

Karl Clausberg

ZWEI ANTIPODEN DER KUNSTWISSENSCHAFT UND EIN VERSUNKENER KONTINENT – Zum Methodischen von Pächt, Panofsky und Wygotski

E. Panofsky: Sinn und Deutung in der bildenden Kunst, 491 S., 108 Abb.; dumont-kunstaschenbücher, Doppelband, 1975, 14,80 DM. – O. Pächt: Methodisches zur kunsthistorischen Praxis, 324 S., 160 Abb., 1 Farbft., Prestel-Verlag 1977, 38,- DM – Lew S. Wygotski: Psychologie der Kunst; Fundus-Bücher 44/45, Dresden 1976, 353 S., 7,40 DM

I

Der deutschsprachige Buchmarkt hat den kunstwissenschaftlich interessierten Lesern mit der Übersetzung von Panofskys ‚Meaning in the visual Arts‘ (1955) und Pächts ‚Methodik‘ innerhalb zweier Jahre zwei Publikationen beschert, die trotz ihrer relativen ‚Ungleichzeitigkeit‘ so etwas wie fortlaufend-korrespondierende Pole dieser Wissenschaft in höchster Potenz verkörpern.

Beide Bücher sind Sammelbände, d.h. runden jeweils Arbeiten mehrerer Jahrzehnte zu einer mehr oder minder prinzipiellen Summe auf: Panofsky mit der ursprünglich 1939 geschriebenen Einleitung zu seinen ‚Studies in Iconology‘, wo er sich sein Paradigma weiterer Forschung selbst voraussetzte; Pächt mit einem Vorlesungsmanskript aus den letzten Jahren seiner Lehrtätigkeit (1970/71) als vorläufige Quintessenz am Schluß des Bandes.

Im Gegensatz zu Panofskys programmatischen Studien, die – nach der Emigration ausgeführt – zuerst und vor allem im englischsprachigen Bereich eine außerordentliche Wirkungsgeschichte hatten, längst zum internationalen Klassiker-Status aufgestiegen sind, dennoch über zwanzig Jahre auf ihre deutsche Übersetzung warten mußten, erscheinen Pächts methodische Überlegungen für Außenstehende – also jenseits des engen Wiener Kreises von Hörern, Schülern (und Jüngern) – nun als unübersehbare Nova am Fixsternhimmel kunstwissenschaftlicher Schriften, auch wenn die tonangebende bundesdeutsche Kunsthistorikerschaft derzeit angeblich nicht geneigt sein soll, sie mit einer Rezension in ihrem Zentral-Organ zu bemerken.

In der zufälligen Simultan-Erscheinung der beiden Methodenbücher materialisiert sich im Grunde eine spruchreife Zwischenbilanz dieser zwiespältigen Wissenschaft, nämlich ihres Dauerkonfliktes um Ideen- und Formengeschichte, der schon das ganze 19. Jh. beherrscht hat: In Reaktion auf die begrifflichen Vorherbestimmungen der idealistischen Ästhetik war damals im Fahrwasser der Mathematik und experimentellen Psychologie eine ‚Ästhetik als Formwissenschaft‘ entstanden, die anstelle von Sinn-Präformationen mehr und mehr eine sorgfältige ‚naturwissenschaftliche‘ Bestandaufnahme und Rekonstruktion der Erscheinungsformen im Sinn hatte. Dieser Umbruch von spekulativen zu beschreibend-erklärenden Ordnungsverfahren vollzog sich, orientiert an den Vorbildern der Natur- und Sprachgeschichte, im Rahmen der maßgeblichen Denkfigur des 19. Jhs., dem Komplex der Entwicklungsvorstellungen, welcher im ‚systematischen Vergleichen‘ und der ‚genetischen Analyse‘ seine wichtigsten methodischen Instrumente hervorgebracht hatte.

