

Oskar Bätschmann

## Anleitung zur Interpretation: Kunstgeschichtliche Hermeneutik

*Inhalt: 1. Erläuterungen S. 191 – 2. Einstieg S. 194 – 3. Analytik S. 198 – 4. Kreative Abduktion: Konjekturen der Bedeutung S. 209 – 5. Validierung: Argumentative Sicherung S. 215 – 6. Literaturnachweise und Literaturhinweise S. 219.*

### 1. Erläuterungen

#### *1.1. Kunstgeschichtliche Hermeneutik befaßt sich mit der begründeten Interpretation (Auslegung) von Werken der bildenden Kunst.*

Damit habe ich dreierlei umschrieben: 1. Der Gegenstandsbereich der kunstgeschichtlichen Hermeneutik stimmt mit dem des Faches Kunstgeschichte überein und vollzieht auch die Wandlungen der Gegenstandsbestimmung mit. 2. Die Interpretation folgt einer begründeten Methode und sichert die Ergebnisse durch eine kritische Argumentation. 3. Die kunstgeschichtliche Hermeneutik unterscheidet sich als fachspezifische Auslegungstheorie und -lehre von der allgemeinen oder philosophischen Hermeneutik. Während diese das Verstehen und die Interpretation historisch und systematisch untersucht, beschäftigt sich die kunstgeschichtliche Hermeneutik mit dem Verstehen und Auslegen bestimmter Objekte. Sie bezieht sich kritisch auf die philosophische Hermeneutik; ihre näheren Verwandten sind andere fach- und gegenstandsspezifische Auslegungslehren wie etwa die literarische oder literaturwissenschaftliche Hermeneutik.<sup>1</sup>

#### *1.2. Die kunstgeschichtliche Hermeneutik umfaßt die Theorie der Interpretation von Werken der bildenden Kunst, die Entwicklung von Methoden der Auslegung und ihrer Validierung und die Praxis des Interpretierens.*

Auf Methoden, d. h. begründete und überprüfbare Verfahren, und ihre ständige Kritik kann ein wissenschaftliches Fach nicht verzichten, wenn es sich nicht mit Werkstattregeln und einer unaufgeklärten Didaktik von Vor- und Nachahmen begnügen will. Die Methodenreflexion reicht

allerdings nicht aus, weil die Verfahren auf Voraussetzungen, Gegenstandsbestimmungen und Zielsetzungen beruhen, die selbst der ständigen Überprüfung bedürfen. Damit beschäftigt sich die Theorie der Interpretation. Die Entwicklung von Methoden und die Theoriebildung können nicht unabhängig sein von der Praxis des Interpretierens. Das praktische Vorgehen liefert nicht nur Materialien für die Reflexion, und es ist nicht nur Anwendung von Methoden gemäß der Theorie. Vielmehr ist die Praxis stets auch eine Überprüfung der Methoden und der Theorie. Es liegt auf der Hand, daß die vorliegende kurze Anleitung nicht alle Probleme aufzeigen kann. Sie konzentriert sich darauf, Methoden und Praxis an einem Beispiel in eine kritische Relation zu bringen.

### *1.3. In der Interpretation betrachten wir die Werke als sie selbst.*

Damit haben Sie den schwierigsten Satz dieses Beitrags gelesen. Die folgende Erläuterung verlangt genaue Lektüre. Die Werke als sie selbst betrachten, heißt nicht, sie isolieren wie in der früheren „werkimmanenten“ Auslegung. Ich meine, daß wir in der Interpretation die Werke nicht als Zeugnisse von etwas anderem auffassen. Man muß verschiedene Fragestellungen unterscheiden. Man kann die Werke als Dokumente der Biographie des Künstlers, der Ideengeschichte oder von sozialen Zuständen betrachten. Dann brauchen wir die Werke, neben anderen Zeugnissen, um Fragen nach dem Umfeld oder dem Kontext zu beantworten. Wenn Erwin Panofsky in seiner Ikonologie die Werke als Symptome von zugrundeliegenden allgemeinen Prinzipien auffaßt und sie wiederum aus dem Habitus, aus politischen, religiösen oder philosophischen Überzeugungen ableitet, führt er eine historische Erklärung durch (die sich wiederum aus Abduktion und Deduktion zusammensetzt).

Die historische Erklärung ist für die Begründung der Interpretation ebenso wichtig wie die Rekonstruktion des historischen und sozialen Umfelds der Werke. Die Interpretation aber ist der Versuch, die Werke nicht in das einzuschließen, was wir erklären können. Deshalb fragt die Interpretation nach dem, was die Werke sichtbar machen durch die Materialien, die Farbigkeit, die Zeichnung, die Komposition, die Inhalte, d. h. durch die vielfältigen Beziehungen der formalen und inhaltlichen Momente. Die Interpretation operiert mit der Hypothese des offenen und zeigenden (produktiven) Kunstwerks und sollte die Vermutung begründen durch die Untersuchung der Verschiedenheit zwischen Lebensumständen, Habitus, Denken und dem aus Stein, Holz, Farben hergestellten Werk. Wenn ich sage, daß man die Werke in der Interpretation als sie selbst betrachtet, meine ich also nicht einen Ausschluß von Kontext und historischer Erklärung. Diese Fragestellungen müssen in

der Interpretation aufeinander bezogen werden, und dies verlangt ihre Unterscheidung, nicht ihre Vermengung. Kontext und historische Erklärung antworten auf andere Fragen als die Interpretation, aber diese braucht die anderen Antworten sowohl zur Produktion von Ideen als auch zu ihrer Begründung. Damit ist auch gesagt, daß wir die Werke nicht als sie selbst betrachten, wenn wir uns naiv auf unser unmittelbares Anschauen zurückziehen. Die unwissende Anschauung ist blind wie das unschuldige Auge.

*1.4. Das Darstellungsmittel der kunstgeschichtlichen Interpretation ist die Sprache, die Auslegung ist das sprachliche Produkt der interpretierenden Subjekte.*

Interpretationen werden gesprochen oder geschrieben, die Werke der bildenden Kunst sind aber gezeichnet, gemeißelt, gegossen, gemalt, gebaut, montiert; und die Schrift ist nicht ihr Darstellungsmittel, auch wenn sie in Signaturen und Inschriften auftritt. Wir neigen dazu, die Unterschiedlichkeit der Darstellungsmittel zu verwischen mit einer Reihe von Metaphern: wir sprechen vom Lesen oder von der Lektüre der Bilder, als wären sie Texte, wir lesen von „architecture parlante“ und von „peinture parlante“. Wir sprechen von der Aussage eines Bildes, als könnte es die sprachliche Darstellung eines Sachverhaltes sein, und wir bemerken, daß ein Bild uns „nichts sagt“, wenn wir meinen, daß es uns gleichgültig sei. Es gab „sprechende“ Bilder: ein Pax-Täfelchen sagte etwa den Gläubigen „pacem meam do vobis“, oder ein Bild des Salvator Mundi bekundete dem Sammler „antonellus messaneus me pinxit“. Mit der Metaphorik vom Sprechen der Werke, die auf die Antike zurückgeht, äußern wir den Wunsch, das Kerygma, die an uns gerichtete Botschaft der Werke zu entziffern und zu hören – kühler gesagt, ihren „Appell“ zu erfahren. Die Gefahr besteht, daß uns diese Metaphern über die Verschiedenheit der Werke von unserem Sprechen und Schreiben hinwegtäuschen. Interpretation ist aber ein wissenschaftliches Produkt, das von andern Subjekten als den Urhebern der Werke hervorgebracht wird (außer im Fall der Selbstinterpretation durch den Künstler), das in einem andern Medium als die Werke dargestellt wird, und das – außer im Fall von zeitgenössischen Werken – in einem historischen Abstand zu den Urhebern, den Auftraggebern und der Funktion der Werke steht, die durch ihre physische Präsenz unserer Anschauung und unserer Erfahrung zugänglich sind. X

## 2. Einstieg

### 2.1 *Das Verstehen der Werke setzt die Unterbrechung der flüchtigen Wahrnehmung und des alltäglichen Gebrauchs der Werke voraus und kommt in Gang durch die Feststellung der Unverständlichkeit der Werke.*

Die flüchtige oder zerstreute Wahrnehmung beschränkt sich darauf zu bemerken, daß etwas vorhanden ist oder unverändert besteht. Auf dem Weg zur Universität werden Sie ein Denkmal oder ein Gebäude in dieser Art rezipieren. Wenn man Ihnen in Rom auf dem Corso Vittorio Emanuele den Weg zu einer Pizzeria erklärt, wird man vielleicht das Denkmal für Marco Minghetti oder den Palast der Cancelleria als Orientierungshilfen nennen, und Sie werden, wenn Sie hungrig sind, die Werke in dem Sinn verwenden, der Ihnen genannt wurde. Im täglichen Leben machen wir Kunsthistoriker den gleichen Gebrauch von den Werken wie alle andern.<sup>2</sup> Wir unterbrechen die flüchtige Rezeption, wenn wir vor einem Gemälde oder einem Gebäude anhalten und uns fragen, wer das gemacht hat oder in Auftrag gegeben hat, welches Thema dargestellt wurde, wozu das Gebäude diente usw. Vielleicht beschaffen wir uns die Informationen mit einem Kunst- oder Museumsführer und gehen danach wieder zur zerstreuten Rezeption über.

Es ist aber auch möglich, daß wir einen „Appell“ des Werkes erfahren oder seine Rätselhaftigkeit oder Unverständlichkeit bemerken. Wir erkennen im „Appell“ oder in unserem Unverständnis die Aufforderung, mit der Tätigkeit des Verstehens zu beginnen. Wir können das Verstehen von Werken der bildenden Kunst allgemein als jene Tätigkeit umschreiben, durch die wir unser Unverständnis beseitigen wollen. Wir unterscheiden den „Appell“ der Werke, der sich an unser Verstehen richtet, von der Aufforderung an unser Verhalten, die z. B. von Plakaten ausgeht und zum Konsum von diesem oder jenem Bier leiten will. Ich glaube auch, daß wir einen Unterschied machen müssen zwischen dem Verstehen von Werken der bildenden Kunst und dem Verstehen beim Lesen von Texten. Klaus Weimar hat das Verstehen beim Lesen (den Vorgriff auf die folgenden Sätze und den Rückgriff auf das Gelesene) als einen „geistigen Reflex“ bezeichnet: Das Verstehen beim Lesen kann man nicht willentlich unterdrücken, es sei denn, man höre auf zu lesen.<sup>3</sup> Dagegen kann man Werke der bildenden Kunst gebrauchen oder wahrnehmen, ohne die Tätigkeit des Verstehens zu beginnen.

