

Oskar Bätschmann Einführung

I.

Der venezianische Historiker Lodovico Dolce (1508-1568) schrieb 1557 in seinem *Dialog über die Malerei* über einen vergeblichen Versuch einer historischen Erklärung. Anlaß war Tizians Erfindung einer neuen Manier der Malerei in Venedig, die nach Dolces Auffassung mit der berühmten *Himmelfahrt Mariae* 1518 in der Frari-Kirche erbracht worden sei. Mit wenigen Worten beschrieb Dolce das Bild Tizians und bestimmte seine Stellung im Verhältnis zu Michelangelo und Raffael und zur Natur: »Es ist ausgemacht, daß diese Tafel sowohl Michelangelos Größe und Schrecklichkeit wie Raffaels Gefälligkeit und Liebreiz enthält als auch das der Natur eigene Kolorit.«

Dolce suchte als Historiker nach Erklärungen für die Leistung Tizians, aber er demonstrierte, daß die Bemühungen vergeblich sein müssen. Er leugnete entschieden, daß Tizians Bild sich aus venezianischen Voraussetzungen ableiten ließe. Darauf weist der Satz hin, daß gegenüber Tizians Bewegung und Relief die Malerei von Giovanni Bellini und andern kalt und tot erscheine. Zwar würdigte Dolce die Werke von Giorgione, aber er war auch nicht bereit, in ihnen mehr als kleine Fünkeln für Tizian zu erkennen. Von Michelangelo und Raffael konnte Dolce die neue Kunstmanier Tizians nicht herleiten, weil die historischen Voraussetzungen nicht erfüllt waren. Der Venezianer hatte die römischen Werke noch nicht gesehen. Dolce sah sich deshalb zu einer Nicht-Erklärung gezwungen, das heißt, er mußte die Annahme eines Wunders vorschlagen: »Man muß es gewiß einem Wunder zuschreiben, daß Tizian, ohne die Altertümer von Rom gesehen zu haben, die den hervorragenden Malern vorausleuchteten, allein durch jenes kleine Fünkeln, das er in den Werken von Giorgione entdeckt hatte, die Idee des perfekten Malens erblickte und erkannte.«¹

Nicht zu erklären war, wie Tizian zu der Idee von der vollkommenen Malerei gekommen war, die Dolce selbst mit der Vereinigung der Vorzüge von Michelangelo und Raffael in Übereinstimmung mit der Natur umschrieben hatte. Wäre Tizian in Rom gewesen, hätten Raffael und Michelangelo in Venedig gearbeitet, so

hätte Dolce vielleicht nicht ein Wunder vorgeschlagen, sondern auf die Werke hingewiesen, aus denen sich der junge Tizian hätte seine Idee bilden oder ableiten können. Wenn Dolce sich zugetraut hätte, die Ursachen von Tizians neuer Manier herausfinden zu können, hätte er vielleicht ein Traktat geschrieben mit einem Titel wie *Über die Ursachen der neuen Malerei*. Das Ziel eines großen Malers war für Dolce unbezweifelt die vollkommene Malerei. Es war für ihn nicht nur ausgemacht, daß Tizian diesem Ziel zustrebte, sondern daß der Maler davon genau die Vorstellung besaß, die den Historikern der Kunst im 16. Jahrhundert für die Umschreibung der Vollkommenheit der Kunst diente. Woher Tizian sie bezogen hatte, konnte Dolce aber nicht angeben. Vielleicht kann diese Erzählung uns die Problematik einer historischen Erklärung des künstlerischen Schaffens aufzeigen.

II.

Was verstehen wir unter einer Erklärung? Umgangssprachlich gebrauchen wir *Erklärung* und *erklären* in einem weiteren Sinn als im wissenschaftlichen Sprachgebrauch. Man kann zum Beispiel fragen, was ein Bild darstelle, und darauf eine Antwort erhalten, die eingeleitet wird mit einer Bemerkung wie »ich will es dir erklären«. Darauf folgt etwa die Bezeichnung der dargestellten Personen, Gegenstände, Handlungen oder Sachverhalte. Diese Form der Unterweisung oder der Darlegung (oder des Erteilens einer Auskunft) sollte man im wissenschaftlichen Sprachgebrauch *Erläuterung* nennen (engl. *explication*).

