

Über das Verhältnis von Kunstgeschichte, Ästhetik und Kunstkritik

I.

Die Kunstgeschichte befindet sich, sofern sie den gesicherten Bereich abgeschlossener Perioden verläßt und zeitgenössische Hervorbringungen zu ihrem Gegenstand macht, in einer mißlichen Lage; sie soll einen Entscheid treffen, für den sie methodologisch nur unzulänglich gerüstet ist, weil er in ihrem traditionellen Gegenstandsbereich bereits vorausgesetzt ist – der Entscheid nämlich, ob ein Objekt in einem engeren oder weiteren Sinne als Kunstwerk zu betrachten sei oder ob es wenigstens hilfswise (zum Beispiel als Produkt von Handwerk, Industrie oder Werbegraphik) zur Analyse von Kunstwerken in ihrem historischen Zusammenhang bzw. von Kunststilen beitrage. Die Kriterien, nach denen sie ihren Gegenstandsbereich bestimmt und ihre Objektselektion vornimmt, sind ihr durch den historischen Befund vorgegeben; man weiß, welche Werke – sei es kontinuierlich, sei es zu irgendeiner Zeit – gewirkt haben, Einfluß auf andere Schöpfungen ausübten, in den Denkmalbestand eingegangen sind. Modisch Vergängliches hat sich vom Bleibenden gesondert, Stileinheiten zeichnen sich als Zusammenhänge ab, innerhalb deren das Einzelne seinen Platz hat, der Rang eines Kunstwerks ist durch überlieferte Einschätzungen vorgegeben und wird allenfalls in Relation zu diesen neu bestimmt, die Bedeutung eines Künstlers läßt sich an seinem Gesamtoeuvre ablesen – der *homo unius operis* ist eine seltene Erscheinung.

Vorentscheide dieser Art, die für Werturteile einen festen Bezugsrahmen schaffen, gibt es hinsichtlich der Gegenwartskunst nicht. Wohl können wir die jeweils neuesten Kreationen in Bezug setzen zu vergangenen Werken und Stilen – sei es als deren Weiterentwicklung, sei es als Antagonismus zu ihnen. Wir können die Auseinandersetzung eines Künstlers mit der Vergangenheit, die Richtung seines Protestes bestimmen. Doch alle kunstgeschichtlichen Methoden erweisen sich gegenüber der eigentlichen Aufgabe, das Kunstwerk als solches und in seinem Rang zu erkennen, als propädeutisch; denn gerade das Neue an ihm ist ja mit den gegebenen Kriterien nicht zu fassen, es überschreitet sie *per definitionem* auf die eine oder andere Weise, und für dieses partiell Andere reichen die herkömmlichen Werkkategorien nicht aus. Ihm gegenüber aber hat sich die Kunstkritik – und zwar ohne die Schonzeit einer Bewährungsfrist – verhalten, und insofern ist es verständlich, daß für die Kunstkritik unbesehen die Innovation zum Qualitätsmaßstab werden

konnte. Das ganz Neue hingegen, das also alles Vorgegebene und Bekannte in jeder Hinsicht hinter sich ließe, könnte in seinem Wesen gar nicht erkannt werden; ihm fehlte das *genus proximum*, auf das die zu erkennende *differentia specifica* zu beziehen wäre. Es wäre logisch wie ontologisch ein Absolutes, eine Art *Mysticum*, und innerweltlich nicht wahrnehmbar. Die Kategorie Relation ist konstitutiv für Raum und Zeit, was historisch bedeutet, daß jedes *hic et nunc* in einer Tradition steht und durch sie wesentlich definiert wird. Auch Traditionsbruch geschieht, sowohl hinsichtlich des *quid* wie des *quale*, in der Kontinuität einer Tradition. Der Kunstkritiker aber hat, anders als der Kunsthistoriker, gerade den Aspekt des Traditionsbruchs zu bewerten.¹ Mangels anwendbarer Kriterien (und allerdings auch mangels einer bisher noch nicht ausgearbeiteten Methodologie kunstkritischer Urteilsweisen) verfahren die Kritiker dann zumeist auf eine unreflektierte Weise intuitivistisch.