## *2.2. Verstehen und Interpretieren werden erst möglich und notwendig durch den Funktionsverlust der Werke.*

Solange die Werke eine definierte praktische, politische, kulturelle oder repräsentative Funktion haben und unser Gebrauch davon bestimmt ist, werden wir den Umgang mit ihnen nicht „verstehen“ oder „interpretieren“ nennen. Wenn die Funktionen intakt sind, wird ein Unverständnis durch das Zeigen und Erlernen des Gebrauchs beseitigt. Verstehen und Interpretieren können sich erst in der erworbenen oder geschaffenen Distanz zwischen Werk und Funktion einrichten. Zum Beispiel wurden in der Liturgie im 13. und 14. Jahrhundert Pax-Täfelchen für den Friedenskuß gebraucht. Die adäquate Verwendung durch den Gläubigen gestattet Emotionen wie Verehrung oder Bewunderung, nicht aber Tätigkeiten wie Verstehen oder Interpretieren. Angemessen und notwendig werden diese Tätigkeiten erst mit der Beseitigung der kultischen Funktion durch den Kunstwert der Täfelchen.

Dasselbe gilt für andere Funktionen bei Gebäuden, Gegenständen des Kunsthandwerks und des Design. Ein Stuhl von Mario Botta z. B. wird im Museum of Modern Art von seiner praktischen Funktion distanziert durch das Ausstellungspodium und das Verbot, ihn als Sitzgelegenheit zu benutzen. Der historisch oder institutionell hervorgebrachte Funktionsverlust kann auf die Fragen leiten, wie die Werke gemacht sind, welchen Ideen, Regeln oder Schemata der Künstler oder Gestalter folgte und wie Form und ehemalige Funktion sich zueinander verhalten.<sup>4</sup> Daraus ergibt sich das interessante Problem der Beziehung zwischen Interpretation und künstlerischer Produktion. Beide unterstehen nicht den genannten Funktionen. Die künstlerische Produktion braucht die Kenntnis der Regeln, wie ein Ding mit bestimmter Funktion herzustellen ist. Die Regeln der Herstellung entsprechen nicht den Regeln der Funktion oder des Gebrauchs. Für die Interpretation brauchen wir ebenso die Kenntnis dieser Regeln und Schemata wie die Kenntnis der Funktionen.

## *2.3. Die Interpretation beginnt durch das Artikulieren unseres Unverständnisses in einer Reihe von Fragen.*

Durch Anschauen, Beschreiben und Lesen können Sie zur Artikulierung Ihres Unverständnisses kommen. Zu Beginn der kunsthistorischen Tätigkeit sollten Sie vielleicht möglichst lange beim Anschauen und Vergleichen bleiben und die wissenschaftliche Literatur erst danach lesen. Damit ist nicht gemeint, Sie müßten sich künstlich unwissend stellen. Die Gründe sind vielmehr die: erstens muß man das Sehen lernen und trainieren, d. h. die visuelle Erfahrung schulen, und zweitens kann das

Anschauen ein einfacherer Weg zu den Fragen sein als die Lektüre. In der Literatur trifft man Antworten an und kommt sich davor häufig so unwissend vor, daß man nicht mehr wagt, sein eigenes Unverständnis in „dummen“ Fragen auszudrücken. Wenn es Ihnen nicht liegt, mit Fragen anzufangen, beginnen Sie mit einer Beschreibung. Das einfache Benennen der Personen, der Sachverhalte oder das Bezeichnen von Farben, Linien usw. kann uns zum genauen Sehen anhalten. In diesem Fall formulieren Sie ein erstes Verständnis und entwickeln daran die Fragen.

Indem Sie Ihr erstes Verständnis befragen, objektivieren Sie es, und Sie schaffen sich mit dieser Distanzierung die Möglichkeit, Ihr erstes Verständnis zu korrigieren. Zugleich üben Sie damit die notwendige Distanzierung vom Verständnis anderer ein, die Sie in der Literatur antreffen. Ihre Beschreibung sollten Sie nicht in den Text Ihrer Interpretation schleppen, sondern in den Papierkorb werfen. Nichts ist öder und unangemessener als die Abfolge von Beschreibung und Deutung. Die Interpretation soll den am Objekt entwickelten Fragestellungen folgen, nicht ein Schema einhalten. Etwas anderes ist es, wenn Sie Ihre Argumentation mit kurzen beschreibenden Feststellungen verknüpfen. Sie werden sehen, daß Sie in diesem Fall nicht eine schematische Deskription durchführen, sondern dem Werk Ihre eigene Sprache geben. Der Weg dazu ist das Aufschreiben der Fragen. Die Artikulierung des Unverständnisses ist keine Übung, die nur der Anfänger machen müßte. Um einen Satz von Klaus Weimar zu paraphrasieren: Talent und Können eines Kunsthistorikers entwickeln sich in dem Maß, wie er seine Fähigkeit ausbildet, sein eigenes oder ein gegebenes erstes Verständnis objektivierend zu befragen.

Ich möchte das Vorgehen an einem Gemälde aufzeigen und diskutieren. Ich halte es für besser, einen Fall durchzuarbeiten als allgemeine Rezepte zu geben. Ich greife zwar einen „klassischen“ Fall heraus, möchte aber damit nicht zum Verständnis führen, diese Anleitung könne nur für Gemälde zwischen 1500 und 1800 gelten. Die Reflexion des Vorgehens soll es Ihnen ermöglichen, selbständig die aufgezeigten Probleme weiter zu bearbeiten und das Verfahren auf Werke anderer Epochen zu übertragen. Innerhalb der gleichen Kunstgattung dürfte dies durch eine relativ einfache Variation möglich sein. Die Übertragung auf andere Kunstgattungen (Architektur, Skulptur, Kunstgewerbe, Design) würde einen größeren Aufwand erfordern.

Die Informationen, die ich Ihnen zum Bild gebe, entsprechen einem üblichen Katalogeintrag: Nicolas Poussin, *Landschaft mit Pyramus und Thisbe*, 1651, Öl auf Leinwand, 192,5 x 273,5 cm, Frankfurt am Main, Städelsches Kunstinstitut (Abb. 1).<sup>5</sup> Ich nenne einige der Fragen, auf die wir vor diesem Bild kommen können: Was tun die dargestellten

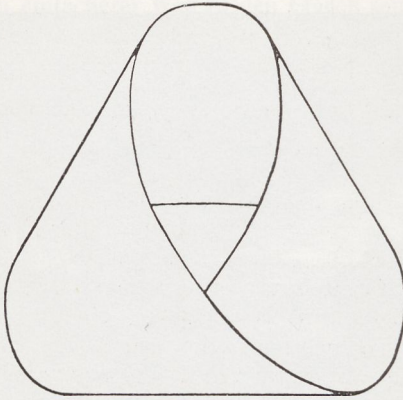


1. Nicolas Poussin, Landschaft mit Pyramus und Thisbe, 1651, Öl auf Leinwand, 192,5 x 273,5 cm, Frankfurt am Main, Städelsches Kunstinstitut.

Figuren? Welche Landschaft ist abgebildet? Was haben die Figuren im Vordergrund mit dem Gewitter zu tun? Warum zeigt der Maler einen Kampf gegen einen Löwen im Mittelgrund? Warum erscheinen am Himmel zwei Blitze? Wie heißt die Stadt rechts im Mittelgrund? Wie ist das Gewitter dargestellt? Warum hellt sich links hinten der Himmel auf? Warum zeigt das Gewässer in der Bildmitte eine spiegelglatte Oberfläche, obwohl doch überall die Wirkung von heftigem Wind dargestellt ist? Warum war der Maler nicht konsequent? Wenn Sie auf diese oder ähnliche weitere Fragen kommen, haben Sie bereits mehr an Unverständnis realisiert als irgend jemand zuvor.

#### *2.4. Die Figur des Interpretationsvorgangs ist die unbestimmte Fläche.*

Im folgenden zeige ich einige Schritte der Interpretation auf, aber ich liefere keinen Arbeitsplan, der einzelne Handgriffe und ihre Folge vorschreiben würde. Ich teile einen komplexen Vorgang in Analyse, kreative Abduktion und Validierung auf und versuche, nacheinander einzelne Probleme zu diskutieren. Diese Aufgliederung soll Sie nicht zur Vorstellung führen, die Probleme müßten oder könnten in jedem Fall in dieser Reihenfolge bearbeitet und gelöst werden. Deshalb steht hier die Figur



## 2. Die unbestimmte Fläche als Figur des Interpretationsvorgangs.

der unbestimmten Fläche (Abb. 2). Als Figur des Interpretationsvorgangs soll sie zeigen, daß man mit jeder Operation beginnen kann, mit fast jedem Schritt fortfahren und jederzeit Arbeitsgänge wiederholen kann. Es ist wichtig, auf vollzogene Operationen zurückzukommen, d. h. rekursiv vorzugehen.

## 3. Analytik

*3.1. Durch Analyse, d. h. durch zerlegende Untersuchung und durch Bildung von Reihen von Werken und Teilen, werden die Materialien für die erste Beantwortung der Fragen und für die Entwicklung weiterer Fragestellungen erarbeitet.*

Die Analyse ist nicht durchzuführen, ohne das Studium der wissenschaftlichen Literatur. Selbstverständlich informieren wir uns mit Bibliographien und Zeitschriften über die gesamte Literatur. Aber wir beginnen mit der Lektüre der jüngsten Literatur, damit wir uns nicht zuerst mit überholten, vielleicht nur noch forschungsgeschichtlich interessanten Auffassungen beschäftigen. Aus methodischen Gründen – weil man nicht alles gleichzeitig bearbeiten kann – müssen wir einzelne Teile untersuchen. Die Bildung von Reihen des ikonographischen Typus, der Gattung oder des Stils entspricht der Einsicht, daß man Eigenarten eines Werkes nur durch unterscheidendes Vergleichen bestimmen kann. Die Analyse dient der Vorbereitung der kreativen Abduktion. Deshalb sollten wir sie auf weitere Fragestellungen anlegen. Ich habe ein Beispiel gewählt, das möglichst viele Schritte aufzuzeigen erlaubt. Es liegt auf



der Hand, daß die Analyse in jedem einzelnen Fall von den Materialien abhängig ist, die aufzufinden sind.

