

griff in der neuesten Ästhetik rezipiert hat — und zwar „unverstanden, falsch zitierend und Stellen aus dem Kontext reißend“ (Lurz, S. 69).

Hätte Lurz die Lektion von Foucault gelernt, daß unter der Ähnlichkeit ideengeschichtlicher Motive sich Paradigmenwechsel vollziehen können, hätte er aber gerade diese Ungereimtheiten als Symptome dafür erkennen können, daß der junge Wölfflin in einer unadäquaten Sprache etwas anzudeuten versucht, das erst in den „Grundbegriffen“ voll entwickelt ist: daß die Form einen spezifischen Inhalt hat, der allenfalls dem „offiziellen“ Inhalt widersprechen kann — so wie dem Psychoanalytiker die zitterige Form des Sprechens eine Unsicherheit verraten kann, die der mit dem Wortinhalt behaupteten Sicherheit in Widerspruch steht. Mit seiner Wendung weg vom Dargestellten zum „Darstellungsmodus“ erweist sich aber Wölfflin als ein Verwandter jenes phänomenologischen Strukturalismus, der sich gerade in polemischer Abgrenzung gegen die Einfühlungspsychologie profiliert — auch wenn seine Kritik am „Psychologismus“ nicht so deutlich ist wie etwa bei Erwin Panofsky (Der Begriff des Kunstwillens, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, XIV, 1920, S. 321—339. Zu den hier angesprochenen Fragen ausführlicher: A. Hauser, Grundbegriffliches zu Wölfflins „Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen“, *Jahrbuch des Zentralinstituts für Kunstgeschichte* 2, 1984, in Druckvorbereitung).

Andreas Hauser

GÖTZ POCHAT, *Der Symbolbegriff in der Ästhetik und Kunstwissenschaft*. Köln, DuMont 1983. 242 S., zahlr. Abb. und Fig., DM 18,80.

Wer sich einen Überblick über die Definition, Anwendung, Funktion und vor allem über die Genese des vielfältigen, in unterschiedlichen Fachgebieten angewandten Symbolbegriffs verschaffen will, wird sich der Problematik schnell bewußt: Ein einschlägiges Werk liegt nicht vor. Gewiß, Lurkers *Wörterbuch der Symbolik* (1979) gibt fundiert und rasch, aber — weil lexikalisch vereinzelt — ebenso begrenzt Auskunft. Und die Beschäftigung mit der nahezu unüberschaubar angewachsenen Literatur zum Begriff ist langwierig und vom Rezipienten nicht so ohne weiteres auf einen Nenner zu bringen, um unbedenklich über einen eindeutigen Begriff verfügen zu können. Kurzum, ein Handbuch zum Symbolbegriff, das dessen komplizierte Geschichte, seine in verschiedenen Fachgebieten entwickelten Theorien zusammenfaßt, wertet und gegebenenfalls abgrenzt, fehlt. Für den Kunsthistoriker ist dies besonders bedauerlich, gibt es doch auch für seinen Bereich keine analoge, historisch angelegte Darstellung des Symbols und des — wie bekannt — eng mit diesem verbundenen Begriffs der Allegorie. L. D. Couprie (*De allegorie in de negentiende-eeuwse realistische kunst*, 1970) und W. Busch (gedr. Antrittsvorlesung, 1981) haben schon darauf aufmerksam gemacht.



Während in der zeitgenössischen Literaturwissenschaft dem Symbolbegriff wegen seiner ideologischen Überfrachtung neuerdings Skepsis entgegengebracht wird, indem dieser durch andere Begriffe wie z. B. den der Allegorie ersetzt werden soll (vgl. G. Kurz, *Metapher, Allegorie, Symbol*, 1982, S. 65) und zugleich die Rehabilitierung der Allegorie forciert wird (W. Haug, *Formen und Funktionen der Allegorie*, 1979), unternimmt G. Pochat erstmals den Versuch einer Darstellung der „spezifischen Symboltradition in der Kunstwissenschaft“ (S. 8). Dabei ist ihm eine entscheidende Schwierigkeit durchaus klar, denn „die Symboltheorien in der Ästhetik und Kunstwissenschaft nehmen nur in manchen Fällen den Charakter voll entwickelter Systeme an“ (S. 225). Diese Einsicht ist nicht nur grundlegend für die Erarbeitung und Darstellung des Begriffes — seines Verständnisses und Wandels —, sie trug möglicherweise sogar zur didaktischen Gestaltung des Buches bei.

