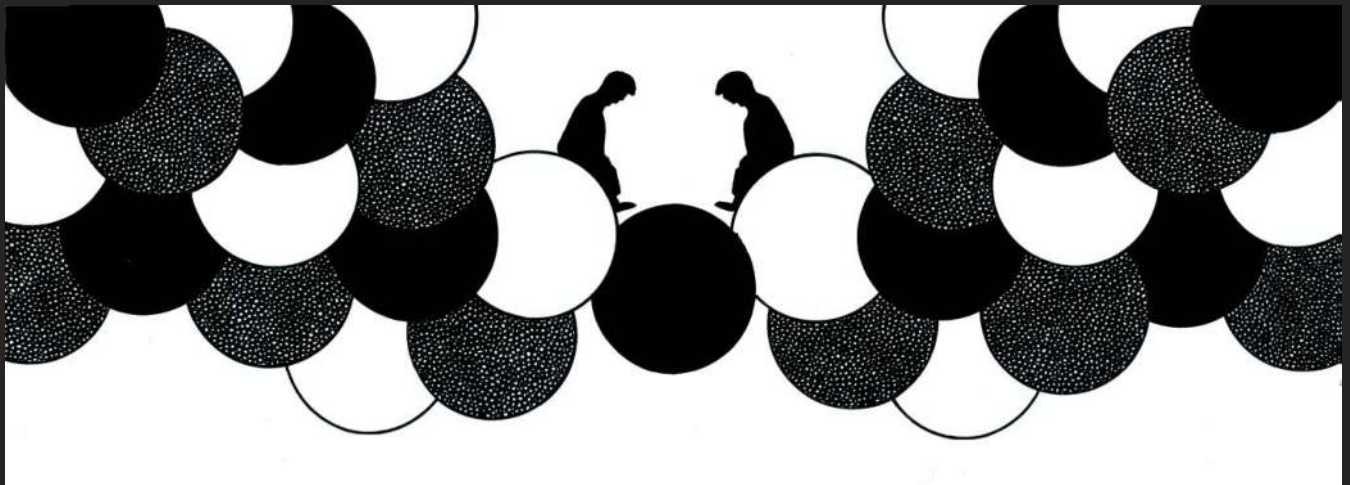


Luca Vargiu

Hermeneutik und Kunstwissenschaft

Ein Dialog auf Distanz - Emilio Betti und Hans Sedlmayr



λογος

Die Open-Access-Stellung der Datei erfolgte mit finanzieller Unterstützung des Fachinformationsdiensts Philosophie (<https://philportal.de/>)



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution 4.0 Lizenz CC BY-SA (<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>). Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.



DOI: <https://doi.org/10.30819/4324>

Luca Vargiu

Hermeneutik und Kunstwissenschaft

Ein Dialog auf Distanz –
Emilio Betti und Hans Sedlmayr

Logos Verlag Berlin



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Copyright Logos Verlag Berlin GmbH 2017

Alle Rechte vorbehalten.

ISBN 978-3-8325-4324-2

Übersetzung aus dem Italienischen: Eva Bauer Lucca (Centro Linguistico di Ateneo, Cagliari)

Fachlektorat: Jürgen Schönwälder (sw-kunst.de)

Umschlagabbildung: Emanuela Cruccu, *Non è facile arrivare* (Detail - 2017),
© Emanuela Cruccu

Logos Verlag Berlin GmbH
Comeniushof, Gubener Str. 47,
D-10243 Berlin
Germany

Tel.: +49 (0)30 / 42 85 10 90
Fax: +49 (0)30 / 42 85 10 92
<http://www.logos-verlag.de>

Inhalt

Abkürzungen	5
Einführung	9
1. Verlust der Mitte und moderne Kunst	27
1.1 Die Moderne und der Verlust der Mitte	27
1.2 Verlust der Mitte und Entmittlung	30
1.3 Die Merkmale der Krise	33
1.4 Die Krise der Kunst und der Kultur	42
1.5 Abstrakte Kunst und ästhetische Minimalobjekte	50
1.6 Probleme des Eklektizismus	56
1.7 Betti und die moderne Kunst – einige Überlegungen	71
2. Die Interpretation des Kunstwerks	79
2.1 Interpretation und Verlust der Mitte	79
2.2 Der hermeneutische Zirkel	81
2.3 Interpretieren, Verstehen, Erklären	87
2.4 Interpretieren als Wiederschaffen	90
2.5 Umkehrung des Schöpfungsvorgangs und Besserverstehen	94
2.6 Der subjektive Beitrag und die richtige Interpretation	109
2.7 Topik, Interpretation, Kunstwissenschaft	116
2.8 Der richtige Gesichtspunkt und der anschauliche Charakter	120
2.9 Interpretation und Vermittlung	126
3. Topik und Interpretation	133
3.1 Toposforschung	133
3.2 Topik und Jurisprudenz bei Viehweg	136
3.3 Topik und Hermeneutik bei Coing	145
Namensverzeichnis	151

Abkürzungen

Betti, NA	E. Betti, <i>Notazioni autobiografiche</i> , Cedam, Padua 2014 (1953 ¹).
Betti, HM	E. Betti, <i>Zur Grundlegung einer allgemeinen Auslegungslehre</i> , Mohr, Tübingen 1988 (1954 ¹) („ <i>Hermeneutisches Manifest</i> “).
Betti, TGI	E. Betti, <i>Teoria generale della interpretazione</i> , 2 Bde., Giuffrè, Mailand 1990 ² (1955 ¹).
Betti, AAMG	E. Betti, <i>Allgemeine Auslegungslehre als Methodik der Geisteswissenschaften</i> , dt. Übers. von E. Betti, Mohr, Tübingen 1967 (teilw. übers. von TGI).
Betti, DME	E. Betti, <i>Diritto metodo ermeneutica. Scritti scelti</i> , Giuffrè, Mailand 1991.
Sedlmayr, KK	H. Sedlmayr, <i>Kunstgeschichte als Kunstgeschichte</i> (1931), in KW, S. 49–80.
Sedlmayr, VM	H. Sedlmayr, <i>Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit</i> , Otto Müller, Salzburg 1965 ⁸ (1948 ¹)
Sedlmayr, RMK	H. Sedlmayr, <i>Die Revolution der Modernen Kunst</i> , DuMont, Köln 1985 (1955 ¹).
Sedlmayr, PI	H. Sedlmayr, <i>Probleme der Interpretation</i> (1957), in KW, S. 96–132.
Sedlmayr, IW	H. Sedlmayr, <i>Über das Interpretieren von Werken der bildenden Kunst. Entwurf eines didaktischen Programms</i> (1965), in KW, S. 181–197.

- Sedlmayr, LVI H. Sedlmayr, *Il legame fra visibile e invisibile nell'opera d'arte*, in L. Pareyson u.a., *Eternità e storia. I valori permanenti nel divenire storico*, Akten des Treffens (Rom 1968), Vallecchi, Florenz 1970, S. 243–248.
- Sedlmayr, KNA H. Sedlmayr, *Kunst, Nichtkunst, Antikunst* (1976), in KW, S. 198–230.
- Sedlmayr, KaW H. Sedlmayr, *Kunstgeschichte als Wissenschaft* (1958), in KW, S. 11–25.
- Sedlmayr, KW H. Sedlmayr, *Kunst und Wahrheit. Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte*, Mäander, Mittenwald 1978⁴ (1958¹).
- Sedlmayr, EW H. Sedlmayr, *Epochen und Werke. Gesammelte Schriften zur Kunstgeschichte*, 3 Bde., Mäander, Mittenwald 1977–1982².
- Coing, JA H. Coing, *Die juristischen Auslegungsmethoden und die Lehren der allgemeinen Hermeneutik*, „Arbeitsgemeinschaft für Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen“, XIV, Nr. 84, 1959; Neudruck in *Gesammelte Aufsätze zu Rechtsgeschichte, Rechtsphilosophie und Zivilrecht 1947–1975*, Bd. I, Klostermann, Frankfurt a. M. 1982, S. 208–229 (Neudruck ohne Diskussion und abschließende Antwort von H. Coing: Aus diesem Grund werden Zitate aus beiden Ausgaben berücksichtigt).
- Viehweg, TJ Th. Viehweg, *Topik und Jurisprudenz. Ein Beitrag zur rechtswissenschaftlichen Grundlagenforschung*, Beck, München 1974⁵ (1953¹).

Einführung

Der Titel einer der jüngsten Ausgaben der Zeitschrift „Critique“, *Où va l’herméneutique?*, veranschaulicht die in der philosophischen Diskussion nach wie vor anhaltende Auseinandersetzung mit den Grundsätzen, Methoden und Inhalten der Hermeneutik.¹ Diese Auseinandersetzung, oder genauer gesagt, die Art, in der sie formuliert wird, lässt eine gewisse Dringlichkeit oder sogar Notwendigkeit erkennen. Das zeigt sich besonders in der Forderung, „eine aktualisierte Sicht der Hermeneutik“ zu entwickeln, und damit eine grundlegend neue Definition ihrer Problembereiche und eine „Erweiterung der Interessensfelder“ in den Blick zu nehmen, wie dies Ioana Vultur in der Einleitung für den genannten Zeitschriftenband zum Ausdruck bringt.² Eine Forderung – so könnte man vermuten –, die sich aus der veränderten Sichtweise gegenüber der jüngeren Vergangenheit erklären lässt, besonders gegenüber den achtziger und neunziger Jahren, in denen die Hermeneutik in der philosophischen Diskussion eine zentrale Stellung einnahm – und dies keineswegs ausschließlich in den Geisteswissenschaften, sondern auch in anderen Disziplinen, wie etwa der Erkenntnistheorie oder auch der Biologie, um nur zwei Beispiele zu nennen.

In Italien wurde diese Thematik im Zusammenhang mit der Formulierung Gianni Vattimos von der „Hermeneutik als *koiné*“³ diskutiert. Sie hatte sich als eine erfolgreiche Formel erwiesen, in deren Umfeld sich nicht nur die grundlegende Diskussion über den Status der Hermeneutik entwickelte, vielmehr konnte mit deren Hilfe in den ersten wissenschaftsgeschichtlichen Rekonstruktionen auch ein Vergleich der jeweiligen Situa-

1 Vgl. die Beiträge in „Critique“, Nr. 817–818, 2015, unter dem Titel *Où va l’herméneutique?*

2 I. Vultur, *Présentation*, in „Critique“, Nr. 817–818, 2015, S. 451–452: 452.

3 Vgl. G. Vattimo, *Hermeneutik als koiné* (1987), in *Abschied. Theologie, Metaphysik und die Philosophie heute*, dt. Übers. von R. Scheu, P. Mayrhofer und F. Romanini, Turia + Kant, Wien 2003, S. 61–75.

tion in Italien einerseits und in anderen europäischen und westlichen Ländern andererseits erbracht werden.⁴

Tatsächlich blieb diese Position seinerzeit nahezu ausschließlich auf Italien beschränkt,⁵ andererseits nahm aber die Hermeneutik in anderen Ländern in den achtziger und neunziger Jahren eine bedeutsame Rolle ein – in Deutschland und Frankreich sogar früher. Unter diesem Gesichtspunkt sollten auch die Aussagen von Franco Bianco und Elio Franzini präzisiert werden, nach denen es hinfällig sei, in der internationalen Diskussion nach Stellungnahmen zur These von der Hermeneutik als *koiné* zu suchen⁶ – zumal man in den Nachbarländern den Topos der hermeneutischen *koiné* gar nicht zur Kenntnis genommen habe, wie die Autoren unterstellten.⁷ Ein in dieser Hinsicht differenzierteres Bild zeichnet der Aufsatz von Claude Ro-

4 Der Erfolg dieser Formel kann auch an der Häufigkeit gemessen werden, in der sie in Lexikoneinträgen genannt wird. Vgl. V. Verra, Eintrag *Ermeneutica*, in *Enciclopedia Italiana*, Ed. della Enciclopedia Italiana, Rom 2000, Bd. XIV, S. 243, unter http://www.treccani.it/enciclopedia/ermeneutica_%28Enciclopedia-Italiana%29/ (zuletzt am 6. 9.2017).

5 Außerhalb Italiens findet sich diese Formulierung nur im Zusammenhang mit Vattimo oder in Abhandlungen italienischer Philosophen. Vgl. z.B. C. Vielhaber, *Die Präfixe der Postmoderne oder wie man mit dem Mikroskop philosophiert*, Lit, Münster 2001, S. 107 Anm. 692; M. E. Giacomelli, *Ascendances et filiations foucauldienne en Italie: l'opéraïsme en perspective*, in „Actuel Marx“, 36, Nr. 2, 2004, S. 109–121: 115 Anm. 29; P. Bianchi, *Le pragmatisme dans la philosophie italienne*, in „L'art du comprendre“, Nr. 16, 2007, S. 231–248: 243; G. Chiurazzi, *The Experiment of Nihilism. Interpretation and Experience of Truth in Gianni Vattimo*, engl. Übers. von S. Benso, in: S. Benso/B. Schroeder (Hrsg.), *Between Nihilism and Politics. The Hermeneutics of Gianni Vattimo*, Suny Press, Albany 2010, S. 15–32: 28 Anm. 3; P. Carravetta, *Beyond Interpretation? On Some Perplexities Following upon Vattimo's „Turn“ from Hermeneutics*, ebda., S. 79–97: 94–95 Anm. 3 und 95 Anm. 10; E. Mendieta, *Secularization as a Post-Metaphysical Religious Vocation: Gianni Vattimo's Post-Secular Faith*, ebda., S. 149–164: 161 und J. H. Deibl, *Menschwerdung und Schwächung. Annäherung an ein Gespräch mit Gianni Vattimo*, V&R Unipress/Vienna University Press, Göttingen 2013, S. 58, 62, 64, 83–84, 154.

6 Vgl. F. Bianco, *Il pensiero di Emilio Betti nel contesto dell'ermeneutica contemporanea*, in P. Di Giovanni (Hrsg.), *Le avanguardie della filosofia italiana nel XX secolo*, Akten der Tagung (Palermo 2001), Franco Angeli, Mailand 2002, S. 78–86: 80 Anm. 7.

7 Vgl. E. Franzini, *Ermeneutica, fenomenologia e interpretazione*, in „Fenomenologia e società“, XXIII, Nr. 1, 2000, S. 89–97: 90.

Einführung

mano in der eingangs bereits genannten Ausgabe der Zeitschrift „Critique“. Hier stellt er dar, wie Anfang der achtziger Jahre das damals dominante „strukturalistische Paradigma“ gewissermaßen „lautlos“ durch ein „hermeneutisches Paradigma“ ersetzt worden sei.⁸ Wenn die Dinge nun aber so einfach wären, würde man weder die Rekonstruktion des polnischen Kunsthistorikers Mariusz Bryl verstehen, der die Hermeneutik als den bevorzugten methodischen Ansatz der Diskussion innerhalb der deutschen Kunstgeschichtsschreibung seit Anfang der siebziger Jahre identifiziert,⁹ noch den 1983 erschienenen Essay von Hans Belting, in welchem er den Einsatz der Hermeneutik in der Kunstgeschichte in jenen Jahren als „virulent“ bezeichnet hat.¹⁰

Die Einschätzung Biancos ging auf die Feststellung zurück, dass die Hermeneutik in Italien fälschlicherweise und inhaltlich reduziert, nahezu ausschließlich auf die Achse Heidegger-Gadamer zurückgeführt worden sei. Diese Achse sei „zu einer Art kleinstem gemeinsamen Nenner“ geworden, „auf den sich – auf die eine oder andere Weise – die bedeutendsten Strömungen des zeitgenössischen Denkens“ zurückführen ließen, mit der sich daraus ergebenden „Verschleierung der Unterschiede und Spannungen, die in anderen Bereichen von Anfang an die Debatte um die Interpretation geprägt hatten“.¹¹

Eine ironische Pointe kommt bei dieser Diskussion dadurch ins Spiel, dass der bedeutendste Befürworter dieser Reduktion ausgerechnet Vattimo war, der die Hermeneutik dezidiert als jene Philosophie betrachtet, „die sich auf der Achse Heidegger-Gadamer entwickelt“ habe:

8 C. Romano, *La règle souple de l'herméneute*, in „Critique“, Nr. 817–818, 2015, S. 464–479: 464.

9 Vgl. M. Bryl, *Między wspólnotą inspiracji a odrębnością tradycji. Niemiecko- i anglojęzyczna historia sztuki u progu trzech ostatnich dekad*, in „Rocznik Historii Sztuki“, XXIV, 1999, S. 217–260: insbes. S. 258.

10 Vgl. H. Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte?*, Deutscher Kunstverlag, München 1983, S. 26.

11 F. Bianco, *Il pensiero di Emilio Betti*, S. 80.

Hermeneutik und Kunstwissenschaft

In der Spannweite der Probleme und Lösungen, an denen diese beiden Autoren arbeiten, kann man ziemlich kohärent alle Aspekte und die verschiedenen von der Hermeneutik im Lauf unseres Jahrhunderts eingeschlagenen Wege verfolgen.¹²

Richtig ist, dass Vattimo die Hermeneutik bedenklich vereinfachend auf diese Achse reduziert hatte. Es ging ihm in seiner Argumentation jedoch darum, einer gewissen Vagheit Einhalt zu gebieten, in welche das Ansehen der Hermeneutik als *koiné* geraten war, indem sie, wie die Kritik lautete, „zu wenig philosophisch charakterisiert“ worden war.¹³ Dabei konnte jedoch die nachvollziehbare Absicht, dieser Vagheit entgegenzutreten, die gedankliche Vielfalt nicht mehr garantieren, die gerade für die Hermeneutik charakteristisch ist: Jene Vielfalt, oder besser, Mehrstimmigkeit, dank derer man von der Hermeneutik, wie es Bianco treffend ausdrückt, „wie vom aristotelischen Seienden, in mehreren Weisen sprechen kann und muss“.¹⁴

Es liefe schließlich darauf hinaus – um es mit Franzini zu sagen – der Hermeneutik, ihrer Geschichte und ihrer Vielfalt einen „schlechten Dienst“ zu erweisen und darüber hinaus bestünde die Gefahr, dass eine „wichtige Achse des Denkens der letzten einhundertfünfzig Jahre“ – das heißt der Geschichte der Philosophie und der Wissenschaft seit dem späten 18. Jahrhundert – durch eine „Banalisierung“ gefährdet würde.¹⁵ Tatsächlich wurde, wie Gianluca Garelli hervorhebt, der Begriff *koiné* in die Diskussion eingeführt, „um die kommunikativen Aspekte innerhalb der hermeneutischen Position zu betonen,“ dies hat aber langfristig dazu geführt, „dass die wirklichen Unterschiede verschleiert und die Distanz zwischen den ver-

12 G. Vattimo, *Jenseits der Interpretation. Die Bedeutung der Hermeneutik für die Philosophie* (1994), dt. Übers. von M. Kempster, Campus, Frankfurt a. M./New York 1997, S. 15.

13 Ebd.

14 F. Bianco, *Il dibattito sull'interpretazione nella filosofia italiana del Novecento*, in *Pensare l'interpretazione. Temi e figure dell'ermeneutica contemporanea*, Editori riuniti, Rom 1991, S. 165–190: 167.

15 E. Franzini, *Ermeneutica, fenomenologia e interpretazione*, S. 90.

Einführung

schiedenen in Frage stehenden Perspektiven – wenn nicht sogar ihre mangelnde Kompatibilität – unterschätzt wurden.¹⁶ Immerhin konnte so aber „die implizite Ambiguität des Begriffs *koiné*“¹⁷ offengelegt und präzisiert werden – und zwar in der Bedeutung, wie sie Vattimo konzipiert hatte.

Dabei muss auch erwähnt werden, dass gemäß der Beurteilung Fabrizio Desideri der Begriff in sich bereits „selbstzerstörerische Keime“ trüge.¹⁸ Wenn die Rückführung der *koiné* auf die Linie Heidegger-Gadamer den Zweck verfolgte, einem „zu wenig philosophisch charakterisierten“ Begriff zu entgehen, führte gerade diese Engführung in der Konsequenz zum anderen Extrem, nämlich einem philosophisch überzeichneten Begriff, da „offensichtlich jene Voraussetzungen als Tatsachen in die philosophische Debatte“ eingeführt wurden, „die in ihrer außergewöhnlichen Problematik überhaupt erst zu erforschen wären,“ wie ebenfalls Desideri pointiert formulierte.¹⁹

Solche scharfen Polemiken mögen sich heute abgekühlt haben. Schon im Jahr 2000 sah Sergio Givone die italienische Hermeneutik „unzweifelhaft“ als einen „Denkhorizont, in dem sich sehr unterschiedliche Perspektiven entwickelt haben, anstelle einer Schulrichtung oder gar einer Einbahnstraße.“²⁰ Ungefähr zehn Jahre später wiederum betonte Vinicio Busacchi kritisch gegenüber Vattimo, das hermeneutische Feld sei „heutzutage mehr denn je zersplittert, zerrüttet und ... *explodiert*“.²¹ In jedem Fall

16 G. Garelli, *Tra filosofia e dialettica: note sul metodo dell'ermeneutica filosofica*, in „Annali del Dipartimento di Filosofia – Università degli Studi di Firenze“, XVII, Nr. 1, 2012, S. 167–178: 168, unter <http://www.fupress.net/index.php/adf/article/view/11279> (zuletzt am 6.9.2017).

17 Ebda.

18 F. Desideri, *La misura della mente. Discorso intorno alla domanda sulla fine della koiné ermeneutica dal punto di vista dell'Idiota*, in „Fenomenologia e società“, XXIII, Nr. 1, 2000, S. 100–107: 105.

19 Ebda.

20 S. Givone, *Esiti dell'ermeneutica*, in: F. P. Firrao (Hrsg.), *La filosofia italiana in discussione*, Bruno Mondadori, Mailand 2001, S. 104–114:104.

21 V. Busacchi, *Per una ermeneutica critica. Studi su Paul Ricœur*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2011, S. 13.

beleuchten diese auf Italien beschränkten Debatten einmal mehr die gemeinsame europäische Vision von der Rolle der Hermeneutik als „Paradigma.“ Sie vermag eine Plattform zu bilden, auf der sich vielfältige Wissensbereiche und Diskurse begegnen und vernetzen können, sogar in Erscheinungsformen, die auf kulturelle Modeströmungen zurückzuführen sind.²²

Die in der schon erwähnten Ausgabe der „Critique“ angedeutete Veränderung des Blickfelds ist in Italien oft als „Ende der hermeneutischen *koiné*“ bezeichnet worden.²³ Teilweise finden sich hier Übereinstimmungen mit Formulierungen wie „Diesseits der Hermeneutik“ und „Posthermeneutik“, die in den letzten Jahren in Deutschland in die Diskussion gebracht wurden. Gemeint sind Hans Ulrich Gumbrecht und Dieter Mersch, deren Publikationen unter diesen Titeln erschienen sind.²⁴ Es handelt sich um eine in Teilen abweichende Perspektive, es ist nicht nur die Art ihrer Präsentation unter den Schlagworten „Jenseits“ oder „Diesseits“ oder mit dem Präfix „Post“,²⁵ statt von einem „Ende“ zu sprechen, vielmehr unterscheiden sie sich in erster Linie in ihren philosophischen Begründungen, auf denen diese Formen der Darstellung basieren. Trotz dieser Unterschiede haben Gumbrecht und Mersch eines gemeinsam, ihre Absicht, sich außerhalb

22 Zum einem teilweise abweichenden Urteil kommt Alessandro Ferrara. Er bezeichnet die seiner Meinung nach für Italien typische Situation als „gewissen kulturellen Tick“, in der „der Mechanismus der gesellschaftlichen Distinktion durch die Mode“ in die „Hochkultur“ eindringt (A. Ferrara, *Del nostro modo di fare contatto col mondo*, in „Fenomenologia e società“, XXIII, Nr. 1, 2000, S. 38–51: 40). Dies sei, so Ferrara, dem Begriff der hermeneutischen *koiné* widerfahren.

23 Vgl. dazu M. Ferraris, *Fine della koiné ermeneutica*, in: G. Cacciatore/D. Jervolino/P. Colonnello (Hrsg.), *Ermeneutica, fenomenologia, storia*, Akten der Tagung (Neapel 1998), Liguori, Neapel 1998, S. 25–38 sowie die Beiträge in „Fenomenologia e società“, XXIII, Nr. 1, 2000, unter dem Titel *Fine della koiné ermeneutica?* (in dieser Ausgabe ist der Beitrag von Ferraris wieder erschienen, S. 77–88). Vgl. auch M. Jasonni, *Ermeneutica al tramonto*, in „Archivio giuridico ‚Filippo Serafini‘“, CXXIV, Nr. 1, 2004, S. 47–54.

24 Vgl. H. U. Gumbrecht, *Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2004; D. Mersch, *Posthermeneutik*, „Deutsche Zeitschrift für Philosophie“, Sonderband Nr. 26, Akademie, Berlin 2010.

25 Dies gibt sich bei Mersch gleich zu Beginn des Bandes zu erkennen unter der Formulierung „gemahnt sowohl an ein ‚Diesseits‘ als auch ein ‚Jenseits‘ des Hermeneutischen“ (D. Mersch, *Posthermeneutik*, S. 9).

Einführung

der Paradigmen der Hermeneutik zu positionieren. Sie überschreiten die Hermeneutik in eine Richtung hin zu Phänomenen, die von dieser nicht thematisiert werden, wie die *aisthesis* oder das „Ereignis“ und generell jene Bereiche, die sowohl einer sinnlichen Wahrnehmung als auch einer Sinngebung unterliegen – und ihr widerstehen.²⁶ Für den Diskurs in den deutschsprachigen Ländern konstatiert etwa Fabian Goppelsröder, die Hermeneutik habe „an philosophischer Attraktivität eingebüßt“, und deutet damit an, dass sie früher sehr wohl einmal Anziehungskraft ausgeübt habe. Demgegenüber wird sie heute „als einseitig, konservativ, als ignorant gegenüber den wesentlichen Parametern wie Leiblichkeit, Bildlichkeit oder allgemein Medialität“ wahrgenommen.²⁷ Daraus erwachse das Bedürfnis, darüber hinaus und weiter zu denken.

Aus einem anderen Blickwinkel heraus hat man dagegen innerhalb der Kulturdebatte in Europa und der westlichen Welt verstärkt die Notwendigkeit betont, auf dem Feld der Hermeneutik Raum zu schaffen für eine erneute Auseinandersetzung mit der Problematik der Interpretation, um sie letzten Endes aus den Bedingungen von Modeerscheinungen und Polemiken zu befreien. Dies ist mit dem Gedanken verbunden, dass mit dem Verzicht auf eine allzu generalisierende methodische Umsetzung der Hermeneutik eine Vertiefung und geradezu eine philosophische Erneuerung einhergehen könne.²⁸

In diesem Zusammenhang hat Carla Danani schon 2001 vor den En-

26 Vgl. ebda., S. 14.

27 F. Goppelsröder, *Hermeneutik: Verstehen von Bildern*, in: S. Günzel/D. Mersch (Hrsg.), *Bild. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Metzler, Stuttgart/Weimar 2014, S. 75–81: 75.

28 Anregungen finden sich nicht nur in den oben zitierten Beiträgen (Anm. 23), sondern auch bei C. Danani, *Il contributo di Emilio Betti nel quadro della cosiddetta crisi della koiné ermeneutica*, in „Acta philosophica“, 10, Nr. 1, 2001, S. 5–28, unter <http://www.actaphilosophica.it/sites/default/files/pdf/danani-20011.pdf> (zuletzt am 6. 9.2017); F. D’Agostini, *Ontologia ermeneutica e ontologie analitiche*, in „Teoria“, XXII, Nr. 1, 2002, S. 43–92: 43 und passim; R. Messori, *Presentazione: ermeneutica e immaginazione*, in P. Ricoeur, *Cinque lezioni. Dal linguaggio all’immagine*, „Aesthetica preprint“, Nr. 66, 2002, S. 7–37: 7, unter <http://www1.unipa.it/~estetica/download/Ricoeur.pdf> (zuletzt am 6.9.2017).

thusiasmen unter gleichen und gegenteiligen Vorzeichen gewarnt, die, nachdem sie sich „einem vorgeblichen ‚hermeneutischen Zeitalter der Vernunft‘“ angeschlossen hatten – so zitiert sie die geglückte Formulierung von Jean Greisch – anschließend das Ende der *koiné* begrüßten: Zu Recht hat die Philosophin „Zweifel“ an beiden Formulierungen vorgebracht, wenn man sie „als etwas mehr als reine Begriffsvereinfachungen“ betrachtet, „die das Denken herausfordern“.²⁹ Besonders zweifelhaft erscheint die Begeisterung angesichts des Ausgangs, vor allem dann, wenn implizit das Ende der *koiné* – wenn auch recht gut verschleiert –, mit dem Ende der Hermeneutik *in toto* zusammenfällt. Überzeugend meint Garelli dazu,

Jenseits der einzelnen Stellungnahmen kann man eigentlich nur bestürzt sein angesichts der Einseitigkeit und der oft je nach Laune vorgetragenen Argumente, wiederholt werden Slogans eingesetzt gegen jene Slogans, die gerade eben noch in Mode waren.³⁰

Garelli führt auf einer vor allem historisch-rekonstruktiven Ebene weiter aus, dass es ebenso wenig sinnvoll sei, gegen die Hermeneutik als solche zu argumentieren, wie gegen die Phänomenologie oder die Analytische Philosophie *tout court* Stellung zu beziehen, wenn damit nicht „etwas mehr als eine persönliche Vorliebe, ein Stil oder vielleicht nur eine Idiosynkrasie oder eine Antipathie“ zum Ausdruck komme.³¹ Andererseits muss man auf einer theoretischen Ebene davon ausgehen, dass die Hermeneutik „heute in der unterschiedlichsten und unschärfsten Weise angewandt wird, auf den denkbar ungeeignetsten Gebieten und mittels einer höchst fragwürdigen

29 C. Danani, *Il contributo di Emilio Betti*, S. 5. Danani nimmt auf Jean Greisch Bezug: J. Greisch, *L'âge herméneutique de la raison*, Cerf, Paris 1985. Jüngst hat Greisch seine These untermauert in seinem Beitrag in der schon erwähnten Ausgabe der Zeitschrift „Critique“: vgl. ders., *L'herméneutique comme voie philosophique*, in „Critique“, Nr. 817–818, 2015, S. 480–491: 481.

30 G. Garelli, *Tra filosofia e dialettica*, S. 169.

31 Ebda.

Einführung

Verschmelzung von Disziplinen und Verfahren“, wie Busacchi anmerkt.³² Es ist diese Feststellung, die substantiell auf die Dringlichkeit eines Überdenkens hinweist, das – an erster Stelle – die Fragen berücksichtigt, welche die philosophische, die disziplinäre und die metadisziplinäre Stellung betreffen. Aus dieser Perspektive sind die kritischen Überlegungen von Danani nachvollziehbar:

Wenn man das Augenmerk auf die möglichen Abwege der philosophischen Hermeneutik [...] legt, bedeutet dies nicht, dass man diese umfassend als gescheitert erklärt. Es kann sich vielmehr als eine Weiterführung ihrer tiefsten Absichten herausstellen, hin zu Bemühungen um eine Vertiefung, welche die Fragestellung auf eine transzendente Ebene hebt. Dies nicht nur im Sinne einer Befragung der Verstehensbedingungen, sondern auch des Verständnisses des Verstehens selbst, und damit seiner Geltungsbedingungen.³³

Diese Kritikpunkte zeigen ihre Gültigkeit auch gegenüber der „Posthermeneutik“ Mersch's, jedenfalls in dem Maß, in dem sich der Wille, über die Hermeneutik hinauszugehen, trotz der kritischen Einwendungen, nicht als liquidatorisch versteht – sondern im Rahmen einer Befragung der Grenzen der Hermeneutik – ihrer Beschränkungen sowie ihrer Möglichkeits- und

32 V. Busacchi, *Per una ermeneutica critica*, S. 13. Weniger vertretbar erscheint der Vorschlag, eine Ausweitung der Idee der Hermeneutik als „koiné [...] der zeitgenössischen Philosophie“, wie sie Maurizio Ferraris vorbringt, aufzugeben, um auf den ursprünglichen Vorschlag von Vattimo zurückzukommen, der damit die Tragweite für die Kultur der achtziger Jahre umschrieben hat. Auch in diesem Fall könnte die Reduktion auf die Achse Heidegger-Gadamer nicht vermieden werden: Dies würde beispielsweise gerade auf Kosten des Schwerpunkts der Untersuchung von Busacchi gehen, d. h. der kritischen Hermeneutik von Ricœur, mit ihrer „Fülle und ihrem Problembewusstsein, ihren Möglichkeiten und ihren *Spannungen*“ – darüber hinaus ihrer Stellung „nicht nur *zwischen Philosophie und Wissenschaft*, sondern auch, wenn man so will, zwischen „kontinentaler“ und „analytischer“ *Philosophie*“ (ebda., S. 14 und 13, mit Bezug auf M. Ferraris, *Storia dell'ermeneutica*, Bompiani, Mailand 2008², S. VII).

33 C. Danani, *Il contributo di Emilio Betti*, S. 6.

Gültigkeitsbedingungen –, die sich für ihr Selbstverständnis in jedem Fall als fruchtbar erweisen können, wie auch für das Selbstverständnis des gesamten Kulturbereichs. Mersch stellt nämlich klar, dass er „kein *Anderes der Kultur*, kein *Außerhalb* etwa im Sinne von Natur“ meint, sondern vielmehr

eine *Andersheit* oder *Exteriorität in sich*, [...] etwas, was [...] ausgeschlossen oder „anders“ ist, wie es sich als *konstitutiv* erweist, aber nur *negativ* explizieren lässt und den Prozessen der Differenzsetzung oder des Verstehens und seiner Mediation in der literalen Bedeutung des *sub-iectums* „zugrunde liegt“.³⁴

Zweitens sind, ausgehend von dieser Sichtweise, sowohl eine aktuelle Bestandsaufnahme der betroffenen Wissensbereiche als auch eine Neubestimmung der Methoden der Interpretation gefordert. Somit geht es einerseits darum, mit den philosophischen Ansätzen in einen Dialog zu treten, die, zumindest in Italien, auf die Hermeneutik in der Rolle von kultureller *koiné* – sogar als Modeströmungen – gefolgt sind, also mit der Analytischen Philosophie und den Neurowissenschaften.³⁵ Andererseits eröffnet sich aber auch die Möglichkeit, die Rolle der Hermeneutik innerhalb ihrer traditionellen und ihr seit jeher zukommenden Kompetenzbereiche zu überden-

34 D. Mersch, *Posthermeneutik*, S. 12–13.

35 Es versteht sich von selbst, dass diese Aussage nur unter der Bedingung gültig ist, dass man der Sichtweise zustimmt, die der Begriff *koiné* selbst vorschreibt. In diesem Sinn überzeugt der Hinweis von Ferraris, nach dem es sich bei der Frage, was nach der hermeneutischen *koiné* kommt, vermutlich nur um eine Fragestellung handle, die gerade durch die philosophischen Maßstäbe der hermeneutischen *koiné* bedingt werde (vgl. M. Ferraris, *Fine della koiné ermeneutica*, S. 35). Eine ähnliche Einschränkung findet sich in A. Ferrara, *Del nostro modo di fare contatto col mondo*, S. 41, für den der Effekt des Neuen, der durch verschiedene Auffassungen und bisher wenig beachtete Bereiche hervorgerufen wurde, „nur ein Symptom unseres [d. h., der italienischen Kultur] vorherigen Mangels an Vertrautheit [ist], die auf [...] die lange Vorherrschaft der ‚hermeneutischen *koiné*‘ [...] in unserem geophilosophischen Kontext zurückzuführen ist“. Es handelt sich also im Endeffekt darum, „den Wandel unseres Verhaltens nicht mit dem Wandel der Welt zu verwechseln“ (ebda.).

Einführung

ken: in den Disziplinen Geschichte, Theologie, Recht, Philologie, Übersetzung, Kunst.³⁶

In diesen gedanklichen Horizont, der hier nur in Umrissen skizziert werden konnte, fügt sich auch die vorliegende Arbeit ein. Der Schwerpunkt liegt dabei primär auf der Hermeneutik der Kunst im Verständnis von Emilio Betti und Hans Sedlmayr. Wünschenswert wäre es in dieser Situation, dass auch jene Aspekte ins Licht gerückt würden, die bislang im Hintergrund geblieben sind, wenn nicht gar stillschweigend übergangen wurden. Davon könnte beispielsweise Emilio Betti profitieren, mehr als sechzig Jahre nach der Veröffentlichung seiner *Teoria generale della interpretazione* bleibt hinsichtlich einer genaueren Darstellung seines gedanklichen Ansatzes noch viel zu tun. Das gilt auch dann, wenn man berücksichtigt, dass sein Werk in den letzten Jahren Gegenstand etlicher Initiativen war. So wurden seine Schriften neu verlegt, bislang unpublizierte Texte konnten veröffentlicht werden und Fachtagungen wurden veranstaltet. Auch die wissenschaftliche Gesellschaft, die seinen Namen trägt, wurde wiederbelebt, das „Istituto Emilio Betti di Scienza e Teoria del diritto nella storia e nella società“ (ISEB).³⁷

36 Vgl. I. Vultur, *Présentation*, S. 452.

37 Vgl. zu den Neuauflagen und Veröffentlichungen: E. Betti, *Scritti di storia e politica internazionale*, Le Lettere, Florenz 2008; ders., *Le lettere di Emilio Betti a Benedetto Croce* (1916, 1918, 1921–1922, 1929–1930, 1936, 1946), in „Bullettino dell’Istituto di Diritto Romano ‚Vittorio Scialoja‘“, II (4. F.) (CVDI), 2012, S. 385–403 (die Briefe der Jahre 1916 und 1929/30 finden sich auch im Anhang von C. Nitsch, *Il giudice e la legge*, Giuffrè, Mailand 2012, S. 305–311 und 313–316); ders., *Notazioni autobiografiche*, Cedam, Padua 2014 (1953') [= Betti, NA]; ders., *Probleme der Römischen Volks- und Staatsverfassung / Problemi di storia della costituzione sociale e politica nell’antica Roma* (1937–1938), Roma TrE-Press, Rom 2017, unter <http://romatrepress.uniroma3.it/ojs/index.php/problemi> (zuletzt am 6.9.2017); und ders./G. La Pira, *Il carteggio Betti-La Pira*, Polistampa, Florenz 2014. Zu Studien und Konferenzbänden vgl. u. a. F. Petrillo, *La decisione giuridica. Politica, ermeneutica e giurisprudenza nella teoria del diritto di Emilio Betti*, Giappichelli, Turin 2005; G. Giacobbe/L. Fava Guzzetta (Hrsg.), *Ermeneutica giuridica ed ermeneutica letteraria: Emilio e Ugo Betti*, Akten des Studientages (Rom 2004), Giappichelli, Turin 2006; L. Fanizza, *Emilio Betti. Continuità e „imperium“ nella storia costituzionale romana*, Le Lettere, Florenz 2007; G. Crifò (Hrsg.), *Le idee fanno la loro strada. La Teoria generale dell’interpretazione di Emilio Betti cinquant’anni dopo*, Istituto Nazionale di Studi Ro-

Die Zeiten, in denen Betti ausschließlich als Jurist bekannt war und gelesen wurde und sein philosophisches Denken in seinem eigenen Land praktisch unbekannt war, gehören nun der Vergangenheit an –³⁸ gleichwohl bleibt vieles noch zu entdecken. Dies betrifft insbesondere, neben den vielen anderen Gebieten, die Hermeneutik der Kunst. Speziell dieses Interesse ist einem aufmerksamen Leser wie dem Juristen Pietro De Francisci nicht entgangen. Er lobte in den fünfziger Jahren die „lebendigen Zeilen, die Betti dem künstlerischen Prozess widmet“.³⁹ Jahre später war es der Historiker der Kunstkritik Franco Bernabei, der auf die „faszinierenden Seiten seiner Publikationen“ hinwies, „die Betti auf höchster kultureller Ebene und mit großer Aufmerksamkeit der Exegese visueller Formen widmete“.⁴⁰ Abgesehen von diesen Hinweisen sind bislang alle Bemühungen, aus den Prämissen seines Denkens heraus eine kohärente Darstellung seiner Ästhetik, sei es in Italien oder anderswo, lediglich flüchtige Beschreibungen oder zaghafte Versuche geblieben.⁴¹

Umso mehr drängt sich ein Aufsatz von Hans Sedlmayr ins Blickfeld, dem bedeutenden Kunsthistoriker und Vertreter der „New Viennese

mani, Rom 2010; C. Nitsch, *Il giudice e la legge*, S. 131–202; M. Brutti, *Vittorio Scialoja, Emilio Betti. Due visioni del diritto civile*, Giappichelli, Turin 2013. Die Tätigkeit des ISEB, zur Zeit unter der Leitung von Luca Loschiavo, kann im Blog *Istituto Emilio Betti*, unter <https://istitutoemiliobetti.wordpress.com/> (zuletzt am 6.9.2017), gut mitverfolgt werden.

38 Jüngste Rekonstruktion von G. Crifò, *Le idee fanno la loro strada*, in: ders. (Hrsg.), *Le idee fanno la loro strada*, S. 1–10: 1–5.

39 P. De Francisci, *Emilio Betti e i suoi scritti intorno all'interpretazione*, in „Rivista italiana per le scienze giuridiche“, 58, 1951, S. 1–49: 10–11. De Franciscis Text lautet „succose pagine“ (wortwörtlich „saftige Seiten“).

40 F. Bernabei, *Riegl e i filosofi*, in: R. Cioffi/O. Scognamiglio (Hrsg.), *Mosaico. Temi e metodi d'arte e critica per Gianni Carlo Sciolla*, Luciano, Neapel 2012, Bd. II, S. 439–454: 445.

41 Außer einigen Beiträgen des Verfassers dieser Schrift sind die Hinweise immer noch begrenzt auf T. Griffero, *Interpretare. La teoria di Emilio Betti e il suo contesto*, Rosenberg & Sellier, Turin 1988, S. 157; V. Eßmann, *Emilio Bettis „Allgemeine Auslegungslehre als Methodik der Geisteswissenschaften“*. *Zur Relevanz und Sicherung von Objektivität im Auslegungsprozeß*, Fischer, Frankfurt a. M. 1992, S. 41–49 und 57–63; sowie C. Danani, *La questione dell'oggettività nell'ermeneutica di Emilio Betti*, Vita e Pensiero, Mailand 1998, S. 181 Anm. 80.

Einführung

School“, um die bekannte Bezeichnung Meyer Schapiros anzuführen,⁴² in dem Sedlmayr durchgängig Bezug auf die Auslegungslehre Bettis nimmt. Die Studie mit dem Titel *Über das Interpretieren von Werken der bildenden Kunst. Entwurf eines didaktischen Programms* erschien 1965 in der Festschrift für Romano Guardini und wurde 1978 in *Kunst und Wahrheit* wiederveröffentlicht.⁴³ Diesem Essay wurde bis dato weder von der Seite der Betti-Rezeption noch durch die Sedlmayr-Forschung die ihm gebührende Geltung zuerkannt, wobei sich letztere nie mit der Beziehung Sedlmayrs zu dem italienischen Juristen und Philosophen beschäftigt hat.⁴⁴ In Sedlmayrs umfassenden Werk ist dies zwar der einzige Beitrag, in dem Betti erwähnt wird. In diesem jedoch treten die Hinweise auf Bettis Interpretationstheorie, wie sie im *Hermeneutischen Manifest*⁴⁵ dargelegt wird, in einer solchen Häufigkeit auf, dass kein Zweifel daran aufkommen kann, dass Betti hier der wichtigste Dialogpartner war.

Der Aufsatz, um den es geht, belegt somit ein bislang unbeachtet gebliebenes Kapitel der Rezeptionsgeschichte Emilio Bettis in den deutschsprachigen Ländern. Seine Texte wurden in anderen wissenschaftlichen Disziplinen mit großem Interesse gelesen und dies blieb nicht ohne Aus-

42 M. Schapiro, *The New Viennese School*, in „The Art Bulletin“, XVIII, 1936, S. 258–266.

43 Vgl. Sedlmayr, IW.

44 Die Bemerkung von Roberto Masiero und Riccardo Caldura kann diesbezüglich nicht in Betracht gezogen werden. Sie lautet: „Mit Betti erkennt Sedlmayr nur das Erkennen, „was ist“ als wissenschaftlich an, anstatt davon auszugehen, was eben sein sollte oder sein möchte“ (R. Masiero/R. Caldura, *Presentazione* von H. Sedlmayr, *La Luce nelle sue manifestazioni artistiche*, „Aesthetica preprint“, Nr. 8, 1985, S. 5–42: 21). Es ist nämlich nicht klar, ob die beiden Wissenschaftler einen einfachen Vergleich anstellen oder ob ihnen bewusst war, dass Sedlmayr Bettis Schriften gelesen hatte. Außerdem schreiben sie Betti fälschlicherweise eine Überlegung von Hans-Georg Gadamer zu, die jener in einem berühmt gewordenen Brief erwähnt hat. In diesem Brief beansprucht er für sich, im Gegensatz zu Bettis Ansatz, das Faktum „für wissenschaftlich, anzuerkennen, was ist, statt von dem auszugehen, was eben sein sollte oder sein möchte“ (H.-G. Gadamer, Brief an E. Betti, 18. Februar 1961, zit. in *Hermeneutik und Historismus* (1965), in *Gesammelte Werke*, Bd. 2, *Hermeneutik II. Wahrheit und Methode: Ergänzungen, Register*, Mohr, Tübingen 1986, S. 387–424: 394).

45 Als *Hermeneutisches Manifest* bezeichnet Betti selbst seinen Beitrag *Zur Grundlegung einer allgemeinen Auslegungslehre* [= Betti, HM].

wirkungen auf seine wissenschaftliche Biographie – bis zu dem Punkt, dass Emilio Betti als deutschsprachiger Autor angesehen wurde, wie Giuliano Crifò schon vor circa zwanzig Jahren bemerkt hatte.⁴⁶ Thematisch gesehen handelt es sich bei Sedlmayrs Essay also um die einzige Schrift, in der Bettis Hermeneutik zur Interpretation von bildender Kunst herangezogen wurde.

Doch damit nicht genug. Nicht nur hat Sedlmayr Betti gelesen, sondern auch umgekehrt war Betti ein aufmerksamer Leser Sedlmayrs. Betti anerkennt die Verdienste des österreichischen Kunsthistorikers und bemerkt, dass er von ihm maßgeblich inspiriert worden sei. Er stellt ihn in die Reihe der zahlreichen Denker, die „für ihn Quelle vielfältiger ergiebiger Anregungen waren“.⁴⁷ Dies kann insbesondere an den Überlegungen zur modernen Kunst in der *Teoria generale della interpretazione* gemessen werden. Auch dieser Umstand ist bislang unbemerkt geblieben: Bis heute konnte man also weder auf der Seite der Betti-Rezeption noch auf der Seite der Sedlmayr-Forschung erkennen, dass die beiden Denker, wenn auch un-

46 Vgl. G. Crifò, Beitrag in P. A. Bonnet u. a., *Spazio e tempo nella scienza di Emilio Betti*, Akten des Studentages (Teramo 1996), in: A. Nasi/F. Zanchini (Hrsg.), *Dalla legge al diritto. Nuovi studi su Emilio Betti*, Giuffrè, Mailand 1999, S. 35–62: 38. Vgl. auch die Bemerkungen in seinen neueren Arbeiten: ders., *L'aspro compagno*, in: G. Giacobbe/L. Fava Guzzetta (Hrsg.), *Ermeneutica giuridica ed ermeneutica letteraria*, S. 77–79: 79 und ders., *Le idee fanno la loro strada*, S. 3. Zur Rezeption von Betti in den deutschsprachigen Ländern vgl. O. F. Anderle, *Das Lebenswerk Emilio Bettis und seine Bedeutung für das deutsche Geistesleben*, in K. Binder u.a., *Die Präsenz der italienischen Kultur in deutschen und die der deutschen Kultur im italienischen Sprachraum seit 1945 im Rahmen der europäischen Kultureinheit*, Akten der V. internationalen Tagung deutsch-italienischer Studien (Merano/Meran 1964), Deutsch-Italienisches Kulturinstitut in Südtirol, Merano/Meran 1968, Bd. II, S. 49–60; R. Malter, *Die Rezeption der Hermeneutik Emilio Bettis in der deutschsprachigen Philosophie*, in „Quadern fiorentini per la storia del pensiero giuridico moderno“, 7, 1978, S. 143–163; T. Griffero, *L'ermeneutica di Emilio Betti e la sua ricezione*, in „Cultura e scuola“, XXVIII, Nr. 109, 1989, S. 97–115: 104–110; G. Crifò, *Sulla diffusione internazionale del pensiero ermeneutico bettiano*, in: V. Rizzo (Hrsg.), *Emilio Betti e l'interpretazione*, Esi, Neapel 1991, S. 21–44: insbes. S. 24–33 und W. Büttemeyer, *Rapporti tra la filosofia italiana e la filosofia tedesca*, in: F. P. Firrao (Hrsg.), *La filosofia italiana in discussione*, S. 259–279: 272, 273, 276, 279.

47 Betti, NA, S. 50–51.

Einführung

abhängig voneinander, eine Auseinandersetzung auf Distanz ins Leben gerufen hatten.

Diese Auseinandersetzung ist für beide Seiten, nicht nur von einem historisch-rekonstruktiven Standpunkt aus betrachtet, sondern auch auf einer theoretisch-thematischen Ebene von Interesse. Sie erlaubt eine Analyse, die über allgemeinere Aspekte hinausgehen kann, wie etwa die Zugehörigkeit zum selben kulturellen Humus konservativ-kulturkritischer Prägung und der politischen Überzeugung, sogar einige Analogien auf privater Ebene: Betti war ein Anhänger des Faschismus, Sedlmayr des Nationalsozialismus.⁴⁸ Einerseits erhält aufgrund der Konfrontation mit Betti die neue Deutung der Lehre Sedlmayrs aus hermeneutischer Sicht mehr Gewicht, wie es sich auch im Gefolge einflussreicher Interpretationen gezeigt hat, etwa der von Hans Belting.⁴⁹ Auf der anderen Seite wird Bettis Beitrag im Bereich der Interpretation von Kunstwerken neu betrachtet, das heißt, in einem Bereich, in dem die Diskussion immer lebhaft und anregend ist. Man muss

48 Aufgrund ihrer politischen Einstellungen wurde beiden nach dem Ende des Krieges die Lehre untersagt. Betti wurde einem Säuberungsprozess unterzogen, später aber freigesprochen. Danach konnte er, doch nicht ohne Schwierigkeiten, seine Tätigkeit wieder aufnehmen. Gegen Sedlmayr hingegen wurde nicht gerichtlich vorgegangen; er wurde aber in den Zwangsruhestand versetzt und konnte bis 1951 seine Tätigkeit an der Universität nicht wieder aufnehmen. Zu Betti vgl. die autobiografische Beschreibung der für ihn bitteren Jahre in Betti: NA, S. 45–49. Zur Fragestellung vgl. L. Fanizza, *Emilio Betti e „la posizione mentale di buon europeo“*, in E. Betti, *Scritti di storia e politica internazionale*, S. IX–LXI: IX–XXIII und XXVI–XLIV; G. Crifò, *Itinera III*, in „Studia et Documenta Historiae et Iuris“, LXXV, 2009, S. 547–589: insbes. S. 551–588; E. Mura, *Emilio Betti, oltre lo specchio della memoria*, in NA, S. IX–LXIV: LII–LVI; M. Brutti, *Emilio Betti e l'incontro con il fascismo*, in: I. Birocchi/L. Loschiavo (Hrsg.), *I giuristi e il fascino del regime (1918–1925)*, Roma TrE-Press, Rom 2015, S. 63–102: 89–90, unter <http://romatrepress.uniroma3.it/ojs/index.php/giuristi/article/view/78> (zuletzt am 6.9.2017). Zu Sedlmayr vgl. die Rekonstruktion von Albert Ottenbacher, *Kunstgeschichte in ihrer Zeit. Hans Sedlmayr*, 2001, Kap. 4, unter <http://www.albert-ottenbacher.de/sedlmayr/seite4.html> (zuletzt am 6.9.2017).