### 3.2. Wenn es möglich ist, werden die Äußerungen des Künstlers zu seinem Werk herangezogen.

Von der *Landschaft mit Pyramus und Thisbe* ist eine ausführliche Beschreibung erhalten geblieben, die Poussin 1651 seinem Kollegen Jacques Stella nach Paris geschickt hatte: „Ich habe versucht, einen Gewittersturm auf der Erde darzustellen, indem ich nach bestem Wissen und Können die Wirkung eines ungestümen Windes nachahmte, ferner die von Finsternis erfüllte Atmosphäre, den Regen, das Wetterleuchten und die Blitzschläge, die an verschiedenen Orten niederfallen und ein Durcheinander hervorbringen. Alle Figuren, die man sieht, spielen ihre Rolle gemäß dem Wetter: die einen fliehen durch Staubwolken hindurch in der Richtung des Windes, der sie fortstößt, andere aber laufen gegen den Wind, kommen mit Mühe voran und bedecken ihre Augen mit den Händen. Auf einer Seite eilt ein Hirte davon und läßt seine Herde im Stich, wie er eines Löwen gewahr wird, der eben einige Ochsentreiber niedergeworfen hat und andere angreift. Einige von ihnen verteidigen sich, andere stacheln ihre Ochsen an und suchen sich zu retten. In diesem Tumult steigt der Staub in großen Wirbeln auf. In einiger Entfernung bellt ein Hund und sträubt sein Fell, wagt sich aber nicht näher heran. Im Vordergrund des Bildes sieht man Pyramus tot auf der Erde hingestreckt und bei ihm Thisbe, die sich dem Schmerz überläßt.“<sup>6</sup>

Die Äußerungen von Künstlern über ihr Werk können uns unterrichten über die künstlerische Arbeit, über die Genese des Werks, über die Absichten, über das Thema, und sie können uns mitteilen, wie der Künstler sein Werk angesehen, selbst beurteilt oder auch interpretiert hat. Wir müssen abklären, welche Arten in einer Äußerung eines Künstlers vorliegen und in welcher Beziehung sie zum Werk stehen.

Poussins Beschreibung ist nach der Fertigstellung des Bildes entstanden. Sie handelt vor allem vom künstlerischen Problem der genauen Nachahmung und der vollständigen Darstellung eines Gewittersturms. Ferner nennt sie den Namen der Personen des Unglücks im Vordergrund. Wir stellen fest, daß sie uns sowohl die künstlerische wie die thematische Absicht mitteilt. Die detaillierte Aufzählung der Wirkungen des Gewittersturms lehrt uns, noch einmal zu sehen: vielleicht entdecken wir erst jetzt unter den vielfältigen Wirkungen des Gewittersturms auch die Staubwirbel am näheren Ufer in der Bildmitte und zwischen den Häusern rechts am Ufer. Mit dem bellenden Hund nennt Poussin etwas, was wir vorher weder gesehen noch gehört haben. Nichts wird in der Beschreibung gesagt über die Zusammenfügung von Gewittersturm und

Liebesunglück. Die Ausführungen über das künstlerische Problem und seine Bewältigung verstärken das Rätsel des ruhigen Sees. Wir müssen fragen, warum kein Zusammenhang zwischen Gewittersturm und Liebesunglück genannt wird und warum Poussin es nicht rechtfertigt, daß der See von der Wirkung des heftigen Windes ausgenommen wird. Ich könnte mich mit einfachen Antworten zufriedengeben und behaupten, der Brief belege die Absicht auf lückenlose Nachahmung, und demnach entspreche der See einer beobachteten natürlichen Gegebenheit, ferner sei eben das Liebespaar als passendes Motiv der Gewitterlandschaft beigelegt worden. Antworten solcher Art wären hier faule Ausreden, nicht weil sie einfach sind, sondern weil sie vor weiterer Arbeit und Reflexion schützen sollen. Wir wissen aber von der Differenz zwischen Malen und Schreiben, Bild und Text, künstlerischer Arbeit und Selbstinterpretation.<sup>7</sup>

*3.3. Durch ikonographische Analyse wird erstens geklärt, ob sich ein Bild auf einen Text bezieht und gegebenenfalls auf welchen, und zweitens wird das Verhältnis des Bildes zum Text und zu den Typen der Darstellungen des gleichen Themas bestimmt.*

Es ist unmöglich, aus einem Bild den Text zu rekonstruieren, auf den es sich bezieht. Wir können nichts anderes tun, als einer bildlichen Darstellung einen Text *zuordnen*. Die Voraussetzungen dafür sind: 1. Die Bildung einer Reihe von Darstellungen mit minimaler Übereinstimmung der Personen und ausreichender Ähnlichkeit der Handlungen, Sachverhalte und Attribute. 2. Die Kennzeichnung des Textes, auf die sich die Reihe bezieht, durch eine Inschrift, die Nennung der Eigennamen oder ein Dokument des Künstlers bzw. des Auftraggebers. Durch jahrzehntelange ikonographische Forschung sind die Bildung von Reihen und die Zuordnungen von Texten bis auf einen kleinen Rest geleistet und liegen vor in Handbüchern, Lexika und Einzeluntersuchungen.

Wenn das ikonographische Problem des Werkes, das wir interpretieren wollen, noch nicht gelöst ist, stehen wir vor der langwierigen Arbeit der Reihenbildung und vor nicht ganz einfachen Fragen. Wie können wir wissen, ob das vorliegende Werk sich auf einen Text bezieht? Wie können wir einen Text diesem Werk zuordnen? Wenn wir Glück haben, finden wir durch die Zusammenstellung der ikonographischen Reihe ein Bild, das den Text oder wenigstens die Namen nennt. Dann können wir der *Reihe* einen Text zuordnen. Die Frage allerdings, ob sich das vorliegende Werk auf diesen Text bezieht, ist damit noch nicht beantwortet. Wir müssen Text und Bild auf eindeutige übereinstimmende Kennzeichen prüfen und/oder uns auf ein Dokument des Künstlers stützen, das seine thematische Absicht belegt.

Im Fall der *Landschaft mit Pyramus und Thisbe* beantwortet Poussins Brief die erste Frage. Die Bestimmung des Textes erleichtern literarische oder ikonographische Lexika, die uns auf die *Metamorphosen* des römischen Dichters Ovid hinweisen. Wir werden also im 4. Buch (Verse 43–166) die Geschichte von Pyramus und Thisbe aus Babylon nachlesen. Sie handelt vom Unglück eines Liebespaares, das in der Nacht seiner Flucht durch eine Verkettung von Zufällen und Fehlschlüssen sich in den Tod brachte, und von der Verwandlung der Früchte des Maulbeerbaumes, deren Farbe durch das Blut des Pyramus von Weiß zu Schwarz wechselte. Die *Metamorphosen* machten diese babylonische Liebestragödie in Europa bekannt.

Hat sich Poussin aber auf Ovid bezogen, oder hat er sich einfach an eine bildliche Vorlage gehalten? Für die Beantwortung dieser Fragen müssen wir die ikonographische Reihe heranziehen und den Text und das Bild auf übereinstimmende Kennzeichen überprüfen. Das Ergebnis lautet: in Illustrationen, Zeichnungen und Gemälden wurde vor Poussin stets der letzte Moment der Tragödie dargestellt, in dem Thisbe sich bei der Leiche des Pyramus mit dem Schwert ersticht, häufig wird das Schicksal des Paares als Liebestorheit verspottet, es gibt nur eine nächtliche Landschaft mit diesem Motiv von Niklaus Manuel Deutsch von 1513/14 (Abb. 3) und nur eine einzige Illustration der Flucht Thisbes vor der Löwin. Der von Poussin gewählte tragische Moment, in dem Thisbe ihren sterbenden Geliebten wiedererkennt, findet sich nicht in bildlichen Darstellungen, wohl aber bei Ovid, der die tragische Wende ausführlich beschreibt (Verse 128–149). Hingegen erzählt der Dichter weder von einem Gewittersturm noch von einem Kampf gegen einen Löwen oder von fliehenden Hirten und Herden. Der Maler ignorierte das Motiv des Maulbeerbaums und die Beschreibung des Ortes.

Die Abweichung von der bildlichen Tradition und die Wahl einer anderen Szene werten wir als Indizien, daß Poussin Ovid gelesen hat. Aber wir wissen nicht, warum der Maler in bezug auf Ort und Zeit vom Text abgewichen ist und Szenen, die im Text fehlen, in seine Komposition eingefügt hat. Eine ikonographische Analyse kann zu einem solchen Ergebnis führen. In jedem Fall müssen wir Fragestellungen anschließen, die etwa so lauten können: 1. Gibt es Erklärungen für die Abweichung von der bildlichen Tradition und vom Text? 2. Gibt es Texte von anderen Autoren über dieses Thema? 3. Bestehen zwischen dem herangezogenen Text und dem Bild andere Beziehungen, die wir nicht bemerkt haben, weil unsere Aufmerksamkeit nur auf die Identifikation von Gegenständen und Handlungen gerichtet war?



3. Niklaus Manuel Deutsch, Landschaft mit Pyramus und Thisbe, 1513/14, Leimfarben auf Leinwand, 151,5 x 161 cm, Öffentliche Kunstsammlung Basel.

