

Rezensionen

OSKAR BÄTSCHMANN, *Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1984, XI und 185 Seiten mit 60 Abbildungen. DM 49,—

Bescheidenheit ist eine Zier — warum diese Einführung nur ein Lernbuch, noch kein Lehrbuch, sondern erst das Projekt einer Hermeneutik sein könne, „in der Theorie, Methode und Praxis des Auslegens von Kunstwerken zusammenwohnen“ (S. 1), führt der Verfasser auf den Rückstand seiner Disziplin zurück, die sich bisher mehr oder minder mit der immanenten Theorie ihrer Praxis begnügt, aber noch keine eigenständig kunstgeschichtliche Hermeneutik entwickelt habe. Sie teilt dieses Schicksal mit der literarischen Hermeneutik, die bis in die Sechziger Jahre ihre Theorie auf die Auslegung von Texten verkürzt, ihre Prämissen des Verstehens ungeklärt belassen und sich das Problem der Applikation nicht mehr gestellt, d. h. der in Deutschland außerakademischen Kritik anheimgegeben hat. Von der durch H.-G. Gadamer (*Wahrheit und Methode*, 1960) eingeleiteten Wende zur Grundlagenreflexion aller hermeneutischen Praxis waren beide Disziplinen gleichermaßen betroffen. Seine Historismuskritik, seine Theorie der Geschichtlichkeit und Horizontstruktur der Erfahrung, seine Bestimmung des Werks aus seiner Wirkung (statt aus der Intention seines Autors), seine These von der Dialogizität allen Verstehens, sein Postulat der wiederzugewinnenden Einheit der drei Momente von Verstehen, Auslegen und Anwenden waren für die literarische wie für die kunstgeschichtliche Hermeneutik aufzuholen, am Gegenstand der ästhetischen Erfahrung zu erarbeiten und auch wieder zu revidieren. Bättschmanns Unternehmen ist darum ein durchaus anspruchsvolles theoretisches Projekt und zugleich in seiner praxisnahen Exemplifikation ein seltenes Paradigma geglückter, spannend zu lesender Didaxis, wie der fachfremde Rezensent wohl am besten bestätigen kann.

Der Literaturwissenschaftler wird in diesem Buch zunächst eine Reihe gemeinsamer Positionen wiederfinden, die der Kunsthistoriker in der Auseinandersetzung mit Panofsky, Sedlmayr, Badt u. a. m. bezog. „Die Erfahrung der Moderne sollten wir als Chance ergreifen, unser eingübtes Verhalten auch vor den älteren Werken zu revidieren“ (S. 56). Bättschmann hat diese Chance vorzüglich genutzt. So zum Beispiel, wenn er in Teil II die Befreiung des Sehens und des Bildes an der Zurückweisung der ikonologischen Kodierung (Ripa) durch Poussin (§ 16) wie andererseits an der Konfrontation von Bellori und von Ittens ‚Analysen alter Meister‘ (§ 19) exemplifiziert und dabei Gombrichs Deutung von Dürers Mönch (in: ‚Die große Hure von Babylon‘) aufgreift, um die Reduktion des Bildes auf den eindeutigen Sinn einer ‚Aussage‘ in Frage zu stellen. Die Abkehr vom Primat der Aussage, von der Inhaltsdeutung der im 20. Jh. herrschenden Ikonographie und Ikonologie, die „mit der Anamnese des Sinns oder der Konstruktion eines zeitlosen Sinns auf die Erfahrung der historischen Distanz zwischen uns und den Werken (antwortete)“ (§ 27), hatte auch schon die literarische Hermeneutik vollzogen. Dort ging der

erste Angriff gegen den Objektivismus der philologischen Auslegungspraxis, den Susan Sontag (*Against Interpretation*, 1966) eröffnete, von dem Widerspruch aus, der zwischen moderner Literatur und traditioneller Interpretation aufbricht, wenn versucht wird, die Bedeutungsvielfalt des ‚offenen Werks‘ auf *einen*, vermeintlich vorgegebenen, im Text verborgenen oder hinter ihm zu suchenden ‚eigentlichen‘ Sinn zu reduzieren.