49 Vgl. H. Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte?*, S. 26–27 und ders., *Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren*, Beck, München 2002², S. 149–150. Diese Auslegung begrenzt allerdings den Diskurs über die Rolle der Hermeneutik in der Kunstgeschichtsschreibung nur auf Hans Sedlmayr. In der Tat wird auch Oskar Bätschmann erwähnt, aber nur in einer Anmerkung zur Bibliografie. Vgl. ders., *Das Ende der Kunstgeschichte?*, S. 224.

sogar feststellen, zumindest *en passant*, dass Bettis Theorie auf diesem Feld – wenn auch nicht in der theoretischen Anlage, aber doch in der zugrundeliegenden Intention – die Problematik der Gültigkeit betreffend –, in ihrem Wesen, um es mit den Worten Gaspare Muras zu sagen, um eine „ermeneutica veritativa“ handelt.⁵⁰ Somit kann sie überzeugend neben die Perspektive desjenigen gestellt werden, der mehr als alle anderen einen autonomen Geltungsbereich für die kunsthistorische Hermeneutik gefordert hat: Oskar Bätschmann.⁵¹ Bätschmann hat Betti allerdings nicht wirklich beachtet und ihn lediglich in seinem Hauptwerk namentlich erwähnt, und zwar in Form des abgedroschenen Klischees eines Vertreters der „Hermeneutik als Methode“.⁵²

Der Dialog, den der österreichische Kunsthistoriker und der italienische Jurist und Philosoph über die Distanz hinweg geführt haben, wird also Gegenstand der folgenden Kapitel sein. Teilweise unabhängig davon ist der letzte Abschnitt, der sich der Beziehung zwischen Topik, Hermeneutik und Jurisprudenz im Denken zweier Rechtswissenschaftler widmet, Theodor Viehweg und Helmut Coing. Die Motivation dafür findet sich im Bezug sowohl Bettis als auch Sedlmayrs auf die Topik als Schlüssel zur Hermeneutik. Dieser Abschnitt folgt den Spuren der Forschungen, die Salvatore Tedesco vor etwa zehn Jahren zur zeitgenössischen Toposforschung unternommen hat, unter dem Blickwinkel einer neuen Reflexion auf die Verbindung zwischen Systematik und Methodik, welche Ästhetik, Rhetorik und die Geisteswissenschaften mit einbezieht. Eines der entscheidenden Ziele dieses Forschungszweiges ist es, „anregende Aspekte der Klärung für eine

50 Der Hinweis gilt G. Mura, *Introduzione all'ermeneutica veritativa*, Ed. Università della Santa Croce, Rom 2005. Vgl. auch ders., *Ermeneutica „veritativa“ e metafisica*, Einführung zu I. W. Korzeniowski, *L'ermeneutica di Emilio Betti*, Città Nuova, Rom 2010, S. 5–14 und auch I. W. Korzeniowski, *L'ermeneutica di Emilio Betti*, S. 15–27 und passim.

51 Die Annäherung wird von Claus Volkenandt vorgeschlagen. Vgl. C. Volkenandt, Eintrag *Hermeneutik*, in: U. Pfisterer (Hrsg.), *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen Methoden Begriffe*, Metzler, Stuttgart/Weimar 2003, S. 136–139: 137.

52 O. Bätschmann, *Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik. Die Auslegung von Bildern*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 2001⁵, S. 6 Anm. 1.

Einführung

ästhetische Geschichtsschreibung“ herauszuarbeiten auf dem Weg der Entwicklung zu „einem autonomen Diskurs“, der „die Formen einer methodologischen Integration“ ausloten will.⁵³ Fokussierend auf die Ästhetik und ihren Status besteht Tedesco auf ihrem Wesen als „interdisziplinärem Gesprächscode“, der der Topik eigen ist und auf „methodologischer Vielstimmigkeit“ beruht. Gerade die zeitgenössische Diskussion über die Topik wirkt in seinen Augen fördernd, und dies „jenseits der Krise jeglicher angenommenen ‚hermeneutischen *koiné*“.⁵⁴ Diese Bezugnahme zeigt, wie dieser vielstimmige und offene Charakter nicht nur der Ästhetik von Nutzen ist, sondern auch der Hermeneutik dient, und zwar dann, wenn beide Lehren ihre Wege und Horizonte neu bestimmen, die eine „befreit von der Unterordnung unter die jeweilig vorherrschende Theorie“⁵⁵ und die andere befreit, sowohl von dem Anspruch, *koiné* zu sein, als auch von einem Ende der *koiné* – sofern darunter das Ende der Hermeneutik verstanden wird.

* * *

Diese Arbeit ist das Ergebnis langjähriger Studien, die bei verschiedenen Gelegenheiten in früheren Forschungsphasen bereits in Auszügen präsentiert wurden. Der erste Teil über Betti als Leser von Sedlmayr vertieft unter verschiedenen Gesichtspunkten einen Beitrag, der 1998 auf einer Tagung in Teramo vorgetragen wurde. Dieser Vortrag wurde erweitert und bildet schließlich den ersten Teil meiner Arbeit *Incroci ermeneutici*, die im Jahr 2008 als monografisches Heft der Zeitschrift „Aesthetica preprint“ erschienen ist.⁵⁶ Über den zweiten Teil zu Sedlmayr als Leser von Betti wurde

53 S. Tedesco, *Il metodo e la storia*, „Aesthetica preprint: Supplementa“, Nr. 16, 2006, S. 10, unter http://www1.unipa.it/~estetica/download/Tedesco_IMELS.pdf (zuletzt am 6. 9.2017).

54 Ebda., S. 9 und 10.

55 Ebda., S. 10.

56 Vgl. L. Vargiu, *Il problema dell'arte contemporanea nel pensiero estetico di Emilio Betti*, in A. Nasi u.a., *Betti e i giovani*, Akten des Studentages (Teramo 1998), in A. Nasi/F. Zanchini (Hrsg.), *Dalla legge al diritto*, S. 215–228 und ders., *Incroci ermeneutici. Betti, Sedlmayr e l'interpretazione dell'opera d'arte*, „Aesthetica preprint“,

2005 auf der Konferenz zum fünfzigjährigen Jahrestag der *Teoria generale della interpretazione* berichtet, die im Istituto Nazionale di Studi Romani stattfand; eine erweiterte und berichtigte Version erschien als zweiter und letzter Teil in *Incroci ermeneutici*.⁵⁷ Der dritte Teil liefert die überarbeitete und gekürzte Form eines Artikels, der im Jahrgang 2010/2011 der „Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell’Università degli Studi di Cagliari“ publiziert wurde.⁵⁸

An dieser Stelle möchte ich allen Lehrern, Kollegen und Freunden meinen Dank aussprechen, ohne die weder die vorherigen Versionen dieser Studie noch diese nun vorliegende Fassung ihre Form erhalten hätten. Im Geiste Bettis einer *magna viventium ac defunctorum communio* denke ich vor allem auch an jene, die heute nicht mehr unter uns sind: Gianni Carchia, Vittorio Frosini, Franco Bianco, Aristide Murru, Giuliano Crifò, Placido Cherchi, Lucia Pizzo Russo.

Nr. 82, 2008, S. 11–44, unter <http://www1.unipa.it/~estetica/download/LVargiu.pdf> (zuletzt am 6.9.2017).

57 Vgl. ders., *Appunti su Sedlmayr lettore di Betti*, in: G. Crifò (Hrsg.), *Le idee fanno la loro strada*, S. 43–60; ders., *Incroci ermeneutici*, S. 45–77.

58 Vgl. ders., *Topica e storia dell’arte. Da Sedlmayr a Viehweg e ritorno*, in „Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell’Università di Cagliari“, XXVIII (N. F.), 2010/2011, S. 241–261.

1. Verlust der Mitte und moderne Kunst

1.1 Die Moderne und der Verlust der Mitte

Bei der Betrachtung der Ereignisse der Moderne und ihrer Selbstdeutung unterscheidet Hans Belting zwei antithetische Lesarten. In seinen Augen sei die Moderne von ihrem Beginn an durch den Gegensatz zweier Orientierungen gekennzeichnet, die eine weise nach vorne, die andere sei rückwärtsgewandt. Wenn die jeweiligen Verfechter beider Seiten in ihren Analysen einen Epilog diagnostizierten und in ihrer Argumentation die Logik der Geschichte bemühten, so unterschieden sich die Standpunkte in Hinblick auf die Vergangenheit: Wollten sich die einen um jeden Preis von der Vergangenheit befreien, so verteidigten sie die anderen mit ebensolcher Vehemenz. Belting konstatiert, dass sich für beide Ausrichtungen Analogien in den Schriften Sedlmayrs und Walter Benjamins fänden, in denen zum einen ein „Verlust der Mitte“, zum anderen ein „Verlust der Aura“ im Zentrum der Überlegungen stünden: Der erste Begriff sei an die Vergangenheit gebunden und beklagt die Moderne als Irrweg. Der zweite sei ein in die Zukunft gerichteter Begriff und ein Vorzeichen für eine „historische Chance für eine neue Kunst“.¹

In der Thematisierung der Moderne und ihrer Folgen knüpft Betti an Sedlmayr an, mit dem er die Schlüsselthesen und die Terminologie teilt. Die wenigen, aber inhaltlich komprimierten Seiten der *Teoria generale della interpretazione*, die sich der modernen Kunst widmen, beziehen sich in erster Linie auf den Begriff „Verlust der Mitte“ – Titel des vielleicht bekanntesten, 1948 erschienenen Werks von Sedlmayr.² In dessen Überlegungen wie in denen seines italienischen Kollegen deckt der Begriff einen Bereich ab, der über die Kunst hinausgeht, um den gesamten Ablauf der kul-

1 H. Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte?*, S. 20.

2 Vgl. Sedlmayr, VM.

turellen und geistigen Ereignisse der Moderne zu umfassen. So schrieb Ernesto De Martino in den Vorarbeiten zu *La fine del mondo*:

Sedlmayr nimmt sich vor, die Symptome der Krise unserer Zeit in der modernen Kunst zu analysieren und versucht damit, die Diagnose und die Prognose der Krankheit zu stellen, welche die moderne Gesellschaft plagt.³

Auf der Ebene des Gegenstandes, den er behandelt, scheint die Kunst für Sedlmayr einen privilegierten Status zu besitzen: erstens aufgrund des Evidenzcharakters, der ihr als *visuelle* Kunst zu eigen ist, und zweitens deswegen, weil die Kunst, wie Sedlmayr – René Huyghe zitierend – erklärt, „für die Geschichte der menschlichen Gemeinschaften das [ist], was der Traum (des individuellen Menschen) für den Psychiater bedeutet“.⁴ Aus diesem Grund ist Sedlmayrs Begriff „Verlust der Mitte“, selbst in einem allgemeinen Verständnis, eher im kunsthistorischen Bereich zu verorten. Hier lässt sich eine Vertiefung des Gedankens von Max Dvořák feststellen – dessen Vorlesungen Sedlmayr besucht hatte –, nämlich der Idee einer „Kunstgeschichte als Geistesgeschichte“,⁵ die nicht nur die Objektebene der Diszi-

3 E. De Martino, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, Einaudi, Turin 1977, neu gedruckt 2002, S. 485. Vgl. auch S. 491–492. Zu diesem Gesichtspunkt von Sedlmayrs Lehre vgl. auch W. Sauerländer, *Hans Sedlmayrs „Verlust der Mitte“*, (1993), in *Geschichte der Kunst – Gegenwart der Kritik*, DuMont, Köln 1999, S. 229–238: insbes. S. 234–235.

4 Sedlmayr, VM, S. 8, mit einem Hinweis auf eine nicht näher bezeichnete – nicht aufgefundene – Schrift von Huyghe aus dem Jahre 1939. Dazu vgl. E. De Martino, *La fine del mondo*, S. 485.

5 Der Bezug gilt hier der klassischen Sammlung von Aufsätzen von Max Dvořák, *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. Studien zur abendländischen Kunstentwicklung*, Mann, Berlin 1995 (1924¹). Zum Verhältnis zwischen Dvořák und Sedlmayr und zu Dvořáks Einfluss auf Sedlmayr, vgl. erstens H. Sedlmayr, *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. Das Vermächtnis Max Dvořáks* (1949), in Sedlmayr, KW, S. 81–95; vgl. auch die Informationen von A. Ottenbacher, *Kunstgeschichte in ihrer Zeit*, Kap. 2, unter <http://www.albert-ottenbacher.de/sedlmayr/seite2.html> (zuletzt am 6.9.2017) und die genaue Bestandsaufnahme von N. Schneider, *Hans Sedlmayr. 1896–1984*, in: H. Dilly (Hrsg.), *Altmeister moderner Kunstgeschichte*, Reimer, Berlin 1999², S. 267–288: 268.

Verlust der Mitte und moderne Kunst

plin betrifft, sondern darüber hinaus ihre Ziele. Unter diesem Gesichtspunkt will sich die Kunstgeschichte als „Führerin der modernen Geisteswissenschaften“ sehen, denn ihre Problemstellungen seien „zugleich zeitfrei und zeitbedingt, zugleich vergangen und gegenwärtig“.⁶

Die Diagnose eines Verlusts der Mitte steht zwar unter dem Vorzeichen „Fort vom Humanismus“ und „Fort vom Menschen“ und dies spiegelt sich im Geistesleben in seiner gesamten Dimension wider,⁷ so gilt dies aber primär in dem Sinn, dass dieser „Humanismus“ als ein Humanismus der Kunst zu verstehen ist. Als die Fähigkeit also, die der hohen Kunst der vergangenen Jahrhunderte zu eigen war, durch Transformation und Bearbeitung von inhaltlichen Motiven, die für sich genommen der formalen Gestaltung fremd gegenüberstehen, die ihr eigene Autonomie zu erlangen – wie etwa das Verhältnis zum Mythos und zur Religion erkennen lässt. Dieselbe „verlorene Mitte“, auf die Sedlmayr sich bezieht, ist vor allem die „Mitte“ des Kunstwerks, sein „anschaulicher Charakter“, das Grundelement, in dem die verschiedenen Bestandteile konvergieren und sich als Ganzheit und Individualität gestalten.⁸

Folglich ist es die Dialektik zwischen Autonomie und Heteronomie der Kunst, die den Hintergrund für Sedlmayrs Argumentation bildet. Wenn, wie Gianni Carchia bemerkte, Autonomie für ihn bedeutet, „Sinn zu stiften, eine *Physis* zu formen, Heteronomie auszubilden“, ergibt sich daraus, dass Autonomie „nicht eine a priori erworbene Gegebenheit ist, sondern immer ein Ergebnis, eine Errungenschaft“.⁹ In dem Moment, in dem – wie in der Moderne – die Autonomie auf einer extremen Betonung der Freiheit basiert, verliert die Kunst ihre Fähigkeit, Bedeutung zu schaffen, und damit geht nach Sedlmayr die Kunst *tout court* ihrer Bedeutung verlustig. Gerade

6 Sedlmayr, KaW, S. 24.

7 Vgl. Sedlmayr, VM, S. 149–153.

8 Vgl. Sedlmayr, PI, insbes. S. 104–107 und 113; Sedlmayr, LVI, S. 244–247. Vgl. dazu G. Carchia, *Arte e bellezza. Saggio sull'estetica della pittura*, Il Mulino, Bologna 1995, S. 108–109.

9 G. Carchia, *Arte e bellezza*, S. 109 und 108; diese Bemerkungen Carchias sind auch für die weiteren Überlegungen von Bedeutung.

die Kennzeichen der Gegenwartskunst, wie er sie bestimmt, erweisen sich als abhängig von den Ideen einer Freiheit als Selbstzweck und von einer Autonomie ohne Grundlagen.

1.2 Verlust der Mitte und Entmittlung

Tatsächlich beginnt Bettis Auseinandersetzung mit dem künstlerischen Schaffen seiner Zeit in seiner *Teoria generale della interpretazione* mit dem Bezug auf die Dialektik zwischen Autonomie und Heteronomie:

Der Wandel des ästhetischen Geschmacks, sowohl im schöpferischen Tun als auch in der betrachtenden Haltung mit ihrem Rhythmus von Wirkung und Gegenwirkung, lehrt uns, dass mit Bestrebungen, die darauf ausgehen, eine „lyrische und symbolische Ladung“ in die Form zu bannen und auszudrücken, ihnen entgegengesetzte Haltungen abwechseln, die darauf abzielen, die Kunstform von jedem symbolischen Sinngehalt zu „reinigen“ oder sie wenigstens jenes Sinnüberschusses zu entkleiden, nach dem voraufgehende künstlerische Strömungen gestrebt hatten – beispielsweise nach mythologischem, mystischem oder religiösem Sinngehalt.¹⁰

Explizit gilt der Bezug Sedlmayr und dessen Schrift *Verlust der Mitte*.¹¹ Wie die Bemerkung zu „Rhythmus von Wirkung und Gegenwirkung“ vermuten lässt, hat im Hintergrund möglicherweise auch die Lektüre der Schrift *Die geistige Mitte* des aus Holland stammenden deutschen Kunsthistorikers Frederik Adama van Scheltema eine Rolle gespielt hat. Auch Sedlmayr hat van Scheltema gelesen; Betti zitiert ihn und Sedlmayr mehr-

10 Betti, AAMG, S. 374–375; Betti, TGI, S. 494.

11 Vgl. Betti, AAMG, S. 375 Anm. 26; Betti, TGI, S. 494 Anm. 25.

fach im gleichen Zusammenhang – so lange, bis er schließlich beiden die Urheberschaft der Wortbildung „Verlust der Mitte“ zuschreibt.¹²

Van Scheltema, ein heute weitgehend in Vergessenheit geratener Wissenschaftler mit breitem Interessensspektrum,¹³ hatte in besagtem Band, wie der Untertitel anzeigt, eine „abendländische Kulturmorphologie“ ausgearbeitet. Ausgangspunkt ist der Gedanke, dass sich die zugrundeliegende Struktur der menschlichen Gesellschaft am sichtbarsten in der Kunst zeige. Dies um so mehr, als es in der Kunst einfacher sei als in jedem anderen Bereich, aus ihrer Entwicklung die kontinuierlichen Veränderungen herauszulesen, die diese Struktur im Lauf der geschichtlichen Entwicklung der

12 Vgl. Betti, TGI, S. 495 Anm. 30. Es wird Bezug genommen auf F. A. van Scheltema, *Die geistige Mitte. Umriss einer abendländischen Kulturmorphologie*, Leibniz (Oldenbourg), München 1947, 1950². Zu van Scheltema und Sedlmayr vgl. H. H. Aurenhammer, *Zäsur oder Kontinuität? Das Wiener Kunsthistorische Institut im Ständestaat und im Nationalsozialismus*, in „Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte“, LIII, 2004, S. 11–54: 38–40.

13 Er wurde 1884 in Amsterdam geboren, nach dem Studium der Chemie, Frühgeschichte und Kunstgeschichte in Amsterdam, Berlin, Wien und München schloss er 1911 in München seine Promotion ab. Nach seinem endgültigen Umzug nach München im Jahr 1912 nahm er 1916 die deutsche Staatsbürgerschaft an. Er arbeitete als freier Wissenschaftler und widmete sich bis zu seinem Tod 1968 in Gauting bei München seinen Untersuchungen. Ein kurzer Nachruf erschien am 3. Mai 1968 in der „Frankfurter Allgemeinen Zeitung“. Wenn die geschichtliche Rekonstruktion der Fakten von Fred Bergmann auf der Webseite *GeneaNet* zu glauben ist, stammte er aus einer adligen Familie, war Sohn des wohlhabenden Kunsthändlers Frederik (1846–1899) und Bruder des Dichters und Sozialisten Carel Steven (1877–1924). Vgl. „BergSmit“ (F. Bergman), *Frederik Adama van Scheltema*, in *GeneaNet*, unter <http://gw.geneanet.org/bergsmit?lang=it&p=frederik&n=adama+van+scheltema&oc=1> (zuletzt am 6.9.2017). Zu van Scheltema vgl. meine Beiträge: L. Vargiu, *La Kulturmorphologie di Frederik Adama van Scheltema*, in L. Russo (Hrsg.), *Estetica e morfologia. Un progetto di ricerca*, „Aesthetica Preprint“, Nr. 96, 2012, S. 51–56, unter <http://www.unipa.it/~estetica/download/E&M.pdf> (zuletzt am 10.10.2017); ders., *Stile, morfologia e «filosofia dell'organico» in Frederik Adama van Scheltema*, in P. D'Angelo/E. Franzini/G. Lombardo/S. Tedesco (Hrsg.), *Costellazioni estetiche. Dalla storia alla neoestetica. Studi in onore di Luigi Russo*, Guerini, Mailand 2013, S. 459–462; ders., *Frederik Adama van Scheltema and the West between Systole and Diastole*, engl. Übers. von T. Marzotto, in L. Russo (Hrsg.), *Evolutions of Form*, Logos, Berlin 2013, S. 113–132; und ders., *Frederik Adama van Scheltema: una morfologia della cultura occidentale fra „centro spirituale“, sistole e diastole*, in *Figure e bilanci. Saggi sparsi di filosofia dell'arte*, Mimesis, Mailand/Udine 2016, S. 57–80.

Menschheit durchläuft.¹⁴ Die zugrunde liegende Idee gleicht der von Sedlmayr, die ihrerseits, wie wir gesehen haben, eine Vertiefung der „Kunstgeschichte als Geistesgeschichte“ Dvořáks ist: Somit ist es nicht verwunderlich, dass unmittelbar auf die Darstellung dieses Grundgedankens ein Bezug auf die „Stilgeschichte als Strukturgeschichte“ folgt – ein Gedanke, den der junge Sedlmayr entwickelt hat – sowie auf die „Kunstentwicklung als Geistesentwicklung“.¹⁵

Trotz der Gemeinsamkeiten und Einflüsse muss präzisiert werden, dass, entgegen Bettis Behauptung, van Scheltema von einem „Verlust der Mitte“ nicht gesprochen hat: Er verwendet jedoch, und darauf weist Sedlmayr auch hin,¹⁶ eine ähnliche Formulierung, sowohl was das Bild der Mitte angeht als auch hinsichtlich der Bedeutung. In seinem Erzählschema werden die Hochphasen der westlichen Kultur durch das Gleichgewicht und die Fülle aller Aspekte gekennzeichnet und können mit der Figur eines Kreises dargestellt werden, in dem alle Elemente im Zentrum konvergieren. Vor und nach solchen Phasen zeigen sich Momente, in denen zentrifugale Tendenzen überwiegen, die van Scheltema mehrfach mit dem Begriff „Entmittlung“ kennzeichnet: Gerade diese Wortwahl versetzt ihn in die Nähe von Sedlmayr.¹⁷

Nach van Scheltema wird der Rhythmus der Geistesentwicklung von einer zweifachen, nämlich einer zentripetalen und einer zentrifugalen Bewegung bestimmt, die – der Anregung von Goethe und Schelling folgend – mit den beiden Phasen der Diastole und Systole des Herzschlags verglichen werden kann.¹⁸ An dieser Stelle wird der von Betti unerwähnt gebliebene Bezug deutlich: Nicht nur weil er von einem „Rhythmus von Wirkung und Gegenwirkung“ spricht, sondern weil er hiervon auch eine Darstellung

14 Vgl. F. A. van Scheltema, *Die geistige Mitte*, S. 5.

15 Ebda.

16 Sedlmayr nennt *Die geistige Mitte* in Sedlmayr, VM, S. 252 Anm. 3 (im Anhang zur vierten Ausgabe von 1951) und stellt fest: „Auch F. Adama van Scheltema erkennt als das Wesentlichste des geistigen Ablaufs dieser Epoche die ‚Entmittlung‘“.

17 Vgl. z. B. F. A. van Scheltema, *Die geistige Mitte*, S. 153, 154 und passim.

18 Vgl. ebda, S. 8.

liefert – die „lyrische und symbolische Ladung“, die der „Reinigung“ entgegengesetzt wird – in einer Weise, die man ohne weiteres in der Argumentation van Scheltemas auffinden könnte.¹⁹ Zweifellos war Betti sehr belesen und verfügte über eine Vielzahl persönlicher Beziehungen, so dass es schwerfällt, die intellektuellen Stränge auseinander zu halten, an denen entlang sich sein Denken allmählich ausgebildet hat. Er hielt es nicht für nötig, sich offen auf van Scheltema zu berufen hinsichtlich einer Auffassung, die er *mutatis mutandis* nicht nur bei Sedlmayr selbst wirkend sehen konnte, sondern auch – um im Bereich der Kunstwissenschaft zu bleiben – bei Heinrich Wölfflin und Wilhelm Pinder, auf die sich auch van Scheltema bezog. Für Sedlmayr wiederum war Wölfflin in wissenschaftlicher Hinsicht bedeutsam und Pinder namentlich ebenso in ideologischer.²⁰

1.3 Die Merkmale der Krise

Nachdem er die zwei Phasen des „Rhythmus von Wirkung und Gegenwirkung“ vorgestellt hat, verweilt Betti bei dem letzteren Begriff, der durch die „Reinigung“ der künstlerischen Gestaltung von jeglichem „Sinnüber-

19 Vgl. dazu die Charakterisierung des Nachimpressionismus und der nachfolgenden -ismen, ebda, S. 166–169.

20 Im Allgemeinen betreffen die Bezüge die zweipolige Konzeption von Wölfflin, die ausführlich in H. Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, Schwabe & Co., Basel/Stuttgart 1970 (1915¹) dargelegt wird und die Idee eines „Rhythmus der Generationen“ die Pinder propagiert hat, namentlich in *Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas*, Frankfurter Verlags-Anstalt, Berlin 1926. Vgl. Betti, AAMG, S. 352–364 (zu Wölfflin) und 370–374 (zu Pinder); Betti, TGI, S. 467–480 und 487–494; F. A. van Scheltema, *Die geistige Mitte*, S. 72–76 und Sedlmayr, PI, insbes. S. 128–130 (zu Wölfflin) und S. 117 und S. 126 (zu Pinder). Zum ideologischen Diskurs – Pinder war eine Leitfigur unter den nationalsozialistischen Kunsthistorikern – vgl. weiter H. Sedlmayr, *Vermutungen und Fragen zur Bestimmung der altfranzösischen Kunst*, in: ders. u.a., *Festschrift Wilhelm Pinder zum 60. Geburtstag überreicht von Freunden und Schülern*, Seemann, Leipzig 1938, S. 9–27: 9–10 (zitiert in N. Schneider, *Hans Sedlmayr*, S. 285–286 Anm. 41 und in H. H. Aurenhammer, *Zäsur oder Kontinuität?*, S. 13 Anm. 8). Der Beitrag, bei dem die kompromittierenden Passagen gestrichen worden sind, ist in Sedlmayr, EW, Bd. II, 1977, S. 322–341 wieder erschienen.

schuss“ gekennzeichnet ist. In seinen charakteristischen Aspekten erkennt er die Merkmale der Kunst seiner Zeit:

Unter diesem Gesichtspunkt sind manche moderne Tendenzen nach „Reinheit“ der wahrnehmbaren Gegebenheit zu beurteilen; ebenso die Tendenzen nach Purismus und „Hermetismus“ der künstlerischen Gestaltung, nach der Atomisierung und Aufspaltung ihrer Elemente, nach der Auflösung und Vereinzelung jeder einzelnen Kunst von den Schwesterkünsten.²¹

Es sind diese inhaltlich äußerst dichten Zeilen, in denen die Problemstellung zu erkennen ist – wobei er sie nicht vollständig entwickelt und ausbreitet. Es zeigt sich hier allerdings eine Übereinstimmung mit der treffsicheren, gründlichen Diagnose Sedlmayrs in *Verlust der Mitte*. Betti betont, ausgehend von der verbreiteten Tendenz der Kunst zur Autonomie im Zeitalter der Moderne, die „puristische“ und formalistische Seite in der zeitgenössischen Kunst sowie den Verlust jener Elemente, die die Künste in vergangenen Zeiten gemein hatten, sowie das Streben der Künste nach Unabhängigkeit voneinander.

In ähnlicher Form hatte Sedlmayr, im Bestreben, seine Argumentation auf wenige Grundbegriffe zu reduzieren, festgestellt, dass die Architektur szenische, malerische, plastische und ornamentale Elemente abstoße, die Skulptur ihre malerischen Werte reduziere und dass die Linienzeichnung sich gegenüber der Malerei für autonom erklärt. Die Malerei ginge ihrer plastischen und architektonischen Aspekte verlustig und strebe unter einem Verzicht auf ihre Bedeutungsdimension nur nach dem sichtbaren Element in seiner Reinheit. Darüber hinaus beklagt Sedlmayr die Auflösung der Grenzen zwischen dem, was Kunst ist, und dem, was nicht Kunst ist. Beispiele dafür sind die Auflösung der Grenzen zwischen Architektur und Ingenieurwesen sowie zwischen Malerei und Bildhauerei einerseits und den Werken der Primitiven und den Schöpfungen von Kindern ander-

21 Betti, AAMG, S. 375; vgl. ebda, S. 404. Betti, TGI, S. 494; vgl. ebda, S. 528.

rerseits. Diese Themen bilden die Schwerpunkte sowohl in *Verlust der Mitte* als auch in *Die Revolution der modernen Kunst*.

Ein Unterschied in den Rekonstruktionen der beiden Wissenschaftler betrifft den zeitlichen Umfang des Krisenphänomens. Sedlmayr interpretiert dieses als einen Vorgang von langer Dauer, dessen erste Anzeichen sich schon einige Jahrzehnte vor der Französischen Revolution ausmachen lassen.²² Für Betti hingegen beginnt die Krise am Ende des 19. Jahrhunderts, um dann im 20. Jahrhundert offen zu Tage zu treten. Darin stimmen Betti und Sedlmayr jedoch überein, dass mit Cézanne die Orientierung der Malerei am reinen Sehen beginnt,²³ auch wenn Betti, der an die Phänomenologie der Stile von Pinder anknüpft, am Ende das Problem in einer anderen Weise formuliert. In dieser Orientierung erkennt er das Grundproblem der gesamten Generation der französischen Impressionisten wie auch ihrer deutschen Kollegen:

So reagiert die Malergeneration von 1860 auf die vorangegangene Tendenz, die Realität zu verwandeln, indem ihr symbolischer und poetischer Wert herausgestellt wurde (z. B. D. C. [sic] Friedrich); aber dort, wo die einen, wie Cézanne und von Marées, befürworteten, die Form zu verfestigen, suchen die anderen, nämlich die Impressionisten wie Monet und Manet, eher nach Malgelegenheiten, in denen sie eine neue Art und Weise der Betrachtung und des Sehens (en plein air) auf die Probe stellen wollen. Und dennoch erscheinen sie ebenso wie ihre Antipoden an ein Problem gebunden, für das sie eine andere Lösung finden als jene: Die Problematik und das Erfordernis, das Sichtbare von dem Sagbaren zu befreien und auf diese Weise das „reine“ Sehen zu verwirklichen, ohne jegliche intellektu-

22 Vgl. Sedlmayr, VM, S. 7–8 und passim. Dazu auch einige Überlegungen von B. Wyss, *Trauer der Vollendung. Zur Geburt der Kulturkritik*, DuMont, Köln 1997³, S. 288.

23 Vgl. dazu Sedlmayr, VM, S. 122–126. Vgl. B. Wyss, *Trauer der Vollendung*, S. 291–292 und 294. Sedlmayrs Deutung von Cézanne hat auch die Aufmerksamkeit De Martinos hervorgerufen. Vgl. E. De Martino, *La fine del mondo*, S. 487–488.

elle und gefühlsmäßige Beimischung. Die gesuchte Befreiung des Sehens führt die einen zum Impressionismus und die anderen zur Tektonik des Gebildes.²⁴

Trotz der präzisen Einordnung in einen generationsbezogenen Kontext scheinen Betti und Sedlmayr in Cézannes Standpunkt etwas Außerordentliches zu sehen, derart, dass sie ihn von seinen impressionistischen Zeitgenossen sondern und ihn als wirklichen Initiator der Kunst des 20. Jahrhunderts charakterisieren.²⁵ Denn aus Bettis Sicht ist Cézanne in den Prozess des Verlusts der Mitte verwickelt, ja er spielt sogar eine herausragende Rolle; der Impressionismus hingegen ist davon ausgeschlossen, sowie, aus denselben Gründen, der Expressionismus.

Die Motive für einen solchen Ausschluss sind grundlegend in Bettis Auffassung vom Kunstwerk zu finden, die sich aus dem Ideal einer Form ergibt, in der sich in harmonischer Verschmelzung ein geistiger Gehalt darstellt:

Das Problem der Kunst ist wesentlich ein Problem der Form: Es ist das Problem der Gestaltung, veranlasst durch ein Gefühlserleben, durch eine ursprüngliche lyrische Stimmung, und

24 Betti, TGI, S. 491. Vgl. W. Pinder, *Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas*, S. 102–103. Das Zusammenbringen von Marées und Cézanne ist zumindest seit der Generation von Julius Meier-Graefe in der deutschen Kunstgeschichtsschreibung üblich. Vgl. dazu u.a. D. Hoffmann-Axthelm, *Herabhängung des Begriffs der Moderne*, in H. M. Bachmayer/D. Kamper/F. Rötzer (Hrsg.), *Nach der Destruktion des ästhetischen Scheins. Van Gogh Malewitsch Duchamp*, Boer, München 1992, S. 181–190, insbes. 183ff.; und A. Bournieuf, *Paul Klee. The Visible and the Legible*, University of Chicago Press, Chicago/London 2015, S. 40–41. Als zwei bedeutende Beispiele von nachfolgenden Generationen vgl. M. Imdahl, *Kunstgeschichtliche Bemerkungen zur ästhetischen Erfahrung* (1972), in *Gesammelte Schriften*, Bd. III, *Reflexion, Theorie, Methode*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1996, S. 282–302 und H.-G. Gadamer, *Die Aktualität des Schönen. Kunst als Spiel, Symbol und Fest* (1974), in *Gesammelte Werke*, Bd. 8, *Ästhetik und Poetik I. Kunst als Aussage*, Mohr, Tübingen 1993, S. 94–142: 98–99.

25 Vgl. Sedlmayr, VM, S. 122: Er bezeichnet die Malerei des französischen Meisters als Kunst „jenseits von Impressionismus und Expressionismus“.

zwar derart, dass der Sinn dieser Gestaltung wieder im Gefühlsleben sich erschließen soll: In einer lyrischen Stimmung, die Eingebung und Erleuchtung verleiht und in der die Ahnung einer Naturgegebenheit oder einer Seelenlage, einer Linienharmonie oder eines ethischen Konflikts mitschwingt; ebenso kann sich ein soziales oder ein nationales Spannungsverhältnis oder ein historisches Ereignis erschließen.²⁶

Dieses Ideal beruht auf dem Denken des Philosophen Adelchi Baratono, mit dem Betti schon lange persönlichen Umgang pflegte. An ihn schickte Betti 1947 seinen ersten Entwurf der *Teoria generale della interpretazione*.²⁷ Indem Baratono sich vorgenommen hatte, jene gegensätzlichen Instanzen miteinander zu vereinen – *grosso modo* das klassische Ideal der Form und die romantische Maxime der Gehaltsästhetik –, konnte er das

26 Betti, AAMG, S. 380; Betti, TGI, S. 500.

27 Vgl. Betti, NA, S. 27–28 und 51 und Betti, TGI, S. XIII. Betti gab folgendes Bild von Baratono: „Die hervorragende Gestalt von Adelchi Baratono und seine bahnbrechenden Beiträge zur philosophischen Hermeneutik und Semantik von Werken der Kunst und Dichtung [...] sind im deutschen Schrifttum beinahe unbekannt. [...] Auch in Italien haben solche Beiträge kaum die eingehende Würdigung erfahren, die sie verdient hätten: Wozu auch der Umstand beitrug, dass der Autor – der, obwohl ord. Philosophie–Professor an den Universitäten Mailand u. Genua, jedem Sichhervordrängen abhold war und keine literaturkritische Zeitschrift zur Verfügung hatte – sie in stiller Einsamkeit in St. Ilario bei Genua bearbeitete und bald darauf (im August 1947) hingschied, ohne einen Nachwuchs zu hinterlassen“ (Betti, AAMG, S. 386 Anm. 22; Betti, TGI, S. 1017 [507 Anm. 22]). Baratono, Philosoph und Mitglied der Sozialistischen Partei Italiens, wurde 1875 in Florenz geboren und schloss seine humanistischen Studien an der Universität von Genua ab. Beim Kongress der Sozialistischen Partei von 1921, der in Livorno stattgefunden hatte, kam ihm eine besondere Rolle zu. Er war zusammen mit Giacinto Menotti Serrati Verfasser des Antrags, der genehmigt wurde: Ein Sieg, auf den die Spaltung der Partei folgte und daraufhin die Gründung der Kommunistischen Partei Italiens. Er unterrichtete Pädagogik und anschließend Theoretische Philosophie an verschiedenen italienischen Universitäten (Messina, Cagliari, Mailand, Genua). 1947 starb er in Genua. Unter den wenigen Untersuchungen, die sich mit ihm beschäftigen, vgl. zuletzt R. Tumino, *Adelchi Baratono. Maestro, pedagogista, esteta*, Cuecm, Catania 1999 und P. D’Angelo, *L’estetica italiana del Novecento. Dal neoidealismo a oggi*, Laterza, Rom/Bari 2007², S. 141–147. Über Bettis Schuld, vgl. zuletzt C. Danani, *Il contributo di Emilio Betti*, S. 17–19.

Kunstwerk als wahrnehmbare Form betrachten, in welcher der Gehalt zur Existenz kommt und sich mit der Form harmonisiert.²⁸ Dies ist das Konzept, dem Betti treu bleibt und zustimmt, dass nämlich der Gehalt nicht einfach in die Form gesenkt werden darf, um auf diese Weise direkt auf die Sache oder das dargestellte Geschehen hinzudeuten, ähnlich dem Wecken einer Erinnerung. Im Gegenteil soll der Gehalt über den Prozess der „Transformation“ oder „Umgestaltung“ aus dem Bereich der Wirklichkeit, aus seinem *hic et nunc* gehoben werden.²⁹ An dieser Stelle knüpft Betti nicht nur an Baratonno an, sondern auch an Matteo Marangoni, der in seiner bekannten Schrift *Saper vedere (Die Kunst des Schauens)* die Meinung vertritt, dass „die ganze Kunst Deformation“ sei und weiter erklärt:

Das Wort „Deformation“ ist aber vor allem deshalb ein unglücklicher Ausdruck, weil es das Vorurteil von der Naturähnlichkeit einzuschließen scheint. Deformation bedeutet in der Tat Abweichung von einer Form, die als die einzig normale angenommen wird. Und was wäre diese Normalform, wenn nicht die Natur? Doch wir wissen jetzt, dass die Kunst nicht Nachahmung der Natur ist, und man kommt daher notwendigerweise zum Schluss, dass die Kunst immer Deformation ist.³⁰

Von diesem Standpunkt aus sind die Überlegungen zu Impressionismus und Expressionismus zu verstehen, Phänomene, die in Bettis Augen in der konkreten künstlerischen Praxis demselben Anspruch nachkommen, der

28 Vgl. A. Baratonno, *Arte e poesia*, Bompiani, Mailand 1966² (1945¹), S. 41–43 und passim; ders., *La prima grammatica*, Sansoni, Florenz 1947², S. 257ff., und ders., *Il mio paradosso*, in M. F. Sciacca (Hrsg.), *Filosofi italiani contemporanei*, Marzorati, Mailand s. d. [1947²?], S. 105–143: 134ff.

29 Betti, AAMG, S. 380; Betti, TGI, S. 501.

30 M. Marangoni, *Die Kunst des Schauens. Wie betrachtet man Bilder und Plastiken?* (1930), dt. Übers. von H. Markum, Fretz & Wasmuth, Zürich 1944, S. 71. Vgl. auch A. Baratonno, *Il mondo sensibile*, Principato, Messina 1934, S. 311ff. und ders., *Arte e poesia*, S. 162–163. Der Bezug ist in den italienischen Arbeiten sichtbar: Dem von Betti gebrauchten Wort „Umgestaltung“ und dem vom Marangonis Übersetzer gewählten Ausdruck „Deformation“ entspricht der Begriff „deformazione“.

von jedem Kunstwerk strukturell gefordert wird. Seiner Meinung nach gelang es dem Impressionismus, und mehr noch dem Expressionismus, der Ausdruckskraft der Deformation gerecht zu werden. Diese Ansicht steht im Gegensatz zu Auffassungen, die, indem sie die ästhetische Widerspiegelungstheorie auf sehr strenge Art und Weise auslegen, das Ideal der Kunst in der Fotografie sehen.

Diese Überlegungen entwickelt Betti, noch bevor er an das Ausarbeiten einer allgemein verbindlichen Interpretationstheorie denkt: Tatsächlich erschienen sie schon 1935 im Vorwort zu seinem Band *Diritto romano I*. Kern der Erörterung ist hier die Forderung, im Bereich der rechtshistorischen Hermeneutik für das Studium des Römischen Rechts auf die heutige Dogmatik zurückzugreifen. Es handelt sich dabei um eines der Schlüsselthemen seiner juristischen Beiträge aus geschichtlicher und dogmatischer Sicht.³¹ In diesem Fall wird seine Forderung eben mit jener der Deformation in der expressionistischen Malerei konfrontiert: Eine Gegenüberstellung, die zwar das Interesse des Juristen Aldo Schiavone auf sich gezogen hat, aber nur, um die Wortwahl als „ausgefallene Improvisationen“ zu verwerfen.³² Möglicherweise hat der vorgeschlagene Parallelismus eine rhetorisch-argumentative Funktion; aus kunstkritischer Sicht ist erwähnenswert, dass dies der einzige Fall ist, in dem Betti einer zeitgenössischen Strömung eine gewisse Wertschätzung zukommen lässt. Sie wird nicht nur hinsichtlich ihrer expressiven Ansprüche erfasst, sondern auf diese Weise auch vom Prozess der Krise der Moderne ausgenommen.

Das gilt jedoch nicht für die Malerei Cézannes. Es ist daher bezeichnend, dass Betti eine Aussage Baratonos zu dessen Malerei als „nicht über-

31 Vgl. E. Betti, *Diritto romano I. Parte generale*, Cedam, Padua 1935, S. XII. Vgl. auch ders., *Istituzioni di diritto romano I*, Cedam, Padua 1942², neu gedruckt 1947; *Prefazione* neu gedruckt in Betti, DME, S. 217–235: 225. Gegen die Auffassung der Kunst als Fotografie vgl. zugleich ders., *Der Dichter Ugo Betti im Lichte seiner Lyrik, Erzählkunst und Dramatik*, Hueber, München 1968, S. 10.

32 A. Schiavone, *Il „nome“ e la „cosa“*. *Appunti sulla romanistica di Emilio Betti*, in „Quaderni fiorentini per la storia del pensiero giuridico moderno“, 7, 1978, S. 293–310: 301.

zeugend“ zurückweist, nach der diese eine „gefällige [...] Andeutung“ sei.³³ Betti zitiert zwei Aussagen des französischen Malers: „la peinture n’a pour bout qu’elle même“ und „il faut redevenir classique par la nature, c’est-à-dire par la sensation“.³⁴ Diese Aussagen genügen dem Juristen und Philosophen, um eine rasche Anklage vorzubringen: „Das wenigste, was man dem Autor [d. h. Cézanne] unterstellen kann, ist krasse Unwissenheit in Fragen der Psychologie und bewundernswerte Naivität in Sachen der Ästhetik“.³⁵ Im Gegensatz dazu liest Baratono aus den Worten Cézannes nicht so sehr – wie man vor allem wegen des ersten Zitats annehmen könnte – eine Verbindung mit den Theorien des *L’art pour l’art* heraus als vielmehr das Bedürfnis, den Gehalt in die sinnhaltige Form zu übertragen und diesen ohne Rest oder Überschuss zum Ausdruck zu bringen. Wichtig ist nur die Art und Weise, in der sich der Künstler mit seinen Mitteln artikuliert, jene Mittel, die Cézanne als „sensation“ bezeichnet und die auch als „Materie“ (Linien, Flächen, Farben ...) definiert werden können.³⁶

Baratono verfolgt die moderne Kunst mit großem Interesse und findet so in der Poetik Cézannes die eigene Kunstauffassung als harmonische Verwirklichung eines geistigen Gehalts in einer sinnhaltigen Form wieder.³⁷ Auch wenn Betti diese Auffassung annimmt und sich zu eigen macht, ist er von dieser „gefälligen Andeutung“ doch nicht überzeugt und hält an seinen Positionen fest.³⁸ Schließlich sieht er in den Kunstrichtungen sei-

33 Betti, AAMG, S. 375 Anm. 27; Betti, TGI, S. 495 Anm. 27.

34 Betti, AAMG und Betti, TGI, ebda. Betti übernimmt Cézannes Bemerkungen von A. Baratono, *Arte e poesia*, S. 164–165. Baratono übernimmt sie seinerseits von U. Nebbia, *La pittura del Novecento*, Società editrice libraria, Mailand 1946², S. 17 und 38.

35 Betti, TGI, S. 495 Anm. 27.

36 Vgl. A. Baratono, *Arte e poesia*, S. 164–165. Die Verbindung der ersten Aussage Cézannes mit der Theorie *L’art pour l’art* stammt von U. Nebbia, *La pittura del Novecento*, S. 17.

37 Die Offenheit Baratonos gegenüber der zeitgenössischen Kunst und der Avantgarde betonen O. Macrì, *L’unità sensibile nell’estetica di Baratono*, in *Realtà del simbolo*, Vallecchi, Florenz 1968, S. 427–440: 430; D. Formaggio, *Arte e poesia in Adelchi Baratono*, Vorwort zu A. Baratono, *Arte e poesia*, S. 9–32: 29–30 und R. Tumino, *Adelchi Baratono*, S. 237 und 248–249.

38 Die Fragestellung sollte, offen gestanden, vertieft werden. Es geht nämlich darum zu

ner Zeit eine „abstrakte und atomistische Tendenz“ sowie Phänomene eines „künstlerischen Primitivismus“, die sich in auffälligem Einklang befinden mit einigen zeitgenössischen Richtungen der Philosophie, der Theologie und des Rechts. Dazu rechnet er etwa Benedetto Croces Historismus, den er mehrfach als „atomistische[n] und adialektische[n] Historismus“ apostrophiert hat,³⁹ im übrigen auch die Entmythologisierung der protestantischen Theologie und die Strömungen des vom Existenzialismus beeinflussten juristischen Denkens.⁴⁰

verstehen, inwieweit die Ästhetik Baratonos strukturelle Affinitäten zu den theoretischen Ansprüchen aufweist, die in den künstlerischen Verfahren der Moderne vorangebracht werden oder, sollte dem nicht so sein, wenn es sich nur um eine *curiositas* handelt, die auf den Bereich der Kritik begrenzt bleibt. Allgemeiner ausgedrückt, zeigt sich auch hier die problematische Beziehung zwischen Theorie und zeitgenössischem künstlerischen Schaffen, die ein Schwerpunkt der Debatte über das Panorama des 19. und 20. Jahrhunderts gewesen ist (vgl. den Abschnitt 1.7 und auch Abschnitt 1.5). Wichtig ist, dass die von Baratonno hervorgehobene direkte Affinität zu Cézanne sich auf die theoretischen Gedanken des französischen Malers bezieht und nicht auf seine implizite Poetik. Auf der anderen Seite sollte man aus der Sicht Bettis in Betracht ziehen, ob die Annahme der Theorie von Baratonno wirklich so friedfertig und ohne Einschränkungen verlaufen ist oder ob es Grenzen gibt, die gerade das abweichende Urteil über Cézanne aufdeckt. Bei der Annahme einer strukturellen Verwandtschaft zwischen Baratonno und der modernen Kunst würde der Unterschied im Denken der beiden Philosophen augenblicklich zutage treten. Aus diesem und anderen Gründen wäre eine vertiefte Untersuchung über die Beziehung zwischen Baratonno und Betti wünschenswert. Bisher ist dies jedoch leider nicht geschehen.

39 Betti, AAMG, S. 96, 98 und passim; Betti, TGI, S. 147, 150 und passim. Zur Kritik an Croce vgl. generell Betti, AAMG, S. 95–100; Betti, TGI, S. 147–156; Betti, AAMG, S. 96 Anm. 6 und auch Betti, TGI, S. 148 Anm. 6 zur „Verwandtschaft mit der abstrakten und atomistischen Tendenz in der Kunst“, für die Betti auf Sedlmayr und van Scheltema verweist.

40 Vgl. Betti, AAMG, S. 375 Anm. 25a und 376 Anm. 29; Betti, TGI, S. 494 Anm. 25a und 495 Anm. 30. Die Kritik der protestantischen Entmythologisierung wird von Betti organisch weitergeführt in Betti, AAMG, S. 674–683 und in Betti, TGI, S. 877–885. Zum Problem im Bereich des Rechts vgl. den nachfolgenden Kommentar von Adolfo Plachy: „Betti zieht [...] einen Vergleich in großen Zügen zwischen diesen Tendenzen [d. h. der zeitgenössischen Kunst] und den neuen Richtungen der Rechtslehre. Doch in der deutschen Ausgabe seines Systems verfolgt Betti diese Tendenzen nicht mehr, obschon sie sich später im Werk von Maihofer, Husserl jun. u.a. verdichten“ (A. Plachy, *La teoria della interpretazione. Genesi e storia della ermeneutica moderna*, Giuffrè, Mailand 1974, S. 78). Was die Rechtslehre existenzialistischer Prägung anbelangt, so bezieht sich Betti auf die kritische Darstellung von Hans Welzel. Vgl. H.

Dieselben Symptome kann man auch in der zeitgenössischen Dramaturgie aufspüren, welche die Bühnentechnik und die Expressivität als Selbstzweck inszeniert. Analoge Phänomene lassen sich in der Musik beobachten – hier konstatiert Betti einen zunehmenden Auflösungsprozess der Logik und der strukturellen Kohärenz zugunsten des einzelnen Elements. Als charakteristische Beispiele bezeichnet er den „phonischen Syllabismus“ von Strawinsky und die Zwölftontechnik von Schönberg. Hier kommt es zu einer Überbewertung sowohl der Kompositions- als auch der Ausdruckstechnik – und dies sowohl hinsichtlich der Schöpfung als auch der Interpretation, die damit beide Gefahr laufen, als Selbstzweck aufgefasst zu werden.⁴¹

1.4 Die Krise der Kunst und der Kultur

In der prägnanten Knappheit und der inhaltlichen Dichte seines Diskurses betrachtet Betti mit Entschiedenheit nicht ausschließlich die Fixierung der Malerei auf das reine Sehen, sondern er befasst sich viel allgemeiner mit der Tatsache, dass sich in den wichtigsten zeitgenössischen Äußerungen in allen Künsten die harmonische Verschmelzung von Form und Gehalt in Richtung eines Vorrangs des formalen Aspekts hin auflöst. Der sich daraus ergebende Gesamtcharakter des Werks, den Sedlmayr bereits angesprochen hatte, geht durch die Zerstückelung seiner Bestandteile unwiderruflich verloren. Dies ist es, was Betti in Übereinstimmung mit Sedlmayr unter den Begriffen „Reinheit“ der wahrnehmbaren Gegebenheit“, „Atomismus“, Technik als Selbstzweck versteht. Es ist die Form, die sich in seinen Augen in den Vordergrund drängt, und das Kunstwerk „gerät immer weiter in die Distanz, es wird seelenlos und unmenschlich“: In der Konsequenz geht auch der Genuss seiner Rolle verlustig, weil so gestaltete Kunstwerke „eine

Welzel, *Naturrecht und materiale Gerechtigkeit*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1990 (1951¹), S. 209–219.

41 Vgl. Betti, AAMG, S. 582–584; Betti, TGI, S. 729–730 und 768ff.; zu dem auf Strawinsky bezogenen Ausdruck eines „phonischen Syllabismus“ vgl. Betti, AAMG, S. 375 und Betti, TGI, S. 495.

lebendige Anteilnahme der Seele an visuellen und akustischen Wahrnehmungen“ verhindern.⁴² Die künstlerischen Schöpfungen der Moderne werden in diesem Sinne als Phänomene betrachtet, die „kritisch zu würdigen [seien] als Abwege von einer gesunden Empfänglichkeit und verraten eine bedenkliche Verarmung der lyrischen Inspiration“.⁴³ Er sieht sie als die offensichtlichen Symptome der tiefen Krise seiner Epoche, die von „Massenkultur“ und einer ausufernden Technisierung gezeichnet ist.