Indessen ist die Werturteilsfrage bei der Beschäftigung mit Kunstwerken nicht zu eliminieren, denn sie spielt selbstverständlich, obschon in weniger bedrängender Weise, in der Kunstgeschichte ebenso eine Rolle wie in der Kunstkritik. Über ein Kunstwerk kann nicht wertfrei, das heißt unter Absehen von seinem ästhetischen Rang, gesprochen werden. Denn wenn wir die Eigenart eines *Kunstwerks* gegenüber einem beliebigen anderen, vom Menschen hergestellten oder doch wenigstens herausgehobenen, artikulierten Erfahrungsinhalt bestimmen wollen, so kommen wir immer zu einem durch die formale Gestaltung erzeugten Plus an Erlebniswirklichkeit, Erfahrungsintensität, Wesenseinsicht gegenüber dem zufälligen Ensemble der im alltäglichen Lebenszusammenhang begegnenden Naturdinge oder Artefakte.² Indem wir

¹ In Termini einer dialektischen Logik: Tradition ist übergreifendes Allgemeines ihrer selbst und ihres Gegenteils, des Traditionsbruchs; oder Kontinuität ist die Gattung, die Kontinuität und Diskontinuität als ihre Arten hat (was schon die Leibnizsche *lex continui* besagt). Vgl. hierzu Hans Heinz Holz, *Dialektik und Widerspiegelung*, Köln 1983.

² Es gibt Übergangsbereiche, etwa die 'gute Form' in Handwerk und Industrial Design, oder der gesteigerte Natureindruck, überhaupt das Naturschöne, obschon ich vermute, dieses komme erst unter der Bedingung, daß Kunstschönheit erfahren wrd, zu Bewußtsein, wie wenn zum Beispiel die Flügelzeichnung eines Schmetterlings als Dekor, ein bizarr aufragender Fels als 'Bild' erfahren wird. Inwieweit hier anthropologische oder gestaltpsychologische Fundierungen der Ästhetik angenommen werden müssen, sei dahingestellt; vgl. Arnold Gehlen, *Nichtbewusste kulturanthropologische Kategorien*, in: *Zeitschrift für philosophische Forschung*, Band IV, Heft 3, S. 321 ff. (1950); und: *Über einige Kategorien des enlasteten, zumal des ästhetischen Verhaltens*, in: *Studien zur Anthropologie und Soziologie*, Neuwied und Berlin 1963. Gehlen denkt die Empfindung des Schönen als hervorgegangen aus der Entspezialisierung von Instinktauslöserfunktionen. Georg Lukács, *Die Eigenart des Ästhetischen I*, Berlin und Neuwied 1963, bringt das Ästhetische in Beziehung zum sekundären Signalsystem. Joachim Schickel, *Kunstformen der Natur, Naturformen der Kunst*, BP-Kurier, 15. Jg., Heft 11, Seite 35 ff. (1963) erkennt – platonisch-pythagoreische Universalmathematik rationalisierend – in gewissen Naturformen eine mathematische Regelmäßigkeit der Bildung als

dieses Plus aber als ein solches auszeichnen, vollstrecken wir ein Werturteil: Das Kunstwerk erhält in unserer Einschätzung einen höheren Seinsgrad als die Wirklichkeit, deren Mimesis es doch "bloß" ist; denn es stellt *clare et distincte* dar, was in der Wirklichkeit dunkel und verworren erscheint, und es sieht so aus, als käme es darauf an, unsere Welt selbst zum Kunstwerk zu machen, sie (in einem tiefen und durchaus nicht geschmäckerlichen Sinne) zu ästhetisieren, um sie in einen höheren, vollkommeneren Seinsstand zu erheben.