Die Ermittlung von Schulzusammenhängen, Stilentwicklungen, Verlaufsformen einer generellen ‚Geschichte des Sehens‘ – als historische Dimension einer Psychologie der Anschauungsweisen – erreichte mit den Forschungen der frühen Wiener

Schule (F. Wickhoff & A. Riegl) am Jahrhundertende ihren Höhe- und zugleich Wendepunkt: Ausgehend von der Verunsicherung der Weltanschauungsgewißheiten in den Naturwissenschaften und der Psychologie – dem Auseinandertreten von objektiven Daseins- und subjektiven Wirkungsformen – kam es auch in der Kunstwissenschaft zu einer Gegenbewegung unter geistesgeschichtlichem Vorzeichen. Über eine ‚Philosophie der symbolischen Formen‘ wurde das historische Spektrum der Kunst auf die zeitlose Ebene verborgener Sinnschichten und Dokumentbedeutungen zurückgeholt, und auch die beschreibende Formengeschichte erneut zu einer sich selbst begründenden Stiltypengeschichte umgemünzt; aus der Kunstgeschichte ohne Namen, die sich den Kollektivprozeß der Sprachbildung als Analogie genommen hatte, trat wieder eine genieschwangere Kunstgeschichte der großen Namen und Epochen hervor.

Panofsky war an der anti-psychologischen Wendung der Geistesgeschichtler frühzeitig federführend beteiligt. Bereits 1920 hatte er in einem Beitrag über den Rieglischen Begriff des Kunstwollens dessen ‚noch psychologisch-empiristische‘ Fassung beklagt und stattdessen die immanenten, sinnenthüllenden Qualitäten in seinem Sinn umgeschrieben: „das Kunstwollen kann – wenn anders dieser Ausdruck weder eine psychologische Wirklichkeit, noch einen abstrahierten Gattungsbegriff soll bezeichnen dürfen – nichts anderes sein, als das, was (nicht für uns, sondern objektiv) als endgültiger letzter Sinn im künstlerischen Phänomene liegt.“ „Nicht die genetische Begründung des Tatsachenablaufs als einer notwendigen Aufeinanderfolge so und so vieler einzelner Begebenheiten, sondern die sinngeschichtliche Deutung desselben als einer ideellen Einheit zu untersuchen, ist die Absicht.“ – In dieser Ansicht, die subjektiv-psychischen Horizonte der Produktions- und Rezeptionsumstände zugleich kritisch reflektieren und aufheben zu können, d.h., „den entscheidenden Schritt vom Positivismus zum Idealismus (zurück) zu tun“, war Panofsky sich einig mit Ernst Cassirer, der den ‚Aufbau der Geisteswissenschaften‘ in jenem allgemeinen ‚Begriff der symbolischen Form‘ begründete, den Panofsky dann z.B. auch der Perspektive auferlegte.

Gemessen an dieser transzendentalen Ausgangsversion von Sinngeschichte zeigt Panofskys Einführung zur Ikonologie, wohl unter dem Einfluß des angelsächsischen Exils, spürbares Bemühen um eine differenzierte Vermittlung, nicht Trennung, der verschiedenen Bedeutungsschichten – mit jenem berühmten Exempel des Hut-Lüftens, das dann die rasche Popularisierung der ‚ikonologischen Methode‘ mit auslöste. Hier sind nun alle Aspekte des subjektiv-psychischen Tatsachen-, Konventionen- und Ausdrucksverstehens – laut Panofsky Aufstockungen ‚rein formaler Wahrnehmung‘ à la Wölfflin – wieder hereingeholt, um schließlich doch den ‚eigentlichen Sinngehalt‘ der symbolischen Formen wiederum als Endziel einer ins Interpretatorische gewendeten Ikonographie herauszukehren. „Diese eigentliche Bedeutung oder der Gehalt liegt normalerweise so sehr über dem Bereich des bewußten Wollens, wie die ausdruckshafte Bedeutung darunter liegt.“ Solche, den Freudischen Seelenaufbau vom Unterbewußtsein zum Über-Ich paraphrasierende Formulierung kündigte einen Sinneswandel gegenüber seiner älteren Überzeugung an, ‚es erweise sich ... mit Notwendigkeit, wie wenig das intellektuell geformte, bewußt gewordene Wollen des Künstlers dem entspreche, was sich uns als die wahre Tendenz seines Schaffens aufzudrängen scheine.‘ War es zunächst nur der kunsthistorische Interpret, der vermöge seiner bewußten Zielsetzung nachträglich in die Ebene des endgült-

tigen Dokumentsinns vorzudringen vermochte, so schrieb Panofsky in seinem Buch über die ‚Frühe Niederländische Malerei‘ 1953 dann auch den Künstlern selbst die bewußte Absicht zu, mit Hilfe des neuen Naturalismus einen ‚disguised symbolism‘ in ihren Bildern untergebracht zu haben, so wie es in der barocken Emblemik vorausgesetzt werden durfte.