Die gegen Panofsky gerichtete Frage: „Verstehen wir ein Bild, wenn wir erkennen, was dargestellt ist?“ (§ 9) führt O. B. zu einer fundierten Kritik an der heute — bei der Hochkonjunktur der Semiotik — wieder gängigen Meinung, Bilder seien zu lesen, wie wir auch Texte lesen. Damit werde implizit die Unterordnung des Bildes unter die Sprache anerkannt und metaphorisch verbrämt: „Wir versuchen, unseren Platonismus oder schlechten Idealismus zu kaschieren, indem wir so sprechen, als ob die Bilder den Texten gleichwertig wären, während unser Sprachgebrauch gegen uns zeugt“ (§ 20). Für die Semiotik selbst fällt dabei der wichtige Hinweis ab, sich auch einmal für die Anstrengungen zur Kodifikation der Affekte wie für ihren Mißerfolg in der Malerei zu interessieren (§ 17), der im Zusammenhang mit dem Aufbrechen der Differenz zwischen Sprache und Bild zu sehen ist. Demnach wurde die Episteme der Repräsentation in der Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts früher außer Geltung gesetzt, als es Foucault wahrhaben wollte. Wenn Panofskys Auffassung vom Verstehen, mit der er sich zu Unrecht auf Heidegger beruft (§ 21), in Gadammers These vom Primat des Sachverstehens eine nachträgliche Bestätigung zu erhalten schien (§ 9), ist dazu anzumerken, daß auch die literarische Hermeneutik nicht auf das dialogische Sich-Verstehen in einer Sache, sondern auf eine zweite, gleichursprüngliche Modalität des Verstehens baut: das Sich-Verstehen im Andern. Das verstehende Lesen eines poetischen Textes läßt sich so wenig wie die verstehende Wahrnehmung eines Bildes auf seine ‚Aussage‘ reduzieren: es ist das *Wie* eines Gedichtes, nicht das *Was*, das uns das Verstehen des Früheren im Späteren, des Anderen in seinem eigenen Horizont ermöglicht, vermöge der Leistung der ästhetischen Erfahrung, uns die Fremdheit des Textes als ein Anderssein und Andersseinkönnen zu erschließen. Der „Übergang von der Frage nach der Bedeutung zu der Frage nach dem, was die Bilder als sie selbst hervorbringen“ (§ 55), ist auch für den poetischen Text gefordert, wie schon die Methode Paul Valéry's bezeugt, auf dessen ‚Poietik‘ O. B. zur Freude des Literaturhistorikers recurriert, um sie hernach — nach Max Imdahl — am Übergang vom bloß wiedererkennenden zum sehenden Sehen zu erläutern (§ 11). Eine gemeinsame Autorität ist ferner Paul Ricoeur, dessen Theorie der Metapher nach Gottfried Böhm auch dazu dienen kann, die gemeinsame Sprachverfassung des Wortes und des Bildes als semantischen Prozeß der Hervorbringung eines zweiten, metaphorischen Sinns zu klären und damit „vieles in den produktiven Vorgang hereinzuholen, was heute unter Begriffen wie Symbolik stillgelegt ist“ (wie O. B. §§ 53/54 an der Umkehrung einer Erfindung Michelangelos durch Raffael eindrucksvoll erläutert).

Die Wege der kunstgeschichtlichen und der literarischen Hermeneutik trennen sich dort, wo O. B. die Weiterführung von Gadammers Prinzip der Wirkungsge-

schichte zur Dialektik von Wirkung und Rezeption — den beiden vom Text respektive vom Adressaten bedingten Momenten der Konkretisation des ästhetischen Gegenstands — noch nicht zu übernehmen bereit ist. Das Problem wird eingangs nur in der verkürzten Formulierung angesprochen, daß die Vermittlung von kunsthistorischen Erkenntnissen an einen Adressaten nicht die Hauptaufgabe einer kunstgeschichtlichen Hermeneutik sei. Nach den Teilen I bis III, in denen die Kritik an der traditionellen, auf den Sinn festgelegten Interpretation am Bildverstehen und seinen Reduktionen expliziert wird, sollen die folgenden Teile demonstrieren, „was es heißen könnte, wenn die Auslegung ihren Gegenstand nicht im Sinn, sondern im Bild findet. Das Bild ist Werk, ein Produkt von Arbeit. Hier ist weiterzufahren“ (§ 28). Das Bild, Produkt der Arbeit des Malers, wird indes als Werk erst voll bestimmbar durch seine Wirkung und Rezeption, durch die mitkonstitutive Arbeit des Betrachters. Warum fehlt ein korrelates Kapitel zu Teil IV: „Die Arbeit des Malers“ (vorzüglich expliziert an Pollock, Varchi, David, Hodler, Kandinsky)? Ob schon auch O. B. Anschauung als „produktive Tätigkeit des Subjekts am Bild“ bestimmt (§ 44), bringt er dafür nur das eher marginale Beispiel von Butors Interpretation des ‚Früchtekorbs‘ von Caravaggio und später G. Böhms Interpretation der ‚Montagne-Sainte-Victoire‘ von Cézanne (§ 130). O. B.’s neue Kunstlehre einer Auslegung, die herausfinden will, „was das Bild als es selbst hervorbringt und wie davon gesprochen werden kann“ (§ 46), bleibt in den folgenden Teilen V bis VII primär noch produktions- und werkästhetisch orientiert. Sie benötigt die produktive Rezeption des Betrachters so wenig wie sein Kontrahent Kurt Badt, der sich nur für die gelenkte Wahrnehmung in einer Bildkomposition interessierte (§ 41 von O. B. kritisiert), die produktive, den Sinn mit konstituierende Tätigkeit des Betrachters rigoros aus seiner (von O. B. nicht erwähnten) „Wissenschaftslehre der Kunstgeschichte“ (1971) ausschloß: „Nun erhebt sich die Frage: *was eröffnet ein Kunstwerk?* Und da gilt als erster eingrenzender Grundsatz: *nie mehr als es selbst zeigt*, also nie eine von einem Betrachter an seine Erscheinungen angeknüpfte Einsicht“ (S. 27).