Eng damit verwandt zu sein scheint die Erklärung, unter der man die Definition eines Begriffes oder einer Sache versteht, jedenfalls in deutscher Sprache. Die Bildung eines *genus proximum* (einer Gattung beziehungsweise eines Gattungsbegriffes) als eines Allgemeinen und die Unterscheidung des Begriffes oder der Sache durch eine *differentia specifica* (ein unterscheidendes Merkmal) gibt das Verhältnis zwischen dem Allgemeinen und dem Einzelnen wieder, das auch für eine Erklärung angenommen wird.

Erklärung wird auch gebraucht für Aussagen über einen Sachverhalt oder einen (politischen) Willen, die mit einem Anspruch auf Wahrheit oder auf Glaubwürdigkeit vorgetragen werden. Naturgemäß neigen vor allem Politiker zur feierlichen Versicherung, nicht zu lügen oder für die verkündeten Absichten einzustehen, und demgemäß zum Gebrauch von *Erklärung* im Sinn von *Deklaration*. Aber

auch die Proklamation der Abgesandten der zwölf Kolonien am 4. Juli 1776 in Philadelphia heißt *Unabhängigkeitserklärung* (engl. *Declaration of Independence*). Erklärungen im Sinne von Aussagen, für deren Wahrheit man haftbar gemacht werden kann, können Universitäten bei der Entgegennahme von Dissertationen von den Kandidaten verlangen, die dann angeben müssen, welche Hilfsmittel sie verwendet haben. Nur in solchen Bereichen kommen die Wissenschaftler zu derartigen Erklärungen (zu Deklarationen der Redlichkeit). Innerhalb des wissenschaftlichen Diskurses sind Aussagen wie »ich erkläre hiermit, daß die kalte Fusion möglich ist« oder »nach meiner tiefinnersten Überzeugung hatte Raffael beim Malen der Transfiguration die folgende Intention« sinnlos oder verdächtig. Mit guten Gründen vertraut man in der Wissenschaft nicht auf Ehrlichkeit oder Glaubwürdigkeit der Wissenschaftler, sondern auf nachvollziehbare Begründungen oder wiederholbare Experimente.

Weiter nennt man *Erklärung* die Antwort auf eine Warum-Frage: »Warum ist dies oder das geschehen?« oder: »Warum hat dieser so oder so gehandelt?« Im Fall von Ereignissen erwartet man Aussagen über Ursachen, im Fall von Handlungen erwartet man Aussagen über die Motive oder über die Absichten, die ein Handelnder hatte. Ein Beispiel einer Erklärung durch Aussagen über Ursachen wäre: »Der Zug ist entgleist, weil die Geleise durch Hochwasser unterspült waren.« Bei einer Handlung erwartet man dagegen, daß der Befragte seine Motive und/oder seine Erwartungen oder Ziele darlegen will oder kann. Die Beantwortung einer Frage nach dem *warum* durch die Benennung der Ursachen, der Motive oder der Ziele ist nun eben das, was im wissenschaftlichen Sprachgebrauch *Erklärung* genannt wird. Das Zustandekommen einer Erklärung in diesem Sinn muß man sich wie folgt vorstellen: ein Phänomen *E* wird mit einer Menge von Sätzen beschrieben, die festhalten, was der Fall ist. Diese Sätze beschreiben das *explanandum*, das heißt die Tatsache (oder den Sachverhalt), die zu erklären ist. Für diese Operation werden zwei verschiedene Klassen von Aussagen benötigt: erstens Aussagen über die Bedingungen, die mit dem Phänomen *E* oder unmittelbar vor diesem auftraten, das heißt Aussagen über *Antecedensbedingungen* *A1, A2 ... An*, und zweitens Aussagen über allgemeine *Gesetzes-hypothesen* *G1, G2 ... Gn*. Diese beiden Klassen von Aussagen bilden zusammen das *explanans*, das Erklärende. Die wissenschaftliche Erklärung besteht in einer logischen Ableitung des *explanandum* aus dem *explanans*. Nun wird man bei einer historischen Erklärung nicht mehr von allgemeinen Gesetzes-hypothesen sprechen, sondern von Regeln eines historischen Verhaltens. Und man wird nicht von

Antecedensbedingungen sprechen, sondern von Motiven (oder Absichten) eines bestimmten individuellen Verhaltens. Vielleicht muß man betonen, daß es bei der Erklärung um die logische Ableitung einer bestimmten Menge von Sätzen geht, die Tatsachen oder einen Sachverhalt beschreiben, aus einer Menge von Sätzen, die Antecedensbedingungen und Gesetzeshypothesen beschreiben.²