*3.4. Durch die Analyse der Gattung in Verbindung mit der Untersuchung des Stils und des Modus (der Stilhöhe) wird das historische Niveau des Bildes im allgemeinen, durch unterscheidendes Vergleichen von Werken desselben Künstlers wird die besondere Stellung des Bildes im individuellen Oeuvre bestimmt.*

Zur Kompensation der Einseitigkeit ikonographischer Analysen hat man früher versucht, sie mit der Stiluntersuchung zu verbinden. Ich glaube aber, daß wir eher die Verbindung von Stil-, Modus- und Gattungsanalysen versuchen sollten. Die ikonographischen Motive bieten eine zu schmale Basis. Allgemeiner ist die Klassifikation in Bildgattungen. Nach Klassen von Inhalten oder Gegenständen werden Bilder in Gattungen wie Historie, Allegorie, Porträt, Landschaft, Stilleben usw. eingeteilt. Mit „Stil“ bezeichnet man einerseits die Gesamtheit der überindividuellen formalen Charakteristika der Darstellung, andererseits die individu-

elle Gewohnheiten der Formdarstellung. Modus oder Stilhöhe (bzw. der allgemeine Ausdruck) lassen sich wiederum definieren als überindividuelle Ausdrucksregeln und als individuelle Ausdrucksregister. Die Regeln der Gattungen, der Form- und der Ausdrucksdarstellung sind geschichtlich und geographisch begrenzt. Mit der Untersuchung dieser Regeln erforschen wir das historische Niveau der bildlichen Darstellung in einem begrenzten Raum. Es ist selbstverständlich, daß wir für diese Analysen auch die zeitgenössischen Theorien über Gattungen, Stil und Modus heranziehen.

Wie Sie sehen, muten wir uns aufwendige Arbeiten zu. Wir können uns zwar auf die zahlreichen diachronischen und synchronischen (die zeitlichen Längs- und Querschnitt-) Untersuchungen der Gattungen, auf die Stilbestimmungen und die raren Arbeiten über den allgemeinen Ausdruck stützen. Aber vielleicht wird Ihnen der Aufwand für ein einzelnes Bild als zu hoch erscheinen. Deshalb muß ich darauf hinweisen, daß man ein soliertes Werk nicht interpretieren kann. Ohne die Rekonstruktion des historischen Niveaus der Darstellung können wir den geschichtlichen Ort eines Bildes nicht bestimmen, und wir können nichts über das Verhältnis von Erfindung und Nachahmung, von Schematismen und Originalität und von der Art der Darstellung und Bedeutung aussagen. Eben deshalb können wir uns mit der Rekonstruktion des historischen Niveaus noch nicht begnügen, sondern müssen versuchen, die Beziehung zwischen den allgemeinen Regeln und den individuellen Darstellungsgewohnheiten eines Künstlers zu bestimmen.

Im Fall von Poussins Bild werden wir uns zunächst mit der römischen Landschaftsmalerei beschäftigen. Durch die Untersuchung der Kompositionsschemata und des mimetischen Darstellens läßt sich herausfinden, daß wir es mit einer *idealen* (d. h. einer komponierten) Landschaft, nicht mit einer topographischen Ansicht zu tun haben. Ferner sehen wir, daß man jene komponierten Landschaften, die mit historischen oder mythologischen Szenen und antiken Gebäuden ausgestattet sind, *heroische* Landschaft genannt hat. Nun gehört Poussins Bild auch zu der besonderen Art der Gewitterlandschaften, und wir werden deshalb das unterscheidende Vergleichen über die Gewitterbilder zurück zu Giorgione und über den römischen Kreis hinaus, z. B. bis Rubens, ausdehnen. Damit können wir feststellen, daß Poussin im Gegensatz zu andern und zu seinem eigenen ersten Gewitterbild, dem *Sturm* von 1651, in der *Landschaft mit Pyramus und Thisbe* eine symmetrisierte Komposition durch die diagonal verlaufende Bewegung des Gewitters, die Licht- und Windrichtung und die versprengten Farbflecken „stört“. Die Dusterkeit der Farben, das Gegenlicht und die im großen Blitz bewirkte Fahlheit schaffen für die große Störung der idealen Ordnung den Ausdruck des Unheils.

Wenn wir in der Gattungstheorie nachforschen, finden wir, daß Leonardo da Vinci Anweisungen über die Darstellung eines Gewittersturms hinterlassen hatte. Poussin illustrierte die Abschrift von Leonardos Traktat im Auftrag von Cassiano dal Pozzo, dem gleichen, der das Gemälde von Pyramus und Thisbe bestellte. Der Erstdruck von Leonardos *Trattato della Pittura* erschien 1651. Eine seiner Illustrationen hat Poussin in der Thisbe wiederholt.<sup>8</sup> Wenn wir den Erstdruck konsultieren, sehen wir, daß Leonardos Anweisungen unter dem Titel stehen: *Come si deve figurar' una „fortuna“* (Wie man ein Ungewitter darstellen soll). „Fortuna“ – das heißt sowohl Sturm und Ungewitter, als auch Glück, Zufall, Schicksal und Unglück. Das kann uns auf die Idee bringen, ob Gewitter und Liebesunglück sich im Doppelsinn von „Fortuna“ treffen. Poussin könnte also Leonardos theoretische Anweisung praktisch umgesetzt und um den Doppelsinn erweitert haben. Wenn wir dies annehmen, wird uns die Lücke in der Nachahmung, dieser spiegelglatte See inmitten des Aufruhrs, um so mehr irritieren, als er genau dem ersten Satz von Leonardos Anweisung zuwiderhandelt. Dagegen weist die andere Gewitterlandschaft Poussins von 1651, der *Sturm*, keine solche Lücke auf, entspricht weitgehend einer Anweisung Leonardos aus einer anderen Abschrift und entwickelt keinen Doppelsinn.

3.5 *Wenn eine Gattung vorliegt, die sich auf Texte bezieht, muß zur Analyse neben den bildlichen Darstellungen und der Gattungstheorie die Geschichte der kulturellen Rezeption beigezogen werden.*

In der ikonographischen Analyse begnügten wir uns damit, innerhalb des Motivs zu bleiben und den Text zu eruieren, auf den sich die bildlichen Darstellungen letztlich beziehen. Das reicht nicht aus. Die *Metamorphosen* Ovids haben eine breite Wirkung entfaltet, sowohl in der visuellen wie in der literarischen und musikalischen Kultur.

Wenn Sie Ihre Nachforschungen auf die Gattung des mythologischen Bildes ausdehnen, werden Sie auf Guercinos *Venus und Adonis* von 1647 stoßen (Abb. 4). Die Ähnlichkeit zwischen Poussins Anordnung von Pyramus und Thisbe und Guercinos Darstellung der Venus, die ihren toten Geliebten Adonis auffindet, läßt vermuten, Poussin habe seine neue Darstellung des Liebespaares nach Guercinos Bild entwickelt. Die Frage ist, was wir damit anfangen. Ein Austausch von ikonographi-



4. Guercino, Venus und Adonis, 1647, zerstört, früher Dresden, Staatliche Kunstsammlungen.

schen Ausprägungen ist interessant, dadurch erweitert sich die Sicht auf die künstlerische Erfindung, die selbstverständlich nicht den Begrenzungen der Forschung entspricht. Die Wahl eines Liebesunglücks „hoher Art“ macht es uns unmöglich, das Geschick von Pyramus und Thisbe als Liebestorheit zu betrachten, und bringt uns zur Auffassung, es gehe um Schicksal, dem auch die Liebe der Götter unterworfen wäre.

Aber diese Ideen hängen in der Luft, solange nicht auch die literarische Wirkungsgeschichte beigezogen wird. Wir müssen ihr nachforschen, und wenn es zunächst sich nur um die einfache Orientierung in literarischen Lexika oder Motivgeschichten handelt.<sup>9</sup> Wir erhalten dadurch Informationen über die weite Verbreitung der *Metamorphosen* im 16. und 17. Jahrhundert und über die Art der Beschäftigung mit dem Stoff von Pyramus und Thisbe in tragischen, komischen und moralistischen Bearbeitungen. Shakespeare z. B. erarbeitete um 1595 eine Tragödie aus einer Variante (*Romeo und Julia*) und ein komisches Rüpelspiel (im *Sommernachtstraum*). In Spanien parodierten zur gleichen Zeit Cervantes und Góngora den Stoff, in Frankreich dagegen wurde die Tragödie von Théophile de Viau zwischen 1625 und 1671 zum großen Erfolg,

während moralistische Ovid-Kommentare die Fehler und die Schuld des Liebespaares und der Eltern zu ermitteln suchten.

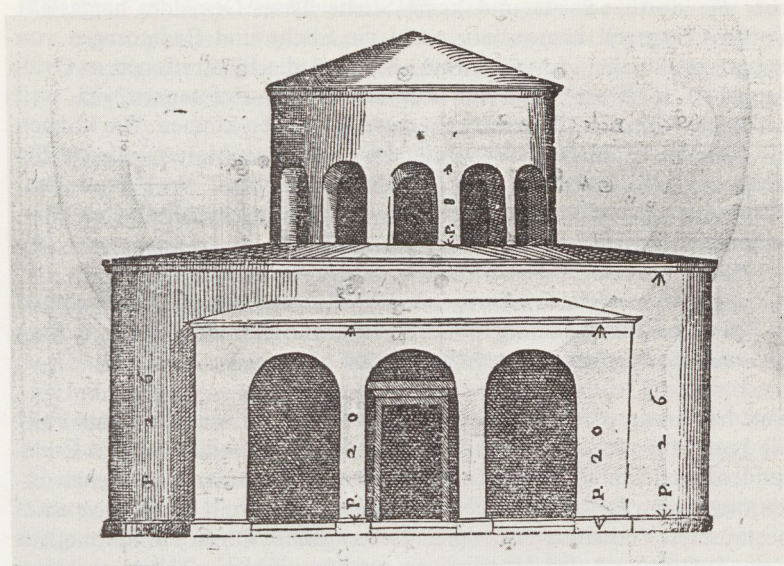
Man braucht Spürsinn, Kombinationsgabe und die Hilfe anderer, um zu wissen, wo die Information durch genaue Lektüre ersetzt werden muß. Es ist z. B. wahrscheinlicher, daß Poussin die französische Tragödie gekannt hat als die spanischen Bearbeitungen oder die Vorstellungen englischer Schauspieltruppen. Im weiteren zeigte sich aus der Wahl der Götterliebe und aus der Gattungsanalyse keine Wahrscheinlichkeit für eine parodistische Auffassung; die ikonographische Analyse hatte eine Verwerfung der Muster von Liebesnarrheit ergeben. Es erscheint daher sinnvoller, mit der Lektüre der Tragödie von Théophile de Viau als mit Komödien anzufangen. Bei allen Hinweisen und Hilfen wahren Sie sich Ihre Chance nur, wenn Sie selbst lesen. Nur dann werden Sie bemerken, daß die Tragödie von de Viau die *Abfolge* von Gewittersturm und Liebesunglück enthält. Sie werden selbstverständlich die Lektüre so weit treiben, bis Sie mit Sicherheit sagen können, ob die Zusammenstellung allein bei Théophile de Viau vorkommt, und Sie die Wahrscheinlichkeit herstellen können, daß Poussin, der Pyramus und Thisbe einem Gewittersturm aussetzt, von dieser Tragödie ausgegangen ist. Es liegt auf der Hand, daß wir nach den anderen Motiven fragen müssen, z. B. nach dem andern einzigartigen Motiv von de Viau, das als Ursache der Liebestragedie die Intrige eines Fürsten bezeichnet und damit die widrige Fortuna der Liebenden mit aktuellen, politischen Handlungen verknüpft.<sup>10</sup>