Die Eigenschaft von Sätzen über Kunst, *eo ipso* ein Werturteil einzuschließen, hat also ontologische Konsequenzen. Sie macht es nämlich unausweichlich, daß Welt als eine solche gedacht wird, die vollkommener sein könnte, als sie in der jeweiligen Erfahrung ist. Der Vollkommenheitsgrad ist abhängig von der Art der Relationen, die zwischen den Bestandteilen oder Gliedern eines Komplexes bestehen. Diese Relationen können nicht gedacht werden ohne die Weise, wie der Mensch sie auffaßt. Ihre formale Qualität ist abhängig davon, daß sie Momente der Reflexion, also der Widerspiegelung von Welt im Bewußtsein, sind und als solche gesetzt werden.³ Die Welt als vom Menschen unabhängiges An-sich, wie sie sich in der Unmittelbarkeit der sinnlichen Wahrnehmung gibt (obschon sie in diesem Sich-geben ihre Unschuld verliert), gewinnt einen höheren Seinsgrad in der Vermittlung durch den Menschen. Dies ist sozusagen das ästhetische Credo. Es kann hier das Für und Wider dieser ontologischen Feststellung nicht erörtert werden – wichtig ist für unseren Zusammenhang nur, daß die Ästhetik diese Position beziehen muß, wenn sie sich auf die Grundlagen ihrer Aussagen besinnt.⁴ Die Ästhetik ist das System der Voraussetzungen, unter denen über Kunst *als Kunst* gesprochen werden kann.

Die Vernachlässigung der ästhetischen Theorie und ihr Übelstand in unserer Zeit muß notwendigerweise zu einer Orientierungslosigkeit in der Kunstkritik führen, deren Folge dann der zuvor gerügte Intuitivismus und eine mit ihm einhergehende Anfälligkeit gegenüber jeder modischen Neuerscheinung ist. Wenn es schließlich das Charakteristische an jeder Kunstentwicklung ist, was sie an Neuem gegenüber der Tradition beibringt, so kann der ausschließliche Blick auf dieses formale Moment der Zeitlichkeit dazu verführen, jedes

eine logisch wie optisch zwingende, bezwingende ideale Struktur (was voraussetzt, daß die Idealität der Mathematik ein Apriori unserer Weltauffassung darstellt).

³ Kunst ist – im Unterschied zur reinen Begrifflichkeit der Philosophie – Reflexion innerhalb der Region der sinnlichen Wahrnehmung. Hegel hat die Kunst in der *Ästhetik* als ein historisches System der Reflexion entwickelt. Wie nötigend dieses System auch dem einzelnen Kunstwerk gegenüber auftreten mag, es gibt kein zweites, das ihm an theoretischer Stringenz gleichkäme. Durch empirische Widerlegungen allein wird es nicht getroffen; es müßte seine Destruktion in der Dechiffrierung seines konstruktiv verschlüsselten Realitätsgehalts vollzogen werden.

⁴ Eine weitere Erörterung dieser Frage würde eine Analyse des ontologischen Status des ästhetischen Scheins voraussetzen. Vgl. dazu H. H. Holz, *Philosophische Theorie der bildenden Künste*, Band I, *Der ästhetische Gegenstand*, Bielefeld 1996.

Neue schon um seiner Neuheit willen als Kunst (als Äquivalent ihrer) zu akzeptieren. Das Geschäft der Kunstkritik wird, wie gesagt, dadurch erschwert, daß ihr die *post-festum*-Kriterien der Geschichtsschreibung fehlen. Die Kunstgeschichte aber leidet dem zeitgenössischen Kunstgeschehen gegenüber darunter, daß auch sie die ästhetische Theorie, die sie von ihrem eigenen Erfahrungsbestand her sollte entwickeln können, im Zeitalter des Positivismus weitgehend verkümmern ließ. Die Abstinenz der Historie gegenüber zeitgeschichtlichen Fragen hängt darüber hinaus mit der Schwierigkeit zusammen, zwischen epochenbestimmenden und ephemeren Zeitströmungen, sei es materiellen oder geistigen, im Miterleben zu unterscheiden. Eine Analyse, die über bloße Deskription und Oberflächenphänomenologie hinausginge, würde geschichtsphilosophische Entscheide voraussetzen, die gerade wegen ihres tatsächlichen oder vermeintlichen Weltanschauungsgehalts vermieden werden. Unter der Hand kommt dann doch wieder Weltanschauung ins Spiel, nur eben eine völlig undurchschaute – wie jener emotionale Konservatismus, mit dem das historisch orientierte Denken sich oft gegen das Neue sperrt, und eine ebenso emotionale Modernität, mit der manche Kunstkritiker und Kunsthallenleiter alles Neue enthusiastisch begrüßen. In beiden Fällen fehlen die Kriterien, denen zufolge man aus Gründen argumentieren könnte.