So vertraut der Autor nicht allein sprachlichen Mitteln, um seine Ergebnisse zu veranschaulichen; Bildbeispiele sollen spezifische Symbolauffassungen künstlerischer und theoretischer Äußerungen belegen. Graphische Schemata, die dem Leser die Grundzüge der Symboltheorie, also „die abstrakten Gedankengänge in vereinfachter Form“ vorstellen sollen (S. 9, Buchrücken), nützen wohl nur dem, der gelernt hat, über graphische Schemata „vereinfacht“ verstehen zu können, zumal mit diesen recht differenziert und kompliziert mit Hin-, Rück- und Querverweisungen operiert wird (vgl. z. B. S. 34, 212, 215). Letzten Endes bilden Text, Gemäldeabbildungen und graphische Schemata ein — im modernen Sinne zu verstehendes — symbolisches Ganzes, damit dem Leser die Vielfältigkeit des Symbolbegriffs in der diesen meist nur partiell reflektierenden und anwendenden Literatur sicht- und beifbar wird.

Um dem „Nuancenreichtum der Begriffsanwendung“ (S. 9; vgl. dazu u. a. Ch. Wilhelmi, *Handbuch der Symbole in der bildenden Kunst des 20. Jh.s*, 1980, S. 13ff.) zu entgegen, erschien es Pochat „sinnvoll, an der historisch faßbaren Tradition des expressiven bzw. referentiellen Symbols festzuhalten und einige wichtige Vertreter der verschiedenen Begriffsanwendungen herauszugreifen“ (S. 9). Ausgehend von dieser Voraussetzung und der — wie resümierend festgestellt wird (S. 220) — auf der Wirkung platonischer und aristotelischer Philosophie fußenden Auffassung vom dualen, diskursiven und mythisch-intuitiven Charakter des Symbols, die in die Symboltheorie des 18. Jh.s. — mit dem das Buch einsetzt — einfließt, weist Pochat den ungebrochenen Einfluß romantischer Symboltheorien bis in die gegenwärtige Ästhetik und Kunstwissenschaft nach. Und dies ist m. E. die konsequenteste Leistung des Verfassers.

Aus dem so postulierten Symbolverständnis Pochats klärt sich Weiteres für sein methodisches Vorgehen. Der seit der deutschen Klassik diskutierte Begriffsgegensatz von Allegorie und Symbol — nicht Modeerscheinung, sondern grundsätzliche Methodenentscheidung, wie ich meine — spielt bei Pochat keine wesentliche Rolle zur Erhellung des favorisierten Symbolbegriffs. Zwar läßt der Autor die mitunter totgesagte Allegorie (G. Hess, *Allegorie und Historismus*, 1975) gelten, doch das Symbol ist der auserkorene, alles umfassende stets aktuelle Oberbegriff. Nur das



Symbol sei imstande, das die pure *ratio* übersteigende Kunstwerk in vollem Umfang zur Kenntnis zu bringen, interpretierbar zu machen (S. 10). Folgerichtig geht der Autor daher so vor: Über die symbolische Deutung der „suggestiven Formen der Kunstwerke“ (S. 10), die er sich mit und über das wertende Referat arrivierter Wissenschaftler erschließt, wird das Symbolverständnis und sein Wandel herausgefiltert.