### 3.6 *Die visuellen und literarischen Referenzen eines Bildes ergeben sich aus der ikonographischen Analyse, den Gattungsanalysen und der Durcharbeitung der wissenschaftlichen Literatur.*

Das ist ein weiteres Resultat Ihrer Arbeit. Warum ich hier die Durcharbeitung der Literatur noch einmal erwähne, liegt auf der Hand: sie kann Funde enthalten, auf die wir nicht gekommen wären. Anthony Blunt z. B. bestimmte das auffällige Gebäude links hinter dem See als Bacchus-Tempel nach Andrea Palladio (Abb. 5).<sup>11</sup> Es ist das einzige identifizierbare Gebäude im Bild. Wie immer müssen wir uns fragen, ob diese Referenz als formales (stilistisches) oder auch als inhaltliches Moment zu verstehen sei.

Der Ausdruck *visuelle und literarische Referenzen* ist neu. Ich gebe deshalb eine kurze Erläuterung. Der Ausdruck soll den bisher gebräuchlichen Begriff „Quellen“ ersetzen. Dieser Begriff impliziert die Vorstellung, ein neues Werk würde sich aus gegebenen Mustern zusammensetzen wie ein Bach aus seinen Quellen. Das Verhältnis der vorangehenden Werke zum neuen Werk wird entsprechend „Einfluß“ genannt. Wenn wir dieser Vorstellung folgen, verdecken wir uns die Möglichkeit, die





5. Andrea Palladio, Der Bacchus-Tempel, Holzschnitt, in: *Quattro Libri dell' Architettura*, Venedig 1570, 4. Buch, S. 86.

Beziehung eines neuen Werkes zu den vorangegangenen zu untersuchen. Um die Art der Beziehung untersuchen zu können, braucht man mehr als nur eine Vorstellung oder nur einen Begriff. In der Regel läßt sich die Beziehung nur dann untersuchen, wenn die Bildgenese durch Skizzen, Entwürfe, Studien ausreichend dokumentiert ist. Wenn diese materielle Bedingung erfüllt ist, sieht man häufig, daß ein Künstler erst in einer späten Phase seiner Arbeit vorgeprägte Motive auswählt und einführt. Das neue Werk erscheint somit nicht als Ergebnis eines passiven Zusammenflusses, sondern als ein aktives Zentrum, das sich auf ganz bestimmte Motive (visueller oder literarischer Art) bezieht. Gegenüber Werken, die seit der Anerkennung der künstlerischen Erfindung entstanden sind, halte ich diese Vorstellung für angemessener bis zum Nachweis, daß eine bloße Wiederholung vorliegt. Deshalb der neue Begriff.

Wie kommt man von den Analysen zur Bestimmung von visuellen oder literarischen Referenzen? Durch die Untersuchung von Übereinstimmung *und* durch die Untersuchung der Möglichkeit, ob der betreffende Künstler die andern Werke hat kennen können. Ein Gemälde wie *Pyramus und Thisbe* von Niklaus Manuel Deutsch von 1513/14 (Abb. 3) kommt trotz einiger Ähnlichkeiten als Referenz für Poussins Bild nicht in Frage, weil es spätestens seit 1586 ständig in Basel war, Poussin

aber nie dorthin reiste und keine Stiche dieses Gemäldes hergestellt wurden. Dagegen kämen sehr wohl die Stiche und Radierungen von Lucas van Leyden, Antonio Tempesta und die Illustrationen in Ovid-Ausgaben in Frage, scheiden aber als visuelle Referenzen aus, weil wir keine formalen Übereinstimmungen feststellen können. Wie können die Referenzen ausgewertet werden? Einerseits als Material für die Bestimmung der Erfindung (3.8.), andererseits bilden sie Form-Inhalt-Verbindungen, die im Bild die Rolle von semantischen Einheiten übernehmen können (*können*, nicht müssen).

### 3.7. Zur historischen Erklärung der visuellen und literarischen Referenzen und zur Erklärung der Funktion des Bildes werden der Auftrag und die Biographie des Auftraggebers beigezogen.

Eine Erklärung ist eine Antwort auf die Frage: warum ist dies der Fall? Sie besteht in einer logischen Ableitung des *explanandum* (des zu Erklärenden) aus dem *explanans* (dem Erklärenden). In der historischen Erklärung bilden Regeln eines geschichtlichen Verhaltens und Motive eines bestimmten Verhaltens zusammen das *explanans*. Ob eine Erklärung aus dem Auftrag und den Motiven eines Auftraggebers möglich ist, hängt von den Informationen über die Motive des Auftraggebers, über seine Beziehungen zum Künstler und über die Funktion des Werkes ab. In unserm Fall ist der wichtigste römische Freund und Sammler von Poussin, Cassiano dal Pozzo, der Auftraggeber. Man kennt seine frühe Biographie, seine Sammlung von Zeichnungen nach Antiken, sein Interesse für Leonardo, für die Mythologie, aber man weiß leider noch nichts Präzises über seine zahlreichen und vielfältigen Beziehungen zu Gelehrten. Bisher ist kein Dokument über einen Auftrag an Poussin zum Gemälde *Landschaft mit Pyramus und Thisbe* bekannt geworden. Es wäre denkbar, daß der Auftrag darin bestanden hätte, noch einmal im Wettbewerb mit Leonardos Anweisungen eine Gewitterlandschaft zu malen, aber ohne die Alltagsszene mit den gestürzten Ochsen. Wegen der außerordentlichen Größe des Bildes und wegen der Verbindung mit Leonardo können wir es als unwahrscheinlich betrachten, daß Cassiano dal Pozzo bloß Käufer eines fertiggestellten Bildes war. Wir dürfen annehmen, daß es sich um ein auf den Sammler ausgerichtetes Bild handelt. Das sind Konjekturen. Zu Sachverhalten würden sie durch Dokumente.

*3.8. Die Erfindung des Künstlers läßt sich beschreiben durch die Auswertung seiner Äußerungen, die visuellen und literarischen Referenzen, der Schemata und Regeln der Gattung, durch die Analyse der Werkgenese und gegebenenfalls durch die Funktion.*

Die Beschreibung der Erfindung ist ein mögliches Produkt der Analytik, und sie könnte auch ein eigenes Ziel einer wissenschaftlichen Arbeit sein wie eine ikonographische Analyse oder eine Gattungsanalyse. Für die Interpretation ist die Bestimmung der Erfindung ein wichtigstes Zwischenprodukt, weil sie uns zu erkennen erlaubt, was ein Künstler in seinem Werk neu sichtbar macht und wie sein Verfahren des Sichtbarmachens beschaffen ist. Wir können die Erfindung bestimmen als Wahl bestimmter Referenzen, als Ablehnung oder Befolgung von Gattungsregeln und -schemata, als Kombination von Motiven oder Kompositionsschemata, als Disposition von Figuren und Ausstattungen (Gebäude, Naturdinge) im Raum und als Disposition der Farben und Formen. Die Analyse der Genese erlaubt uns zu sagen, in welchen Schritten ein Künstler seine Erfindung erarbeitet hat. Es liegt auf der Hand, daß die Erfindung und ihre Wertung in der künstlerischen Arbeit sich in der Geschichte wandeln. Die Kunsttheorie enthält Ausführungen über die Wertung und den Umfang der Erfindungstätigkeit. Wir erhalten von der Kunsttheorie den allgemeinen Rahmen für die Bestimmung einer individuellen Erfindungstätigkeit.

#### **4. Kreative Abduktion: Konjekturen der Bedeutung**

*4.1. Durch kreative Abduktion, d. h. durch die Erfindung von Zusammenhängen unter den Elementen und Sachverhalten im Bild, werden Konjekturen (gegründete Vermutungen) über die mögliche Bedeutung des Bildes geschaffen.*

Mehrfache Versuche, diesen Satz einfacher zu schreiben, haben nicht weitergeführt. Ich muß einen Grund auch darin sehen, daß der Kunstgeschichte trotz des außerordentlich häufigen Gebrauchs von Hypothesen und Abduktionen eine Analyse der konjekturalen Verfahrensweisen fehlt. Nur dieser Mangel könnte Sie zur Vermutung leiten, Sie würden auf ein extraterritoriales Gebiet der Kunstgeschichte gelockt. Sie kennen Abduktionen, wenigsten einen Typ, sehr gut, weil die kunstgeschichtliche Tätigkeit zu einem guten Teil im Aufstellen von Hypothesen über einen Sachverhalt besteht, der als Ursache von andern Sachverhalten angenommen wird. Klassische Beispiele sind die Hypothesen über gemeinsame (uns jetzt nicht mehr bekannte) Vorlagen, die Individualsicherung aufgrund der Stilanalyse (Morellis Verfahren), Panofskys Ikonologie

und die Historiographie der Kunst. Keine Wissenschaft, das gilt nicht nur für die Geisteswissenschaften, funktioniert ohne Abduktion. Ich mute Ihnen zu, das gebräuchlichste Verfahren bewußt zu gebrauchen und neben dem bekannten einen anderen Typ von Abduktion zu erproben. Dieser zweite Typ der kreativen Abduktion besteht darin, von einer Anzahl Sachverhalten auszugehen und eine Hypothese über den Zusammenhang (ein kohärentes Gesetz, eine kohärente Bedeutung) zu erfinden. Beispiel: die heliozentrische Theorie von Kopernikus ist eine kreative Abduktion dieses zweiten Typus.<sup>12</sup> Die Konjektur der Bedeutung eines Werkes gehört auch dazu. Sobald Sie die konjekturelle Verfahrensweisen der Kunstgeschichte bemerkt haben, müssen Sie keine Angst mehr davor haben, Ideen zu entwickeln und zu Konjekturen über die Bedeutung auszubauen. Subjektivität oder Überinterpretation kann man ihnen nicht entgegenhalten, weil es Ihnen klar ist, daß Sie eine oder mehrere Hypothesen über die Bedeutung aufstellen und diese überprüfen müssen (genauso wie die Theorie des Kopernikus überprüft werden mußte). Eben deshalb geht es auch nicht um rohe Subjektivität, sondern um die Einsicht, daß man ohne Subjekte keine Wissenschaft betreiben kann und die Subjektivität nicht weggeleugnet, sondern qualifiziert werden soll. Was wollen Sie denn überprüfen, wenn Sie, eingeschüchtert von möglichen Vorwürfen, es nicht mehr wagen, sich Ihrer Phantasie und Intuition wie Ihres Verstandes zu bedienen und sich nicht getrauen, eine Bedeutung zu produzieren?.