Die Folge einer solchen Situation ist eine Standardisierung der zwischenmenschlichen Beziehungen, die im Bereich der Kunstkommunikation den „Surrogaten der Kunst“ entspricht, ein Ausdruck, der auch dem späten Sedlmayr nicht fremd ist.⁴⁴ „Surrogate der Kunst“ sind dabei solche Werke, die vom Betrachter ein minimales Verstehensvermögen verlangen, indem sie den Ausdruck vereinfachen, den Gehalt ins Banale ziehen und primär darauf abzielen wollen, zu wirken. Dazu zählt Betti „Kriminalromane und aufreizende Filme oder effektvolle musikalische Kompositionen“.⁴⁵ Was die Musik anbelangt, so schließt sich Betti einer Bemerkung des Musikers Wilhelm Furtwängler an, dessen theoretische Verdienste er und Sedlmayr herausstreichen. Bei dieser Obsession, beim Publikum um jeden Preis eine Wirkung hervorzurufen, handelt es sich nach Furtwängler um ein Phänomen, das in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zur Zeit Wagners und Liszts aufkam und das den fehlenden Dialog zwischen dem Komponisten oder ganz allgemein dem Künstler und dem Publikum offenlegt. Diesem Manko versucht man eben durch die Wirkung abzuhelfen. Doch in einen Dialog zu treten,

gelingt nur Werken, welche das Publikum anders ergreifen: D. h. nicht mehr als Gesamtheit Einzelner, die vom Volk und von der Gesellschaft, woran sie teilnehmen, abgesondert und unver-

42 Betti, TGI, S. 528 und 495.

43 Betti, AAMG, S. 375; Betti, TGI, S. 495.

44 Betti, TGI, S. 204. Vgl. Sedlmayr, KNA, S. 226–227.

45 Betti, TGI, S. 204.

ankert wurden, sondern als Teil dieser Gesellschaft, also der Menschheit, welche sich in ihnen auswirkt.⁴⁶

Diese fast buchstäblich von Furtwängler übernommenen Worte⁴⁷ zeigen die ethisch-kommunikative Zielsetzung der ästhetischen Betrachtung, zu der sich Betti bekennt. Dies geht darauf zurück, dass er, genau wie Dilthey und Croce, seine hermeneutische Theorie auf der anthropologischen Annahme der *gemeinsamen Menschlichkeit* als transzendentaler Möglichkeitsbedingung des Verstehens und der Kommunikation gründet.⁴⁸ Zu kommunizieren bedeutet aus seiner Sicht vor allem zu interpretieren. Die „Voraussetzung des Verstehens“, die das Interpretieren erst ermöglicht, fällt mit der Möglichkeit der Beziehung zu den anderen und zur Vergangenheit zusammen beziehungsweise mit der Teilnahme aller Subjekte an der *magna viventium ac defunctorum communio*.⁴⁹

46 Betti, TGI, S. 204 Anm. 17-a.

47 Vgl. W. Furtwängler, *Gespräche über Musik*, Brockhaus, Wiesbaden 1978 (1948¹), S. 17: „Aus einem Publikum, und sei auch nur für Augenblicke, eine solche wirkliche Gemeinschaft zu machen, gelingt nur Werken, die den Einzelnen da erfassen, wo er nicht mehr abgesonderter Einzelner, sondern Teil seines Volkes, Teil der Menschheit, Teil der Gottesnatur ist, die sich in ihm auswirkt, stellen nur Werke her, welche das Publikum ergreifen“. Der gleiche Furtwängler spricht auch von der „Sucht, um jeden Preis zu wirken,“ (ebda.).

48 Vgl. insbes. Betti, HM, S. 15–16 Anm. 17b. Hier werden zahlreiche Autoren genannt, die als Anhaltspunkt für die Ausarbeitung und die Verbreitung dieser Annahme gelten. Vgl. dazu D. Piccini, *Dalla Scienza Nuova all'ermeneutica. Il ruolo di Giambattista Vico nella teoria dell'interpretazione di Emilio Betti*, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, Neapel 2007, S. 124–125 und 233–236, der Vicos Einfluss auf diese Vorstellung betont.

49 Betti, AAMG, S. 181 Anm. 12, und 746–749 und Betti, TGI, S. 261 Anm. 12, und 957–961. Vgl. dazu A. Argiroffi, *Valori, prassi, ermeneutica. Emilio Betti a confronto con Nicolai Hartmann und Hans Georg Gadamer*, Giappichelli, Turin 1994, insbes. S. 80–86, in denen er als Grundlage von Bettis Philosophie eine ethische Instanz und Gesinnung erkennt: Er bezeichnet schließlich Bettis Theorie als eine „Hermeneutik der Person“, die Gadamers „Hermeneutik des Geschehens“ gegenübersteht. Zu einem kurzen Vergleich zu diesem Punkt zwischen Dilthey und Betti vgl. G. Mura, *Introduzione all'ermeneutica veritativa*, S. 164. Auf Bettis Hermeneutik als Hermeneutik der Öffnung, der Toleranz und des Respekts besteht A. C. Thiselton, *New Horizons in Hermeneutics. The Theory and Practice of Transforming Biblical Reading*, Zonder-

In diesem Fall jedoch bleibt die Frage nach der ethisch-kommunikativen Zielsetzung der Betrachtung im Hintergrund, weil Betti hier nicht in erster Linie die Grundlegung und die Voraussetzungen von Kommunikation thematisiert: Vielmehr ist er, gerade wie Furtwängler, am Gelingen von Kommunikation als solcher interessiert.⁵⁰ Aus dieser Sicht versteht Betti die Gesellschaft und im weiteren Sinn die Menschheit als teleologischen Bezugspunkt einer authentischen Erfahrung, als *trait-d'union*, das Werk, Interpreten und Publikum, nicht nur auf der Ebene der Möglichkeitsbedingungen, sondern auch auf der Ebene eines wirklichen Verstehens vereint.

Die Frage nach einer erfolgreichen Kommunikation, nach einem wirklichen Verstehen, lässt Betti erkennen, dass diese Gefahr läuft, durch eine Banalisierung ersetzt zu werden, die die „Surrogate der Kunst“ den „Surrogaten des Auslegungsprozesses“ gleichsetzt. Diese Formulierung umfasst Phänomene verschiedenster Art, wie Propaganda und Rundfunkreden – vor allem in Form von Kriegspropaganda und politischer Werbung –, die Methoden des Behaviorismus und der psychologischen Kriegsführung.⁵¹ Es handelt sich um höchst heterogene Erscheinungen, die jedoch seiner Meinung nach allesamt zu einer Verarmung von Kommunikation führen. Bettis Kritik betrifft somit schließlich das Problem des Dialogs im Zeitalter der Massen:

Da die Zeit und die gelassene Ruhe zum Meditieren fehlt, werden grundverschiedene Ansichten nicht mehr abgewogen: Man gibt sich damit zufrieden, solche Ansichten zu hassen. Bei der fiebrigen Beschleunigung des Lebens werden der Geist und das Auge an einer halbierten und verfälschten Art von Sehen und Beurteilen gewöhnt; aufgrund der fehlenden Möglichkeit zum

van, Grand Rapids 1992, S. 4–5, 24, 252, 445, 462, 546 und 561.

50 Was Furtwängler betrifft, vgl. meinen Beitrag: L. Vargiu, *Wilhelm Furtwängler teoricò dell'interpretazione*, in „Itinerari“, XXXX, Nr. 2, 2001, S. 91–109: 95.

51 Betti, AAMG, S. 136; Betti, TGI, S. 204.

Meditieren mündet die Gesellschaft in einer blinden Intoleranz und einer neuen Barbarei.⁵²

Auch die Rolle des Intellektuellen wird in Frage gestellt; der „Spezialist“ wird zur dominierenden Figur des Zeitalters. Kurz vor Ausbruch des Zweiten Weltkriegs kommentierte Betti einen bedeutsamen Beitrag von Paul Koschaker zur Krise der Abhandlungen über das Römische Recht mit den folgenden Worten:

Der Menschentyp, den diese neue Barbarei erzieht und fördert, ist der des Spezialisten, der „sich mit seinem Geschäft auskennt“, nämlich innerhalb eines begrenzten Bereichs der Technik, der Kunst oder der Wissenschaft, der jedoch jenseits dieses Bereichs ein total ungebildeter oder mittelmäßiger Mensch ist, ohne geistige Interessen, ohne eigene Persönlichkeit und Urteilsfähigkeit, ein Massenmensch. Man könnte von derartigen Menschentypen sagen, dass es menschliche Bruchstücke anstelle von vollständigen Menschen sind.⁵³

Eine übereinstimmende Beurteilung mit gleichem Wortlaut findet sich ungefähr zwanzig Jahre später in einem Artikel aus dem Jahr 1960.⁵⁴ Hier bestätigt sich implizit, wie sehr Betti an seiner Überzeugung einer andauernden, sich verschärfenden Krise in den Nachkriegsjahren festgehalten hat. Auch die Bemerkungen Johan Huizingas in seinem Werk über den *Schatten von Morgen* sind Bettis Meinung nach „von größter Aktualität auch im

52 Betti, TGI, S. 204. Vgl. auch Betti, AAMG, S. 200–203 und Betti, TGI, S. 282–289.

53 Ders., *La crisi odierna della scienza romanistica in Germania*, in „Rivista di diritto commerciale“, 37, 1939, S. 120–128: 127–128. Der Beitrag geht von P. Koschaker, *Die Krise des römischen Rechts und die romanistische Rechtswissenschaft*, Beck, München/Berlin 1938 aus. Vgl. auch E. Betti, *Istituzioni di diritto romano I, Prefazione*, S. 229–230.

54 Vgl. ders., *Osservazioni critiche sul progetto di riordinamento didattico della facoltà di giurisprudenza*, in „Rivista giuridica umbro-abruzzese“, XXXVI, 1960, S. 319–324: 320–321.

heutigen Ambiente“, obwohl sie auf „ein anderes politisches Umfeld zielen“, nämlich auf das von den Nationalsozialisten beherrschte Milieu *entre deux guerres*.⁵⁵

Mit der Kritik am Spezialistentum und an der Massenkultur lässt Betti offen die Verbindungslinien erkennen, die sich durch einen großen Teil des letzten Jahrhunderts winden und die ihn an die Kulturkritik der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts und an die „Krisenliteratur“ binden: An jene Literatur also, auf welche sich Sedlmayr bezieht – und einschließen kann man hier sowohl van Scheltema, Furtwängler, Koschaker und Huizinga, als auch Hendrik de Man, José Ortega y Gasset und Carl Schmitt, die Betti in diesem Zusammenhang anführt.⁵⁶ Der wichtigste Verweis zum Thema „Barbarei des Spezialistentums“ gilt dabei Ortega y Gasset, den er explizit erwähnt.⁵⁷ Interessant ist auch die Beobachtung, dass sich ähnliche Worte über dieses Thema auch bei Bettis Bruder, dem Dichter und Dramaturgen Ugo Betti finden. In einem Interview aus dem Jahr 1938 über seine

55 Betti, TGI, S. 287 Anm. 18. Vgl. Betti, AAMG, S. 202 Anm. 18. Betti nimmt Bezug auf J. Huizinga, *Im Schatten von Morgen* (1935), dt. Übers. von A. Wunschel, in *Kultur- und zeitkritische Schriften*, Fink, Paderborn 2014, S. 43–54.

56 Vgl. für Betti: T. Griffero, *L'ermeneutica di Emilio Betti e la sua ricezione*, S. 98. Zu Sedlmayrs Beziehung zur Kulturkritik vgl. die Lesart von B. Wyss, *Trauer der Vollen- dung*, S. 282–295 und passim (der Untertitel des Buches lautet *Zur Geburt der Kulturkritik*); einige Hinweise finden sich auch in R. Masiero/R. Caldura, *Presentazione*, insbes. S. 11–16. Betti bezieht sich vor allem auf die nachfolgenden Schriften: P. Koschaker, *Die Krise des römischen Rechts und die romanistische Rechtswissenschaft*; ders., *Europa und das römische Recht*, Beck, München 1966 (1947¹); H. de Man, *Vermassung und Kulturverfall. Eine Diagnose unserer Zeit*, Francke, Bern/München 1970³ (1951¹); J. Huizinga, *Im Schatten von Morgen*; J. Ortega y Gasset, *Der Aufstand der Massen* (1930), dt. Übers. von H. Weyl, in *Gesammelte Werke*, Bd. III, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart 1978; C. Schmitt, *Über die drei Arten des rechtswissenschaftlichen Denkens*, Duncker & Humblot, Berlin 2006 (1934¹). Es fehlt viel- sagenderweise Spenglers *Untergang des Abendlandes*, ein Werk, das als ein misslun- gener Versuch einer geschichtlichen Betrachtung eingestuft worden ist. Vgl. Betti, TGI, S. 493 Anm. 19.

57 Vgl. J. Ortega y Gasset, *Der Aufstand der Massen*, S. 86–92 (Kap. XII: *Die Barbarei des Spezialistentums*, zit. in Betti, AAMG, S. 202 Anm. 18 und in Betti, TGI, S. 287 Anm. 18).

Beziehung zur Filmkunst gesteht Ugo, in diesem Bereich unerfahren zu sein, lässt aber dennoch eine Tür offen:

„Die Filmkunst? Ich bin inkompetent, das ist alles“ – „Sollten Sie sich dennoch an dieses Genre wagen?“ – „Dann hätte ich Hoffnung, die Hoffnung, dass meine Unwissenheit als Außenstehender im Fall des Films mich vor einer noch größeren Inkompetenz schützen kann: Die der Spezialisten, jener gefährlichen Inkompetenz, bei der „die Bäume die Sicht auf den Wald verhindern“, und aus diesem Grund verlieren viele, die in die Welt der Filmkunst eingetaucht sind, oft nicht nur gewisse Ideen und gewisse allgemeine Erfordernisse aus dem Blickfeld, sondern verstehen am Ende überhaupt nichts mehr von der Filmkunst, obwohl sie in Sachen Bildausschnitte, Fahrgestelle, Bild-Ton-Kameras bewandert sind“.⁵⁸

Bei Ugo zeigt sich also eine ähnlich kritische Haltung gegenüber der Figur des Spezialisten, wie sie sich auch in den Schriften Emilio Bettis findet. Bemerkenswert ist zudem, dass das Bild der Bäume und des Waldes ebenso bei Emilio auftaucht. Mit diesem Bild verteidigt er die heuristische und erkennende Fruchtbarkeit der verschiedenen Kunst- und Literaturtypen und -gattungen im Vergleich zu der untergeordneten Rolle, die ihnen in Croces Betrachtungsweise zuteil wird. Die Einstellung desjenigen, der „sich der Selbsttäuschung hingibt, den einzelnen Baum besser zu sehen, wenn man den ganzen Wald und die Landschaft aus dem Auge verliert“,⁵⁹ konstatiert

58 U. Betti, aus einem Interview von 1938, zit. (ohne Quellenangabe) in A. Olivieri, *Tutto il cinema di Betti*, im Programm des *IX Premio Leonida Barboni per la fotografia cinematografica e televisiva*, Fiuminata (MC) 2002.

59 Betti, AAMG, S. 97; Betti, TGI, S. 148–149. Betti nimmt Bezug auf einen Aphorismus von Nietzsche, in dem eine ähnliche Beziehung aufgestellt wird zwischen der Stadt und der Höhe ihrer Türme. Vgl. F. Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches. Ein Buch für freie Geister*, Bd. II, 2. Abt., *Der Wanderer und sein Schatten* (1879, 1886²), in *Digitale Kritische Gesamtausgabe*, 2009ff., Aph. 307, in *Nietzsche Source*, unter <http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/WS-307> (zuletzt am 6.9.2017).

Betti in der Lehre Croces und seinen Anhängern. Diese verzichteten ihm zufolge darauf, typisierende Konzepte und Kunst- und Literaturgattungen in hermeneutischer Funktion einzusetzen, um die Singularität des zu analysierenden geschichtlichen Phänomens nicht zu beeinträchtigen. Es ist nicht verwunderlich, dass Emilio Betti gerade in diesem Zusammenhang den erwähnten Vergleich zieht zwischen dem Historismus Croces und den abstrakten Tendenzen der bildenden Kunst.

Wenn dieses Bild auch nicht ausdrücklich die Figur des Spezialisten mit einbezieht, wie dies bei Ugo der Fall ist, so ist doch bei beiden Brüdern eine gleiche Einstellung und geistige Verwandtschaft deutlich erkennbar. Ihr intellektueller Austausch ist für beide fruchtbar und belegt das „gemeinsame geistige Erbe“, wie Emilio in seiner Widmung der *Teoria generale della interpretazione* an Ugo schreibt.⁶⁰ Vertiefende Kenntnisse über das Verhältnis der zwei Brüder erlangt man nur über ein Studium ihrer zahlreichen unveröffentlichten Schriften; zum heutigen Zeitpunkt lässt sich jedoch schon sagen, dass Emilio als Erster die theoretischen Schriften seines Bruders gewürdigt hat. Diese erschienen zunächst als Gelegenheitsarbeiten, denn sie wurden zumeist für die Feuilletons von Tageszeitungen verfasst. Doch Bedeutung erlangten sie dadurch, dass Ugo Betti nur hier seine Überlegungen zu Kunst und Poesie zu Papier brachte.⁶¹

60 Vgl. diesbezüglich: G. Righi, *L'opera principale di Emilio Betti e la cultura italiana nel nostro secolo*, in P. De Francisci u.a., *Studi in onore di Emilio Betti*, 5 Bde., Giuffrè, Mailand 1962, Bd. I, S. 429–475: 472 Anm. 24. Die Widmung im Wortlaut: „A Ugo Betti / fra noi presente come il maggiore poeta / della generazione del primo dopoguerra / in fraterna concordia / di vita e di oltrevita / nel perenne impegno / per il comune retaggio ideale. / 9 giugno 1953“ („Für Ugo Betti / unter uns der bedeutendste Dichter / der Nachkriegsgeneration / in brüderlicher Eintracht / im Leben und im Jenseits / im immerwährenden Engagement / für ein gemeinsames geistiges Erbe. / 9. Juni 1953“ (Betti, TGI, S. XI; vgl. Betti, AAMG, *Vorrede*: Der 9. Juni 1953 ist der Todestag des Dramaturgen). Zur Beziehung der beiden Brüder vgl. meinen Artikel: L. Vargiu, *Debiti e affinità tra l'estetica di Emilio Betti e la poetica di Ugo Betti*, in „Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Cagliari“, XV (N.S.), 1996–97, S. 343–375 und die Bemerkungen von G. Crifò, *L'aspro compagno*, S. 78, dass es unmöglich sei, „ernsthafte von Ugo zu sprechen, ohne Emilio zu kennen“.

61 Auch Fiorenza Vittori teilt die Auffassung, dass es sich bei den in der „Gazzetta del popolo“ erschienenen Artikeln nicht um Gelegenheitschriften handelt. Vgl. F. Vittori, *Betti giornalista: la partecipazione alla „Gazzetta del popolo“ di Torino (1931–*

1.5 Abstrakte Kunst und ästhetische Minimalobjekte

Trotz der angespannten Situation, in der sich die moderne Kunst in geistesgeschichtlicher Hinsicht befindet, spricht Betti – anders als Sedlmayr – der modernen Kunst nie ihren Kunstcharakter ab. Genau betrachtet überträgt auch Sedlmayr seine Abneigung nicht auf alle künstlerischen Phänomene seiner Zeit. Dennoch: Nachdem Sedlmayr in den *Readymades* von Duchamp und im *Schwarzen Quadrat auf weißem Grund* von Malewitsch zwei Gesten gesehen hatte, die sich „jenseits der ‚Kunst‘“ platzieren, und nachdem er lange nach einem passenden Ausdruck gesucht hatte, bezeichnet er die historische Avantgarde und ihre weitere Entwicklung im 20. Jahrhundert bis hin zu Pop-Art und Konzeptkunst in seinen letzten Arbeiten als „Nichtkunst“ und „Antikunst“.⁶² Seinerseits schließt Betti sich solch

1953), in S. Pasquazi u.a., *Ugo Betti*, Bulzoni, Rom 1981, S. 213–223: 221.

- 62 So Sedlmayr, RMK, S. 137 (der W. Haftmann, *Malerei im 20. Jahrhundert*, Prestel, München 1954, S. 281–282 zitiert); Sedlmayr, KNA, S. 209 und passim. Vgl. dazu D. Formaggio, *La „morte dell’arte“ e l’Estetica*, *Aesthetica/Il Mulino*, Bologna 1983, S. 128–131 und N. Bolz, *Bilderlosigkeit und Bilderflut*, in H. M. Bachmayer/D. Kamper/F. Rötzer (Hrsg.), *Nach der Destruktion des ästhetischen Scheins*, S. 212–226: 223–225. Dass für Sedlmayr nicht die gesamte moderne Kunst keine Kunst ist, wird von F. P. Fiore hervorgehoben (F. P. Fiore, *Hans Sedlmayr: verità o metodo?*, in „op. cit.“, 62, 1985, S. 5–20: 17), der richtigerweise auf Sedlmayr, RMK, S. 147 verweist. Obwohl Sedlmayr die *Readymades* von Duchamp „nur [als] die letzte Konsequenz eines romantischen Nihilismus“ betrachtet, „der sich berufen fühlt, das Unterste nach oben zu kehren und die Umwertung aller Werte zu vollziehen“ (ebda., S. 109–110), zeigt ausgerechnet die Poetik Duchamps eine gewisse, paradox erscheinende, Affinität zum Standpunkt Sedlmayrs. Dies kann in der Polemik Duchamps gegen die Auffassung einer autonomen und von der Moderne säkularisierten Kunst und gegen die Ausrichtung der zeitgenössischen Malerei hin zum Bereich des reinen Sehens nachvollzogen werden. Vgl. dazu meinen Aufsatz: L. Vargiu, *Marcel Duchamp. Readymade e differenziazione estetica*, in „Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell’Università di Cagliari“, XIX (N.S.), 2001, S. 159–187: 172–173. Schon Ranuccio Bianchi Bandinelli hat auf die Ähnlichkeit zwischen Sedlmayr und der von ihm kritisierten modernen Kunst hingewiesen, die er im Sinne eines gemeinsamen Zusteuerns „auf die schiefe Ebene des Irrationalismus und der Metaphysik“ betrachtet: R. Bianchi Bandinelli, *Wirklichkeit und Abstraktion* (1956), dt. Übers. von F. Schwarz, Verlag der Kunst, Dresden 1962, S. 17 Anm. 14. Auch Corrado Maltese weist auf diese Kritik hin: vgl. C. Maltese, *Questioni di metodo: Terminologia e principi critici: le condizioni di una „Storia dell’arte“ come scienza*, in „Annali delle Facoltà di Lettere-Filosofia e Magistero dell’Università di Cagliari“, XXV, 1957, S. 463–513: 500.

drastischen Thesen nicht an. Moderne Kunstwerke verdienen „ebenfalls [...] die Bezeichnung ‚Kunst‘“ und folglich bleibt das hermeneutische Aufgabenfeld bestehen, „wenn auch in reduzierter und vereinfachter Form“.⁶³

Betti erklärt in einer Passage der *Teoria generale della interpretazione*, in der er sich auf eine Umfrage der Zeitschrift „Epoca“ und einige Angaben Herbert Kühns und Wladimir Weidlés bezieht, dass auch die abstrakte Malerei Kunst ist.⁶⁴ Er hält abstrakte Kunst für ein Phänomen von großer Tragweite und betrachtet sie nicht nur als eine Entwicklung des letzten Jahrhunderts. Mit diesen Beobachtungen übernimmt Betti fast wortwörtlich Weidlés Antworten auf die Umfrage von „Epoca“. Er stimmt mit Weidlé überein, dass es schon immer abstrakte Malerei gegeben habe und dass sie eine Zukunft haben könne. Bedingung sei, dass sie das Tafelbild aufgebe und sich in dekorativer Funktion an die moderne Industrie und die Baukunst anbinde.⁶⁵ Betti umschreibt und reduziert das Phänomen der Abstraktion nun auf die Farbgebung.⁶⁶ Er sieht gerade in ihr eine indirekte

63 Betti, TGI, S. 495. Vgl. Betti, AAMG, S. 375–376.

64 Vgl. Betti, TGI, S. 1015 (495); Betti, AAMG, S. 376. Die Umfrage mit dem Titel *Ist abstrakte Malerei keine Kunst?* erschien 1963 in der deutschsprachigen Ausgabe von „Epoca“ als Diskussionsthema der monatlichen Rubrik *Deutschland fragt*. Die Gelegenheit dazu ergab sich durch einen Beitrag von Hans Habe. Die Diskussion wurde von Habe selbst und von Schriftstellern, Kritikern und Kunsthistorikern in drei Nummern der Zeitschrift weitergeführt. Hinweise: *Ist abstrakte Malerei keine Kunst?*, in „Epoca“, I, Nr. 5, 1963, S. 70–74 (Beiträge von H. Habe, F. Roh, W. Weidlé, H. Read, H. Weigert, E. Pfeiffer-Belli, F. Fischer, K. Fried, A. Melichar, R. Netzer, R. W. Eichler, A. Sailer, L. Zahn, und E. Preetorius); *Abstrakte Kunst. Die Diskussion geht weiter*, in „Epoca“, I, Nr. 6, 1963, S. 27 (Beiträge von K. Leonhard und H. Habe); *Behagen und Unbehagen an abstrakter Kunst*, in „Epoca“, I, Nr. 7, 1963, S. 58–59 (Beiträge von L. Carluccio und von Lesern). Zu den zitierten Feststellungen von Herbert Kühn macht Betti keine Angaben. Vgl. jedenfalls: H. Kühn, *Abstrakte Kunst der Vorzeit*, Knorr & Hirth, München/Hannover 1956. Zu Weidlé vgl. die nachfolgende Anmerkung.

65 Vgl. Betti, TGI, S. 1015; Betti, AAMG, S. 376 und W. Weidle, *Problematisch allein ist das Tafelbild*, Antwort auf die Umfrage *Ist abstrakte Malerei keine Kunst?*, in „Epoca“, I, Nr. 5, 1963, S. 71.

66 Die begrenzende Umschreibung scheint auf einer wenig überzeugenden Interpretation von Weidlés Worten zu beruhen. Weidlé geht von der Gegenüberstellung von „malen“ und „bemalen“ aus und führt aus, dass es sich bei der „Bemalung“ um eine indirekte Sprache handelt (vgl. W. Weidlé, *Problematisch allein ist das Tafelbild*, S. 71). Betti

Sprache, die Gegenständen, wie zum Beispiel einem Instrument oder einem Gebäudeteil hinsichtlich seines Zwecks und seiner Bedeutung zum Ausdruck verhilft. Das abstrakte Gemälde auf der Leinwand oder der Tafel hingegen hat keine Absicht und kann daher nichts zum Ausdruck bringen. Wenn man unter Kunst nur die Herstellung von Gegenständen versteht, die einer ästhetischen Bewertung unterworfen sind, so bemerkt Betti im Einklang mit Weidlé, dann ist auch ein abstraktes Gemälde Kunst. Es handelt sich jedoch nur um ein „minimales ästhetisches Objekt“:⁶⁷ Alles, was man daraus entnehmen kann, ist, ob der Maler Talent hat oder nicht und ob er im Moment des Schaffens in einem Zustand der Erregung oder der Entspannung war.

Der ebenfalls dem Kreis der Kulturkritiker zuzuordnende Kunsthistoriker und Theoretiker Wladimir Weidlé war für Sedlmayrs spätes Schaffen ein wichtiger Bezugspunkt. Als Beispiel dafür lässt sich der schon zitierte Essay über „Nichtkunst“ und „Antikunst“ anführen, in dem Weidlés in den 1960er Jahren vorgenommene Unterscheidung zwischen „Kunstwerk“ und „ästhetischem Objekt“ als „grundlegend“ vorgestellt wird.⁶⁸ Mit dieser Unterscheidung sprach er sich gegen eine rein ästhetische Charakterisierung der Kunst aus, wie sie Stephan Witasek behauptet: „Kunst ist die auf Schaffung ästhetisch günstig wirkender Gegenstände gerichtete menschliche Tätigkeit“.⁶⁹ Den Hintergrund des Diskurses bildet die Trennung zwi-

interpretiert dies folgendermaßen: „Übrigens hat zu allen Zeiten der Maler entweder etwas gemalt (vergegenwärtigt) oder etwas bemalt (dargestellt). Die Bemalung ist ebenfalls eine Sprache, wenn auch eine indirekte“ (Betti, AAMG, S. 376; Betti, TGI, S. 1015 (495)). Probleme werfen vor allem die Auslegungen von „malen“ und „bemalen“ sowie von „vergegenwärtigen“ und „darstellen“ auf. Das Gleiche gilt für die Interpretation von „Bemalung“, die mit „Koloration“ übersetzt wird (wie sich dem italienischen Text entnehmen lässt: Betti, TGI, S. 1015 (495): „colorazione“). Außer es handelt sich um eine verdeckte Abkehr von Weidlé. Der Kontext lässt dies jedoch als zweifelhaft erscheinen.

67 Betti, AAMG, S. 376; Betti, TGI, S. 1015. Vgl. W. Weidlé, *Problematisch allein ist das Tafelbild*, S. 71.

68 Vgl. Sedlmayr, KNA, S. 199; mit Bezug vor allem auf W. Weidlé, *Das Kunstwerk: Sprache und Gestalt*, in E. Ulmer u.a., *Wort und Wirklichkeit*, Oldenbourg, München 1961, S. 129–163. Vgl. dazu G. Carchia, *Arte e bellezza*, S. 105.

69 Zit. in W. Weidlé, *Das Kunstwerk*, S. 131–132 und erneut verwendet in Sedlmayr,

Verlust der Mitte und moderne Kunst

schen künstlerischem und ästhetischem Bereich, die auch Betti seinerseits theoretisiert, indem er sich auf die Allgemeine Kunstwissenschaft von Max Dessoir und Emil Utitz bezieht.⁷⁰ Die Anhänger der Allgemeinen Kunstwissenschaft gehen von einer zweifachen Forderung aus, nach der die ästhetische Einschätzung nicht auf die Kunst beschränkt und die Kunst nicht auf die ästhetischen Erwägungen eingegrenzt werden soll. In diesem Sinne befürwortet Witasek eher die erste Forderung,⁷¹ während Weidlé sich für die zweite ausspricht. In der These, die Kunst auf den ästhetischen Aspekt zu reduzieren, erkennt Weidlé ein verwirrendes Element, sogar eine veritable „ästhetische Täuschung“, die seit den Anfängen der modernen Ästhetik bis heute andauert.⁷² Vielmehr sollte man einen Schritt „jenseits der Ästhetik“ unternehmen, um die Kunst angemessen zu verstehen, und dies in der Weise, dass die sprachliche Verfasstheit der Kunst erkannt und die künstle-

KNA, S. 209. Die Feststellung (zit. ohne Quellenangabe) findet man in S. Witasek, *Grundzüge der allgemeinen Ästhetik*, Barth, Leipzig 1904, S. 383. Zur Ästhetik von Witasek vgl. B. Smith, *Pleasure and Its Modifications: Witasek, Meinong and the Aesthetics of the Grazer Schule*, in „Axiomathes“, VII, Nr. 1–2, 1996, S. 203–232; C. G. Allesch, *Stephan Witasek und die psychologische Ästhetik*, in V. Raspa (Hrsg.), *The Aesthetics of the Graz School*, Ontos, Frankfurt a. M. 2010, S. 113–128 und V. Raspa, *L'estetica dimenticata: la vicenda della scuola di Graz*, in „Rivista di estetica“, 56 (n.F.), Nr. 2, 2014, S. 217–252: insbes. 227–243 (vergrößerte Ausgabe von *The Forgotten Aesthetics: The Case of the Graz School*, Introduction zu: ders. (Hrsg.), *The Aesthetics of the Graz School*, S. 7–52).

70 Gerade beim Überarbeiten von Utitz unterscheidet Betti aus diesem Blickwinkel das „künstlerische Schaffen“ vom „ästhetischen Ergebnis“. Vgl. Betti, AAMG, S. 379–380; Betti, TGI, S. 499–500 und der dortige Verweis auf den deutschen Theoretiker (Betti, AAMG, S. 379 Anm. 2; Betti, TGI, S. 499 Anm. 2). Im Bericht differenziert Utitz zwischen „Richtungsziel“ und „ästhetischer Wirkung“. Vgl. E. Utitz, *Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft*, Bd. I, Enke, Stuttgart 1914, S. 54–64 und S. 220–222.

71 Vgl. S. Witasek, *Grundzüge der allgemeinen Ästhetik*, S. 3–4. Witaseks Ansicht über Dessoir findet sich im Anhang (*Appendice*), der eigens für die italienische Ausgabe geschrieben wurde (S. Witasek, *Principii di estetica generale*, it. Übers. von M. Graziussi, Sandron, Mailand/Palermo/Neapel 1913, S. 317–327: 326). Er geht jedoch nicht auf die einzelnen Standpunkte ein, mit der Begründung, dass ihm ein Vergleich zwischen dem theoretischen Ansatz von Dessoir und dem eigenen keinen Anlass zu Bemerkungen oder Gegenüberstellungen gebe.

72 So W. Weidlé, *Das Kunstwerk*, S. 129 und passim. Vgl. Sedlmayr, KNA, S. 209.

rische Tätigkeit als ein „Zur-Sprache-Bringen von Sinngehalten“ bestimmt wird, die „sonst unausgesprochen und unerkannt (genauer gesagt: uneinge-sehen) geblieben wären“.⁷³

Dieser Anspruch lässt sich verstärkt in Sedlmayrs späten Schriften ausmachen. In ihnen stimmt er mit Weidlé überein, für die Kunst den Charakter einer Sprache geltend zu machen, im Sinn von Wilhelm von Humboldts Lehre als Entsprechung – Identität zwischen einem auf die Sinne bezogenen und einem auf den Geist bezogenen Prinzip.⁷⁴ Aus dieser Sicht wird die Kunst, insofern sie als Sprache aufgefasst wird, von zwei Elementen bestimmt: Dem physisch-sinnlichen Element auf der einen Seite und dem darzustellenden Gehalt, der Ebene der Bedeutung auf der anderen. Die Kunst gestaltet sich daher als Synthese zwischen Zeichen und Bedeutung. Der Prozess des Autonomiestrebens der gegenwärtigen Zeit zersplittert die Synthese und schält den sinnlichen Aspekt heraus: Durch den Wegfall des symbolischen, das heißt sprachlichen Wesens der Kunst steht man vor Gegenständen, die unfähig sind zu „sprechen“ und eine eigene Wahrheit zu vertreten. Es sind Gegenstände, die eine ästhetische Erfahrung ermöglichen; sie entbehren jedoch einer im weiteren Sinne geistigen Dimension, die über das reine Wahrnehmen hinausgeht. Sedlmayr kommentiert diesen Aspekt wie folgt:

Sieht man am Kunstwerk von allem ab, was über das mit den Sinnen allein Wahrnehmbare hinausgeht, so nimmt man ihm den Charakter der Sprache. Das Kunstwerk wird auf ein ästhetisches Objekt reduziert und der künstlerische Akt als bloß ästhetischer Akt missverstanden.⁷⁵

73 W. Weidlé, *Das Kunstwerk*, S. 138 und 153.

74 Vgl. Sedlmayr, LVI, S. 243–244; Sedlmayr, KNA, S. 199ff., 206–207. Über die Linguistik Humboldts denkt auch Betti nach (Betti, AAMG, S. 109–114; Betti, TGI, S. 167–172 und passim). Dazu zuletzt D. Piccini, *Dalla Scienza Nuova all'ermeneutica*, S. 227–231.

75 Sedlmayr, KNA, S. 207.

Verlust der Mitte und moderne Kunst

Seiner Ansicht nach hängt die „ästhetische Täuschung“ eng mit der Kunst des 20. Jahrhunderts zusammen, während Weidlé, obgleich er der geistigen Krise der modernen Kunst ziemlich kritisch gegenübersteht, in der Konfusion von Kunstwerk und ästhetischem Objekt eher ein Phänomen erkennt, das mit der Ästhetik als solcher verbunden ist. Jedenfalls ist es für beide aufschlussreich, dass Phänomene wie das *Schwarze Quadrat* von Malewitsch und die *Readymades* von Duchamp wenige Jahre nach der oben zitierten Aussage von Witasek (1904) auftraten und auf diese Weise eine Übereinstimmung oder Gemeinschaft zwischen Theorie und künstlerischer Praxis anzudeuten scheinen.⁷⁶ Nicht zu vergessen ist, dass Witasek die Absicht hatte, eine Untersuchung zur ästhetischen Erfahrung vorzulegen, die eine Taxonomie der subjektiven und objektiven Bestimmung des ästhetischen Gefühls ermitteln könne. Laut Weidlé und Sedlmayr bedeutet jedoch eine Kunstauffassung einzig aus diesem Blickwinkel, wenn sie denn als Wahl einer Sichtweise verstanden werden kann – wie es letztlich die Auffassung von Weidlé gewesen zu sein scheint⁷⁷ –, im Hinblick auf das Konzept von Kunst als Sprache eine Verarmung.⁷⁸ Von ihnen stammt auch der Gedanke, dass sich der einmal in Gang gekommene Prozess vom Kunstwerk hin zum ästhetischen Objekt nicht aufhalten lässt, sich vielmehr sogar vertieft. Dies geht ihnen zufolge so weit, dass die künstlerische Tätigkeit und der nunmehr isolierte, autonom gewordene physisch-sinnliche Aspekt auf ein Mindestmaß reduziert werden. In diesem Zusammenhang lässt

76 Vgl. W. Weidlé, *Das Kunstwerk*, S. 131–132 und Sedlmayr, KNA, S. 209 e 210–212.

77 Vgl. W. Weidlé, *Das Kunstwerk*, S. 130.

78 Um das Bild abzurunden, muss hier angemerkt werden, dass diejenigen, die sich mit dem Werdegang Sedlmayrs befasst haben, gerade die Momente des Dialogs mit den verschiedenen Ausrichtungen der Wahrnehmungslehre des 19. und 20. Jahrhunderts nebst seinem kunsthistorischen Wiener Erbe aufgezeigt haben – Fechner, Wundt, Lewin, Wertheimer, Allesch, Werner, Conrad-Martius, aber auch Meinong, Lehrer von Witasek – augenfällig vor allem in seinen ersten Schriften. Dazu F. P. Fiore, *Hans Sedlmayr*, S. 6; N. Schneider, *Hans Sedlmayr*, S. 268–269; L. Dittmann, *Stil Symbol Struktur. Studien zu Kategorien der Kunstgeschichte*, Fink, München 1967, insbes. S. 143–148 und 154–159; W. Sauerländer, *Kunstgeschichte als Kulturkampf: Hans Sedlmayr*, in „Neue Zürcher Zeitung“, Nr. 12, 16/1/1996, S. 42 und A. Pinotti, *Presentazione* zu H. Sedlmayr, *La luce nelle sue manifestazioni artistiche*, Aesthetica, Palermo 2009, S. 7–23: 14–20.

Weidlé den Ausdruck „ästhetisches Minimalobjekt“ einfließen. Sedlmayr übernimmt den Begriff und beschreibt dadurch das *Schwarze Quadrat* von Malewitsch, während er gleichzeitig den *Flaschentrockner* von Duchamp als „ästhetischen Minimalakt“ bezeichnet.⁷⁹ Auch Betti übernimmt den von Weidlé geprägten Begriff „ästhetisches Minimalobjekt“. Man muss jedoch betonen, dass im Gegensatz zu Sedlmayr, der den ästhetischen Gegenstand ausdrücklich auf die Seite der Nichtkunst stellt, der Standpunkt Bettis weniger resolut ist, wie übrigens auch der von Weidlé, für den die zeitgenössische Kunst zwar „rekonvaleszent“, dabei jedoch immer noch Kunst ist.⁸⁰ Aus diesem Grund kann Betti ästhetische Objekte in den Kreis der Kunst aufnehmen, auch wenn sich diese „minimal“ zeigen und folglich nur für eine Betrachtung und für einen hermeneutischen Ansatz empfänglich sind, der „reduziert und vereinfacht“ ist.

1.6 Probleme des Eklektizismus

Häufig wurde auf einen gewissen Eklektizismus in Bettis Positionen hingewiesen – obgleich gerade er ein überzeugter Kritiker des Eklektizismus war – sowie auf eine nicht aufgelöste Spannung, die aus dem Nebeneinander von heterogenen philosophischen Doktrinen und Traditionen in seiner Theorie herrührt, die untereinander in keiner Verbindung stehen oder sich sogar antithetisch zeigen.⁸¹ Eine Bestätigung hierfür lässt sich auf den ers-

79 Vgl. W. Weidlé, *Das Kunstwerk*, S. 139; ders., *L'image: deuxième langage de l'homme*, in L. Pareyson u.a., *Eternità e storia*, S. 309–320: 319–320 und Sedlmayr, KNA, S. 210–211.

80 W. Weidlé, *Les abeilles d'Aristée*, Gallimard, Paris 1954², S. 317–343. Vgl. dazu D. Formaggio, *La „morte dell'arte“ e l'Estetica*, S. 131–135.

81 Dies ist in groben Zügen die Lesart von Bettis Lehre, die Luigi Caiani (*Emilio Betti e il problema dell'interpretazione*, in *La filosofia dei giuristi italiani*, Cedam, Padua 1955, S. 163–199) und Franco Bianco (*Oggettività dell'interpretazione e forme del comprendere: Un'analisi critica dell'ermeneutica di Emilio Betti*, in *Pensare l'interpretazione. Temi e figure dell'ermeneutica contemporanea*, Editori riuniti, Rom 1991, passim und ders., *Introduzione all'ermeneutica*, Laterza, Rom/Bari 1999, S. 142–144) vorschlagen. Andersherum genügt es – nebst der Präzisierung von Betti selbst (Betti, TGI, S. XV) –, auf Giuliano Crifò zu verweisen, für den „das Gerede vom Eklektizis-

ten Blick auch in seinen Anmerkungen zur modernen Kunst finden.

Betti übernimmt von Alois Riegl den Begriff und das Schlüsselwort „Kunstwollen“.⁸² Er hält sich nicht bei der Analyse der Positionen Riegls in all ihren Facetten und Implikationen auf; ebenso weist er nur kurz auf die Aporien oder unterschiedlichen Auslegungen hin, die diese Positionen in der wissenschaftlichen Debatte hervorgerufen haben, wobei er eine psychologische Lesart ablehnt.⁸³ Was ihn interessiert, ist der historistische Relativismus, zu dem Riegl gelangt, indem er den verschiedenen Kunstformen, die im Verlauf der Geschichte aufeinander folgten, gleichen Wert einräumt. Betti ist sich dessen bewusst, dass es sich hierbei um eine Sichtweise handelt, die die Idee eines Fortschritts auf kunstgeschichtlichem Gebiet aufgibt. Riegls Lehre verzichtet darauf, einige Phänomene der Kunst – letzten Endes einige an das Ideal der Klassik gebundene Werke – zu privi-

mus alt ist, aber die neuesten Untersuchungen davon befreit scheinen“, sowie auf Tonino Griffero, für den dieser Vorwurf zwar etwas Wahres habe, doch dass es nunmehr „zu einem Klischee in der Rezeption von Betti geworden sei und, noch schlimmer, es zu einem Vorwand geworden sei, sich nicht näher in philosophischen Untersuchungen damit zu befassen“ (G. Crifò, *Per la conoscenza di Emilio Betti*, in G. Jacobbe/L. Fava Guzzetta (Hrsg.), *Ermeneutica giuridica ed ermeneutica letteraria*, S. 85–98: 87 Anm. 20 und T. Griffero, *Ermeneutiche della „fedeltà“: il dialogo mancato tra Emilio Betti e Luigi Pareyson*, in „Discipline filosofiche“, IV, Nr. 2, 1994, S. 105–147: 108 Anm. 8). Vgl. auch P. Grossi, *La cultura del civilista italiano. Un profilo storico*, Giuffrè, Mailand 2002, S. 92. Zweideutig erscheint in dieser Hinsicht die Lesart von Anna Escher Di Stefano (*Benedetto Croce e Emilio Betti. Due figure emblematiche del panorama filosofico italiano*, Cuecm, Catania 1997, S. 213 und Anm. 185 ebda., 216–217 Anm. 192, 219–220 und 227). Auf der einen Seite scheint sie sich gegen den Vorwurf des Eklektizismus auszusprechen, weil sie in Bettis Haltung im Gegenteil „Besonnenheit“ erkennt: Betti spricht sich gegen einen „extremen Subjektivismus der Interpretation“ sowie einen „unmöglichen Objektivismus“ aus (S. 219). Auf der anderen Seite ist sie folgender Ansicht: Wenn eine derartige Haltung dem italienischen Wissenschaftler „eine bevorzugte Stellung im Bereich einer Theorie des gesunden Menschenverstands“ erlaubt, wird sie nicht „von einer ebenbürtigen theoretischen Kraft und einem spekulativen Verfahren“ gestützt (S. 220). Wie der gesunde Menschenverstand – das *granum salis* – positiv den theoretischen Gedanken Bettis begleitet vgl. Abschnitt 2.2.

82 Vgl. Betti, AAMG, S. 249, 349–350, 355–356, 377, 390–392; Betti, TGI, S. 337, 463–464, 469–470, 496, 511–515.

83 Vgl. Betti, TGI, S. 337 Anm. 33.

legieren: So wird auch das Vorurteil ausgeräumt, nach dem sich die Kunst in ihrer Geschichte auf ein für allezeit geltendes und vorausbestimmtes Ziel hin zubewege – und damit auch der Weg geebnet für eine tatsächliche Historisierung von Stilen und Werken. Aus dieser Sicht wird der künstlerische und ästhetische Wert eines Kunstwerks nicht von seiner Stellung innerhalb der geschichtlichen Entwicklung der Formen und von seiner Zugehörigkeit zu der einen oder anderen Phase dieser Entwicklung abhängig gemacht: Man gewinnt daraus eine wichtige Erkenntnis für den epistemologischen Status der Kunstgeschichte, die sich als geschichtliches Fach jedes bewertenden Diskurses enthalten muss, um auf einer beschreibenden und nicht normativen Untersuchungsebene zu bleiben.⁸⁴

Die Voraussetzung für eine beschreibende Konzeption der Kunstgeschichte liegt in der Ablehnung der Idee des „Verfalls“, wie man Riegls bedeutender Schrift *Spätrömische Kunstindustrie* aus dem Jahr 1901 entnehmen kann. Betti selbst bezieht sich in einer Fußnote auf dieses Werk und erinnert daran, dass sich Riegl dem Kriterium des Kunstwollens zufolge gegen die „Diagnose von ‚Dekadenz‘ der Spätkunst“ aussprach.⁸⁵ Die Rezeption dieser Denkweise, die dem generellen Ansatz seines Historismus entspricht, ermöglicht es Betti, die moderne Kunst geschichtlich zu kontextualisieren und unter diesem Gesichtspunkt zu betrachten. Es wäre daher

84 Zu diesen Aspekten von Riegls Denkweise, *ça va sans dire*, gibt es eine Fülle an Sekundärliteratur. Vgl. u.a. G. D. Neri, *Il problema dello spazio figurativo e la teoria artistica di E. Panofsky*, in E. Panofsky, *La prospettiva come „forma simbolica“ e altri scritti*, Feltrinelli, Mailand 1999¹³ (1961¹), S. 7–33: 10; L. Dittmann, *Stil, Symbol, Struktur*, S. 30–35; A. Rosenauer, *L'école de Vienne. L'autonomie de l'histoire de l'art?*, fr. Übers. von A. Virey-Wallon, in É. Pommier (Hrsg.), *Histoire de l'histoire de l'art*, Musée du Louvre, Klincksieck, Paris 1997, S. 415–441: 420–433; A. Pinotti, *Il corpo dello stile. Storia dell'arte come storia dell'estetica a partire da Semper, Riegl, Wölfflin*, Mimesis, Mailand 2001², S. 41–55; H. Bauer, *Form, Struktur, Stil*, in H. Belting u.a. (Hrsg.), *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, Reimer, Berlin 2003⁶, S. 157–174: 169; O. Meo, *Questioni di filosofia dello stile*, Il Melangolo, Genua 2008, S. 130–137; F. Bernabei, *Riegl e i filosofi*; und A. Rieber, *Art, histoire et signification. Un essai d'épistémologie d'histoire de l'art autour de l'iconologie d'Erwin Panofsky*, L'Harmattan, Paris 2012, S. 123–134.

85 Betti, TGI, S. 497 Anm. 21. Die Bezugnahme gilt A. Riegl, *Spätrömische Kunstindustrie*, Mann, Berlin 2000 (1901¹).

widersprüchlich, wenn man nicht annähme, dass auch die Kunstphänomene des 20. Jahrhunderts eine Lesart benötigen, die sich nicht an der Idee der Dekadenz orientiert, sondern am andersartigen Kunstwollen, das sich gegenüber der Kunst der vergangenen Jahrhunderte in ihnen zeigt. Inwiefern lässt sich dann von einer Krise sprechen, von einer „bedenklichen Verarmung der lyrischen Inspiration“?

An dieser Stelle bedarf es einer Klarstellung. Genau genommen bezieht sich Betti in seiner Erörterung vor allem auf die Dekadenz und die Krise der modernen Kultur: Seine Beobachtungen gehen von diesem allgemeineren Standpunkt aus; die Kunst, insofern sie Ausdruck einer bestimmten Kultur ist, kann nur die Krisensituation widerspiegeln, die diese Kultur verraten kann. Auf der anderen Seite wirkt das Kriterium des Kunstwollens, für Betti wie schon für Riegl, auf der Ebene der dem Bereich der Kunst selbst innewohnenden Logik, wobei der Bezug auf äußere Bereiche in den Hintergrund tritt. Sicher kann sich für beide ein solches Konzept auch auf eine ganze Epoche beziehen; ebenso ist es richtig, dass es weder für den einen noch für den andern möglich ist, die zahlreichen Verknüpfungen auszuklammern, die die Kunst an andere Bereiche der Kultur bindet. Diese Argumente sprechen für Betti gegen die These der „Inselhaftigkeit des Kunstwerks“, die mit den Namen Max Dessoir und Dagobert Frey – einem weiteren mit der Wiener Schule verbundenen Wissenschaftler – verknüpft ist. Dieser Auffassung zufolge ist das Kunstwerk in solchem Maße autonom und absolut, dass es mit einer Insel verglichen werden kann.⁸⁶

Und doch, wenn die Kunst nicht etwas von der übrigen Kultur Losgelöstes sein kann, betrifft die Idee vom Kunstwollen den gleichen Bereich, für den Wölfflin eine „innere Geschichte der Kunst“ postuliert, die einer äußeren Geschichte gegenübergestellt ist, und für den Ernst Kitzinger – Schüler von Pinder – von „innengeleiteten“ Faktoren sprach, die von den

86 Vgl. Betti, AAMG, S. 223 Anm. 16a, 529 Anm. 51, 730 Anm. 6; Betti, TGI, S. 311 Anm. 16a, 680 Anm. 51, 938 Anm. 6; vgl. auch ebda., S. 465. Bettis Bezugnahme gilt D. Frey, *Kunstwissenschaftliche Grundfragen. Prolegomena zu einer Kunstphilosophie*, Rohrer, Wien 1946, S. 90; er nennt Dessoir indirekt über Frey.

„außengeleiteten“ Faktoren unterschieden sind.⁸⁷ René Wellek und Austin Warren haben demgegenüber im Bereich der Literaturwissenschaft den Begriff einer „innerliterarischen Methode“ eingeführt, dem sie „außerliterarische Wege“ gegenübergestellt haben.⁸⁸ Das Kunstwollen, als *Kunstwollen*, bezieht sich auf innere Aspekte dieses Tuns, ja historisch gesehen stellt es den bekanntesten und meistdiskutierten Versuch dar, ein eigenständiges Prinzip zu finden, das der geschichtlichen Wandlung der Kunstformen und -stile unterliegt und deren Entwicklung von innen her zu begreifen sucht.⁸⁹

Einer der dauerhaftesten Aspekte des geistigen Erbes der post-hegelschen Kunstgeschichtsschreibung im deutschen Sprachraum besteht zweifellos in der stilgeschichtlichen Neuformulierung der Disziplin. Es geht vor allem um den Begriff des Stils, aus der Sicht von Riegl, aber auch etwa von Wölfflin, der sich der vorhergehenden normativen Konnotation entzieht und sich für einen deskriptiven und wertfreien Gebrauch empfänglich zeigt. Auf diese Weise kann dann ein Modell der Geschichtsschreibung entworfen werden, das den Fortschrittsgedanken im Sinne einer Evolution meidet.⁹⁰ Die geschichtliche Legitimierung der Kunst als unabhängiges Phänomen führt so über die Annahme gerade einer auf der Stilkritik basierenden Perspektive. Darauf beruht sodann die Auffassung der Stilgeschich-

87 Vgl. H. Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, S. 263–264 und E. Kitzinger, *Byzantinische Kunst im Werden. Stilentwicklungen in der Mittelmeerkunst vom 3. bis zum 7. Jahrhundert* (1977), dt. Übers. von A. Kreuzer, DuMont, Köln 1984, insbes. S. 246–249.

88 Vgl. R. Wellek/A. Warren, *Theorie der Literatur* (1949), dt. Übers. von E. Lohner und M. Lohner, Beltz Athenäum, Weinheim 1995, passim.

89 Vgl. H. Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte?*, S. 23–25; ders., *Das Ende der Kunstgeschichte*, S. 144–145; A. Rieber, *Art, histoire et signification*, S. 123–125 und E. Pellegrini, *Stile e problemi di stile: Alois Riegl*, in S. Frommel/A. Brucculeri (Hrsg.), *L'idée du style dans l'historiographie artistiques. Variantes nationales et transmissions*, Campisano, Rom 2012, S. 187–197: 191–194.

