noch besser: mit dem Werden selbst. In den Forschungskreis des Kunsthistorikers rückt die künstlerische Produktion erst nach dem Ablaufe einer zeitlichen Mindestdistanz, durch die ihr Anschluß an die Vergangenheit und ihre innere Ordnung übersehbar zu werden beginnen... Aber den Stoff des Kunstkritikers bildet das zeitgenössische Kunstschaffen, und allein dieses. In seine Werkstatt tritt das Neue, oft fremdartig Unverständliche gleichsam noch warm von der Hand seines Schöpfers ein und bedrängt ihn mit seiner ungeheuren, rätselvollen Gegenwartigkeit...“ (*Albert Dresdner*, Die Entstehung der Kunstkritik, 1915). Gerade wegen dieser historischen Ungesicherheit nun muß sich der Kunstkritiker um ein Begriffsgerüst, um eine Systematik seiner Erfahrungen bemühen, und das bringt ihn in die Nähe der Kunsttheorie. „Kunstkritik ohne Kunsttheorie ist undenkbar“ (Dresdner), aber Kunsttheorie kann sich hier nicht zu einem festgefühten System von Grundsätzen und Folgerungen ausbilden, sondern die Elemente dieser Theorie müssen beweglich bleiben, es handelt sich hier um „ein fortgesetztes Experimentieren mit theoretischen Sätzen, um zu kritischen Formulierungen zu gelangen“ (Dresdner). Nur so kann das kunstkritische Urteil dem Neuen, Unbekannten gegenüber offenbleiben. – Aber nicht nur wegen solcher Zuwendung zu Gegenwart und Zukunft muß das kunstkritische Urteil letztlich rational ungesichert bleiben. „Das Problem der ästhetischen Kritik ist das Urbild des

kritischen Problems überhaupt“, formulierte *Alfred Baeumler* in seiner bedeutsamen Untersuchung „Das Irrationalitätsproblem in der Ästhetik und Logik des 18. Jahrhunderts bis zur Kritik der Urteilskraft“ (1923). „Das Problem der Kritik ist zugleich mit dem des Geschmacks geboren. Der Geschmack ist nur der subjektive Ausdruck des gleichen Tatbestandes, dessen objektiver die Kritik ist. Voraussetzung des kritischen Geistes ist die Selbständigkeit und Freiheit des Subjekts. Solange man absolute Maßstäbe anerkennt, gibt es keine Kritik; ebensowenig aber ist eine Kritik da möglich, wo man in der einzelnen Erfahrung ein letztes Kriterium erblickt... Die ästhetische Kritik gibt das Beispiel einer Methode, die ohne Preisgabe von Prinzipien *überhaupt* doch im Gegensatz zu der Dogmatik der Regeln steht; die die subjektive Instanz, das Recht der Erfahrung, anerkennt, ohne darum bloß empirisch zu sein“ (Baeumler). In *Kants* „Kritik der Urteilskraft“ gelangte das Problem der ästhetischen Kritik zu seiner klarsten Darstellung. Scharf akzentuierte Kant die *Subjektivität des Geschmacksurteils*, von dem aus sich ihm das ästhetische Problem erschlossen hatte: „Das Geschmacksurteil ist... kein Erkenntnisurteil, mithin nicht logisch, sondern ästhetisch, worunter man dasjenige versteht, dessen Bestimmungsgrund *nicht anders* als subjektiv sein kann... Hier wird die Vorstellung gänzlich auf das Subjekt, und zwar auf das Lebensgefühl desselben, unter dem Namen des Gefühls der Lust und Unlust, bezogen.“ Dennoch ist dieses Urteil von einer „subjektiven Allgemeingültigkeit“. Kant behauptete, daß man, im Gegensatz zu Aussagen über das Angenehme, „durch das Geschmacksurteil das Wohlgefallen an einem Gegenstande *jedermann* ansinne, ohne sich doch auf einem Begriffe zu gründen...“ Kants Begründung ist schwierig und nur aus dem Gesamtzusammenhang seiner Philosophie zu verstehen. Festzuhalten ist, daß auch hier *das Widerspiel von Subjektivität und Objektivität (Intersubjektivität)*, das auch über die Möglichkeit einer Kunstwissenschaft entscheidet, an zentraler Stelle steht. Und das subjektive Prinzip, das von der Wissenschaft aus nur als Hemmnis, als Beschränkung erscheint, wird hier klar erkennbar als Prinzip der um Freiheit und Selbstbestimmung ringenden Person. Zur Erläuterung der Grundsätze der Geschmackskritik führte Kant nämlich als erste „Maxime des gemeinen Menschenverstandes“ das „Selbstdenken“ an, die „Maxime einer niemals passiven Vernunft“, die sich dem „Bedürfnis, von andern geleitet zu werden“, entgegenstellt. Von hier aus

kann der Blick dafür frei werden, daß sich Kunstwissenschaft vor den Ansprüchen der objektivierenden Wissenschaft nicht nur zu rechtfertigen hat, sondern daß sie, umgekehrt, insofern sie der Kunst gerecht wird, auch Grenzen der Wissenschaft aufzuzeigen vermag.

Noch ein zweites Moment kann bei dieser Erörterung des kunstkritischen, des ästhetischen, des „Geschmacks“urteils gewonnen werden. Das Geschmacksurteil, getragen vom Subjekt, bezieht sich auf einzelnes. Das einzelne wird angeschaut, nur einzelnes und dessen Gruppierungen, nicht das Allgemeine kann angeschaut werden. Bei Kant heißt es: „In Ansehung der logischen Quantität sind alle Geschmacksurteile einzelne Urteile... z.B. die Rose, die ich anblicke, erkläre ich durch ein Geschmacksurteil für schön.“ Um das Problem der Individualität kreisten alle wichtigen Erörterungen der Kant vorausgehenden Ästhetik des 18. Jh., in der gleichermaßen Kritik und Geschmack thematisch wurden.

Das einzelne, Einzigartige, je Individuelle der Werke ist nun auch für die Kunstwissenschaft ein zentrales und schwieriges Problem. Wie kann einzelnes wissenschaftlich und das heißt begrifflich erfaßt werden? „Individuum est ineffabile“ (das Individuelle ist unaussagbar). In drei Bereichen kehrt diese Frage wieder, innerhalb der Geschichtstheorie, in der Theorie der Interpretation, aber auch bei der Analyse des *kennerschaftlichen Urteils*, das mit dem Urteil des Kunstkritikers insofern verwandt ist, als es noch unbekanntes, unentdecktes „Material“ zum Gegenstand hat. *Max J. Friedländer* verglich in seinem Essayband „Von Kunst und Kennerschaft“ „Historiker“ (womit er die akademische Kunstgeschichte meinte) und „Kenner“ durch folgende Gegensetzungen: die ersteren „streben vorzugsweise vom Allgemeinen zum Speziellen, vom Abstrakten zum Konkreten, vom Gedanklichen zum Sichtbaren, die Kenner bewegen sich in umgekehrter Richtung“. Gleichgültig, ob diese Charakteristik für alle „Historiker“ zu akzeptieren ist, für die „Kenner“ ist die Akzentuierung des Speziellen, Konkreten, Sichtbaren durchaus zutreffend. Und es ist nur konsequent, daß er als die letzte Instanz des kennerschaftlichen Urteils die „*Intuition*“ bestimmte: „Wenn auch alle jene Kriterien, die mit mehr oder weniger Recht als die ‚objektiven‘, scheinbar wissenschaftlichen, bezeichnet werden“ (also etwa Signaturen, Monogramme; urkundliche Nachrichten, Kontrakte, Inventare, alle übrigen Erwähnungen erhaltener Werke im alten Schriftwesen; ferner die „meß-

bar gleichen Formen“, wie Friedländer sich ausdrückte) „...beachtet zu werden verdienen, entscheidend bleibt am Ende doch etwas, worüber nicht diskutiert werden kann. Freilich, indem wir auf die Begriffe der Intuition und Evidenz stoßen – und jede stilkritische Darlegung landet und strandet an diesen Begriffen –, resignieren wir als Gelehrte und selbst als Schriftsteller. Eine gefühlsmäßige Überzeugtheit mengt sich ein und schiebt sich auf den Platz der bündigen Schlußfolgerung.“ Schon das kennerschaftliche, stilkritische Urteil, die Basis aller kunsthistorischen Forschung, muß in seiner Begründung hinter wissenschaftlichen Kriterien zurückbleiben – oder sie transzendieren. In welchem Sinne kann also überhaupt von *Kunstwissenschaft* gesprochen werden?

Geschichte und Kunstgeschichte

Kunstwissenschaft ist in erster Hinsicht *Prinzipien- und Methodenlehre der Kunstgeschichtsforschung*. Als solche hat sie teil an den Problemen der Geschichtswissenschaft überhaupt.

Betrachten wir zunächst jene Methoden, deren sich alle historische Forschung, darunter auch die kunsthistorische, bedienen muß, die Methoden der sog. historischen Grundwissenschaften: *Quellenkunde* und *Quellenkritik*. *Hans Tietze* hat sie in seinem umfangreichen Werk „Die Methode der Kunstgeschichte“ (1913), das in Aufbau und Durchführung Lehrbüchern der historischen Methode folgte, übersichtlich dargestellt. *Quelle* ist alles, was über Kunstwerke und kunstgeschichtliche Bezüge Aufschluß geben kann. Unter den *literarischen Quellen* (*Julius von Schlosser* hat sie in seinem wichtigen Buch: „Die Kunstliteratur. Ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte“, 1924, zusammengefaßt) ist der *Künstlerbiographie* der erste Platz einzuräumen, „weil die Kunstgeschichte in ihren Anfängen vom Interesse an den Künstlern ausgegangen ist und infolgedessen ein überaus wichtiges Material in dieser Form vorliegt“, und zwar als Selbstbiographie oder als Darstellung durch einen anderen. Die Sammlungen solcher Biographien sind der Ursprung der neueren Kunsthistoriographie. An der Spitze steht *Giorgio Vasaris* Werk „Le Vite de' più eccellenti Pittori, Scultori ed Architettori“, erstmalig in zwei Bänden 1550 erschienen, in erweiterter dreibändiger zweiter Auflage 1568. Es umfaßt die Lebensbeschreibungen italienischer Künstler von Cimabue bis zu Vasaris Gegenwart und kann als das wichtigste Quellenwerk der Kunstgeschichte überhaupt angesprochen wer-

den. Für die Niederlande nimmt eine ähnliche Stellung ein *Carel van Manders* „Het Schilder-Boeck“, Haarlem 1604, für Deutschland *Joachim von Sandrarts* „Teutsche Academie der edlen Bau-, Bild- und Malerkünste“, Nürnberg 1675–1679. Der biographischen Kunstliteratur tritt die *topographische Kunstliteratur* zur Seite. Diese Gattung reicht mit den *Mirabilienbüchern* bis in die Spätantike zurück – ja noch weiter, denn ihnen sind die *antiken Tempelführer* verwandt. In den *Mirabilienbüchern* und den *Pilgerführern* blieb das ganze Mittelalter hindurch das hagiographische Element entscheidend: es waren die heiligen Stätten, die für die Pilger beschrieben wurden. Daraus entwickelte sich die später so bedeutende *Guidenliteratur* Italiens. Monographien bedeutender Bauwerke entstanden meist als Denkschriften des Bauherrn selbst oder anderer unmittelbar daran interessierter Personen; ihre Vorläufer haben sie in den Rechenschaftsberichten der antiken Baumeister. Auf einem anderen Gebiet kunsttopographischer Quellen, dem der *Kunstinventare*, stehen Frankreich und die ihm eng verbundenen Niederlande an der Spitze der Entwicklung: schon im 14. Jh. entstanden die musterhaft angelegten Inventare des Herzogs von Berry. Hier wird auch die Tradition der mittelalterlichen Schatzkammern noch faßbar. Als dritter großer Bereich literarischer Quellen sind die *kunsttheoretischen Schriften* anzusprechen, die, beginnend mit den Traktaten antiker Künstler, wie etwa *Polyklets* „Kanon“ und *Vitruvs* „Zehn Büchern von der Baukunst“ (De Architectura Libri Decem, geschrieben etwa 35/25 v. Chr.), seit der italienischen Frührenaissance eine hochbedeutende Blüte erlebten, man denke nur an *Leone Battista Alberti*, *Piero della Francesca*, *Leonardo da Vinci*. Sie strahlte auch auf andere Länder aus: *Dürers* Schriften geben davon Zeugnis. Aber es leuchtet ein, daß kunsttheoretische Schriften Quellen in einem anderen Sinne als die bisher erwähnten sind, gewähren sie doch, wie auch Briefe, Tagebücher, Manifeste von Künstlern, Aufschluß über das künstlerische Denken selbst.

Die Übergänge von theoretischer zu *kunsttechnischer Literatur* sind fließend, doch läßt sich, vor allem im Mittelalter, eine Gruppe von Rezeptensammlungen, Farbenbüchern u. a. zusammenfassen, als deren Repräsentant *Cennino Cenninis* Handbuch der malerischen Technik (Il Libro dell'Arte, o Trattato della Pittura, geschrieben gegen 1400) gelten kann. *Alberti* jedoch nahm in seinen „Drei Büchern über Malelei“ (1435/36) theoretische und technische

Erörterungen zusammen, und diese Verflechtung von Theorie und Praxis ist für die Folgezeit vorbildlich geblieben.

Alle bisher genannten Quellen lassen sich im Begriff „*Kunstliteratur*“ vereinigen. Über Kunstwerke, Künstler, kunsthistorische Bezüge geben aber auch noch ganz andere Texte Auskunft. Man kann sie die „*dokumentarischen Quellen*“ nennen und darunter Schriftquellen verschiedenster Art subsumieren: Kirchenbücher, diplomatische Urkunden, Rechtsverordnungen, Stadtgeschichten, Rechnungsbücher aller Art, Statuten von Zünften und Akademien und viele andere mehr.