#### *4.2. Die Hypothesen der Zusammenhänge unter den Sachverhalten sind Texte, d. h. sprachliche Verknüpfungen.*

Ich zeige ein einfaches Beispiel eines solchen Geflechts auf. Damit will ich zeigen, daß erstens die Verknüpfung (die kreative Abduktion) ein einfacher Vorgang sein kann, daß sie zweitens dem Text des Malers widersprechen kann, ohne zum Bild in Widerspruch zu geraten, und daß wir drittens aus der kritischen Lektüre Ideen gewinnen können. Ich zitiere den Text, den der Gelehrte Giovan Pietro Bellori, Poussins Bekannter und erster Biograph, 1672 publiziert hat: „Thisbe stürzt sich mit offenen Armen über den Leichnam des geliebten Pyramus und sinkt im Wahnsinn des Schmerzes zu Tode, während die Erde und der Himmel und alle Dinge Unheil und Schrecken ausspeien. Ein Sturmwind zieht auf, schüttelt und knickt die Bäume. Man hört aus den Wolken das Dröhnen des Donners, und der Blitz durchschlägt den größten Ast eines Stammes. Mitten im finsternen Wolkenzug erhellt der schreckliche Blitz ein Schloß, und über einem Paß leuchten einige Häuser auf. Unweit trägt der Wind stürmischen Regen herbei, Hirten und Herden flüchten und suchen Obdach, während einer zu Pferd nach besten Kräften die

Rinder zum Schloß treibt, um sich vor dem Ungewitter ins Trockene zu bringen. Erschreckend ist, daß ein aus dem Wald hervorgetretener Löwe ein Pferd zerreißt, das mit seinem Ritter zu Boden gestürzt ist, während sein Genosse mit dem Knüppel auf das Raubtier einschlägt; eben dieser Löwe ist es, der den Tod der unglücklichen Liebenden verursacht hat."<sup>13</sup> Belloris Text ist deshalb eine Konjektur über die Bedeutung, weil er einen narrativen Zusammenhang (zwischen dem Löwen als frühere Ursache und dem Liebesunglück als Folge) schafft und die schrecklichen Naturphänomene als Ausdruck des tragischen Geschehens darstellt. Poussins Text (3.2.) scheint durch die *Folge* der Sätze einen anderen Zusammenhang zu schaffen: das Liebesunglück, das am Schluß erwähnt wird, scheint die Wirkungen des Gewittersturms zu vervollständigen. Durch Anschauung und über unsere Fragestellungen überprüfen wir, ob das Bild Anhaltspunkte für den einen oder anderen Zusammenhang enthält. Wir finden z. B., daß die Form und die Neigung des großen Blitzes mit der gezackten Silhouette und der Körperichtung von Thisbe übereinstimmt. Doch auch dies läßt sich in beide Zusammenhänge einbringen. Unsere anderen analysierten Probleme sind nicht einbezogen. Wir könnten die einfache Idee haben, einen oder beide Texte in dieser Richtung zu erweitern. Ich lasse das vorerst auf sich beruhen und wende mich einer anderen Konjektur zu.

#### 4.3. *Eine weitere Konjektur kann sich ergeben aus der Verknüpfung der Erfindung des Künstlers mit den unerledigten Problemen.*

Ich sehe nicht davon ab, daß ich es bin, der diese Verknüpfung fabriziert. Ob wir sie annehmen oder wieder verwerfen, hängt von der Qualität unserer Überprüfung ab. Ich kann Ihnen nicht sagen, wie Sie anders zu einer Idee über einen Zusammenhang kommen können als durch die analytische Arbeit, die Entwicklung von Fragestellungen und die ständige Rückkehr zur Anschauung. Wann der Funke springt und wie er geschlagen werden kann, läßt sich nicht sagen.

Eine Idee könnte z. B. sein: zwischen *unserem* Alptraum, dem ruhigen See, und dem ans Ufer gestellten, einzigen identifizierbaren Gebäude, dem Bacchus-Tempel, könnte ein Zusammenhang bestehen. Wie können wir die Idee zu einer Hypothese ausbauen? Wir müssen die Mythologie und die Malerei nach den Verbindungen Bacchus – spiegelnder See durchforschen. Wir werden also nochmals eine Suche nach Literatur und Bildern unternehmen. In der mythologischen Literatur werden wir auf den Bacchusoder Dionysos-Spiegel stoßen, von dem die Neuplatoniker der Antike annahmen, daß er die ganze Welt in ihrer ganzen Mannigfaltigkeit und allem Geschehen zeige und die Ursache dafür sei, daß die Seelen sich an den Tumult und das lockende Durcheinander der

108

## SEMELE.



Qui veut aymer trop haument,  
 La cheute en est souvent mortelle:  
 T'esmoing d'Ixion le tourment,  
 Et l'embrasement de Semele.

Car tant s'en fait que tous ces Dieux  
 Rendent la vie fortunée,  
 Que le plus souvent c'est par eux  
 Qu'on haste nostre destinée.

SEMELE.

Materie verlören.<sup>14</sup> Es ist klar, daß wir dies zum Ausbau der Konjektur nur brauchen können, weil im Bild der spiegelnde See *und* daneben der Bacchus-Tempel gezeigt werden, und zwar so, daß die Spiegelung inmitten des Aufruhrs der Elemente *nicht* als natürliches Phänomen (wie etwa im Landschaftsbild *Die Ruhe*) begriffen werden kann.

Mögliche Erweiterungen ergeben sich. Zum Beispiel könnten die zwei Blitzschläge am Himmel ein weiteres Indiz für Bacchus und für seinen Vater Zeus sein: die Mutter des Bacchus starb auf der Burg von Theben, als Jupiter ihr so beiwohnen mußte wie seiner Gattin – nämlich im Ungewitter –, obwohl Jupiter nicht den großen, sondern eben den kleineren, zweiten Blitz genommen hatte. Wenn wir eine zeitgenössische Illustration konsultieren, die den Tod der Semele und die Geburt des Bacchus zeigt (Abb. 6), könnten wir die Burg in Poussins Bild, die vom kleineren Blitz getroffen wird, in die Hypothese einbeziehen. Erst jetzt erkennen wir in einem anderen Gemälde Poussins einen anderen gemalten Bacchus-Spiegel, und erst jetzt wird uns bei der erneuten Lektüre von Ovid klar, daß wir beim ersten Mal vom Zusammenhang des Bacchus mit der Erzählung des Liebesunglücks überhaupt nichts wahrgenommen hatten, weil wir mit der Identifikation beschäftigt waren. Wir stellen fest, daß die Geschichte von Pyramus und Thisbe verschränkt ist mit der Geburt, dem Auftreten und der mächtigen Wirkung des Bacchus (3. und 4. Buch)

Können wir dies mit dem Liebesunglück verbinden? Nicht ohne weitere Hypothese. Dargestellt ist – im Gegensatz zur Tradition – die tragische Wende von Glück zu Unglück, in der Thisbe den sterbenden Geliebten erkennt. Bacchus ist der Herr der Tragödie wie des Satyrspiels, der orgiastischen Freude wie des Sturzes vom Glück ins Unglück. Fügen wir dazu, daß der Gewitterhimmel den Umsturz von Heiterkeit in Finsternis (den auch die Früchte des Maulbeerbaums vollzogen haben) vorzeigt, allerdings auch den umgekehrten Wechsel.

Mit diesem Text haben wir die Konjektur einer Bedeutung geschaffen, gestützt auf viele (nicht alle) Sachverhalte. Schon aus diesem Grund müssen wir vermuten, daß andere Abduktionen möglich sind. Meist ist die Freude über den eigenen Text so groß, daß man sich nicht vorstellen kann, wie ein anderer einen andern Text herstellen könnte. Wir übersehen vielleicht ganz gerne, daß einige Sachverhalte, z. B. der Angriff des Löwen oder die Fortuna als Ungewitter und Glück zu Unglück noch nicht in den Zusammenhang gebracht sind. Ferner hatten wir herausgefunden, daß Théophile de Viaus Tragödie das wichtige Motiv der Verbindung von Gewitter und Liebesunglück liefert. Die Frage nach der politischen Ursache des Unglücks ist mit der Tragödie gestellt, aber noch nicht beantwortet. Wir haben hier den Vorteil, daß die Konjektur

eines anderen einige dieser Sachverhalte erfaßt als Wirkungen der Fortuna im Ungewitter, in Angriffen von Tieren, im widrigen Wind gegen Thisbe, und verknüpft mit einer Äußerung des Malers von 1648, er wolle die Wirkungen der blinden und verrückten Fortuna darstellen.<sup>15</sup> Die Konfrontation unserer Konjektur mit der andern verhilft uns zu einem ersten Schritt der Objektivierung, indem wir uns fragen müssen, ob sie unverträglich seien oder einander vervollständigen, ob wir unsere Konjektur verwerfen, die andere annehmen, oder eine dritte bilden müssen.