Damit schien nun eine Pandora-Büchse von Deutungsmöglichkeiten eröffnet, deren Gefahren Pächt zunächst zu einer Rezension, dann zu einem problemumschreibenden Kongressbeitrag (1964) und schließlich in seiner Methoden-Vorlesung zur offenen Kritik an den Ikonologen veranlaßte; die beiden letzteren Schriften bilden den ‚harten Kern‘ des jetzt veröffentlichten Buches.

Pächt muß – trotz der meist beiläufigen Knappheit seiner methodischen Bemerkungen – als prinzipieller Antipode jener sinngeschichtlichen Forschungsrichtung, der Panofsky das Leitbild gab, verstanden und einem breiteren Leserkreis erst bekannt gemacht werden; und in dieser Absicht ist offenbar die Auswahl der im vorliegenden Buch versammelten Schriften zustande gekommen: sie rekapitulieren eine ebenso intensive Beschäftigung mit dem Problem einer psychologischen Begründung von Kunstwissenschaft wie die Panofskys – nur quasi mit umgekehrten Vorzeichen.

Nach seiner stilgeschichtlichen Wiener Dissertation, in der die Einfühlungs- und Denkpsychologie der Jahrhundertwende ihren Niederschlag fand, kam Pächt – mit Sedlmayr – zu einer gestaltpsychologisch inspirierten Behandlung der ‚Gestaltungsprinzipien der westlichen Malerei‘, 1933 (der erste Text des Sammelbandes), in der er spezifische Doppelcharaktere von Flächenordnung und Raumprojektion sowie Musterschlußeffekte als lokal-tradierte Kunstmerkmale herauspräparierte. Im ‚Methodischen‘ ging es ihm darum, „die künstlerische Optik zu rekonstruieren“, also durch einen aufmerksam überwachten Prozeß des Einsehens jene adäquate Einstellung zurückzugewinnen, in der sich die komplexen Bildgehalte mit maximaler Prägnanz darstellen; diese Art von Prägnanz aber war für Pächt eine historische Erscheinung – und keine elementar-anthropologische Konstante im Sinne der Gestaltlehre mehr.

Die Quintessenz seiner wahrnehmungspsychologisch begründeten Anschauung lief darauf hinaus, daß ‚die Lesung eines Kunst-Gebildes sich gar nicht vornehmen läßt, ohne die künstlerische Optik des Autors – annähernd – zur eigenen zu machen.‘ Demgemäß konnte das Bildverstehen unmöglich als eine nachträglich an unveränderlich vorliegenden Bilderschriften ansetzende Entschlüsselungsarbeit, so wie es in seinen Augen die Ikonologen versuchten, zustandekommen, denn die Bilder gewannen ja erst auf dem Wege der angemessenen Betrachtung ihre sprechende Klarheit – eine Klarheit, die nicht notwendig als reine Gedankeneinkleidung zu durchschauen war.

Damit aber war für Pächt der Stab über den Ikonologen ein für alle Mal gebrochen: „Was ehemals bloß als Eigenart allegorischer Darstellung angesehen worden war, wird für die Ikonologen, das sind die ikonographische Verfahren zu letzten Sinndeutungen benutzenden Kunsthistoriker, konstituierende Charaktereigenschaft jeglicher Darstellung.“ In solch bissigen Bemerkungen artikulierte Pächt sein tiefes Unbehagen gegenüber einem ihm wesensfremden kognitiven Stil von Kunstbetrachtung, der unablässig darauf aus sein muß, möglichst vollständig ‚hinter die Bilder zu kommen‘, also schon mit einem Erwartungsverhalten an sie herantritt, in dem das Registrieren bildhafter Eigenschaften nur ein vorläufiges Hilfs- und Kontrollmittel der Dechiffrierung ist.