Die Problematik der Erklärung, und insbesondere der historischen Erklärung, ergibt sich daraus, daß *explanandum* und *explanans* eine Menge von Sätzen sind und daß ihre Beziehung durch eine logische Ableitung hergestellt werden soll. Auf diese Sätze, die das *explanandum* darstellen, bezieht sich die Behauptung Baxandalls, daß wir nicht Bilder erklären, sondern allenfalls Aussagen über Bilder. Abstrakt werden aber die Probleme und ihre Vertracktheit schon sichtbar. Denn welches sind die beschreibenden Sätze, die ein zu Erklärendes darstellen sollen, welches kann als das Erklärende betrachtet werden, und wie soll man sich eine logische Ableitung des einen aus dem andern vorstellen? Ferner kann jedes *explanans* wiederum als *explanandum* aufgefaßt werden, anders müßte man der Metaphysik der letzten Erklärung anhängen. Wenn, um auf das Beispiel des Zuges zurückzukommen, dieser entgleiste, weil die Geleise unterspült waren, so verlangt dies natürlich nach Antworten auf die Frage, warum es dazu kommen konnte. (Damit wird ein Problem sichtbar: nicht nur gibt es kein Ende dieser Operation, sondern es dürfte auch keine eindeutige Zuordnung eines *explanans* zu einem *explanandum* geben, jedenfalls nicht in den historischen Wissenschaften.)

III.

Heinrich Wölfflin (1864-1945) publizierte 1921 eine kleine Schrift unter dem Titel *Das Erklären von Kunstwerken*. Sie bildete das erste Bändchen einer *Bibliothek der Kunstgeschichte*, die von Hans Tietze herausgegeben wurde. Die Erläuterung der Werke bildete für Wölfflin die Klammer seiner Diskussion des Erklärens. Neben dieser Unterweisung gibt es für Wölfflin drei Arten des Erklärens in der Kunstgeschichte: 1. Das Hineinstellen eines vereinzeltten Werkes oder eines vereinzeltten Phänomens in den geschichtlichen Zusammenhang. 2. Die Beantwortung der Frage, warum sich an dieser Stelle genau diese Kunstform gebildet hat. 3. Die Beantwortung der Frage, warum dieses Werk schön oder warum es schöner sei als ein anderes. Diese dritte Frage, die Wölfflin erstaunlicherweise als das

Hauptproblem bezeichnete, mußte er völlig unbeantwortet lassen. Offensichtlich hatte Wölfflin gedacht, die Frage der Schönheit wieder normativ behandeln zu können, nachdem diese Art der Beurteilung unter anderem auch durch seine Arbeiten obsolet geworden war. Es liegt auf der Hand, warum Wölfflin auf die Erörterung dieses Problems verzichten mußte: es wäre nur eine Deklaration des Altmeisters der Formanalyse geworden.

Die Voraussetzung für Wölfflins erste Art der Erklärung ist die Schaffung eines synchronischen oder eines diachronischen Zusammenhangs. Dabei ist in erster Linie an räumliche (geographische) und zeitliche Zusammenhänge zu denken, und für Wölfflin war es eindeutig, daß zeitliche Zusammenhänge die Form von »Entwicklungen« hatten. Immerhin mußte Wölfflin einräumen, daß die Herstellung derartiger Zusammenhänge nicht als *Erklärung* zu bezeichnen ist. Es handelt sich um eine Klassifikation von Werken nach bestimmten (Form-)Merkmalen. Ergebnisse dieser Klassifikation können die Benennung einer Werkgruppe mit einem Künstlernamen oder die Benennung mit einem Stilnamen oder einem Kulturnamen sein. In jedem Fall führt diese Klassifikation zu einer Beschreibung. Hier tritt bei Wölfflin die Unterscheidung zwischen Geographie und Geologie auf: *Gewiß, es ist auch eine Genugtuung, von hohem Berge aus eine Gegend überblicken zu können, zu sehen, wie die Höhen und Täler geformt sind, welchen Lauf die Gewässer nehmen, wie sie in einem Becken zum See sich stauen usw., aber die Erklärung, warum das so geworden ist, kann doch nur der Geologe geben. So ist in der Kunstgeschichte mit einer noch so vollständigen Beschreibung des Tatbestandes und der Zusammenhänge des Neben- und Nacheinander noch keinem Erklärung in tieferem Sinne erbracht, keine Antwort auf die Frage, warum das nun alles so gekommen ist.*³