*4.4. Jede Konjektur impliziert Hypothesen über die Art des Darstellens und wird vervollständigt durch die Reflexion dieser Hypothesen.*

Damit wird die Konjektur so bearbeitet, daß sie teilweise durch Anschauung zu überprüfen ist. Poussins Konjektur behauptet die vollständige Sichtbarkeit von Gewittersturm, Wirkungen und Unglück, Bellori hört im Sichtbaren Unsichtbares, nämlich das Rollen des Donners. Poussin erwähnte den bellenden Hund. Die beiden Konjekturen über die Fortuna und über Jupiter-Bacchus behaupten, die Zusammenstellung des Sichtbaren führe über Indizien zur (paradoxen) Präsenz von Unsichtbarem und die beiden Reihen von Sichtbarem und Unsichtbarem seien durch eine Entsprechung der Beziehung verbunden. Die Hypothese ist, daß die Darstellung Sichtbares und Unsichtbares verbinde. Das alles läßt sich so aufzeichnen:

I	II	III	IV
Natur	Beziehung	Mythos	Moral
Gewittersturm	Ursache	Jupiter	} Fortuna
Durcheinander	Peripetie	Bacchus	
Unglück	Wirkung	Pyramus u. Thisbe	

Ich will diese Aufstellung nicht weiter kommentieren, Sie sehen ohne weiteres, daß sie alle Konjekturen mit Ausnahme derjenigen von Bellori enthält und auf die Art der Darstellung bezieht.



## 5. Validierung: Argumentative Sicherung

*5.1. Durch Validierung, d. h. argumentative Sicherung der Bedeutung wird die Interpretation vervollständigt, so daß sie als richtig betrachtet werden kann.*

Eine Interpretation ist vollständig und richtig, wenn sie methodisch korrekt erarbeitet und argumentativ gesichert ist. Es kann mehrere richtige Interpretationen eines Werks geben, von denen keine die Widerlegung einer andern ist. Unrichtigkeit einer Interpretation kann nur durch den Nachweis eines Fehlers der Methode aufgezeigt werden. Wenn die argumentative Sicherung der Bedeutung fehlt, d. h. das Verfahren nicht abgeschlossen ist, bleibt die Konjektur im Stadium einer Meinung. Die Validierung verfolgt nicht das Ziel, die Bedeutung als „objektive“ Bedeutung zu behaupten oder eine Instanz zu eruieren, die das Ergebnis bestätigen könnte.

*5.2. Wenn es möglich ist, wird die Bedeutung daraufhin überprüft, ob der Künstler ihr beistimmen könnte.*

Wenn der Künstler noch lebt, legen wir ihm die erarbeitete Bedeutung vor und fragen ihn, ob von ihm aus etwas entgegensteht. Fragen Sie nicht, ob die Bedeutung seiner Intention entspreche. Sie riskieren, daß der Künstler mehr über das Verhältnis von Intention und künstlerischer Arbeit weiß oder daß er Wittgenstein besser gelesen hat als Sie und Ihnen entgegnet: Wie soll ich das wissen, ich habe ja auch nur das Bild.<sup>16</sup> Wenn der Künstler nicht mehr lebt und Sie die Bedeutung durch Analytik und kreative Abduktion erarbeitet haben, wird diese Überprüfung schwierig, weil Sie die Biographie des Künstlers und seine Äußerungen schon einbezogen haben und Sie keine Möglichkeit haben, auf anderem Weg eine Stellungnahme des Künstlers zu rekonstruieren. Die Überprüfung kann nur darin bestehen, daß Sie die Bedeutung und die Biographie, die Äußerungen und die Werke des Künstlers ausdrücklich gegeneinanderstellen und nach einem Widerspruch, nicht nach einer Bestätigung forschen.

*5.3. Durch vergleichendes Anschauen wird geprüft, ob die behauptete Art der Darstellung historisch und individuell möglich ist, d. h. Regeln entspricht.*

Teilweise haben Sie die Materialien für diese Überprüfung in den Gattungsanalysen (3.4 und 3.5) erarbeitet und auch vorläufig geklärt, welche Regeln ein künstlerisches Schaffen befolgt. Jetzt versuchen wir,

nicht die historischen Regeln der Gattungen und die Regeln der künstlerischen Arbeit eines Individuums zu bestimmen, sondern die historischen und die individuellen Regeln der Darstellung: Was können Bilder im 17. Jahrhundert, in Rom, von Poussin zeigen und wie erbringen sie diese Leistung? Die Aufgabe ist allerdings nicht einfach: die Bestimmung der Regeln der Darstellung würde eine systematische und historische Analyse der bildlichen Repräsentation erfordern. Wir müssen uns in unserm Fall auf die Untersuchung beschränken, ob wir bei demselben Maler (oder bei seinen Vorbildern und Zeitgenossen) ähnliche Beziehungen zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem, ein ähnliches Ausgreifen auf Nicht-Darstellbares wie Töne und Geräusche und ein analoges Vorzeigen und Verbergen finden können. Wenn Sie zuerst Poussins zweites Selbstbildnis von 1650 analysieren, haben Sie einen guten Anfang für die argumentative Sicherung der Bedeutung der *Landschaft mit Pyramus und Thisbe* gemacht.

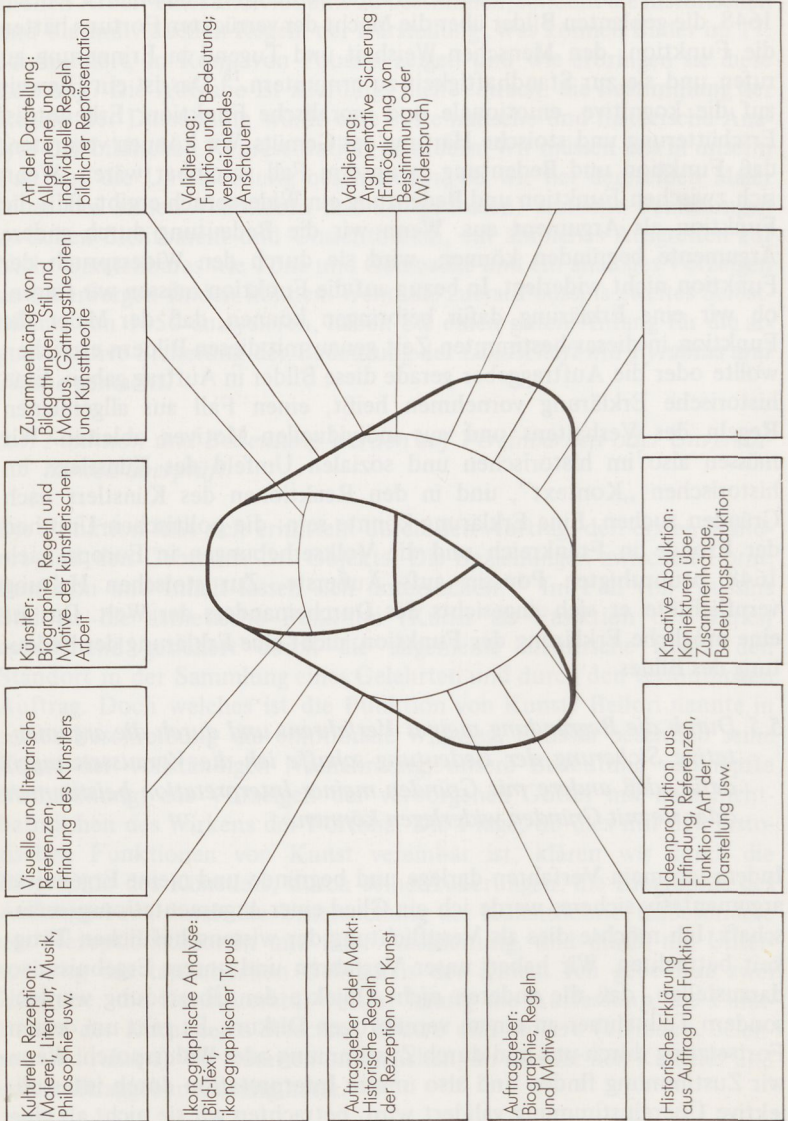
#### 5.4. Funktion und Bedeutung werden auf Vereinbarkeit oder Unvereinbarkeit überprüft.

Die Funktion läßt sich ermitteln durch den Auftrag, den ersten Standort und den Gebrauch des Objekts. Die Beziehungen zwischen Form, Funktion und Inhalt lassen sich untersuchen.<sup>17</sup> Im Fall von Poussins Bild ist die ästhetische Funktion (Kunst als Funktion des Werks) ausreichend gesichert durch die allgemeine historische Regel, den Standort in der Sammlung eines Gelehrten und durch den vermutlichen Auftrag. Doch welches ist die Funktion von Kunst? Bellori nannte in seiner Beschreibung die emotionale Wirkung, Poussin beschrieb seine Kunst der vollständigen Nachahmung, unsere Bedeutung verknüpfte Nachahmung, das Vorzeigen der verborgenen Götter mit dem Sichtbarmachen des Wirkens der Fortuna. Die Frage, ob dies mit den historischen Funktionen von Kunst vereinbar ist, klären wir durch die Biographie des Künstlers, durch seine Äußerungen, die Biographie des Auftraggebers, durch die Untersuchung der Kunsttheorie, insbesondere der Rezeptionstheorien und ihrer Ausbreitung, und durch die Untersuchung des tatsächlichen Gebrauchs der Kunst. Ich gebe nur zwei Hinweise: die Kunstliteratur vertrat häufig die Auffassung, die Funktionen der Kunst seien *delectare*, *docere* und *movere* (erfreuen, belehren und rühren). Wir könnten untersuchen, ob dies für den Künstler und den Auftraggeber Geltung hatte.

Den zweiten Hinweis entnehme ich einer Bemerkung Poussins. Er schrieb 1648, die geplanten Bilder über die Macht der verrückten Fortuna hätten die Funktion, den Menschen Weisheit und Tugend in Erinnerung zu rufen und sie zur Standhaftigkeit zu ermuntern.<sup>18</sup> Das ist ein Hinweis auf die kognitive, emotionale und moralische Funktion: Erkenntnis, Erschütterung und stoische Härtung des Gemüts. Wir können vermuten, daß Funktion und Bedeutung in unserm Fall vereinbar wären. Wenn sich zwischen Funktion und Bedeutung ein Widerspruch ergibt, fällt die Funktion als Argument aus. Wenn wir die Bedeutung durch andere Argumente begründen können, wird sie durch den Widerspruch der Funktion nicht widerlegt. In bezug auf die Funktion müssen wir fragen, ob wir eine Erklärung dafür beibringen können, daß der Maler die Funktion in dieser bestimmten Zeit genau mit diesen Bildern erreichen wollte oder die Auftraggeber gerade diese Bilder in Auftrag gaben. Eine historische Erklärung vornehmen heißt, einen Fall aus allgemeinen Regeln des Verhaltens und aus individuellen Motiven ableiten. Wir müssen also im historischen und sozialen Umfeld des Künstlers, im historischen „Kontext“, und in den Reaktionen des Künstlers nach Gründen suchen. Eine Erklärung könnte sein: die politischen Unruhen der Fronde in Frankreich und die Volkserhebungen in Europa nach 1648 beunruhigten Poussin aufs Äußerste. Zur stoischen Haltung verpflichtete er sich angesichts des Durcheinanders der Welt. Das ist eine mögliche Erklärung der Funktion, nicht eine Erklärung der Bedeutung des Bildes.