II.

Um überhaupt Ansätze zu einer Theorie der Kunstkritik, das heißt zum System einer hermeneutischen Ästhetik, die nicht kasuistisch bleiben will, zu entwickeln, gehe ich von einer heuristischen Vor-Annahme aus: nämlich der, daß Methoden, mit denen es gelungen ist, Kunsterscheinungen so verschiedenen geschichtlichen Ursprungs und so verschiedener Intensionsgehalte wie etwa (um willkürliche Beispiele zu wählen) die eiszeitlichen Höhlenmalereien, die altägyptische Plastik des Alten Reichs, die europäische Kunst des 19. Jahrhunderts zu erhellen, auch noch das Instrumentarium für eine Analyse der Gegenwartskunst abgeben können. Ich meine damit nicht eine abstrakte Leerheit der Methode; selbstverständlich wird jede Methode in der Anwendung auf ihren Gegenstand Mittel und Verfahren ausarbeiten müssen, um sich der Besonderheiten gerade dieses Gegenstandes zu vergewissern. Aber die neue Perspektive ist nur zu gewinnen, wenn man von einem schon gesicherten Standort aus weitergeht. So muß es möglich sein, aus dem Methodenbestand der traditionellen Kunstgeschichte das Handwerkszeug auszuwählen, mit dem die Kunstkritik der jeweils im Entstehen begriffenen Gegenwartskunst bekommen kann. Ich möchte das an einigen wenigen Punkten zu zeigen versuchen.

Wir sagten, Kunstkritik habe es zu einem großen Teil mit Wertaussagen zu tun, diese seien ihre eigentliche Aufgabe. Werturteile, wie sie in jede kunstkritische Stellungnahme eingehen, transzendieren zwar die Feststellungen der

Sachurteile, beruhen aber auf diesen. Jedes Werturteil setzt die Kenntnis des Sachverhalts voraus. Werte sind relativ auf hermeneutische Kontexte, wie sie durch Sachverhalte bedingt werden. In einer ersten Schicht, in der das Kunstwerk auf Bedeutungen hin erschlossen wird, gilt es Sachurteile zu fällen. Mit der Erarbeitung von Sachaussagen, wie sie zum alltäglichen Verfahren der Kunstgeschichte gehören, hat auch die Kunstkritik zu beginnen.

Es gibt eine kleine Abhandlung von Heinrich Wölfflin aus dem Jahre 1921 *Über das Erklären von Kunstwerken*. Dort bekräftigt er nicht nur seine häufig geäußerte Auffassung, daß Sehen lehrbar sei und gelernt werden müsse, sondern er gibt auch einen Abriss der Methode, wie dies zu geschehen habe.⁵ Dieser ist für die Didaktik der Kunstgeschichte gedacht, ohne weiteres aber auch auf die Aufgabe des Kunstkritiker übertragbar. Von den drei sachlichen Bedeutungsaspekten – der Analyse der Bildeinstellung, der Situierung eines Werks im Kontext des Gesamtœuvres, einer Schule, einer Landschaft, einer Generation, eines Epochenstils, und der Zuordnung zu kunstautonomen Entwicklungsgesetzen – haben nicht alle stets die gleiche Funktion für die Kunstkritik. Wo es künstlerische Hervorbringungen zu beurteilen gilt, die im Zusammenhang einer schon ausgebildeten Schule, eines schon vertrauten Stils stehen, wird die Analyse der Bildeinstellung zurücktreten, die Situierungs- und Vergleichsprobleme rücken dann in den Vordergrund. Wer es hingegen mit wesentlich neuen Formerfindungen zu tun hat, muß zunächst die ihnen zugrunde liegende Bildeinstellung zu erfassen versuchen. Immerhin reicht die Ausarbeitung dieses von Wölfflin angegebenen Erklärungsschemas im jeweiligen Einzelfall aus, um die Befremdlichkeit des Neuen, Ungewohnten soweit zu vermindern, daß es in unser historisches Verständnis aufgenommen werden kann. Und jedes Verständnis, das wir heute von etwas haben, ist ein historisches. Diesem Erbe des Historismus entgehen wir nicht.