Die negativen Auswüchse einer solchen Erkenntnis-Haltung, die schon Panofsky als eine Art Astrologie vorausahnte, und die mittlerweile auch Gombrich zu Mäßigungsappellen veranlaßte (Symbolic Images/1972), liegen auf der Hand – als geradezu zwanghafte Neigung zur Intellektualisierung aller Bildinhalte: Läßt sich ein ästhetisches Gebilde nicht restlos in entsprechende Begriffsstrukturen einer Symbolik, Allegorik, eines Dokumentsinns, eines falschen oder rechten Bewußtseins auflösen, so hat entweder der Schöpfer oder der Interpret sein Ziel nicht erreicht – oder es findet auch diese künstlerische oder rezipierende Verfehlung noch ihre Entsprechung in einem analogen Zustand seiner Psyche oder Gesellschaft. Dergestalt kann ein wildgebliebenes – oder wieder wild gewordenes – Denken im Prinzip allem und jedem auf irgendeiner Ebene einen tieferen Sinn auferlegen.

Angesichts einer derart ‚schlechten‘ Ikonologie stellt sich die Frage, ob es auch eine ‚gute‘ gibt oder überhaupt geben kann; mit anderen Worten, ist es noch Ikonologie, wenn man von ihrer grundlegenden idealistischen Prämisse abgeht, nämlich jede bildhaft-sinnliche Erkenntnisform in einer bedeutungsvoll-endlgütigen ‚Über-Interpretation‘ verdoppeln oder schon verdoppelt vorfinden zu müssen – aber das wird wohl eher ein Problem ihrer Begriffsgeschichte werden. –

II

Für Sprachwissenschaftler und Psychologen ist der 38-jährig an Tuberkulose gestorbene L. Wygotski (1896-1934) – nach seiner Entdeckung in den 50/60er Jahren – längst zum Rang eines Russischen Piaget aufgestiegen; seine ebenso brillanten wie unzeitgemäßen Untersuchungen über „Denken und Sprechen“, zur Entwicklungspsychologie usw. verliehen seinen Werken, die nunmehr posthum in einer russischen Gesamtausgabe publiziert werden, im Rückblick fast prophetische Qualitäten: als historische Zeugnisse eines in den 30er Jahren durch die Staatslehre der Pawlowschen Reflexologie und den geistesverwandten Behaviorismus zum Verstummen gebrachten Forschungsrichtung haben sie im Stillen jene fundamentale Kritik bereits vorweggenommen, die erst nach dem zweiten Weltkrieg mit der Krise der doktrinär-mechanistischen Seelenmodelle auf breiter Front einsetzte.

Zu den postum veröffentlichten Schriften gehört auch Wygotskis Psychologie der Kunst, die nun, nach der russischen Erstausgabe von 1968, auch in deutscher Übersetzung vorliegt. Ursprünglich bereits 1925 als Manuskript abgeschlossen, vereinigt und resumiert sie eine Reihe kleinerer Arbeiten und Zeitschriftenartikel zu Problemen der Ästhetik, Literatur- und Kunstwissenschaft. Waren schon seine bislang bekannten – späteren – Arbeiten zur Psychologie und Linguistik ausgezeichnet durch die Reichweite und den Spürsinn seiner theoretischen und experimentellen Untersuchungen, so sprengt Wygotski nun auch im deutschsprachigen Bereich endlgütig sein vorläufiges Nachbild als renommierter, aber auch thematisch beschränkter Fachgelehrter. In Umrissen und Ansätzen präsentiert sich hier – mit 28 Jahren – ein Kulturhistoriker und Naturwissenschaftler vom Kaliber W. Wundts oder S. Freuds – es fällt schwer, nicht ständig zu so formelhaft-pathetischen Reflexionen wie: was wäre von diesem Kopf noch zu erwarten gewesen, hätte er eine volle Lebenszeit zur Verfügung gehabt, zurückzukehren.