90 Vgl. zu Riegl die vorangehenden Texte, Anm. 142. Zum Begriff Wertfreiheit bei Wölfflin sowie zu den von ihr hervorgerufenen Problemen vgl. u.a. L. Dittmann, *Stil Symbol Struktur*, S. 74–80; G. Carchia, *Il problema della forma classica* (1984), in *Il mito in pittura. La tradizione come critica*, Celuc, Mailand 1987, S. 103–128: 123–124; ders., *Arte e bellezza*, S. 77; und O. Meo, *Questioni di filosofia dello stile*, S. 144–147.

te als „Antrieb“ der Kunstgeschichte. Sämtliche Bedingungen, die über die stilistisch-formale Argumentation hinausgehen – „Zweck, Funktion, Inhaltsbedeutung“, wie Hans-Georg Gadamer zusammenfasst –,⁹¹ werden zweitrangig, wenn nicht sogar ganz aus dem Aufgabenfeld ausgeschlossen, bis hin zu einer Eingrenzung der Auslegungsarbeit, um die, in den Worten Beltings, „im Musée imaginaire versammelten Kunstwerke in eine Ereignisfolge einzubringen“.⁹²

Emilio Betti ist einerseits für die am Gehalt orientierte Poetik des Bruders Ugo empfänglich, andererseits stimmt er, wie schon erwähnt, mit dem Vorschlag Baratonos überein, die an die Form gerichteten Ansprüche mit denen den Gehalt betreffenden in einer einheitlichen Anschauung des Kunstwerks zu vereinen.⁹³ Seine Lehre kann deshalb nicht als rein formalistisch betrachtet werden, vielmehr finden sich ablehnende Stellungnahmen zu Ansichten, die auf einer zu starken Unabhängigkeit des Formalen bestehen. Hier ordnet Emilio Betti beispielsweise die Thesen Luigi Stefaninis ein, die auf die „Betrachtung der Form als des ausschließlichen Wertes im Bereiche der Kunst“ gerichtet sind. Betti lehnt sie ab und bewertet sie als „etwas unzeitgemäß und maßlos“.⁹⁴

91 H.-G. Gadamer, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik* (1960), in *Gesammelte Werke*, Bd. 1, *Hermeneutik I. Wahrheit und Methode*, Mohr, Tübingen 1986, S. 91.

92 H. Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte?*, S. 23. Vgl. auch ders., *Das Werk im Kontext*, in ders. u.a. (Hrsg.), *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, zit. S. 229–246: 229–230. Zur Kunstgeschichtsschreibung vor allem im deutschen Sprachraum, als Stilgeschichte, vgl. Sedlmayr, KaW; H. Belting, *Vasari und die Folgen. Die Geschichte der Kunst als Prozeß?* (1978), wieder abgedruckt in *Das Ende der Kunstgeschichte?*, S. 63–91; ders., *Das Ende der Kunstgeschichte?*, insbes. S. 14–25; ders., *La fin d'une tradition?*, fr. Übers. von J. D'Yvoire, in „Revue de l'art“, Nr. 69, 1985, S. 4–12; ders., *Das Ende der Kunstgeschichte*, S. 37–46, 128–155 und passim und die breit angelegte Untersuchung von H. Locher, *Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst. 1750–1950*, Fink, München 2010².

93 Zur Beziehung von Emilio und Ugo Betti in Sachen Gehaltsästhetik verweise ich auf meinen Aufsatz: L. Vargiu, *Debiti e affinità tra l'estetica di Emilio Betti e la poetica di Ugo Betti*, insbes. S. 364–371.

94 Betti, AAMG, S. 319; Betti, TGI, S. 414–415. Der Hinweis (die erste im Text angegebene Äußerung ist ein direktes Zitat) geht zurück auf L. Stefanini, *Forma e sentimento nell'espressione artistica*, in „Il fuoco“, I, Nr. 2, 1953, S. 28–30: 29. Es muss hin-

Auf der hermeneutischen Ebene strebt er dementsprechend eine mehrperspektivische Untersuchung an, die auf einer möglichst breiten Palette an Methoden und Interpretationsrichtungen beruht, um seinen Gegenstand auf passende Weise einzukreisen und den diversen Aspekten des *interpretandum* gerecht werden zu können. Dies ist charakteristisch für Bettis Theorie, die als Eklektizismus missverstanden werden kann, während es sich ganz im Gegenteil um eine jener Eigenschaften handelt, die Betti bis zum heutigen Tag zu einem wertvollen Gesprächspartner für Forscher und Forscherinnen auf dem Gebiet der Ästhetik und Hermeneutik machen. Schon in den achtziger Jahren hat man in der literaturwissenschaftlichen Debatte festgestellt, dass die „offene Anerkennung der Vielfalt an kritischen Methoden [...] nicht mit einem allgemeinen Eklektizismus verwechselt werden darf“: Damit „ein Kunstwerk den Reichtum seiner Bedeutungen enthüllen kann, benötigt es eine stereoskopische Untersuchung aus verschiedenen Blickwinkeln heraus“.⁹⁵ Die gleiche Anerkennung ist bereits früher bei Sedlmayr zu finden, diesmal auf kunsthistorischem Gebiet. Und es wird verständlich, weshalb Autoren wie Francesco Paolo Fiore noch in den achtziger Jahren darin eine „höchst aktuelle Tendenz der Kritik unter den Kunsthistorikern zugunsten einer dem Kunstwerk möglichst nahestehenden Interpretation“ entdecken konnten.⁹⁶

Diese Tendenz ist heute umso aktueller, als die Schlüsselrolle des Werkbegriffs, dem Betti und auch Sedlmayr noch verpflichtet waren, verloren scheint und die Kunstgeschichtsschreibung das Ende der „großen Er-

zugefügt werden, dass Betti nur diesen kurzen Essay von Stefanini in Betracht zieht, dessen Ästhetik darüber hinaus nicht so einseitig erscheint. Betti setzt denn eine Reihe von Themen in Klammern, wie z.B. den Hinweis auf das Kunstwollen und die Notwendigkeit, das Werk und den Stil des Künstlers mit seiner geistigen Welt zu verbinden: Dies sind Forderungen, die er nachvollzieht und die ihn an Stefanini annähern. Damit wird der extreme Formalismus untergraben, den er in der Schrift theoretisiert sieht.

95 F. Brioschi, in ders./C. Di Girolamo, *Elementi di teoria letteraria*, Principato, Mailand 1984, S. 49–50.

96 F. P. Fiore, *Hans Sedlmayr: verità o metodo?*, S. 14. Sedlmayrs Ansatz wirft – wie wir sehen werden – einige Fragen auf, sodass nur bis zu einem bestimmten Punkt Gemeinsamkeiten mit Betti gefunden werden können.

zählungen“ zur Kenntnis genommen hat, gleich, ob man dies nun im postmodernen Sinne versteht wie Jean-François Lyotard oder im Sinne der *master narratives* Arthur C. Dantos.⁹⁷ In den vergangenen Jahren ist innerhalb der Disziplin die Überzeugung gewachsen, dass in der Gegenwart eine eindeutige und einheitliche Kunstgeschichte nicht mehr möglich sei. Fraglich bleibt, ob dies überhaupt jemals möglich war, wenn man die früheren und die aktuell sich widerstreitenden Methodenansätze betrachtet, selbst wenn sie einen Alleinvertretungsanspruch einfordern.⁹⁸ Deutlicher als andere hat dies in den letzten Jahrzehnten Belting aufgezeigt und schließlich als Lösung die Öffnung der Kunstgeschichte hin zur Kulturgeschichte vorgeschlagen. Er stellt fest, dass heutzutage ein breitgefächertes Angebot von Ansätzen existiert, von denen kein Zugriff exklusiv und keiner universell sei. Vor diesem Hintergrund ist nicht nur der Ruf nach einem Pluralismus der Methoden zu verstehen, sondern auch die Forderung nach Interdisziplinarität sowie danach, die Grenzen der rein kunsthistorischen Kompetenzen zu überschreiten.⁹⁹

So viel konnte Betti seinerzeit nicht vorwegnehmen. Dennoch hatte er sich zum einen bereits gegen das Spezialistentum ausgesprochen und

97 Die Hinweise betreffen J.-F. Lyotard, *Das postmoderne Wissen. Ein Bericht* (1979), dt. Übers. von O. Pfersmann, Passagen, Wien 2012⁷ und A. C. Danto, *Das Fortleben der Kunst* (1997), dt. Übers. von C. Spelsberg, Fink, München 2000. Vgl. auch den Gebrauch dieses Begriffs bei H. Locher, *Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst*, S. 20 und 419–464 (Kap. V: *Am Ende der „Großen Erzählung“*). Zum Verlust der Schlüsselrolle des Werkbegriffs sind Anregungen zu finden u.a. bei L. Lippard, *Six Years. The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, University of California Press, Berkeley/Los Angeles/London 1997 (1973¹); R. Bubner, *Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik* (1973), in *Ästhetische Erfahrung*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1989, S. 9–51: 30–34; K. Stierle, *Krise und Aktualität des Werkbegriffs*, in *Ästhetische Rationalität. Kunstwerk und Werkbegriff*, Fink, München 1997, S. 11–21; N. Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Presses du Réel, Dijon 1998; S. Sainio, *Alternativen zur Werkästhetik. John Cage und Helmut Heißenbüttel*, Pfau, Saarbrücken 1999; D. Mersch, *Vom Werk zum Ereignis. Zur „performativen Wende“ in der Kunst*, in *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2002, S. 151–244, und bei H. Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte*, S. 156–164.

98 Vgl. H. Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte*, S. 21–23, 200 und passim.

99 Vgl. ebda, S. 164–165, 202 und passim.

zum anderen hatte er stets die Notwendigkeit einer mehrdimensionalen Herangehensweise vor Augen, die die verschiedenen Aspekte des *interpretandum* und die Unabhängigkeit der verschiedenen Ansätze zugleich gewährleistet. Er erkannte hier die eingeschränkte Sichtweise einer einseitigen Aufgabenstellung – was damals als Eklektizismus missverstanden wurde oder hätte werden können. Niemals aber konnte Betti so weit vordringen, die privilegierte, wenn nicht exklusive Rolle in Frage zu stellen, welche die Geschichte der Stile über lange Zeit in der Kunsthistoriographie innehatte. Ausgehend von einer Überlegung Bernhard Berensons unterscheidet er zwischen einer kritisch-wertenden und einer historisch-phänomenologischen Bedeutung des Stilbegriffs:¹⁰⁰ Im Sinne der letzteren, auf Riegl zurückgehenden Bedeutung kann auch er mit Berenson behaupten, dass „dasjenige, was das Rückgrat der Kunstgeschichte ausmacht, die *Aufeinanderfolge der Stile* ist“.¹⁰¹ Letzten Endes hat die Stilgeschichte sicherlich das beständigste Beispiel einer „großen Erzählung“ geliefert und auch methodischen Ansätzen Form gegeben, die sich zumindest auf dem Papier davon distanziert zu haben schienen.¹⁰² Die Stilgeschichte wird aus diesem Grund zur bevorzugten Zielscheibe von Beltings Kritik und generell all jener Wissenschaftler, die sich in den letzten Jahrzehnten darangemacht haben, den fachlichen Status der Disziplin Kunstgeschichte zu überprüfen.¹⁰³

100 Vgl. Betti, AAMG, S. 245–246 und Betti, TGI, S. 333–334. Zum Bezug auf Berenson vgl. B. Berenson, *Ästhetik und Geschichte in der bildenden Kunst* (1948), dt. Übers. von H. Kiel, Atlantis, Zürich 1950, S. 131.

101 Betti, AAMG, S. 353; Betti, TGI, S. 467. Vgl. B. Berenson, *Ästhetik und Geschichte in der bildenden Kunst*, S. 207.

102 Denken wir etwa daran, wie sehr die „Sozialgeschichte der Kunst“ von Arnold Hauser stilgeschichtlich geprägt ist. Vgl. A. Hauser, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, Beck, München 1990 (1953¹); zur Stilauffassung bei Hauser vgl. A. Pinotti, *Il corpo dello stile*, S. 73–74 und 77–78.

103 Zur Rekonstruktion der fachlichen Diskussion seit den 1970er Jahren in Deutschland und in den englischsprachigen Ländern sowie zur Kontextualisierung von Beltings Werdegang im Rahmen seiner Generation vgl. H. Locher, *Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst*, S. 17–26; M. Bryl, *Między wspólnotą inspiracji a odrębnością tradycji* und ders., *Historia sztuki na przejściu od kontekstowej Funktionsgeschichte ku antropologicznej Bildwissenschaft (casus Hans Belting)*, in „Artium Quaestiones“, XI, 2000, S. 237–288: insbes. 237–247.

Verlust der Mitte und moderne Kunst

Es ist bezeichnend, dass Betti von diesem Standpunkt aus versucht, Wölfflins Lehre einer rein formalistischen Auslegung zu entziehen, und dass er nicht ansteht, die Einseitigkeit stilgeschichtlicher sowie anderer Ansätze festzustellen.¹⁰⁴ Dennoch gilt für ihn ebenso wie für den großen Schweizer Kunsthistoriker folgendes:

So gelangt z.B. der Besucher einer Gemäldesammlung, sofern er genügend Empfänglichkeit hat, beim Durchschreiten der Säle nach und nach ebenfalls zum Verständnis, dass im Grunde genommen – trotz der abweichenden Einstellungen der Künstler und der Völker – doch ein gleichmäßiges Streben, ein einheitliches Wachstum zum Vorschein kommt, das einer eigenen Gesetzlichkeit gehorcht, – so verschieden auch immer die Haltungen der einzelnen [*sic*] sein mögen.¹⁰⁵

Betti übernimmt demnach den Kern der Lehren Riegls und Wölfflins, also eine Betrachtungsweise, die ein inneres Kriterium identifiziert – den Stil –, nach dem eine historische Erzählung in deskriptivem Sinne abzuhandeln ist. Das bringt es mit sich, dass man in Hinsicht auf Betti zweifellos von Dekadenz mit Blick auf die gegenwärtige Kultur überhaupt sprechen kann, aber nicht speziell auf die Kunst bezogen. Demnach ist es für ihn weder sinnvoll, von Dekadenz zu sprechen noch von Fortschritt aus der Sicht einer Entwicklungslogik, die den Weg der Stile in ihrer zeitlichen Abfolge vorzeichnet. Und doch scheint er mehrmals diese Unterscheidung nicht zu berücksichtigen, und wenn er von Dekadenz in Bezug auf die Kunst spricht, erweckt er den Eindruck, die verschiedenen Ansätze, die ihm als

104 Vgl. Betti, AAMG, S. 352–364; Betti, TGI, S. 467–480.

105 Betti, AAMG, S. 360–361; Betti, TGI, S. 475–476. Betti bezieht sich fast wortwörtlich auf H. Wölfflin, *Über Formentwicklung*, in *Gedanken zur Kunstgeschichte. Gedrucktes und Ungedrucktes*, Schwabe & Co., Basel 1940⁴, S. 8–15: 14: „In der Tat, wer kann sich in einer großen historisch-geordneten Bildersammlung – in der Münchner Pinakothek etwa – dem Eindruck entziehen, dass in der Folge der Säle, so verschieden die einzelnen Individuen und Völker sich gebaren mögen, im Grunde doch ein einheitlich-gleichmäßiges Wachstum sich offenbart“.

Ausgang für seine eigenen Arbeiten dienen, nämlich die Riegls und Sedlmayrs, würden nicht zusammengeführt. Es handelt sich jedoch nur um einen Eindruck, der von seinem Darstellungsstil bestimmt ist. Kurz und gut, dies ist Folge einer elliptischen Redeweise und kein Eklektizismus.

Es ist bemerkenswert, dass Sedlmayr eine „überraschende Aktualität“ Riegls Kerngedanken konstatierte, wenn auch eher auf der Ebene der Fragestellungen als auf jener der Formulierungen, die er aufgrund ihrer veralteten Terminologie und den mittlerweile nicht mehr haltbaren Theorien in Frage stellte. Die neben der Würdigung der Aktualität bestehenden Divergenzen betrafen jedoch nicht nur die Formulierung, sondern vielmehr auch die Inhalte. In diesen Themen begründet sich die Theorie einer „New Viennese School“, die sich von der Generation ihrer Vorgänger selbst abhebt.

Einen wichtigen Punkt stellt insbesondere die Erkenntnis der Begrenztheit einer Kunsthistoriographie dar, die auf einer Geschichte der Stile basiert. Auf die Feststellung, die Disziplin sei seinerzeit „ihrer Absicht nach allzu einseitig *Kunstgeschichte* gewesen und in ihrer Ausführung allzu einseitig *Stilgeschichte* geworden“,¹⁰⁶ antwortet Sedlmayr mit einer kunstgeschichtlichen Hermeneutik, die das einzelne Kunstwerk in den Mittelpunkt stellt. Damit trat die geschichtliche Dimension jedoch nicht in den Hintergrund, vielmehr ermöglichte es gerade dieser Weg, „die historische Fragestellung als solche zu reflektieren“ wie Salvatore Tedesco bemerkt hat.¹⁰⁷

Blenden wir für einen Augenblick die Probleme aus, die eine solche Lösung auf der Ebene der Hermeneutik des Werks aufwirft. Es ist lohnenswert zu betrachten, wie diese Möglichkeit innerhalb der geschichtlichen Dimension den wertneutralen Charakter des Stilbegriffs in Frage stellt –

106 Sedlmayr, KK, S. 64. Dieser Essay, der unter dem Titel *Zu einer strengen Kunstwissenschaft* im ersten Band der „Kunstwissenschaftlichen Forschungen“ veröffentlicht wurde, stellt eine Art Manifest der „New Viennese School“ dar. Dazu vgl. zuletzt A. Pinotti, *Presentazione*, S. 15.

107 S. Tedesco, *Il metodo e la storia*, S. 117. In diesem Punkt ergänzt und vertieft die Auslegung von Tedesco die Untersuchung von H. Locher, *Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst*, S. 457 und ders., Eintrag *Stil*, in U. Pfisterer (Hrsg.), *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft*, S. 335–340: 339.

Verlust der Mitte und moderne Kunst

also das Schlüsselement, das es ermöglichte, die Kunstgeschichte als Stilgeschichte zu begründen. In seiner Antwort gewinnt Sedlmayr den Begriff „Wert“ des Kunstwerks zurück und führt damit die Frage nach dem ästhetischen Werturteil wieder ein:

Die *Stilgeschichte* darf, wenn sie konsequent ist, Werturteile nicht zulassen. Die *Kunstgeschichte* darf, wenn sie wirklich eine ist, sie nicht ausschließen. Sie muss die künstlerisch unbedeutenden, schlechten und verfehlten Werke von den bedeutenden, vollkommenen und geglückten unterscheiden. Sie muss künstlerische Leistungen (nicht bloß historische) kennzeichnen und beurteilen.¹⁰⁸

Auf diese Weise entfernt er sich von einer Kunstgeschichte als reiner Stilgeschichte und kann in der Folge auch die Ansicht vertreten, dass „die großen Kunstwerke [...] untereinander verwandter [sind] als die Werke gleichen Stils“,¹⁰⁹ und gleichzeitig Kritik an denjenigen vorbringen, die wie Riegl eine Kunstgeschichtsschreibung ins Leben gerufen haben, die von der Qualität eines Kunstwerks absieht und den Diskurs auf die deskriptive Ebene verlagert.¹¹⁰ Und weiter betont Sedlmayr: „Die formale entwicklungsgeschichtliche Betrachtung Riegls hatte vergeblich zu leugnen versucht, dass es Verfallszeiten der Kunst gebe“.¹¹¹ Solche Verfallszeiten sind im Gegenteil im geschichtlichen Ablauf gegeben, auch dort, wo es sich nur um Übergangsmomente handelt. Jedenfalls kann, so Sedlmayr, niemand behaupten, dass „das sechste oder siebente nachchristliche Jahrhundert im Abendland die gleiche Kunsthöhe aufweist wie das sechste und siebente vorchristliche in Griechenland“.¹¹²

Auf kunsthistorischer Ebene ist Betti zweifellos Riegl mehr verbun-

108 Sedlmayr, PI, S. 107. Zu diesen Anmerkungen vgl. den Hinweis von H. Locher, *Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst*, S. 55.

109 H. Sedlmayr, *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*, S. 90.

110 Vgl. ders., *Kunstgeschichte als Stilgeschichte*, S. 235 Anm. 38.

111 Ders., *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*, S. 89.

den als Sedlmayr, gerade wegen der Annahme eines deskriptiven Modells der Kunstgeschichtsschreibung, in dem die Stilgeschichte im Mittelpunkt steht. Denn eben weil er den Begriff Kunstwollen in Beziehung zur inneren Logik der Kunststile sieht, kann er sich gleichzeitig Sedlmayr anschließen – zwar nicht direkt auf der Ebene der Kunstgeschichte, jedoch auf der Ebene der Kulturgeschichte: Auf dieser gewinnt er den von der stilistischen Diskussion ausgeschlossenen Begriff der Dekadenz zurück. Dekadenz und damit einen Verlust der Mitte diagnostiziert Sedlmayr – das ist der Sinn

112 Ebda. In einer aufschlussreichen Besprechung über den ersten Band der „Kunstwissenschaftlichen Forschungen“, von denen wir zwei Abfassungen besitzen, hat Walter Benjamin in dem von Riegl in *Spätromische Kunstindustrie* behandelten Gegenstand den „Ausgangspunkt der bedeutsamsten Überwindung der konventionellen Universalhistorie mit ihren sogenannten ‚Höhepunkten‘ und ‚Verfallsperioden‘“ festgestellt (W. Benjamin, *Strenge Kunstwissenschaft. Zum ersten Bande der Kunstwissenschaftlichen Forschungen* [zweite Fassung] (1933), in *Gesammelte Schriften*, Bd. III, *Kritiken und Rezensionen*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1991, S. 369–374: 373). Die gleiche Ausrichtung hat er in den Essays des Bandes vorgefunden, vor allem im letzten von Carl Linfert verfassten Beitrag, in dem es um die Architekturzeichnung geht (vgl. C. Linfert, *Die Grundlagen der Architekturzeichnung*, in „Kunstwissenschaftliche Forschungen“, I, 1931, S. 133–246). Sedlmayr hingegen hat sich seit seinem Aufsatz über Riegl von 1929 gegen das Aussondern des Rieglschen Begriffs von Verfall ausgesprochen: Dieser Aspekt wird in dem in den „Kunstwissenschaftlichen Forschungen“ erschienenen Beitrag nur angedeutet; darauf geht übrigens auch Benjamin nicht ein und er äußert sich zu anderen Aspekten kritisch (vgl. insbes.: W. Benjamin, *Strenge Kunstwissenschaft. Zum ersten Bande der Kunstwissenschaftliche Forschungen* [erste Fassung] (1932), in *Gesammelte Schriften*, Bd. III, S. 363–369: 367). Der allgemeine Sinn des Interesses Benjamins an Riegl und zugleich an den Divergenzpunkten mit Sedlmayr wird jedenfalls bestätigt und noch mit neuen Motiven bereichert. Tedesco fasst sie folgendermaßen zusammen: „Benjamin gelangte mit Riegl zu einem geschichtlichen Baumodell, das sich wirklich von den regelmäßig wiederkehrenden Dichotomien unterschied, die aus seiner Sicht [...] von Sedlmayr wieder vorgeschlagen wurden“ (S. Tedesco, *Il metodo e la storia*, S. 121; vgl. auch ebda., S. 118; zu einer gut strukturierten Untersuchung von Benjamins Besprechung vgl. Kap. IV, S. 115–129). Was die Besprechung von Benjamin angeht, vgl. auch die Studie von S. Weigel, *Walter Benjamin. Die Kreatur, das Heilige, die Bilder*, Fischer, Frankfurt a. M. 2008, S. 237–245 und die Bemerkungen von C. Knorr, *Walter Benjamins „Ursprung des deutschen Trauerspiels“ und die Kunstgeschichte*, in „Kritische Berichte“ XXII, Nr. 2, 1994, S. 40–56: 44–46 und von F. J. Schwartz, *Blind Spots. Critical Theory and the History of Art in Twentieth-Century Germany*, Yale University Press, New York/London 2005, S. 163–166. Zu den von Sedlmayr ausgelösten Aporien gibt es interessante Anmerkungen in W. Hofmann, *Was bleibt von der „Wiener Schule“?*, in „Kunsthisto-

seiner kritischen Bemerkungen über Riegl – dabei sowohl auf der geistesgeschichtlichen wie auf der kunstgeschichtlichen Ebene. Und so lässt sich nachvollziehen, welche Schwierigkeiten es ihm bereitet, zeitgenössische Kunst als Kunst zu betrachten. Betti hingegen hat hier mit weniger gravierenden Problemen zu kämpfen, er akzeptiert die Kunst seiner Zeit als Kunst – wenn auch mit den bereits besprochenen Einschränkungen.

Wenn man davon ausgeht, dass Betti ausschließlich auf der Ebene der Kulturgeschichte von Dekadenz spricht und er auf diese Weise die Kunstgeschichtsschreibung deskriptiv und wertfrei auffassen kann, so gerät doch in seinem Verständnis von Kunst als harmonischer Verschmelzung von Form und Gehalt, oder besser: In der Art und Weise, wie er dieses Verständnis einsetzt, seine Ästhetik in Gefahr, auf eine Anschauung reduziert zu werden, die nur ganz bestimmte Kunstformen in ihren theoretischen Rahmen aufnehmen kann, und unter diesen befinden sich sicherlich nicht die modernen Kunstströmungen. Die Differenzen zwischen ihm und Barattolo, der, obwohl zunächst von der gleichen Kunstauffassung ausgehend, auch der Avantgarde Interesse entgegen zu bringen wusste,¹¹³ zeigen, dass Bettis Position am Ende einen verdeckt normativen und dogmatischen Charakter annehmen kann und dass er sich auf diesem Weg den Positionen Sedlmayrs auch auf der Ebene des Kunstdiskurses im engeren Sinne annähert.

Gewiss, es handelt sich dabei um eine Normativität höherer Art, die nicht direkt das Werturteil betrifft, sondern im Bereich der theoretischen Grundoptionen liegt und somit als solche nicht verhindert, dass die hermeneutische Praxis von deskriptiven Prämissen geleitet werden kann.¹¹⁴ Das bedeutet aber nicht, dass die Ebene der Interpretation unter diesen Voraussetzungen nicht litte oder dagegen immunisiert sei. Tatsächlich werden jene

riker“, I, Nr. 4/II, Nr. 1, 1984–85, S. 4–8: 5 (exemplifiziert an der sedlmayrischen Auslegung von Ledoux).

113 Zu diesen Fragestellungen vgl. oben, Anm. 38.

114 Einige Bemerkungen gelten auch für Betti, die Gianni Carchia zu Wölfflin gemacht hat: vgl. G. Carchia, *Il problema della forma classica*, S. 122–125; auch ders., *Arte e bellezza*, S. 76–79.

künstlerischen Phänomene, die kaum oder auch gar nicht in seiner Konzeption des Kunstwerks entsprechen – kurz gesagt, fast alle Schöpfungen, die seit dem Ende des 19. Jahrhunderts die Bühne betreten haben –, werden reduziert auf „ästhetische Minimalobjekte“ oder Zeichen der Dekadenz oder des Primitivismus. Als solche sind diese Phänomene als Symptome der tiefen Erschütterungen seiner Epoche zu verstehen und dadurch eher für eine geschichtliche und gesellschaftskritische Untersuchung geeignet als für ästhetische und künstlerische Betrachtungen – wenn auf der Waagschale der Einfluss Sedlmayrs und der ‚Kulturkritik‘ überwiegt.

Es sollte ständig mitbedacht werden, dass die Perspektive, aus der heraus die ästhetische Problematik zumeist behandelt wird, die eines Hermeneuten ist, mit anderen Worten, nicht die irgendeines Betrachters, sondern eines professionellen Interpreten. Wie bereits erwähnt, hat Betti die konkrete Arbeit des Kunstkritikers und Kunsthistorikers vor Augen – oder auch des Literaturwissenschaftlers, Regisseurs, Schauspielers, Dirigenten und Musikers – und er richtet seine Aufmerksamkeit zunächst, wenn auch nicht ausschließlich, auf die epistemologischen und methodologischen Aspekte des Auslegungsprozesses.¹¹⁵ Nach seiner Theorie soll die Erörterung

115 Es ist, wie schon erwähnt, ein Klischee, Betti als einen Vertreter der „Hermeneutik als Methode“ darzustellen. Für eine präzise Beurteilung der Fragestellung vgl. G. Mura, *La „teoria ermeneutica“ di Emilio Betti*, Einführung zu: E. Betti, *L'ermeneutica come metodica generale delle scienze dello spirito*, Città Nuova, Rom 1987, S. 5–53: 10: „Betti setzt die Methode nicht ins Absolute, und er macht aus der Frage nach der Methode kein unicum des hermeneutischen Problems [...]. Dennoch und gerade aus theoretischen Gründen teilt er richtigerweise den methodologischen Fragen eine vorrangige Rolle zu“. Vgl. auch I. W. Korzeniowski, *L'ermeneutica di Emilio Betti*, S. 38–39 und A. Argiroffi, *Valori, prassi, ermeneutica*, S. 37, 113, 135 und passim. Bei der Suche nach der spekulativen Einheit in Bettis philosophischer Lehre betont Argiroffi jedoch zu sehr die Verbindung zu Nicolai Hartmann (vgl. ebda., insbes. S. 56–57, mit Gründen für diese Wahl). Nebenbei gesagt: Gerade was die Probleme betrifft, die Argiroffi am meisten interessieren – d. h. die Werte und die Objektivität –, ist der Einfluss Baratonos auf Betti ebenso unabweisbar wie der Einfluss Hartmanns. Argiroffi erwähnt Baratonos jedoch nur in einer Fußnote (ebda., S. 100 Anm. 53). Wertvolle Informationen zum Problem der Werte bei Baratonos finden sich bei R. Tumino, *Adelchi Baratonos*, insbes. S. 161–202. In dieser Schrift, einer ersten, breit angelegten, Untersuchung über den Philosophen nach Jahren, in denen er in Vergessenheit geraten war, fehlt vollkommen seine Beziehung zu Betti. Auch Paolo Grossi betont die Beziehung zu Hartmann und leitet daraus wenig überzeugend „die grundlegende Quelle der

einerseits auf einer phänomenologisch-deskriptiven Ebene geführt werden – „bei den Sachen selbst“, wie er paraphrasierend Husserl zitiert.¹¹⁶ Auf diese Weise ist sie für jede historische wie auch zeitgenössische Kunstform offen. Gerade wegen der Aufmerksamkeit, die Betti der konkreten Arbeit des professionellen Interpreten widmet, ist seine Theorie andererseits immer auf dem Weg zu einer Ad-hoc-Ästhetik – also zu einer Ästhetik, die sich mit einer jeweils spezifischen Kunstform befasst, etwa mit bildender Kunst, Literatur, Musik oder Theater.¹¹⁷ Mit einer zweifellos bemerkenswerten Flexibilität verlässt sein Diskurs gelegentlich die reine Ästhetik, und greift Anregungen aus der Poetik auf. Dennoch machen insbesondere die Passagen, die der Kunst der Moderne gewidmet sind, sehr deutlich, dass er, auch wenn er beabsichtigt, im eigentlichen Territorium der Ästhetik zu bleiben, sein Diskurs bisweilen Gefahr läuft, zwischen theoretischer Reflexion und rein pragmatischen Überlegungen zu oszillieren. Dadurch gerät Bettis Theorie unausgesprochen in eine normative Haltung, die gewisse historische Phänomene der Kunst einschließt und zugleich andere ausschließt, und selbst wenn sie diese nicht ausschließt, so vermindert sie doch ihre Bedeutung in kunstgeschichtlicher und ästhetischer Hinsicht.

1.7 Betti und die moderne Kunst – einige Überlegungen

Auf der deskriptiven Ebene lassen die Zeilen, die Betti der modernen Kunst widmete, trotz ihrer gebündelten Knappheit eine Linie kritischen Denkens erkennen, wie sie bei Sedlmayr und van Scheltema angelegt ist. Sobald man jedoch über diese Zusammenhänge hinausgeht, sieht man sehr deutlich, dass er sich auf dem Weg des Mainstream der Kunstinterpretation des 19. und 20. Jahrhunderts bewegt. Da ist die Rede von der „Reinheit“,

Inspiration“ für die Philosophie Bettis her (P. Grossi, *La cultura del civilista italiano*, S. 92–93).

116 Betti, TGI, S. XV.

117 Zur Idee einer Ad-hoc-Ästhetik vgl. E. Garroni, *Il carattere metaoperativo dell'arte e le ricerche visuali* (1979), in *Scritti sul cinema*, Aragno, Turin 2006, S. 163–196: 175 und P. D'Angelo, *L'estetica di Benedetto Croce*, Laterza, Rom/Bari 1982, S. 41.

von der wahrnehmbaren Gegebenheit“, von „Abstraktion“, „Hermetismus“, „Atomismus“ und von der Technik als Selbstzweck. Hier schließt sich Betti einer Lesart an, die – ohne auf einzelne Akzentuierungen verschiedener Autoren einzugehen – den Vorrang des Formalen betont und so weit geht, dass sie die Form zum beinahe einzigen Gegenstand der Forschung erhebt. Die Feststellung einer solchen Vorrangstellung geht Hand in Hand mit der zentralen Rolle, die der Stilgeschichte auf kunstgeschichtlicher Ebene zugewiesen wird; gerade so, als ob es – auch für Betti – diese vermutete Übereinstimmung zwischen der formalistisch-stilistischen Richtung in der Kunstgeschichte und den formalen Bestrebungen der zeitgleichen künstlerischen Praxis zu bestätigen gelte. Das bekannteste Beispiel ist in dieser Hinsicht die Beziehung zwischen Worringer und Kandinsky – abgesehen von der *vexata quaestio* über die direkten Verhältnisse zwischen ihnen.¹¹⁸

118 Es ist bekannt, dass Kandinsky vergeblich versucht hat, Worringer in die Herausgabe des Almanachs *Der Blaue Reiter* und in andere Initiativen miteinzubeziehen. Darauf weisen u. a. hin B. Söntgen, *Aufgaben der Zeit. Zu: Schriften zur Gegenwartskunst* (1956), jetzt in W. Worringer, *Schriften*, 2 Bde., Fink, München 2004, Bd. II, S. 1372–1380: 1377; N. H. Donahue, Eintrag *Worringer, Wilhelm*, in M. Kelly (Hrsg.), *Encyclopedia of Aesthetics*, 4 Bde., Oxford University Press, New York/Oxford 1998, Bd. IV, S. 482–483: 483. Unklar ist der Bericht, den Worringer selbst gegeben hat: Zur Zeit der Veröffentlichung von *Abstraktion und Einfühlung* (1908), so schreibt er, „hätten damals zwischen ihm, Marc und Kandinsky lockere persönliche Beziehungen bestanden, ein direkter Bezug zwischen Buch und künstlerischer Praxis sei jedoch beiden Seiten erst später zum geschichtlichen Bewusstsein gekommen“ (A. Gehlen, *Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei*, Vittorio Klostermann, Frankfurt a. M. 1986³ (1960¹), S. 116, wo der Inhalt eines an ihn gerichteten Briefes aus dem Jahr 1958 zusammengefasst wird); es sei denn, man verstehe „erst später“ als „kurze Zeit danach“. Die Aussagen Worringers dienen Arnold Gehlen dazu, die Argumentation zu verallgemeinern und schlussendlich infrage zu stellen, ob es immer Einflüsse zwischen den verschiedenen Zweigen der Kulturwelt geben kann (vgl. ebda.). Diese Darlegung geht, zwar mit anderen Mitteln, in die gleiche Richtung wie die Betrachtung von Belting, zu der wir gleich kommen werden, und von Placido Cherchi, der es als „symptomatisch“ ansieht, dass die von Worringer geprägte Polarität von Abstraktion und Einfühlung „nicht so sehr den Avantgarden, vielmehr der Interpretation des geschichtlichen Sinnes dieser Avantgarden“ am Herzen liegt (P. Cherchi *Jeux interdits*, Interview mit L. Mazzarelli (1984), in *Il recupero del significato. Dall'utopia all'„identità“ nella cultura figurativa sarda*, Zonza, Sestu 2001, S. 19–61: 22–23). Ausführlicher zur Beziehung zwischen Kandinsky und Worringer vgl. E. Marti-

Es ist richtig, dass die sogenannte Theorie der reinen Sichtbarkeit zur gleichen Zeit auftrat wie die impressionistische Malerei in Frankreich und dass sie zum Verständnis und zur Verbreitung dieser Malweise in Deutschland beigetragen hat.¹¹⁹ Davon zeugt die Nebeneinanderstellung von Marées und Cézanne, der auch Betti beipflichtet, und dies explizit im Sinne einer Befreiung der Malerei hin zum reinen Sehen. Wie wir schon gesehen haben, lässt Sedlmayr – und in seinem Gefolge auch Betti – diese Richtung mit Cézanne beginnen, obwohl, wenn man der geschichtlichen Rekonstruktion aus der Sicht von Künstlern wie Gleizes und Metzinger oder Duchamp folgt, dieser Beginn bis Courbet zurückdatiert werden müsste.¹²⁰ In vergleichbarer Weise hat die Forschung des öfteren bemerkt, dass Wölfflin seine *Kunstgeschichtlichen Grundbegriffe*, in denen er formale Qualitäten in ihrer relativen Autonomie untersucht, zu einer Zeit veröffentlicht, in der die ersten abstrakten Bilder zu sehen sind. Sie erkannte darin ein Parallelphänomen, weshalb man Wölfflins Verfahren „mit Fug und Recht als eine ‚abstrakte Kunstgeschichte‘“ verstehen könne, wie Norbert Schmitz

neau, *Worringer ou Fiedler? Prolegomènes au problème Worringer-Kandinsky*, in „Revue philosophique de Louvain“, 77, 1979, S. 160–195.

119 Vgl. die Lesart Konrad Fiedlers von A. Gehlen, *Zeit-Bilder*, S. 59–62 und vgl. dazu auch die Anmerkungen von G. Carchia, *Introduzione zu: A. Gehlen, Quadri d'epoca. Sociologia e estetica della pittura moderna*, Guida, Neapel 1989 (es handelt sich um die Übersetzung ins Italienische von *Zeit-Bilder*), S. 5–16: 11–13 und von M. R. De Rosa, *Estetica e critica d'arte in Konrad Fiedler*, „Aesthetica preprint“, Nr. 77, 2006, S. 32–35, unter <http://www1.unipa.it/~estetica/download/DeRosa.pdf> (zuletzt am 9.9.2017). Zum Zusammenhang zwischen der sogenannten reinen Sichtbarkeit und dem Impressionismus vgl. die kritische Klarstellung von G. C. Argan, *L'arte moderna*, Rcs Sansoni, Mailand/Florenz 1990, S. 143–144.

120 Vgl. oben, Abschnitt 1.3, zu Betti und Sedlmayr und weiter A. Gleizes/J. Metzinger, *Du „cubisme“*, Présence, Sisteron 1980 (1912¹), S. 39–40; M. Duchamp in J. J. Sweeney, *Eleven Europeans in America – Interviews*, in „The Museum of Modern Art Bulletin“, XIII, Nr. 4–5, 1946, S. 19–21: 20; ders., *Art Was a Dream*, Interview, in „Newsweek“, LIV, Nr. 19, 9.11.1959, S. 118–119; ders., *Where do we go from here?* (1961), in *Marcel Duchamp. Die Schriften*, dt. Übers. von S. Stauffer, Regenbogen-Verlag, Zürich 1981, S. 241–242 und P. Cabanne, *Gespräche mit Marcel Duchamp* (1967), dt. Übers. von H. Schmunk und U. Dreysse, Galerie Der Spiegel, Köln 1972, S. 58–59.

bemerkt.¹²¹ Trotzdem müsse man laut Schmitz auch von einer gewissen „Reserviertheit“ des Schweizer Kunsthistorikers gegenüber der Kunst seiner Zeit ausgehen:¹²² Es handelt sich dabei um Argumentationen, die über Wölfflin hinaus verallgemeinert werden können bis zu dem Punkt, an dem eine dauerhafte Verbindung zwischen der Kunstgeschichtsschreibung und der Kunsterfahrung der Jahrhundertwende zur Diskussion gestellt wird. Überzeugend erscheint in diesem Zusammenhang das Urteil Beltings: „Im Grunde sind alle Kunsthistoriker, die das Profil des Faches geprägt haben, an der modernen Kunst vorbeigegangen“.¹²³

Worringer hingegen, ein Theoretiker, auf den Betti auch Bezug nimmt,¹²⁴ ist insofern ein Ausnahmefall, als er in seiner historischen Darstellung der Geschichte der Kunst charakteristisch „moderne“ Eigenschaften aufdeckt – er ist aber kein beispielhafter Fall einer Verbindung von Kunstgeschichte und dem ihm zeitgenössischen künstlerischen Schaffen. Wie gesehen, war Betti ein kritischer Beobachter von tiefgreifenden Analogien zwischen der Kunst seiner Zeit und einigen zeitgenössischen Strömungen der Philosophie, des Rechts und der Theologie. Möglicherweise wäre er in seiner Einschätzung weiter gegangen, wenn er solche Analogien

121 N. Schmitz, *Heinrich Wölfflin Ein Kunsthistoriker der Moderne*, in H. Wölfflin, *Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts. Akademische Vorlesungen*, VDG, Alfter 1993, S. 129–156: 130.

122 Ebda. Schmitz ist der Meinung, dass noch im Jahr 1915, d. h. zur Zeit der *Kunstgeschichtlichen Grundbegriffe*, Wölfflin „nur unzureichende Kenntnis der ‚klassischen Avantgarde‘“ hatte (ebda., S. 130 Anm. 6).

123 H. Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte?*, S. 39. Vgl. ders., *Das Ende der Kunstgeschichte*, S. 38. In letzterem Beitrag ist Belting eher geneigt, die Verbindungen – auch im weiteren Sinne die ideologischen Verbindungen – zwischen den Künstlern und den Kunsthistorikern anzuerkennen. Er schreibt: „Beide, Historiker der Kunst und Künstler, waren in gleicher Weise einem kollektiven Ideal der Moderne verpflichtet“ (ebda., S. 46). Einen etwas anderen Standpunkt vertritt N. Schmitz, *Kunst und Wissenschaft im Zeichen der Moderne. Exemplarische Studien zum Verhältnis von klassischer Avantgarde und zeitgenössischer Kunstgeschichte in Deutschland*. Hölzel, Wölfflin, Kandinsky, Dvořák, VDG, Alfter 1993.

124 Vgl. Betti, AAMG, S. 377–379 und Betti, TGI, S. 496–499. Dazu verweise ich auf eine Fußnote in meinem Beitrag: L. Vargiu, *Dogmatica e tipizzazione nel pensiero di Emilio Betti*, in „Itinerari“, XXXVII, Nr. 1, 1998, S. 19–45: 31 Anm. 41.

Verlust der Mitte und moderne Kunst

auch zwischen jenen von ihm in Betracht gezogenen kunstgeschichtlichen Ansätzen und den eigentlichen Fakten entdeckt hätte. Während der Bezug zur modernen Kunst bei anderen Wissenschaftlern wie Wölfflin nahezu fehlt oder auch, obwohl dies kaum beachtet wurde, bei Worringer – er hatte sich nur mit einem einzigen modernen Bild beschäftigt und zwar der *Pinie am Meer* eines längst nicht mehr avantgardistischen Carrà –¹²⁵ wird der Bezug bei Betti sichtbar, der bereit ist, einer diesbezüglich weitgehend etablierten Interpretation zu folgen.

Betti betont die „formalistische“ Seite der modernen Kunst und er deutet ein weiteres Kennzeichen an, wenn er über den „künstlerischen Primitivismus“ spricht. Doch in diesem Fall scheint er nicht jenen Primitivismus vor Augen zu haben, der im weiteren Sinn wie eine Unterströmung verschiedene Kunstformen seit dem Ende des 19. Jahrhunderts durchzieht. Im Gegenteil überwiegt bei ihm das Diagnostische das Beschreibende, das heißt das Verhalten, das denen eigen ist, die in vielen zeitgenössischen Erscheinungen Phänomene sehen, die als Ausdruck von geistigem Rückschritt und Dekadenz „kritisch zu würdigen“ sind. „Primitivismus“ erhält bei ihm diese Bedeutung, und nirgendwo, weder in der *Teoria generale della interpretazione* noch in anderen Schriften, äußert sich ein Interesse an außereuropäischer „Kunst“, etwa an dem Phänomen der naiven Kunst, an der Welt der Volkskunst oder an kindlich naiven Zeichnungen – kurz an all dem, was nicht in den Rahmen europäischer Bildung passt.¹²⁶

125 Vgl. M. Perniola, *Pittura italiana tra le due guerre e filosofia*, in P. Hulten/G. Celant (Hrsg.), *Arte italiana. Presenze 1900–1945*, Ausstellungskatalog (Venedig 1989), Bompiani, Mailand 1989, S. 171–180: 172. Der Verweis gilt W. Worringer, *Carlo Carrà's „Pinie am Meer“*. *Bemerkungen zu einem Bilde*, in „Wissen und Leben. Neue Schweizer Rundschau“, XVIII, Nr. 28, S. 1165–1169. Seine „neu-primitivistische“ und traditionalistische Auslegung wagt unter diesem Gesichtswinkel sogar einen Vergleich mit Benito Mussolini.

126 Auf den Seiten, die sich mit der musikalischen Interpretation beschäftigen, bildet ein Hinweis auf den Jazz eine Ausnahme: Dieser Hinweis scheint jedoch etwas unklar zu sein, jedenfalls erweist sich die dabei gestellte Frage als problematisch. Betti fragt sich, „ob die Eingebung, die den Werdegang einer gewissen modernen Musik beseelt, nicht wesentlich anderen Motiven entstammen, die sich nicht so leicht enthüllen lassen, wie dies bei den erhabensten Kompositionen der klassischen Musik möglich ist“ (Betti, AAMG, S. 582 Anm. 12; Betti, TGI, S. 771 Anm. 12). Dazu kommentiert er

Interessant erscheint auch Bettis Verwendung der Formel „ästhetisches Minimalobjekt“. Auch hier dominiert der kritische Aspekt den deskriptiven, und dennoch: Auch über den genauen Bezug hinaus, der für Betti im abstrakten Bild liegt, stellt der Jurist und Philosoph eines der Grundmuster der Moderne heraus, das in dem von Ludwig Mies van der Rohe geprägten Motto „*less is more*“ den klarsten Ausdruck gefunden hat. Demgegenüber fügt die Anwendung der Formel „ästhetisches Minimalobjekt“ durch Weidlé, Betti und Sedlmayr der Begriffsgeschichte von „minimal“ und „Minimalismus“ ein weiteres Kapitel hinzu. Die Begriffe waren zwar in den dreißiger Jahren aufgekommen, haben sich aber erst in den sechziger Jahren verbreitet. Sie verweisen zunächst im visuellen Bereich, dann in der Musik auf jene Strömungen, die heute unter den Bezeichnungen Minimal Art und Minimal Music bekannt sind.¹²⁷

weiter: „In der Richtung des hier aufgeworfenen Problems wäre vielleicht darauf hinzuweisen, dass etwa die ‚hot-music‘ (nicht mit der ‚jazz-music‘ zu verwechseln) ihre Eingebung nicht schon in der lyrischen Empfindung des einzelnen Autors erfährt, sondern in einer Gefühlslage der Gemeinschaft, die in der Verrichtung von Gebeten entsteht, welche vom einzelnen Teilnehmer wahrgenommen, aufgenommen und wiedergegeben werden“ (Betti, AAMG, S. 582–583 Anm. 12; Betti, TGI, S. 771 Anm. 12). Neben dem Problem der Eingebung ist die Unterscheidung zwischen *hot* und *jazz music* weiterhin unklar, in Anbetracht dessen, dass man normalerweise mit „*hot*“ den traditionellen Jazz meint. Betti scheint aber vor allem an die religiöse afroamerikanische Musik zu denken.

127 Vgl. dazu K. Baker, *Minimalism. Art of Circumstance*, Abbeville, New York 1988, insbes. S. 9–25 und A. Trudu, *Riflessioni sul minimalismo americano*, in G. Borio/G. Taglietti (Hrsg.), *Itinerari della musica americana*, Una cosa rara, Lucca 1996, S. 135–164. Aus einem 1968 erschienenen Beitrag von Weidlé gewinnt man den Eindruck, dass ihm Minimal Art wenigstens bekannt war. Es bleibt jedoch fraglich, ob er diese Kunstform bereits kannte zu der Zeit, in der er in seinen Schriften von „ästhetischen Minimalobjekten“ sprach: Tatsächlich steckte der Minimalismus noch in den Anfängen und es gab noch keine wichtige Schrift, die als erste Bilanz über das Thema gilt und dank deren der Minimalismus bekannt zu werden anfing. Der Auswahlband von Gregory Battcock z. B. erschien ausgerechnet 1968, und auch der für die Verbreitung des Begriffs grundlegende Essay von Richard Wollheim aus dem Jahr 1965 nennt keine Namen von Minimalisten *stricto sensu*, aber er richtet seine Aufmerksamkeit auf Reinhardt, Rauschenberg und Duchamp. Vgl. W. Weidlé, *L'image*, S. 320; G. Battcock (Hrsg.), *Minimal Art. A Critical Anthology*, University of California Press, Berkeley/Los Angeles/London 1995 (1968¹) und R. Wollheim, *Minimal Art* (1965), neu erschienen ebda., S. 387–399.

Verlust der Mitte und moderne Kunst

Schließlich bleibt zu bemerken, dass man verblüfft ist angesichts von Bettis Aussage, die Aufgabe der Hermeneutik gegenüber der modernen Kunst sei „reduziert und vereinfacht“. Dieses Urteil mag überzeugend sein, was die Phänomene angeht, die Betti als „Surrogate der Kunst“ bezeichnet. Wenn doch von den Avantgarden und allgemein von der Kunstszene der Gegenwart die Rede ist, so stellen sich die Dinge anders dar: Dies gilt sowohl vom Standpunkt des gewöhnlichen Betrachters aus gesehen, als auch vom Standpunkt des professionellen Interpreten – an welchem Betti, wie gesagt, als Autor der *Teoria generale della interpretazione* in erster Linie interessiert ist. An dieser Stelle soll erneut kurz an die intellektuelle Nähe bestimmter kritischer und hermeneutischer Ansätze zur künstlerischen und literarischen Avantgarde erinnert werden und ebenso an die veränderte Rolle des Kritikers, der, wie es in diesem Zeitraum oft geschah, zu einem aktiven Förderer der Künstler wurde. Auch sollte mitbedacht werden, dass diverse künstlerische Bewegungen sich mit einem „Manifest“ präsentierten, ihre eigene Interpretation also gleich selbst vorstellten – dadurch entstand ein hermeneutischer Zirkel zwischen dem Werk und dessen Deutung.

Sedlmayr verbindet die Krise der Moderne, wie wir noch sehen werden, mit dem immer wichtiger werdenden Problem der Interpretation, im Gegensatz dazu diagnostiziert Betti in dieser Krise auch eine Verarmung der Hermeneutik. Auch wenn man sich der Diagnose Sedlmayrs nicht anschließen will, kann doch auch weniger dogmatisch festgestellt werden, dass die Aufgabe der Deutung in der Auseinandersetzung mit der modernen Kunst zweifellos weder einfacher noch schwieriger ist. Sein Verständnis und seine Forschung erweist, dass im Vergleich zu den Kunstformen früherer Jahrhunderte andere Zugeweisen, andere Formen der Forschung und andere Methodologien erforderlich sind. Wenn hingegen – so die Sichtweise Bettis – in der Moderne das Werk nicht mehr als harmonische Synthese zu verstehen ist, dann wird deutlich, dass die Interpretation insofern, als sie es nurmehr mit abstrakten Formen zu tun hat, mit Formen der Regression bis hin zum Primitivismus oder mit „ästhetischen Minimalobjekten“, diese verarmt und insofern auch einfacher wird.

2. Die Interpretation des Kunstwerks

2.1 Interpretation und Verlust der Mitte

Wie schon bemerkt, liegt für unsere Betrachtung die besondere Bedeutung von Sedlmayrs Studie darin, dass allein hier auf der inhaltlichen Ebene die Lehre Bettis in einen Diskurs über die Interpretation von Werken der bildenden Kunst einbezogen wird. Es muss allerdings vorausgeschickt werden, dass eine vergleichbare Situation auch auf dem Feld der literaturwissenschaftlichen Hermeneutik zu beobachten ist. Auch hier wurde der Jurist und Philosoph nicht daraufhin befragt, was er spezifisch zur literarischen Hermeneutik geschrieben hat, sondern lediglich in Hinblick auf seine allgemeine Auslegungslehre. Tatsächlich gilt das Interesse an Betti auch in diesem besonderen Fall von Sedlmayrs Aufsatz nicht dessen spezifischen Erläuterungen zu den bildenden Künsten, sondern verharrt bei den erkenntnistheoretischen und methodologischen Aspekten des Auslegungsprozesses als solchem, sofern er eine Affinität zum zeitgenössischen Diskurs der Hermeneutik der Kunst und der Didaktik zeigt. Zum besseren Verständnis ist jedoch zu sagen, dass Sedlmayr ausschließlich das *Hermeneutische Manifest* berücksichtigt, in der das Verfahren der kunsthistorischen Auslegung sich auf wenige Andeutungen beschränkt. In der *Teoria generale della interpretazione* hingegen, die Sedlmayr nur in Fußnoten berücksichtigt, geht Betti auf solche Verfahrensweisen ausführlich ein.