Neben den drei Aspekten der historischen Sachurteile führt Wölfflin dann noch als vierten das ästhetische Werturteil an – sogar auszeichnend hervorgehoben: "Das ist der ästhetische Standpunkt, für ein Kunstwerk der natürlichste."⁶ Trotz dieses Eingeständnisses bleibt das ästhetische Werturteil für Wölfflin ausgeklammert; es steht am Ende des erklärenden Vorgehens, aber es geht

⁵ Heinrich Wölfflin, *Das Erklären von Kunstwerken*, Köln 1940, S. 9 f.: "Es ist durchaus nicht natürlich, daß jeder sieht, was da ist. Ein Bildwerk erklären in dem Sinne, daß das Auge geführt wird, ist daher an sich schon ein notwendiger Teil kunstgeschichtlicher Unterweisung. Das Wort hat aber auch noch andere Bedeutungen. Erklären heißt auch, die vereinzelt erscheinende Erscheinung in ihren geschichtlichen Zusammenhang hineinstellen, wodurch sie erst eigentlich deutlich werden kann. Und ist das geschehen, so fragt man, warum an dieser Stelle gerade diese Kunstform sich gebildet hat, und dieses Warum? verlangt noch einmal eine besondere Erklärung, die in der bloßen Beschreibung der Situation nicht gegeben ist."

⁶ Wölfflin, *Das Erklären von Kunstwerken*, a.a.O., S. 22. Die Relativität des ästhetischen Werturteils wird festgestellt, aber darunter eine Einheit, auf die die Relativität als Grund bezogen bleibt, angenommen; ebd., S. 23.

über die in der Erklärung verwendeten deskriptiven oder hermeneutischen Methoden hinaus. Man spürt eine gewisse Ratlosigkeit, die für die kategoriale Beschaffenheit der Kunstgeschichte aufschlußreich ist. Auch in der Nachschrift von 1940 zu dieser Abhandlung ist Wölfflin nicht weitergekommen, und die Kunstgeschichte *qua* Historie kann auch nicht weiterkommen; ihr bleibt, wie Wölfflin sagte, die qualitative Bestimmung "das Problem der Probleme": "Das Letzte und Entscheidende für unser Verhältnis zur Kunst liegt ... im ästhetischen Werturteil. Wie denn überhaupt Kunst nicht in irgendeinem Allgemeinen – nenne man es Stil oder wie immer – in Erscheinung tritt, sondern nur im einzelnen Werk. Dieses qualitativ zu bestimmen, bleibt für den Erklärer das Problem der Probleme."⁷

Immerhin hat Wölfflin schon früh einen Ansatz gegeben, der über den doppelten Aspekt der miteinander verknüpften historischen und formal-artistischen Betrachtungsweise hinausweist. Er machte geltend, daß die historische Konkretisierung und die formale Besonderung im Kunstwerk mehr ist als nur ein Fall der Dialektik von allgemeiner Idee und spezieller Gestalt. Vielmehr: "In jeder neuen Sehform kristallisiert sich ein neuer Inhalt von Welt."⁸ Das Kunstwerk muß also gerade in seiner Singularität so verstanden werden, daß es ein ontologisches Genus ansichtig macht (vielleicht auch erzeugt – das sei dahingestellt). Diese merkwürdige Seinsverfassung des Kunstwerks, dergemäß es als singuläres zugleich eine generelle Fassung von Welt (das heißt eines Teils von Welt) ist, hat Georg Lukács, der der Kategorie 'Besonderheit' eindringliche Untersuchungen gewidmet hat, noch nicht tief genug gesehen, worauf Galvano della Volpe nachdrücklich hingewiesen hat.⁹

Diese logisch-ontologische Verfassung schließt allerdings ein, daß das Kunstwerk nicht einfach ein innerweltliches Ding ist (ein Kunst-Ding, wie Rilke sagte), sondern ein ausnehmend besonderes Ding, nämlich eines, das als Ding zugleich ein Bild, ein Spiegelbild von Welt ist und mithin die Struktur der Reflexion hat.¹⁰ Damit wäre ein allgemeinstes Gattungsmerkmal von Kunst gewonnen: Sie kann nie unmittelbare Gegenständlichkeit besitzen, wie

⁷ Ebd., S. 38.