Ähnlich, wie seine Schriften zur Psychologie die Kritik an einer erst einsetzenden Entwicklung vorwegnehmen, sind auch in seiner Auseinandersetzung mit der Literatur zur Ästhetik, Kunst und Kulturwissenschaft bis zu den 20er Jahren mit erstaun-

licher Klarheit jene Punkte zur Sprache gebracht, die jetzt wieder in den Horizont fachlicher Kontroversen rücken – oder gerückt werden sollten. Zwar galten seine direkten Material-Untersuchungen in erster Linie literar-historischen Themen – Analyse der Fabel, der Hamlet-Tragödie etc. –, die theoretisch-systematische Fassung dieser Analysen diente jedoch einer generellen Standortbestimmung der empirischen Ästhetik auf naturwissenschaftlich-psychologischer Grundlage, also in kulturanthropologischen Dimensionen.

Seine Darstellung bietet nicht nur den Sachkennern der russischen Szenerie der 20er Jahre neue und interessante Details; es ist vor allem Wygotskis profunde Vertrautheit mit der internationalen, insbesondere deutschsprachigen Fachliteratur zur psychologisch begründeten Ästhetik, die das Ausmaß dieses versunkenen Kontinents deutscher Kunstwissenschaft zum Bewußtsein bringt – und auch das Ausmaß der Selbstverstümmelung und Abkapselung in der nachkriegsbundesdeutschen Forschung, bei der heute regelrechte Immunreaktionen ‚life‘ zu beobachten sind.

Für die neue Generation von Kunsthistorikern, die sich vor die Aufgabe gestellt sieht, über eine Schadens- und Verlustrechnung der NS- und Nachkriegszeit hinweg zu einer breiteren interdisziplinären Begründung und weiterführenden Perspektiven ihrer Wissenschaft (zurück) zu finden, kann Wygotskis Psychologie der Kunst ‚innere‘ Zusammenhänge aufdecken und erhellen, welche stets als von ‚Außenseitern‘ kommend – z.B. Gehlens Zeitbilder, A. Hausers Methoden der Kunstwissenschaft – hingestellt wurden. Gerade in dieser Hinsicht hat Wygotskis Schrift, weil ihre Wirkungsgeschichte nun um ein halbes Jahrhundert verzögert einsetzt, an Aktualität eher noch gewonnen.

Wygotskis Ausgangspunkt ergibt sich mit den erkenntnistheoretischen Schwierigkeiten der Jahrhundertwende: zwischen dem schrankenlosen Subjektivismus Machscher Observanz und einem zu kurz greifenden, mechanistischen Objektivismus, zwischen einer elementenpsychologischen Ästhetik von unten und der anti-psychologisch ausgerichteten, philosophischen Ästhetik von oben hindurch einen Weg zur Beschreibung und Erklärung der komplexen ästhetischen Sachverhalte zu finden. Sein Leitfaden ist die These, daß die soziologische Betrachtung von Kunst der ästhetischen nicht enthebt, sondern sie im Gegenteil als notwendige Ergänzung verlangt. ‚Es geht darum, daß die Kunst eine ganz besondere psychische Sphäre des gesellschaftlichen Menschen, die Sphäre seines Gefühls nämlich, systematisiert‘ und regelrecht zum Adressaten einer ‚sozialen Gefühlstechnik‘ macht.

Wygotski vermerkt mit Recht, daß Sprache, Mythos und Sitte, die W. Wundt zu spezifischen Gegenständen seiner ‚Völkerpsychologie‘ erhob, Resultate des Wirkens der sozialen Psyche, aber nicht ihr Prozeß sind, daß also eine soziologische Betrachtungsweise, die Abhängigkeiten der Kunst von Gesellschaftsformen feststellt, allein nicht instande ist, deren nächstliegende Wirkursache – die Psyche des gesellschaftlichen Menschen – aufzudecken: ‚Jede Untersuchung zur Kunst ist gezwungen, sich psychologischer Prämissen zu bedienen‘; fehlt eine kritische theoretische Reflexion, fällt sie unweigerlich auf den Stand naiver Anschauungs-‚Gewißheit‘ zurück, deren Folgen weder durch positivistischen Faktenfetischismus noch durch soziologische Herleitungen zu vermeiden sind. – Wygotski sieht also die dringende Notwendigkeit, den psychologischen vom soziologischen Aspekt der Kunst analytisch scharf abzugrenzen, um fehlerhaften Kurzschlußverfahren vorzubeugen; das Kardinal-Problem der wissenschaftlichen Kunstbetrachtung liegt für ihn nicht in der – selbstver-