„Der große Jurist Betti“ wird zu Beginn des Essays angesprochen, als Motto zitiert Sedlmayr die einleitenden Worte des *Manifests*:

Eine Lehre, vornehmlich geeignet, jungen Menschen Gewöhnung an Toleranz und Sinn für Achtung fremder Meinung anzuerziehen, ist die Lehre von der Auslegung.¹

1 Zit. in der Reihenfolge: Sedlmayr, IW, S. 182 und Betti, HM, S. 1 (zit. in Sedlmayr, IW, S. 181).

Das Interesse an der erzieherischen Funktion von Interpretation und den Vorschlag einer didaktischen Betrachtung verknüpft Sedlmayr mit der Feststellung, dass die Hermeneutik bislang noch nicht unterrichtet wird. Dies ist ein Anliegen, das auch Betti am Herzen liegt, wie seine verschiedenen Stellungnahmen zu einer Neuordnung der Studiengänge in den Juristischen Fakultäten der italienischen Universitäten sowie die Gründung des Istituto di Teoria dell'Interpretazione an den Universitäten von Rom und Camerino belegen.² Aus der Sicht Sedlmayrs ist der Beitrag der Hermeneutik zur Kunstgeschichte in der gegenwärtigen Zeit so unumgänglich geworden, dass die Lehre noch dringlicher erscheint als in der Vergangenheit. Sedlmayr paraphrasiert Wilhelm Furtwängler und konstatiert, die Interpretation in der Gegenwart sei zu einer „Schicksalsfrage der Kunst“ geworden,³ weil die „glückliche[n] Zeiten“ vorbei seien, in denen „man noch glaubte, Kunstwerke so anschauen und charakterisieren zu können wie

-
- 2 Vgl. ders., *L'Istituto di teoria della interpretazione costituito presso l'Università di Roma*, in „Nuova rivista di diritto commerciale, diritto dell'economia, diritto sociale“, 8, 1955, S. 73–74 (unterschrieben mit den Initialen B. E.); ders., *A proposito di una profezia circa la vita dell'“istituto di teoria della interpretazione“*, in „Rivista giuridica umbro-abruzzese“, XXXII, 1956, S. 491–493; ders., *Attività dell'Istituto di teoria della interpretazione presso le Università di Roma e Camerino*, in „Rivista giuridica umbro-abruzzese“, XXXV, 1959, S. 433–437; ders., *Osservazioni critiche sul progetto di riordinamento didattico della facoltà di giurisprudenza*; ders., *Relazione sull'attività didattica e scientifica svolta dall'Istituto di teoria dell'interpretazione nell'anno accademico 1959–1960*, in „Rivista giuridica umbro-abruzzese“, XXXVI, 1960, S. 325–329; ders., *Intervento su Insegnamenti scientifici e insegnamenti umanistici nella funzione formativa della scuola secondaria*, Akten der Tagung (Rom 1962), Accademia dei Lincei, Heft 59, Rom 1963, S. 141–145 und ders., „*Docere et senescere*“, in „Rivista giuridica umbro-abruzzese“, XLI, 1965, S. 7–8. Das von Betti 1955 gegründete Istituto di Teoria dell'Interpretazione wurde 1986 neu eröffnet unter dem neuen Namen „Istituto di Teoria dell'Interpretazione e di Informatica Giuridica“ und stand unter der Leitung von Vittorio Frosini. Vgl. V. Frosini, *Presentazione* zur zweiten Ausgabe von Betti, TGI, S. V–VIII und C. Danani, *La questione dell'oggettività nell'ermeneutica di Emilio Betti*, S. 271–274. Zur ethischen und didaktischen Zielsetzung von Bettis Hermeneutik vgl. zuletzt G. Mura, *Introduzione all'ermeneutica veritativa*, S. 197.
- 3 Sedlmayr, PI, S. 96. Sedlmayr paraphrasiert den Titel eines Artikels von Furtwängler, *Interpretation, eine musikalische Schicksalsfrage* (1934), in *Ton und Wort. Aufsätze und Vorträge 1918–1954*, Atlantis, Zürich 1994 (1954¹), S. 74–85.

Die Interpretation des Kunstwerks

Werke der Natur“, gegenwärtig bezweifle man radikal, „in dieses verlorene Paradies durch jene Hintertüre der höchsten Bewusstheit wieder hinein[zu]kommen“ – wie er mit Bezug auf Heinrich von Kleists *Marionettentheater* sagt.⁴ Anstelle der „frühere[n] Selbstverständlichkeit und Naivität im Aufnehmen“ habe sich „eine innere Unsicherheit“ eingeschlichen, die einen Interpreten als „Mittler zum Kunstwerk“ benötige: Dies sei eine „durchaus neu[e]“ Situation, in der sich „zweifellos ein tiefer Mangel unserer Zeit“ zeige.⁵ Im Hintergrund dieser Erwägungen steht die Thematisierung der Moderne, die das Ende der naiven – im Schillerschen Sinne – Einstellung mit sich bringt, die unwiederbringliche Spaltung der Zugehörigkeitsbeziehung, die die Kunst mit der Menschheit verknüpfte. Dies ist der metatheoretische Grund, der aus dem Bedürfnis resultiert, der Interpretation eine Schlüsselrolle in der kunsthistorischen Betrachtung einzuräumen. Letzten Endes geht es noch einmal um die epochale Frage über den Verlust der Mitte und den Tod der Kunst, die Sedlmayr folgendermaßen kommentiert: „Die Kunstgeschichte muss durch das Nadelöhr der Interpretation hindurchgehen oder sie wird keine *Kunstgeschichte* sein“.⁶

2.2 Der hermeneutische Zirkel

Die implizite Voraussetzung jeder hermeneutischen Theorie besteht für Sedlmayr in der „Lehre vom Wesen des Kunstwerks“.⁷ Bevor man zur eigentlichen Ebene der Anwendung gelangen kann, ist es notwendig, nach den Grundlagen zu fragen: Sedlmayr ist denn davon überzeugt, dass der Interpret, auch wenn dies in der Praxis schwierig ist, „zuerst darüber ins Kla-

4 Sedlmayr, IW, S. 181. Vgl. H. von Kleist, *Über das Marionettentheater* (1810), in *Sämtliche Werke*, Löwit, Wiesbaden 1972, S. 980–987, unter <http://gutenberg.spiegel.de/buch/-593/1> (zuletzt am 9.9.2017).

5 Sedlmayr, PI, S. 125.

6 Sedlmayr, IW, S. 181. Zur Beziehung zwischen Sedlmayrs Denken und dem Thema des Todes der Kunst, vgl. D. Formaggio, *La „morte dell’arte“ e l’Estetica*, S. 128–131.

7 Sedlmayr, PI, S. 100.

re kommen [muss], was überhaupt jeweils als *ein* Kunstwerk angesehen werden kann und wo die Grenzen dieses Kunstwerks liegen“.⁸ Sedlmayr bringt die Notwendigkeit zum Ausdruck, das Kunstwerk als solches zu ermitteln und zu definieren – insofern zeigt er sich einer essentialistischen Ästhetik verpflichtet. Über diesen Weg gelangt er zu einer „wirklichen Metaphysik der ästhetischen Qualität“, wie sie Carchia definiert,⁹ bei der das Wesen des Werks in dem schon angesprochenen „anschaulichen Charakter“ erfasst wird, der „Mitte“ nämlich, in der sich die grundlegenden Elemente, „Werkstoffe, Formen, Farben, Bedeutungen“, gegenseitig harmonisch durchdringen, die das Werk als „Ganzheit“ und zugleich als „Individualität“ darstellen.¹⁰

Die Eigenschaft der „Ganzheit“ des Kunstwerks und sein Sein als „eine in sich ruhende kleine Welt“, in der die einzelnen Elemente „nicht nur im Verhältnis einer gegenseitigen Durchdringung, sondern darüber hinaus in einem bestimmten Ordnungszusammenhang“ stehen, führen Sedlmayr dazu, der „Maxime jeder Interpretation“ zu folgen, nach der nämlich in einem gelungenen Kunstwerk sich das Ganze aus den Teilen versteht und die Teile sich aus dem Ganzen verstehen.¹¹ Es handelt sich dabei um das traditionelle Prinzip des hermeneutischen Zirkels, das Sedlmayr schon von Diltheys Lehre her bekannt war und auf das er jetzt mit Bezug auf den zweiten der vier Kanones der Lehre Betti zurückkommt, nämlich auf den Kanon der „Ganzheit und Zusammenstimmung der hermeneutischen Wertbeurteilung“.¹²

8 Sedlmayr, IW, S. 192. Vgl. auch Sedlmayr, KaW, S. 11–12.

9 G. Carchia, *Arte e bellezza*, S. 105.

10 Sedlmayr, PI, S. 105.

11 Zit. in der Reihenfolge: Sedlmayr, PI, S. 125 und 102 und Sedlmayr, IW, S. 189. Die Ganzheit des Werks heben auch Betti, Weidlé, Furtwängler und van Scheltema hervor.

12 Vgl. Sedlmayr, PI, S. 100–103, mit Bezug auf Dilthey ohne nähere Angaben (vgl. jedenfalls: W. Dilthey, *Die Entstehung der Hermeneutik* (1900), in *Gesammelte Schriften*, Bd. V, *Die geistige Welt. Einleitung in die Philosophie des Lebens*, I, *Abhandlungen zur Grundlegung der Geisteswissenschaften*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1990⁸, S. 317–331: 330) und Sedlmayr, IW, S. 189, mit Bezug auf Betti. Für den Letzteren, außer Betti, HM, S. 23–31, zitiert von Sedlmayr, vgl. Betti, AAMG, S.

Die Interpretation des Kunstwerks

Betti beschränkt die Tragweite des zweiten Kanons nicht auf das Werk, sondern setzt ihn auch in der Beziehung zwischen Text und Kontext ein. Zum Kontext zählt er sowohl die Lebensumstände, den künstlerischen und persönlichen Werdegang des Künstlers, als auch das kulturelle System, dem ein Kunstwerk angehört und in dem es geschaffen wurde. Auch Sedlmayr verkennt in seiner Theorie diese Aspekte nicht, ganz im Gegenteil vertieft er, wie bereits bemerkt, auf originäre Weise Max Dvořáks Idee einer „Kunstgeschichte als Geistesgeschichte.“ In dieser Hinsicht ist Tedesco zuzustimmen, der eine „positive Zirkularität im Verhältnis des einzelnen Ereignisses zum Gesamtbild des Geschehens“ bei Sedlmayr feststellt.¹³ Letzteres wird jedoch, wie im übrigen Tedesco auch schreibt, von ihm „gemäß seiner Grundthese zugunsten der Untersuchung des Einzelwerks“ zurückgenommen.¹⁴ Ebenso bezieht sich der Kanon der Ganzheit vor allem auf das Kunstwerk, um auf diese Weise eine physische und geistige Korrespondenz zwischen den beiden Aspekten, nämlich zwischen Form und Inhalt zu erreichen. In Übereinstimmung mit Betti betrachtet Sedlmayr die Form nicht als ein Behältnis, in das ein Inhalt einfließt. Im Moment der Schöpfung eines Werks ergibt sich vielmehr eine Wechselbeziehung zwischen beiden Elementen, die aufeinander reagieren, indem sie sich gegenseitig verändern, „so dass es am Ende von Inhalt *und* Form abhängt, welche Gestalt die Form hat und von der Form *und* dem Inhalt, wie der Inhalt schmeckt“.¹⁵

Für die Auslegungspraxis entnimmt Sedlmayr aus dem zweiten Kanon, „das Verbot, stückhaft zu verfahren“.¹⁶ In einer kurzgefassten Rekonstruktion der Entstehung der Kunstgeschichte teilt er seiner Arbeit selbst rückblickend eine wesentliche Rolle in der wissenschaftlichen Entwicklung des Fachs zu: Er meint dabei insbesondere die Einführung der „Strukturanalyse“ in einer Studie aus dem Jahr 1925 und die 1930 erschienene Mo-

219–226 und Betti, TGI, S. 307–314.

13 S. Tedesco, *Il metodo e la storia*, S. 117.

14 Ebda.

15 Sedlmayr, IW, S. 189–190.

16 Sedlmayr, IW, S. 244 Anm. 189.

nographie zu Borromini.¹⁷ Der Name kann in die Irre führen, bei der Strukturanalyse geht es ihm nicht um eine Zerlegung des Werks in einzelne Teile, wohl aber um die Betonung seiner Elemente oder genauer, um eine „Einsicht in den Zusammenhang der Struktur“: Andernfalls, so fügt er hinzu, hätte man „nicht mehr ein Ganzes vor sich“ und das Leben des Kunstwerks wäre zerstört.¹⁸ Die Strukturanalyse garantiert so gerade den Ganzheitscharakter, indem sie unterstreicht, dass „bei dieser Methode zugleich mit der formalen ‚Seite‘ des Kunstwerks auch seine *Bedeutung* berücksichtigt werden muss“.¹⁹

17 Vgl. Sedlmayr, KaW, S. 22–23, mit Bezug auf ders., *Gestaltetes Sehen*, in „Belvedere“, 8, 1925, S. 65–75; ders., *Zum gestalteten Sehen*, in „Belvedere“, 9–10, 1926, S. 57–62 und ders., *Die Architektur Borrominis*, Piper & Co., München 1939² (1930¹), also 2. Nachdruck der 2., vermehrten Auflage, Olms, Hildesheim/Zürich/New York 1986.

18 Sedlmayr, PI, S. 102. Marco Pogacnick deutet die Strukturanalyse als Zersplitterung des Werks und indem er sich diesbezüglich auf den Begriff „sehen“ bezieht, stellt er klar, dass Sedlmayr selbst dies nicht als einfaches Sehen definiert habe, sondern als ein „Zersehen“ und fährt danach fort: „Die Vorsilbe zer- verleiht dem ‚Sehen‘ ein Tun, das das Objekt zersplittert, dekonstruiert und in eine Vielzahl von Ebenen zerlegt, die dessen Struktur darstellen“ (M. Pogacnick, *Introduzione* zu: H. Sedlmayr, *L'architettura di Borromini. La figura e l'opera*, Electa, Mailand 1996, S. 7–22: 15). Wenn aber die Analyse so weit gehen würde, könnte der im Zersehen wahrgenommene Gegenstand nicht jenes Gebilde sein, deren Vorsilbe „Ge-“ das „das Sammeln und [das] Vereinen darum, was das Geheimste, das Eigenste, das Eigenlichste ist“ bedeuten, wie Mario Perniola schreibt und wie Pogacnick zitiert (M. Perniola, *Dopo Heidegger. Filosofia e organizzazione della cultura*, Feltrinelli, Mailand 1982, S. 81, zit. in M. Pogacnick, *Introduzione*, S. 21 Anm. 48). Aus der Sicht Sedlmayrs ist es die Mitte des Werks, sein anschaulicher Charakter, die dieses „Sammeln und Vereinen“ auslöst. Es ist die zeitgenössische Kunst, die die Zersplitterung durchführt, das Werk aufhebt und ästhetische Objekte herstellt. Wenn es stimmt, dass Sedlmayr teilweise selbst „Zersehen“ und „Dekomponieren“ gleichsetzt, wie er dies in seinem Essay über die „Macchia“ von Bruegel tut, so zielt – auch in diesem Fall – die Interpretation auf den einheitlichen Charakter der Malerei des flämischen Meisters. Vgl. H. Sedlmayr, *Die „Macchia“ Bruegels* (1934), in Sedlmayr, EW, Bd. I, S. 274–318: 276–278ff. (mit der Lesart zu vergleichen, die man in Sedlmayr, VM, S. 187–189, findet, in dem Bruegel als „Vorläufer der modernen Kunst“ bezeichnet wird) und dazu L. Dittmann, *Stil, Symbol, Struktur*, S. 165–171.

19 Sedlmayr, KaW, S. 23.

Die Interpretation des Kunstwerks

Andererseits ist die *Strukturanalyse* aber auch nicht nur Analyse, sondern Analyse und Synthese zugleich. Wie überall dort, wo man es mit echten Ganzheiten zu tun hat, muss das Ganze aus den Teilen, müssen die Teile aus dem Ganzen verstanden werden. Das ist keineswegs ein *circulus vitiosus*.²⁰

Zwar ist solch eine Aussage in jeder Theoretisierung des hermeneutischen Zirkels in fast gleichem Wortlaut zu finden, doch wird hier – und darin zeigt sich ein originärer Gedanke – eine starke begrifflich-konzeptionelle Verbindung zwischen dieser Theorie und der von Sedlmayr eingeführten und ausformulierten Strukturanalyse in Anspruch genommen. Auf diese Weise erreicht Sedlmayr eine Konvergenz der gegensätzlichen Instanzen von Formalismus und Ikonographie.²¹ Dennoch bleibt entgegen seiner Behauptungen der hermeneutische Zirkel unvollkommen: Die Elemente des Kunstwerks haben nämlich keinen Wert an sich, sie erreichen ausschließlich im Moment der Analyse eine teilweise Autonomie. Daraus folgt, dass sie keine Elemente im eigentlichen Sinn sind, sondern lediglich Momente, die in Abhängigkeit von der Ganzheit des Kunstwerks verstanden werden müssen, dem einzig wahrhaften und möglichen Gegenstand der Interpretation.²² Von hier aus gewinnt Sedlmayr das „Verbot, stückhaft zu verfahren“ aus Bettis zweitem Kanon. Betti allerdings bestätigt dies nicht, vielmehr unterstreicht er die „hermeneutische Wechselbeziehung“, die zwischen der Ganzheit des Werks und seinen Teilen besteht:

20 Sedlmayr, PI, S. 103.

21 Die Erläuterung von Carchia zur Interpretationstheorie Sedlmayrs als ein „*scheinbarer* Vorschlag einer friedlichen Integration zwischen Formalismus und Ikonographie“ kann in diesem Sinne verstanden werden (G. Carchia, *Arte e bellezza*, S. 105 – kursiv von mir). Carchia räumt jedenfalls ein, dass Sedlmayrs Hermeneutik nicht auf diesen Vorschlag reduzierbar ist. Vgl. dazu auch die Anmerkungen in H. Locher, Eintrag *Stil*, S. 339 sowie die kritischen Bemerkungen von H. Bauer, *Form, Struktur, Stil*, S. 167–168.

22 Zum hermeneutischen Zirkel bei Sedlmayr, Vgl. L. Dittmann, *Stil, Symbol, Struktur*, S. 160–163.

Hermeneutik und Kunstwissenschaft

Eine Wechselbeziehung, die es erlaubt, die Auslegung des Werks so vorzunehmen, dass man entweder die Einheit des Ganzen mittels der einzelnen Teile oder umgekehrt den Sinn der einzelnen Teile in ihrer Abhängigkeit von der Einheit des Ganzen verstehen kann.²³

Genau betrachtet ist Sedlmayr überzeugt von der Möglichkeit, in einem einzigen intuitiven Akt die Ganzheit des Kunstwerks zu erfassen. So gesehen ist es verständlich, dass seine Position Deutungen wie der von Lorenz Dittmann Vorschub leistete, der hier eine innere Abhängigkeit von der Hegelschen Philosophie des absoluten Geistes erkennt.²⁴ Betti seinerseits macht sich im Gegensatz dazu zum Fürsprecher einer Hermeneutik *cum grano salis*, im Bewusstsein der Beschränkung, die eine einseitige und stückhafte Verfahrensweise mit sich bringt, jedoch ohne eine solche Verfahrensweise abzulehnen, da sich das Verständnis des Ganzen mittels der Teile und das Verständnis der Teile mittels des Ganzen gegenseitig ergänzen und stärken. Andererseits und aus den gleichen Gründen ist sich Betti aber auch der Unmöglichkeit bewusst, unmittelbar und vollständig zum Werk in seiner Ganzheit vordringen und es begreifen zu können. In dieser Hinsicht erhält die Ermahnung von Mephistopheles aus Goethes *Faust* „Glaub unsereinem: dieses Ganze / Ist nur für einen Gott gemacht!“ für ihn eine tiefsinnige hermeneutische Bedeutung.²⁵

23 Betti, AAMG, S. 221; Betti, TGI, S. 309. Vgl. Betti, HM, S. 26.

24 Vgl. L. Dittmann, *Stil, Symbol, Struktur*, S. 231. Zu Sedlmayrs Hegelianismus vgl. auch den Hinweis in F. J. Schwartz, *Blind Spots*, S. 150.

25 J. W. Goethe, *Faust*, I, V. 1780–1781 (*Goethes Werke*, Bd. 3, *Hamburger Ausgabe*, Beck, München 1986¹⁶). Vgl. Betti, AAMG, S. 324 und Betti, TGI, S. 421. Dieser Aspekt fehlt fast vollständig in der Untersuchung des zweiten Kanons von C. Danani, *La questione dell'oggettività nell'ermeneutica di Emilio Betti*, S. 137–142. Jedenfalls bestärkt er die Auslegung der Wissenschaftlerin, die auf überzeugende Weise feststellt, dass die Fragwürdigkeit des Kanons der Ganzheit wenig problematisch wird, wenn er nämlich als „regulative Anweisung“ verstanden wird, „die man formal nennen könnte“ (ebda., S. 141).

2.3 Interpretieren, Verstehen, Erklären

Auch wenn die Untersuchung des Wesens eines Kunstwerks die implizite Voraussetzung jeder Interpretationstheorie ist, geht sie in Sedlmayrs Sichtweise über die eigentlichen Aufgaben der Kunstgeschichte hinaus. Den einzig wahren möglichen Gegenstand einer Auslegung stellt das Kunstwerk in seiner Ganzheit und Individualität dar: Von hier aus erhält die Kunstgeschichte eine monographische Richtung, als Weg, die Frage nach der Beziehung zwischen der Singularität des Phänomens und dem geschichtlichen Werden neu zu formulieren. Diese Fragestellung wurde in der Abhandlung von 1931 explizit thematisiert, die am Anfang der „New Viennese School“ stand:

Verstehen wir die Gebilde nicht, dann verstehen wir auch nicht, was sich im Geschehen eigentlich geändert hat, dann verstehen wir auch das Geschehen nicht. Es hat sich in der Praxis gezeigt, dass eine möglichst weitgetriebene Erkenntnis einzelner Gebilde unsere Erkenntnis auch des Geschehens an der betreffenden Stelle entscheidend klären konnte.²⁶

In den späteren Schriften bleibt die Frage eher im Hintergrund, doch sie ist dort spürbar, wo Sedlmayr „die Erforschung des einzelnen Kunstwerks und die Erforschung der Kunstgeschichte, mit dem letzten Ziel einer Universalgeschichte der Kunst“ zu den Forschungsaufgaben der Disziplin erhebt.²⁷ Das letzte Ziel, mittels dessen die Kunstwissenschaft danach strebt, wie schon gesehen, „Führerin der modernen Geisteswissenschaften“ zu werden. Es geht also um das „Interpretieren“, das Sedlmayr monographisch ausrichtet und damit wendet er sich einer Beschäftigung mit dem Kunstwerk als solchem zu. Für die übrigen Aufgaben, die der kunstgeschichtlichen Forschung zugeteilt werden, sieht er zwei weitere „Arten des ‚Begriffens‘ von Kunstwerken“ vor: das „Ableiten“, bei dem das Kunstwerk in

26 Sedlmayr, KK, S. 66.

27 Sedlmayr, KaW, S. 13.

Bezug zu den historisch vorangegangenen Formen betrachtet wird, und das „Erklären“, bei dem die Kräfte sowie die im weiteren Sinne äußeren oder „transästhetischen“ Faktoren untersucht werden, die zur Entwicklung des Kunstwerks beigetragen haben. Wie für Betti stellt auch für Sedlmayr das „Verstehen“ den „Erfolg und das Ergebnis der Interpretation“ dar.²⁸

Auf diese Weise dringt Sedlmayr unmittelbar in den Kern der Diskussion über den epistemologischen und methodologischen Status des Geisteswissenschaften vor. Er ergreift Partei gegen eine zweipolige Entgegensetzung von Verstehen und Erklären, die den ersten Begriff auf den Fachbereich der Geisteswissenschaften begrenzt und den zweiten zu den Naturwissenschaften zählt.²⁹ Eine solche Gegenüberstellung hält er für „logisch schief und durchaus abzulehnen“, und zwar deswegen, weil das Verstehen ein passives Verfahren ist, während das Interpretieren und das Erklären zwei aktive Verfahren sind. Weiter argumentiert er, dass man „ebenso eine Erklärung wie eine Interpretation“ verstehen kann.³⁰ Sedlmayr distanziert sich damit von Wölfflin, der den Begriff „Erklären“ im Sinne des „Verstehens“ verwendet, und plädiert demgegenüber dafür, eine Überlagerung der beiden Begriffe zu vermeiden. Dem Begriff „Erklären“ soll die Aufgabe zukommen, Erscheinungen innerhalb eines bestimmten Bereichs auf Erscheinungen in einem anderen Bereich zurückzuführen, etwa in jenen Fällen, in denen man der Verbindung des Kunstwerks mit den vielfältigen Faktoren gegenübersteht, die zu seiner Bestimmung als Kunstwerk beitragen:

28 Sedlmayr, IW, S. 182–183. Vgl. ebda, S. 243 Anm. 178, mit Bezug auf Betti, HM, S. 13.

29 Sedlmayrs Standpunkt steht so z.B. in der Nähe von Erich Rothacker, der sich seit seiner Abhandlung von 1924 mit einem Überdenken der Verbindungen zwischen Verstehen, Erklären und Begreifen beschäftigt und dadurch in expliziter Polemik mit Paul Natorp und Wölfflin steht. Vgl. E. Rothacker, *Logik und Systematik der Geisteswissenschaften*, Bouvier, Bonn 1947², vor allem S. 119–131; dazu S. Tedesco, *Il metodo e la storia*, S. 63–65. Dieser letztere Bezug ist deshalb interessant, weil auch Wölfflin selbst – wie wir sehen werden – zur Zielscheibe von Sedlmayrs Kritik geworden ist. Bemerkenswert erscheint auch, dass Sedlmayr die Schrift von Rothacker bekannt war. Er zitiert sie denn in *Kunstgeschichte als Stilgeschichte*, S. 236 Anm. 60.

30 Sedlmayr, PI, S. 239 Anm. 112.

Die Interpretation des Kunstwerks

Faktoren biologischer, psychologischer, sozialer, geistiger und personenhafter Art, auch kontingente, nicht weiter ableitbare, und zwar sowohl individuelle wie kollektive, bewusste wie unbewusste.³¹

Trotz des Bezugs auf Betti ist bei Sedlmayr der Zusammenhang zwischen Verstehen und Erklären anders akzentuiert. Betti, der eher der Diltheyschen Tradition nahesteht, aber dessen Schlussfolgerungen radikalisiert, unterscheidet sorgfältig Verstehen von Erklären, nicht nur, weil es sich dabei, was die Methode und die mit einbezogene Erfahrungsdimension angeht – besonders der letzte Punkt grenzt seine Position von der Diltheys ab –,³² um verschiedene Modi des Erkennens handelt, sondern auch, weil solche Modi unterschiedlichen Fachgebieten angehören: Der Verstehensprozess zählt zu den Geisteswissenschaften, bei der „Deduktion durch vorgegebene Begriffe“ und bei der „Induktion oder kausalen Erklärung“ handelt es hingegen um eigene Prozesse, die jeweilig der Mathematik respektive den Naturwissenschaften zuzuordnen sind.³³ Das Erklären hat für Betti demnach immer die Bedeutung eines kausalen Erklärens, das auf den Komplex der Naturwissenschaften begrenzt bleibt. Er bestreitet nicht, dass auch auf dem Gebiet der Geisteswissenschaften kausale Gesetze etwa biologischer, psychologischer oder soziologischer Art einwirken. Doch, so fügt er hinzu, sollte man im Fall einer Objektivierung des Geistes,

31 Sedlmayr, IW, S. 183. Vgl. Sedlmayr, PI, S. 128, mit Bezug auf H. Wölfflin, *Das Erklären von Kunstwerken*, Seemann, Leipzig 1940 (1921¹).

32 Vgl. J. de Mul, *Understanding Nature. Dilthey, Plessner, and Biohermeneutics*, in G. D'Anna/H. Johach/E. S. Nelson (Hrsg.), *Dilthey, Anthropologie, und Geschichte*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2013, S. 459–478, unter <http://www.demul.nl/nl/publicaties/publicaties-per-categorie/boekbijdragen/item/1526-understanding-nature-dilthey,-plessner-and-biohermeneutics> (zuletzt am 10.9.2017).

33 Betti, AAMG, S. 52; Betti, TGI, S. 73. Zur Entwicklung dieser Auffassung in Bettis Denken vgl. G. Mura, *Verità e storia in Vico e in Betti*, in G. Crifò (Hrsg.), *Le idee fanno la loro strada*, S. 17–28.

die Umwandlung und die Überformung nicht aus dem Auge verlieren, die der Kausalzusammenhang wegen der Überschneidung und der Einschaltung einer individuellen Energie oder Ganzheit, die ihr Zentrum in sich selbst hat, erfährt. Die Aufgabe des Auslegenden ist nicht die, die Entstehung der Objektivation auf das Kausalitätsverhältnis zu reduzieren, sondern die, ihre Faktoren aufzudecken und in ihnen ihren zureichenden Grund wiederzufinden.³⁴

Es sind also der Ganzheitscharakter des *interpretandum* und seine Konnotation als Mitte, die eine „Umwandlung“ und eine „Überformung“ des kausalen Zusammenhangs bestimmen. Dadurch wird das Erklären zu einem ungeeigneten Erkenntnisprozess für die Geisteswissenschaften. Trotz der unterschiedlichen Aufgaben und Bereiche, die Sedlmayr dem Erklären zuerkennt, nimmt er – diesmal in Einklang mit Betti – an, dass man nur „objektive Bekundungen“³⁵ des Geistes im eigentlichen Sinne interpretieren kann; im kunstgeschichtlichen Bereich sind dies demnach vor allem die Kunstwerke und, allgemeiner gesehen, schriftliche und bildliche Dokumente.

2.4 Interpretieren als Wiederschaffen

Der ideale Ausgangspunkt für eine Interpretation besteht für Sedlmayr zunächst im schweigenden Vernehmen des Appells, mit dem das Werk sich an uns wendet. Inspiriert von einem Artikel von Gerhard Helmut Schwabe schreibt er die Initiative der Begegnung mit dem Werk dem Werk selbst zu: Hierbei befragt der emotionale und repräsentative Gehalt direkt den Betrachter, der anfänglich ein Verhalten annimmt, das Schwabe im Rahmen der ursprünglichen menschlichen Verhaltensmuster als „untätiges Wach-

34 Betti, AAMG, S. 53; Betti, TGI, S. 74.

35 Betti, HM, S. 1 (zit. in Sedlmayr, IW, S. 182).

Die Interpretation des Kunstwerks

sein“ bezeichnet.³⁶ „Das Angesprochensein“, so zitiert Sedlmayr Schwabe, „ist tatsächlich ein Geführtsein, gegen das sich kein Widerstand erhebt, der Beginn eines Dialogs, dessen Verlauf mein Gegenüber bestimmt“.³⁷ Vor dem Handeln muss sich der Interpret der allgemeinen Stimmung des Werks hingeben, anderenfalls könnten Missverständnisse aufkommen und das Verständnis beeinträchtigen.

In der italienischen Ausgabe der Sedlmayrschen Schrift über das Licht in der bildenden Kunst³⁸ haben Roberto Masiero und Riccardo Caldura dem Thema einige Überlegungen gewidmet. Sie haben eine Nähe zwischen der Haltung des „untätigen Wachseins“ und dem ursprünglichen griechischen Gedanken der *theoria* entdeckt, nicht als „Selbstbestimmung des Subjekts“ gedacht, sondern ausgehend „von dem her, was es anschaut“: Es handelt sich dabei um einen Gedanken, den später Gadamer aufgegriffen hat, um den teilnehmenden und hinreißenden Charakter der als „Spiel, Symbol und Fest“ thematisierten Kunst zu betonen.³⁹ Wenn die *theoria* nach Gadamer „wirkliche Teilnahme, kein Tun, sondern ein Erleiden (*pathos*), nämlich das hingerissene Eingenommensein vom Anblick“ ist,⁴⁰ dann benötigt das Werk, um sich enthüllen zu können, Masiero und Caldura zufolge einen „authentisch ‚theoretischen‘ Interpreten [...], der sich anschickt, die leuchtende Evidenz des Werks, seinen festlichen und epiphanischen Charakter zu empfangen“.⁴¹

Diesbezüglich betont Sedlmayr: Wenn der Ausgangspunkt auf dem

36 Sedlmayr, IW, S. 185, mit Bezug auf G. H. Schwabe, *Untätiges Wachsein*, in „Antaios“, V, 1964, S. 519–534.

37 Sedlmayr, IW, S. 185, zitiert G. H. Schwabe, *Untätiges Wachsein*, S. 533. Vgl. auch Sedlmayr, PI, S. 115. Zu bemerken ist, dass Schwabe (S. 530) wenige Seiten vor dem von Sedlmayr zitierten Abschnitt diesen sowie den „Verlust der Mitte“ zitiert.

38 Originalausgabe: H. Sedlmayr, *Das Licht in seinen künstlerischen Manifestationen*, Mäander, Mittenwald 1979 (1960¹).

39 Vgl. H.-G. Gadamer, *Wahrheit und Methode*, S. 129–130, aus denen die zitierten Begriffe stammen; ders., *Die Aktualität des Schönen* und R. Masiero/R. Caldura, *Presentazione*, S. 27–28.

40 H.-G. Gadamer, *Wahrheit und Methode*, S. 130.

41 R. Masiero/R. Caldura, *Presentazione*, S. 27.

stillen Empfangen gründet, dann liegt das „Ziel“ der Auslegung in einer Art „Restauration, Restitution, ja Resurrektion des Kunstwerks in seiner verlorenen Unmittelbarkeit“.⁴² Wie er mit Nachdruck auch schon in einigen früheren Schriften dargelegt hatte, ist die Auslegung von Werken der bildenden Kunst „ein Wiederschaffen“, ist „Re-Produktion“.⁴³ Bereits in den dreißiger Jahren hat Sedlmayr seine Theorie auf dem Unterschied aufgebaut, den das Kunstwerk gegenüber dem „Kunst Ding“ beansprucht. Nach dieser für ihn zentralen These „lebt“ das Kunstwerk als solches nur im Zusammentreffen mit dem Interpreten, der es von Mal zu Mal in Erinnerung ruft, es aufrüttelt und zum Leben erweckt. Außerhalb dieses Zusammentreffens ist es nur als physischer Gegenstand präsent, eben als „Kunst Ding“, das darauf wartet, neu geschaffen zu werden, um tatsächlich zum Kunstwerk zu werden. Wenn der Interpret seine Haltung ändert, bleibt das Ding, wie es ist, aber es wird „von uns zu einem anderen Kunstgebilde ausgestaltet“.⁴⁴

Anhand dieser Prämisse kann gezeigt werden, wie die hypothetische

42 Sedlmayr, IW, S. 185–186.

43 Sedlmayr, PI, S. 97. Zu Sedlmayrs Auffassung über die Interpretation als Wiederschaffen vgl. die Kritiken von: L. Dittmann, *Stil, Symbol, Struktur*, S. 231–232 und H. Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte?*, S. 26–27; ders., *Das Ende der Kunstgeschichte*, S. 150. Wirklichkeitsnah ist die Wortwahl Benjamin Binstocks, der hier vom „Motiv Brunhilde“ (*Brunhilde motif*) spricht; allerdings ist dieser Hinweis auf Wagner nicht ausreichend, um Sedlmayrs Verweis auf Furtwängler zu erklären, wie hingegen Binstock zu denken scheint: Furtwängler wird von Sedlmayr nicht als Dirigent angesehen, sondern, wie schon beobachtet, in Analogie mit Betti, als Theoretiker der Interpretation. Vgl. B. Binstock, *Springtime for Sedlmayr? The Future of Nazi Art History*, in „Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte“, LIII, 2004, S. 73–86: 74.

44 Sedlmayr, KK, S. 57. Zur Unterscheidung zwischen Kunstwerk und „Kunst Ding“ vgl. L. Dittmann, *Stil, Symbol, Struktur*, S. 151–154 und O. Pächt, *Methodisches zur kunsthistorischen Praxis (1970–1971)*, in *Methodisches zur kunsthistorischen Praxis. Ausgewählte Schriften*, Prestel, München 1977, S. 187–300: 188–189, 232–234. Im Anschluss an die oben angestellten (Abschnitt 1, Anm. 62) Betrachtungen zu Sedlmayr und Duchamp ist der Vorschlag von Werner Hofmann miteinzubeziehen, in dem er sich bezüglich dieser Unterscheidung fragt, die er insbes. bei Pächt hervorhebt, ob Pächt selbst seine Schrift nicht auf die *Readymades* von Duchamp hätte ausdehnen können. Vgl. W. Hofmann, *Die Gemse und das Alpenpanorama*, in „Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte“, LIII, 2004, S. 86–108: 100.

Die Interpretation des Kunstwerks

Nähe zum griechischen Konzept der *theoria* genau besehen gerade durch die Aussage Sedlmayrs widerlegt wird, die Masiero und Caldura zur Unterstützung ihrer These heranziehen und die hingegen belegt, wie Sedlmayr einer Mystik des Erlebnisses verbunden bleibt. Die Textstelle lautet:

Das „wiedererweckte“ Kunstwerk ist kein unverlierbarer Besitz. Es kann nicht mechanisch in der Erinnerung verwahrt, sondern muss bei jeder Begegnung aufs neue aus seiner Mitte wiedererschaffen, wiedergeboren werden.⁴⁵

Der Akt des Wiedererweckens, der von Mal zu Mal und bei jeder Begegnung mit dem Gegenstand wieder erfolgt, findet für Sedlmayr statt, „in dem Augenblick, da es die Seele erfüllt“:⁴⁶ Dies erzeugt die „wahre Gegenwart“, die übergeschichtliche zeitliche Dimension, in der sich das Werk von der gewöhnlichen Zeit befreit.⁴⁷ In der Begegnung mit dem Kunstwerk eröffnet sich eine „kurze Epiphanie der wahren Gegenwart in der geschichtlichen“, doch eine Erfahrung „von äußerster Fragilität“ und als solche von der Ungewissheit begleitet, „ob jemals wieder und wann sich diese Epiphanie wiederholen möchte“.⁴⁸ So legt Sedlmayr schlussendlich trotz seiner Hinweise auf die „Mitte“ und die „Ganzheit“ die Einheit des Werks als solche in den zerbrechlichen und unsicheren Erlebnissen der wahren Gegenwart still. Es ist kein Zufall, dass einer der Referenzpunkte für seine Theorie der Zeitlichkeit Oskar Becker ist, diesen wiederum zitiert Gadamer und zeigt damit die Grenzen einer ästhetischen Gründung im Begriff Erlebnis auf: „*Zeitlich* angesehen *ist* das Werk nur in einem Augenblick (bzw. jetzt); es ist ‚jetzt‘ dies Werk und ist es schon ‚jetzt‘ nicht mehr!“⁴⁹ – Worte,

45 Sedlmayr, PI, S. 116 (zit. in R. Masiero/R. Caldura, *Presentazione*, S. 27–28).

46 Sedlmayr, PI, S. 96.

47 Ders., *Das Problem der Zeit. Die wahre und falsche Gegenwart* (1955), in Sedlmayr, KW, S. 164–180: 170.

48 Ebda., S. 170–171.

49 O. Becker, *Von der Hinfälligkeit des Schönen und der Abenteuerlichkeit des Künstlers* (1929), in *Von der Hinfälligkeit des Schönen und der Abenteuerlichkeit des Künstlers*

die bezeichnenderweise in Einklang mit Sedlmayrs Überlegungen zur „kurzen Epiphanie“ der Erfahrung in der Begegnung mit dem Kunstwerk stehen.

Vor diesem Hintergrund ist es auch kein Zufall, dass der Kern der Kritik Gadamer an Sedlmayr gerade die Problematik der Zeitlichkeit betrifft. Indem Gadamer die Gegenüberstellung von geschichtlicher, gewöhnlicher Zeitlichkeit und übergeschichtlicher, durch ihre Fülle und wahre Gegenwart gekennzeichnete Zeitlichkeit, als lediglich dialektisch zurückweist, gelingt es ihm zu zeigen, wie sich die Epiphanie als Kennzeichen der übergeschichtlichen Zeitlichkeit im Bewusstsein als Erfahrung ohne Kontinuität manifestiert. Nach Gadamer ist es ganz im Gegenteil „gerade die Kontinuität, die ein jedes Zeitverständnis zu leisten hat, auch wenn es sich um die Zeitlichkeit des Kunstwerks handelt“.⁵⁰ Auf überzeugende Weise belegt Gadamer Kritik – eben der Gadamer, den Masiero und Caldura in Einklang mit sich sehen –, wie sehr Sedlmayrs Standpunkt an die Erlebnisästhetik des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts und deren Aporien gebunden ist.

2.5 Umkehrung des Schöpfungsvorgangs und Besserverstehen

Die Aufgabe des Interpreten besteht nach Sedlmayr in der „Resurrektion“ oder im Wiederschaffen des Kunstwerks, also darin,

diese erst noch mehr oder minder ungegliederte „Anschauung“ so zu transformieren, dass sie derjenigen möglichst nahekommt, aus der eben dieses Kunstwerk entstanden ist. Interpre-

– *Von der Abenteuerlichkeit des Künstlers und der vorsichtigen Verwegenheit des Philosophen*, Alexander, Berlin 1994, S. 7–38: 31 (zit. in H.-G. Gadamer, *Wahrheit und Methode*, S. 101). Zu Sedlmayrs Bezugnahmen auf diese Schrift vgl. H. Sedlmayr, *Das Problem der Zeit*, S. 173 und 243 Anm. 168. Es stellt sich besonders in diesem letzten Essay heraus, dass die *auctores* der Fragestellung hinsichtlich der Zeitlichkeit Franz von Baader und Otto Friedrich Bollnow sind.

50 H.-G. Gadamer, *Wahrheit und Methode*, S. 126–127.

Die Interpretation des Kunstwerks

tation ist also primär eine Transformation jener ursprünglichen Gesamtanschauung, die von dem Kunstwerk selbst im Interpretieren hervorgerufen wurde.⁵¹

Hier wird die traditionelle Theorie der Umkehrung des Schöpfungsvorgangs in den hermeneutischen Prozess wieder aufgenommen, eine Theorie, die sich auch Betti zu eigen macht, nämlich dahingehend, dass „der Interpret auf dem hermeneutischen Wege rückschauend den schöpferischen Weg in umgekehrter Richtung durchlaufen muss, dessen Nachdenken er in seinem Innern zu vollziehen hat“.⁵² Sedlmayr kommentiert die Aussagen Bettis und präzisiert, dass nicht der kreative Prozess rekonstruiert werden muss, sondern das Ergebnis, in anderen Worten: das Werk.⁵³ In diesem Zusammenhang erinnert er an den ersten Kanon von Bettis Theorie, jenen der „hermeneutischen Autonomie oder [...] Immanenz des hermeneutischen Maßstabs“, nach dem es die Aufgabe der Interpretation ist, „den gemeinten Sinn einer fremden [...] Bekundung [...] aufzusuchen“, mit dem notwendigen Respekt vor seinem Anderssein im Sinne der *Maxime sensus non est inferendus sed efferendus*.⁵⁴

Auch wenn es nicht angemessen erscheint, Betti *tout court* als Romantiker zu bezeichnen, so offenbart er dennoch durch die Aufnahme der Theorie der Umkehrung des Schaffensprozesses eine Verbindung zur romantischen Hermeneutik und insbesondere zu Schleiermacher – die er übrigens explizit eingesteht.⁵⁵ Indem er diese Thesen für sich vereinnahmt,

51 Sedlmayr, IW, S. 185.

52 Betti, AAMG, S. 182; Betti, TGI, S. 262. Vgl. Sedlmayr, HM, S. 16–17.

53 Vgl. Sedlmayr, IW, S. 195, mit Bezug auf Betti, HM, S. 84. Vgl. auch Sedlmayr, PI, S. 97.

54 Betti, HM, S. 22, 35 und 21 (zit. in Sedlmayr, IW, S. 244 Anm. 183).

55 Vgl. Betti, AAMG, S. 182; Betti, TGI, S. 262 und Betti, HM, S. 17 Anm. 19. Zur Einschätzung von Betti als Romantiker, unter den Kritikern allgemein verbreitet, vgl. die Einschränkungen von F. Spantigati, *Riflessioni sulla questione universitaria*, in „Il foro amministrativo e delle acque pubbliche“, XLV, 1969, S. 559–566: 561; A. Plachy, *La teoria della interpretazione*, S. 2 und 21; G. Crifò, *Emilio Betti. Note per una ricerca*, in „Quaderni fiorentini per la storia del pensiero giuridico moderno“, 7, 1978,

zeigt sich Sedlmayrs Verbindung mit der Romantik in noch größerem Maße als bei Betti. Er gelangt auf diesem Weg zu der Ansicht, dass es die Aufgabe des Interpreten sei, „das Kunstwerk nicht mit den ‚Augen‘ des Interpreten, sondern sozusagen mit denen seines Urhebers“ zu betrachten.⁵⁶ Damit übernimmt er gänzlich und ohne Einschränkungen die romantische These des Verstehens auf der Grundlage der *mens auctoris*.

Diese Lehrmeinung ist auch Betti zugeschrieben worden. Allerdings ist Bettis Sichtweise, wie er sie selbst für sich in Anspruch genommen hat und wie die Forschung sie später weitreichend bestätigen konnte, diesbezüglich wesentlich deutlicher ausformuliert.⁵⁷ Wenn er in erster Linie und ohne Vorbehalt das Verfahren der Auslegung als ein empathisches Sich-Hineinversetzen in die Seele des Verfassers beschreibt, so stellt er andererseits auch klar, dass man die psychologische Entstehung der hermeneutischen Intuition nicht mit dem logischen Verfahren der Interpretation verwechseln darf. Das bedeutet, dass die emotionalen und privaten Inhalte, die als nützliche Faktoren das Verständnis erleichtern, in eine objektiv kontrol-

S. 165–287: 176 Anm. 45; A. Argirotti, *Valori, prassi, ermeneutica*, S. 59–60 und passim; T. Griffero, *Elogio dell'incompiutezza. L'eccedenza simbolica nell'ermeneutica di Emilio Betti*, in V. Frosini/F. Riccobono (Hrsg.), *L'ermeneutica giuridica di Emilio Betti*, Giuffrè, Mailand 1994, S. 87–107: 87–90; L. Mengoni, *A proposito della Teoria generale della interpretazione di Emilio Betti*, ebda., S. 153–157: 154 und C. Danani, *La questione dell'oggettività nell'ermeneutica di Emilio Betti*, passim.

56 Sedlmayr, IW, S. 185–186.

57 Eine Leseart von Betti als Befürworter der Theorie des Verstehens als Wiederherstellung der *mens auctoris* findet sich beispielsweise in der literaturwissenschaftlichen und philosophischen Debatte in Amerika, in die Bettis Theorie etwa von Eric D. Hirsch jr. eingeführt wurde und diesem letzten sie, oft unkritisch, angenähert wurde. So R. Bontekoe, *A fusion of Horizons: Gadamer and Schleiermacher*, in „International Philosophical Quarterly“, XXVII, 1987, S. 3–16: 10 und teilweise J. Bleicher, *Contemporary Hermeneutics: Hermeneutics as Method, Philosophy, and Critique*, Routledge & Kegan Paul, London 1980, S. 58. Betti wurde die Konzeption, welche die *mens auctoris* in den Mittelpunkt stellt, auch von weiteren Autoren zugeschrieben: J. Grondin, *Einführung in die philosophische Hermeneutik*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 2001², S. 175–176; bei A. C. Thiselton, *New Horizons in Hermeneutics*, S. 33, 49 und 252; sowie bei S. Woidich, *Vico und die Hermeneutik. Eine rezeptionsgeschichtliche Annäherung*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2007, S. 227.

Die Interpretation des Kunstwerks

liebte und intersubjektiv mitteilbare Erfahrung übertragen werden müssen. In einer Interpretation wird in der Tat keine sympathetische Identifikation angestrebt, sondern eine Wiederherstellung der objektiv gewordenen Strukturen, von dem Augenblick an, da das fertiggestellte Kunstwerk nicht mehr seinem Schöpfer gehört, sondern all jenen, die seinen Sinn begreifen können. Die Interpretation sollte man daher präzisieren als ein „Nachkonstruieren“ und nicht als ein „Nacherleben“.⁵⁸

In einer Schrift aus dem Jahr 1978 geht Gadamer auf Bettis Anleihen bei Schleiermacher ein und wirft ihm eine gewisse Einseitigkeit vor. Er erneuert die Kritik an Betti und seinem „krassen Psychologismus“, eine Kritik, die er schon in *Wahrheit und Methode* und in *Hermeneutik und Historismus* vorgebracht hatte.⁵⁹ Tatsächlich macht Betti, um klarzustellen, dass die Interpretation nicht als ein Nacherleben, sondern als ein Nachkonstruieren zu verstehen ist, schon im Rahmen der allgemeinen Behandlung für seine Hermeneutik die Bezeichnung der technischen Interpretation geltend, die Schleiermacher der psychologischen Interpretation zuschrieb.⁶⁰ Diese Feststellung ist, wie Hans Robert Jaubß bemerkt, im Denken Schleiermachers nicht folgenlos:

Wenn Schleiermacher die psychologische Interpretation zugleich die *technische* nennen kann, so wohl darum, weil sie für ihn nicht auf intuitionistischer Ineinssetzung mit dem fremdem Du beruhte, sondern auf dem konstruktivistischen Prinzip der *Poiesis* begründet war, dessen Erkenntnisleistung letztlich auf Vicos Satz *verum et factum convertuntur* zurückweist.⁶¹

58 Vgl. Betti, AAMG, insbes. S. 179–187, 195–199, 216–217 Anm. 1; Betti, TGI, insbes. S. 258–263, 276–282, 993–995 (262), 999 (304 Anm. 1). Dazu C. Danani, *La questione dell’oggettività nell’ermeneutica di Emilio Betti*, S. 83–84.

59 H.-G. Gadamer, *Emilio Betti und das idealistische Erbe* (1978), in Betti, HM, S. 91–98: 94–95. Vgl. ders., *Wahrheit und Methode*, S. 316 und ders., *Hermeneutik und Historismus*, S. 393–395.

60 Vgl. Betti, AAMG, S. 183 und Betti, TGI, S. 993 (262).

61 H. R. Jaubß, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1997² (1982¹), S. 371–372.

Schleiermacher betrachtete mit anderen Worten die Interpretation als eine Wiederherstellung von objektiven Strukturen, um so die Beziehung zwischen der Form und dem Inhalt des Werks sowie zwischen diesen Strukturen und der Persönlichkeit des Schöpfers ermitteln zu können. Es ging ihm aber nicht darum, den Schöpfer besser zu verstehen, sondern darum, das Kunstwerk besser begreifen zu können, was letzten Endes der einzige und wahre Gegenstand der Interpretation ist.⁶² Der Verweis von Jauß auf Vicos *verum ipsum factum* ist insofern erhellend, als Betti gerade bei Vico – den er als Philosophen bestens kannte und dem er auch eine monographische Studie gewidmet hat – das hermeneutische Prinzip entdeckt hat, das die Interpretation als Umkehrung des Schöpfungsvorgangs versteht.⁶³ Dabei ist

62 Vgl. z.B. F. D. E. Schleiermacher, *Die Akademiereden von 1829 – B* (1829), in *Hermeneutik*, Carl Winter/Universitätsverlag, Heidelberg 1959, S. 141–156: 151. Vgl. auch G. Vattimo, *Schleiermacher filosofo dell'interpretazione*, Mursia, Mailand 1986², S. 213–222 und R. Bontekoe, *A fusion of Horizons*, S. 7.