*5.5. Durch die Begründung meines Verfahrens und durch die argumentative Sicherung der Bedeutung schaffe ich die Voraussetzungen dafür, daß andere mit Gründen meiner Interpretation beistimmen oder sie mit Gründen widerlegen können.*

Indem ich mein Verfahren darlege und begründe und meine Ergebnisse argumentativ sichere, werde ich ein Glied einer Argumentationsgemeinschaft. Ich möchte dies als Verpflichtung der wissenschaftlichen Tätigkeit betrachten. Wir haben unser Verfahren und unsere Ergebnisse so darzustellen, daß die anderen nicht Objekte der Überredung werden, sondern Teilnehmer an einem vernünftigen Diskurs. Es geht um dessen Fortsetzung durch uns und durch Zustimmung oder Widerspruch. Wenn wir Zustimmung finden und also unsere Interpretation durch intersubjektive Übereinstimmung validiert wird, betrachten wir sie nicht als eine endgültige Auslegung. Wir vergessen weder die Geschichtlichkeit des Diskurses noch den Wandel der Interessen.



7. Die Figur der Interpretation mit den einzelnen Operationen.

*5.6. Die Figur der Interpretation, die unbestimmte Fläche, kann zur Kontrolle dienen, ob nichts vergessen wurde.*

Mit dieser kleinen mnemotechnischen Hilfe, einer Gedächtnisstütze, schließe ich ab (Abb. 7). Im Unterschied zur ersten Vorstellung dieser Figur (Abb. 2) sind nun die Felder beschriftet. Einige sind leergelassen. Das will zeigen, daß Ihnen kein geschlossenes System vorgestellt wird, sondern ein erweiterungsfähiger Zusammenhang. Ob und wie Sie ihn verändern, hängt von Ihrer Zustimmung oder Widerlegung mit Gründen ab.

## 6. Literaturnachweise und Literaturhinweise

Teilweise finden sich ausführlichere Begründungen für diese Anleitung in meinem Buch: Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik. Die Auslegung von Bildern, Darmstadt, 3. verb. Aufl. 1988. Die Revision einiger Standpunkte verdanke ich Georg Germann, Hans Robert Jauß, Wilhelm Schlink und meinen Studenten von Zürich und Freiburg i. B. Das Beispiel und das Vorgehen wurden diskutiert an einem Seminar in München innerhalb der Vorlesungsreihe „Kunstgeschichte – aber wie?“ am 31. Januar 1987. Ich danke den Teilnehmern des Seminars. Für diese Anleitung war mir das Buch von Klaus Weimar, Enzyklopädie der Literaturwissenschaft, München 1980, wichtiger als die vereinzelt Hinweise anzuzeigen vermögen.

- 1 P. Szondi, Einführung in die literarische Hermeneutik. hrsg. von J. Bollack und H. Stierlin, Frankfurt a. M. 1975; H. R. Jauß, Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik 1, München 1977, der Band 2 erschien 1982; Weimar, Enzyklopädie (s. o.).
- 2 W. Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (1936), in: W. B., Gesammelte Schriften, Bd. 1, 2: Abhandlungen, Frankfurt a. M. 1974, S. 471–508, bes. 503–505.
- 3 Weimar, Enzyklopädie, §§ 285–297.
- 4 P. Ricoeur, La tâche de l'herméneutique; La fonction herméneutique de la distanciation, in: F. Bovon, G. Rouiller (Hg.), Exegesis. Problèmes de méthode et exercices de lecture, Neuchâtel-Paris 1975, S. 179–215.
- 5 A. Blunt, The Paintings of Nicolas Poussin. A Critical Catalogue, London 1966, Nr. 177 S. 126. – Zum Bild vgl. mein Buch: Nicolas Poussin. Landschaft mit Pyramus und Thisbe, Frankfurt a. M. 1987; Nicolas Poussin, Claude Lorrain. Katalog der Ausstellung im Städel, Frankfurt a. M. 1988.
- 6 N. Poussin, Correspondance, hrsg. von Ch. Jouanny, Paris 1911, Nachdruck 1968, Nr. 188, S. 424.
- 7 Zum Problem der Selbstinterpretation vgl. jetzt die exemplarische Analyse von F. Thürlemann, Kandinsky über Kandinsky. Der Künstler als Interpret eigener Werke, Bern 1986.

- 8 Leonardo da Vinci, Trattato della Pittura . . . nuovamente dato in luce . . . , Paris 1651, Kap. 64, S. 14; J. Bialostocki, Une idée de Léonard réalisée par Poussin, in: *La Revue des Arts* 4, 1954, S. 131–136; L. Marin, La description du tableau et le sublime en peinture. A propos d'un paysage de Poussin et de son sujet, in: *Communications*, 34, 1981, S. 61–84.
  - 9 F. Schmitt – von Mühlenfels, Pyramus und Thisbe. Rezeptionstypen eines Ovidischen Stoffes in Literatur, Kunst und Musik (Diss. Heidelberg), Heidelberg 1972.
  - 10 Th. de Viau, Les Amours Tragiques de Pyrame et Thisbé. Tragédie. Kritische Edition von G. Saba, Neapel 1967.
  - 11 A. Blunt, Nicolas Poussin, London – New York 1967, Bd. I, S. 235; A. Palladio, I Quattro Libri dell'Archittura, Venedig 1570, 4. Buch, S. 85–87.
  - 12 U. Eco, Th. A. Sebeok (Hg.), Der Zirkel oder im Zeichen der Drei. Dupin, Holmes, Peirce, München 1985.
  - 13 G. P. Bellori, Le vite de' Pittori, Scultori e Architetti moderni (1672), hrsg. von E. Borea, Turin 1976, S. 455.
  - 14 L. Vinge, The Narcissus Theme in European Literature up to the Early 19th Century, Lund 1967, S. 123–195; das Wissen im 17. Jahrhundert stützt sich auf Plotin und Macrobius, zu deren Verbreitung: E. Panofsky, A Mythological Painting by Poussin in the Nationalmuseum Stockholm (Nationalmusei Skriftserie Nr. 5), Stockholm 1960.
  - 15 R. Verdi, Poussin and the „Tricks of Fortune“, in *The Burlington Magazine* 124, 1982, S. 680–685.
  - 16 L. Wittgenstein, Philosophische Untersuchungen, 504, in L. W., Schriften, Bd. 1, Frankfurt a. M. 1969, S. 447.
  - 17 H. Belting, Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion, Berlin 1981; W. Kemp (Hg.), Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik, Köln 1985.
  - 18 Poussin, Correspondance (wie Anm. 6), S. 384.
- S. Alpers, The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century, Chicago 1983; dt.: Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts. Mit einem Vorwort von W. Kemp, Köln 1985.
- O. Bätschmann, Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik. Die Auslegung von Bildern, 3. verb. Aufl., Darmstadt 1988 (mit Literaturverzeichnis zur kunstgeschichtlichen Interpretation).
- M. Baxandall, Patterns of Intention. On the Historical Explanation of Pictures, New Haven u. London 1985.
- H. Belting, Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion, Berlin 1981.
- H. Belting, D. Eichberger, Jan van Eyck als Erzähler. Frühe Tafelbilder im Umkreis der New Yorker Doppeltafel, Worms 1983.
- N. Bryson, Word and Image. French painting of the Ancien Régime, Cambridge u. a. 1981.
- M. Imdahl, Giotto – Arenafresken. Ikonographie, Ikonologie, Ikonik (Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste, Bd. 60), München 1980.
- H. R. Jauß, Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik 1, München 1977.
- E. Kaemmerling (Hg.), Ikonographie und Ikonologie. Theorien – Entwicklung – Probleme (Bildende Kunst als Zeichensystem, Bd 1), 3. Aufl., Köln 1985.
- W. Kemp (Hg.), Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik, Köln 1985.

- B. Lang (Hg.), *The Concept of Style*, rev. u. erw. Aufl., Ithaca und London 1987.
- W. J. T. Mitchell (Hg.), *The Language of Images*, Chicago und London 1974.
- W. J. T. Mitchell, *Iconology. Image, Text, Ideology*, Chicago und London 1986.
- G. und M. Otto, *Auslegen. Ästhetische Erziehung als Praxis des Auslegens in Bildern und des Auslegens von Bildern*, 2 Bde., Seelze 1987.
- E. Panofsky, *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*, hg. von H. Oberer u. E. Verheyen, 2. erw. Aufl., Berlin 1974.
- E. Panofsky, *Meaning in the Visual Arts*, Garden City N. Y. 1955; dt.: *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*, Köln 1978.
- D. Preziosi, *Architecture, Language and Meaning. The Origin of the Built World and its Semiotic Organization (Approaches to Semiotics, Bd. 49)*, Den Haag 1979.
- P. Ricoeur, *De l'interprétation. Essai sur Freud*, Paris 1965; dt.: *Die Interpretation. Ein Versuch über Freud*, Frankfurt a. M. 1969.
- M. Schapiro, *Words and Pictures. On the Literal and the Symbolic in the Illustration of a Text (Approaches to Semiotics, Bd. 11)*, Den Haag, Paris 1973.
- P. Szondi, *Einführung in die literarische Hermeneutik*, hg. von J. Bollack und H. Stierlin, Frankfurt a. M. 1975.
- F. Thürlemann, *Kandinsky über Kandinsky. Der Künstler als Interpret eigener Werke*, Berlin 1986.
- K. Weimar, *Enzyklopädie der Literaturwissenschaft*, München 1980.