Bätschmann, der die Frage nach der Wahrheit, die sich durch Kunst ins Werk setzt, längst verabschiedet hat und seine Hermeneutik mit dem „Nachdenken über das, was man mit und vor Werken tut“ (§ 5) beginnen läßt, setzt das Subjekt der ästhetischen Wahrnehmung noch sehr zögernd in seine historische Funktion ein. Seine Analyse der „Bildprozesse“ (Teil VI), die mit den Relationen von Licht und Schatten, Linie und Figur, Farbbeziehungen und Komposition, Ausdruck und Repräsentierung ein vorzügliches Instrumentarium der Erkenntnis erstellt, benötigt nurmehr *ein* erkennendes Subjekt: die kritische Instanz des Kunstwissenschaftlers (§ 57). Die apriorische Bestimmung der „Befähigung des Subjekts zur Erfahrung des Bildes“ (ebd.) verkürzt die Arbeit des Betrachters nicht weniger, als die Kategorie der Anschauung seine ästhetische Erfahrung auf eine Rolle verkürzt, die der des impliziten Lesers analog ist, den die literarische Hermeneutik indes in der Interaktion mit dem expliziten, d. h. historischen Leser begreift. Erst die Anerkennung des Betrachters als verstehendes Subjekt im historischen Wandel der Auslegung würde

O. B. auch das entscheidende Argument beibringen, wenn er das objektivistische Postulat der ‚adäquaten Interpretation‘ entkräften will. Das zeigt am schärfsten der Fall Sedlmayrs, den O. B. zu Recht rügt, weil er in seiner Beschreibung von Breughels Farbflächen das Subjekt der Wahrnehmung ausschließt, seine Interpretation des sich selbst dekomponierenden Bildes *de facto* der zeitgenössischen Erfahrung des Surrealismus verdanke (§ 12), gleichwohl — seine historische Position negierend — das letzte Wort in der Auslegung haben wolle — mit der dogmatischen Behauptung, daß es nur eine einzige richtige Auslegung geben könne, nämlich die vom Künstler intendierte und als solche vom Kunstwissenschaftler rekonstruierte (§ 58). Sedlmayr verletzt hier die Regeln der wissenschaftlichen Interpretation nicht einfach darum, „weil er die Argumentationsgemeinschaft negiert“, sondern vielmehr darum, weil er mit der Möglichkeit der fortschreitenden Sinnkonstitution, die das Werk immer wieder anders verstehen läßt, zugleich die notwendige Partialität seiner eigenen Erfahrung verleugnet. Die Geschichte der Auslegungen hat ihre eigene, historische Logik, in der die einzelne Auslegung nicht an der „logischen Vollständigkeit“ ihrer Argumentation (§ 58), wohl aber am Kriterium der Bereicherung oder Verarmung des geschichtlich entfalteten Sinns zu bemessen ist, der die ursprüngliche Intention des Autors immer schon überschießt, wenn man die Auffassung teilt, daß gerade dieser ästhetische ‚Mehrwert‘ den Kunstcharakter eines Werks ausmacht.