Die Hauptströmungen des dynamisch verlaufenden Begriffsverständnisses lassen sich seit dem 19. Jh. aus dem differenziert beschriebenen, zuweilen diffus erscheinenden Entwicklungsgang etwas mühsam dingfest machen. Hervorzuheben ist bei Pochat die m. E. erstmals so in direkten Zusammenhang gebrachte romantische (Natur-)Symbolik, die nach der Analogie von Kunst und Leben strebte (S. 46), mit der späteren Symbolauffassung, die mit dem von R. Wagner verwirklichten „Gesamtkunstwerk“ zu verbinden ist und die sich im Laufe des 19. Jh.s auf Baudelaire und den Symbolismus in Frankreich und im 20. Jh. auf die Künstlervereinigungen Brücke, Blauer Reiter sowie auf das Bauhaus und die Anthroposophie „befruchtend“ auswirkte (S. 48). F. Th. Vischer, nicht nur „Vermittler der romantischen Symboltradition in Deutschland in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts“ (S. 224), sondern auch — wie bereits von L. Dittmann (*Stil, Symbol, Struktur*, 1967) gezeigt — über das Jahrhundert hinaus einflußreich auf Aby Warburg, wird von Pochat als zentrale, künstlerische wie wissenschaftliche Strömungen des späteren 19. Jh.s in sich einende Figur herausgestellt (S. 52—68).

So verdienstvoll dabei der wohl erstmals eruierte Wandel des Symbolverständnisses bei Vischer auch sein mag — dessen Aufwertung gegenüber Hegel wurde bereits vorgenommen (W. Busch, a. a. O.) —, und so bestimmt Pochat von einer Parallelität, ja von einer Allianz der Intentionen des französischen Symbolismus und der gleichzeitigen, intuitiv experimentierenden Psychologie spricht, die „zum Fortbestand jener Symboltradition beigetragen (hat), deren Wurzeln im Neuplatonismus zu suchen sind“ (S. 225), so interessant wird die fin de siècle-bestimmende Verallgemeinerung eines solchermaßen eher „aufgeklärt“-mythisch gearteten Symbolbegriffs sein, wenn man die von Pochat unbeachtete allegorisch-emblematisch wirkende historistische Bilderwelt einbezieht (vgl. H. T. Wappenschmidt, *Allegorie, Symbol und Historienbild im späten 19. Jh. — Zum Problem von Schein und Sein*, 1984; eine weitere Arbeit bereitet M. Wagner, Tübingen, vor).

Daß die beiden seit der Romantik gemeinsam wirkenden Symbolauffassungen — die „objektive“ (Symbol als Anschauungsform verstanden) sowie die, die mit „der ganzheitlichen Wirkung des Natursymbols“ verbunden war (Symbol als Ausdrucksform verstanden; S. 225) — auch im 20. Jh. als Basis-Konzept inspirativ geltend blieben, wird von Pochat weniger an den mittlerweile geläufigen Schriften Cassirers exemplifiziert als an den nachfolgenden Theorien wie z. B. derjenigen S. K. Langers oder der strukturanalytischen Schule der Kunstwissenschaft (S. 135 ff.). Methodische Akzentsetzungen verstehen sich bei der bedeutungsmäßig aufgespaltenen romantischen Tradition von selbst, wie an Seldmayr (Symbolbegriff



im kulturhistorischen Sinne aufgefaßt) oder an Kaschnitz-Weinberg und Arnheim klar wird, die den Symbolbegriff „ausdrücklich als Charakteristik von Formkonstanten und struktureller Dynamik (verwendeten)“ (S. 226).

Die Vielfalt, ein Kennzeichen nach-romantischer symbolischer Formen, weist Pochat nicht nur durch das sich wandelnde Begriffsverständnis in der Völkerkunde und Anthropologie (S. 157ff.) nach, sondern auch durch die Vertreter der Ikonologie (Panofsky, Bandmann u. a.).