Nach der von Wölfflin vorgeschlagenen Einschränkung von *Erklärung* kann das *explanandum* nicht aus Aussagen über ein einzelnes Werk bestehen, sondern aus Aussagen über etwas Allgemeines wie den Verlauf einer Entwicklung oder das Nebeneinander gleicher Formen, das heißt, aus Beschreibungen zeitlicher Vorgänge oder räumlicher Zustände. Für das *explanans* nahm Wölfflin an, daß wenigstens zeitweise nationale Weisen der Formgebung zu bestimmen wären und der Ablauf von Stilentwicklungen regelmäßig wäre (auch wenn man einräumen muß, daß Wölfflin ständig die Argumente anders verwendet, was außerordentlich lästig ist). Wölfflins unbestimmte Stellung demonstriert den Zwiespalt, in den Wilhelm Dilthey die Geisteswissenschaften mit seiner Unterscheidung zwi-

schen dem Verstehen der Geisteswissenschaften und dem Erklären der Naturwissenschaften gebracht hatte. Wölfflin konnte nicht mehr ein uneingeschränkter metaphysischer Positivist sein wie Alois Riegl (1858-1905), der die Einheitlichkeit der Formmerkmale der Kunstproduktion mit der Hypothese des einheitlichen *Kunstwollens* beantwortete. Warum gibt es zu einer bestimmten Zeit in einem bestimmten Raum nur Produkte mit übereinstimmenden Formmerkmalen? Antwort: weil es ein einheitliches Kunstwollen gab, einen »überindividuellen« Willen. Hans Sedlmayr wollte 1929 darin etwas wie den »objektiven Geist« oder den »objektiven Willen« sehen.⁴ Das *Kunstwollen* ist die Vergegenständlichung einer Hypothese über ein *explanans*. Es ist ein Lehrstück über die Beschaffung eines *explanans* gemäß den Eigenschaften des *explanandum*. Die Ableitbarkeit des einen vom andern ist durch die Ähnlichkeit beider schon sichergestellt. Leider können wir uns nicht vom Verdacht befreien, daß wir diesen Trick für die Herstellung (kunst-)historischer Erklärungen nicht selten anwenden.

IV.

In der Kunstgeschichte gibt es ein einziges ausgearbeitetes Modell, in dem Verstehen und Erklären aufeinander bezogen sind, die »Inhaltsdeutung« beziehungsweise die »Ikonographie/Ikonologie« von Erwin Panofsky (1892-1968). Sein Modell ist zwar sehr bekannt und wird häufig angewendet, doch besteht weitgehend Unkenntnis über den methodologischen Status der Verfahren. Meist wird darin ein dreistufiges Interpretationsmodell (Beschreibung, Analyse, Synthese) gesehen. Doch dürfte es zutreffend sein, in Panofskys ersten beiden Tätigkeiten – der vorikonographischen Beschreibung und der ikonographischen Analyse – die Bildung des *explanandum* zu sehen. Diese Menge von Sätzen ist das Resultat eines Verstehens von Zeichen. Die sogenannte »ikonographische Interpretation« ist methodologisch eine Erklärung, denn sie besteht in der Ableitung des *explanandum* aus dem *explanans*. Das *explanans* nahm Panofsky zuerst im »grundsätzlichen Verhalten des Künstlers zur Welt« an, dann in sogenannten »basic principles«, elementaren Prinzipien.

Das erste Problem ist danach, dieses zugrundeliegende Verhalten oder diese Prinzipien zu bestimmen. Evident kann Panofsky keine Methode dafür angeben, wie vom *explanandum* zum *explanans* zu kommen wäre. Die Bedingung ist ja die, daß sich das eine aus dem andern ableiten lassen solle. Doch stehen für die Auffindung des