ständlichen, jedoch komplizierten – Ableitung aus den allgemeinen gesellschaftlichen Verhältnissen, sondern in der Bestimmung jener psychischen Gesetzmäßigkeiten, die für die Wirkung der Kunst auf den Menschen verantwortlich sind.

Im Brennpunkt der methodischen Aufgabendefinition steht für Wygotski das Verhältnis von Sozial- und Individual-Psyche, das ja auch zum Kernthema seiner linguistischen Forschungen wurde. Wygotski kritisiert jene wissenschaftliche Einstellung (Freud u.a.), welche die soziale Psyche als sekundär, als etwas betrachtet, was erst aus der Vervielfältigung und Wechselwirkung von biologisch-vorgegebener Individualität hervorgeht. Er betont vielmehr, daß gerade die Psyche des Einzelmenschen, das, was er persönlich im Kopf hat, Gegenstand der Sozialpsychologie sein muß; er zerlegt also Individualität und Gemeinschaft nicht zu historisch heterogenen Aspekten, die sich zueinander verhalten, wie ewige Atome zum Makrokörper mit absehbarem Schicksal, sondern ersetzt sie durch die Aspekte der Differential- und Kollektiv-Psychologie.

Entsprechend stellt sich ihm das Verhältnis von individueller Autorschaft und künstlerischer Tradition als das eines Schwimmers im Flusse dar, das je nach der Art der Eigenbewegung graduelle, aber keine prinzipiellen Unterschiede von Eigenart und Allgemeinheit zuläßt. Darin kommen seine – später entwicklungspsychologisch untermauerten – Anschauungen zur Deckung mit der heute in manchen Kunsthistorikerkreisen voreilig für überholt gehaltenen Formen- und Stilgeschichte: Mit Hausensteins Worten vertritt Wygotski die Überzeugung, daß eine Soziologie – und Sozialpsychologie – der Medien im eigentlichen Sinn unmöglich eine Soziologie oder Psychologie des künstlerischen ‚Stoffes‘ sein kann, weil das letzten Endes nicht die Wirkungsweise der formalen Gestaltung und deren Ursachen erklärt, sondern nur die thematische Herkunft aus der politischen Geschichte belegt.

Diese scharfsichtige Analyse der Form-Inhalt-Problematik ist für Wygotski Anlaß zu einer kritischen Auseinandersetzung sowohl mit den russischen Symbolisten als auch den Formalisten und Konstruktivisten: Dem Formalismus hält er zu Recht vor, dieser müsse mit seinem Ziel der Subjekt- und ‚Inhalt‘-Losigkeit – also seinem Bemühen, die ‚optischen Täuschungen‘ personengebundener Wahrnehmung und Bedeutungsübertragung objektiv auszuschalten – schließlich in einen ausweglosen Widerspruch zu sich selbst geraten. Ist es hier ein künstlerisches Defizit an subjektiver Bedeutung, das Wygotski aufdeckt, so nimmt er auf der anderen Seite die überschüssige Sinn-Aufladung im russischen Symbolismus und in der Potebnja-Schule aufs Korn – und damit im Prinzip eine grundlegende Kritik an der erst im Entstehen begriffenen Ikonologie Panofskys vorweg.