Schriftliche Quellen (*Tituli* und *Künstlerinschriften*, *Signaturen*, *Monogramme*) leiten zu den Kunstwerken selber über, da sie in materiellem Verband mit ihnen stehen. Diese, die *Kunstwerke*, sind aber die Quellen im ausgezeichneten Sinne, Quellen in der ursprünglichen Bedeutung des Wortes, da sie deren Unerschöpflichkeit teilen. Sie sind Quellen und zugleich Ziel der kunsthistorischen Bemühungen. Daß, nun wieder in der Terminologie der historischen Methodenlehre verstanden, Kunstwerke auch Quellen für anderes sein können, Auskunft geben können über andere Kunstwerke, über kunsthistorische Vorgänge oder, als „Denkmäler“, über Sachverhalte allgemein- oder national-historischer, religiöser, politischer, wirtschaftlicher usw. Art, weist auf die Vielfalt der möglichen Betrachtungsweisen hin.

Erschließung dieser Quellen ist eine Hauptaufgabe der kunsthistorischen Forschung, Kenntnis der Quellenlage ist Bedingung für alle weiterführende Arbeit. Nicht bloße Kenntnis ist schon Wissenschaft, *Quellenkritik* ist deren unveräußerlicher Bestandteil. Hinsichtlich der Kritik der schriftlichen Quellen muß sich auch der Kunsthistoriker der Methoden bedienen, die in aller historischen Forschung üblich und nötig sind. Die philologische, textkritische Methode der Quellenuntersuchung war seit der Renaissance vornehmlich aus der juristischen Beschäftigung mit Urkunden, d. h. schriftlichen Fixierungen eines Rechtsgeschäfts, entstanden und seit dem Ende des 18. Jh. Bestandteil der kritischen Geschichtsschreibung (vgl. *K. Pabst*, Geschichtsforschung, in: Die Weltgeschichte, 1971). Die Prüfung der Echtheit einer Schriftquelle erfolgt nach inneren (inhaltlichen und stilistischen) und äußeren (materiellen, etwa den Schriftträger betreffenden) Kriterien. Zu ihrer Anwendung müssen die historischen „Hilfswissenschaften“ herangezogen werden, also Paläographie (Schriftenkunde), Diplomatik (Urkun-

denlehre) oder Epigraphik (Inskriptenkunde), Genealogie (Geschlechterkunde, Familiengeschichte), Namenskunde, Heraldik (Wappenkunde), Sphragistik (Siegelkunde), Numismatik (Münzkunde). Einige dieser Hilfswissenschaften, etwa Epigraphik, Genealogie oder Heraldik, können auch der Kritik der nichtschriftlichen Quellen, der Denkmäler, dienen.

Sowohl zur Findung wie zur Beurteilung der eigentlichen Quellen, der *Denkmäler* selbst, mußte die Kunstwissenschaft nun aber auch spezifische Methoden entwickeln.

Der Findung des „kunstgeschichtlichen Materials“ dient vornehmlich die *Ausgrabung*, die systematische Freilegung und Bergung verschütteter Altertümer. Planvolle Ausgrabungen wurden seit der Renaissance unternommen. Die Entdeckungen Herculanums (1711) und Pompejis (1748) belebten die Ausgrabungstätigkeit neu, systematisiert wurde sie erst innerhalb der Ausbildung der Altertumswissenschaften, insbesondere der klassischen, der ägyptischen und der vorderasiatischen Archäologien im 19. Jh. Die *Methoden der Ausgrabung* unterscheiden sich je nach der Art der verschütteten Objekte, des Erdreichs und anderer Faktoren sehr. Es kann sich um eine Freilegung nur wenig zerstörter Bauten handeln oder um eine Rekonstruktion aus nur fragmentarisch Gegebenem. Dann ist eine ständige genaue Beobachtung der Schichtenabfolge und der Fundumstände nötig, aus denen dann die Geschichte der Lokalität abgelesen, Gebäude und andere Objekte rekonstruiert werden können. Die moderne Luftbildphotographie aber ermöglicht es, die Anlagen von Bauten und Siedlungen ohne Ausgrabung zu erkennen, indem sie die durch die Fundamente bewirkten Veränderungen innerhalb der obersten Erdschicht sichtbar macht.

Damit sind die *naturwissenschaftlichen Methoden* der Kunstwissenschaft in den Blick gekommen. Sie dienen der Erforschung und Beschreibung des materiellen Bestandes von Kunstwerken. Ihre Ziele sind Werkstoffgeschichte, Geschichte der künstlerischen Techniken und Kenntnis vom Altern der Materialgefüge, Echtheitsprüfung, darüber hinaus die Charakterisierung des Materialstils von Kunstepochen, -landschaften, ja einzelnen Ateliers. Erst seit wenigen Jahrzehnten wird die Untersuchung von Kunstwerken systematisch mit modernen naturwissenschaftlichen Methoden betrieben, und das auch nur an wenigen Instituten. Einige dieser Methoden seien, nach *Christian Wolters'* Darstellung: „Naturwissenschaftliche Methoden in der Kunstwissenschaft“ (1970),

kurz charakterisiert. Elektromagnetische Strahlen werden verwendet für Untersuchungen mit infraroten, ultravioletten und Röntgenstrahlen. *Infrarot- und Röntgenaufnahmen* dienen vornehmlich der Stilkritik. Die Infrarotphotographie ist eine wesentliche Hilfe bei der Untersuchung von Gemälden, weil es häufig gelingt, die unter den Malschichten verborgene Unterzeichnung sichtbar zu machen. Auch das Hauptanwendungsgebiet der Röntgenstrahlen ist die *Gemäldedurchleuchtung*. Das Röntgenbild läßt das Bleiweißgerüst des Gemäldes sichtbar werden. Es zeigt nicht nur eine einzelne Schicht, sondern die gesamte Formbemühung während des Malvorgangs, so daß sich Rückschlüsse auf den Entstehungsprozeß ergeben. Die Unterschiede zwischen Künstlern, denen Malen die Verwirklichung einer bereits festgelegten Bildvorstellung ist, und solchen, die während der Arbeit die Formen verändern und steigern, werden deutlich. Unter *ultraviolettem* Licht können Substanzen wieder sichtbar werden, die durch Alterungsvorgänge, wie Ausbleichen oder Korrosion, vom menschlichen Auge nicht mehr wahrzunehmen sind. So können verblichene Zeichnungen, Wandmalereien, Textilmuster und unlesbar gewordene Schriften wieder sichtbar werden. – Die bekannteste Anwendung der Kernstrahlung ist die C_{14} - oder *Radio-Carbon-Methode*. Sie beruht auf der Zerfallgeschwindigkeit des in jedem Material organischer Herkunft vorkommenden Kohlenstoffisotops ^{14}C (C_{14}). Mißt man die Radioaktivität einer ehemals lebendigen organischen Substanz, z.B. Holz, so kann man deren Alter bis auf etwa 44000 Jahre zurück ermitteln. Diese Methode ist, wegen ihrer relativen Ungenauigkeit, von Wert nur für die Datierung sehr alten Materials, also etwa für die Vor- und Frühgeschichte. – Die *Mikrochemie* war neben der Mikroskopie anfänglich das wichtigste analytische Hilfsmittel. Damit wurden zu Anfang des 20. Jh. Pigmente und Bindemittel in antiken Wandmalereien identifiziert, später wurden Reihenuntersuchungen von Farben auf Gemälden durchgeführt. Mit der Einführung physikalischer Methoden, die sich in größerem Maße erst nach dem Zweiten Weltkrieg vollzog, nahm die Mikrochemie an Bedeutung ab. – Die *Jahrringchronologie* (*Dendrochronologie*) bietet eine Möglichkeit zur Datierung alter Hölzer. Sie beruht auf dem Wechsel der unterschiedlichen Jahrringbreiten, die von den Niederschlagshöhen während der Vegetationszeiten abhängen. Er wird von einer Mindestzahl von 50 Ringen ab so charakteristisch, daß er zur Fixierung des Einschlagdatums

alter Stämme dienen kann, wenn es gelungen ist, für bestimmte Holzarten und Vegetationszonen längere Zeiträume zu überbrücken.

Die Gesichtspunkte, unter denen die naturwissenschaftlichen Methoden fruchtbar werden können, müssen von der Kunstwissenschaft bereitgestellt werden. Es sind dies neben den vorhin erwähnten vornehmlich Datierungsfragen, Echtheitsfragen, Fragen der Stilkritik. Die *Stilkritik* selbst gehört natürlich ebenfalls zur Kritik der gegenständlichen Quellen. Sie aber wird nun weitgehend von der Eigenart des oben beschriebenen kennerschaftlichen Urteils bestimmt und führt andererseits in die Problematik des Stilbegriffs.

Max J. Friedländer hatte im oben angezogenen Zitat (vgl. S. 102) den (systematisierenden) „Kunsthistoriker“ im Gegensatz zum „Kunstkenner“ als denjenigen charakterisiert, der vom Allgemeinen, Abstrakten, Gedanklichen seinen Ausgang nimmt – und auch wieder dorthin strebt. Das ist nun eine faktisch zwar weithin richtige – die Gründe hiervon sind noch darzustellen –, geschichtstheoretisch aber keineswegs unproblematische Feststellung. Vielmehr ist die Frage nach dem *Verhältnis des Individuellen und des Allgemeinen in der Geschichte* ein wichtiges, immer erneut diskutiertes Thema der Geschichtswissenschaft, und die Auffassung, gerade das Individuelle, nicht das Allgemeine sei Erkenntnisziel der Geschichtswissenschaft, wurde besonders von der deutschen Historie öfters und mit Entschiedenheit vertreten. Es sei nur an Friedrich Meinecke oder Ernst Troeltsch erinnert. Der Philosoph Heinrich Rickert vertiefte diesen Gesichtspunkt zur Unterscheidungskategorie von *Natur- und Kulturwissenschaften*. Naturwissenschaften sind nach ihm generalisierend und wertfrei, Kulturwissenschaften individualisierend und wertbezogen. Solche Betonung des Individualitätsgedankens blieb nicht unwidersprochen. Karl-Georg Faber hat in seiner „Theorie der Geschichtswissenschaft“ (1971) die Überlegungen zusammengestellt, die eine Begrenzung dieser Hinsicht fordern. Einmal gehört zu allen Aussagen über Individuelles eine Fülle allgemeiner Bestimmungen, zum anderen ist eine der legitimen Aufgaben des Historikers die Erkenntnis der nicht-einmaligen Aspekte der Ereignisse, also jener, die sie mit anderen gemeinsam haben. „Mehrere vorkommende Phänomene, die mit Klassennamen wie Staat, Feudalismus, Revolution, Restauration u. a. m. bezeichnet werden ... sind die Gegenstände der vergleichenden Geschichtsforschung“ (Faber). Die „Strukturgeschichte“ setzt sich die Er-

fassung der nichtindividuellen, allgemeinen Elemente der Geschichte zum alleinigen Ziel. Eine ausgewogene Historie aber wird sich um die Erkenntnis des vielschichtigen Ineinanderwirkens von Individuellem und Generellem in der Geschichte bemühen.

Friedrich Meinecke wies in seinem Buch „Die Entstehung des Historismus“ auf die Bedeutung des ästhetischen Momentes für die Ausbildung des Individualitätsgedankens hin. *Tatsächlich findet im Ästhetischen, im anschaulich Erfassbaren, im Kunstwerk das Individuelle seine Erfüllung.* – Was nun aber *Geschichte* und *Kunstgeschichte* grundlegend unterscheidet, kann im Unterschied von *Tat* und *Werk* gefaßt werden. Kurt Badt schrieb darüber in seiner bedeutsamen „Wissenschaftslehre der Kunstgeschichte“ (1971): „Schon die Scholastiker stellten fest: Werk steht der Tat nahe, dem rein erkennenden Denken gegenüber, wenn nicht entgegengesetzt. Aber auch Werk und Tat sind grundverschieden: factibile = poietón und agibile = praktón. Jede Tat sucht das Dasein in irgendeiner Weise zu verändern. Sie ist auf Erfolg angelegt und ausgerichtet, auf das (vermeintliche oder wirkliche) zu erreichende Gute für eine einzelne Person, eine Gruppe oder für die Menschheit. Jede Tat hat ein Ziel *außer* sich. – Im Gegensatz zur Tat ist ein Werk ein *für sich selbst* als Endziel Unternommenes, das zwar Wirkungen haben mag, die jedoch jener einzigen anhängen, welche im Wirken des Werkes als es selbst besteht ... ‚Werk‘ ist ein auf sich selbst bezogenes und darin schon völlig legitimes Gebilde, das, indem es sich zeigt, in seinem ‚es‘ etwas anderes, Tieferes wie Höheres, enthüllt, und zwar so, daß es in seinem Erscheinen unmittelbar als ‚wahr‘ erscheint. Das hat Hegel so ausgesprochen: ‚Die Form der sinnlichen Anschauung nun gehört der Kunst an, so daß die Kunst es ist, welche die Wahrheit in Weise sinnlicher Gestaltung für das Bewußtsein hinstellt, und zwar einer sinnlichen Gestaltung, welche in dieser ihrer Erscheinung selbst einen höheren, tieferen Sinn und Bedeutung hat.‘“ Damit ist auf die höchste Dimension verwiesen, auf den Bezug des Kunstwerks zur Wahrheit. Das Kunstwerk als ein In-sich-Beschlossenes, der Anschauung sich Darbietendes ist in einem *ausgezeichneten Sinne* ein *Individuelles*, ein je Einmaliges, und darin in seinem Wahrheitsgehalt bestimmt. Es darf rückverweisend bemerkt werden, daß auch in der Geschichtswissenschaft die Bedeutung des Individuellen aus einer höchsten Hinsicht sich rechtfertigt. Bei Faber heißt es: „Die Legitimation für eine solche Bewertung des Individuel-

len ... in der Geschichte wird gewonnen durch die Annahme eines direkten Bezuges, eines Immediatverhältnisses des Individuums ... zu einer außerhalb der Geschichte stehenden Instanz, zu Gott.“