⁸ Ebd., S. 21. Ebenso in der Nachschrift von 1940: "Die Bedeutung der bildenden Kunst erschöpft sich nicht in dem, was sie inhaltlich – an Empfindung und Schönheit – mitzuteilen weiß, noch weniger ist sie eine bloße Umsetzung des Lebens in die Bildsprache, sondern sie liefert einen selbständigen Beitrag zur Orientierung in der Welt." (S. 48)

⁹ Georg Lukács, *Über die Besonderheit als Kategorie der Ästhetik*, Neuwied und Berlin 1967. – Galvano della Volpe, *Kritik des Geschmacks*, deutsch Darmstadt und Neuwied 1978, passim.

¹⁰ Das von Leibniz entwickelte Modell, demzufolge jedes Individuum eine unterste Art ist und diese Art sich darin spezifiziert, auf welche Weise sie jeweils die ganze Gattung in *einer* Perspektive ausdrückt, enthält einen Schlüssel zur logischen Bewältigung dieses Problems. Leibniz hat darum die Substanz, der er diese Verfassung zuschreibt, einen Spiegel genannt; vgl. Hans Heinz Holz, *Leibniz*, Leipzig 1983.

die Erfahrungsinhalte in primärer, geradewegs den Gegenständen zugewandten Einstellung; was am Kunstwerk unmittelbar sinnlich gegeben ist, nämlich sein materielles Dasein, macht noch nicht seinen Kunstcharakter aus; dieser besteht in der Form, die zwar auch sinnlich gegeben ist, aber erst in der Hinwendung darauf, daß sie Form von etwas, Darstellung von etwas ist, als *Kunstform* hervortritt. Kunst gerät damit in eine Analogie zur Sprache, die ja auch nicht als phonetisches Material Sprache ist, sondern erst dadurch, daß die Phoneme etwas aussagen, etwas repräsentieren.

III.

Wenn sich bestimmte formale Konstituentien fassen lassen, denen das Kunstwerk genügen muß, um als solches erfahren werden zu können, dann werden ästhetische Kategorialanalyse und kunstkritische Beurteilung ineinander übergehen. Die Strenge philosophischen Denkens müßte eine Deduktion solcher Konstituentien aus der spezifischen Materialität des Kunstwerks fordern. Dieses vermessen scheinende Postulat klingt weniger verwegen, wenn man bedenkt, daß das Kunstwerk der bildenden Kunst ja immer ein materiell-räumliches ist; vielleicht läßt sich aus den idealen Merkmalen des Raums nur eine begrenzte Zahl von Schemata der Raumdarstellung ableiten, die die allgemeinsten Strukturtypen von Bildkunst überhaupt darstellen.¹¹ In einer höchst seltenen Verbindung von philosophischem Generalisationsvermögen und sinnlicher, aus kunsthistorischer Empirie entwickelter Anschauung hat Guido von Kaschnitz-Weinberg in seiner Strukturlehre eine allgemeine Typologie der bildnerischen Darstellung entworfen und ist dabei auf vier Grundprinzipien der "inneren Organisation der Form" gekommen, die sich im Laufe der Geschichte auf mannigfache Weise durchdrungen haben¹²: den orthogonalen, sich unendlich erstreckenden Würfelraum mit der blockhaften, linear begrenzten Gestalt des einzelnen Seienden (Beispiel: Ägypten); den sphärischen, unendlich in sich zurückführenden Hohlraum mit der schwellenden, gerundeten Figur des einzelnen Seienden (Beispiele: Malta; eiszeitliche Venusstatuetten); die unendlich sich verströmende Ausdrucksgebärde, die sich auf der Fläche darstellt und den amorphen Raum zum Korrelat hat (Beispiele: Samarra-Schalen, südosteuropäische neolithische Keramik) und die Raumauffassung

¹¹ Vgl. Hans Heinz Holz, *Strutture della visualità*, Milano und Varese 1984; ders., *Philosophische Theorie der bildenden Künste*, Band II, *Strukturen der Darstellung* Bielefeld 1997.