63 Vgl. Betti, HM, S. 69; Betti, TGI, S. 437; Betti, AAMG, S. 338; ders., *I principî di Scienza Nuova di G. B. Vico e la teoria dell'interpretazione storica* (1957), in Betti, DME, S. 459–485: 462 und ders., *Die Hermeneutik als Allgemeine Methodik der Geisteswissenschaften*, Mohr, Tübingen 1972² (1962¹), S. 56. Abgesehen von dieser Fragestellung wird hier auf das Problem der Beziehung Bettis zu Vico nicht eingegangen, obwohl solche Beziehung, wie Danani bemerkt, Licht auch auf das Prinzip der Umkehrung des Schaffensprozesses werfen könnte sowie allgemeiner auf Bettis Beziehung zur romantischen Hermeneutik, die daher „in einer unerwarteten Weise“ abgewandelt wird (C. Danani, *La questione dell'oggettività nell'ermeneutica di Emilio Betti*, S. 34). Danani betrachtet (hier Giorgio A. Pinton folgend – und, unabhängig davon, auch zu finden bei Susan Noakes, Gaspare Mura, Daniele Piccini und Ireneusz Wojciech Korzeniowski) „Bettis Schriften als Nachfolge von Vico in seinen Motiven, Grundsätzen und allgemeinen Zielen“ (ebda.). Hinweise: G. A. Pinton, *Emilio Betti's (1890–1969) [sic] Theory of General Interpretation. Its Genesis in Giambattista Vico (1668–1744) with Its Relevance to Contemporary Dialogue on Hermeneutic*, University Microfilm, Ann Arbor 1973, S. 141 (neu herausgegeben unter dem Titel *Giovan Battista Vico and Emilio Betti: Hermeneutics*, Createspace, s.l. 2014), worauf auch Danani Bezug nimmt (vgl. C. Danani, *La questione dell'oggettività nell'ermeneutica di Emilio Betti*, S. 33 Anm. 3 und dies., *Il contributo di Emilio Betti*, S. 21 Anm. 62); S. Noakes, *Emilio Betti's debt to Vico*, in „New Vico Studies“, VI, 1988, S. 51–57; G. Mura, *Introduzione all'ermeneutica veritativa*, S. 139 und 197–204; ders., *Verità e storia in Vico e in Betti*; ders., *Ermeneutica „veritativa“ e metafisica*, S. 11; D. Piccini, *Dalla Scienza Nuova all'ermeneutica*; e I. W. Korzeniowski, *L'ermeneutica di Emilio Betti*, S. 24–25, 41–42 und 54–65. Ähnlich schreiben auch T. Griffero, *Interpretare*, S. 147 und J. Grondin, *L'herméneutique comme science rigoureuse selon Emi-*

Die Interpretation des Kunstwerks

zu bedenken, dass er diese Entdeckung ausdrücklich im Sinne der technischen Interpretation versteht und nicht als psychologisch-empathische Auslegung.⁶⁴

Der Verweis auf Vico und die Bezeichnung einer technischen Interpretation erlauben es Jauß, Schleiermacher gegen den pauschalen Vorwurf des Psychologismus seiner Interpreten zu verteidigen.⁶⁵ Er verteidigt also Schleiermacher gegen den Vorwurf des Psychologismus mit den gleichen Argumenten, die Betti anführt, um sich selbst von ebendieser Beschuldigung zu entlasten. In beiden Fällen kommt in dieser heiklen Frage dem Hinweis auf Vico eine besondere Bedeutung zu: Direkt und explizit bei Betti und implizit bei Schleiermacher, der einem kulturellen Milieu verbunden ist, das man sehr allgemein als humanistisch bezeichnen kann.⁶⁶

lio Betti (1890–1968), in „Archives de Philosophie“, 53, 1990, S. 177–198: 183. Abweichend beurteilt das Problem etwa S. Woidich, *Vico und die Hermeneutik*, S. 231 und 244–245. Zur Fragestellung der Umkehrung des Schaffensprozesses ist in jedem Fall die Warnung Santo Mazzarinos noch überzeugend: Ihm zufolge „kann man bei Vico nicht von einer ‚Umkehrung‘ des genetischen Wegs auf dem Weg der Hermeneutik sprechen, wie es hingegen Betti dachte (oder, wenn überhaupt, dann nur bis zu einem gewissen Punkt)“ (S. Mazzarino, *Dall’interpretatio romana del diritto pubblico all’interpretazione vichiana della storia*, in *Vico, l’annalistica e il diritto*, Guida, Neapel 1971, S. 7–48: 16). Jedenfalls ist die Debatte über diese Problematik immer noch im Fluss. Vgl. zuletzt D. Piccini, *Dalla Scienza Nuova all’ermeneutica*, S. 143–144 Anm. 32.

64 S. Woidich unterstreicht diesen Aspekt in *Vico und die Hermeneutik*, S. 238–240.

65 Es ist ein Verdienst Peter Szondis, sich gegen den Gemeinplatz des Psychologismus Schleiermachers ausgesprochen zu haben. Dies ist schon mehrfach hervorgehoben worden, u.a. von Vattimo, Jauß, Noakes und zuletzt von Françoise Lavocat. Vgl. G. Vattimo, *Schleiermacher filosofo dell’interpretazione*, S. 1–5; H. R. Jauß, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, S. 372 Anm. 15; S. Noakes, *An English Translation of Emilio Betti’s „Teoria generale della interpretazione“*, in „Modern language studies“, XII, 4, 1982, S. 35–43 und F. Lavocat, *Peter Szondi: une herméneutique à contre-courant*, in „Critique“, Nr. 817–818, 2015, S. 545–555: 547–549. Als Hinweis vgl. P. Szondi, *Schleiermachers Hermeneutik heute* (1970), in *Schriften*, Bd. II, *Essays: Satz und Gegensatz, Lektüren und Lektionen, Celan-Studien*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1978, S. 106–130.

66 Zu Schleiermacher vgl. D. Böhler, *Philosophische Hermeneutik und hermeneutische Methode*, in M. Fuhrmann/H. R. Jauß/W. Pannenberg (Hrsg.), *Text und Applikation. Theologie, Jurisprudenz und Literaturwissenschaft in hermeneutischen Gespräch*, „Poetik und Hermeneutik“, IX, Fink, München 1981, S. 483–511, insbes. 490–497.

Aus den bisher genannten Gründen kann sich die Interpretation und ihr Geltungsbereich innerhalb von Bettis Hermeneutik nicht darin erschöpfen, das Werk mit dessen Autor zu konfrontieren und die objektiven Entstehungsbedingungen zu erforschen, sondern muss sich auch dem Verhältnis zwischen dem Autor und seinem möglichen Publikum zuzuwenden. Die Aufmerksamkeit, die Betti diesem Verhältnis gewidmet hat, rückt ihn in die Nähe der Rezeptionstheorien, die sich bekanntlich zunächst in der Literaturwissenschaft und später auch in der Kunstgeschichte entwickelt haben – allerdings nur in die Nähe, denn eben auf diesem Gebiet hält er an dem fest, was er selbst „hermeneutische Soziologie“ nennt.⁶⁷

Auf der anderen Seite gilt für ihn wie für Sedlmayr, dass der Schöpfer des Werks nicht als „empirische Person“ angesehen werden darf, sondern als „impliziter Autor“, das heißt als Autor, der sich im Werk zeigt und dem Leser entgegentritt. Betti beruft sich hier auf Baratono, der postuliert, dass der Stil nicht der Mensch sei, wie es Buffon in einem berühmten Diktum formuliert hatte, sondern „seine Objektivation in der durchgestalteten Form“.⁶⁸ Sedlmayr hingegen, der sich auf Croce bezieht, argumentiert: „Nichts garantiert, dass die empirische Person auch eine ästhetische Person

67 Vgl. Betti, AAMG, S. 187–190 und Betti, TGI, S. 265–269. Mit Vehemenz betont diesen Aspekt von Bettis Denken T. Griffero, *Interpretare*, S. 111–112 und 121 Anm. 96. Er betrachtet den Ansatz der Rezeptionsästhetik immer als einen Ansatz, der „oft der Soziologie des Verstehens näher steht als der philosophischen Ästhetik“ (ders., Eintrag *Ricezione, estetica della*, in G. Carchia/P. D’Angelo (Hrsg.), *Dizionario di estetica*, Laterza, Rom/Bari 1999, S. 243–244: 244), auch wenn man in diesem Fall mit Carchia anmerken muss, dass „das, was hier zur Debatte steht [...] reine Ästhetik ist [...] und keine Soziologie oder Psychologie der Rezeption“ (G. Carchia, *Estetica e negatività. nota su Hans Robert Jauss*, in „Rivista di estetica“, XIX, Nr. 2, 1979, S. 107–110: 108). Zu Bettis Nähe zu den Rezeptionstheorien – besonders zu den sogenannten semiotischen Richtungen der zweiten Generation und zum Ansatz des implizierten Lesers – vgl. auch C. Danani, *La questione dell’oggettività nell’ermeneutica di Emilio Betti*, S. 69 und Anm. 43 ebda. Zur begrenzten Betrachtung der *intentio auctoris* im Denken von Betti, vgl. auch ebda., S. 78, 126 und 177.

68 A. Baratono, *Il mio paradosso*, S. 136 (direkt oder indirekt zit. in Betti, AAMG, S. 243, 417; Betti, TGI, S. 331, 486, 545). Der Begriff „impliziter Autor“ geht auf W. C. Booth zurück, *Die Rhetorik der Erzählkunst* (1961, 1983²), 2 Bde., dt. Übers. von A. Polzin, Quelle & Meyer, Heidelberg 1974.

Die Interpretation des Kunstwerks

[...] sei“.⁶⁹ Darüber hinaus muss für Betti in der Interpretation all das ausdrücklich werden, was im Werk allenfalls angelegt ist, und dies in erster Linie, weil sich der Autor des Schöpfungsvorgangs selbst nicht in vollem Umfang bewusst sein kann, ebensowenig wie aller geistesgeschichtlichen Faktoren, die in diese Schöpfung hineinwirken. Zumindest hinsichtlich der letztgenannten Aspekte sind eine Ergänzung und eine Synthese erforderlich, die über eine reine Würdigung der künstlerischen Intention hinausgehen müssen.⁷⁰

Während Betti über die Theorie der *mens auctoris* hinausgreift, sieht er sich einem weiteren wesentlichen Grundsatz der romantischen Hermeneutik gegenüber, nämlich der Vorstellung, nach welcher der Interpret imstande sein soll, das Kunstwerk besser zu verstehen als der Schöpfer des Werks selbst. Die Lehre des Besserverstehens folgt bei Schleiermacher der Doktrin der *mens auctoris* und setzt sie gleichzeitig voraus. Diese Lehre ermöglicht es der Hermeneutik Bettis allerdings, über die Lehre der *mens auctoris* hinauszugehen.⁷¹ Sedlmayr folgt ihm auch auf diesem Weg und zitiert erneut aus dem *Hermeneutischen Manifest*:

Falls derjenige, der eine Kunstform schafft [...], auf dem Weg der Selbstbesinnung ein klares Bewusstsein damit nicht erlangt, gewissen ihre Gestaltung bestimmenden Gesetzen zu gehorchen, so darf dieses Bewusstsein in der Besinnung des Interpre-

69 Sedlmayr, KK, S. 77. Vgl. ebda., S. 53, und schon ders., *Die Architektur Borrominis*, S. 83 in Bezug auf Croces Begriff „ästhetische Person“. Der Begriff findet sich in B. Croce, *Einige kritische Grundsätze und deren wahrer Sinn* (1919), dt. Übers. von J. von Schlosser, in *Gesammelte philosophische Schriften*, II, *Kleinere philosophische Schriften*, Bd. 2, *Kleine Schriften zur Ästhetik*, Bd. 2, Mohr, Tübingen 1929, S. 178–190: 186–190: Hier unterscheidet er zwischen „biographischer Persönlichkeit“ und „ästhetischer Persönlichkeit“.

70 Vgl. Betti, AAMG, S. 249.252; Betti, TGI, S. 338–340. Hier erklärt Griffero, dass die Notwendigkeit der Integration Bettis Hermeneutik über die Theorie *mens auctoris* hinaustreibt. Vgl. T. Griffero, *Interpretare*, S. 134–135.

71 Zu Schleiermacher vgl. M. Ferraris, *Estetica razionale*, Raffaello Cortina, Mailand 1997, S. 442. Zu Betti vgl. A. C. Thiselton, *New Horizons in Hermeneutics*, S. 252–253, der in diesem Zusammenhang auf die Bedeutung der Rolle der Typisierung in Bettis Hermeneutik hinweist.

ten nicht fehlen; denn er ist dazu berufen, das Werk in der ihm eigenen inneren Logik und in seinem Stil wiederzuerkennen und sich des großen Sinnzusammenhangs, in den es einzubetten ist, bewusst zu werden.⁷²

Sedlmayr stimmt daher mit Betti überein, wenn Betti die Theorie des Besserverstehens verfiicht, mit anderen Worten, wenn Betti auch hier der Romantik nahesteht. Wenn Betti erklärt, dass der Autor während des kreativen Prozesses entweder unbewusst oder bestenfalls mit Kenntnis, nicht aber mit dem Verstehen des eigenen Tuns handelt, erneuert er damit die romantische Auffassung von der unbewussten Produktion des Genies.⁷³ Seiner Ansicht nach kann der Künstler das eigene Werk im Augenblick seiner Entstehung nicht verstehen, solange es nicht vollendet und von ihm getrennt ist. Doch auch wenn dies geschehen ist und der Künstler versucht, sein Erschaffenes zu interpretieren – was Betti mit dem juristischen Fachausdruck „authentische Interpretation“ bezeichnet –, ist diese Interpretation nicht vollkommen glaubwürdig, denn für den Künstler ist es schwierig, sich von seinem eigenen Werk zu distanzieren und es als einen von ihm getrennten Gegenstand zu betrachten. Betti erklärt dazu, dass die Schaffenden „immer Gefahr laufen, sich über ihr eigenes Kunstschaffen zu täuschen“ und dass „die Ausgestaltung des bezweckten Kunstwerks in seiner eigentlichen Tiefe für den Verfasser selber unbewusst bleibt“.⁷⁴ Demnach – und es

72 Betti, HM, S. 85 (zit., mit einigen Auslassungen, in Sedlmayr, IW, S. 195).

73 Vgl. Betti, AAMG, S. 249–251 und Betti, TGI, S. 338–339. Vor allem Gadamer hebt Bettis Verbindung mit der Genieästhetik hervor. Vgl. H.-G. Gadamer, *Hermeneutik und Historismus*, S. 395. In Bettis ästhetischen und hermeneutischen Denken sind jedoch auch theoretische Motive vorhanden, die eine Alternative zur Genieästhetik bilden: Man denke etwa an die Aufmerksamkeit, die er der Beziehung zwischen Kunstwerk und Publikum widmet. Oder an die Wiederaufnahme der Thematik des Naturschönen und zu denken wäre darüber hinaus an die Idee, dass sich das künstlerische Schaffen nie *ex nihilo* vollzieht, sondern ein Prozess des Suchens und des Findens ist, in dem der Künstler dem Einfluss der Form, eines künstlerischen Genres, der künstlerischen und literarischen Gattung unterworfen ist. Vgl. Betti, AAMG, S. 360, 379–380 und Betti, TGI, S. 475, 500 (über das Naturschöne); Betti, AAMG, S. 21–23, 343–346 und Betti, TGI, S. 27–28, 442–444 (über das künstlerische Schaffen).

74 Betti, AAMG, S. 415; Betti, TGI, S. 544.

Die Interpretation des Kunstwerks

handelt sich dabei um eine Aussage, der auch Sedlmayr ausdrücklich zustimmt – kann die erläuternde Tätigkeit des Interpreten „auch nicht an Bekenntnisse gebunden sein [...], welche der Autor selbst bezüglich des bei der Schaffung des Werks eingehaltenen Weges abgegeben hat“.⁷⁵

Sedlmayr fährt fort, dass all das, was man über die Entstehung eines Kunstwerks wissen kann, nur „auf sehr spärlichen Anhaltspunkten“ beruht:

Den Verlauf von innen heraus könnte nur der produzierende Künstler beobachten; würde er ihn aber beobachten, so würde er sein Schaffen dadurch vielleicht verhindern. Es schützt gleichsam die Natur den Künstler davor, sich allzu vieles bewusst zu machen, weil das Eingreifen des „hellen“ Verstandes den organischen Ablauf stören würde. [...] Nur ausnahmsweise ist der schaffende und der ein Schaffen bedenkende Geist in einem Menschen vereinigt.⁷⁶

Wenn der Künstler wie „von der Natur geschützt“ ist und nicht zu jenem Verständnis gelangen kann, zu dem eigentlich nur er Zugang haben könnte, sind seine Aussagen nicht sehr hilfreich. Sie beziehen sich zumeist „auf die gleichsam rationalen Schichten des Kunstwerks, nicht auf seine Mitte und seinen Kern“; und dennoch sind sie „besonders wertvoll, aber sie sind nicht bare Münze“, weil sie „selbst erst (nicht anders als andere Quellen) ausgewertet, gedeutet werden“ müssen.⁷⁷ Obwohl Sedlmayr der Theorie des Beserverstehens folgt, gesteht er auf diese Weise den Aussagen des Künstlers ein gewisses, jedoch auf die „rationale[n] Schichten“ begrenztes Maß an Gültigkeit zu. Davon ausgeschlossen bleibt der tieferliegende schöpferische Akt, bei dem es um die „Mitte“ des Werks geht.

Es zeigt sich erneut eine Anschauung, die Bettis Standpunkt ähnlich ist, die Betti jedoch nicht mit der gleichen Klarheit und Deutlichkeit wie

75 Betti, HM, S. 84 (zit. in Sedlmayr, IW, S. 195).

76 Sedlmayr, PI, S. 122.

77 Ebda.

Sedlmayr darlegt. Man kann sie eher marginal in einer Fußnote entdecken.⁷⁸ In der Tat schließt sich auch Betti einerseits der These an, dass man ein Kunstwerk besser verstehen muss als der Schöpfer selbst, andererseits gibt er aber auch zu, dass „die Bekenntnisse mancher Autoren über den Entwurf und die Entwicklung des Themas [...] von höchstem Interesse“ sind.⁷⁹ Die hermeneutische Bedeutung, die er den Reflexionen des Künstlers zuschreibt, zeigt sich nicht nur im Fall des Bruders Ugo Betti, den er, wie schon erwähnt, insbesondere als Theoretiker schätzt, sondern auch in den Kapiteln der *Teoria generale della interpretazione* über die dramatische und die musikalische Interpretation. In diesen Passagen führt er fast ausschließlich Texte und Äußerungen von Schauspielern, Regisseuren, Musikern und Dirigenten an, darunter neben denjenigen von Dullin, Gordon Craig, Copeau, Stanislawski, Respighi und Pizzetti vor allem die von Furtwängler, der hier bereits eingeführt wurde.

Stehen die Dinge so, dann scheint sich ein Widerspruch abzuzeichnen, insofern man in den Äußerungen von Künstlern einerseits eine Irreführung befürchtet und andererseits doch „höchstes Interesse“ an ihnen zu nehmen hat. Allerdings präzisiert Betti: „Was der Künstler sich vornimmt, ist ein ‚Darstellungsproblem‘; der Interpret entdeckt dann nachher, dass der Problemansatz einem ‚Kunstwollen‘ zu verdanken ist“.⁸⁰ Eine solche Präzisierung mit einem weiteren Rückgriff auf Riegls Theorie des Kunstwollens richtet sich gegen den von Dagobert Frey vorgeschlagenen Ansatz des Kunstwerks als „Willensproblem“.⁸¹ Vom genauen Anlass ihrer Formulierungen einmal abgesehen, erlauben sie jedenfalls folgende Feststellungen: Da der Künstler sich bewusst kein „Willensproblem“ stellt, sondern ein „Darstellungsproblem“, wenn er von diesem Aspekt seines Schaffens

78 Zur Bedeutung der Fußnoten in den Schriften Bettis vgl. G. Righi, *L'opera principale di Emilio Betti e la cultura italiana nel nostro secolo*, S. 457–458, und A. Baeumler, Rezension über E. Betti, *Teoria generale della interpretazione* und *Die Hermeneutik als allgemeine Methodik der Geisteswissenschaften*, in „Gnomon“, 35, 1963, S. 113–120: 113. Vgl. auch T. Griffero, *Interpretare*, S. 100.

79 Betti, AAMG, S. 389; Betti, TGI, S. 510.

80 Betti, AAMG, S. 355 Anm. 8c; Betti, TGI, S. 469 Anm. 8-c.

81 Bettis Bezug gilt D. Frey, *Kunstwissenschaftliche Grundfragen*, S. 80–92.

Die Interpretation des Kunstwerks

spricht, das heißt von all dem, was die Komposition, die Verarbeitung und Verteilung des Materials betrifft, dann verrät er Dinge, die es wert sind, berücksichtigt zu werden. Wenn es sich aber um den impliziten Grund des künstlerischen Schaffens handelt, um die in der Tiefe liegende Entfaltung des Werks, um seine innere Logik, kurz um das, was hinter den darstellenden und gestaltenden Problemen liegt, dann haben die Anmerkungen des Schaffenden keinerlei Bedeutung, auch wenn sie sich auf das eigene Werk beziehen. Folglich ist in diesem Fall seine Interpretation nicht glaubhaft, nicht bindend oder sogar irreführend für den Künstler selbst, die Kritiker und die Rezipienten. Mit dieser Unterscheidung, die zwar so nicht explizit geäußert wird, aber aus seinen Worten abgeleitet werden kann, vermeidet Betti einen Widerspruch innerhalb seiner Theorie und liegt so mit seiner Anschauung nicht allzu fern von Sedlmayr.

Betti steht jedoch hinsichtlich seiner Auffassung der Phänomenologie des schöpferischen Aktes vor einer Aporie. Der Standpunkt, dass die Bekenntnisse des Künstlers für die gestalterische Seite wichtig und bedeutungsvoll, hingegen unnütz seien, wenn nicht sogar schädlich für das Erkennen der tieferliegenden Struktur, heißt, zugeben zu müssen, dass eine Unterscheidung zwischen den beiden Seiten immer – wenigstens prinzipiell – durchführbar ist. Dieses Eingeständnis würde jedoch in äußerster Konsequenz zu einem Störfaktor werden hinsichtlich Bettis Auffassung vom künstlerischen Schaffen, die auf der Wechselbeziehung der Momente beruht, in die der Schöpfungsprozess analytisch gegliedert werden kann.

Diese Momente werden zusammenfassend „Inspiration“, „Meditation“ und „Komposition“ genannt. Die Inspiration ist der „Keimentschluss“, der von einer emotionalen Erfahrung ausgeht – dem Erlebnis – und gekennzeichnet ist als „lyrische Stimmung [...] die die Künstlerpersönlichkeit in Schwingung versetzt“.⁸² Die Inspiration bildet die Ausgangssituati-

82 Betti, AAMG, S. 383; Betti, TGI, S. 504. In Bezug auf Gadammers Analyse des Begriffs „Erlebnis“ kann man anmerken, dass er für Betti nicht „der bleibende Gehalt dessen [ist], was da erlebt wird“, aber „die Unmittelbarkeit, die aller Deutung, Verarbeitung oder Vermittlung vorausgeht und lediglich Anhalt für Deutung und Stoff für Gestaltung bietet“ (H.-G. Gadamer, *Wahrheit und Methode*, S. 67). Vgl. auch Betti, AAMG, S. 393–394 und Betti, TGI, S. 516–517.

on, bleibt aber während des ganzen Prozesses bestehen. Die Meditation oder auch „erfinderische Anschauung“⁸³ besteht ihrerseits aus der Intuition und einer ersten Verarbeitung des von der Inspiration suggerierten Gehalts: Das Gefühl wird in einen inneren Ausdruck umgestaltet, und die Wirklichkeit unterliegt einem Prozess der Idealisierung, durch den ihre innerste Wahrheit erkennbar wird. Die Komposition besteht schließlich darin, dem Gehalt der Intuition eine ausdrucksvolle Gestaltung zu geben, indem er in eine Form gebracht wird – in Verse, Figuren oder Töne –, die sich als unentbehrlich erweist: Es ist das spezifisch formale, technische Moment.

Wie schon angedeutet, werden die drei Momente nicht als verschiedenartig und voneinander getrennte Phasen betrachtet. Ganz im Gegenteil versteht Betti die Schöpfung als Entwicklung und anhaltenden Verlauf:

In der Tat liegt es auf der Hand, dass die Inspiration die gesamte Entwicklung leiten und beleben soll, die sonst matt und hinfällig werden würde. Ebenso fällt der ahnenden Anschauung des Sinngehalts die Aufgabe zu, ihrerseits die sich entfaltende Ausdrucksgestaltung zu lenken, da diese sonst zu einer dünnen und hohlen Form zusammenschrumpfen müsste.⁸⁴

In der Inspiration ist auf diese Weise der Sinngehalt schon vorgebildet, wenn auch nur andeutungsweise. Die Anschauung geht der Ausarbeitung des Themas nicht voraus und das Bild nicht seiner Umformung in ein Gebilde: Die Form präexistiert nicht eindeutig bestimmt im Geist des Künstlers, sondern wird durch Versuche während der Gestaltung des Werks gefunden, je nach den Bedingungen, die das Material und der Stil vorgeben.

Genau in dem Moment, in dem Betti, und sei es in impliziter Form, eine Unterscheidung zwischen der Tiefenstruktur des schöpferischen Akts und dem Aspekt der Komposition zu vertreten scheint, bricht die These von der Interdependenz der drei Momente in sich zusammen. Aus dieser Sicht wären Inspiration, Meditation und Komposition nicht in wechselseiti-

83 Betti, AAMG, S. 383; Betti, TGI, S. 505.

84 Betti, AAMG, S. 385; Betti, TGI, S. 506.

Die Interpretation des Kunstwerks

ger Abhängigkeit und miteinander verflochtene Momente eines einheitlichen Prozesses zu denken, sondern als getrennte, aufeinander folgende Stufen einer linearen Skansion. Unbeabsichtigt riskiert Betti somit, seiner Theorie einen mentalistischen Anstrich zu geben, wonach das Werk noch vor seiner materiellen Ausführung im Denken des Schöpfenden präexistiert. Betti nähert sich damit einem Standpunkt, gegen den er sogar selbst polemisiert und von dem er sich abgewandt hat.⁸⁵

Bettis Standpunkt scheint zunächst vergleichbar mit Benedetto Croces Ästhetik. Bei Croce kann man jedoch eine deutliche Trennung zwischen der Tiefenstruktur des künstlerischen Schaffensakts, die der Intuition-Expression entspricht, und der gestaltenden und darstellenden Seite finden, die sogar jenseits des Territoriums der Ästhetik angesiedelt ist. Betti hat auch diese Aspekte von Croces Ästhetik kritisiert, indem er sich beispielsweise auf Passagen wie der folgenden bezog:

Der vollständige Prozess des ästhetischen Schaffens kann in vier Stufen symbolisiert werden: *a)* Impressionen; *b)* Expression oder ästhetische geistige Synthese; *c)* hedonistische Begleitung oder Lust am Schönen (ästhetische Lust); *d)* Übertragung des ästhetischen Faktums in physische Phänomene (Laute, Töne, Bewegungen, Kombinationen von Linien und Farben usw.). Jedermann sieht, dass der wesentliche Punkt, der einzige, der im eigentlichen Sinne ästhetisch und wirklich real ist, jenes *b* ist.⁸⁶

Bettis Ansicht nach „begnügt sich [Croce] damit, von der vollzogenen Schöpfung Kenntnis zu nehmen“,⁸⁷ und macht sich folglich schuldig, die

85 Vgl. Betti, AAMG, ebda.; Betti, TGI, ebda.

86 B. Croce, *Aesthetik als Wissenschaft vom Ausdruck und allgemeine Sprachwissenschaft. Theorie und Geschichte* (1902), dt. Übers. von H. Feist und R. Peters, *Gesammelte philosophische Schriften*, I, *Philosophie des Geistes*, Bd. 1, Mohr, Tübingen 1930, S. 101.

87 Betti, AAMG, S. 99; Betti, TGI, S. 156.

Schöpfungsmomente und die konkrete Entstehung des Werks abzuwerten, indem er nicht zwischen dem künstlerischen Tun und seinen Möglichkeitsbedingungen unterscheidet. Er kommentiert Croce folgendermaßen:

Auf den ersten Blick erscheint diese Theorie einfach und klar, doch bald entpuppt sie sich als vereinfachend und statisch, als eine Sichtweise ohne Perspektive, ohne Schattierungen und Abstufungen, die nicht weit trägt. Ihr kommt zwar ein kritischer Wert zu, weil sie vor der Gefahr der Abstraktion und der Trennung der beiden Momente voneinander warnt; sie verkennt aber die antinomische Spannung zwischen Form und Gehalt in der Entstehung des Kunstwerks und verschmilzt weder Intuition und lyrischen Charakter noch lyrischen Charakter und Persönlichkeit zu einer Synthese; sie entwertet die Konzepte von Technik und Stil (in denen sich der Schaffende und der Betrachter wieder vereinen), und in der Beziehung zwischen der Technik und der künstlerischen Spontaneität sieht sie nur die negative Seite, indem sie jeden positiven Zusammenhang zwischen der einen und der anderen sowie jedes Bedürfnis der Mitteilbarkeit ignoriert.⁸⁸

Hier werden Ansprüche gestellt, denen nach Bettis Auffassung Croces Ästhetik nicht genügen kann, diese betreffen den Verlauf des Schöpfungsprozesses hinsichtlich der Technik und der Rolle, die dabei sowohl der Verbindung zwischen Form und Gehalt als auch den Momenten vor und nach der Synthese von Intuition und Expression – das heißt der Inspiration auf der einen und der Herstellung des Werks auf der anderen Seite – zukommt.

Trotz dieser polemischen Stellungnahme besteht tatsächlich die Gefahr des Mentalismus: Der Schluss, nach dem die Überzeugung hinsichtlich der Unfähigkeit der Künstler, über ihre Werke Rechenschaft abzulegen, und die Bedeutsamkeit, die ihren Aussagen zugeschrieben wird, in

88 Betti, TGI, S. 149.

zwei verschiedenen Bereichen wirken, lässt am Ende mehr Probleme aufkommen, als er zu lösen imstande ist.

2.6 Der subjektive Beitrag und die richtige Interpretation

Sedlmayr wie auch Betti offenbaren das Bedürfnis nach einer objektiven Kontrollierbarkeit und Mitteilbarkeit der Ergebnisse der Interpretation. Wenn der mystische Aspekt der Begegnung mit dem Werk dem „wahr[e]n ‚Liebhaber‘ der Kunst“ eigen ist, so muss doch der professionelle Interpret diese Begegnung „den strengen Regeln der wissenschaftlichen ratio, der Verifizierung“ unterziehen.⁸⁹ Der Wunsch, einen sicher belegbaren Standpunkt zu erreichen, der von anderen geteilt wird, ist nicht nur ein methodologisches Bedürfnis, sondern auch mit dem ethischen Prinzip der Verständigung mit den Mitmenschen verbunden. Beide, Sedlmayr und Betti, bestätigen die Voraussetzung der gemeinsamen Menschlichkeit als transzendente Möglichkeitsbedingung für das Verstehen, wobei Sedlmayr hier vor allem beabsichtigt, eine gemeinsame Plattform sowohl für die Konfrontation als auch für die Verschmelzung von verschiedenen Ansätzen zu schaffen, um zu „einer neuen Anschauung [zu gelangen], in der sie alle übereinkommen“.⁹⁰

Aus der Sicht einer wissenschaftlichen Erörterung untersucht Sedlmayr die „sachlichen Voraussetzungen des Interpretierens“.⁹¹ Die erste Voraussetzung ist, dass der Interpret seine eigene Subjektivität ins Spiel bringen muss. Betti stimmt dem im dritten Kanon seiner Methode zu, die der „Aktualität des Verstehens“ gewidmet ist. Laut des dritten Kanons muss der Interpret sich selbst darüber Rechenschaft ablegen, dass er nur über die eigenen Denkkategorien, über die eigene individuelle und kulturgeschichtliche Bedingtheit und über ein aus dem heutigen Leben erwachsenes Erkenntnisinteresse dazu gelangen kann, das *interpretandum* zu verstehen:

89 Sedlmayr, IW, S. 186.

90 Ebda.

91 Ebda., S. 187–192.

Geschichtlichkeit und Spontaneität des Subjekts bilden die Möglichkeitsbedingungen der Interpretation und nicht ein Hindernis, wie oft angenommen wird.⁹² Auch hier zitiert Sedlmayr weitgehend den Text von Betti und räumt ein, dass dieser Kanon keine „Vorschrift [ist] wie man verfahren *soll*, sondern die Feststellung, dass man anders nicht verfahren *kann*“.⁹³ Sich der eigenen Persönlichkeit zu entledigen, würde beiden zufolge bedeuten, auf die einzigen Augen zu verzichten, die wir zum Sehen haben. Betti sieht in dem Kontrast zwischen dem Bedürfnis, den Gegenstand in seiner Autonomie zu betrachten, und der Insistenz auf dem unerlässlichen Beitrag der Subjektivität des Interpretieren eine strukturelle Antinomie des Interpretationsverfahrens, die er versucht, möglichst produktiv und wirkungsvoll zu machen. Sedlmayr hingegen – obgleich er anerkennt, dass die Individualität des Interpretieren nie ganz ausgeschlossen werden kann – möchte „die Verschiedenheit des individuellen Auffassens so klein wie möglich“ halten, um die Auslegung auf der Ebene der Objektivität zu ermöglichen.⁹⁴

In dieser Aufgabe besteht in seinen Augen „die Forderung von Bettis viertem Kanon“,⁹⁵ der „Angleichung des Verstehens“. Es geht hierbei um die ethische und theoretische Forderung, zwischen dem Interpretieren und

92 Vgl. Betti, AAMG, S. 226–229; Betti, TGI, S. 314–317 und Betti, HM, S. 31–37.

93 Sedlmayr, IW, S. 244 Anm. 185.

94 Sedlmayr, IW, S. 188. Zur Antinomie in Bettis Hermeneutik zwischen objektiven und subjektiven Erfordernissen vgl. Betti, AAMG, S. 184–186, 237–240; Betti, TGI, S. 262–263, 324–328 und Betti, HM, S. 17–18. Dass es sich um eine fruchtbare und bewusste Antinomie handelt, betonen vor allem G. Funke, *Problem und Theorie der Hermeneutik. Auslegen, Deuten, Verstehen in Emilio Bettis Teoria generale della interpretazione*, in P. De Francisci u.a., *Studi in onore di Emilio Betti*, Bd. I, S. 127–150: 142; T. Griffero, *Interpretare*, S. 127–128, 133–134; ders., *Interpretazione e astuzia del dogma. A partire da Emilio Betti*, in V. Rizzo (Hrsg.), *Emilio Betti e l'interpretazione*, S. 73–101: 87 und G. Mura, *Introduzione all'ermeneutica veritativa*, S. 29. In die gegenteilige Richtung, F. Bianco, *Oggettività dell'interpretazione e forme del comprendere*, S. 55–60 und ders., *Introduzione all'ermeneutica*, S. 142–144, nach dem die Antinomie zwischen Subjektivität und Objektivität bei Betti als ein ungelöster Widerspruch erscheint, der vom Einfluss entgegengesetzter, schwer miteinander zu vereinbarenden philosophischer Richtungen abhängt: Der phänomenologische Realismus von Nicolai Hartmann und der romantische Idealismus. Kritik an dieser Lesart übt A. Argirotti, *Valori, prassi, ermeneutica*, S. 119 und Anm. 71 ebda.

95 Sedlmayr, IW, S. 244 Anm. 187.

Die Interpretation des Kunstwerks

dem zu interpretierenden Gegenstand eine Übereinstimmung zu finden, und zwar mittels „Uneigennützigkeit und Selbstentäußerung“ als negativen Aspekten sowie „Weite und Fülle des Gesichtskreises“ als positiven Aspekten.⁹⁶ Eine ähnliche Forderung findet man bei Sedlmayr, der deshalb innerhalb seines hermeneutisch-didaktischen Programms einige Seiten dem Thema „Ethische Motive im Interpretieren“ widmet.⁹⁷ Unter diesen Motiven berücksichtigt er Begriffe wie die „Demut“, als „die Bereitschaft, sich von einem ‚Anderen‘, Höheren ansprechen zu lassen“, die „Liebe“, als „die Bereitschaft, aus sich heraus und in einem Anderen aufzugehen“ – sie ist das ethische Motiv, das der Umkehrung des Schaffensprozesses unterliegt –, die „Gerechtigkeit“, als die Bereitschaft, dem Werk „nach seinem eigenen Wesen gerecht zu werden“, und die „Solidarität“, als dem „Wunsch nach Einigung mit anderen Mitmenschen in der Erfahrung eines höheren Dritten“.⁹⁸ An dieser Stelle wird der vierte Kanon jedoch nicht in Erinnerung gerufen, obwohl gerade dies zu erwarten gewesen wäre. Dagegen wird er hinsichtlich einer Fragestellung herangezogen, welche die allgemeine Auffassung der Hermeneutik Betti ausdrücklich zurückweist.

Die Notwendigkeit einer möglichst adäquaten Entsprechung zwischen dem Interpretierenden und dem Werk bringt für Betti keine Einschränkung des subjektiven Beitrags mit sich, sondern gerade seine Entfaltung, da nur eine aktive Beteiligung des Subjekts am Akt des Verstehens es ermöglicht, das *interpretandum* in seiner Autonomie zu erfassen. Betti fasst dies im Einklang mit den Worten seines Kollegen, des Juristen Francesco Carnelutti, folgendermaßen zusammen: „Die Pforten des Geistes öffnen sich nur von innen her, durch eigene Spontaneität“.⁹⁹ Sedlmayr seinerseits ist sich dessen bewusst, dass „der Forschende stets noch innerhalb der his-

96 Vgl. Betti, AAMG, S. 229–237; Betti, TGI, S. 317–324 und Betti, HM, S. 37–43.

97 Vgl. Sedlmayr, IW, S. 184–187.

98 Ebda., S. 186–187.

99 Betti, AAMG, S. 45; Betti, TGI, S. 64. Vgl. Sedlmayr, HM, S. 5. Der Bezug gilt F. Carnelutti, *Teoria generale del diritto*, Ed. del „Foro Italiano“, Rom 1951³, anastatischer Neudruck Esi/Centro Audiovisivi e Stampa dell'Università di Camerino, Camerino 1998, S. 282.

torischen Situation [steht], die er mit zu erforschen hat“, um unmittelbar darauf hinzuzufügen:

Doch ist es falsch, zu sagen, er könne nicht aus der Geschichte heraustreten. Die Kraft des Geistes besteht vielmehr gerade darin, dass er das bis zu einem gewissen Grade vermag. Aber eben nur bis zu einem gewissen Grade.¹⁰⁰

Er fördert damit eine Geschichtsschreibung, die sich, wenn auch nur „bis zu einem gewissen Grade“, vom geschichtlichen Prozess entfernt, dabei von der Subjektivität und der Geschichtlichkeit des Interpreten selbst absieht und ihn tendenziell eine allumfassende und allwissende Haltung einnehmen lässt. Diese Haltung bestätigt ein weiteres Mal die Lesart, die in Sedlmayrs Hermeneutik eine weit zurückliegende Abhängigkeit von Hegels Philosophie des absoluten Geistes sieht. Hier ist es entscheidend, hervorzuheben, dass es sich dabei, wenn auch von Sedlmayr „bis zu einem gewissen Grade“ abgeschwächt, um genau jene Haltung handelt, gegen die sich Betti mehrmals gewandt hat, sowohl auf dem Gebiet des Rechts, wo er sie drastisch als „juristischen Nudismus“ bezeichnet hat,¹⁰¹ als auch im allgemeineren Bereich der Geisteswissenschaften. Für Betti bringt die Dialektik des erkennend-erklärenden Verfahrens die unumgängliche Geschichtlichkeit sowohl des Subjekts als auch des Objekts mit sich. Wenn sich unsere Beziehung mit der geistigen Welt nicht auf eine passive Widerspiegelung beschränkt, sondern vielmehr Geschehnisse und Ideale neu in unsere Sprache übersetzt, dann ist es widersinnig zu denken, dass ein Subjekt sich seiner Subjektivität entledigen kann. In einer Entgegnung auf Erich Rothacker, der dazu tendierte, den Historiker als einen außerhalb der Geschehnisse stehenden Beobachter anzusehen, stellt Betti klar, dass ein Historiker handelt, „wenn auch nicht ‚von außen her‘ und ‚außerhalb‘, so doch von

100 Sedlmayr, KaW, S. 14.

101 E. Betti, *Falsa impostazione della questione storica dipendente da erronea diagnosi giuridica* (1952), in Betti, DME, S. 393–446: 403.

Die Interpretation des Kunstwerks

fern her und von oberhalb“.¹⁰² Auf diese Weise besteht er auf der Forderung nach hermeneutischer Distanzierung,¹⁰³ ohne jedoch dem interpretierenden Verfahren die Bindung zwischen Subjekt und Objekt gemäß ihrer gemeinsamen Geschichtlichkeit abzusprechen.¹⁰⁴ Dies ist das theoretische Substrat des Kanons der Aktualität des Verstehens: Obgleich Sedlmayr diesen Kanon akzeptiert hat und er sogar Bettis polemischen Hinweis auf das unsinnige „Bestreben mancher Geschichtsschreiber, sich der eigenen Subjektivität zu entkleiden“ zitiert,¹⁰⁵ hält er solches „Entkleiden“ de facto für möglich, wenn auch nur bis zu einem gewissen Punkt.

Nach Bettis Ansicht muss die intendierte Objektivität des Verstehens nicht zwangsläufig die Folgerung nach sich ziehen, die subjektiven Unterschiede der verschiedenen Interpretationsansätze weitestgehend wirkungslos zu machen. Als aufmerksamer Leser Nietzsches verteidigt er vielmehr immer wieder folgenden Gedanken:

Ja, es liegt in dem perspektivischen Charakter einer jeden unserer historischen Sichten, in der daraus folgenden unendlichen Vielzahl möglicher Interpretationen und in der also ewig un-

102 Ders., *Moderne dogmatische Begriffsbildung in der Rechts- und Kulturgeschichte. Ist die Benutzung moderner Rechtsdogmatik bei der rechtshistorischen Auslegung berechtigt?*, in „Studium generale“, 12, Nr. 2, 1959, S. 87–96: 89. Der Bezug gilt E. Rothacker, *Die dogmatische Denkform in der Geisteswissenschaften und das Problem des Historismus*, Verlag der Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz 1954, S. 23.

103 Zur Frage vgl. insbes. C. Danani, *La questione dell’oggettività nell’ermeneutica di Emilio Betti*, S. 17–32 und passim. Bettis Forderung wurde in der Folge auch von Paul Ricœur geltend gemacht: Vgl. vor allem: P. Ricœur, *La fonction herméneutique de la distanciation* (1975), in *Du texte à l’action. Essais d’herméneutique*, Bd. II, Seuil, Paris 1986, S. 113–131. Zu einem, wenn auch kursorischen Vergleich mit Betti, vgl. F. Bianco, *Il pensiero di Emilio Betti*, S. 84–85.

104 So konnte Alessandro Argirotti von einer „Dialektik zwischen einer Art von Zugehörigkeit und einer Art von Distanz-Unabhängigkeit“ sprechen, aus der sich dann die Teoria generale della interpretazione entwickelt (A. Argirotti, *Valori, prassi, ermeneutica*, S. 180).

105 Betti, HM, S. 34 (zit. in Sedlmayr, IW, S. 187).

Hermeneutik und Kunstwissenschaft

vollkommenen Lösung der interpretativen Aufgabe eine tiefe Einsicht und eine fruchtbare Erkenntnis.¹⁰⁶

Aus dieser Unvollkommenheit, die schon Schleiermacher erkannt hat, ergibt sich die Unmöglichkeit, eine Objektivität zu erreichen, die nicht lediglich relativ wäre. Sedlmayr hingegen befürwortet einen wohl naiveren Objektivismus und stellt die Hypothese auf, dass es nur eine und nur eine „richtige“ Auslegung des Kunstwerks gibt:

Diese Annahme gründet in der Tatsache, dass es unter allen möglichen „Einstellungen“ zum Kunstwerk eine geben *muss*, die gegenüber allen anderen ausgezeichnet ist, nämlich die, aus welcher dieses Kunstwerk als ein so und nicht anders gestaltetes hervorgegangen ist. (Auch die Vielsinnigkeit eines Kunstwerks entspringt doch ebenso aus einer ganz *bestimmten* Sinngebung, die der Entstehungsgrund dieses und keines anderen vielsinnigen Werks ist). Es ist schwer zu sehen, wie man das bestreiten könnte.¹⁰⁷

Die hermeneutische Untersuchung muss deshalb in Richtung einer Wiederherstellung des ursprünglichen Sinns des Kunstwerks gelenkt werden, was durch eine höchst adäquate Interpretation möglich wird. Sedlmayr übernimmt Furtwänglers Ansicht und erklärt, dass die einzig mögliche Art der

106 Betti, AAMG, S. 64; Betti, TGI, S. 100, mit Bezug auf F. Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft* (1882, 1887²), Aph. 374, in *Digitale Kritische Gesamtausgabe*, unter <http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/FW-374> (zuletzt am 10.9.2017) und auf F. D. E. Schleiermacher, *Hermeneutik und Kritik*, in *Sämtliche Werke*, I, t. VII, Reimer, Berlin 1838, S. 15 und 32 (vgl. ders., *Die kompendienartige Darstellung von 1819. Mit Randbemerkungen von 1828*, in *Hermeneutik*, S. 77–109: 87–88). Nach Alfred Baeumler (Rezension, S. 114 und 117) ist Betti der erste Theoretiker der Interpretation, der den hermeneutischen Beitrag Nietzsches zur Geltung bringt. Zur perspektivischen Kennzeichnung des Wissens und der Interpretation vgl. auch E. Betti, *Per una interpretazione idealistica dell'etica di Federico Nietzsche* (1943–44), in Betti, DME, S. 261–323: 281–284.

107 Sedlmayr, IW, S. 188.

Die Interpretation des Kunstwerks

Interpretation, „eben weil sie die ‚richtige‘ ist, sich auch stets als die wirkungsvollste erweist“. ¹⁰⁸ Sicher schwächt er seine Äußerungen ab, indem auch er gesteht, dass die hermeneutische Aufgabe stets unvollendet bleiben muss und dass die verschiedenen Auslegungen sich immer nur der richtigen annähern können. Diese nimmt so das Ansehen einer idealen Norm an, da sie nie vollständig erreichbar ist: Sie definiert sich daher als „die Asymptote der Erkenntnis, der sich die wirklichen Interpretationen nur nähern, aber doch mehr und mehr nähern können“. ¹⁰⁹ Das Problem ist für ihn jedenfalls ausschlaggebend, denn wer an der Möglichkeit einer richtigen Interpretation zweifelt, „verneint [...] die Kunstgeschichte als Wissenschaft“. ¹¹⁰

Derart werden die „Wahlmöglichkeiten der Polyfokalität“, in den Worten Werner Hofmanns, zugunsten einer „monofokale[n] Disziplin“ aufgegeben, die es ermöglicht, die Werke *ex cathedra* zu beurteilen. ¹¹¹ Damit verliert der Verweis auf die Geschichtlichkeit und auf die Anforderung, die Beziehung zwischen der Einzigartigkeit des Kunstwerks und dem geschichtlichen Werden sicherzustellen, einen großen Teil seiner Kraft. Wenn man sich der Gewissheit verschreibt, dass es nur eine einzige richtige Interpretation gibt, kann sich diese Interpretation, wenn sie ihre Gültigkeit und dadurch ihre Universalität geltend machen will, in der Tat nur außerhalb der Geschichte ansiedeln.

In Sedlmayrs Denken ergibt sich in der Bilanz eine Art *circulus vitiosus* oder besser, wie es Belting formuliert, es zeigt sich ein „Widerspruch in sich“ zwischen dem Anspruch, „universale Regeln der Kunstbefragung“ festzulegen, die das Ideal der richtigen Interpretation anstreben, und der Anerkennung der immerwährenden Unvollständigkeit der hermeneutischen Arbeit. Dies bewirkt, dass die vorgeblich universalen Regeln de facto eine

108 Sedlmayr, PI, S. 112, mit Bezug auf W. Furtwängler, *Interpretation – Eine musikalische Schicksalsfrage*, S. 81 (Sedlmayr verweist fälschlicherweise auf eine andere Schrift des deutschen Dirigenten).

109 Sedlmayr, PI, S. 113. Vgl. Sedlmayr, KaW, S. 13–14 und Sedlmayr, IW, S. 188.

110 Sedlmayr, IW, S. 188.

111 W. Hofmann, *Die Gemse und das Alpenpanorama*, S. 102.

Aufgabe darstellen, die von Mal zu Mal dem Interpreten oder den Generationen der nachfolgenden Wissenschaftler gestellt wird.¹¹²

2.7 Topik, Interpretation, Kunstwissenschaft

Sedlmayr greift ein Stichwort Helmut Coings auf – eines Juristen, der sich zur gleichen Zeit wie Betti mit den Beziehungen zwischen der juristischen Interpretation und der allgemeinen Hermeneutik beschäftigt hat – und betont seinerseits, dass jede Auslegung im Bereich der Rechtslehre wie auch der Kunstgeschichte topisch sein muss.¹¹³ Sedlmayr knüpft auf diese Weise an die umfassende Debatte der Toposforschung an, die vor allem in Deutschland seit dem Ende des Zweiten Weltkriegs in diversen Disziplinen, von der Literaturgeschichte bis hin zur Rechtswissenschaft und der Philosophie geführt wurde, und zwar aus dem Blickwinkel eines Überdenkens des Erbes der Rhetorik im Rahmen der Geisteswissenschaften.¹¹⁴ Auch Betti nimmt die Anregungen auf. Er bezieht sich dabei weniger auf Juristen wie Theodor Viehweg, den er in der *Teoria generale della interpretazione* nur am Rande erwähnt, sondern vor allem auf den bedeutenden Literaturhistoriker Ernst Robert Curtius.¹¹⁵ Bettis Auseinandersetzung mit

112 Vgl. H. Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte*, S. 150, aus der die zitierten Formulierungen entnommen sind, und ders., *Das Ende der Kunstgeschichte?*, S. 27.

113 Vgl. Sedlmayr, IW, S. 194, mit Bezug auf Coing, JA. Der Gegenstand dieses Abschnitts wird in Kapitel 3, das über Sedlmayr und Betti hinausgeht, wieder aufgenommen.

114 Vgl. dazu S. Tedesco, *Il metodo e la storia*, S. 131–167.

115 Richtigerweise unterstreicht Crifò in Betti „das Interesse für die Topik, das er viel früher bekundet hat als Viehweg in seiner Wiederaufnahme des Gegenstands“ (G. Crifò, *Per la conoscenza di Emilio Betti*, S. 94). Viel früher und unabhängig: In der *Teoria generale della interpretazione* erscheint denn *Topik und Jurisprudenz* von Viehweg nur zur Untermauerung der Idee einer historischen Topik, hinsichtlich der auch Curtius, Paul Böckmann sowie Rothacker und seine Untersuchung über die dogmatische Denkform erwähnt werden. Vgl. Betti, AAMG, S. 407 Anm. 2; 411 Anm. 23 und Betti, TGI, S. 153 Anm. 28, 535 Anm. 23, und 1021 (531 Anm. 2). Kein Verweis hingegen findet sich im späteren Essay über die Dogmatik in der Rechts- und Kulturgeschichte, wo nur ein kurzer Hinweis auf Curtius vorhanden ist. Vgl. ders., *Moderne dogmatische Begriffsbildung in der Rechts- und Kulturgeschichte*, S. 95 Anm. 45.

Die Interpretation des Kunstwerks

dem Begriff der Topik geht auf ihn zurück. Diesen Begriff, den schon Curtius seines normativen Charakters entkleidet und in historischer Funktion angewandt hatte, überträgt Betti auf die Rechtsdogmatik. Wie bereits erwähnt, hatte Betti mit ähnlicher Motivation die Dogmatik einem vergleichbaren Verfahren unterzogen, um sie vom Gebiet des geltenden Rechts heraus als heuristisches und hermeneutisches Hilfsmittel für das Studium des Römischen Rechts hinsichtlich historischer Fragestellungen auszuweiten.¹¹⁶

Hinsichtlich der literarischen Hermeneutik folgt Betti der komplexen Untersuchung von Curtius nicht, er interessiert sich vielmehr nur für grundsätzliche methodische Fragen und den Kern seiner Theorie. Auch bei Sedlmayrs Verwendung des Begriffs der Topik überwiegt die methodologische Erörterung die eigentliche topische Untersuchung, bei Coing verhält es sich übrigens ebenso. Wenn die Interpretation topisch verfährt, bedeutet dies für Coing die Zurückweisung eines alleinigen Gesichtspunkts, von dem aus die Untersuchung deduktiv durchgeführt wird. Aufgrund der aristotelischen Unterscheidung zwischen einem deduktiven und einem topischen Verfahren meint Coing, die Geisteswissenschaften orientierten sich nicht an einem einheitlichen Leitprinzip, vielmehr an der Suche nach einer Zusammensetzung von unterschiedlichen und heterogenen Gesichtspunkten, die es ermöglichen, die verschiedenen Interpretationshypothesen nach und nach zu überprüfen.¹¹⁷ Sedlmayr folgt Coing und adaptiert das Verfahren für die Kunstgeschichte:

Verweise: Th. Viehweg, *Topik und Jurisprudenz. Ein Beitrag zur rechtswissenschaftlichen Grundlagenforschung*, Beck, München 1974 (1953¹) [= Viehweg, TJ]; E. R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Francke, Tübingen/Basel 1993¹¹ (1948¹); P. Böckmann, *Formengeschichte der deutschen Dichtung*, Bd. I, *Von der Sinnbildsprache zur Ausdruckssprache. Der Wandel der literarischen Formen vom Mittelalter zur Neuzeit*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1973 (1949¹, vgl. ebda, S. 164–166, zu Curtius) und E. Rothacker, *Die dogmatische Denkform in der Geisteswissenschaften und das Problem des Historismus*.

116 Zu Bettis Verwendung von Curtius' Topik vgl. meinen Beitrag: L. Vargiu, *L'ermeneutica letteraria di Emilio Betti*, S. 89–90.