Sind damit Unterschiede und Gemeinsamkeiten von Geschichte und Kunstgeschichte hinsichtlich ihres Gegenstandes in den Grundzügen beschrieben, so muß nun noch dasselbe für die *erkenntnistheoretische Problematik in Geschichte und Kunstgeschichte* geleistet werden. Das insbesondere von der deutschen Historie im 19. Jh. entwickelte Verfahren zur Erfassung ihrer Gegenstände ist das „*Verstehen*“, das in der *Hermeneutik*, der Auslegungskunst, seine Regeln erhielt. Sie will, wie *Wilhelm Dilthey* in seiner Studie „*Die Entstehung der Hermeneutik*“ (1900) formulierte, die Frage „nach der wissenschaftlichen Erkenntnis der Einzelperson, ja der großen Formen singulären menschlichen Daseins überhaupt“ beantworten. Dilthey wiederholte die Lösung *Schleiermachers*. „Die Möglichkeit der allgemeingültigen Interpretation kann aus der Natur des Verstehens abgeleitet werden. In diesem stehen sich die Individualität des Auslegers und die seines Autors nicht als zwei unvergleichbare Tatsachen gegenüber: auf der Grundlage der allgemeinen Menschenatur haben sich beide gebildet, und hierdurch wird die Gemeinschaftlichkeit der Menschen untereinander für Rede und Verständnis ermöglicht.“ Dilthey erläuterte dann diese Auffassung *Schleiermachers* in folgender Weise: „Indem nun aber der Ausleger seine eigne Lebendigkeit gleichsam probierend in ein historisches Milieu versetzt, vermag er von hier aus momentan die einen Seelenvorgänge zu betonen und zu verstärken, die anderen zurücktreten zu lassen und so eine Nachbildung fremden Lebens in sich herbeizuführen.“ Wie aus diesem Zitat hervorgeht, *erwuchs die Hermeneutik auf der Grundlage einer Lebensphilosophie*, einer Philosophie, die den Menschen in seiner ganzen Lebendigkeit, nicht nur nach der Geistigkeit hin, erfassen wollte. Noch die heutige Theorie der Geschichtswissenschaft betont, daß historisches Verstehen in der Lebenserfahrung wurzelt. – Versucht man nun, nach dem Verfahren der Hermeneutik, die zu interpretierenden Werke oder Handlungen vom Autor und seiner Lebensstellung her zu verstehen, dann zeigt sich „die zentrale Schwierigkeit aller Auslegungskunst“, der „*hermeneutische Zirkel*“, denn wir wissen vom Autor und seiner Lebendigkeit und Geistesart ja nur durch seine Werke und Handlungen. Bezogen auf literarische Werke, formu-

lierte Dilthey: „Aus den einzelnen Worten und deren Verbindungen soll das Ganze eines Werkes verstanden werden, und doch setzt das volle Verständnis des einzelnen schon das des Ganzen voraus. Dieser Zirkel wiederholt sich in dem Verhältnis des einzelnen Werkes zu Geistesart und Entwicklung seines Urhebers, und er kehrt ebenso zurück im Verhältnis dieses Einzelwerks zu seiner Literaturgattung.“ Es leuchtet ein, daß weder das Verstehen selbst noch der hermeneutische Zirkel die Allgemeingültigkeit historischer Interpretation sichern können. So bescheidet sich auch Dilthey: „Alles Verstehen bleibt immer nur relativ und kann nie vollendet werden.“ Mag sich auch die moderne geschichtswissenschaftliche Theorie um zusätzliche methodische Sicherungen bemühen, der wissenschaftliche „Mangel“ bleibt, daß alles geisteswissenschaftliche Verstehen in seinen höheren Ansprüchen abhängt von der Größe der Lebensauffassung des Interpreteten selbst. Eher als ein Mangel an Wissenschaftlichkeit ist hierin aber eine Grenze der Wissenschaft zu sehen. Wissenschaft will Faktisches durch Modelle erkennen. In den Geisteswissenschaften sind Erkenntnissubjekt und Erkenntnisobjekt einander ebenbürtig: Der Mensch erkennt den Menschen. Der Mensch ist niemals bloß „Faktum“, sondern ebenso sehr „Entwurf“. Der „Entwurf“ des Historikers muß sich messen am „Entwurf“ des historischen Menschen. In verstärktem Maße gilt dies für das kunsthistorische Verstehen. Denn der „Entwurf“, konkretisiert in den Kunstwerken, ist ja hier das eigentliche Thema.

Phasen der Geschichte der Kunstwissenschaft

Weil alle historische Interpretation, und die kunsthistorische zumal, mitbestimmt ist von der Größe der Auffassung des Interpreteten, *kann von einem stetigen Erkenntnisfortschritt in diesen Wissenschaften nicht gesprochen werden*. Denn nichts gewährleistet, daß mit dem Anwachsen der Faktenkenntnisse auch die Lebenseinsicht als Voraussetzung der Hermeneutik sich vertieft oder auch nur in ihrem Rang sich durchhält. Vielmehr läßt sich nicht selten das Gegenteil feststellen. Deshalb ist ein Blick auf die Geschichte der Kunstwissenschaft nicht nur von historischem Interesse. Wohl soll er auch den Wandel der ästhetischen und geschichtstheoretischen Prinzipien erfassen, zugleich die Aufmerksamkeit richten auf Unvergangesenes, auf zu Unrecht Vergessenes oder überholt Gegläubtes.

Als *Vater der neueren Kunstgeschichtsschreibung* steht Giorgio Vasari am Beginn dieses

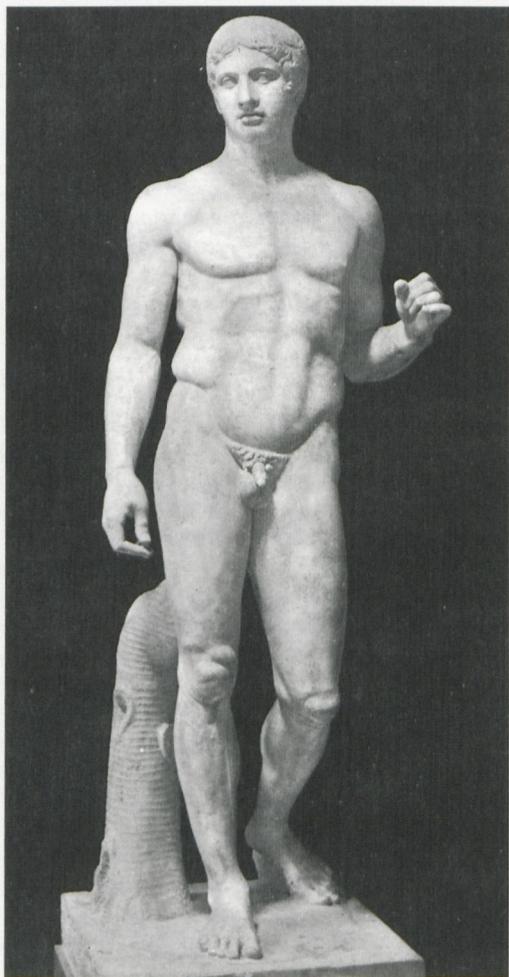
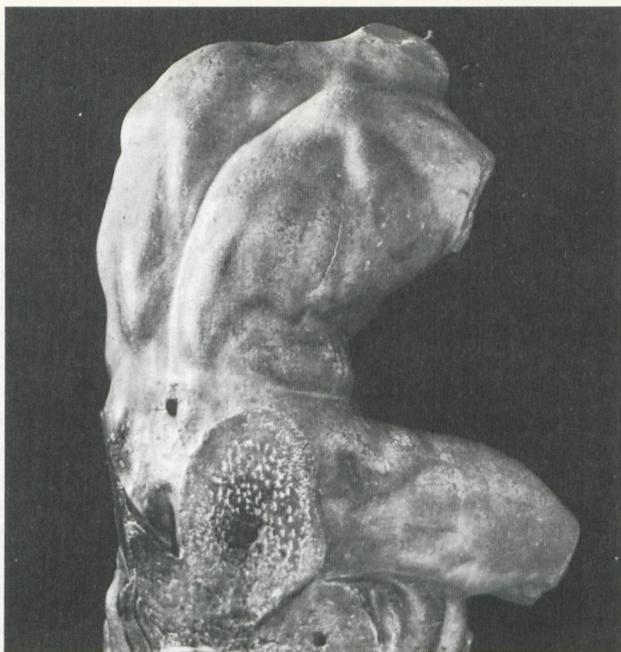
Überblicks. Aufbauend auf einer Tradition von Künstlerbiographien, faßte er in seinen „Vite de' più eccellenti Pittori, Scultori ed Architettori“ (1550, 1568) Biographien zu einem Gesamtbild zusammen, das bestimmt war vom historischen Interpretationsrahmen des Wiederauflebens der Künste nach ihrer antiken Blüte und ihrem mittelalterlichen Verfall. Dieses Gesamtbild war mithin getragen vom Hochgefühl, Zeuge einer künstlerischen Blütezeit zu sein, einer Zeit, die auf der Höhe künstlerischen Könnens sich befand, in der die schwierigsten Aufgaben spielend bewältigt wurden – denn dieser Gesichtspunkt, *Kunst als Fertigkeit, als Souveränität des Könnens*, stand begreiflicherweise bei einer Betrachtung des schaffenden Künstlers selbst im Mittelpunkt. So unkritisch und unmethodisch nun die Darstellungen Vasaris der modernen verfeinerten Forschung in vielen Punkten auch erscheinen müssen, eines haben sie ihr voraus und könnte ihr zum Ansporn dienen, nämlich die Fülle und Leidenschaftlichkeit des Lebensgehaltes. „Das unaufhörliche Fluten und Rauschen des Lebens... mit einer ewigen Ruhelosigkeit und einer grandiosen Gewalt“ tönt uns hier entgegen. „Wen dieser Ton einmal ergriffen hat, dem kann es wohl geschehen, daß ihm der moderne Begriff einer durchgehenden Bedingtheit und insofern Notwendigkeit alles Geschehens nur mehr von einer sehr abgeleiteten Wahrheit erscheint; was an Erkenntniswerten damit unlegbar gewonnen ist, ist an Anschauung und sinnlicher Nähe des Lebens selbst verlorengegangen“ (Ernst Heidrich, Beiträge zur Geschichte und Methode der Kunstgeschichte, 1917).

Es war Johann Joachim Winckelmann, der, angeregt von Voltaires Wendung zur Philosophie der Geschichte, solche Aneinanderreihung von Künstlerbiographien hinter sich ließ und zum *erstenmal die Darstellung eines großen geschichtlichen Gesamtzusammenhanges der Kunst gab*. Seine „Geschichte der Kunst des Altertums“ (1764) stellte sich die Aufgabe, „den Ursprung, das Wachstum, die Veränderung und den Fall derselben, nebst dem verschiedenen Stile der Völker, Zeiten und Künstler zu lehren“. Leidenschaftliche Bewunderung der antiken Kunst hatte Winckelmanns erste Schrift „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst“ (1755) veranlaßt. Durch Heranbildung zum „wahren guten Geschmack“, dem der griechische das Vorbild gab, sollte das zeitgenössische Kunstschaffen erneuert werden. Die Vertiefung in eben diese Werke und ein umfassendes

geschichtstheoretisches Konzept aber zeigten dem reifen Winckelmann die Unmöglichkeit solcher Nachahmung durch Einsicht in die Gesetzmäßigkeit der kunstgeschichtlichen Entwicklung, die er als Resultat innerer Wachstumskräfte und äußerer Bedingungen, wie Klima, Boden, Rasse, Staat, Gesellschaft, Religion, auffaßte (wobei er Montesquieu folgte). „Die Künste haben ... mit dem Notwendigen angefangen; nach dem suchte man die Schönheit, und zuletzt folgte das Überflüssige: dieses sind die drei vornehmsten Stufen der Kunst.“ Damit war ein wichtiges Problem kunsthistorischer Forschung angegangen, das der *Periodisierung*, der Gliederung kunstgeschichtlicher Zusammenhänge. – Die Gefahr besteht, daß bei derart weiten Überblicken das Werk nur mehr als Beispiel einer bestimmten Stilstufe genommen wird. Winckelmann entging ihr durch den Enthusiasmus seiner Hingabe an die zugleich sinnliche und geistige Schönheit. „Die Athaumasie oder die Nichtverwunderung, die von Strabo angepriesen wird, weil sie die Apathie hervorbringt, schätze ich in der Moral, aber nicht in der Kunst, weil hier die Gleichgültigkeit schädlich ist.“ Begeisterung trug seine Beschreibungen von Kunstwerken. *Diese Beschreibungen behandelten* nicht mehr nur, wie die bislang üblichen, Naturnähe und Darstellungsthema, sondern *zugleich die Wirkung des Kunstwerks auf die Einbildungskraft des Betrachters*. Erfahrung des Kunstwerks ist keine passive Rezeption, sondern löst die Einbildungskraft zu eigenem und doch ihrem Gegenstand entsprechendem Wirken. Seine „Beschreibung des Torso im Belvedere zu Rom“ (⊗ S. 108) sah Winckelmann an „als eine Probe von dem, was über ein so vollkommenes Werk der Kunst zu denken und zu sagen wäre, und als eine Anzeige von Untersuchung in der Kunst. Denn es ist nicht genug, zu sagen, daß etwas schön ist: man soll auch wissen, in welchem Grade und warum es schön sei.“ Als ein Höhepunkt der Beschreibung von Kunstwerken soll sie hier ausführlich zitiert werden. Winckelmann faßte den Torso als eine Darstellung des Herakles auf. Herakles' mächtiger Leib ruft ihm dessen Taten, ihre Vielfalt und Kühnheit ins Bewußtsein, zeigt uns der Künstler den Helden doch „in einer vergötterten Gestalt und mit einem gleichsam unsterblichen Leibe, welcher dennoch Stärke und Leichtigkeit zu den großen Unternehmungen, die er vollbracht, behalten hat... In jedem Teile des Körpers offenbart sich, wie in einem Gemälde, der ganze Held in einer besonderen Tat...“ Die Rühmung dieses Leibes führte Winckelmann zu Metaphern der schönen und

Der »Torso im Belvedere« (Rom, Vatikanische Museen; rechts) wurde von *Winckelmann* als vergöttlichter Herakles interpretiert. Heute vermutet man, daß ein mythischer Athlet dargestellt ist. Geschaffen wurde die Marmorstatue von *Apollonios* aus Athen ca. Mitte des 1. Jh. v. Chr.