Wygotski wendet sich gegen die falsch systematisierte Vorstellung, Kunstwerke kämen im Bewußtsein analog zum Humboldtschen Sprachmodell von ‚äußerer‘ und ‚innerer Form‘ nebst ihrer Bedeutung als gedanklich-bewußte – nicht sinnliche – Erkenntnis der ‚Ideen‘ der Inhalte in bildhaft-poetischen Formen zustande. Dem einseitigen Intellektualismus dieser Theorie begegnet er mit dem Hinweis auf solche Bereiche künstlerischer Gestaltung (z.B. Lyrik), deren subjektiver Nachvollzug sich nicht auf rätsel-lösende Denkarbeit reduzieren läßt, sondern Stimmungen und Emotionen in der Vergegenwärtigung einspannt. Gestützt auf die Forschungen der deutschen Denk-Psychologie (Külpe, Meinong etc.) sieht Wygotski weder die Bildhaftigkeit der Vorstellung als Garanten des Kunstcharakters, noch den ausschließlich intellektuellen Charakter der ästhetischen Reaktion als länger haltbar an: ‚Selbst reine

Erkenntnisurteile, die sich auf ein Kunstwerk beziehen und Verständnisurteile bilden, sind keine Urteile (im logisch-mathematischen Sinn), sondern emotional-affektive Denkkakte'. Für ihn liegt klar auf der Hand, 'daß die intellektuellen Vorgänge, die Denkprozesse, die sich bei jedem von uns mittels und gelegentlich des Kunstwerks einstellen, zur Psychologie der Kunst im engeren Sinn des Wortes nicht dazugehören. Sie sind gewissermaßen das Ergebnis, die Folge, die Nachwirkung des Kunstwerks, das sich einzig und allein durch seine Hauptwirkung realisieren kann.'

Mit der denkpsychologischen Abstufung der (Unter-) Bewußtseinsinhalte gliedert sich für Wygotski auch der sogenannte 'hermeneutische Zirkel' historisch-rückblickenden Verstehens über Formen- und Inhaltsgeschichte in ein komplexes psychisches Getriebe: 'Mit Sinn erfüllen läßt sich rundweg alles' (Wygotski verweist auf den Rorschach-Test); Inhalte und Ideen bilden also eine offene historische Abfolge von subjektiven Sinnübertragungen, denn jedes Verstehen ist auch ein Nicht-Verstehen (Humboldt). 'Jede bewußte und vernünftige Interpretation, die der Künstler oder der Leser diesem oder jenem Werk gibt, muß man als einen Selbstbetrug, als eine nachträgliche Rechtfertigung vor der eigenen Vernunft betrachten. Die ganze Geschichte der Interpretation und der Kritik als Geschichte des eindeutigen Sinnes ist also nichts anderes als die Geschichte der Rationalisierung' künstlerischer Ergebnisse — nicht die Geschichte dieser Erlebnisse selbst.

Die vor-rationale Qualität ästhetischer Auffassungsformen einerseits in ihren psychischen Gesetzmäßigkeiten, andererseits in ihren historischen Wandlungen angemessen zu rekonstruieren, ist für Wygotski die besondere Aufgabe und Schwierigkeit wissenschaftlicher Kunstbetrachtung; weder die Traum- und Neurose-Analogien noch die a-historisch-individualisierte Triebverdrängung sind in seinen Augen als Kunst-Modelle akzeptabel — auch hier also wiederum die Vorwegnahme einer Generalabrechnung: mit der Lust- und Krankheits-Kulturpsychologie nach Freudscher Fassung. 'Die Kunst als Unbewußtes ist erst das Problem, die Kunst als soziale Lösung des Unbewußten die wahrscheinlichste Antwort.'

Sein eigenes Konzept der ästhetischen Reaktionsabläufe hat Wygotski überraschend, oder vielmehr naheliegenderweise mit dem Aristotelischen Katharsis-Begriff gekennzeichnet. Nach einer kritischen Revue des Spencerschen Ökonomie-Prinzips — Wygotski lehnt es mit der Bemerkung ab, daß ästhetische Reaktion eher einer Verschwendung von Nervenenergie gleichkommt —, der sensualistischen Stimmungsklavatur-Theorie (B. Christiansen) und der Lipppschen Einfühlungs-Theorie gibt er eine genetische Analyse des von ihm generalisierten Reaktionsmodells: Die deprimierend-erhebende Gefühlszwiespältigkeit als Grundlage des tragischen Erlebens klassischer Tragödien (Schiller, Tichener) findet er — Plechanow folgend — in Darwins antithetischem Prinzip der Ausdrucksbewegungen auf anthropologischer Basis verallgemeinert wieder, so daß es als generatives Gesetz gefaßt werden kann: 'Ästhetische Reaktion beinhaltet einen Affekt, der sich in zwei entgegengesetzten Richtungen entwickelt und der auf dem Gipfelpunkt gleichsam in einem Kurzschluß vernichtet wird.'