117 Vgl. Coing, JA 1959, S. 17–18 = 1982, S. 221.

„Wir verfahren bei der Interpretation *topisch*. Wir stellen bestimmte methodische Gesichtspunkte auf und wägen diese Gesichtspunkte gegeneinander ab; wir haben aber nicht von vornherein ein einziges Prinzip, das die Interpretation beherrscht.“ [...] Von der Situation des interpretierenden Juristen auf die des Interpreten von Werken bildender Kunst übertragen, müsste man diesen Gedanken ungefähr so formulieren: „Wir versuchen die ursprüngliche Anschauung unter verschiedenen Gesichtspunkten und bezogen auf verschiedene Auslegungshorizonte wiederzugewinnen, die wir gegeneinander abwägen und zu einer Gesamtanschauung integrieren.“ Auch für die anschauliche Interpretation von Werken bildender Kunst gibt es nicht von vornherein ein *einziges* Prinzip.¹¹⁸

Dieser Hinweis zeigt, dass Sedlmayr nicht das Erfordernis übersieht, vielfältige hermeneutische Annäherungen zu entwickeln, um der Fülle von Aspekten und Schichten des Kunstwerks gerecht zu werden: Wie seine auf der höchsten Ebene seines theoretischen Gebäudes postulierte Trennung der Formen des Begreifens – Interpretieren, Ableiten und Erklären – zeigt, darf sich die Untersuchung des Kunstwerks nicht mit der Struktur begnügen, sondern sie muss sich auch für die Funktion interessieren, den Zweck, für den es geschaffen worden ist, und für den Appell, den es an den Betrachter richtet. In Übereinstimmung mit Michail Alpatow weist er das Konzept zurück, welches das Kunstwerk isoliert und seine äußeren Grenzen, wie etwa den Rahmen eines Staffeleibildes, als seine tatsächlichen Grenzen ansieht. In der Tat gibt es Elemente, und gerade sie sind es, welche die „Sphäre“ bilden, die, auch wenn sie nicht in ihren sichtbaren Formen in Erscheinung treten können, dennoch in einer engeren Beziehung zum Wesen des Werks stehen als andere Elemente, die im Bilderrahmen eingeschlossen sind.¹¹⁹

118 Sedlmayr, IW, S. 194. Die ersten zitierten Sätze stammen von Coing, JA 1959, S. 18 = 1982, S. 221.

119 Vgl. Sedlmayr, IW, S. 192 und Sedlmayr, PI, S. 99–100, mit Verweis auf M. Alpatow,

Die Interpretation des Kunstwerks

Wir haben bereits gesehen, dass die multiperspektivische Offenheit Sedlmayrs, zu der er sich durch die Anerkennung der Vielfalt der Gesichtspunkte und der daraus folgenden Interpretationsansätze bekennt, von der Forschung betont wurde.¹²⁰ Die monographische Ausrichtung, der er sich verschrieben hat, ist laut Gadamer der Ausgangspunkt einer Diskussion über die Notwendigkeit, die einzelnen Ansätze der Interpretation einzugliedern, insofern gerade das Kunstwerk der Bezugspunkt ist, hinsichtlich dessen „die vielfältigen Methoden, die von der wissenschaftlichen Forschung auf dem Gebiet der Kunst und der Literatur hervorgebracht worden sind, letzten Endes ihre Ergiebigkeit erweisen müssen“.¹²¹ Auch hier lässt sich eine weitere Affinität Sedlmayrs zu Betti konstatieren. Während jedoch Betti stets die Notwendigkeit einer polyfokalen Untersuchung präsent bleibt, wobei er den verschiedenen Ansätzen ihre Autonomie zugesteht und zugleich die beschränkte Sichtweise eines einseitigen Zugriffs erkennt, laufen bei Sedlmayr die Auslegungshorizonte in einem einzigen und unmissverständlichen Punkt zusammen, unter dem das Kunstwerk verstanden werden muss. Die richtige Interpretation ist diejenige, die zu diesem Blickpunkt gelangt, jene, die „am vollständigsten *der* entspricht, aus der heraus das Kunstwerk entstanden ist“.¹²² Auf diese Weise macht sie die Besonderheiten verständlich, wobei die anderen Interpretationen darauf beschränkt bleiben, diese zu bestätigen.

Die Übernahme der Positionen Coings in die Hermeneutik der bildenden Kunst entlarvt sich somit als lediglich partiell. Der Zusammenhang mit der ursprünglichen Konzeption, die von diesen verschiedenen Gesichtspunkten auszugehen verlangt, um der Aufgabe einer korrekten Interpretation zu genügen, fehlt in der Perspektive des deutschen Juristen.

Das Selbstbildnis Poussins im Louvre, in „Kunstwissenschaftliche Forschungen“, II, 1933, S. 113–130: 127.

120 Vgl. oben, Abschnitt 1.6.

121 H.-G. Gadamer, Eintrag *Ermeneutica*, it. Übers., in *Enciclopedia del Novecento*, Bd. II, Istituto della Enciclopedia Italiana, Rom 1977, S. 731–740: 737, unter http://www.treccani.it/enciclopedia/ermeneutica_%28Enciclopedia-del-Novecento%29/ (zuletzt am 10.9.2017).

122 Sedlmayr, PI, S. 111.

Coing legt demgegenüber Wert darauf, sich stets das Erfordernis einer Untersuchung präsent zu halten, welche die verschiedenen Gesichtspunkte abzuwägen vermag und damit die unterschiedlichen Richtungen bewahren kann, die in der Untersuchung selbst zusammenwirken sollen.¹²³ Auf diese Weise wird ersichtlich, dass Coing – wie Curtius, Viehweg und Betti – die Topik als ein offenes Feld begreift, das nie vollständig bestimmbar ist und dabei im Dienst der Geschichtswissenschaften steht – und selbst gerade durch seine Offenheit geschichtlich bedingt ist.

2.8 Der richtige Gesichtspunkt und der anschauliche Charakter

Gemäß der Konzeption Sedlmayrs erreicht man den richtigen Gesichtspunkt häufig erst, indem man auf ein zunächst unbekanntes Faktum stößt, das die Auslegung radikal verändert. Dieses erlaubt in der Folge, das Werk mit anderen Augen und auf eine angemessene Art und Weise zu lesen: Dies ist der „zetetische“ Aspekt seiner Hermeneutik.¹²⁴ Indem er auf seine eigene Interpretation der Karlskirche in Wien Bezug nimmt, schreibt Sedlmayr:

Als ich bei der Betrachtung eines Sticks der Albertina mit einmahl sah und „wusste“, dass die beiden Riesensäulen der Wiener Karlskirche die Säulen des Salomonischen Tempel „sind“ (dass sie diese Säulen „meinen“), sah das ganze Werk

123 Wie Coing selbst bekräftigt: vgl. Coing, JA, S. 46–47.

124 Zur zetetischen Hermeneutik und zur Gegenüberstellung mit der dogmatischen Hermeneutik vgl. insbes. die Beiträge von Lutz Geldsetzer: L. Geldsetzer, *Che cos'è l'ermeneutica?*, it. Übers. von B. Bianco, in „Rivista di filosofia neo-scolastica“, LXXV, 1983, S. 594–622; ders., *Allgemeine Hermeneutik*, 1996, unter <http://www.phil-fak.uni-duesseldorf.de/philo/geldsetzer/herm.htm> (zuletzt am 20.9.2017); ders., *Über zetetischen und dogmatischen Umgang mit Philosophiegeschichte*, Beitrag zur Internationalen Konferenz *The Philosophy of the History of Philosophy* (Odense 2002), unter <http://www.phil-fak.uni-duesseldorf.de/philo/geldsetzer/odenseii.html> (zuletzt am 20.9.2017) und ders., Eintrag *Hermeneutik*, in W. D. Rehfus (Hrsg.), *Handwörterbuch Philosophie*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, Oakville/UTB, Stuttgart 2003, unter <https://tinyurl.com/yczwfayn> (zuletzt am 20.9.2017).

Die Interpretation des Kunstwerks

vollkommen anders aus als vorher; sein ganzes anschauliches Gefüge hatte sich verändert.¹²⁵

Sedlmayr erklärt nicht weiter, wie der angemessene Gesichtspunkt gefunden wird. Er bemerkt lediglich, dass dieser von den Interpreten abhängt und von Fall zu Fall schwanken kann zwischen einer „plötzlichen ‚Divination‘“ und einem Erreichen des Ziels mittels dessen, was er ein „vorsichtiges empirisches Probieren“ nennt. Jedenfalls ist ihm nicht die Art und Weise wichtig, sondern das Ergebnis, das darin besteht, „eine möglichst ideale Annäherung an jene Anschauung, die die besondere vorliegende Gestalt des Kunstwerks ursprünglich erzeugt hat“.¹²⁶

Auf der hermeneutischen Ebene wird Sedlmayrs Lehre insofern bestätigt, als sie das Verstehen aufgrund der *mens auctoris* in den Mittelpunkt rückt. Während die *mens auctoris* bei Betti einen Teilaspekt hinsichtlich der Gesamtheit der Interpretationsaufgabe einnimmt, bildet sie bei Sedlmayr den Kern, um den herum sich seine gesamte Theorie anordnet, trotz der „strukturalen“ Voraussetzungen und der Offenheit gegenüber einem stereoskopischen Forschungsansatz. Selbstverständlich weist er die irreführende Vorstellung zurück, die Gefühle des Künstlers seien der Ursprung des Werks:

Das erste, das da sein muss, damit ein Kunstwerk entstehe, ist nicht etwas, das in dem Künstler so sich vorfindet, wie seine Gefühle, sondern etwas, das gewissermaßen schon außer ihm, jedenfalls von seinen Gefühlen angehoben, ihm wie ein Gegenständliches, allerdings noch ganz Ungeschiedenes „vorschwebt“.¹²⁷

125 Sedlmayr, IW, S. 195. Vgl. ders., *Zwei Beispiele zur Interpretation. B) Johann Bernhard Fischer von Erlach: Die Schauseite der Karlskirche in Wien* (1956), in Sedlmayr, KW, S. 143–152 (= ders., *Johann Bernhard Fischer von Erlach*, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart 1997 (1976¹), S. 280–300).

126 Sedlmayr, PI, S. 113.

127 Ebda., S. 118. Vgl. Sedlmayr, LVI, S. 246.

Beschrieben wird hier der Moment der „Inspiration“, der den künstlerischen Schaffensprozess leitet und den Künstler nicht „ruhen“ lässt, bis das Werk vollendet ist.¹²⁸ Das wesentliche Element ist „das *Ursprüngliche*“, aus dem sich das Werk entwickelt, „der in der ersten ‚Vision‘ erscheinende und dem Künstler sich aufdrängende anschauliche Charakter“ oder in anderen Worten: das „*primum movens*“, das „den ganzen Prozess des Gestaltens bis hin zur Vollendung des Kunstwerks“ festlegt.¹²⁹ Die Inspiration ist also weder gefühlsmäßig noch intentional gesteuert, sie folgt vielmehr einer unmittelbaren Einsicht in eine äußere Gegebenheit, die sich dem Künstler zeigt. Es ist unbedingt immer die in diesem Sinn verstandene Inspiration, worauf das hermeneutische Verfahren abzielt, und folglich ist dies die Norm, an der die Wahrheit der praktischen Ergebnisse der Interpretation gemessen wird, sowie das Kriterium, aufgrund dessen der Interpret „die eigene ‚Anschauung‘ [opfert], in der Hoffnung, die zu finden, aus der heraus das Werk entstanden, so und nicht anders gestaltet worden ist“.¹³⁰

Das „*primum movens*“ ist für Sedlmayr der anschauliche Charakter, die „Mitte“ des Kunstwerks selbst. Signifikant ist in diesem Zusammenhang, dass er auf Konrad Fiedler verweist: Es handelt sich um einen der äußerst seltenen Verweise auf diesen, ein Verweis jedoch, der eine alles andere als andere als untergeordnete Rolle spielt.¹³¹ Von Fiedler stammt, sogar was die Terminologie angeht, die Akzentuierung des Begriffs „Ursprung“ und die Verwendung dieses Begriffs als Fundament, auf das sich die Frage der künstlerischen Schöpfung gründet.¹³² Ebenso ist es denkbar, dass sich die Verbindung mit der Dimension des Sehens, die dem anschaulichen Charakter innewohnt und selbst in der Etymologie des Wortes vor-

128 Sedlmayr, PI, S. 119.

129 Zitate aus Sedlmayr, PI, in der Reihenfolge S. 118, 119, 119 und 120. Vgl. Sedlmayr, LVI, S. 246–247.

130 Sedlmayr, IW, S. 186. Dazu vgl. F. P. Fiore, *Hans Sedlmayr: verità o metodo?*, S. 14.

131 Vgl. Sedlmayr, PI, S. 120.

132 Der Bezug gilt K. Fiedler, *Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit* (1887), in *Schriften zur Kunst*, Bd. I, Fink, München 1971, S. 183–367.

Die Interpretation des Kunstwerks

handen ist, mehr oder weniger von Fiedler ableitet, zumal Fiedler das Adjektiv „anschaulich“ oft als Entsprechung für „sichtbar“ gebraucht hat.¹³³

Die Frage des künstlerischen Schaffens interessiert Sedlmayr vor allem aus Sicht der Hermeneutik und weniger aus der einer Phänomenologie des schöpferischen Akts, das heißt, diese Frage interessiert Sedlmayr in dem Maße, wie das Schaffen als die andere Seite der Interpretation betrachtet wird, das Ziel, das die Praxis der Hermeneutik in ihrer rekonstruktiven Aufgabe erreichen muss. Da Fiedlers Theorie den „Ursprung“ in den Mittelpunkt stellt, ist sie von Gianni Carchia als Alternative zu jenen Standpunkten gedeutet worden, nach denen die „Wirkung“, die Sphäre der Rezeption, zentral ist.¹³⁴ In diesem Sinne kann man sagen, dass Sedlmayr, der primär an der Hermeneutik interessiert ist, den Ursprung auf die Wirkung zurückführt und ihr unterordnet, sowohl was die Ausarbeitung der eigenen Theorie anbelangt als auch hinsichtlich des Umreißen des interpretatorischen Verfahrens. Nach Fiedler „ist es doch der Künstler allein, der den Künstler begreifen kann“,¹³⁵ und von daher ist es problematisch zu verstehen, welche Rolle die Kritik und die Interpretation im allgemeinen Rahmen seiner Theorie erfüllen sollen. Nach dieser Lehre wird das Kunstverstehen entweder als eine tätige Annäherung durch einen kongenialen Interpreten aufgefasst – und hier ist kein Platz für einen kritisch-hermeneutischen Diskurs – oder als ein pädagogischer Weg, dessen Ziel immer noch eine gewisse Unmittelbarkeit zwischen Künstler und Betrachter ist.¹³⁶ Bei Sedlmayr hingegen liegt der „künstlerische“ Aspekt der Kritik – außer in

133 Vgl. A. Pinotti/F. Scrivano, in K. Fiedler, *Scritti sull'arte figurativa*, Aesthetica, Palermo 2006, S. 151 Anm. 10, die die Verbindung zwischen „anschaulich“ und „schauen“ besprechen, auf die sich Fiedler stützt.

134 Vgl. G. Carchia, *Il problema della forma classica*, S. 103–113; auch ders., *Arte e bellezza*, S. 35–43.

135 K. Fiedler, *Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit*, S. 332.

136 Vgl. ebda., insbes. S. 331–336. Zur Fragestellung vgl. G. Carchia, *Il problema della forma classica*, S. 112–113; ders., *Mito e forma. Per un'ermeneutica della pittura* (1985), in *Il mito in pittura*, S. 143–158: 155; ders., *Arte e bellezza*, S. 42–43 und A. Pinotti/A. Scrivano, *Presentazione* von K. Fiedler, *Scritti sull'arte figurativa*, S. 7–30: 20–21.

der „Begabung“, wie wir noch sehen werden – in der Idee der Auslegung als ein Wiedererschaffen: Der Interpret ist ein zweiter Künstler, der unmittelbar, bei aufgehobener geschichtlicher Zeit und in der „Epiphanie der wahren Gegenwart“ das Werk neu zu erschaffen vermag. Wenn außerdem Sichtbarkeit im Fiedlerschen Sinne heißt, an den Sinn des Sehens und seiner Autonomie zu appellieren, und die gestaltende Tätigkeit des Künstlers somit nichts anderes ist als „die Entwicklung des Sehprozesses“,¹³⁷ macht bei Sedlmayr die Unmittelbarkeit, durch die man das Wesen des Kunstwerks erfasst, das zunichte, was gerade die Eigentümlichkeit des Sehens ausmacht. Damit wird jene Affinität dementiert, von der man dachte, sie im Begriff „anschaulicher Charakter“ wiederfinden zu können.¹³⁸ In der Tat wird die Bedeutung, die diesem Begriff beizumessen ist, in einem Vortrag Sedlmayrs in italienischer Sprache aus dem Jahr 1968 dargelegt. Hier ist der Begriff mit „carattere intelligibile“ („intelligibler Charakter“) übersetzt:¹³⁹ Diese aufschlussreiche Übersetzung belegt, dass er sich auf ein „Sehen“ bezieht, das nicht nur zeitlos ist, sondern eben auch jenseits der sinnlichen Wahrnehmung, und dass – trotz der vielfältigen Möglichkeiten, die Sedlmayr zulässt, wenn er den anschaulichen Charakter anspricht – der Aspekt der „Divination“ das „empirische Probieren“ überwiegt.¹⁴⁰

137 K. Fiedler, *Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit*, S. 281.

138 In diesem Sinn kann er behaupten, dass im anschaulichen Charakter „die Differenz zwischen dem Sensoriellen, dem Intellektuellen und dem Geistigen“ ausgeschaltet ist (Sedlmayr, LVI, S. 245), weil an der Intuition gleichzeitig der Sinn, der Intellekt und der Geist teilhaben. Vgl. die bündigen Anmerkungen von F. J. Schwartz, *Blind Spots*, S. 175 (im Rahmen einer Untersuchung der Beziehung zwischen Sedlmayr und der Physiognomik).

139 Vgl. Sedlmayr, LVI, S. 245–247. Hier (S. 247), vom qualitativen Gesichtspunkt her schlägt er vor, unter einem anschaulichen Charakter auch die Stimmung des Kunstwerks zu verstehen. Er selbst hat doch einige Vorbehalte gegen seinen eigenen Vorschlag wegen der geschwächten Bedeutung, die dieses Wort durch die Alltagssprache bekommen hat. Trotzdem verwendet er selbst diesen Ausdruck, es lassen sich gelegentlich Textstellen mit diesem Terminus finden (vgl. z. B. oben, Abschnitt 2.4).

140 Man versteht somit, weshalb Positionen wie die von Dittmann, die als „neo-fiedlerisch“ bezeichnet werden können, wenigstens im Geiste, die durch die Thematisierung der inneren Geschichtlichkeit des Werks – die auch Sedlmayr akzeptiert, wenigstens auf dem Papier (vgl. oben, Abschnitte 1.6 und 2.2) – aus der Antinomie Formalismus-

Die Interpretation des Kunstwerks

Gemäß der Theorie von der Umkehrung des Schöpfungsvorgangs gelingt es der richtigen Interpretation, die ursprüngliche Gegebenheit des anschaulichen, nämlich intelligiblen Charakters zu erfassen. Die Berufung auf das Besserverstehen führt Betti über den Kanon der *mens auctoris* hinaus, Sedlmayr hingegen bleibt diesem verhaftet, nicht nur, dass er ihn nicht verwirft, er erweitert seine Tragweite sogar, indem er der Interpretation die Rolle zugesteht, jenen ursprünglichen Kern zu entdecken, den der Künstler im Moment der Inspiration zwar sieht, der dabei aber nicht imstande ist, sich darüber Rechenschaft abzulegen, als ob er „von der Natur geschützt“ würde. Die These der Interpretation als Wiederschaffen bestätigt sich in Bezug auf einen anderen Aspekt. Bemerkungen wie: „Wir sehen die Karlskirche nicht mehr mit den Augen ihres Erbauers“,¹⁴¹ zielen nämlich nicht darauf, die Aporien dieser These und daher die Unmöglichkeit zu zeigen, den ursprünglichen Sinn des Werks zu begreifen. Sie wollen hingegen die Grenzen des Sehens „im räumlichen wie im geistigen Sinn“ aufzeigen,¹⁴² die seit dem 19. Jahrhundert feststellbar und im folgenden Jahrhundert verstärkt aufgetreten sind: Wie schon erwähnt, machen sie aus der Interpretation „eine Schicksalsfrage der Kunst“ und ermöglichen, dass die Arbeit der Auslegung als eine mittelbare Wiedererlangung dessen gedacht wird, was in vergangenen Jahrhunderten als unmittelbar angesehen wurde. Auch der Anspruch auf die objektive Überprüfbarkeit der Ergebnisse der Interpretation und auf das, was damit bezüglich der Ausarbeitung einer Methodologie und der Reduktion des subjektiven Anteils des Interpretieren zusammenhängt, entsteht im Endeffekt gerade aus dieser epochalen Verbindungsstel-

Historismus auszubrechen versuchen, den eigenen Standpunkt darlegen, auch mittels der Kritik Sedlmayrs und seines im Grunde zeitlosen Begriffs des Kunstwerks darzulegen. Die Bemerkung, nach der Sedlmayrs Vorschlag zur Integration zwischen Formalismus und Ikonographie nur scheinbar ist (vgl. oben, Abschnitt 2.2), erhält somit neue Aspekte. Vgl. dazu L. Dittmann, *Überlegungen und Beobachtungen zur Zeitgestalt des Gemäldes*, in „Neue Hefte für Philosophie“, 18–19, 1980, S. 133–150: 140–141 Anm. 14 (dessen Schlussverweis gilt gerade Sedlmayrs Seiten über den Ursprung) und G. Carchia, *Mito e forma*, S. 148–149 und 157 Anm. 19.

141 H. Sedlmayr, *Zwei Beispiele zur Interpretation. B*), S. 143.

142 Ebda.

le, die die Hermeneutik dazu drängt, eine vorrangige Rolle in der Kunstgeschichte und generell in den Geisteswissenschaften zu spielen, deren „Führerin“ die Kunstgeschichte zu sein anstrebt.¹⁴³

2.9 Interpretation und Vermittlung

Sedlmayr beruft sich in Hinblick auf die Vermittlung der Interpretation erneut auf Betti. Er ist der Ansicht, dass die Wiedererschaffung des Werks sich anfangs „gleichsam stumm, in der Einsamkeit des Geistes, der der Reproduktion fähig ist“ entwickle und dass sich erst danach das Problem der Vermittlung von dem, was verstanden worden ist, stelle.¹⁴⁴ Hier geht Sedlmayr auf den Unterschied ein zwischen der Musik, in der die Vermittlung über eine Aufführung stattfindet, und den bildenden Künsten, in denen dies nicht auf so direkte Weise geschieht und die sich demgegenüber der Sprache bedienen muss. Darin liegt Sedlmayr zufolge „etwas beinahe Tragisches, ein unauflösbarer Zwiespalt“, der damit zusammenhängt, dass das Wort im Gegensatz zur Musikaufführung das Kunstwerk nicht ersetzen kann; in der Beschreibung des Werks wird die Auslegung in Begriffen festgelegt und die Sprache erhält auf diese Weise eine „begriffliche“ Funktion: Dieser geht jedoch eine „evozierende“ Funktion voraus, in der dem Wort die Aufgabe zuteil wird, „in anderen ein ähnliches Verstehen, wie man es selbst erreicht hat, zu *evozieren*“.¹⁴⁵

Hier geht es nicht so sehr darum, das Werk über die Erinnerung wieder wachzurufen, wie dies Masiero und Caldura interpretieren und damit Sedlmayrs Aussagen an Heideggers Thematik des „Andenkens“ heranrücken: Es ist richtig, dass die Begegnung mit dem Werk tatsächlich vor allem in der Stille geschieht, aber dies bringt noch keinen „Abbruch der Evo-

143 Vgl. L. Dittmann, *Stil Symbol Struktur*, S. 168.

144 Sedlmayr, PI, S. 116.

145 Sedlmayr, IW, S. 191: Hier zitiert der Verfasser sich selbst (Sedlmayr, PI, S. 117; vgl. auch ebda, S. 97).

Die Interpretation des Kunstwerks

kation“, mit sich, wie die beiden Autoren schlussfolgern,¹⁴⁶ denn im epiphanischen Erlebnis der „wahren Gegenwart“ ist das Wort selbst noch nicht ins Spiel gekommen und daher auch nicht sein evozierender Gebrauch. Die Evokation, fährt Sedlmayr fort, gilt nicht einmal für den Fall, in dem der Interpret, „die damit erreichte Sinnermittlung anderen im geselligen Austausch oder zu didaktischen Zwecken mitteilt“, insofern, als diese Mitteilung „zufällig“ ist – und hier zitiert er Betti fast wörtlich, allerdings ohne dies kenntlich zu machen.¹⁴⁷ „Ganz anders“ hingegen ist jenes Verfahren, in dem

das Nachbilden kein rein inneres, kontemplatives und als solches *intransitives* ist, und sich nicht darin erschöpft, den gewonnenen Sinn für den „Verstehenden selbst vorzustellen“. Vielmehr kommt es jetzt darauf an, das in der gewonnenen Anschauung Erfasste anderen zu vermitteln, in einem *transitiven* und *sozialen* „Interpretieren“.¹⁴⁸

Der Bereich, in dem das Wort seine evozierende Funktion übernimmt, ist letzten Endes also der gleiche, in dem sich auch seine begriffliche Funktion entfaltet: Es handelt sich um jene Art von Kommunikation, die nicht zufällig und episodisch erscheint, sondern an einen „Auslegungsprozess“ gebunden ist, dem die Aufgabe zukommt, in den anderen Menschen einen autonomen Zugang zum Verständnis zu fördern; unter diesen Bedingungen ist eine solche Anwendung „von eminenter sozialer Bedeutung“.¹⁴⁹ Die Forderung nach der Objektivität von Ergebnissen einer Interpretation führt nach Sedlmayr auch über Phänomene, die schwer auf eine Methode zurückzuführen sind, die aber trotzdem erfahrbar sind und sich über die unmittelbare Evidenz legitimieren. Er beruft sich auf Interpreten wie Pinder, denen

146 R. Masiero/R. Caldura, *Presentazione*, S. 26. Vgl. zum Bezug auf Heidegger: ebda, S. 23–25.

147 Sedlmayr, IW, S. 191. Vgl. Betti, HM, S. 59.

148 Sedlmayr, IW, S. 191. Vgl. Betti, HM, S. 59–60.

149 Sedlmayr, IW, S. 191.

„es gegeben ist, mit wenigen Worten andere auf das von ihnen Erschaute beinahe zwingend hinzulenken“, und argumentiert, dass das Problem der Möglichkeit einer evozierenden Vermittlung schwierig ist; dennoch bekennt er: „Die Erfahrung lehrt zweifellos, *dass* es möglich ist“. ¹⁵⁰ Wenn Sedlmayr zunächst die Forderung, dass der Kunsthistoriker mit einem „Kunstsinn“ ausgestattet sein müsse, als eine „naive Auffassung“ zurückwies, ¹⁵¹ zählt er in der Folge die „musische Begabung“ zu den Voraussetzungen einer Interpretation und bekennt – hier analog zu Betti, doch ohne expliziten Bezug auf ihn –, dass „ein Unmusikalischer ein Werk der Musik nicht interpretieren kann und ebenso wenig wie ein ‚Unmusischer‘ irgend ein Werk der Kunst“. ¹⁵²

Wenn Betti erklärt, dass „nur ein geschultes künstlerisches Feingefühl und ein sachverständiger Sinn des Interpretieren“ diesen befähigt, den „Sinngehalt“ eines Kunstwerks zu verstehen, genauso wie zum Beispiel „nur der Verstand eines Rechtskundigen, dem [...] die begrifflichen Werkzeuge der Rechtsdogmatik vertraut sind, den Rechtshistoriker in die Lage bringen, an die Probleme der Gestaltung der Rechtsgebilde und der Rechtsgrundsätze heranzugehen“, ¹⁵³ dann geht es ihm darum, die speziellen Kompetenzen eines professionellen Interpretieren zu betonen. Sedlmayr zeigt in seiner Wertschätzung für Pinder als Kritiker und Historiker und an anderer Stelle für Wölfflin, dass sich auch seine Argumentation auf den professionellen Aspekt der Auslegung bezieht. Indem er allerdings die Interpretation als Wiedererschaffen betrachtet, geht er einen Schritt weiter und behauptet, dass der Kunsthistoriker „zugleich Historiker und reproduktiver Künstler [ist]. Künstler mit Vorbehalt, aber immerhin Künstler“. ¹⁵⁴ Das sind Aussa-

150 Sedlmayr, PI, S. 117. Vgl. Sedlmayr, IW, S. 191.

151 Sedlmayr, KK, S. 61.

152 Sedlmayr, IW, S. 188.

153 Betti, HM, S. 79–80.

154 Sedlmayr, PI, S. 126 (mit nicht präzisiertem Bezug auf Croce). Vgl. Sedlmayr, KaW, S. 16. Dazu W. Hofmann, *Was bleibt von der „Wiener Schule“?*, S. 5. In den Positionen von Sedlmayr entdeckt Gadamer die Anerkennung der Behauptung, dass „alles Verstehen und Auslegen von Kunstwerken auf eine reproduktive Formung aufgebaut [ist], die freilich ‚in mente‘ bleibt“ (H.-G. Gadamer, *Die Fragwürdigkeit des ästheti-*

Die Interpretation des Kunstwerks

gen, mit denen er für sich selbst die Autorität Croces, der die Kritik und die Geschichtsschreibung als „schöpferischen Akt“ kennzeichnet, beansprucht; allerdings bemerkt er nicht – oder geht stillschweigend darüber hinweg –, dass Croce diesen Akt damit nicht als reproduktiv bezeichnet, sondern als logischen Akt, der „in der Schaffung und Lösung logischer Probleme [besteht], ganz so, wie die Kunst Schöpferin und Löserin ästhetischer Probleme ist“.¹⁵⁵ Daraus schlussfolgert Croce: „Der Kritiker ist nicht *artifex additus artificii*, sondern *philosophus additus artificii*“.¹⁵⁶ Sedlmayr wiederum besteht seinerseits darauf, dass die Auslegungsarbeit „den strengen Regeln der wissenschaftlichen *ratio*“ unterworfen sein muss, er behauptet aber andererseits auch, dass die Interpretation eine kreative Tätigkeit sei – wenn auch mit Vorbehalten. Hier zeigt sich erneut sein romantischer Hintergrund und darüber hinaus riskiert er, dass die kritischen Betrachtungen Croces, den er für seine Beobachtungen herangezogen hat, auf sich selbst angewendet zu sehen.

Sedlmayr übernimmt von Betti die Unterscheidung zwischen intransitiver und transitiver Interpretation und zitiert in dieser Hinsicht fast wörtlich dessen Aussagen. Allerdings ist der Sinn, den er dieser Interpretation zuschreibt, ein anderer. In Bettis Hermeneutik bezieht sich die Unterscheidung nicht direkt auf das Problem der Vermittlung des Verstandenen, son-

schen Bewusstseins (1958), in *Gesammelte Werke*, Bd. 8, S. 9–17: 16). In seinen Augen zeigt dies, dass die Applikation konstitutiv für jedes Verstehen ist (vgl. ders., Eintrag *Ermeneutica*, S. 737 und ders., Eintrag *Hermeneutik*, in J. Ritter (Hrsg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 3, Schwabe & Co., Basel/Stuttgart 1974, S. 1062–1074: 1070). Wenn es jedoch das ist, was sich in der Lehre (genauer: hinter der Lehre) Sedlmayrs zeigt, ist es ausgerechnet er, der mit der Trennung von transitiver und intransitiver Interpretation nicht offen die Applikation als grundlegendes Element jedes Verstehens in Betracht zieht. Es muss vor allem betont werden, dass sich das Reproduzieren bei Sedlmayr am Horizont mit der romantischen Hermeneutik verbindet. Gerade Gadamer ist damit beschäftigt, deren Aporien aufzuzeigen: Der Verfasser von *Wahrheit und Methode* ist weit davon entfernt, den Interpreten als Wiederschöpfer des Kunstwerks zu sehen.

155 B. Croce, *Einige kritische Grundsätze und deren wahrer Sinn*, S. 182.

156 Ders., *Brevier der Aesthetik* (1912), dt. Übers. von Th. Poppe, in *Gesammelte philosophische Schriften*, II, *Kleinere philosophische Schriften*, Bd. 2, *Kleine Schriften zur Ästhetik*, Bd. 1, Mohr, Tübingen 1929, S. 1–78: 70.

dern sie hat mit der Einteilung der Auslegungsarbeit in drei verschiedene Funktionen zu tun: in eine rein erkenntnismäßige, eine nachbildende und eine normative Funktion. Sie betrifft daher die bestehende Differenz zwischen der „Auslegung im Dienst der reinen Erkenntnis“, wie sie der Philologie, der Geschichte und den Geisteswissenschaften zu eigen ist – und dazu gehören auch die Kunst- und die Literaturwissenschaft –, und der Auslegung „mit nachbildender Darstellungsfunktion“, wie sie der Übersetzung und der dramatischen und musikalischen Interpretation wesentlich ist. Bettis Bezeichnung des transitiven oder intransitiven Charakters der Interpretation hängt davon ab, ob die Originalform ersetzt werden muss oder nicht. Und das wiederum beruht darauf, ob sie als solche dem Publikum unmittelbar zugänglich ist oder nicht. Im Fall der Übersetzung und der dramatischen und musikalischen Interpretation muss der aus dem Text erschlossene Sinn fraglos in eine andere Form gebracht werden, in der er verständlich wird, sei dies nun in eine andere Sprache, eine Inszenierung oder in ein Tonbild: Hier hat die Interpretation eine nachbildende Funktion und nimmt einen transitiven und sozialen Charakter an.¹⁵⁷ In einer Auslegung im Dienst der reinen Erkenntnis hingegen „erschöpft sich das Verstehen ‚in interiore homine‘, es bleibt etwas Intransitives“.¹⁵⁸ Es ist richtig, dass sich der Interpret auch in diesem Bereich „naturgemäß dazu angeregt fühlt, das wieder auszudrücken, was er verstanden hat“, und dass daher die Interpretation „im weiteren Sinne“ als nachbildend definiert werden kann. Es besteht jedoch ein „erheblicher Unterschied“, weil im Gebiet der historischen und geisteswissenschaftlichen Auslegung „die historiographische Rekonstruktion gar nicht die in den Quellen enthaltene Darstellung und in den Überbleibseln der Vergangenheit aufbewahrte Erinnerung in sich ausschöpft und aufhebt“.¹⁵⁹ Betti fügt hinzu:

Im Gegensatz hierzu entnimmt die nachbildende Auslegung ihre Nahrung aus Geistesobjektivationen, die als Mittel dazu

157 Vgl. Betti, HM, S. 60.

158 Betti, AAMG, S. 259; Betti, TGI, S. 347.

159 Betti, AAMG, S. 260; Betti, TGI, S. 349.

Die Interpretation des Kunstwerks

gedacht wurden, einer Instrumentalfunktion der Rückerinnerung zu dienen: eigentlich dazu, weitervermittelt und dargestellt zu werden. Diese Mittel sind daher dazu bestimmt, entweder in die dramatische bzw. musikalische Nachbildung einbezogen zu werden und ihr zu dienen, oder sie sind jedenfalls so beschaffen, dass sie in ihrer ursprünglichen Form dem gegenwärtigen Leser- bzw. Zuhörerkreis nicht zugänglich sind.¹⁶⁰

Im Fall einer erkenntnismäßigen Auslegung ist die erneute Darstellung des Sinnes daher immer „eine zufällige Folge des Verstehens“, während im Fall einer nachbildenden Auslegung „das Verstehen die bloße Vorstufe dafür [ist], daß es weiter vermittelt und zum Ausdruck gebracht werden kann“.¹⁶¹ Für Betti handelt es sich demnach nicht darum – und an diesem Punkt unterscheidet er sich von Sedlmayr –, eine zufällige (akzidentielle) von einer wesentlichen (substanziellen) Vermittlung zu unterscheiden. Betti will demgegenüber zwei gesonderte Funktionen der hermeneutischen Aktivität voneinander geschieden wissen. Die Interpretation eines Werks der bildenden Künste ist für Betti eine Auslegung im Dienste der reinen Erkenntnis, die den im Werk selbst beschlossenen Sinn rekonstruieren und integrieren will: Aus dieser Sicht liegt die Vermittlung des Sinns außerhalb der Absicht der Interpretation. Nach Ansicht Sedlmayrs hingegen besteht kein Unterschied zwischen der Auslegung von Werken der bildenden Künste und denen der Musik, hinsichtlich ihrer *Funktion*, wohl aber hinsichtlich des *Mediums*, das geeignet ist, das Verstandene zu übermitteln: In der Musik ist es die Aufführung, in den bildenden Künsten die evokative Sprache.

Der Unterschied zwischen transitiver und intransitiver Interpretation, die aus Bettis Hermeneutik stammt und die Sedlmayr wörtlich adaptiert, wird von diesem in einen anderen Kontext gebettet. Man könnte somit von einem Missverständnis sprechen oder sagen, dass im Gegensatz zu Sedlmayrs Verständnis einer einzigen richtigen Interpretation jedes Verstehen

160 Betti, AAMG, ebda.; Betti, TGI, ebda.

161 Betti, AAMG, S. 260–261; Betti, TGI, ebda.

Hermeneutik und Kunstwissenschaft

immer ein „Anders-Verstehen“ und ein „Nachverstehen“ ist.¹⁶² Dieser Einwand ist berechtigt, wenn er auf die Grundpfeiler der Hermeneutik Sedlmayrs zurückgeführt wird. Man sollte jedoch beachten, dass es ihm hier nicht um eine philologische Erkundung der Theorien Betti geht – in diesem Fall könnte man von einem Missverständnis sprechen –, sondern dass er einen eigenen Weg geht, der übrigens schon den Schriften zu entnehmen ist, die der Begegnung mit Betti vorangehen. Dabei wird Sedlmayr offenbar, dass Betti hermeneutischer Ansatz in mehr als einem Punkt mit seinem eigenen übereinstimmt: Als solchen eignet er ihn sich an und setzt ihn frei für seine eigenen theoretischen Zwecke ein. Betti übernimmt so die Rolle eines „Mitreisenden“ oder, um ein Bild von Nietzsche anzuwenden, den Betti sehr verehrte, eines „Sternen-Freunds“.¹⁶³

162 Zum Verstehen als anderes Verstehen verweisen wir auf die bekanntesten Werke: M. Heidegger, *Nietzsches Wort „Gott ist tot“*, in *Holzwege* (1950), *Gesammelte Schriften*, 1. Abt., Bd. 5, Klostermann, Frankfurt a. M. 1977, S. 209–267: 213–214 und H.-G. Gadamer, *Wahrheit und Methode*, S. 301–302. Zur Auslegung als Nachverstehen, vgl. L. Dittmann, *Stil Symbol Struktur*, S. 232.

163 F. Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft*, Aph. 279, unter <http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/FW-279> (zuletzt am 20.9.2017).

3. Topik und Interpretation

3.1 Toposforschung

Indem Sedlmayr erklärt: „Alle Interpretation, so auch die von Werken bildender Kunst, muss *topisch* sein“,¹ bindet er seine Argumentation in die umfassende Debatte über die Topik ein, die nach dem Zweiten Weltkrieg vor allem in Deutschland in einigen Disziplinen geführt wird, namentlich in der Literaturgeschichte, in den Rechtswissenschaften, in der Philosophie. Dies ist eingebunden in den Rahmen eines Überdenkens des Erbes der Rhetorik und der *artes liberales*.² Die wesentlichen Entwicklungslinien der Debatte wurden von der Veröffentlichung von Erich Auerbachs *Mimesis* und Ernst Robert Curtius' *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* bestimmt, den Hauptwerken beider Autoren. Dem folgten auf dem Gebiet der Rechtswissenschaft etliche methodische Präzisierungen, vor allem von Theodor Viehweg. Im Gefolge schlossen sich gewichtige theoretische Erörterungen an, von Persönlichkeiten wie Helmut Coing, Erich Rothacker, Emilio Betti, Hans-Georg Gadamer und Otto Pöggeler.³

Um die Einbindung Sedlmayrs in diese Debatte besser zu verstehen, ist es notwendig, einige Schlüsselthemen zu vertiefen, und die Aufmerksamkeit auf jene Punkte fachwissenschaftlicher Schnittmengen zu richten, die sich in den Jahren unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg aus den Fragestellungen der Literatur- und der Rechtswissenschaft heraus entwickelten und zu einem fruchtbaren und weiterführenden Dialog führten.

Im Fazit seines Werks *Mimesis* schließt Auerbach, dass man es in seinen Forschungen „nicht mit Gesetzen, sondern mit Tendenzen und Strö-

1 Sedlmayr, IW, S. 194. Vgl. oben, Abschnitt 2.7.

2 Vgl. S. Tedesco, *Il metodo e la storia*, S. 131–67.

3 Zur Behandlung der Leitlinien der Diskussion vgl. O. Pöggeler, *Dialektik und Topik*, in R. Bubner/K. Cramer/R. Wiehl (Hrsg.), *Hermeneutik und Dialektik. Hans-Georg Gadamer zum 70. Geburtstag*, Mohr, Tübingen 1970, Bd. II, S. 273–310: 287–301.

mungen zu tun [hat], die sich auf mannigfache Weisen kreuzen und ergänzen“, was ihn dazu bewogen hat, „der Mannigfaltigkeit Raum [...] zu geben“ und seine Formulierungen mit „Elastizität“ zu gestalten.⁴ In einem später folgenden Aufsatz, in dem Auerbach einige kritische Rezensionen kommentiert respektive kontert, betont er, dass die Geisteswissenschaften kein Fachgebiet sind mit einer „exakten und [mit] festen Ordnungsbegriffen arbeitenden, klassifizierenden Systematik“, weil eine solche Systematik nicht imstande ist, „die vielfältig sich kreuzenden Aspekte in einer Synthese zu begreifen, welche den Gegenständen gerecht wird“.⁵ Aus diesen Gründen und um den höchsten Grad an Präzision zu erlangen, konzentriert er seine Untersuchung vor allem „auf das Einzelne und Konkrete“, indem er darauf achtet, dass der allgemeine Aspekt „elastisch und locker“ bleibt.⁶

In Form einer Gegenüberstellung wird hier ein empfindlicher Punkt angesprochen, nicht nur hinsichtlich der Methodologie der Literaturgeschichte, sondern allgemeiner bezüglich des Status der Geisteswissenschaften als Disziplin seit ihrer Herausbildung und Gründung als einem eigenständigen Fachbereich. Es geht um die Fruchtbarkeit der anzuwendenden Verfahren, seien sie nun deduktiver Art, die „von oben“ den Fachgebieten Einheitlichkeit, Systematik und Kohärenz verleihen, oder einer anderen Vorgehensweise, die sich anderer Mittel und Instrumente bedient, und sich „von unten“ her entwickelt – oder in einer Interaktion von „oben“ und „unten“ besteht, um sich in angemessener Form den einzelnen und konkreten Gegenständen der Forschung erfolgreich anzunähern. Sieht man sich mit Auerbach konfrontiert, impliziert die Fragestellung die Verweigerung einer systematischen Vorgehensweise, die das Wissen auf einheitliche Weise organisiert, ohne Gefahr zu laufen, die Phänomene zu verfälschen oder sogar zu zerstören.⁷ Hier scheint die Überzeugung auf, dass es für den Status der

4 E. Auerbach, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Franke, Bern-München 1971⁵ (1946¹), S. 517–518.

5 Ders., *Epilegomena zu Mimesis*, in „Romanische Forschungen“, LXV, 1953, S. 1–18: 17. Vgl. S. Tedesco, *Il metodo e la storia*, S. 140.

6 E. Auerbach, *Epilegomena zu Mimesis*, S. 15.

7 Vgl. ebda.

Topik und Interpretation

Geschichtswissenschaften angemessener sei, das Terrain für verschiedene Ansätze offen zu lassen, die nicht notwendigerweise darauf angelegt sein müssen, sich miteinander zu amalgamieren.

Die Hinwendung zur Topik fügt sich genau in diese Problemstellung ein und ist schon implizit in den Thesen Auerbachs enthalten.⁸ Es handelt sich folglich weder um eine bloße Rückkehr zur antiken Topik aristotelischer oder ciceronianischer Tradition – der Methode zur Auffindung der Prämissen der Argumentation, die *ars inveniendi* – noch um die alleinige Gründung eines Archivs für *loci communes*.⁹ Diese beiden Verfahren, die Viehweg und Josef Kopperschmidt unter den Begriffen einer „formalen Topik“ und einer „materialen Topik“ zusammenfassen,¹⁰ sind nicht verloren gegangen, sondern werden in die breiter angelegte Neuformulierung des Problems integriert. Die zeitgenössische Toposforschung – sofern sie weiterhin ihre Lebenskraft aus der antiken Rhetorik und Dialektik bezieht – verdankt ihre Daseinsberechtigung den Begriffen und Fragestellungen in genau jenen Diskursbereichen, in die sie eingreift. Also in die Geisteswissenschaften und, in der weiteren Entwicklung, in die Debatte der Philoso-

8 Vgl. O. Pöggeler, *Dichtungstheorie und Toposforschung*, in „Jahrbuch für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft“, V, 1960, S. 89–201: 170 und 187–190. Dazu S. Tedesco, *Il metodo e la storia*, S. 140–141.

9 In dieser Hinsicht erschöpft sich beispielsweise auch der Beitrag der „historischen Topik“ von Curtius (vgl. vor allem: E. R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, S. 92–93) nicht darin, ein Inventar antiker Motive und Klischees zu geben, die in der lateinischen Literatur überliefert sind. Dies hebt Pöggeler hervor: O. Pöggeler, *Dialektik und Topik*, S. 294.

10 Vgl. Th. Viehweg, *Notizen zu einer rhetorischen Argumentationstheorie der Rechtsdisziplin* (1972), in *Rechtsphilosophie und rhetorische Rechtstheorie. Gesammelte kleine Schriften*, Nomos, Baden-Baden 1995, S. 191–199: 196 und J. Kopperschmidt, *Formale Topik. Anmerkungen zu ihrer heuristischen Funktionalisierung innerhalb einer Argumentationsanalytik*, in G. Ueding (Hrsg.), *Rhetorik zwischen den Wissenschaften. Geschichte, System, Praxis als Probleme des „Historischen Wörterbuch der Rhetorik“*, Niemeyer, Tübingen 1991, S. 53–62: 53–55. Auch O. Pöggeler, Rezension über Viehweg, TJ (1963²) und über W. Hennis, *Politik und praktische Philosophie*, in „Philosophischer Literaturanzeiger“, XVIII, 1965, S. 222–231: 227 und ders., *Dialektik und Topik*, S. 298.

phie hinsichtlich ihrer Beziehung zur Hermeneutik.¹¹ Sie zeigt so, dass sie, wie Tedesco schreibt, „ausgesprochen modernen Anregungen“ folgt.¹²

3.2 Topik und Jurisprudenz bei Viehweg

Dieser Aspekt tritt deutlich im Hauptwerk von Theodor Viehweg, *Topik und Jurisprudenz* von 1953 hervor, in dem die Hinwendung zur Topik in die Frage zum Verhältnis zwischen Problem und System mündet oder besser, zwischen „Problemdenken“ und „Systemdenken“, die gedanklich auf Nicolai Hartmann zurückgeht.¹³ Viehwegs Schrift hat sich sofort zu einem maßgeblichen Bezugspunkt in der juristischen Debatte in Europa entwickelt.¹⁴ Viehweg bestreitet darin, dass man die Grundlagen der Jurisprudenz vollendet systematisieren könne und dass eine Systematisierung mit

11 Vgl. vor allem: H.-G. Gadamer, *Wahrheit und Methode*; O. Pöggeler, *Dichtungstheorie und Toposforschung* und ders., *Dialektik und Topik*.

12 S. Tedesco, *Il metodo e la storia*, S. 132. Vgl. O. Pöggeler, *Dialektik und Topik*, S. 282–283, 287 und passim.

13 Vgl. Viehweg, TJ, S. 32 und 34; mit Hinweis auf N. Hartmann, *Diesseits von Idealismus und Realismus. Ein Beitrag zur Scheidung des Geschichtlichen und Übergeschichtlichen in der Kantischen Philosophie* (1924), in *Kleinere Schriften*, Bd. 2, *Abhandlungen zur Philosophie-Geschichte*, de Gruyter, Berlin 1957, S. 278–322: 280–285. Vgl. auch ders., *Der philosophische Gedanke und seine Geschichte* (1936), ebda., S. 1–48: 1–10. Dazu F. Wieacker, Rezension über Viehweg, TJ, in „Gnomon“, XXVII, 1955, S. 367–370: 367 und J. Blühdorn, *Kritische Bemerkungen zu Theodor Viehwegs Schrift: Topik und Jurisprudenz*, in „Tijdschrift voor Rechtsgeschiedenis“, XXXVIII, 1970, S. 269–314: 273–275.

14 Vgl. G. Crifò, *Introduzione* zu: Th. Viehweg, *Topica e giurisprudenza*, Giuffrè, Mailand 1962, S. VII–XXIV: XV–XXIV; M. Atienza, *Las razones del derecho. Teorías de la argumentación jurídica*, Centro de Estudios Constitucionales, Madrid 1993 (1991¹), S. 49; P. Grossi, *La cultura del civilista italiano*, S. 149 Anm. 10 (der *Topik und Jurisprudenz* als „geglückten Essay, auch mit viel Glück dabei“, definiert) und A. Launhardt, *Topik und rhetorische Rechtstheorie. Eine Untersuchung zu Rezeption und Relevanz der Rechtstheorie Theodor Viehwegs*, Juristische Fakultät der Heinrich-Heine-Universität, Düsseldorf 2005, unten <http://docserv.uni-duesseldorf.de/servlets/DerivateServlet/Derivate-3244/1244.pdf> (zuletzt am 25.9.2017) (Dissertation, anschließend bei Peter Lang, Frankfurt a. M., 2009 erschienen).

einer deduktiven Methode darstellbar sei.¹⁵ Die Aufgabe der Jurisprudenz – einer Jurisprudenz betrachtet als „Suche nach dem Recht durch den Juristen“, wie Giuliano Crifò präzisiert –¹⁶ besteht in dem Aufbau einer Gesamtheit von Normen, die notwendigerweise einen gewissen Grad an Abstraktheit aufweisen müssen und sich mittels interpretierender Verfahren auf einen einzelnen konkreten Fall beziehen können. Der Einzelfall gewinnt jedoch seinen Sinn de facto nur innerhalb einer genau bestimmten Situation, die in ihrer Entwicklung geschichtlich geprägt ist sowie im Verhältnis zur Zuordnung ihrer eigenen juristischen Bedeutung und als solche einer potentiell unendlichen Vielfalt von Umständen unterworfen ist. Unter diesem Gesichtspunkt vertritt Viehweg die These, dass die Topik in der juristischen Denkweise eine strukturelle Konstante darstellt.¹⁷ In seinem Verständnis hatte die Jurisprudenz immer, und sie hat sie immer noch, „eine topische (also rhetorische) Struktur: Insofern ist sie nicht als *deduktiv-systematisch* einzuschätzen, oder allenfalls als begrenzt systematisch“ – in diesem Sinne fasst Crifò die Diskussion zusammen.¹⁸

Insofern sie eine Theorie – oder eine *ars* – der Gemeinplätze ist, bietet sich die Topik als ein Weg an, auf dem man Gesichtspunkte und Argu-

15 Vgl. Th. Viehweg, *Prefazione dell'Autore all'edizione italiana*, in *Topica e giurisprudenza*, it. Übers. von G. Crifò, Giuffrè, Mailand 1962, S. V–VI: V.

16 G. Crifò, *Introduzione*, S. XI.

17 Die Lesart von Coing kann hier als extrem bezeichnet werden. Sie markiert im Beitrag Viehwegs als Neuheit eine Auffassung der Topik, die als „historisches Faktum“, das sie einmal war (er erwähnt hier die Untersuchungen von Curtius neben den Rechtshistorikern Johannes Stroux und Giorgio La Pira), sich als eine „dauernde und notwendige Möglichkeit des menschlichen Denkens“ offenbart (H. Coing, *Über einen Beitrag zur rechtswissenschaftlichen Grundlagenforschung* (1955), in *Gesammelte Aufsätze zu Rechtsgeschichte*, Bd. I, S. 147–157: 155; im gleichen Ton die Einwände von J. Blühdorn, *Kritische Bemerkungen zu Theodor Viehwegs Schrift*, S. 272, 273 und 307). Viehweg ist interessiert an einem geschichtlichen Diskurs und nicht daran, übergeschichtliche Konstanten zu finden, auch wenn er zweifellos starke Wortbildungen gebraucht, wie z.B. dort, wo er die Topik als „strukturelle Form des Westens“ definiert (Th. Viehweg, *Prefazione dell'Autore all'edizione italiana*, S. V). Bedeutungsvoll ist doch die Erwähnung von La Pira, Schüler von Betti, den Betti selbst als „einen seiner drei besten Schüler“ zusammen mit Tullio Segrè und Enrico Allorio schätzte (Betti, NA, S. 44). Vgl. den Briefwechsel: ders./G. La Pira, *Il carteggio Betti-La Pira*.