¹² Guido von Kaschnitz-Weinberg, *Ausgewählte Schriften*, Berlin 1965, insbesondere Band I und III; ders., *Die Mittelmeerischen Grundlagen der antiken Kunst*, Frankfurt am Main 1944; und *Die eurasischen Grundlagen der antiken Kunst*, Frankfurt am Main 1961.

des Weltausschnitts, dargestellt in der Form des begrenzten Flächenfeldes, das sich gegen die Unendlichkeit absetzt und der Ursprung des gerahmten Bildes wurde (Beispiel: iranische Keramik des 3. Jahrtausend v.u.Z.). Ich will hier nicht darüber rechten, ob diese Klassifikation und die aus ihr hergeleiteten Mischformen alle historisch aufgetretenen oder gar alle möglichen denkbaren Gestaltungen decken. Wichtig scheint mir an diesem Versuch, daß er ein Modell liefert, wie die Formanalyse aus der bloßen Zufälligkeit des einmal so oder so Aufgetretenen herausgeführt und systematisiert werden kann. Daß die Anwendung strukturtheoretischer Einsichten nicht zu einer Schematisierung zu führen braucht (obschon diese Gefahr bei minderm Niveau der Handhabung, wie bei jeder Methode, besteht) belegen die differenzierten Analysen, die Kaschnitz-Weinberg selbst geliefert hat.

War bei Wölfflin die Zurückhaltung gegenüber dem ästhetischen Werturteil aufgefallen, so verzichtet die strukturanalytische Methode ausdrücklich auf Wertkategorien. Beide Betrachtungsweisen beschränken sich auf eine kunstimmanente hermeneutische Erschließung des Kunstwerks – wobei Kaschnitz-Weinberg die Konvergenz kunstimmanenter Perspektiven mit solchen aus anthropologischer und religionsgeschichtlicher Sicht andeutet und dergestalt die Idee einer Einheit des objektiven Geistes anklingen läßt. Unter dieser Voraussetzung ist auch der Methodenpluralismus zu rechtfertigen, der den Interpretationshorizont des Kunstwerks durch die Multiplizität der Perspektiven erweitert, unter denen es erschlossen wird. Für das ästhetische Werturteil bleibt indessen die formale Seite letztlich determinierend.

Nun ist es keineswegs so, daß die formalen Methoden, wenn sie sich auch ästhetischer Wertungen weitgehend enthalten, nicht doch Maßstäbe bereitstellen, die über den Kunstcharakter eines Werks und über seinen künstlerischen Rang zu urteilen erlauben. Wenn wir nämlich davon ausgehen, daß formale Darstellungsweisen eine Artikulation von Sein vornehmen, dann kann eine Darstellung im Rahmen der gewählten Darstellungssprache mit größerer oder geringerer Prägnanz, Transparenz und Intensität formuliert sein. Nur scheinbar führen diese Attribute in die Beliebigkeit subjektiven Empfindens zurück; in der Tat taucht hier die gleiche Problematik auf, die in der Erkenntnistheorie sich an die Erfahrung der Selbstgewißheit oder Evidenz heftet.¹³

Einen Hinweis auf die Merkmale, die gegeben sein müssen, um Evidenz eines qualitativen Rangs zu gewährleisten, hat Arnold Gehlen mit dem von ihm eingeführten Schlüsselbegriff der "Bildrationalität" geliefert.¹⁴ Auch hier

¹³ Hier wäre die Entfaltung des Evidenzproblems von Franz Brentano bis Edmund Husserl zu Rate zu ziehen. Die Husserlschen Ansätze scheinen mir gerade für das ästhetische Urteil ergiebig zu sein.

¹⁴ Arnold Gehlen, *Zeitbilder*, Frankfurt am Main und Bonn 1960. Der Begriff 'Bildrationalität' wird Seite 14 ff. als "Leitidee" eingeführt. Bildrationalität steht damit in Zusammenhang, daß es eine, wie der Psychologie längst bekannt ist, unmittelbare und