ändern nur etwas diffuse Fähigkeiten wie Intuition («synthetic intuition») oder vielleicht Divination zur Verfügung. Dies hat entsprechende Auswirkungen auf die Ableitung des *explanandum* aus dem *explanans*. Im Aufsatz »Die neoplatonische Bewegung und Michelangelo« von 1939 sind sehr klar zu unterscheiden: das *explanans*, gebildet aus den Regeln einer geschichtlichen Überzeugung (Neoplatonismus) und den Motiven eines bestimmten oder individuellen Verhaltens, vom *explanandum*, das aus Sätzen über Stil, Steinbehandlung und Themen gebildet wird.⁵ Doch das eine Problem ist, wie wir dazu kommen, einer Überzeugung wie dem Neoplatonismus (oder irgend einer andern) die Steuerung von künstlerischen Tätigkeiten zuzutrauen, oder anders gesagt: aus derartigen Überzeugungen künstlerische Produkte abzuleiten. Das zweite Problem ist, daß diese Überzeugung selbst wieder der Erklärung bedürfte, beziehungsweise begründet werden müßte, warum man sich mit diesem *explanandum* zufriedengeben will, statt daß man eine Kette weiterer Erklärungen herstellt oder weitere *explananda* beschafft. Zum Beispiel ist die weitgehende Beschränkung des *explanandum* auf Sätze der Gegenstands- und Inhaltsbezeichnung ein ungeklärtes Manko, in dem das Fehlen der Interpretation zu erkennen wäre. Das dritte Problem ist tatsächlich die Frage der Ableitung, der Herstellung einer (logischen) Beziehung zwischen dem oder den *explanans* und dem *explanandum*.

Panofsky hat, 1939 und 1955, versucht, die Relation von Ikonographie und Ikonologie – in Anlehnung an Wölfflins kleine Schrift vom Erklären – mit der Beziehung von Geographie und Geologie zu umschreiben, dabei aber den Verdacht geäußert, daß die Relation Astrographie und Astrologie zutreffender die Beziehung wiedergeben würde. Der Verdacht ist nicht ungegründet. Denn nicht nur spielt eine Art Mantik eine Rolle, sondern auch die astrologische Vorstellung vom Einfluß. Damit war die Macht gemeint, die von den Gestirnen auf die Menschen ausgeübt wird. Die Verwendung von *Einfluß* in der Historiographie impliziert eine analoge Vorstellung von geschichtlichen Mächten und handelnden Menschen. Wir können nicht verneinen, daß die Historiographie mit der Macht, die von Institutionen, Gruppen und Einzelnen ausgeübt wird, rechnen muß. Aber dem Befund auf *Einfluß* sollte eine kritische Unterscheidung der Relationen vorangehen. *Einfluß* sollte nicht überall dort gebraucht werden, wo nach unserer Meinung ein Zusammenhang von Ähnlichkeit und zeitlicher Folge besteht. Statt eines generellen Befundes auf *Einfluß* («Bei einem italienischen Künstler des 16. Jahrhunderts ist das Vorhandensein neoplatonischer Einflüsse

leichter zu begründen als es deren Fehlen wäre.«), müßte die Art der Beziehungen zwischen einer solchen Strömung und dem künstlerischen Subjekt untersucht werden. Dazu sollten verschiedene Arten der Beziehungen unterschieden werden. Die teilweise Aufgabe der freien Bestimmung oder des Wahlvermögens, die durch die Machtbeziehung gemeint ist, kann wohl auch in der Kunstgeschichte nicht einfach geleugnet werden. Doch ist zu verlangen, daß man den Befund auf eine zeitweilige oder dauernde Einschränkung der Kräfte von Vernunft, Verstand und Willen ebenso sorgfältig prüft wie jede andere Beurteilung.

Mit seinem »Exkurs wider den Einfluß« hat Baxandall die wenigen Texte, die sich kritisch mit diesem verbreiteten Begriff beschäftigten, um eine scharfe Ablehnung vermehrt. Gegenüber der gedankenlosen abundierenden Verwendung von »Einfluß« für jeden historischen Zusammenhang zwischen einem Phänomen oder einem Subjekt x und einem Subjekt y beharrt Baxandall auf einer differenzierten Untersuchung des Zusammenhangs. Wenn wir »Einfluß« konstatieren, schreiben wir x das aktive Ausüben von Macht, y aber deren passives Erleiden zu (wie im astrologischen Modell). Die Aktivität von y gegenüber x kommt damit gar nicht in den Blick. Es braucht zuerst die Beseitigung der Bewußtseinsverengung, bis derartige Aktivitäten wie Wahl, Verwertung und Modifikation erkannt werden können. Doch scheint es nun, wenn wir mit Baxandall bei der Aktivität und der Freiheit von y angelangt sind, daß wir das Ausüben von Macht durch x oder die Knechtung von y ebenso vergessen, wie wir vorher Freiheit und Selbstbestimmung von y übersehen hatten. Es mag sein, daß Picasso oder Matisse gegenüber Cézanne eine aktive Bezugnahme hatten. Doch können wir diese Aktivität gegenüber dem Kubismus beispielsweise auch Albert Gleizes, Jean Metzinger oder Otto Morach zuerkennen? Oder können wir diese Freiheit und reflexive Distanziertheit auch behaupten, wenn wir uns vornehmen, die *patterns*, die Prägungen des Habitus und des Handelns zu untersuchen? Es könnte sein, daß wir bei der Untersuchung von Beziehungen zwischen künstlerischen Individuen und Kunstmarkt auf Vorstellungen wie die der freien Wahl oder der Intention verzichten müßten. Wenn eine Differenzierung gefordert wird, können wir die Machtausübung oder die Steuerung der Subjekte nicht leugnen und nur die Freiheit anerkennen. Gewiß wird unsere Wertung der Künstler unsere Bereitschaft modifizieren, eine passive oder eine aktive Beziehung zu konstatieren; möglicherweise sind wir geneigt, die von uns angenommene Größe des Künstlers und die ihm zugestandene Freiheit direkt proportional zu setzen.