Die Gegenüberstellung der *Statue des Ranofar* aus Sakkara (Kairo, Ägyptisches Museum; geschaffen um 2500 v. Chr.; unten links) und des »*Doryphoros*« (Speerträgers) von *Polyklet* (von dem um 440 v. Chr. geschaffenen Bronzebildwerk geben uns nur römische Steinkopien wie die im Museum von Neapel Zeugnis; unten rechts) läßt die *Unterschiede zwischen ägyptischer und griechischer Gestaltung* hervortreten: »Während beim Ranofar der Stein darauf beschränkt ist, Träger der Lebensgestalt zu sein oder Medium, an dem die Integrierung von Organischem und mathematischer Gesetzmäßigkeit sich vollzieht, ist im Doryphoros das Leben selbst als bewegendes und beseelendes Prinzip dargestellt.« Die »Besitzergreifung der Lebens-Gestalt durch das Lebens-Prinzip«, im Ägyptischen magisch, nämlich im Grabe, vollzogen, »wird im Griechischen in die Darstellung selbst einbezogen.« (Kaschnitz-Weinberg)



großen Natur: „Ich wurde entzückt, da ich diesen Körper von hinten ansah, so wie ein Mensch, der nach Bewunderung des prächtigen Portals an einem Tempel, auf die Höhe desselben geführt würde, wo ihn das Gewölbe desselben, welches er nicht übersehen kann, von neuem in Erstauen setzt. Ich sehe hier den vornehmsten Bau der Gebeine dieses Leibes, den Ursprung der Muskeln und den Grund ihrer Lage und Bewegung, und dies alles zeigt sich wie eine von der Höhe der Berge entdeckte Landschaft, über welche die Natur den mannigfaltigen Reichtum ihrer Schönheiten ausgegossen. So wie die lustigen Höhen derselben sich mit einem sanften Abhänge in gesenkte Täler verlieren, die hier sich schmälern und dort erweitern: so mannigfaltig, prächtig und schön erheben sich hier schwellende Hügel von Muskeln, um welche sich oft unmerkliche Tiefen, gleich dem Strome des Mäanders, krümmen, die weniger dem Gesichte, als dem Gefühle offenbar werden. Scheint es unbegreiflich, außer dem Haupte, in einem anderen Teil des Körpers eine denkende Kraft zu zeigen: so lernt hier, wie die Hand eines schöpferischen Meisters die Materie geistig zu machen vermögend ist.“

Wie Herder und Goethe rühmte auch *Hegel* Winckelmanns Verdienste um eine tiefere Erfassung der Kunst und ihrer Geschichte. Winckelmann sei, so heißt es in seinen „Vorlesungen über die Ästhetik“ (erstmalig 1835 aus Hegels Nachlaß durch H. G. Hotho herausgegeben), „als einer der Menschen anzusehen, welche im Felde der Kunst für den Geist ein neues Organ und ganz neue Betrachtungsweisen zu erschließen wußten“. Aber Hegel ging über ihn hinaus wie auch über Kants Begründung der ästhetischen Erfahrung im freien Spiel der Erkenntniskräfte. *Hegel bezog Kunst auf die höchste Dimension des Geistes, die Wahrheit.* Die Kunst stellt „die Wahrheit in Weise sinnlicher Gestaltung für das Bewußtsein“ hin. Entschieden wurde sie aus dem Nachahmungsverhältnis zur Wirklichkeit und aus den praktischen Zwecken gelöst. „In der gewöhnlichen äußeren und inneren Welt erscheint die Wesenheit wohl auch, jedoch in der Gestalt eines Chaos von Zufälligkeiten, verkümmert durch die Unmittelbarkeit des Sinnlichen und durch die Willkür in Zuständen, Begebenheiten, Charakteren usw. Den Schein und die Täuschung dieser schlechten, vergänglichen Welt nimmt die Kunst von jenem wahrhaften Gehalt der Erscheinungen fort und gibt ihnen eine höhere, geistgeborene Wirklichkeit. Weit entfernt also, bloßer Schein zu sein, ist den Erscheinungen der Kunst der gewöhnlichen Wirk-

lichkeit gegenüber die höhere Realität und das wahrhaftigere Dasein zuzuschreiben.“

Wahrheit ist nun, gemäß einer Grundthese der Philosophie Hegels, die sich entwickelnde. „Das Wahre ist das Ganze. Das Ganze aber ist nur das durch seine Entwicklung sich vollendende Wesen. Es ist von dem Absoluten zu sagen, daß es wesentlich *Resultat*, daß es erst am *Ende* das ist, was es in Wahrheit ist“, hieß es schon in Hegels „Phänomenologie des Geistes“ (1807). Auch die Wahrheit der Kunst kann sich nur in ihrer Entwicklung, in ihrem weltgeschichtlichen Zusammenhang entfalten. Denkende Befassung mit Kunst, Kunstwissenschaft, ist dementsprechend nur als Kunstgeschichte möglich. *Ästhetisches System und historischer Prozeß sind eins.* Dieser faszinierende Gedanke war, wie zu zeigen sein wird, die *Prämisse bedeutender kunsthistorischer Theorien des 20. Jahrhunderts.* – Hegel gewann aus dieser Identifikation von ästhetischem System und Geschichte sowohl ein historisch begründetes System der einzelnen Künste (siehe dort) wie eine sinnvolle Abfolge der verschiedenen Kunstformen: der „symbolischen“, in der, wie im vorgriechischen Altertum: in Ägypten, in Indien oder bei den Mohammedanern, Idee und sinnliche Erscheinung nur partiell übereinstimmten, der „klassischen“, griechischen, die dem Ideal ein wirkliches Dasein gab, Geistiges und Sinnliches sich ganz durchdringen ließ – und schließlich der „romantischen“, christlichen, in der die Idee die Gestalt hinter sich gelassen hatte.

Damit war aber auch schon der Grund gelegt für Hegels *These von der Vergangenheit der Kunst.* „Nur ein gewisser Kreis und Stufe der Wahrheit ist fähig, im Elemente des Kunstwerks dargestellt zu werden; es muß noch in ihrer eigenen Bestimmung liegen, zu dem Sinnlichen herauszugehen und in demselben sich adäquat sein zu können, um echter Inhalt für die Kunst zu sein, wie dies z. B. bei den griechischen Göttern der Fall ist. Dagegen gibt es eine tiefere Fassung der Wahrheit, in welcher sie nicht mehr dem Sinnlichen so verwandt und freundlich ist, um von diesem Material in angemessener Weise aufgenommen und ausgedrückt werden zu können. Von solcher Art ist die christliche Auffassung der Wahrheit, und vor allem erscheint der Geist unserer heutigen Welt, oder näher unserer Religion und unserer Vernunftbildung als über die Stufe hinaus, auf welcher die Kunst die höchste Weise ausmacht, sich des Absoluten bewußt zu sein. Die eigentümliche Art der Kunstproduktion und ihrer Werke füllt unser höchstes Bedürfnis nicht mehr aus... Der Gedanke und

die Reflexion hat die schöne Kunst überflügelt... Uns gilt die Kunst nicht mehr als die höchste Weise, in welcher die Wahrheit sich Existenz verschafft.“ So lauteten die berühmten Worte Hegels, die Kunst als ein Vergangenes und Überholtes erklärten. Gerade solche Vergangenheit sollte nun die wissenschaftliche Befassung mit Kunst ermöglichen und rechtfertigen. „Was durch Kunstwerke jetzt in uns erregt wird, ist außer dem unmittelbaren Genuß zugleich unser Urteil, indem wir den Inhalt, die Darstellungsmittel des Kunstwerks und die Angemessenheit und Unangemessenheit beider unserer denkenden Betrachtung unterwerfen. Die Wissenschaft der Kunst ist darum in unserer Zeit noch viel mehr Bedürfnis als zu den Zeiten, in welchen die Kunst für sich als Kunst schon volle Befriedigung gewährte. Die Kunst ladet uns zur denkenden Betrachtung ein, und zwar nicht zu dem Zwecke, Kunst wieder hervorzurufen, sondern, was die Kunst sei, wissenschaftlich zu erkennen.“

So schien *Kunstwissenschaft als Kunstgeschichte aus einem weltgeschichtlichen Prozeß der Wahrheitsentfaltung gerechtfertigt*, und man könnte glauben, eine bessere Legitimation wäre nicht zu finden. Tatsächlich haben eine Reihe anspruchsvoller kunsthistorischer Theorien auf ähnlich scheinende Gedanken zurückgegriffen. Demgegenüber muß im Bewußtsein behalten werden, daß die Voraussetzung solcher Konstruktion Hegels These von der bloß vorläufigen Wahrheit der Kunst und damit ihres Vergangenseins war. Der Idealismus Hegels konnte im *Marxismus* materialistisch „umgestülpt“ (*Georg Lukács*) werden. Beide wurden der Kunst und der ihr eigenen Wahrheit nicht gerecht, denn von einem „Höheren“ oder „Niedrigeren“, der Idee oder den materiellen Verhältnissen, gewann sie dort ihre nur erborgte Wahrheit.

Weder Schelling noch Goethe anerkannten Hegels Erhöhung der philosophisch erfaßbaren Wahrheit über die der Kunst. Für *Schelling* war Kunst „Organon und Dokument der Philosophie“, offenbart doch nur sie die Übereinstimmung des Subjektiven und des Objektiven, des Geistes und der Natur. *Goethe* schrieb in seiner Abhandlung „Der Sammler und die Seinigen“ (1799): „Der Mensch ist nicht bloß ein denkendes, er ist zugleich ein empfindendes Wesen. Er ist ein Ganzes, eine Einheit vielfacher innig verbundener Kräfte, und zu diesem Ganzen des Menschen muß das Kunstwerk reden, es muß dieser reichen Einheit, dieser einigen Mannigfaltigkeit in ihm entsprechen.“ Ein Ganzes muß der Künstler schaffen, und in diesem Ganzen ist

das Sinnliche von undurchstreichbarer Bedeutung. „Nach meiner Überzeugung ist die höchste Absicht der Kunst, menschliche Formen zu zeigen, so *sinnlich* bedeutend und schön, als möglich ist. Von *sittlichen* Gegenständen soll sie nur diejenige wählen, die mit dem Sinnlichen innigst verbunden sind und sich durch Gestalt und Gebärde bezeichnen lassen“ (Brief an I.H. Meyer vom 17. April 1789). Innigste Verbindung, Durchdringung also des Sinnlichen und des Sittlichen und gerade darin Entsprechung zum sinnlich-sittlichen Menschen! Von einer solch überhistorischen, nicht durch einen Entwicklungsprozeß der Wahrheit getragenen Forderung aus gewann Goethe in seinem Aufsatz „Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil“ (1789) eine bedeutsame Gliederung, die als eine Grundlage für eine neue Wertlehre der Kunst dienen könnte. Einfache Nachahmung bildet schlicht und genau die Gegenstände nach, in der Manier erfindet sich der Künstler „selbst eine Weise, macht sich selbst eine Sprache, um das, was er mit der Seele ergriffen, wieder nach seiner Art auszudrücken“. Der Stil dagegen wurde als der höchste Grad, wohin Kunst gelangen kann, gesehen. Er ruht „auf den tiefsten Grundfesten der Erkenntnis, auf dem Wesen der Dinge, insofern uns erlaubt ist, es in sichtbaren und greiflichen Gestalten zu erkennen“. Kunst steht auf ihrer höchsten Stufe mit der Erkenntnis im Bunde, mit der Wahrheit, die für uns als sinnlich-geistige Wesen von ihrer sinnlichen Erscheinung nicht gelöst werden kann.

Mehrere der kunsthistorischen Forschungsthemen des 19. Jh. fanden sich in Goethes Abhandlungen zur bildenden Kunst angelegt, vor allem das *biographische*, dazu kamen, in weit vorausweisender Fragestellung, die umfassenden *naturwissenschaftlich-phänomenologischen Forschungen zur Farbenlehre*, denen die Frage nach der ästhetischen Wirkung der Farbe als Ausgangspunkt gedient hatte. – Das *Ende der Goethezeit* sah den *Beginn der Kunstgeschichte als Fachwissenschaft*, die mit streng historischer Methodik arbeitete. 1831 lagen *Carl Friedrich von Rumohrs* „Italienische Forschungen“ vollendet vor, 1834 erschienen *Carl Schnaases* „Niederländische Briefe“.

Es kann hier nun keine Geschichte der kunsthistorischen Fachwissenschaft gegeben werden, vielmehr sollen nur *zwei Positionen* herausgehoben werden, die, zwar nur scheinbar gegensätzlich, im 20. Jh. zu einander entschieden konfrontierten Problemstellungen ausgebaut wurden, *die kulturgeschichtlichen Forschungen Jacob Burckhardts* und *die Kunsttheorie Konrad Fied-*

lers. In seinen beiden kulturgeschichtlichen Hauptwerken, „Die Cultur der Renaissance in Italien“ (1860) und der „Griechischen Kulturgeschichte“ (begonnen 1880, nach seinem Tode veröffentlicht), gab Burckhardt monumentale Gesamtbilder dieser Epochen. Sein Begriff von Kultur kann den „Weltgeschichtlichen Betrachtungen“ entnommen werden, Vorlesungen Burckhardts aus den Jahren 1868 und 1870/71, die erstmals 1905 veröffentlicht wurden. Drei Potenzen, Staat, Religion und Kultur, wurden unterschieden und in ihrer wechselseitigen Bedingtheit untersucht. Staat und Religion sind nach Burckhardt stabil und beanspruchen eine universale Geltung, Kultur dagegen, „der Inbegriff alles dessen, was zur Förderung des materiellen und als Ausdruck des geistig-sittlichen Lebens spontan zustande gekommen ist, alle Geselligkeit, alle Techniken, Künste, Dichtungen und Wissenschaften“, ist „die Welt des Beweglichen, Freien, nicht Universalen, desjenigen, was keine Zwangsgeltung in Anspruch nimmt“. Weit entfernt, Religiöses oder Politisches nur widerzuspiegeln, kann Kultur vielmehr „modifizierend und zersetzend auf die beiden stabilen Lebenseinrichtungen einwirken“ und „Kritik der beiden“ sein. Eine Sonderstellung innerhalb des Kulturellen nehmen sodann die Künste ein, denn „sie haben es nicht mit dem auch ohne sie Vorhandenen zu tun, auch keine Gesetze zu ermitteln (weil sie eben keine Wissenschaften sind), sondern ein höheres Leben darzustellen, welches ohne sie nicht vorhanden wäre“. Sosehr Kunst auch von den anderen Potenzen bedingt sein mag, letztlich entzieht sie sich solchen Fremdbestimmungen, „indem ihr eine hohe und unabhängige Eigentümlichkeit innewohnt, vermöge deren sie eigentlich mit allem auf Erden nur temporäre Bündnisse schließt und auf Kündigung. Und diese Bündnisse sind sehr frei; denn sie läßt sich von der religiösen oder anderen Aufgabe nur anregen, bringt aber das Wesentliche aus geheimnisvollem eigenem Lebensgrunde hervor.“

Wenn moderne soziokulturelle Forschung ein hinter allen Kulturerscheinungen liegendes X zu finden trachtet, von dem aus diese abzuleiten seien, so kann sie Burckhardt dafür nicht in Anspruch nehmen. Sosehr ihn die wechselseitigen Abhängigkeiten der Potenzen bewegten, so wenig ließ er darin die Eigentümlichkeit der Kunst untergehen.