Jedes Kunstwerk verkörpert für Wygotski eine komplizierte Wechselwirkung vieler Faktoren, und die Aufgabe der Forschung besteht folglich darin, den spezifischen Charakter dieser Wechselwirkung zu bestimmen: Die Form entsteht nicht aus der statischen Verschmelzung harmonischer Elemente; die Einheit des Werkes ist keine abgeschlossene Ganzheit, sondern eine Ganzheit, die sich dynamisch entfaltet. Für

dieses Konzept hatte die prominenteste zeitgenössische Denkfigur, die ‚Verlaufsgestalt‘, das ‚Werden der Form in der subjektiven Auffassung‘, welche z.B. in den Prägnanzgesetzen der Gestaltpsychologie eine bekannte, elementar-dogmatische Fassung erfuhr, Pate gestanden. Von russischen Literatur-Theoretikern wie J. Tynjanow, als ‚Kampf, nicht als einträchtige Gemeinschaft konstitutiver Faktoren‘ der Dichtung verstanden, wurde dieses generative Gesetz von Wygotski nun als generelles ‚dialektisches‘ Formprinzip aller Medien ausgelegt.

Für jene Kunstformen, deren materielle Wirkungsträger nicht – wie bei Musik und (gesprochener) Dichtung – ohnehin nur in zeitlicher Abfolge aufzufassen waren, hatte sich die klassizistische Ästhetik in Berufung auf Lessing noch zeitausschließende Verbote und Vorschriften verordnet, welche erst mit der empirischen Psychologie aufgelöst wurden. Auch das im (Bild-)Raum Koexistierende war nur in einem Prozeß der Wahrnehmung zu erfahren, der eine zeitliche Wanderung und Konzentration der Aufmerksamkeit einschloß und zum besseren Verständnis langfristige Lernerfahrungen schon voraussetzte. Der eigentliche ästhetische Effekt konnte erst darüber hinaus als außerzeitliche Projektion der Auffassungsform, als ‚innere Bewegtheit‘ des Dargestellten erscheinen: ‚Dem Begriff des Verlaufs, der Entfaltung braucht man durchaus keine zeitliche Nuance beizulegen. Der Verlauf – die Dynamik – kann an und für sich, außerzeitlich, als reine Bewegung genommen werden. Die Kunst lebt von dieser Wechselwirkung, von diesem Kampf.‘

Wygotskis Betrachtung der bildenden Künste geht nicht über sehr knappe Bemerkungen zum Wechselspiel zweidimensionaler Darstellung zwischen Flächenanordnung und Tiefenillusion, zwischen Material und Form in der Skulptur und Architektur hinaus; um so naheliegender und gewinnbringender wäre es, seine generellen Konzepte, welche für die genetische Erkenntnistheorie und Linguistik so viele fruchtbare Denkanstöße gebracht haben und immer noch bringen, nun auch in einer systematischen Verknüpfung und Einarbeitung der psychologisch orientierten, stilgeschichtlichen Kunstwissenschaft nutzbar zu machen.

In jedem Fall verdient es dieses Buch – über alle möglichen engstirnigen Vorbehalte gegen Wygotskis ‚Agnostizismus und Formalismus‘ hinweg – vor allem von Kunsthistorikern beachtet zu werden, denn es führt zu einer heilsamen Verunsicherung jener schlichten Denkmanieren, welche sowohl das Verharren in anschaulich-gewissen Materialordnungen als auch die intellektualistische Scheinpräzision ikonologischer und strukturalistischer Totalinterpretationen so beliebt gemacht haben. – Leuten mit einer unüberwindlichen Vorliebe für Frontbegradigungen und Schwarzweißmalerei ist es allerdings nicht zu empfehlen.