Aber wir sind wohl aufgefordert, die Beziehungen ebenso wie unsere Vorgaben zu analysieren, und dazu brauchen wir neben differenzierten Vorstellungen und Begriffen auch Selbstkritik.

V.

Baxandall entwirft in seinem Buch keine Theorie der *patterns*, der Intention und ihrer Muster oder der historischen Erklärung auf dem Gebiet der Kunsthistoriographie. Diese Begriffe werden hinzugezogen, soweit es nötig erscheint, durch eine vorerst einseitige Anleihe auf dem Markt, dem *troc*, der Begriffe und Vorstellungen. Der Autor ist weit mehr daran interessiert, einige Fälle beharrlich zu diskutieren, als Begriffe zu klären und die Kunstgeschichte an die theoretische Diskussion der Geschichts- oder Literaturwissenschaft heranzuführen.

Tatsächlich verläßt der Autor das Gebiet der urbanen Unterredung nie, und es ist wohl sehr befriedigend, daß er am Schluß des Buches an die Gewohnheit der Kunstliteratur des 16. und 17. Jahrhunderts erinnert, als Dialog, als Unterredung aufzutreten. André Félibien hat in der Vorrede zu seinen *Entretiens* über Leben und Werke der berühmtesten Maler, die von 1666 an erschienen, behauptet, der Dialog sei die beste Form des Unterrichts über die Künste.⁶ Natürlich muß man dazu anmerken, daß diese Unterredungen schon damals die Künstlichkeit heutiger *Interviews* hatten und einem vorbereiteten Spiel von Fragen (des Unwissenden) und Antworten (des Unterweisenden) folgten.

Baxandall weist mit dem englischen Titel *Patterns of Intention* auf eine intensive Diskussion in der Literaturwissenschaft der späten sechziger Jahre hin, ohne eine der Positionen zu übernehmen.⁷ Er berührt mit dem *troc*, dem Tauschmarkt, einen Begriff, der eine soziologische Analyse der Kunstproduktion anzeigen würde, um sich sogleich davon zu distanzieren. Aber auch von einer Prüfung seiner Fälle vor der langen Diskussion über die historische Erklärung hält er wenig. *Intention* versteht Baxandall nicht als Inhalt eines Bewußtseins, sondern als Beziehung zwischen einem Objekt und seinen (Entstehungs-)Bedingungen. Vielleicht trägt der Hinweis zum Verständnis bei, daß Baxandall mit *Intention* bezeichnet, was in der historischen Erklärung das *explanans* ausmacht, die allgemeinen Regeln und die individuellen Motive des Verhaltens und Handelns. Mit *Intention* ist bei Baxandall also nicht die Absicht des Künstlers gemeint, sondern die Beziehung zwischen den Entstehungsbedin-

ungen (vielleicht auch den Ursachen) und einem Bild. Entsprechend ist unter *Intentionalität* nicht ein »Bewußtsein von etwas« zu verstehen, sondern ein Verbindungsschema von Entstehungsbedingungen und Entstandenem. Es ist das, was in der historischen Erklärung *Ableitung* heißt. Baxandall weist ausdrücklich darauf hin, daß er die beiden Begriffe aus Verlegenheit gebraucht, weil er für die Relationen des künstlerischen Schaffens kein geeigneteres Wort weiß.

Anmerkungen

1. Lodovico Dolce, »Dialogo della Pittura, intitolato l' Aretino« (1557), in: *Trattati d'Arte del Cinquecento fra Manierismo e controriforma*, hrsg. von Paola Barocchi, Bd. 1, Bari 1960, S. 202.
2. Carl-Gustav Hempel, Paul Oppenheim, »Studies in the Logic of Explanation« (1948), in Hempel, *Aspects of Scientific Explanation and other Essays in the Philosophy of Science*, New York 1965, S. 245-295; Hans Lenk, Art. »Erklären, Erklärung«, in Joachim Ritter (Hrsg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 2, Darmstadt 1972, Sp. 690-701; Arthur C. Danto, *Analytical Philosophy of History*, Cambridge 1965, bes. S. 201-256 über die historische Erklärung (*historical explanation*); George Henrik v. Wright, *Explanation and Understanding*, London 1971; deutsche Übersetzung von G. Grewendorf und G. Meggle, Frankfurt am Main 1974; Karl-Otto Apel, *Die Entfaltung der »sprachanalytischen« Philosophie und das Problem der »Geisteswissenschaften«*, in: Apel, *Transformation in der Philosophie*, Bd. II: Das Apriori der Kommunikationsgemeinschaft, Frankfurt am Main 1973, S. 28-95, bes. S. 48-54; Kurt Hübner, *Kritik der wissenschaftlichen Vernunft*, Freiburg 1978, S. 304-358.
3. Heinrich Wölfflin, »Das Erklären von Kunstwerken« (1921), in: H. W., *Kleine Schriften* (1886-1933), hrsg. von J. Gantner, Basel 1946, S. 165-177, bes. S. 169-170; Joan Goldhammer Hart, *Heinrich Wölfflin: an intellectual biography*, Diss. (ungedruckt), University of California, Berkeley 1981; Meinhold Lurz, *Heinrich Wölfflin. Biographie einer Kunsttheorie* (Heidelberger Kunstgeschichtliche Abhandlungen, NF 14), Worms 1981; Andreas Hauser, »Grundbegriffliches zu Wölfflins Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen«, in: *Beiträge zu Kunst und Kunstgeschichte um 1900* (Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Jahrbuch 1984-1986), Zürich 1986, S. 38-53.
4. Alois Riegl, *Spätromische Kunstindustrie*, Wien 1901, 2. Aufl. 1927; Nachdruck der 2. Aufl., Darmstadt 1964; Hans Sedlmayr, »Die Quintessenz der Lehren Riegls«, Einleitung zu: Alois Riegl, *Gesammelte Aufsätze*, hrsg. von Karl M. Swoboda, Augsburg 1928, S. XI-XXXIV; Willibald Sauerländer, »Alois Riegl und die Entstehung der autonomen Kunstgeschichte am Fin de siècle«, in *Fin de Siècle. Zu Literatur und Kunst der Jahrhundertwende*, hrsg. von R. Bauer u.a., Frankfurt 1977, S. 125-139.
5. Ekkehard Kaemmerling (Hrsg.), *Ikonographie und Ikonologie. Theorien. Entwicklung. Probleme* (Bildende Kunst als Zeichensystem, 1), Köln 1979; Erwin Panofsky, »The Neoplatonic Movement and Michelangelo«, in: *Studies in Icono-*

- logy. *Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, New York 1939 und 1962, S. 171-230; deutsch in: Erwin Panofsky, *Studien zur Ikonologie. Humanistische Themen in der Kunst der Renaissance*, Köln 1980, S. 251-304; Oskar Bätschmann, »Logos in der Geschichte. Erwin Panofskys Ikonologie«, in: Lorenz Dittmann (Hrsg.), *Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte 1900-1930*, Stuttgart 1985, S. 89-112.
6. André Félibien, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes; avec la vie des architectes*, 6 Bde., Trévoux: L'imprimerie de S.A.S., Bd. 1, »Préface«, S. 17-48, bes. S. 36-38.
7. Eric Donald Hirsch, *Validity in Interpretation*, New Haven 1967; deutsche Übersetzung von Adelaide Anna Späth, München 1972. – vgl. die Rezensionen von Baxandalls Buch: Adrain D. Rifkin, in: *Art History*, 9, 1986, S. 275-278; Arthur C. Danto, in: *The Burlington Magazine*, 78, 1986, S. 441-442; Martin Kemp, in *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 50, 1987, S. 131-141.