Die Probleme der eingehend besprochenen Panofskyschen Bedeutungsschichten eines Kunstwerks — die nebenbei bemerkt in Lurkers *Wörterbuch der Symbolik* keine Beachtung fanden — liegen laut Pochat so in diesen selbst begründet, daß kein überzeugender Symbolbegriff erlangt wird, der Sinn und Wert eines Kunstwerks gänzlich erschließen könnte. Mit der referierten, dezidiert vorgetragenen Kritik der Literatur konform, beanstandet Pochat das Mißverhältnis des ikonographischen und ikonologischen Anteils im Panofskyschen System, das ähnlich der „Diskrepanz, die den romantischen Symbolbegriff charakterisiert“, eine „Unangemessenheit von Bild und Bedeutung“ (S. 227) bei der Interpretation bewirke.

So läßt sich des weiteren aus der Darstellung Pochats entnehmen, daß Bourdieu, einer der abgehandelten Vertreter sozialpsychologischer Symboldeutung (S. 185 ff.), mit seinem der Ikonologie verbundenen, aber pragmatisch angewandten Symbolbegriff nur ein ideologisch verengtes Konzept anbietet. Dagegen setzt sich nicht nur die idealistischer Tradition verhaftete Verwendung des Symbolbegriffs bei Bandmann (S. 177 ff.) ab; insbesondere Gombrich (S. 201 ff.) bejaht die Vieldeutigkeit des komplexen Kunstwerks bzw. des sichtbaren Zeichens.

Die Vorstellung Gombrichs von der Suggestivkraft eines Kunstwerks, „die zu ständig neuen Symbolformen den Anstoß gibt“ (S. 228), verliert sich auch nicht bei der aktuellen nüchternen Verwendung des Symbolbegriffs in der amerikanischen und skandinavischen Ästhetik. Pochat betont völlig zu Recht, daß die Propagandisten der verweisenden Symbolfunktion (S. 206 ff.), Munro, Berefelt, Hermerén u. a., denen es um eine strikte logische Klärung der symbolischen Funktion und der semantischen Verknüpfungsarten geht, sich eigentlich nicht dem expressiv-intuitiven Charakter des Symbols entziehen könnten. Pochats abschließender Bemerkung, daß der Symbolbegriff sowohl in expressiver als auch in referentieller Form in der Ästhetik und Kunstwissenschaft fortleben wird, „solange das Kunstwerk als Ausdruck der Künstlerpersönlichkeit gilt und ihm als Träger von Ideen und Gefühlen eine wichtige Funktion im ästhetischen Leben des Individuums und der Gesellschaft zuerkannt wird“ (S. 229), ist zuzustimmen. Die Dualität des Symbolbegriffs, so zeigt seine geschichtliche Darstellung durch Pochat, bleibt bestehen, auch wenn die Psychologie, die Gestalt- und Wahrnehmungspsychologie und die modernen, kategorial operierenden Ästhetiker den verschwommenen, intuitiven romantischen Symbolbegriff präzisieren konnten.

Das Verdienst des Pochatschen Buches liegt — abgesehen von einem Übermaß an didaktischer Vermittlung — in der Zusammenfassung der vielfältigen und vielseitigen einzelnen Symboltheorien in bedeutungsmäßige Zusammenhänge und hi-



storische Etappen, die als Ausgangspunkt für die weitere Beschäftigung mit dem Problem des Symbolbegriffs wertvoll sind. Der Zusammenfassung (S. 220 ff.) hätte man eine stringendere Vermittlung und Abgrenzung bei der Darstellung der Ergebnisse gewünscht, ohne damit gleich auf eine vordergründige idealtypische Entwicklung abzuheben.