möchte ich mich, wie schon bei Wölfflin und Kaschnitz-Weinberg, nicht streng an den Gebrauch halten, den der Autor selbst von seinem Kategorienapparat gemacht hat. Vorgängig einer eingehenden Auseinandersetzung mit Gehlens Kunsttheorie sei hier nur festgehalten, daß die innere Rationalität eines Sachverhalts, eines Gegenstandsbereichs oder einer Darstellung an den Systemcharakter des Zusammenhangs der Teile, Glieder oder Elemente gebunden ist. Die Elemente, aus denen ein Kunstwerk besteht, sind durch formale Verknüpfungen zu einer Einheit zusammengefaßt – mögen sie auch in der Idee als akzidentelle Beigaben, in der Natur als disparate Erscheinungen auftreten. Je dichter das Gewebe formaler Interdependenzen geflochten ist, je weniger "Zufälliges" in einem solchen Zusammenhang auftritt, desto höher ist der Grad der Bildrationalität. Da ein Kunstwerk begrenzt ist, besteht grundsätzlich die Möglichkeit, Kontingentes, das heißt system-extern in ihm Auftretendes, ganz auszuschalten. Das vollkommene Kunstwerk ist definiert als das endliche Bildganze, in dem jeder Teil durch das Ganze und das Ganze durch den Kontext seiner Teile zureichend begründet sind. Ein solches Werk wäre durch und durch rational, sogar wenn es dem Künstler selbst und dem Betrachter auf den ersten Blick nicht so vorkommen mag.

Wir können hieraußer Betracht lassen, daß solche Rationalität sich auf den jeweils vorgegebenen Horizont des Verständnisses von Welt bezieht, daß also das System der Rationalität gemäß der Form-Inhalt-Einheit des Kunstwerks jeweils einen bestimmten Typus von Welterfahrung reproduziert.¹⁵ Rationalität eines Teilbereichs, wie hier der Kunst, geht immer in einen höheren Systemkomplex ein. Wenn über den ontologischen Status von Kunst weiteres ausgemacht werden soll, muß an diesem Punkt eingesetzt werden.

Die Idee der inneren Bildrationalität führt uns wieder zu jener Auffassung, die bildende Kunst als eine Art Sprache zu verstehen sucht, deren Informationsgehalt in der syntaktischen Verarbeitung ihrer Materialien begründet ist. Kunst kann mithin nie vom Künstler, vom Subjekt als der Reflexionsebene von Weltgehalten, losgelöst werden, sie bedarf der Konstitution in der Leistung des Künstlers, der endliche formale Einheiten als Modelle von Sachver-

nicht ausgefaltete Rationalität des Auges selbst (gibt), mit der und an der diese Kunst experimentiert. Deswegen ist der ebenso populäre wie sterile Gegensatz zwischen der 'Vision des Künstlers' und der 'bloßen Rationalität' für das Verständnis der Kunst störend, für das Selbstverständnis des Künstlers geradezu irreführend." Ebd., S. 16.

¹⁵ Gehlen hat für die abendländische Kunst drei solche Typen herausgestellt: "1. Die ideelle Kunst der Vergegenwärtigung. Es ist diejenige, welche sich auf sekundäre Motive stützt, sie setzt stets Konnotationen, also Vorgewußtes und gedanklich Mitgebrachtes voraus, das sie in die Anschauung hebt... 2. Realistische Kunst. Wenn man die Konnotationen abstreicht, bleibt das primäre Motiv des bloßen Gegenstandes übrig, das Wiedererkennen allein trägt die Bildrationalität... 3. Abstrakte Malerei. Sie entsteht dadurch, daß auch noch das primäre Motiv gestrichen wird, die 'Form im engeren Sinne' allein übrig bleibt." (S. 15 f.) Ob diese an Motivschichten orientierte Bestimmung tragfähig genug ist, um den Begriff der Bildrationalität zu erfüllen, ist fraglich.

halten schafft. Bedeutungen zeigen sich nur in Syntagmen, in die die logischen Kerne eingehen; Sinnesdaten zeigen sich als Bedeutungen nur in dem formalen Bezug zu anderen Sinnesdaten – und den stellt der Künstler her. Von daher wird einsichtig, wie die formale, strukturelle Analyse von Kunstwerken in ästhetische Werturteile umschlagen kann: Die Vermittlungsinstanz liegt in der Kategorie Bildrationalität, die ihrerseits ohne die Vorarbeit kunsthistorischer Methodologie nicht konkretisiert werden könnte. Am Ende zeichnet sich so die Einheit von Ästhetik, Kunstgeschichte und Kunstkritik ab.