18 G. Crifò, *Introduzione*, S. XI. Vgl. Viehweg, TJ, S. 14 und passim.

mente für Probleme auffinden und verwenden kann, die nicht auf streng deduktivem Weg lösbar sind.¹⁹ Daher bietet das topische Verfahren zwar eine Formalisierung des Einzelfalls und der einzelnen Situation, diese Formalisierung nimmt jedoch keinen absoluten Charakter an und nimmt auch keine übergeschichtliche Geltung in Anspruch. Im Gegenteil beziehen die *topoi* ihren Sinn und erhalten ihre Ordnung aus dem Problem, in das sie eingreifen: Sie müssen, so schreibt Viehweg, „funktionell als Orientierungsmöglichkeiten und Leitfäden des Gedankens verstanden werden“,²⁰ und die Topik ihrerseits erweist sich somit als radikal am spezifischen Problem orientiert.²¹

In diesem Sinn stellt sich die Topik als „Techne des Problemdenkens“ dar,²² eine *techne*, in der das Problem Ausgangspunkt und zugleich Ziel der gesamten Wissenschaft ist – nach einem Modell, das Viehweg bereits vollumfänglich in der römischen Jurisprudenz angewandt sah.²³ Sie wendet sich einerseits an den spezifischen konkreten Fall, indem sie sich bemüht, die passenden argumentativen Prämissen aufzufinden,²⁴ andererseits setzt sie sich konstant in Beziehung zu einer Neudefinition der Idee eines gesamten theoretischen Apparats: Aus diesem Gesichtspunkt heraus herrscht keine Absicht einer systematischen Geschlossenheit vor, die ein für alle Mal gegeben ist; vielmehr handelt es sich, gerade aufgrund des Bedürfnisses nach einer permanenten Neudefinition, um eine Forderung nach einem *open system*.²⁵

19 Vgl. G. Crifò, *Introduzione*, S. XII. Er beruft sich auf K. Engisch, *Einführung in das juristische Denken*, Kohlhammer, Stuttgart 1959², S. 217. Vgl. die neueste Ausgabe: ders., *Einführung in das juristische Denken*, Kohlhammer, Stuttgart 2010¹¹, S. 326–331.

20 Viehweg, TJ, S. 38. Vgl. ebda., S. 97.

21 Vgl. S. Tedesco, *Il metodo e la storia*, S. 135.

22 Viehweg, TJ, S. 14. Vgl. ebda., S. 31 und 97.

23 Vgl. Viehweg, TJ, S. 52, mit Hinweis auf F. C. von Savigny, *Vom Beruf unsrer Zeit für Gesetzgebung und Rechtswissenschaft*, Mohr, Heidelberg 1840³ (1814¹), S. 30.

24 Vgl. Viehweg, TJ, S. 52–53.

25 Vgl. Viehweg, TJ, S. 52, mit Hinweis auf F. Schulz, *Geschichte der römischen Rechtswissenschaft*, Böhlau, Weimar 1961, S. 84 (1946 Ausgabe in englischer Spra-

Topik und Interpretation

Daher rührt die Bezugnahme auf die Unterscheidung Hartmanns zwischen Problemendenken und Systemdenken, die Viehweg aufgreift und sie dabei, wie Tedesco bemerkt, einer echten „begrifflichen Drehung“ unterwirft.²⁶ In erster Linie werden diese bei Aristoteles fehlende Unterscheidung sowie die Konzeption von Problemendenken als von Hartmann auf Aristoteles aufbauend entwickelte „aporetische Arbeitsweise“ ihrerseits vom aristotelischen Begriff *próblema* überformt. Dies geschieht aufgrund eines unbestimmten Begriffes von Problem, das als „jede Frage, die anscheinend mehr als eine Antwort zulässt“ aufgefasst ist.²⁷ Hinzu kommt: Während sich bei Hartmann nur allgemeine Angaben zum aristotelischen Konzept finden und dabei jeder Hinweis auf die Topik fehlt, macht Vieh-

che): Schultz ist der Meinung, dass die Juristen im alten Rom ein offenes System anstrebten. Zu der Tatsache, dass bei Viehweg die Option zwischen geschlossener Systematisierung und offenem System ist und nicht zwischen System und Nichtsystem, vgl. J. Esser, *Grundsatz und Norm in der richterlichen Fortbildung des Privatrechts*, Mohr, Tübingen 1990 (1956¹), S. 47 und 218–219 Anm. 359 (auch mit Hinweis auf Schulz).

- 26 Vgl. S. Tedesco, *Il metodo e la storia*, S. 136, auch für die folgenden Anmerkungen. In Bezug auf die „begriffliche Drehung“ sollte die Frage lauten, ob und wie sich die Schwierigkeiten in Hartmanns Auffassung (vgl. dazu zumindest: G. Möller, Rezension über N. Hartmann, *Diesseits von Idealismus und Realismus*, in „Grundwissenschaft“, VII, 1927, S. 209–213) in Viehweg widerspiegeln. Dies nicht nur in Bezug auf das Einschleichen dieser Auffassung innerhalb der Topik, sondern auch als Antwort auf die Lesart der quasi abhängigen Beziehung zwischen Viehweg und Hartmann. Bedeutungsvoll erscheint in diesem Zusammenhang J. Blühdorn, *Kritische Bemerkungen zu Theodor Viehwegs Schrift*, S. 272–275, 308–310 und 312–314. Zu dieser Beziehung vgl. auch M. Kriele, *Theorie der Rechtsgewinnung entwickelt am Problem der Verfassungsinterpretation*, Duncker & Humblot, Berlin 1976 (1967¹), S. 119–125 und A. Launhardt, *Topik und rhetorische Rechtstheorie*, S. 68–75.
- 27 Viehweg, TJ, S. 31–32, mit Verweis auf Arist. *Top.* I, 4, 101 b, 15–16; Arist. *Met.* B, 995 a, 24/1003 a, 17 und auf N. Hartmann, *Diesseits von Idealismus und Realismus*, S. 281 und 282–283. Zur Anwendung von Aristoteles’ Denken bei Viehweg hinsichtlich der Beziehung zwischen Topik und Problemendenken vgl. die kritischen Einwände von J. Blühdorn, *Kritische Bemerkungen zu Theodor Viehwegs Schrift*, S. 296–307 und A. Launhardt, *Topik und rhetorische Rechtstheorie*, S. 30–41. Zur Unbestimmtheit des Begriffes „Problem“ bei Viehweg vgl. M. Atienza, *Las razones del derecho*, S. 58.

weg aus ihr den „methodische[n] Ausdruck des Problemdenkens“, wie Coing bemerkt.²⁸

Solche Überformungen können von diesem Standpunkt aus betrachtet als unrechtmäßig angesehen werden, wie mehr als ein Kritiker feststellt,²⁹ aber sie zeigen andererseits auch, dass die Renaissance der Topik im 20. Jahrhundert aus Interessen heraus entsteht, die dem zeitgenössischen Denken eigen sind und die gerade deswegen im Rahmen der begrifflichen Koordinaten des 20. Jahrhunderts formuliert werden. Und: Während die Probleme von Hartmann als Grundfragen betrachtet werden und als solche „unabweisbare, sich immer wieder aufdrängende, von keiner Zeitlage und keiner Interessenrichtung abhängige“ Streitfragen sind,³⁰ betrachtet Viehweg sie hingegen als geschichtlich geprägt und von der bestimmten Situation abhängig.³¹ Schließlich wird der Begriff Problemdenken mittels des beständigen Bezugs auf den binären Begriff Problem-System erläutert,

28 H. Coing, *Über einen Beitrag zur rechtswissenschaftlichen Grundlagenforschung*, S. 151. Vgl. auch A. Launhardt, *Topik und rhetorische Rechtstheorie*, S. 95–101. Es betont die Rolle von Hartmanns Verweisen auf Aristoteles hinsichtlich des aporetischen Verfahrens J. Blühdorn, *Kritische Bemerkungen zu Theodor Viehwegs Schrift*, S. 272.

29 Vgl. u.a. J. Blühdorn, *Kritische Bemerkungen zu Theodor Viehwegs Schrift*, S. 296–304 und 306–307; L. Bornscheuer, *Topik. Zur Struktur der gesellschaftlichen Einbildungskraft*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1976, S. 118; M. Kriele, *Theorie der Rechtsgewinnung*, S. 117, ebda. Anm. 16, 119 und 149–150 und S. Tedesco, *Il metodo e la storia*, S. 136. Für eine Übersicht vgl. A. Launhardt, *Topik und rhetorische Rechtstheorie*, S. 26–28 und 68–69. Treffend ist die Anmerkung von Launhardt: Viehweg führt keine ideengeschichtliche Untersuchung durch – in diesem Fall würde sich die Frage nach der Korrektheit der Exegese stellen –, sondern nimmt die verschiedenen theoretischen Standpunkte als „Anregung“ an, um „diese unter dem Gesichtspunkt der ihn interessierenden Frage nach der charakteristischen Struktur gerade der juristischen Denkweise fruchtbar zu machen“ (ebda., S. 29; vgl. auch ebda., S. 96).

30 N. Hartmann, *Der philosophische Gedanke und seine Geschichte*, S. 4. Vgl. auch ders., *Diesseits von Idealismus und Realismus*, S. 283–285, in Bezug auf Kant.

31 Dies verneint Jürgen Blühdorn, der Viehwegs Betrachtungsweise zu sehr der von Hartmann nähert. Gegenteilig argumentiert Pöggeler, nach dem, während Hartmann nicht den Bezug der Problemen auf die Geschichte berücksichtigt zu haben scheint, solcher Bezug für die Jurisprudenz als grundlegend gilt (und auch für Viehweg). Vgl. J. Blühdorn, *Kritische Bemerkungen zu Theodor Viehwegs Schrift*, S. 273 und 308–310 und O. Pöggeler, Rezension über Viehweg, TJ und über W. Hennis, S. 226.

Topik und Interpretation

wobei Problem und System sich gegenseitig nicht ausschließen, es bestehen vielmehr „wesentliche Verflechtungen“.³²

In diesem Rahmen müssen die juristischen Prinzipien, Begriffe und Postulate in ihrem problematischen Charakter erhalten bleiben, um sie in Hinblick auf den konkreten Fall, aus dem sie ihre Rechtfertigung beziehen, offen für Ergänzungen und Entwicklungen zu halten.³³ Diese Formulierung des juristischen Systems, das sich unter Berufung auf eine klar definierte Tradition einerseits und ein anerkanntes Wertesystem andererseits im Sinn des *open system* offen halten muss, ist selbst historisch bedingt. Das Problem liegt damit in der Legitimität der Vorgehensweise einer Disziplin, die anscheinend ein mögliches geschlossenes System ablehnt und allenfalls zweckgebunden Ansichten aufgrund ihrer heuristischen Fruchtbarkeit als *topoi* übernimmt. Viehweg schreibt:

Das wirklich vorzufindende rechtliche Gesamtgefüge ist also jedenfalls kein System im logischen Sinne. Es ist vielmehr eine unbestimmte Mehrheit von solchen Systemen, deren Umfang sehr unterschiedlich ist, zuweilen über wenige Ableitungen nicht hinausgeht, und deren Verhältnis untereinander nicht streng nachprüfbar ist.³⁴

Die Vielfalt an Systemen, auch in „kleinem und kleinstem Umfang“,³⁵ und die Konkurrenz zwischen ihnen führt unweigerlich zu „Kollisionen“.³⁶ An dieser Stelle übernimmt die Interpretation ihre Rolle, um derartige Kollisionen zu vermeiden und zu einer „einigermaßen annehmbare[n] Konkordanz“ des gesamten normativen Gebäudes zu gelangen. Die einzelnen Interpretationen können „Schritte zum logischen Gesamtsystem“ darstellen,

32 Viehweg, TJ, S. 32.

33 Vgl. T. Sampaio Ferraz Jr., *Prefácio do tradutor*, in Th. Viehweg, *Tópica e jurisprudência*, Ministério da Justiça/Ed. Universidade de Brasília, Brasília 1979, S. 1–7: 3.

34 Viehweg, TJ, S. 87.

35 Ebda., S. 33. Auch ebda., S. 41.

36 Ebda., S. 88.

aber man kann nicht sagen, dass sie es auch notwendigerweise sein müssen.³⁷ Denn ihre Vermittlung kann die Vielzahl der Systeme verringern oder auch vergrößern, denn „das Einführen einer neuen Distinktion kann beispielsweise einen kleinen selbständigen Systementwurf bedeuten“, dessen Wirkung schließlich in einem allgemeineren Bereich aufgehen wird.³⁸ Daraus folgt, dass die Interpretation, wie Viehweg in einem 1961 erschienenen Artikel schreibt, geeignet erscheint, „die Strenge des Deduktivsystems empfindlich zu stören“.³⁹

Der dem Problemdenken eigene Charakter liegt daher in der Suche nach dem System hinsichtlich der Lösung des konkreten Falles: Eine solche Suche leitet zu einer Mehrzahl von Systemen und fördert de facto eine solche Pluralität.⁴⁰ Hier distanziert sich das Problemdenken vom Systemdenken, das die Probleme anhand der Vorbedingungen auswählt, indem es sie in lösbare und unlösbare Probleme einteilt und schließlich letztere als „bloße Scheinprobleme“ und „falsch gestellte Fragen“ aussondert.⁴¹ Die Anwendung des deduktiven Schemas „Grundsätze – Begriffe – Schlüsse“ sowie einer axiomatischen, aus der mathematischen Logik entnommenen Methode im Recht des 20. Jahrhunderts erweist sich als schwierig in der Durchführung, letztlich ist sie weder möglich noch erstrebenswert.⁴² Wie auch immer, der Einfluss der Topik wird dadurch nicht eingeschränkt.⁴³

37 Ebda.

38 Ebda.

39 Ders., *Rechtsphilosophie als Grundlagenforschung* (1961), in *Rechtsphilosophie und rhetorische Rechtstheorie*, S. 45–60: 52.

40 Vgl. S. Tedesco, *Il metodo e la storia*, S. 136.

41 Viehweg, TJ, S. 33 und 34. Das zweite ist ein Zitat, das aus Hartmann stammt: N. Hartmann, *Diessseits von Idealismus und Realismus*, S. 281. Vgl. auch Viehweg, TJ, S. 38–39 und N. Hartmann, *Der philosophische Gedanke und seine Geschichte*, S. 3.

42 Viehweg sind die *Grundlagen der Geometrie* von Hilbert, die *Grundzüge der theoretischen Logik* von Hilbert und Ackermann, der *Abriss der Logistik* von Carnap sowie, unter den Juristen, die eine axiomatische Methode anwenden, *Die Definition* von Walter Dubislav bekannt. Vgl. Viehweg, TJ, S. 82 Anm. 2 und 3, 82–87 und 92 Anm. 11.

43 Vgl. Viehweg, TJ, S. 81–94. Dazu F. Wieacker, Rezension über Viehweg, TJ, S. 369 und G. Crifò, *Introduzione*, S. XIII–XIV.

Ebenso wenig vermindert diesen Einfluss der Versuch – den Viehweg bereits in *De methodo ac ratione studendi* von Matthaeus Gribaldus Mopha entdeckt –,⁴⁴ einen Katalog von *topoi* systematisch zu erstellen, aus dem man Axiome ableiten kann, die sich auf rein logischem Weg deduzieren lassen. Denn die Wahl der Prinzipien und der Grundbegriffe – sowie die Kriterien, nach denen eine solche Wahl stattfinden würde –, können nicht von dem System gegründet werden, dem sie selbst angehören.⁴⁵ Diese Wahl führt erneut ein Element der Willkür auf der Ebene der Logik ein und erscheint als eine „Angelegenheit der Invention“, das heißt noch einmal der Topik als *ars inveniendi*.⁴⁶

In den Erwägungen Viehwegs treten demnach grundsätzliche Anforderungen in den Vordergrund, die Rolle betreffend, die die Topik spielen kann, angefangen bei dem Auffinden und der Klärung der Prämissen der Argumentation, um sich als Wissenschaft der Jurisprudenz auszuprägen und zu organisieren.⁴⁷ Diese Anforderungen setzen keine antithetische und als solche sterile Gegenüberstellung zwischen Systemdenken und Problemdenken und somit zwischen System und Topik voraus, noch zeigen sie eine solche Gegenüberstellung auf, wie es von der Kritik jedoch häufig verstanden wurde, die damit ihrerseits einen *topos* schuf.⁴⁸ Doch bedeutet das kei-

44 Matthaei Gribaldi Mophae *De methodo ac ratione studendi libri tres*, Lugduni, apud Antonium Vincentium, 1541, zit. in Viehweg, TJ, S. 37, 38–39, 73, 75–76.

45 Vgl. Viehweg, TJ, S. 83.

46 Ebda., S. 84; vgl. ebda, S. 39–40. Dazu, G. Crifò, *Introduzione*, S. XIV. Die logische Willkür der Gesichtspunkte, die sich in der Topik ausdrücken, wird beanstandet von Biagio De Giovanni, nach dem die topische Methode eine innere Logizität hat. De Giovanni geht von der Voraussetzung aus, dass Viehweg Wissenschaft und System miteinander identifiziert und dass Viehweg folglich der Topik Wissenschaftlichkeit abspreche. Vgl. B. De Giovanni, Rezension über Viehweg, TJ, in „Rivista internazionale di filosofia del diritto“, XXXI, Reihe III, 1954, S. 813–816: 814–816; der gleiche Einwand von M. Bretone, *La logica dei giuristi di Roma*, in „Labeo“, I, 1955, S. 74–78: 76–77. Dennoch: Wenn es so wäre, würde der Sinn Viehwegs Untersuchungen unverständlich werden. Zur Frage der Willkür vermeidet Viehweg zudem, eine klare Position einzunehmen. Vgl. Viehweg, TJ, S. 84. Dazu, H. Coing, *Über einen Beitrag zur rechtswissenschaftlichen Grundlagenforschung*, S. 154.

47 Vgl. G. Crifò, *Introduzione*, S. XI.

48 Vgl. u.a.: B. De Giovanni, Rezension über Viehweg, TJ, S. 814–815; K. Engisch, Re-

neswegs, dass die Topik unabhängig zu denken ist: Allenfalls ist es die systematisch-deduktive Haltung, die sich als autonom und sich selbst genügend verstehen will und sich der Topik verweigert, entweder aus Gründen der inneren Kohärenz des Systems⁴⁹ oder weil sie in das negative Urteil einbegriffen ist, das seit der Moderne die Rhetorik in ihrer Gesamtheit betrifft.⁵⁰ Viehweg stimmt mit Hartmann darin überein, dass das Problem denken die Existenz des Systems nicht in Frage stellt und dass die Topik in eine Ordnung eingefügt wird. Diese wird aber nicht als solche erfasst und verharrt dauerhaft auf dem Weg einer begrifflichen Bestimmung und Definition.⁵¹ Ebenso wird die Ergiebigkeit der deduktiven Methode nicht be-

zension über Viehweg, TJ, in „Zeitschrift für die gesamte Strafrechtswissenschaft“, LXIX, 1957, S. 596–601: 596 und 600–601 (artikulierter); L. Bornscheuer, *Topik*, S. 115–120; M. Kriele, *Theorie der Rechtsgewinnung*, S. 116, 119–125 und 149–150 und M. Atienza, *Las razones del derecho*, S. 58–59. Gegensätzlich, vgl. oben, Anm. 34, und auch (mindestens) den Hinweis auf Vico auf den ersten Seiten von Topik und Jurisprudenz, wo betont wird, dass nach Vico „die alte topische Denkart“ in die neue aufgenommen werden sollte („kritisch“, systematisch-deduktiv, von kartesischer Herkunft), „denn diese kommt in Wirklichkeit ohne jene gar nicht durch“ (Viehweg, TJ, S. 17, mit Verweis auf Vicos *De nostri temporis studiorum ratione*, III, 2 und 3). Dazu O. Ballweg, *Phonetik, Semiotik und Rhetorik*, in ders./Th.-M. Seiber (Hrsg.), *Rhetorische Rechtstheorie. Zum 75. Geburtstag von Theodor Viehweg*, Albert, Freiburg/München 1982, S. 27–71: 45–46 und S. Tedesco, *Il metodo e la storia*, S. 134 und 135–136. Allgemeiner, A. Launhardt, *Topik und rhetorische Rechtstheorie*, S. 11–12, 28, 42–45 und 68–83. Die Denkweise von Vico wird klar nachgezeichnet von M. Kriele, *Theorie der Rechtsgewinnung*, S. 127, der jedenfalls keine Übereinstimmung in Viehweg entdeckt (die hingegen von J. Esser, *Grundsatz und Norm*, S. 47 und von O. Pöggeler, *Dichtungstheorie und Toposforschung*, S. 164, hervorgehoben wird).

49 Vgl. Viehweg, TJ, S. 40–41, 44–45 und 81.

50 Viehweg (TJ, S. 40–41) denkt z.B. an Kant, ohne ihm allerdings dabei gerecht zu werden, indem er Aussagen aus der Kritik der reinen Vernunft zitiert, nach denen die aristotelische Topik nur imstande ist, „mit einem Schein von Gründlichkeit zu vernünfteln, oder wortreich zu schwatzen“ (I. Kant, *Kritik der reinen Vernunft* (1781, 1787²), Elektronische Edition der *Gesammelten Werke Immanuel Kants*, Akademie Ausgabe, Bd. III, 2007–2008, S. 219, unter <http://korpora.zim.uni-duisburg-essen.de/Kant/aa03/219.html>, zuletzt am 25.9.2017). Auf der gleichen Linie K. Engisch, Rezension über Viehweg, TJ, S. 600–601 und M. Kriele, *Theorie der Rechtsgewinnung*, S. 116. Für eine genauere Bestimmung der Position Kants vgl. O. Pöggeler, *Dichtungstheorie und Toposforschung*, S. 159.

51 Vgl. Viehweg, TJ, S. 34–35, mit Bezug auf N. Hartmann, *Diesseits von Idealismus*

stritten; im Gegenteil wird sogar ihre Unentbehrlichkeit anerkannt. Dennoch spielt sie nicht die führende Rolle, die ihr in einem erstrebenswerten, vollständigen und hypothetisch perfekten System zustehen würde, das an Axiomatik und Rechtsdenken orientiert ist.⁵²

3.3 Topik und Hermeneutik bei Coing

Viehwegs *Topik und Jurisprudenz* ist von Coing begeistert besprochen worden. In seiner Rezension erklärt Coing, dass in den letzten Jahren kein „Werk von ähnlicher Bedeutung für die Entwicklung der Jurisprudenz als Wissenschaft“ veröffentlicht worden sei.⁵³ Trotz zahlreichen Übereinstimmungen und einem ähnlichen grundlegenden Anspruch nimmt Coing zum Teil eine andere Perspektive ein, in der die Beziehung zwischen Topik und Jurisprudenz im Rahmen einer „allgemeinen Hermeneutik“ betrachtet wird, der die Geisteswissenschaften in ihrer Gesamtheit umfasst. Diese Perspektive zeigt sich am klarsten in einem Konferenzbeitrag aus dem Jahr 1959 mit dem Titel *Die juristischen Auslegungsmethoden und die Lehren der allgemeinen Hermeneutik*, der in vereinfachter Form – wegen des Kontextes – und mit nur einigen Hinweisen auf die Toposforschung die Hauptbegriffe der Debatte darlegt.⁵⁴

und Realismus, S. 282. Dazu, J. Esser, *Grundsatz und Norm*, S. 47; O. Pöggeler, *Dichtungstheorie und Toposforschung*, S. 173; M. Kriele, *Theorie der Rechtsgewinnung*, S. 121 (der Viehweg nicht gerecht wird) und A. Launhardt, *Topik und rhetorische Rechtstheorie*, S. 110, nach dem die „Überzeugung, dass es ‚das System gibt‘“, nicht darauf beruht, „dass es tatsächlich – und sei es nur als reale Möglichkeit – existiert, sondern darauf, dass ein Bedürfnis danach besteht“. Jedenfalls gibt es bei Viehweg diesbezüglich keine „Umdeutung“ der Worte von Hartmann, wie demgegenüber Lothar Bornscheuer behauptet. Vgl. L. Bornscheuer, *Topik*, S. 116.

52 Vgl. Viehweg, TJ, S. 104. Dazu J. Esser, *Grundsatz und Norm*, S. 47.

53 H. Coing, *Über einen Beitrag zur rechtswissenschaftlichen Grundlagenforschung*, S. 147. Zur Bedeutung dieses Urteils im Rahmen der Rezeption von *Topik und Jurisprudenz*, vgl. G. Crifò, *Introduzione*, S. XV–XVI.

54 Die Beachtung des Kontextes, in dem Coings Schrift entstanden ist, sollte dazu beitragen, das harte Urteil Bettis zu mildern, der Coings Ausführungen als „undurchsichtige Anführungen“ abstempelt, insofern sie sich „mit einer popularisierenden Darstellung“

Die Konferenz verfolgte das Ziel, die Bedeutung der allgemeinen Auslegungslehre für die Jurisprudenz aufzuzeigen, die eine besondere Stellung innerhalb der Geisteswissenschaft einnimmt.⁵⁵ Ihre Besonderheit liegt darin, dass sie eine „angewandte Geisteswissenschaft“ ist: Sie ist praxisbezogen und leistet Vorarbeit für konkrete Einzelfallentscheidungen. Damit nähert sich Coing dem von Betti postulierten Funktionsunterschied und er stellt fest, dass die juristische Interpretation, im Unterschied etwa zur Literaturgeschichte, in der die Auslegung abgeschlossen ist, sobald der Sinn des Werks geklärt ist, „niemals Selbstzweck“ ist, sondern „im Dienste der Rechtsanwendung“ steht.⁵⁶ Sie ist immer teleologisch ausgerichtet und kann ihre praktische Arbeit nicht vernachlässigen.⁵⁷

Auch in Coings Analysen ist ein Pluralismus von Perspektiven zentral, die weder von einem einheitlichen Leitsatz abhängen noch die Führung übernehmen. Solche Sichtweisen treten in den verschiedenen Interpretationsmethoden hervor, die, obschon sie abstrakt gesehen, auch isoliert berücksichtigt werden können, sich in der Praxis Seite an Seite nebeneinander finden: Bei der Urteilsfindung in einem Prozess zum Beispiel wird der Richter von allen Methoden beeinflusst, ohne sich in seinem Vorgehen im Namen einer angenommenen „Methodenreinheit“ ausschließlich einer einzigen zuzuwenden.⁵⁸ In der Jurisprudenz, und allgemeiner in den Geisteswissenschaften, beobachtet Coing also die Untersuchung und Integration mehrerer Ausrichtungen und Ansätze, wobei schließlich die einzelnen Hypothesen nach und nach gegeneinander abgewogen werden können:

zufrieden geben. Betti schreibt weiter, dass Coing „mit den literarischen Ausführungen zu sehr im Unbestimmten verblieb und davon Abstand nahm, seine Hörer genau ins Bild zu setzen“ (E. Betti, *Die Hermeneutik als Allgemeine Methodik der Geisteswissenschaften*, S. 6 und Anm. 1, ebda.).

55 Vgl. Coing, JA 1959, S. 6 = 1982, S. 208–209.

56 Coing, JA 1959, S. 23 = 1982, S. 227. Vgl. ebda, S. 25 = 1982, S. 229.

57 Vgl. Coing, JA 1959, S. 24 = 1982, S. 228. Vgl. auch die Bemerkungen, die am Ende der Tagung die Diskussion beschlossen: ebda., S. 47–48. Dazu: K. Engisch, Rezension über Coing, JA, in „Zeitschrift für die gesamte Strafrechtswissenschaft“, LXXV, 1963, S. 632–635: 634.

58 Coing, JA 1959, S. 12 = 1982, S. 216.

Topik und Interpretation

Die Geisteswissenschaften verfahren in der Interpretation von Texten nicht deduktiv von einem bestimmten Ausgangspunkt aus, sondern sie prüfen die vom Interpreten aufgestellte Hypothese, indem sie nach verschiedenen Gesichtspunkten Untersuchungen anstellen und die Ergebnisse dieser verschiedenen Untersuchungen gegeneinander abwägen. Das heißt aber, wenn man auf jenen alten Gegensatz zwischen der deduktiven und topischen Methode, der sich in der aristotelischen Philosophie findet, zurückgreifen will, wir verfahren bei der Interpretation *topisch*. Wir stellen bestimmte methodische Gesichtspunkte auf und wägen diese Gesichtspunkte gegeneinander ab; wir haben aber nicht von vornherein ein einziges Prinzip, das die Interpretation beherrscht.⁵⁹

Kein Interpretationsverfahren kann nach einem Monopol streben, noch den Anspruch auf dieses Monopol selbst philosophisch fundamentieren. Coing zufolge beging die Rechtslehre des 19. Jahrhunderts einen grundsätzlichen Fehler, als sie glaubte, die juristische Interpretation auf einer logisch-deduktiven Methode aufbauen zu können, und demzufolge alle weiteren Methoden ausschloss.⁶⁰

Jenseits der Bedeutung der Hermeneutik für die Praxis, den Prozess und die Urteilsfindung ist sie auch für das Selbstverständnis der Rechtswissenschaft selbst wesentlich.⁶¹ Das Vorgehen über den Weg der Interpretation impliziert, dass sie wie jedes Fachgebiet, das auf diese Weise arbeitet, sich nicht auf die deduktive Methode beziehen kann, sondern sich am topischen Vorgang der Interaktion einer Vielzahl von Ansätzen ausrichten muss. Dies bringt wissenschaftliche und didaktische Folgen mit sich:

59 Coing, JA 1959, S. 17–18 = 1982, S. 221.

60 Vgl. Coing, JA 1959, S. 22 = 1982, S. 226. Dazu, K. Engisch, Rezension über Coing, JA, S. 634.

61 Vgl. Coing, JA 1959, S. 22 = 1982, S. 227.

Sowohl in der Wissenschaft wie im Prozess ist das gewonnene Auslegungsergebnis schließlich das Resultat eines Abwägens von Argumenten und Auslegungsgesichtspunkten, und ich glaube, dass wir an den Universitäten unsere Studenten daran gewöhnen sollten, dass der Jurist genau die verschiedenen Auslegungsgesichtspunkte erwägt und dann gegeneinander zur Abwägung bringt.⁶²

Der Beitrag von Coing lässt sich demnach als eine hermeneutische Abwandlung der Topik präzisieren: In einer Fußnote zitiert er *Topik und Jurisprudenz* und zeigt so seine grundsätzliche Übereinstimmung mit Viehweg, wenn auch mit eigener Akzentsetzung, denn Coing plädiert für methodologisch und fachlich offene Geisteswissenschaften, die geschichtlich geprägt und nie vollkommen kodifizierbar sind.⁶³ Auch die Aussage, nach der es die Interpretation selbst ist, die topisch vorgeht, erinnert an Viehweg, wenn dieser sagt, dass „das interpretative Denken [...] sich im Stile der Topik bewegen“ muss.⁶⁴ Ebenso könnte sich wiederum Viehweg, für den die Topik wie dargestellt, eine strukturelle Konstante des juristischen Denkens ist, der Überzeugung nähern, dass die Topik „Gemeinbesitz aller Juristen der zivilisierten Welt“ ist.⁶⁵

Trotz der Übereinstimmung kann im Vortrag von 1959 eine engere Auffassung der Topik konstatiert werden, auch hinsichtlich dessen, was Coing selbst in der Rezension von *Topik und Jurisprudenz* erklärt hat.⁶⁶ Wie schon bemerkt, interessiert sich Viehweg im Einklang mit der Tradition der Topik als *ars inveniendi* für das Auffinden der argumentativen Prämissen. In diesem Zusammenhang kommen die Fragen nach der Legitimie-

62 Coing, JA 1959, S. 23 = 1982, S. 227.

63 Zum Hinweis Coings auf Viehweg vgl. A. Launhardt, *Topik und rhetorische Rechtstheorie*, S. 56.

64 Viehweg, TJ, S. 88.

65 Coing, JA 1959, S. 8 = 1982, S. 211.

66 Vgl. ders., *Über einen Beitrag zur rechtswissenschaftlichen Grundlagenforschung*, S. 154–157.

rung und der Wechselwirkung der Prämissen selbst auf und es erklärt sich die Anwendung der Interpretation, die die Aufgabe hat, zwischen den einzelnen aufeinanderprallenden systematischen Instanzen zu vermitteln. Die Interpretation nimmt somit eine strategische Rolle ein und besitzt einen bedeutenden Platz in dem von Viehweg ausgearbeiteten Begriffsrahmen: Sie wird schließlich zu einem „Stück Topik“ oder zu einer „Form“ des topischen Denkens.⁶⁷

Der eigentliche Aspekt der „Auffindung“ fehlt hingegen in Coings Aufsatz gänzlich. Im Verhältnis zu den Präzisierungen, die Agnes Launhardt gegenüber einigen Kritikern Viehwegs vorgebracht hat, wäre zu unterscheiden zwischen der Topik – als „Technik der Invention bzw. Prämissenfindung“ –, und dem Problemdenken im engeren Sinne – das Probleme behandelt, die nicht deduktiv, sondern über die Topik gelöst werden können – und dem Problemdenken im weiteren Sinne – das sich auf jene Ansätze bezieht, in denen das Hauptaugenmerk auf dem topischen und dem problemorientierten Denken liegt, welches immer nur eine begrenzte Systematisierung erlaubt.⁶⁸ Daraus folgt, dass Coings Interesse weniger der eigentlichen Topik gilt als dem Problemdenken sowohl im engeren Sinne, wie im Fall der praktischen Arbeit der Jurisprudenz, als auch im weiteren Sinne, hinsichtlich des kompositorischen Aspekts – dem „Abwägen von Argumenten und Auslegungsgesichtspunkten“ –, der die Auslegungslehre kennzeichnet.

Coing geht es also nicht in erster Linie um die argumentativen Prämissen, die sich auf die einzelnen, konkreten Fälle beziehen, sondern um die hermeneutischen Methoden. Diese sind folglich keine Elemente oder Konstrukte, die fallweise gefunden und gerechtfertigt werden, sie sind vielmehr schon vorausgesetzt: Sie haben sich im Lauf der Geschichte gebildet, sind Teil des theoretischen Korpus des Fachs und stehen dem Richter oder

67 Viehweg, TJ, S. 42. Was die strategische Rolle der Interpretation bei Viehweg angeht, vgl. S. Tedesco, *Il metodo e la storia*, S. 134–135.

68 A. Launhardt, *Topik und rhetorische Rechtstheorie*, S. 98, mit Hinweis vor allem auf M. Kriele, *Theorie der Rechtsgewinnung*. Zu einem anderen Ansatz vgl. M. Atienza, *Las razones del derecho*, S. 57, der auf andere kritische Bemerkungen verweist.

Hermeneutik und Kunstwissenschaft

Juristen als abrufbereite Instrumente gemäß seinem Wissen und seiner Erfahrung zur Verfügung.

Man kann demnach sehen, dass Coing und Viehweg die Topik unterschiedlich gewichten und beide auch das Verhältnis zwischen Topik und Hermeneutik unterschiedlich charakterisieren. Viehweg integriert die Beziehung zwischen Topik und Hermeneutik in eine Theoretisierung der Grundlagen der Jurisprudenz als Wissenschaft, deren Kern in der Topik sowie in der Zusammenhang zwischen Problem und System besteht. Den Hintergrund der Untersuchung Coings hingegen bildet die allgemeine Hermeneutik: Und vor diesem Hintergrund finden sowohl die Betrachtungen über die Grundlagen der Jurisprudenz sowie die topische Charakterisierung – in kompositorischem und nicht erfinderischem Sinn – der Interpretation ihren Platz und ihre Rechtfertigung.

Namensverzeichnis

Die kursive Zahlen verweisen auf Fußnoten.

- Ackermann, W. *142*
Allesch, C. G. *53*
Allesch, G. J. von *55*
Allorio, E. *137*
Alpatow, M. *118, 118*
Anderle, O. F. *22*
Argan, G. C. *73*
Argiroffi, A. *44, 70, 96, 110, 113*
Aristoteles *139, 139–140*
Atienza, M. *136, 139, 144, 149*
Auerbach, E. *133–135, 134*
Aurenhammer, H. H. *31, 33*

Baader, F. von *94*
Bachmayer, H. M. *36, 50*
Baeumler, A. *104, 114*
Baker, K. *76*
Ballweg, O. *144*
Baratono, A. *37–40, 61, 69, 100, 37–38, 40–41, 70, 100*
Bätschmann, O. *24, 23–24*
Battcock, G. *76*
Bauer, H. *58, 85*
Becker, O. *93, 93*
Belting, H. *11, 23, 27, 61, 63–64, 74, 115, 11, 23, 27, 58, 60–61, 63–64, 72, 74, 92, 116*
Benjamin, W. *27, 68*
Benso, S. *10*

Berenson, B. *64, 64*
„BergSmit“ (Bergman, F.) *31*
Bernabei, F. *20, 20, 58*
Betti, E. *19–26, 27, 30, 32–40, 42–53, 56–59, 61–65, 67, 69–77, 79–80, 82–83, 85–86, 88–90, 95–113, 116–117, 119–121, 125–132, 133, 146, 19, 21–23, 30–31, 33–34, 36–49, 51–54, 56–59, 61–62, 64–65, 69–71, 73–76, 79–80, 82–83, 86, 88–90, 92, 95–108, 110–114, 116–117, 127–128, 130–131, 137, 145–146*
Betti, U. *47–49, 61, 104, 48–49, 61*
Bianchi, P. *10*
Bianchi Bandinelli, R. *50*
Bianco, B. *120*
Bianco, F. *10–12, 26, 10–12, 56, 110, 113*
Binder, K. *22*
Binstock, B. *92*
Birocchi, I. *23*
Bleicher, J. *96*
Blühdorn, J. *136–137, 139–140*
Böckmann, P. *116–117*
Böhler, D. *99*
Bollnow, O. F. *94*
Bolz, N. *50*
Bonnet, P. A. *22*

Bontekoe, R. *96, 98*
 Booth, W. C. *100*
 Borio, G. *76*
 Bornscheuer, L. *140, 144–145*
 Borromini, F. *84*
 Bournieuf, A. *36*
 Bourriaud, N. *63*
 Bretone, M. *143*
 Brioschi, F. *62*
 Brucculeri, A. *60*
 Bruegel, P. der Ältere *84*
 Brutti, M. *20, 23*
 Bryl, M. *11, 11, 64*
 Bubner, R. *63, 133*
 Buffon, G. L. de *100*
 Busacchi, V. *13, 17, 13, 17*
 Büttemeyer, W. *22*

 Cabanne, P. *73*
 Cacciatore, G. *14*
 Caiani, L. *56*
 Caldura, R. *91, 93–94, 126, 21, 47, 91, 93, 127*
 Carchia, G. *26, 29, 82, 123, 29, 52, 60, 69, 73, 82, 85, 100, 123, 125*
 Carluccio, L. *51*
 Carnap, R. *142*
 Carnelutti, F. *111, 111*
 Carrà, C. *75*
 Carravetta, P. *10*
 Celant, G. *75*
 Cézanne, P. *35–36, 39–40, 73, 35–36, 40–41*
 Cherchi, P. *26, 72*

 Chiurazzi, G. *10*
 Cioffi, R. *20*
 Coing, H. *24, 116–117, 119–120, 133, 140, 145–150, 116–118, 120, 137, 140, 143, 145–148*
 Colonnello, P. *14*
 Conrad-Martius, H. *55*
 Copeau, J. *104*
 Courbet, G. *73*
 Cramer, K. *133*
 Crifò, G. *22, 26, 137, 19–20, 22–23, 26, 49, 56–57, 89, 95, 116, 136–138, 142–143, 145*
 Croce, B. *41, 44, 48–49, 100, 107–108, 129, 41, 101, 107, 128–129*
 Curtius, E. R. *116–117, 120, 133, 116–117, 135, 137*

 D'Agostini, F. *15*
 D'Angelo, P. *31, 37, 71, 100*
 D'Anna, G. *89*
 D'Yvoire, J. *61*
 Danani, C. *15, 17, 15–17, 20, 37, 80, 86, 96–98, 100, 113*
 Danto, A. C. *63, 63*
 De Francisci, P. *20, 20, 49, 110*
 De Giovanni, B. *143*
 De Martino, E. *28, 28, 35*
 De Rosa, M. R. *73*
 Deibl, J. H. *10*
 Desideri, F. *13, 13*
 Dessoir, M. *53, 59, 53, 59*
 Di Giovanni, P. *10*
 Di Girolamo, C. *62*

Dilly, H. 28
 Dilthey, W. 44, 82, 89, 44, 82
 Dittmann, L. 86, 55, 58, 60, 84–86,
 92, 124–126, 132
 Donahue, N. H. 72
 Dreysse, U. 73
 Dubislav, W. 142
 Duchamp, M. 50, 55–56, 73, 50, 73,
 76, 92
 Dullin, Ch. 104
 Dvořák, M. 28, 32, 83, 28

 Eichler, R. W. 51
 Engisch, K. 138, 143–144, 146–147
 Escher Di Stefano, A. 57
 Esser, J. 139, 144–145
 Eßmann, V. 20

 Fanizza, L. 19, 23
 Fava Guzzetta, L. 19, 22, 57
 Fechner, G. Th. 55
 Feist, H. 107
 Ferrara, A. 14, 18
 Ferraris, M. 14, 17–18, 101
 Ferraz Jr., T. Sampaio 141
 Fiedler, K. 122–123, 73, 122–124
 Fiore, F. P. 62, 50, 55, 62, 122
 Firrao, F. P. 13, 22
 Fischer, F. 51
 Formaggio, D. 40, 50, 56, 81
 Franzini, E. 10, 12, 10, 12, 31
 Frey, D. 59, 104, 59, 104
 Fried, K. 51
 Friedrich, C. D. 35

 Frommel, S. 60
 Frosini, V. 26, 80, 96
 Fuhrmann, M. 99
 Funke, G. 110
 Furtwängler, W. 43–45, 47, 80, 104,
 114, 44–45, 80, 82, 92, 115
 Gadamer, H.-G. 11, 13, 61, 91, 93–
 94, 97, 119, 133, 17, 21, 36, 44,
 61, 91, 94, 97, 102, 105, 119,
 128–129, 132, 136
 Garelli, G. 12, 16, 13, 16
 Garroni, E. 71
 Gehlen, A. 72–73
 Geldsetzer, L. 120
 Giacobbe, G. 19, 22, 57
 Giacomelli, M. E. 10
 Givone, S. 13, 13
 Gleizes, A. 73, 73
 Goethe, J. W. 32, 86, 86
 Goppelsröder, F. 15, 15
 Gordon Craig, E. 104
 Graziussi, M. 53
 Greisch, J. 16, 16
 Griffero, T. 20, 22, 47, 57, 96, 98,
 100–101, 104, 110
 Grondin, J. 96, 98
 Grossi, P. 57, 70–71, 136
 Guardini, R. 21
 Gumbrecht, H. U. 14, 14
 Günzel, S. 15

 Habe, H. 51
 Haftmann, W. 50

Hartmann, N. 136, 139–140, 144,
 70, 110, 136, 139–140, 142, 144–
 145
 Hauser, A. 64
 Hegel, G. W. F. 112
 Heidegger, M. 11, 13, 126, 17, 127,
 132
 Hennis, W. 135, 140
 Hilbert, D. 142
 Hirsch jr., E. D. 96
 Hoffmann-Axthelm, D. 36
 Hofmann, W. 115, 68, 92, 115, 128
 Huizinga, J. 46–47, 47
 Hulten, P. 75
 Humboldt, W. von 54, 54
 Husserl, E. 71
 Husserl, G. 41
 Huyghe, R. 28, 28

 Imdahl, M. 36

 Jasonni, M. 14
 Jauß, H. R. 97–99, 97, 99
 Jervolino, D. 14
 Johach, H. 89

 Kamper, D. 36, 50
 Kandinsky, W. 72, 72
 Kant, I. 140, 144
 Kelly, M. 72
 Kempster, M. 12
 Kiel, H. 64
 Kitzinger, E. 59, 60
 Kleist, H. von 81, 81
 Knorr, C. 68

 Kopperschmidt, J. 135, 135
 Korzeniowski, I. W. 24, 70, 98
 Koschaker, P. 46–47, 46–47
 Kreutzer, A. 60
 Kriele, M. 139–140, 144–145, 149
 Kühn, H. 51, 51

 La Pira, G. 19, 137
 Launhardt, A. 149, 136, 139–140,
 144–145, 148–149
 Lavocat, F. 99
 Ledoux, C.-N. 69
 Leonhard, K. 51
 Lewin, K. 55
 Linfert, C. 68
 Lippard, L. 63
 Locher, H. 61, 63–64, 66–67, 85
 Lohner, E. 60
 Lohner, M. 60
 Lombardo, G. 31
 Loschiavo, L. 20, 23
 Lyotard, J.-F. 63, 63

 Macrì, O. 40
 Maihofer, W. 41
 Malewitsch, K. 50, 55–56
 Malter, R. 22
 Maltese, C. 50
 Man, H. de 47, 47
 Manet, É. 35
 Marangoni, M. 38, 38
 Marc, F. 72
 Marées, H. von 35, 73, 36
 Markum, H. 38

Martineau, E. 72–73
 Marzotto, T. 31
 Masiero, R. 91, 93–94, 126, 21, 47,
 91, 93, 127
 Mayrhofer, P. 9
 Mazzarelli, L. 72
 Mazzarino, S. 99
 Meier-Graefe, J. 36
 Meinong, A. 55
 Melichar, A. 51
 Mendieta, E. 10
 Mengoni, L. 96
 Menotti Serrati, G. 37
 Meo, O. 58, 60
 Mersch, D. 14, 17–18, 14–15, 18, 63
 Messori, R. 15
 Metzinger, J. 73, 73
 Mies van der Rohe, L. 76
 Möller, G. 139
 Monet, C. 35
 Mopha, M. G. 143, 143
 Mul, J. de 89
 Mura, E. 23
 Mura, G. 24, 24, 44, 70, 80, 89, 98,
 110
 Murru, A. 26
 Mussolini, B. 75
 Nasi, A. 22, 25
 Natorp, P. 88
 Nebbia, U. 40
 Nelson, E. S. 89
 Neri, G. D. 58
 Netzer, R. 51
 Nietzsche, F. 113, 132, 48, 114, 132
 Nitsch, C. 19–20
 Noakes, S. 98–99
 Olivieri, A. 48
 Ortega y Gasset, J. 47, 47
 Ottenbacher, A. 23, 28
 Pächt, O. 92
 Pannenberg, W. 99
 Panofsky, E. 58
 Pareyson, L. 56
 Pasquazi, S. 50
 Pellegrini, E. 60
 Perniola, M. 75, 84
 Peters, R. 107
 Petrillo, F. 19
 Pfeiffer-Belli, E. 51
 Pfersmann, O. 63
 Pfisterer, U. 24, 66
 Piccini, D. 44, 54, 98–99
 Pinder, W. 33, 35, 59, 127–128, 33,
 36
 Pinotti, A. 55, 58, 64, 66, 123
 Pinton, G. A. 98
 Pizzetti, I. 104
 Pizzo Russo, L. 26
 Plachy, A. 41, 95
 Pogacnick, M. 84
 Pöggeler, O. 133, 133, 135–136,
 140, 144–145
 Polzin, A. 100
 Pommier, É. 58
 Poppe, Th. 129

- Preetorius, E. 51
 Raspa, V. 53
 Rauschenberg, R. 76
 Read, H. 51
 Rehfus, W. D. 120
 Reinhardt, A. 76
 Respighi, O. 104
 Riccobono, F. 96
 Ricœur, P. 15, 17, 113
 Rieber, A. 58, 60
 Riegl, A. 57–60, 64–67, 69, 104, 58,
 60, 68
 Righi, G. 49, 104
 Ritter, J. 129
 Rizzo, V. 22, 110
 Roh, F. 51
 Romanini, F. 9
 Romano, C. 10–11, 11
 Rosenauer, A. 58
 Rothacker, E. 112, 133, 88, 113,
 116–117
 Rötzer, F. 36, 50
 Russo, L. 31
 Sailer, A. 51
 Sanio, S. 63
 Sauerländer, W. 28, 55
 Savigny, F. C. von 138
 Schapiro, M. 21, 21
 Schelling, F. W. 32
 Scheltema, C. S. van 31
 Scheltema, F. A. van 30–33, 47, 71,
 31–33, 41, 82
 Scheltema, F. A. van (Vater) 31
 Scheu, R. 9
 Schiavone, A. 39, 39
 Schleiermacher, F. D. E. 95, 97–99,
 101, 114, 98–99, 101, 114
 Schlosser, J. von 101
 Schmitt, C. 47, 47
 Schmitz, N. 73–74, 74
 Schmunk, H. 73
 Schneider, N. 28, 33, 55
 Schönberg, A. 42
 Schroeder, B. 10
 Schulz, F. 138–139
 Schwabe, G. H. 90–91, 91
 Schwartz, F. J. 68, 86, 124
 Schwarz, F. 50
 Sciacca, M. F. 38
 Scognamiglio, O. 20
 Scrivano, F. 123
 Sedlmayr, H. 19–25, 27–30, 32–36,
 42–43, 47, 50, 52, 54–56, 62,
 66–71, 73, 76–77, 79–83, 85–96,
 100–105, 109–129, 131–132,
 133, 21, 23, 27–29, 31–33, 35–
 36, 41, 43, 47, 50, 52–56, 61–62,
 66–68, 73, 79–96, 101–103,
 109–116, 118–119, 121–122,
 124–129, 133
 Segrè, T. 137
 Seiber, Th.-M. 144
 Smith, B. 53
 Söntgen, B. 72
 Spantigati, F. 95

Spelsberg, C. 63
 Spengler, O. 47
 Stanislawski, K. S. 104
 Stauffer, S. 73
 Stefanini, L. 61, 61–62
 Stierle, K. 63
 Strawinsky, I. 42, 42
 Stroux, J. 137
 Sweeney, J. J. 73
 Szondi, P. 99

 Taglietti, G. 76
 Tedesco, S. 24–25, 66, 83, 136, 139,
 25, 31, 66, 68, 83, 88, 116, 133–
 136, 138–140, 142, 144, 149
 Thiselton, A. C. 44, 96, 101
 Trudu, A. 76
 Tumino, R. 37, 40, 70

 Ueding, G. 135
 Ulmer E. 52
 Utitz, E. 53, 53

 Vargiu, L. 25–26, 31, 45, 49–50, 61,
 74, 117
 Vattimo, G. 9, 11–13, 9–10, 12, 17,
 98–99
 Verra, V. 10
 Vico, G. 97–99, 44, 98–99, 144
 Viehweg, Th. 24, 116, 120, 133,
 135–145, 148–150, 116–117,
 135–145, 148–149
 Vielhaber, C. 10
 Virey-Wallon, A. 58
 Vittori, F. 49

 Volkenandt, C. 24
 Vultur, I. 9, 9, 19

 Warren, A. 60, 60
 Weidlé, W. 51–56, 76, 51–56, 76, 82
 Weigel, S. 68
 Weigert, H. 51
 Wellek, R. 60, 60
 Welzel, H. 41–42
 Werner, H. 55
 Wertheimer, M. 55
 Weyl, H. 47
 Wieacker, F. 136, 142
 Wiehl, R. 133
 Witasek, S. 52–53, 55, 53, 55
 Woidich, S. 96, 99
 Wölfflin, H. 33, 59–60, 65, 73–75,
 88, 128, 33, 60, 65, 69, 74, 88–
 89
 Wollheim, R. 76
 Worringer, W. 72, 74–75, 72, 75
 Wundt, W. 55
 Wunschel, A. 47
 Wyss, B. 35, 47

 Zahn, L. 51
 Zanchini, F. 22, 25

In den letzten Jahrzehnten hat das Interesse am Denken des italienischen Rechtswissenschaftlers und Philosophen Emilio Betti zugenommen – dennoch bleibt noch vieles zu entdecken, vor allem auf dem Gebiet der kunsthistorischen Hermeneutik. Von großer Relevanz in diesem Kontext ist die einzige Schrift, in der Betti Hermeneutik zur Interpretation von bildender Kunst herangezogen wurde. Sie stammt von Hans Sedlmayr, dem bedeutenden Kunsthistoriker und Vertreter der „Neuen Wiener Schule“. In Sedlmayrs umfassendem Werk ist es zwar der einzige Beitrag, in dem Betti erwähnt wird, die Hinweise auf Betti's Theorie der Interpretation treten jedoch in einer solchen Häufigkeit auf, dass Betti hier zweifellos der wichtigste Dialogpartner war.

Betti seinerseits war ein aufmerksamer Leser Sedlmayrs. Er stellt den österreichischen Kunsthistoriker in die Reihe der zahlreichen Denker, die „für ihn Quelle vielfältiger ergiebiger Anregungen waren“. Das zeigt sich insbesondere in den Überlegungen zur modernen Kunst in Betti's Hauptwerk *Teoria generale della interpretazione*.

Dieser Zusammenhang ist bislang unbeachtet geblieben: Bis heute konnte man weder auf der Seite der Betti-Rezeption noch auf der Seite der Sedlmayr-Forschung erkennen, dass die beiden Denker, wenn auch unabhängig voneinander, einen Dialog auf Distanz geführt haben. Diese Auseinandersetzung ist Gegenstand der vorliegenden Monographie: Sie wird hier nicht nur vom historischen Standpunkt aus betrachtet, sondern auch auf einer theoretischen Ebene. Diese Studie versteht sich als Beitrag zur internationalen Debatte über den Stellenwert und die Tragweite der Hermeneutik für die Geisteswissenschaften auf der Grundlage einer erkenntniskritischen Fragestellung.