Die *Eigenständigkeit der Kunst* vertrat, entschieden und ausschließlich, Konrad Fiedler. Er ging von Kant aus, veränderte jedoch dessen

Dualismus von Spontaneität und Rezeptivität, geistiger Schöpfungskraft und sinnlicher Empfanglichkeit, in ein Produktionsvermögen, das gleichermaßen dem Geist wie der Sinnlichkeit zukommt. Kunst ist mithin selbst Erkenntnis, sinnlich-geistige Erkenntnis, die andere Bereiche als die Verstandeserkenntnis erschließt. Die künstlerische Tätigkeit entwickelt, vervollkommt die Gesichtsbilder; Fiedlers Kunsttheorie ist eine *Theorie der „reinen Sichtbarkeit“*. Darin ist auch ihre Grenze zu sehen. „Der Inhalt des Kunstwerkes ist nichts anderes als die Gestaltung selbst“, diese These Fiedlers entspricht genau gewissen künstlerischen Bestrebungen des späteren 19. und des 20. Jahrhunderts.

Grundbegriffe der Kunstwissenschaft im 20. Jahrhundert

Als Grundbegriffe der neueren Kunstwissenschaft können die Termini „*Stil*“, „*symbolische Form*“ und „*Struktur*“ angesprochen werden. Der modernen Terminologie entstammt dabei nur das Wort „*Struktur*“, während „*Stil*“ und „*Symbol*“, einer längeren Tradition angehörend, im 20. Jh. eine neue Akzentuierung erfuhr.

Der generalisierende *Stilbegriff* (vgl.: Das Problem des Stils, S. 448ff), wie ihn Wölfflin und Alois Riegl entwickelten, sollte die künstlerische Entwicklung in ihrer Eigenständigkeit erfassen. Voraussetzung von Wölfflins „Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen“ war Fiedlers Lehre der künstlerischen Autonomie in der Brechung von Adolf von Hildebrands Buch „Das Problem der Form in der bildenden Kunst“ (1893). Der Wechsel der Anschauungsformen, der optischen Schemata, die „Geschichte des Sehens“ sollte ergründet werden. Diesem Formalismus der Stilgeschichte, ihrer *Konzentration auf das Optische*, trat die Forderung einer „*Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*“ entgegen. Am eindringlichsten formulierte sie Max Dvořák: „Die Kunst besteht nicht nur in der Lösung und Entwicklung formaler Aufgaben und Probleme; sie ist auch immer und in erster Linie Ausdruck der die Menschheit beherrschenden Ideen, ihre Geschichte, nicht minder als die der Religion, Philosophie oder Dichtung, ein Teil der allgemeinen Geistesgeschichte.“ Gemäß dieser Auffassung brachte Dvořák in seinem großen Aufsatz „Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei“ (1918) die Kunstwerke mit den theologischen und philosophischen Gedanken des Hoch- und Spätmittel-



El Greco, Entkleidung Christi (1577–1579; Toledo, Sakristei der Kathedrale). In diesem Bilde, einem seiner Hauptwerke, faßte Greco Elemente der byzantinischen Ikonographie und des italienischen Manierismus zu einer Gestaltung von hoher schöpferischer Originalität zusammen. Nur Greco vermochte »aus all den Elementen einer neuen Ausdruckskunst, die er in Italien, in Frankreich übernommen hat, die letzten Folgerungen zu ziehen und die Naturvorbilder ganz seiner künstlerischen Inspiration unterzuordnen ... Was wir hier sehen, ist irreal, ist Vorstellung, die nicht auf Naturabschrieb beruht, sondern in der innere Stimmen zum Beschauer reden.« (Max Dvořák)

alters in Verbindung, in seinen Abhandlungen über Pieter Bruegel und El Greco deutete er den Manierismus als neue Vergeistigung und Vertiefung nach dem „formalen Idealismus“ der Hochrenaissance. Dvořák glaubte an die *Herakunft eines neuen, antimaterialistischen Weltalters*, und diese Hoffnung speiste seine Interpretation des Manierismus wie seinen gesamten kunsthistorischen Entwurf. Sein Greco-Aufsatz schloß mit den Worten: „In dem ewigen Ringen zwischen Materie und Geist neigt sich die Waage zum Siege des Geistes – und dieser Wendung haben wir es zu verdanken, daß wir in Greco einen großen Künstler und einen pro-

phetischen Geist erkannt haben, dessen Ruhm auch in der Folgezeit in hellem Lichte erstrahlen wird.“ (☐ links)

Dvořáks hochgespannte Erwartungen erfüllten sich nicht. Seine Forschungen eröffneten zwar einen weiten Problembereich, waren aber methodisch zu wenig gesichert, als daß unmittelbar daran hätte angeknüpft werden können.

Die Frage nach dem Ort der Kunst innerhalb des ganzen kulturellen Lebens stellte sich auch die Forschungsrichtung, die sich des Leitbegriffs der „*symbolischen Formen*“ bediente. Zwei Überlieferungen faßte *Aby Warburg* zur Grundlage seiner Forschungen zusammen: die *kulturwissenschaftliche Fragestellung Jacob Burckhardts* und den *Symbolbegriff* in der Fassung *Friedrich Theodor Vischers*. Als Motto diente ihm der Satz *Wilhelm Diltheys*: Das „Interesse an aller Kunstbetrachtung hängt an der Frage nach der Funktion der Kunst im geistigen Haushalt des Menschenlebens“. Diese Funktion zu bestimmen, griff Warburg auf Vischers Symboltheorie zurück. Wie Hegel sah auch Vischer das Wesen des Symbols in der Unangemessenheit von Bild und Sinn. Hegels „symbolische Kunstform“ war die vorgriechische, in der Bedeutung und Gestalt erst partiell zusammenstimmten. In einem ähnlichen Sinne hatte auch für Vischer das Symbol seinen Ursprung in der Diskrepanz von Bewußtsein und Bildvorstellung. Symbolisch hieß ihm ein „einst geglaubtes Mythisches, ohne sächlichen Glauben, doch mit lebendiger Rückversetzung in diesen Glauben, an- und aufgenommen als freies ästhetisches, doch nicht leeres, sondern sinnvolles Scheinbild ...“ (Das Symbol, 1887). Eine andere, analoge Fassung des Symbolbegriffs gewann Vischer auf psychologischer Grundlage. Symbolisch war nun die „Einfühlung“, in der „der Betrachtende aus den Erscheinungen, Bewegungen der Natur Stimmungen, Leidenschaften seines Gemüts sich entgegenblicken läßt“. Solche Einfühlung, die, wie der Mythos, zum „hellen, freien Bewußtsein“ in Widerspruch steht, vollzieht die Seele notwendig. „Der Akt der Seelenleihe bleibt als naturnotwendiger Zug der Menschheit eigen, auch wenn sie längst dem Mythos entwachsen ist.“ *Symbolisch also ist die naturnotwendige Einfühlung, beurteilt vom Bewußtsein*. Das Symbol entfaltet sich mithin in der Spannung des Dunklen, Bewußtlosen, Naturhaften mit dem wachen, aufgeklärten Bewußtsein. In dieser Polarität übernahm *Warburg* den Symbolbegriff. Er *verstand das Kunstwerk als Symbol eines Seelischen* und seine Forschungen als Beitrag für eine noch ungeschriebene „histo-

rische Psychologie des menschlichen Ausdrucks“. Sein Interesse konzentrierte sich gegenständig auf das Problem des „Nachlebens der Antike“, und diese Fragestellung wurde zum Angelpunkt des von ihm in Hamburg gegründeten und 1933 nach London übertragenen Instituts. Aber sein Fragen drang tiefer, *ihm ging es letztlich um Bindung und Freiheit der menschlichen Seele*, um den Kampf von Magie und Logik. Die Werke der Hochrenaissance wurden ihm so zu Zeugnissen der Selbstbefreiung des Menschen aus magischer, astrologischer Bannung. „Der neue große Stil, den uns das künstlerische Genie Italiens beschert hat, wurzelt in dem sozialen Willen zur Entschälung griechischer Humanität aus mittelalterlicher, orientalisches-lateinischer (magischer) ‚Praktik‘.“ Sein eignes tragisches, psychisch gefährdetes Leben zeigte ihm jedoch, daß solche Befreiung nicht von Dauer ist. „Die Auffahrt mit Helios zur Sonne und mit der Proserpina in die Tiefe ist symbolisch für zwei Stationen, die untrennbar im Kreislauf des Lebens zusammengehören wie Einatmung und Ausatmung...“, darin faßte sich seine Lebenskenntnis zusammen.

Die weitere Entwicklung des Symbolbegriffs bestimmte entscheidend *Ernst Cassirers* „Philosophie der symbolischen Formen“ (1923 bis 1929). Cassirers Symbolbegriff meinte nicht mehr den Ausdruck der leidvoll um Befreiung ringenden Seele, sondern, neukantianisch-erkenntnistheoretisch, *allgemeine Formen des Geistes*. „Unter einer ‚symbolischen Form‘ soll jede Energie des Geistes verstanden werden, durch welche ein geistiger Bedeutungsgehalt an ein konkretes sinnliches Zeichen geknüpft und diesem Zeichen innerlich zugeeignet wird. In diesem Sinne tritt uns die Sprache, tritt uns die mythisch-religiöse Welt und die Kunst als je eine besondere symbolische Form entgegen... Nicht also was das Symbol in irgendeiner *besonderen* Sphäre, was es in der Kunst, im Mythos, in der Sprache bedeutet und leistet, soll... gefragt werden; sondern vielmehr wie weit die Sprache als *Ganzes*, der Mythos als *Ganzes*, die Kunst als *Ganzes* den allgemeinen Charakter symbolischer Gestaltung in sich tragen.“ Bei einer solch weiten Fassung des Begriffes droht die Eigentümlichkeit der Kunst, zu schweigen von der Besonderheit der Werke, unterzugehen. Aber gerade jene Allgemeinheit sollte die Vergleichung der einzelnen Kulturgebiete ermöglichen.

Den philosophischen Begriff der „symbolischen Form“ übernahm *Erwin Panofsky* für die Kunstwissenschaft. In seinem Aufsatz „Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung



Mathis Gothart Nithart, »Grünewald«, Die Auferstehung Christi vom Isenheimer Altar (1512–1515; Colmar, Unterlinden-Museum). Christus verwandelt sich aus seiner Leiblichkeit in Licht. Vor unseren Augen vollzieht sich das Wunder. Die Nähe, Eindringlichkeit und Ausdruckskraft der Farben, die Expressivität der Formgebung bewirken, daß der Betrachter in dieses Geschehen der Verwandlung mithereingenommen wird. Der Isenheimer Altar stand in einem Kloster der Antoniter, eines Ordens also, der sich der Krankenpflege und -heilung gewidmet hatte. Zur Heilpraxis der Antoniter gehörte es, daß der in das Spital aufgenommene Kranke — er wurde »Gottes Märtyrer« genannt — zuerst zum Altar und zur Reliquie des hl. Antonius geführt wurde in Erwartung einer Wundertat

von Werken der bildenden Kunst“ (1932) stellte er ein Schema zur Erfassung von Kunst im Rahmen der Gesamtkultur auf. Panofsky unterschied *drei „Sinnschichten“ der Interpretation*. Die erste, die Region des „*Phänomensinnes*“, erfaßt den Bereich, der dem Interpreten aufgrund seiner „*vitalen Daseinserfahrung*“ zugänglich ist. Hier vollzieht sich das Wiedererkennen von dargestellten Gegenständen aus der außerkünstlerischen Erfahrung heraus. Die zweite Sinnschicht, die auf der ersten aufbaut, erschließt uns erst ein literarisch überliefertes Wissen. Es ist die Sphäre des „*Bedeutungsin-*

nes“. Panofsky erläuterte die beiden Sphären am Beispiel von *Grünwalds „Auferstehung Christi“ des Isenheimer Altars* (S. 113). „Wenn ich jenen hellen Farbkomplex da in der Mitte als einen ‚schwebenden Menschen mit durchlöchernten Händen und Füßen‘ bezeichne, so überschreite ich zwar damit... die Grenzen einer bloßen Formbeschreibung, aber ich verbleibe noch in einer Region von Sinnvorstellungen, die dem Betrachter auf Grund seiner optischen Anschauung, seiner Tast- oder Bewegungswahrnehmung, kurz, aufgrund seiner unmittelbaren Daseinserfahrung zugänglich und vertraut sind. Bezeichne ich dagegen jenen hellen Farbkomplex als einen ‚aufschwebenden Christus‘, so setze ich damit noch etwas bildungsmäßig Hinzugewußtes voraus, wie denn z. B. ein Mensch, der nie etwas vom Inhalt der Evangelien gehört hätte, das Abendmahl Lionardos wahrscheinlich als die Darstellung einer erregten Tischgesellschaft auffassen würde...“ Es bleibe hier dahingestellt, ob es angeht, die beiden Sphären so säuberlich zu scheiden, ob im menschlichen Dasein eine Schicht „vitaler, unmittelbarer“ Erfahrung unabhängig, losgelöst von geistigen Bestimmungen, für sich bestehen kann, ob religiöse Bedeutungen zureichend als „bildungsmäßig Hinzugewußtes“ beschrieben werden können. Worauf es Panofsky ankam, ist klar: die Schicht eines Bedeutungssinnes möglichst scharf herauszuparieren – denn das ist das unabsehbare Feld der *ikonographischen Forschungen*, der Erforschung der Bedeutungen anschaulicher Gestalten, nicht nur der Bilder, sondern auch architektonischer oder ornamentaler Formen. Tatsächlich bedarf die Fixierung der ikonographischen Bedeutungen in den meisten Fällen der Hilfe literarischer Quellen. Aber nur, wenn diese Bedeutungen rückbezogen werden auf die je einzelnen Werke, wenn erkannt wird, daß die nur vage vorgegebenen Bedeutungen ihren prägnanten Sinn erst durch ihre anschauliche Gestaltung in den konkreten Werken erhalten, bleibt das Existenzrecht der Kunst gewahrt.