Heinz-Toni Wappenschmidt

## Varia

### BEI DER REDAKTION EINGEGANGENE NEUERSCHEINUNGEN

- Gosbert Schüssler, *Studien zur Ikonographie des Antichrist*, Diss. phil. Heidelberg, Diss.-Druck München 1983. 426 Seiten.
- 700 Jahre Elisabethkirche in Marburg 1283—1983. Kataloge zu den Ausstellungen in Marburg 30. 4.—31. 7. 1983. Bearbeiter: Hans-Joachim Kunst, Brigitte Rechberg, Horst Schwebel, Walter Heinemeyer, Hans-Peter Lachmann, Hermann Langkabel, Werner Moritz, Hans-Jürgen Scholz, Eberhard Leppin u. a. Marburg, Ausstellungsgesellschaft Elisabeth von Thüringen 1983 (Vertrieb: N. G. Elwert Verlag, Marburg), 8 Katalogbände im Schuber mit ca. 1300 S., Abb. u. Farbtaf.
- Stanislaus von Moos/Chris Smeenk (Hrsg.): *Avant Garde und Industrie*. Delft University Press 1983. VIII, 174 S. mit 143 Abb. Dfls. 38.00. ISBN 90-6275-109-1.
- Niels L. Prak: *Art and Industry. Notes on their Relations between 1750 and 1914*. — Leonard K. Eaton: *Adolf Loos and the Viennese Exposition of 1889*. — Franziska Bollerey: *Arbeit, Industrie und Stadt. Garniers "cité industrielle"*. — Hanne Bergius: *Im Laboratorium der mechanischen Fiktionen. Zur unterschiedlichen Bewertung der Stadt um 1914/1920*. — Tim Benton: *Futurism and the Machine*. — Stanislaus von Moos: *Le Corbusier und Gabriel Voisin*. — Andreas Haus: *Moholy Nagy: Sinnlichkeit und Industrie*. — Flip Bool: *Paul Schuitema und Piet Zwart: Die Neue Typografie und die Neue Fotografie im Dienste der Industrie und des politischen Kampfes*. — Martin Steinmann: *Siegfried Giedion. Die Mechanisierung der Wohnung und die „machine à habiter“*. — Otakar Mácel: *Avantgarde-Design und Justiz. Oder: Die Prozesse um den hinterbeinlosen Stuhl*. — Jan van Geest: *Prouvé and the Organic. Some Remarks on the Origins of a Style*.
- Essays in Northern European Art. Presented to Egbert Haverkamp-Begemann on His Sixtieth Birthday*. Edited by Anne-Marie Logan. Doornspijk, Davaco Publishers 1983. 318 S.; 160 S. Taf. ISBN 90-7028812-5.
- Maryan Wynn Ainsworth: *New Insights into Joos van Cleve as a Draughtsman*. — Svetlana Alpers: *Back Home with Rubens: Some Northern Aspects of His Art*. — Keith Andrews: „Ein Rotterdamer Maler und Radierer geringer Ordnung“: *on Some Gouaches by Gerrit van Battem*. — Frans Boudouin: *Het hoogaltaar in de kerk der Geschoeide Karmelieten te Antwerpen, ontworpen door Rubens*. — Nancy Bialler: *Schilderachtige Prenten*. — Jan Bialostocki: *Modes of Reality and Representation of Space in Memlinc's Donor Wings of the „Last Judgement“ Triptych*. — K. G. Boon: *The Life and Work of Hugo Jacobsz before 1500*. — Christopher Brown: *Rembrandt's „Saskia as Flora“ X-rayed*. — J. Brujn: *On Rembrandt's Use of Studio-Props and Model Drawings during the 1630s*. — Walter Cahn: *A Note on the Pérussis-Altar in the Metropolitan Museum of Art in New York*. — S. A. C. Dudok van Heel: *In Presentie van de Heer Gerard ter Borgh*. — Frits J. Duparc: *Zacharias Wagner, Inventor of slechts „Küchenschreiber“?* — J. C. Ebbinghe Wubben: *Van Museum Boymans tot Museums Boymans-van Beuningen. Herinneringen aan enkele verzamelaars*. — Colin Eisler: *Rembrandt and Bathsheba*. — Jacques Foucart: