

of masons between Wells and Exeter, and Wells and the south west midlands passes Böker by. West country decorative vaults are at least discussed, but flowing tracery, an equally vital component of mature Decorated, and highly influential for Late Gothic in France, is ignored. And yet all this material is available for criticism and use. So also are interpretations of its meaning. The three functions of Westminster Abbey as burial-, coronation- and shrine-church in one explain its disparate quotations from Reims, St Denis and the Ste-Chapelle; but Böker, instead of focussing on these specific purposes, vaguely calls such French borrowings "means of furthering the claims of legitimacy of the English kings". Petal tracery, simply (I presume) because it is used at Ely and in the Ely bishop's church at Sutton (Cambridgeshire), is seen as an "architectural sign of the authority of the Ely bishops". In fact the motif originates in Norwich, and is more widespread in that diocese and in Norfolk. And if he had cared to use it, Peter Draper's article in the British Archaeological Association Transactions volume on Wells would have furnished Böker with a liturgical explanation for the extraordinary shape of the retrochoir and Lady chapel at Wells. And how can the south transept and choir of Gloucester be by a west country architect when the remodelling of the Norman east end was promoted by an English king to house the body of his father? The architect was obviously from London, even if the workforce might have been local.

Böker's book is a courageous enterprise, full of solid material and useful assessment. But it needs to come down from the stratosphere of an obsolete *Stilkritik* to the historical realities of making architecture in medieval England.

Paul Crossley

Studium

DIE WERKSTATT DES INTERPRETEN

STUDENTISCHE INITIATIVEN FRAGEN NACH IHREM HANDWERKSZEUG

Der folgende Beitrag gilt einer außergewöhnlichen studentischen Initiative. In diesem Fall hat sich die Redaktion entschlossen, nicht, wie sonst die Regel, einen Unbeteiligten berichten zu lassen, sondern das Wort einer Studentin zu geben, welche der anerkanntswerten Initiative selbst nahe steht.

„Wem Fragen ebenso wichtig sind wie Antworten, soll sie in *Idea* entwickeln und zur Diskussion stellen können“, schrieben Werner Hofmann und Martin Warnke 1982 im Vorwort des von ihnen neu herausgegebenen Jahrbuches der Hamburger Kunsthalle. Sind es wirklich allenfalls die Fachzeitschriften, die eine Diskussion über die Probleme der Kunstgeschichte als Disziplin anregen? Sind es nur mehr die Beiträge in den Katalogen aufsehenerregender Ausstellungen, die gar neue Fragen und Themen aufzuwerfen versuchen? Kunstgeschichte wird heute längst in den Museen gemacht, entnimmt man den Stoßseufzern mancher mit studentischer Massenabfertigung ausgelasteter Universitätsprofessoren. Welche Rolle spielt dann die Universität noch für die Kunstgeschichte?

„Eine Universität ist nicht dazu da, um sämtliche Methoden und Themen anzubieten, die auf der Welt möglich sind. Eine Universität bildet nach ihrer Methode aus. (...) Wenn jemand sich mit Ästhetik oder Philosophie beschäftigt, gehört er zur anderen Fakultät. (...) Wir sind nicht dazu da, das Phänomen Kunst zu erklären, (...) sondern historische Phänomene darzustellen.“ Mit diesen Sätzen aus einem Interview mit führenden Vertretern der Kunstgeschichte in Wien begann der österreichische Rundfunk im Oktober 1985 einen Bericht über den Kongreß *Arts and concepts of art*.

Denn genau diese restriktive Einstellung hatten die Wiener Studenten Mareen Gröning, Johannes Holzhausen und Boris Manner veranlaßt, in Fragen der Methode zur Selbsthilfe zu greifen und in Eigeninitiative sechs Professoren der Philosophie und Kunstgeschichte aus Deutschland, Frankreich und den USA zu dem Kongreß nach Wien einzuladen. Motiviert wurde ihre außergewöhnliche Initiative weniger von einer strikten Ablehnung der Wiener Kunstgeschichte, als vielmehr durch die Mängel einer verschul-ten Studienordnung, deren Folgeerscheinung es ist, daß Studenten mit Handbuchwissen überschüttet werden, das dann in zahllosen Prüfungen lediglich reproduziert werden muß. Zu einer kritischen Auseinandersetzung mit dem Material bleibt dabei dann keine Zeit mehr. Der fehlenden Zusammenarbeit mit den Nachbardisziplinen entspricht konsequenterweise auch die kaum stattfindende Beschäftigung mit interdisziplinären oder gar übergreifenden Fragestellungen. Sie stellten fest, daß Studenten durch die derzeitige „kunstgeschichtliche Praxis“ von den eigentlichen Problemen des Faches, den aktuellen Forschungskontroversen und Ansätzen, nichts mitbekommen.

Die studentischen Initiativen können und beabsichtigen auch gar nicht, die Defizite der universitären Ausbildung durch ein Alternativ-Programm auszugleichen. Von einem durchgehenden Konzept geleitet, hoffen die Wiener Studenten vielmehr, sich zunehmend der Erarbeitung neuer Forschungsansätze zuwenden zu können. Der Schwerpunkt der Veranstaltungen liegt dabei auf einer Präsentation der analytischen Kunstphilosophie. Bei der im Herbst dieses Jahres weitergeführten Veranstaltungsreihe soll die Frage nach dem Einfluß der analytischen Philosophie auf die kunstgeschichtliche Methodologie besonders aufgegriffen und vertiefend behandelt werden. In ihrem Programm formulierten sie ihre Absichten folgendermaßen:

„Dem in letzter Zeit in der Philosophie zunehmenden Interesse, über bildende Kunst zu sprechen, scheint ein gleichzeitig in der Kunstwissenschaft verstärkt stattfindendes Thematisieren der Möglichkeiten und Grenzen der eigenen Disziplin zu entsprechen. Beide Diskurse finden nicht unabhängig voneinander statt. Neben die heterogenen Behandlungsweisen eines Gegenstandes, dessen Identität strittig ist, treten nun auch Forschungsprobleme, durch die die Philosophie und die Kunstwissenschaft in unmittelbare Parallelität rücken. An erster Stelle wäre die Frage nach der Möglichkeit eines Kunstbegriffs zu nennen, der die Grenze deutlich machen soll, die ein Kunstwerk von einem bloßen Objekt trennt. Ein weiteres, vor allem für die Kunstwissenschaft fundamentales Problem ist die Alterität des Bildes gegenüber dem Wort — als Voraussetzung jedes Interpretationsverfahrens. Auch das daraus resultierende Verlangen, in der Kunstwissenschaft Kategorien zu finden, die es erlauben, in nicht verfälschender Weise über ein Kunstwerk zu sprechen, soll hier erwähnt werden. Ziel unserer Veranstaltungsreihe wäre es, zu erfragen, wie die beiden Fachrichtungen zu differierenden Ergebnissen,

solche Themen betreffend, gelangen und, wenn ja, ob und wie sie für die jeweilig andere Disziplin fruchtbar gemacht werden können." Auf diese Fragen seitens der Veranstalter antworteten die Vortragenden mit einem sehr vielseitigen Spektrum an Ideen und Lösungsansätzen.

Der Grazer Professor Rudolf Haller eröffnete die Veranstaltung mit einer grundsätzlichen Frage seitens der Philosophie an die Kunstgeschichte nach den Kriterien für eine „adäquate Interpretation der Kunstwerke". Er nahm die Kunstrezeption zum Ausgangspunkt, um die Unterschiede der „Hermeneutik des Subjekts und des Objekts" darzulegen. Yves Michaud, Professor für Philosophie in Paris, skizzierte die besonders gravierenden Mängel der kunsttheoretischen Diskussion — Konzeptmangel hinsichtlich des Verständnisses von Interpretation ebenso wie hinsichtlich des Kunstbegriffs — und versuchte, sowohl David Humes „Standards of taste" als auch die Erkenntnisse der Wahrnehmungspsychologie für eine adäquate Beschäftigung mit der modernen Kunst fruchtbar zu machen.

Anhand von Einzelanalysen zeigten die Kunsthistoriker Oskar Bätschmann, Freiburg, mit seiner Betrachtung des „Brutus" von J. L. David, wie Interpretation zur Erkenntnis werden kann, und Max Imdahl, Bochum, mit seiner Analyse der „Mannalese" von Poussin, welche Mitteilungen ein Werk unmittelbar aus seiner formalen Gestaltung visuell erfahrbar machen. Diese werknahe und zunächst stark mit der Anschauung arbeitende Sichtweise der Kunstwerke, die von einer Vergegenwärtigung der visuellen Qualitäten eines Werkes ausgehend zu überzeugenden Deutungen gelangte, erschien dem Wiener Publikum als faszinierender Ansatz, um angesichts einer manchmal eher fragmentierenden „Monomanie der Schubladensuche", wie Otto Pächt selbstkritisch das Extrem der stilgeschichtlichen Methode charakterisierte, die Ganzheit des Kunstwerkes in seiner Besonderheit wieder herzustellen.

Jörg Zimmermann, Dozent für Philosophie an der Universität Hamburg, thematisierte angesichts der Triptychen von Francis Bacon das Problem der Sprache bzw. der Mittelbarkeit des Kunsterlebens durch Sprache. Joseph Margolis schließlich, Mitherausgeber des *Journal of esthetics and art criticism* und Professor an der Temple University in Philadelphia, stellte seine Konzeption der „Intentionality" oder „Aboutness" des Kunstwerkes vor. Über die Beschreibung der drei feststellbaren Formen, „etwas zu repräsentieren", die ein Kunstwerk in sich birgt, versuchte er, den Kunstbegriff auf eine der modernen Kunst angemessene Basis zu stellen, letztlich, indem er den postulierten Gegensatz von Kunst und Natur zu überwinden trachtete.

Die Schwierigkeiten eines solchen interdisziplinären Diskurses wurden auch hier deutlich. Aus der Sicht der Kunsthistoriker werden die Kunstwerke von den Philosophen leicht auf ihre beliebig einsetzbare Beispielfunktion degradiert. Nach Meinung der Philosophen hingegen geht den Kunsthistorikern manchmal der Blick für die übergreifende Gesamtheit des Problems ab. In der lebhaften Diskussion stellte sich nicht nur die Frage nach den Möglichkeiten der Vermittlung dieser beiden Sichtweisen, sondern auch nach den Bedingungen und Voraussetzungen einer „adäquaten" Interpretation.

Das Problem der Interpretation hatte auch Münchner Studenten zu einer ähnlichen Initiative unter dem Titel *Neue Ansätze in der Kunstgeschichte* veranlaßt. Im Wintersemester 85/86 stellten in sechs Vorträgen mit anschließendem vertiefenden Seminar

Michael Bockemühl (Bochum), Gottfried Boehm (Gießen), Horst Bredekamp (Hamburg), Martin Gosebruch (Braunschweig), Max Imdahl (Bochum) und Karl Möseneder (Regensburg) ihren jeweiligen Ansatz vor. Mit seiner Frage „Was heißt Interpretation?“ ging Gottfried Boehm auf das allen Veranstaltungen zu Grunde liegende Problem ein. Mit dieser hermeneutischen Betrachtungsweise überschritt er bereits die Grenzen des Faches, wobei auch die Notwendigkeit einer interdisziplinären Diskussion deutlich wurde.

Diese anzuregen ist auch das Anliegen einiger Pariser Studenten, die zu diesem Zweck eine eigene Zeitschrift an der Sorbonne herausgeben. In *L'Écrit-Voir* wird anhand von Forschungsberichten die Überzeugung thematisiert, „que l'histoire de l'art est pluridisciplinaire, qu'elle exige l'écoute des spécialistes de domaines parallèles, parce qu'elle est l'objet de perpétuels renouvellements.“

Die Aktualität solcher Bestrebungen ist offensichtlich. Das verdeutlichen fachinterne Kongresse zum Thema *Kunst und Geschichte* in Stuttgart 1984 und Innsbruck 1985 ebenso wie ein interdisziplinäres und internationales Symposium zum Thema *Symmetrie* in Darmstadt 1986. Kritik müssen sich nun aber letztlich nicht nur die Universitäten gefallen lassen. Und auch nicht nur die österreichischen, obgleich die Studienordnung dort wesentlich reglementierender ist als bei uns. Werden Kunsthistoriker nicht einerseits häufig ausgebildet, als befänden sich die Kunstwerke in einem Vakuum und als könnten sie interpretiert werden, ohne die Fragestellungen anderer Disziplinen in Betracht zu ziehen? Werden Kunstwerke nicht andererseits auf Grund von Fragen interpretiert, die dann mit einer gewissen Ausschließlichkeit fremdbestimmt sind?

Würde dieser Unausgewogenheit des „entweder-oder“ nicht durch ein Bewußtsein um eine vorhandene Vielfalt an Methoden und Fragestellungen, mit denen man an Kunstwerke herangehen kann, abgeholfen werden können? Ist Methodenpluralität wirklich nur ein „politisches Schlagwort“, das „nur dazu dient, die Beiträge zu verwirren“, wie des öfteren argumentiert wird?

„Die Herrschaft der Methode impliziert die Perversion der Wissenschaft zu einer Technik“, schrieb Günter Rohrmoser 1984 in seinen „Gedanken zum Semesterbeginn“. Und wäre nicht gerade die Nutzung der Wissenschaft *als* eine Technik eine Möglichkeit für die Kunstgeschichte, aus dem von den studentischen Initiativen beklagten „unsinnigen Konkurrenzdenken zu den Naturwissenschaften“ herauszugelangen?

Diese und viele andere dringend zu diskutierende Fragen brachten diese Veranstaltungen an den Alltag auch der Studenten heran. Die Initiativen zeigen, daß eine Universität von den Studenten nicht grundsätzlich nur noch als Ausbildungsstätte betrachtet wird, sondern auf sie auch als Forum zur Diskussion und Meinungsbildung Hoffnungen gesetzt werden. Es wird sich zeigen, ob die Wiener mit ihren Fragen wieder einmal Schule gemacht haben.

Martina Sitt