Panofsky ging einen anderen Weg. Er glaubte, daß sich die ikonographischen Bedeutungen zu sinnvollen Reihen, zu einer Typengeschichte zusammenfassen ließen, die ein objektives Korrektiv für die Bestimmung jeder einzelnen Bedeutung bilden könnte. Dies setzt die letztlich hegelische Annahme voraus, der Interpret könne den Geschichtsverlauf als einen geschlossenen und sinngerichteten überblicken. Noch deutlicher wird das an der dritten Sinnschicht des Panofskyschen Schemas. Die Interpretation muß sich über den Phänomensinn und den Be-

deutungssinn erheben zur Feststellung des „*Dokumentsinnes*“ oder „*Wesenssinnes*“, der „die ungewollte und ungewußte Selbstoffenbarung eines grundsätzlichen Verhaltens zur Welt“ zeige. So wird aus Ikonographie *Ikonologie* und das Kunstwerk zur „symbolischen Form“, indem es als Symptom für etwas anderes, Übergreifendes, etwa den Geist einer bestimmten Kultur, verstanden wird. Nun erst ist die höchste Abstraktionsebene erreicht; hier aber eröffnen sich auch die größten Schwierigkeiten. Denn ein *wichtiges Kennzeichen des „Wesenssinnes“ ist, daß er den Schöpfern der Werke unbewußt war*. Deshalb können über ihn auch keine literarischen Quellen Auskunft geben. „Wir können wohl Texte finden, die uns unmittelbar darüber belehren, was Dürers ‚Melancholie‘ sub specie des Bedeutungssinns vorstellt, nicht aber Texte, die uns unmittelbar darüber belehren, was sie sub specie des Dokumentsinns bekundet.“ So bleibt als Korrektiv gegen Fehldeutungen nur das Allgemeine, die „allgemeine Geistesgeschichte, die uns darüber aufklärt, was einer bestimmten Epoche und einem bestimmten Kulturkreis weltanschauungsmäßig möglich war...“ Auch dahinter steht der Anspruch, daß der Interpret das Ganze der Geschichte sieht, einen „Inbegriff des weltanschaulich Möglichen“ hat und von da aus den einzelnen Epochen ihre jeweiligen Möglichkeiten zuzumessen vermag. Die Faszination der „begriffenen Geschichte“ Hegels bestimmte die Kunstwissenschaft der „symbolischen Formen“ ebenso wie die generalisierende Stilgeschichte.

Ein gleiches gilt weithin für die *strukturwissenschaftliche Kunstgeschichte*. Der geisteswissenschaftliche Strukturbegriff entstammt der Psychologie *Wilhelm Diltheys*. In seiner Abhandlung „Ideen über eine beschreibende und zergliedernde Psychologie“ (1894) definierte er *Struktur* als „Anordnung, in welcher psychische Tatsachen durch innere Beziehung miteinander verknüpft sind; jede der so aufeinander bezogenen Tatsachen ist ein Teil des Strukturzusammenhanges; so besteht hier die Regelmäßigkeit in der Beziehung der Teile in einem Ganzen.“ Im Strukturbegriff wird also ausdrücklich das Verhältnis von Teil und Ganzem thematisiert. Deshalb konnte die Strukturwissenschaft auch Beziehung aufnehmen zu der in den zwanziger Jahren einsetzenden Gestalt- oder Ganzheitspsychologie.

Zwei Forscher repräsentieren die strukturwissenschaftliche Richtung in erster Linie: der Archäologe *Guido Kaschnitz von Weinberg* und der Kunsthistoriker *Hans Sedlmayr*. Beide

wandten sich der Erforschung der generellen Strukturen zu, Sedlmayr entwickelte die strukturwissenschaftliche Methode jedoch aus der Interpretation der Einzelwerke. Was Kaschnitz unter Struktur versteht, kann aus seiner Gegenüberstellung einer ägyptischen und einer griechischen Plastik, des *Ranofer* aus der 5. Dynastie und des *Doryphoros* (Speerträgers) von *Polyklet* (um 440 v. Chr.), deutlich werden (☐ S. 108). „Den Ranofer könnte man treffend als Integrierung des Organischen mit einer Sphäre von rein anorganischer, mathematischer Struktur, dem Würfelraum betrachten. Man muß sich klarmachen, daß wir als lebendige Menschen zwar in diesem euklidischen Würfelraum existieren, aber keineswegs die Struktur dieses Raumes angenommen haben ... Versuchen wir uns vorzustellen, daß unser Körper wirklich in die Struktur des achsial bestimmten Würfelraumes eintreten sollte, dann müßten wir ihn zunächst von den Elementen dieses organischen Wesens und seiner Struktur befreien, wir müßten alles eliminieren, was mit der kraft- und blutdurchpulsten Natur des lebendigen und vom Intellekt beherrschten Muskelwesens zusammenhängt. Wir müßten den lebendigen Organismus selbst erst in ein mathematisch-geometrisches Gebilde verwandeln, das heißt, wir wären gezwungen, alles auf die bloße, an sich unbewegte *Gestalt* dieses Organischen zu reduzieren, auf eine Summe geometrisch fixierbarer Punkte, die man nun ihrerseits wiederum in eine bestimmte Beziehung zu den Achsen des vorhin erwähnten Würfelraumes zu bringen vermöchte ... Eine Darstellung von höchster Objektivität ist geschaffen: Die allgemein gültige Gestalt des bunten, vielfältigen Lebens in einer Sphäre absoluter Unbewegtheit, Gleichmäßigkeit und Unveränderlichkeit. Es ist, wenn man im Sinne des Ägypters zu denken versucht, das unzerstörbare und unveränderliche, nicht alternde Gefäß bereitgestellt für die Seele oder die Lebenskraft des Toten ... die nach dem Verlust des Körpers oder nach dessen Vernichtung in diese Ersatz-Gestalt einziehen wird, um sie als ewige Wohnung zu benützen.“ „Die griechische Statue besitzt etwas, was dem Ranofer vollkommen fehlt, nämlich wirkliches, innerliches Leben. Das Gewächshafte, auf ein vitales Zentrum Bezogene des Organischen bildet die Grundlage der ganzen Struktur ... Das Spiel der angespannten und gelösten Muskeln, das Federnde des Trittes, die Aktion des Tragens im Griff an der Lanze und im Schultern der Waffe, in der Wendung und im Entlasten der Beine, der ganze Strom von Kraft, der rhythmisch gebündelt die Gestalt des nackten Jünglings durchzieht

und belebt, wird als etwas Wirkliches und zugleich als Prinzip der organischen Totalität empfunden“ (Die eurasischen Grundlagen der antiken Kunst, 1961). Die ägyptische Einstellung kann aufgefaßt werden als „Überwindung der Zeit durch den Raum, in der die Weisheit des Orientalen die Ewigkeit und das Bewußtsein des unveränderlichen Seins und seiner Totalität sucht und gefunden hat“, während in der griechischen Haltung der Raum durch die Darstellung organischen, bewegten Lebens verzeitlicht wird. *Raum und Zeit* bilden mithin (unter anderen) die *Kategorien, nach denen sich die Kulturepochen unterscheiden lassen* und die Fülle der Werke zusammengefaßt werden kann.

Ohne den Begriff „Struktur“ zu verwenden, legte auch *Dagobert Frey* seinen Forschungen das *Kategoriensystem Raum und Zeit* zugrunde. Sein Buch „Grundlegung zu einer vergleichenden Kunstwissenschaft“ (1949) trägt den Untertitel: „Raum und Zeit in der Kunst der afrikanisch-eurasischen Hochkulturen“. Standort und Bewegungsmotiv in der Plastik, Malmotiv und Wegemotiv in der Architektur wurden untersucht. „Standmotiv und Mal stehen dem Bewegungsmotiv und Weg gegenüber wie Ruhe in der Zeit: ‚Dauer‘ und Bewegung in der Zeit: ‚Wandel‘. In dem Verhältnis zueinander, in der Bewegungsform der menschlichen Figur wie des Weges: in der Ablaufart, der Geschwindigkeit, dem Rhythmus, der Regelmäßigkeit oder Unregelmäßigkeit“ kann die ethnisch und kulturell jeweils verschiedene Modalität des Raum- und Zeiterlebnisses erkannt werden. Hier zeigt sich eine legitime Möglichkeit der Anwendung allgemeiner Kategorien, wie Raum und Zeit als Formen äußerer und innerer Anschauung, um Kultureinheiten nach ihrer prinzipiellen Verschiedenheit zu charakterisieren. Aber gleichzeitig ist zu betonen, daß diese allgemeinen Züge für die einzelnen Werke bloße Voraussetzungen sind.

Sowohl die symbol- wie die strukturwissenschaftliche Richtung der Kunstgeschichte proklamierten, im Gegensatz zur stilgeschichtlichen Forschung, als Erkenntnismethode den Rückgang hinter das anschaulich gegebene Kunstwerk und seine Erfassung aus einem Dahinterliegenden, das als Begründendes ausgegeben wurde. *Die strukturwissenschaftliche Forschung unterscheidet sich von der symbolwissenschaftlichen durch die Forderung nach ganzheitlicher Betrachtung*. Die Teile sollten von den sie bestimmenden Ganzheiten aus verstanden werden. Das wird besonders deutlich an den Forschungen *Hans Sedlmayrs*. Überall dort, wo eine



Innenraum (1638–1641) und Fassade (1665–1667) der römischen Kirche *S. Carlo alle Quattro Fontane*, einem Hauptwerk des italienischen Barockarchitekten *Francesco Borromini*. In einer zeitgenössischen Beschreibung der Kirche durch den Prokurator von S. Carlo heißt es: »Alle Dinge sind in der Weise angeordnet, daß eines nach dem anderen verlangt und der Beschauer angeregt wird, seine Blicke stets weitergehen zu lassen. Oft haben wir von der Tribuna und den Logen aus beobachtet, wie die Fremden diese Bewegungen hin und her machen, ohne daß sie weggehen oder für



eine Weile etwas sagen können. Und wer wiederkommt, sieht immer Neues, so daß stets der Wunsch verbleibt, noch einmal hinzugehen. Der Grund liegt nach meinem Dafürhalten darin, daß hier etwas Göttliches nachgeahmt ist. St. Peter und St. Thomas erzählen von den Engeln, daß sie sich danach sehnen, den Heiligen Geist zu erblicken. Und wenn es schwierig erscheint, dies zu verstehen, da sie doch selig sind und den Heiligen Geist immer sehen und genießen können, so antworte ich darauf, daß eben gerade dies die Vision ausmacht, daß stets die Sehnsucht wachbleibt, danach zu blicken.«

Struktur untersucht wird, kommt es darauf an, formulierte Sedlmayr mit *Max Wertheimer*, einem der Begründer der Gestalttheorie, „von möglichst wenigem Zentralen her möglichst viel Peripheres verstehbar zu machen“. Es wurde dabei unterstellt, daß auch Kulturen, Geschichtsepochen, „Ganzheiten“ darstellen, die sich aus einem Zentrum aufschlüsseln ließen. Die Strukturwissenschaft stand dabei vor derselben Schwierigkeit, mit der auch die Kunstgeschichte der symbolischen Formen konfrontiert war: um Epochen als Ganzheiten auffassen zu können, womöglich noch als Etappen innerhalb eines ganzheitlichen Prozesses höherer Ordnung, dem Ganzen der geschichtlichen Entwicklung, ist es erforderlich, daß der Interpretierende einen „archimedischen Punkt“ außerhalb der Geschichte einnimmt, von dem aus allein sich ihm solcher Überblick gewährt. (Andernfalls ist alle Rede von Ganzheiten bloße Metapher.) Dem widerspricht die hermeneutische Erfahrung, daß wir, als selbst geschichtliche Wesen, im historischen Verstehen nichts anderes erreichen können als die Verschmelzung des Horizontes der Vergangenheit mit unserem eigenen Horizont.

Dabei ist der Horizont etwas, „in das wir hineinwandern und das mit uns mitwandert“ (*Hans-Georg Gadamer, Wahrheit und Methode, Grundzüge einer philos. Hermeneutik*, 1960).

Als Beispiel für die Relativität auch der ganzheitlichen Betrachtungsweise kann das umstrittene Buch *Sedlmayrs „Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jh. als Symptom und Symbol der Zeit“* (1948) dienen, dem die oben zitierte Sedlmayr-Wertheimer-Forderung entnommen ist. So aufschlußreiche Aspekte dieses Buch auch enthält, es kann nicht beanspruchen, dem untersuchten Geschichtsabschnitt gerecht zu werden (auch nicht in der eingegrenzten Hinsicht des Autors als einer „Diagnose des Leidens der Zeit“), gerade weil der Interpret sich im Besitz des „eigentlichen Wissens“ glaubte, den „eigentlichen Sinn“ der Formen zu kennen glaubte, der „ihren Erzeugern nicht bekannt“ war.

Die wahre *Leistung der Strukturanalyse* besteht in der *Bereitstellung allgemeiner Gesichtspunkte für die Charakteristik von Epochen, Kulturen u.ä.*, wobei man sich über den heuristischen, methodischen Wert solcher Allgemein-



Pieter Bruegel, *Der Sturz der Blinden* (1568; Neapel). »Die Blinden sind zugleich Pilger, Bettler, »fahrendes Volk«. Ihr gestürzter Anführer trägt die Leierharfe der Bettelmusikanten. Es sind aber nicht nur Blinde, sondern mindestens zwei unter ihnen« (der 2. und 4.)

»sind Geblendete, die ihr Augenlicht gewaltsam verloren haben. In den Grundton der Blindheit kommt dadurch der Beiklang des Fürchterlichen, Entsetzlichen, Grausigen.« (Sedlmayr)

begriffe im klaren sein muß, und in der Aufstellung eines Schemas für die Interpretation von Einzelwerken.