Das Schlußwort: „Geschichte der Kunst aus der Auslegung?“ (§ 60) kann sich darum noch nicht mit vollem Recht auf Walter Benjamins Hermeneutik vom „Jetzt der Erkennbarkeit“ berufen. Ihr Postulat, „die gelassene kontemplative Haltung dem Gegenstand gegenüber aufzugeben, um der kritischen Konstellation sich bewußt zu werden, in der gerade dieses Fragment der Vergangenheit mit dieser Gegenwart sich befindet“ (ebd. zitiert), würde vorab erfordern, daß eine kunstgeschichtliche Arbeit ihre historische Bedingtheit selbst mitreflektiert, wie O. B. an anderer Stelle Sedlmayr vorhält (§ 12), aber in seiner Hermeneutik noch nicht eigens einzulösen scheint. Wissenschaftliche Erkenntnis und historische Selbstreflexion sind hier letztlich noch unvermittelt, wie die Erwartung des Schlußworts verrät, „daß wir *nach* der Auslegung wieder Geschichte machen müssen“ (§ 60). So gewiß Benjamins messianische Geschichtsphilosophie das Problem noch nicht gelöst hat, wie vom „Jetzt der Erkennbarkeit“ aus nicht nur ein korrelates Fragment des Vergangenen, sondern die ganze Vergangenheit als Vorgeschichte der Gegenwart und Hoffnung der Zukunft begriffen werden und die verfestigte Tradition wieder zur erfahrenen Geschichte umgeschrieben werden kann, so gewiß können wir nicht erst *nach*, sondern müssen wir *in* der Auslegung selbst ‚Geschichte machen‘! Diese Geschichte hat nicht *zwei* Subjekte: den schaffenden Künstler einerseits und das, „was die Werke als sie selbst hervorbringen“, andererseits (§ 60). Was O. B. in seinem Schaubild als „Geschichte der Malerei A und B“ trennt, ist schon darum abstrakt, weil der Schriftsteller oder Künstler immer schon Leser und Betrachter ist, wenn er zu schreiben oder zu malen beginnt, und weil ihr Produkt immer erst durch seine Aufnahme und Auslegung zum Werk werden kann, das über seine Zeit hinaus zu

wirken und zu dauern vermag. Darum können die Geschichten der Autoren und der Werke in die eine Geschichte der ästhetischen Erfahrung aufgelöst werden, die nur *ein* Subjekt benötigt: die hervorbringende, aufnehmende und damit Kommunikation stiftende Tätigkeit des Menschen, die sich in den nur vermeintlich für sich selbst sprechenden Werken der Kunst erneuert und bewahrt.

Nach diesem Vorschlag, wie die noch weiß belassenen Felder in O. B.'s Schaubild zu ergänzen wären, bleiben mir noch zwei Randbemerkungen. Das *trompe-l'oeil* erhält in der Auffassung des 18. Jhs. eine neue Funktion: es interessiert hier kaum noch als Täuschung durch vollkommene Nachahmung, die in der Desillusionierung nach O. B. den Betrachter zur Einsicht in die Hervorbringung als produktive Kraft der Malerei führen soll, sondern als Vorschein einer höheren Wirklichkeit. Wie die Debatte zwischen Diderot und Goethe über die ‚Trauben des Zeuxis‘ lehrt, sollte das Paradox vom Schein des Wahren nunmehr die Einsicht in die Differenz zwischen dem Naturwahren und dem Kunstwahren eröffnen, wobei für Diderot die wahre Natur bereits jene *höhere Wirklichkeit* (die geheime Harmonie des *systeme de la nature*) einbegriff, die bei Goethe der Künstler erst als eine *zweite Natur* hervorzubringen vermag (s. Vf. in: Germ.-roman. Monatsschrift 11, 1961, S. 400 ff.). — O. B.'s Interpretation von Davids ‚Brutus‘ erläutert sehr überzeugend, wie ein Maler das visuell Vorgegebene wörtlich zitieren (im Fall der Pallas-Roma), aber daraus auch eine Figur als neue Erfindung (im Fall der Niobe) schaffen kann (§ 34/52). Die Kritik am traditionellen Verständnis von ‚Quelle‘ und ‚Einfluß‘ würde noch vollständiger, wenn die doppelte Funktion des Zitierens genutzt würde: die Legitimation des Neuen durch den Rückgriff auf das Alte, die zugleich auf das Alte ein anderes Licht werfen kann. Die literarische Hermeneutik diskutiert solche Relationen neuerdings unter dem Titel der „Intertextualität“, womit die alte, metaphorische Rede von Quelle und (ursprünglich astralem) Einfluß im Gegensinn aufgehoben wird: im Vorgang der Rezeption verändert schon das scheinbar nur wörtliche Zitat die Bedeutung des Zitierten und kann die produktive Erneuerung des Alten paradoxerweise zugleich die ‚Quelle‘ bereichern.

Hans Robert Jauss

ALAIN VILLES, *La Cathédrale de Toul; Histoire et Architecture*. Metz/Toul, Editions, „Le Pélican“, 1983. 252 Seiten, 5 Abb. in Farbe, 181 Abb. u. Zeichnungen in Schwarz-weiß.

Die großen französischen Kathedralen der Gotik, die traditionell zu den zentralen Objekten der Kunstgeschichte gehören, haben offensichtlich für lange Zeit den Blick auf ihre „kleineren Schwestern“, die „cathédrales secondaires“, verstellt. Der herkömmliche Eindruck eines in sich geschlossenen Bildes wurde jedoch in den letzten Jahren durch einige Monographien (z. B. über Meaux und Troyes) zurechtgerückt, wobei sich zeigte, daß jene „kleineren Kathedralen“ nicht nur entschei-