Die Werkinterpretation

Sedlmayrs „Strukturanalyse“ hat entscheidend zur Vertiefung und Differenzierung der Werkinterpretation beigetragen. Er entwickelte sie in engem Kontakt zur gleichzeitig sich entfaltenden *Gestaltpsychologie*, die mit den Namen *Max Wertheimer*, *Kurt Koffka*, *Wolfgang Köhler* zu kennzeichnen ist. Sein erster programmatischer Aufsatz trug den Titel „Gestaltetes Sehen“ (1925). Sedlmayr erläuterte hier die angemessene Erfahrung von Wandstrukturen der Fassade (1665/67) und des Innenraumes (1638/41) der römischen Kirche *S. Carlo alle Quattro Fontane* von *Francesco Borromini* (S. 116). „Gestaltet“ ist nach Sedlmayrs Auffassung das Sehen dann, wenn man die beiden Stockwerke der Fassade aufeinander bezieht, wenn man das obere Stockwerk als eine andere räumliche Entfaltung des unteren sieht, „die entsteht, indem der konvexe Mittelteil in stetigem Übergang – gleichsam wie eine elastische Membrane – in die ‚entsprechende‘ konkave Lage schwingt... Dann gewinnt man in der dreiteiligen Einheit der Stockwerke, die man in zwei Entfaltungen sieht, sozusagen eine Anweisung, dieselbe Einheit in noch anderer Entfaltung in der Grenze des In-

nenraumes wiederzufinden. – Strenger ausgedrückt: Es entsteht aus den beiden vorliegenden verschiedenen Gebilden der Stockwerke ein ‚höheres‘ Denkgebilde, welches mehrere Entfaltungen umfaßt, eine Art ‚Typus‘ mehrerer verschiedener Entfaltungen.“ Gestaltet ist das Sehen weiterhin, wenn man die Wandgliederung des Innenraumes als Überlagerung zweier möglicher gestalthafter Einheitsbezüge erkennt, wobei das eine Mal die in den Achsen liegenden Felder betont erscheinen, das andere Mal die dazwischenliegenden; wenn man also den wechselnden Rhythmus dieser „Doppelstruktur“ wahrnimmt. „Die Möglichkeiten greifen übereinander wie bei gewissen Mustern, die man subjektiv umakzentuieren kann.“ Auch dabei gilt: „Die einzelne Gestalt wird nicht für sich allein, in sich isoliert gedacht, sondern als *eine* der mehreren möglichen Repräsentationen eines Gestalt-Typus.“ Gestaltet ist das Sehen mithin, wenn die Wandelemente ideell zusammengesehen und *als verschiedene Entfaltungen eines übergeordneten Gestalt-Typus begriffen werden*. Das ist die einfachste Form einer gestalthaften, ganzheitlichen Betrachtungsweise. In der *späteren Fassung der Strukturanalyse* ist das Zentrale des Kunstwerks nicht mehr ein Gestalt-Typus, sondern der „*anschauliche Charakter*“. Er ist das „Ursprüngliche, aus dem das Kunstwerk in seiner Eigenart mit allen seinen Einzelzügen sich in einem Prozeß der Ausglie-

derung, Gestaltung entfaltet, bis sich dieser sein besonderer Charakter vollkommen ausgeprägt, gestaltet hat“ (Kunst und Wahrheit. Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte, 1958). Was darunter zu verstehen sei, mag Sedlmayrs Interpretation des „Blindensturzes“ von *Pieter Bruegel* (1568;  S. 117), von ihm selbst als „Paradigma einer Strukturanalyse“ bezeichnet, deutlich machen. Die Einheit des Bildes, schrieb Sedlmayr, „beruht auf einer großen gewollten Dissonanz, die sich durch alle Schichten des Bildes verfolgen läßt ... Formal herrschen vorne die fallende Kurve der Parabel und die fallenden Diagonalen, im Hintergrund die ruhende Horizontale; vorne ein jähes Geschehen: unübertrefflich ausgedrückt in der ‚beschleunigten‘ Kurve der Parabel, welche die sechs Köpfe beschreiben, hinten ein stilles vegetatives Sein; – vorne mit scharfen Linien umgrenzte Gestalten und Teilflächen, hinten weiche verschwimmende Umrisse, die sich vielfach in Reihen kleiner weicher Punkte auflösen und in ein Umgebendes einbetten. – Bedeutungsmäßig herrscht vorne: das Tragische, nämlich das Furcht- und Mitleid-Erregende, hinten das Idyllische, Beruhigende und Stillende. – In allen diesen Kennzeichen sind schon Beschreibungen anschaulicher Charaktere enthalten, und so ist der letzte Gegensatz, der das Formale wie das Bedeutungsmäßige durchzieht, ein Gegensatz komplexer anschaulicher Charaktere. Die *dominanten* anschaulichen Charaktere sind dabei: vorne das Unheimliche, hinten das Heimliche.“ Die anschaulichen Charaktere erst machen die Bedeutungen künstlerisch relevant. Das ist eine wichtige Korrektur des Panofskyschen Interpretationsmodells. – Die Bedeutungen selbst lassen sich nach ihrer Sinndimension unterscheiden: Auf der wörtlichen Bedeutung „Der Sturz der Blinden“ bauen sich die allegorischen Bedeutungen auf. Der Blinde, der einen anderen Blinden führt, ist ein Exemplum der verkehrten Welt und näherhin ein Exemplum der imprudentia, der Torheit, die sich, vor allem in der Beziehung der Blinden zum Kirchengebäude des Hintergrundes, auch fassen läßt als religiöser Irrtum, als Irrlehre, so daß das Bild auch als Exemplum für den Sturz der religiös Irrenden gelten kann. Dies führt weiter zur eschatologischen Bedeutung: das Bild als Exemplum der allgemeinen Blindheit der Welt, des Schicksals, des Menschen schlechthin, und zur tropologischen Bedeutung, in der das Bild als Gleichnis für den Status des Betrachters, für uns selbst genommen wird. So bauen sich nach Sedlmayrs Deutung Schichten immer allgemeinerer und zunehmend existen-

zieller Bedeutungen übereinander auf. Ihre Entsprechung zur sichtbaren Gestalt leisten die anschaulichen Charaktere.

Gerade hier aber zeigt sich eine Schwierigkeit innerhalb des so schlüssigen Interpretationsmodells der Strukturanalyse. Die „anschaulichen Charaktere“ sind nach Sedlmayr Qualitäten, „die sich sowohl von dem sinnlich sichtbaren Tatbestand des Bildes wie von den unsichtbaren, nur geistig erschaubaren Bedeutungen aussagen lassen. Nur weil es solche affine, analoge Qualitäten *gibt*, die wir sowohl an sinnlichen wie an geistigen ‚Gegenständen‘ erfahren, ist die Einbeziehung geistiger Bedeutungen in das Sichtbare des Bildes überhaupt möglich.“ „Solchen anschaulichen Charakteren begegnet man überall im Leben. In der Kunst aber, und nur in ihr, werden sie zur Grundlage von *Werken*.“ Aber faßt Kunst nur in Werke, was sonst in der Wirklichkeit auch vorkommt? Wiederholt sie nur ohnedies bestehende Entsprechungen von Sinnlichem und Geistigem? Offensichtlich werden hier *Grundfragen des Verhältnisses von Kunst und Wirklichkeit* berührt. Wie kann das Existenzrecht der Kunst gesichert werden, wenn diese nur ohnehin Bestehendes in Werken reproduziert?

In seiner bedeutsamen Abhandlung „Der Ursprung des Kunstwerkes“ (In: „Holzwege“, 1950) formulierte *Martin Heidegger*: „Im Werk der Kunst hat sich die Wahrheit des Seienden ins Werk gesetzt.“ Das Werk stellt eine Welt auf. „Welt ist nicht die bloße Ansammlung der vorhandenen abzählbaren oder un abzählbaren, bekannten und unbekanntenen Dinge. Welt ist aber auch nicht ein nur eingebildeter, zur Summe des Vorhandenen hinzu vorgestellter Rahmen ... Welt ist das immer Ungegenständliche, dem wir unterstehen ...“ Das Kunstwerk macht eine Welt sichtbar, indem es zugleich das In-der-Welt-Sein des Menschen aufzeigt, das Ich des Schaffenden und des Betrachtenden zum Selbst verwandelt, wie *Kurt Badt* präziserte („Die Idee der Welt und das Selbst als fundamentale Wesenheiten bildender Kunst“, 1933, in: „Kunsttheoretische Versuche“, 1968). Nur wenn Kunst in Bezug gebracht wird zur geistigen Bestimmung des Menschen, zur Wahrheit, und ihr eine eigene Dimension der Wahrheitseröffnung vorbehalten bleibt, wird sowohl ihre Lebensbedeutung wie ihre Eigenständigkeit gewahrt.

In diesem Sinne stellte Badt sein Buch „Die Kunst Cézannes“ (1956) unter die Frage: „Wie weit reicht die Kunst Cézannes ins Innere der Welt?“ Die Antwort fand er, indem er die „Schau“ Cézannes begriff „als das verstehende

Sehen des im Zusammenstehen der Dinge sich erhaltenden Weltganzen, aus dem heraus die einzelnen Dinge ihre individuelle Gestalt allererst empfangen“. Die „Idee des unwandelbar sich erhaltenden Seins“ bestimmt Cézannes Körper- und Raumdarstellung, seine Farbgebung und Technik, seine Themenwahl. Im Altersstil gelangt sie zu ihrer Vollendung. Das Sein, „an dem alle Dinge nun gleichmäßig teilhaben und in dem alle Dinge verwandt sind, übersteigt jedes einzelne Ding und jede einzelne Handlung und begründet die Darstellung jener Bewegungen, die in den übergänglichen Formen mit unendlicher Zärtlichkeit ausgeführt, mehr ein Empfangen und Erwarten zu sein scheinen, ein an jedem bestimmten Ziele vorbeigreifendes Umarmen der erfüllten Leere. In eine solche nämlich verwandelt der Altersstil den Raum, indem er auch an ihm sein Eigentliches, die grenzenlose Erstreckung, als Identität zum Schwinden bringt und ihn kraftlos, ungespannt und bruchstückhaft macht. Dadurch werden sich Raum und Körper immer ähnlicher als Erscheinung, und durch ihre Verwebung gerät die Darstellung in einen Zustand der Entrückung aus der Wirklichkeit.“ (⊗ S. 120)

Das Buch Badts stellte einen *neuen Maßstab kunsthistorischer Interpretation* auf. Seine Anlage ist deshalb von hohem methodischem Interesse. Es heißt hierüber: „Das Fragen nach dem Wesen der Kunst, sei es der Kunst im ganzen oder der eines Meisters, hat sich auf dem Wege der Umkreisung zu vollziehen, da weder vom Künstler noch vom Können der Kunst, noch von dem Werke der Ausgang genommen und ein gradliniger Fortgang im Denken über diese Frage durchgeführt werden kann, in dem sich alle wesentlichen Probleme nach- und auseinander erhellen.“ Die Erörterungen dieses Buches vollziehen deshalb einen Kreisgang, und in den einzelnen Kapiteln wird jeweils „von einem anderen Orte des Kreises ein Zugang zu der Mitte gesucht“. In dieser Methode sind nicht nur die Erfahrungen des hermeneutischen Zirkels aufbewahrt, sie wird auch der Vernunftidee der Kunst gerecht, die in sich schließt, daß Kunst den Verstandesbegriffen nicht restlos subsumiert werden kann, vielmehr ihr Wesentliches in solcher Unterordnung einbüßt. Damit ist auch eine Grenze der Strukturanalyse aufgezeigt: Die Mitte, die Einheit des Kunstwerks, aus der sich seine Mannigfaltigkeit speist, ist nicht, wie die Strukturforschung will, auf einen Begriff abzuführen, sondern kann nur auf dem Wege der Umkreisung in den Blick kommen. Die Idee der Welt und das Selbst und ihre Übereinstimmung,

die Wahrheit des Kunstwerks, lassen sich einem vorgegebenen Begriffssystem nicht unterwerfen, sondern müssen, vom Künstler je neu hervorgebracht, vom Interpreten je neu nachvollzogen werden, derart, daß sein ganzes begriffliches Vermögen auf diese Wahrheit hin sich orientiert. – Kant faßte diesen Sachverhalt nur von einer anderen Ebene, wenn er in der „Kritik der Urteilskraft“ feststellte, daß „das höchste Muster, das Urbild des Geschmacks, eine bloße Idee sei, die jeder in sich selbst hervorbringen muß, und wonach er alles, was Objekt des Geschmacks sei, was Beispiel der Beurteilung durch Geschmack sei, und selbst den Geschmack von jedermann, beurteilen muß. *Idee* bedeutet eigentlich einen Vernunftbegriff, und *Ideal* die Vorstellung eines einzelnen als einer Idee adäquaten Wesens. Daher kann jenes Urbild des Geschmacks, welches freilich auf der unbestimmten Idee der Vernunft von einem Maximum beruht, aber doch nicht durch Begriffe, sondern nur in einzelner Darstellung kann vorgestellt werden, besser das Ideal des Schönen genannt werden, dergleichen wir, wenn wir gleich nicht im Besitze desselben sind, doch in uns hervorzubringen streben. Es wird aber bloß ein Ideal der Einbildungskraft sein, eben darum, weil es nicht auf Begriffen, sondern auf der Darstellung beruht; das Vermögen der Darstellung aber ist die Einbildungskraft.“

Kant hatte die Einbildungskraft als „Vermögen der Darstellung“ bestimmt. *Heidegger*, Kants Denkwege fortführend und interpretierend, erwies, „daß die Zeit als eine reine Anschauung der transzendentalen Einbildungskraft entspringt“, ja daß diese „in der ursprünglichen Zeit verwurzelt“ ist (Kant und das Problem der Metaphysik, 1929). Es ist kein Zufall, daß Badt, unabhängig von diesen Gedankengängen, aber die Kunstwerke aus dem Wesen der Kunst erfassend, eine Methode der Interpretation entwickelte, in der Zeitlichkeit zwar nicht thematisiert, aber vorausgesetzt wird, die Interpretation nach dem *folgerichtigen Bildaufbau*. (Sie läßt sich übrigens auch psychophysiologisch stützen. *Viktor von Weizsäcker* hat in seinem Buche „Der Gestaltkreis“ [seit 1939 mehrere Auflagen] die Einheit von Wahrnehmen und Bewegen aufgezeigt.) Badt legte in seinem Buch „Modell und Maler von Jan Vermeer, Probleme der Interpretation“ (1961) dar, daß Werke der bildenden Kunst in einer sinnvollen Folge aufgefaßt werden müssen. (Die weithin übliche Scheidung der Künste in Raum- und Zeitkünste betrifft somit keine letzte Verschiedenheit. Vgl. darüber auch: Gattungsprobleme, S. 188ff) Badts Ausführ-



Paul Cézannes »Château Noir zwischen Bäumen« (Sammlung Levy, New York), gemalt zwischen 1904/06, gehört seinem Spätwerk an. »Das Architektonische begegnet darin dem Flutenden der Farbklänge. Das Ganze ist verstanden und dargestellt als ein Motiv, das von links im großen Schwunge aufsteigt und dann in vielfältigen Bildungen absinkt. Etwas Klagendes, Leidvolles ist darin, wogegen sich das höhere Gebäude erst aufrichtet, um in um so gewaltsameren Absturz zu sinken.« (Badt, Das Spätwerk Cézannes)

Jan Vermeer van Delft, *Modell und Maler* (um 1666; Wien, Kunsthist. Museum), auch »Der Ruhm der Malkunst« genannt. Vermeer aber zeigt ausdrücklich, wie der Maler das als Göttin Klio, die Beschützerin der Historienmalerei, ausgestaffte Modell abmalt. Der Bildsinn wendet sich mit »ein wenig Leichtigkeit, Humor, Ironie . . . gegen gewisse sehr feierlich einerschreitende Zeitgenossen und das ihre Symbolik und ihre allegorische Apparatur bewundernde Publikum« und ist aufzufassen »als eine Verherrlichung des Wirklichen, des Naheliegenden, Unbedeutenden, dem die Kunst Vermeers auch sonst gedient hat.« (Badt)



rungen über den „wörtlichen Bildsinn“ des von ihm in den Mittelpunkt seiner Untersuchungen gestellten Gemäldes „*Modell und Maler*“ (oder: Der Ruhm der Malkunst) von *Jan Vermeer van Delft* (um 1666; [8] S. 120) sollen in einem ausführlichen Zitat seine Interpretationsweise beleuchten: „Eröffnet man die Interpretation links im Vordergrund, so erscheint dort, groß und bedeutend ausgebreitet, in mächtigen Falten gerafft, der weggezogene Vorhang. Nicht nur schwingen seine Falten links nach rechts empor, auch sein Kontur hebt sich schräg in derselben Richtung. So ist die Links-rechts-Bewegung schon in der Bildeinleitung betont, die Leitrichtung für die formale Interpretation ausdrücklich gegeben. Umgekehrt, von oben nach unten angesehen, führte der Vorhang durch seine Raffung den Blick aus dem Bilde heraus; diese Betrachtung nähme ihm jede kompositorische Funktion... Die Bedeutung des Vorhangs tritt nunmehr hervor; er bildet ein groß und breit entwickeltes Bewegungsmotiv, ein selbständiges Eröffnungsthema, Einleitung, Vorspiel, ‚Anhebung‘.“ Diese Einleitung führt zum Hauptthema des Bildes, zur Figurengruppe. „Die Figuren dieser Gruppe mit ihren Gegensätzen werden, wenn das Auge von der Betrachtung des Vordergrundstillens herkommt, so begriffen, daß zuerst das stehende Mädchen und dann, in rückläufiger Bewegungsrichtung, der Maler aufgefaßt wird. Sehr genau entspricht die Darstellung dem Satze: Ein Mädchen wird gemalt (nicht: Ein Maler malt ein Mädchen, was, obwohl faktisch vom gleichen Augenschein in der Wirklichkeit, doch eine andere Darstellungsart in der Kunst erfordert). Das Mädchen und ihr Maler, sie also bilden die zentrale Thematik des Bildes, in der von der Ruhe zur Bewegung übergeleitet wird, zu einer allerdings sehr zarten und vorsichtig zögernden Bewegung: der Maler, der bereits den Kopfputz seines Modells begonnen hat, blickt gerade beobachtend auf, wie aus der leichten Drehung seines Kopfes entnommen werden kann. Diese *Beziehung* anschaulich darzustellen, dazu dient das ganze Arrangement der beiden hier gemalten Menschen, ihre Stellungen, Haltungen, Kostümierungen... Wenn wir jedoch ihr Mit- und Beieinander in seinem ganzen Reichtum durch vielfältig wandernde Beobachtung verstanden haben... sehen wir uns zuletzt doch immer wieder auf die Gestalt des Mädchens geführt, die sich dadurch nicht nur als Teil der zentralen Thematik, sondern auch als ‚Schluß‘ der Komposition ausweist. Und als Schlußfigur erscheint sie nun fest in den Hintergrund eingebaut, der – umgekehrt – seine Struktur nur der

Aufgabe verdankt, das in der stehenden Figur des Mädchens eingeleitete Schlußmotiv in voller Breite zu entfalten. Die im Stehen des Mädchens implizierte betonte Senkrechte zwang zu einer Anordnung des Hintergrundes nach Senk- und (ergänzenden) Waagerechten, sofern der Maler dies ihr Stehen zum Schlußmotiv seiner Komposition ausbilden wollte... Die aus Musik wie Poesie bekannte Erscheinung, daß der Schluß eines Schlusses, etwa einer Coda in der Musik oder eines Aktes im Drama, noch besonders akzentuiert und verstärkt wird, ist auch hier festzustellen: das orthogonale Gefüge der Rückwand wird mit Hilfe des rechts hinten stehenden Stuhles tief bis auf den Fußboden hinabgezogen und erhält eine letzte Betonung durch die Senkrechte der Maltafel. Dadurch streckt sich der Schluß nun in einer nur der bildenden Kunst möglichen Weise ausdrücklich in den Mittelgrund zurück.“

Das *Besondere dieser Interpretationsweise* ist ihre *Aufmerksamkeit auf die „Bedeutungssprache des sinnlich Anschaulichen, des Leibhaften“*. Nicht von „Schichten“, nicht von Amorphem wie den „anschaulichen Charakteren“ ist die Rede, sondern von Körpern, die sich in lebendiger Wechselwirkung zu Formkomplexen fügen und sich in gegliederter Mannigfaltigkeit zur Einheit eines Werkes schließen. Dies Achten auf die Sprache des Leiblichen und seine Eingliederung in überfigurale Relationen erweist nun auch, daß *das Kunstwerk* nicht erst durch den Tiefsinn seiner Bedeutungen *gerechtfertigt ist* (Panofskys ‚intrinsic meaning‘, Sedlmayrs dritter [mystischer] Bildsinn), sondern *durch die Feier, die Rühmung des Dargestellten*, wie alltäglich in der außerkünstlerischen Wirklichkeit dies auch immer sei. So zeigen die Bilder Vermeers „die Verewigung von Erleben zeitlosen Glücks, das, von niemand gesehen, in aller Unschuld der Beteiligten und in der Hingabe an die Stunde sich ereignete, in denen die Teilnehmenden ganz in ihrem Eigenen waren“. Darin finden sie ihr Genügen.

Ausblick

Das größte, aber auch schwierigste Thema der Kunstgeschichtsschreibung wird es bleiben, die Mannigfaltigkeit und Tiefe der in den Werken bewahrten Gehalte zu erschließen. Ob und in welcher Ranghöhe diese Thematik weitergeführt wird, ist nicht vorauszusagen, wird sie doch entscheidend von der Welt- und Selbsterfahrung des Auffassenden mitbestimmt.

In ihrem Weiterbestand garantiert ist dagegen *die Beschäftigung mit den Umständen, unter de-*

nen Kunst entstand. Diese Tätigkeit entspricht dem natürlichen Bewußtsein, das sich in einer naiv hingekommenen Wirklichkeit vorfindet.

Das Zentrum solcher Erforschung der äußeren Umstände nimmt der *sozialgeschichtliche Komplex* ein. Die Frage nach dem *Verhältnis von Kunst und Gesellschaft* ist ja überhaupt das derzeit aktuellste Problem. Zu lösen ist es nur durch sorgfältige, die je besondere Situation erfassende Untersuchungen, für die etwa das Buch von Peter Hirschfeld „Mäzene. Die Rolle des Auftraggebers in der Kunst“ (1968) ein Beispiel abgibt. Solche Forschungen sind von großer Wichtigkeit, messen sie doch den Raum aus, innerhalb dessen das Kunstwerk als ein freischöpferisches entstehen konnte. Überall und immer sind solche Schranken aufzufinden, die Kette der Bedingungen, aus denen gleichwohl das Werk nicht bruchlos „erklärt“ werden kann. *Freiheit und Wahrheit des Werks sind begrenzt*, eingeschränkt – und gerade darin zeigt sich wiederum seine Zugehörigkeit zum Menschen, dessen begrenzte Freiheit auch nur gegen eine Unzahl von Determinanten errungen werden kann.

In gewissen Ausprägungen der sozialwissenschaftlichen Fragestellung jedoch wird diese wie immer eingegrenzte Freiheit geleugnet oder als Schein erklärt. Am radikalsten geschieht dies im *Marxismus*. Er spricht, im Namen einer künftigen „Befreiung“, der Vergangenheit ihren Freiheits-Charakter ab.

Die marxistische Lehre als eine Umstülpung der hegelischen Philosophie bewahrt die Ansprüche dieser Philosophie in sich auf. „Der einzige Gedanke, den die Philosophie mitbringt“, schrieb Hegel, ist „der einfache Gedanke der Vernunft, daß die Vernunft die Welt beherrscht, daß es also auch in der Weltgeschichte vernünftig zugegangen ist“. Und seine „Phänomenologie des Geistes“ schloß mit den Worten: „Das Ziel, das absolute Wissen, oder der sich als Geist wissende Geist hat zu seinem Wege die Erinnerung der Geister, wie sie an ihnen selbst sind und die Organisation ihres Reiches vollbringen. Ihre Aufbewahrung nach der Seite ihres freien, in der Form der Zufälligkeit erscheinenden Daseins ist die Geschichte, nach der Seite ihrer begriffenen Organisation aber die Wissenschaft des erscheinenden Wissens; beide zusammen, die begriffene Geschichte, bilden die Erinnerung... des absoluten Geistes, die Wirklichkeit, Wahrheit und Gewißheit seines Throns.“

Die „begriffene Geschichte“ ist das Grundthema auch der marxistischen Geschichtstheorie. Sie ist, nach Georg Lukács, „die umfassende Lehre vom notwendigen Weg der Menschheit bis zum

heutigen Tage“, sie kennt „den wirklichen Hauptfaktor der Geschichte, die Hauptrichtung der Entwicklung, die wirkliche Bahn der Geschichtskurve“ (Balzac und der französische Realismus, 1952). Aber, und das ist eine der zentralen Widersprüchlichkeiten dieser Lehre, die „begriffene Geschichte“ gründet nicht mehr in einem „absoluten Wissen“. Nach der „Umstülpung“ der Hegelschen Philosophie wurde Dialektik, deren „wichtigste Errungenschaft“, nach der Definition Lenins „die Lehre von der Relativität des menschlichen Wissens, das uns eine Widerspiegelung der sich ewig entwickelnden Materie gibt“ (Drei Quellen und drei Bestandteile des Marxismus, 1913). *Widerspiegelung*, der Zentralbegriff auch der marxistischen Ästhetik, erscheint hier in seiner grundlegenden Bedeutung. Das Bewußtsein des marxistischen Historikers widerspiegelt die ewig sich entwickelnde Materie und damit den notwendigen Gang der Geschichte. So kann er sich zum Richter der Geschichte erklären, kann die Interessen und Ideologien entlarven, die ihren Gang bestimmten. Ideologiekritik, Aufdeckung der Interessenabhängigkeit, Rückführung auf die materielle Basis sind somit Hauptaufgaben einer marxistischen Kunstwissenschaft.

Alle die Schwierigkeiten, vor denen die hegelianisierenden „bürgerlichen“ Geschichtstheorien standen, radikalisierten sich hier, vermehrt um das materialistische Dogma. Ein Dialog des Historikers mit den geistigen Schöpfungen der Vergangenheit kann sich nicht mehr entfalten.

Ein wesentliches Moment der *Ideologiekritik* und verwandter, auch nicht-marxistischer Verfahren ist es, die Dokumente und Werke der Vergangenheit nicht in der von ihnen selbst beabsichtigten Intention zu verstehen, sondern auf eine dahinter verborgene Bedeutung hin zu befragen. „Nichts wird im eigentlich vermeinten Sinne belassen.“ Die gesuchte Totalität „meint etwas, das uns... hinter sämtliche Kulturobjektivationen zu greifen auffordert“, formulierte Karl Mannheim (Beiträge zur Theorie der Weltanschauungsinterpretation, 1923). Die Erfassung der „tiefer“ liegenden Bedeutung stellt sich mithin quer zur Interpretation der ausdrücklich dargestellten Gehalte. Nun ist nicht zu bezweifeln, daß alle menschlichen Äußerungen mit aus nicht-bewußten Quellen gespeist werden. Gleichwohl hat kein Historiker das Recht, das Unbewußte oder das bloße materielle Interesse als das eigentlich Treibende, Vernunft und Verstand Bestimmende auszugeben, sich selbst aber als vernünftiges Subjekt zu deklarieren. Wer so verfährt, zerstört die Grundlage aller histori-

schen Hermeneutik, die Gemeinsamkeit der menschlichen Vernunft und die Gemeinsamkeit der menschlichen Wahrheitssuche und -verwirklichung.

Nicht ohne Achtung der Vergangenheit, nicht ohne die Kraft der Verehrung wird Kunstge-

schichtswissenschaft sinnvoll weiter bestehen können. „Wir können mit dem Vollkommenen nicht schalten und walten, wie wir wollen, wir sind genötigt, uns ihm hinzugeben, um uns selbst von ihm, erhöht und verbessert, wieder zu erhalten“ (Goethe, Einleitung in die Propyläen).