

Wiener Schule der Kunstgeschichte und kein Ende:

Edwin Lachnit, Die Wiener Schule der Kunstgeschichte und die Kunst. Zum Verhältnis von Methode und Forschungsgegenstand am Beginn der Moderne, Wien u.a. 2005 (Böhlau Verlag) SS.173, ISBN 3 205 77422 1

Wiener Schule. Erinnerung und Perspektiven (Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, Bd. 53/2004), Wien u.a. 2005 (Böhlau Verlag), SS.261, ISBN 3 205 77406 X

Aufgrund des gemeinsamen Themas und der zeitgleichen Erscheinung - dazu noch im selben Verlag, der im Anhang auf beide Veröffentlichungen hinweist - bietet sich an, beide Publikationen als sich ergänzend (so scheinbar vom Verlag gedacht) zu behandeln und zu besprechen.

Die Diskussion um Bedeutung und Charakter der Wiener Schule der Kunstgeschichte und die unterschiedlichen Auffassungen darüber sind beinahe so alt wie die Geschichte der modernen Kunstgeschichte (seit der Mitte des 19. Jh.) und scheinen allgemein bekannt zu sein¹. Die Fragen bleiben, trotz zahlreicher Versuche, die Ansicht von Julius vSchlosser² zu teilen, bzw. ihm zu widersprechen. Ob man sie angesichts neuer Tendenzen (Bildwissenschaft, Medienwissenschaft, Mentalitätsgeschichte, "New art history") und Wertungen in den Kunstwissenschaften³, die auch in der Abgrenzung zu der Wiener Schule zu suchen sind, beantworten kann, muß bezweifelt werden. Mit den hier zur Betrachtung stehenden Veröffentlichungen zeigt sich immer deutlicher, daß die Wiener Schule zu einer historischen Größe geworden ist, die kaum noch als eine Einheit zu sehen ist.

Die Diskussion um Bedeutung und Charakter der Wiener Schule der Kunstgeschichte und die unterschiedlichen Auffassungen darüber sind beinahe so alt wie die Geschichte der modernen Kunstgeschichte (seit der Mitte des 19. Jh.) und scheinen allgemein bekannt zu sein⁴. Die

¹ Hierzu bes. Eva Frodl-Kraft, Eine Aporie und der Versuch ihrer Deutung. Josef Strzygowski - Julius vSchlosser, WienJbKuGe 42 (1989)7-52; siehe hierzu auch das Vorwort von Michael Viktor Schwarz in: WienJbKuGe 53 (2004) 2005, 7-10 und weitere Beiträge des besprochenen Bandes.

² Julius vSchlosser, Die Wiener Schule der Kunstgeschichte. Rückblick auf ein Säkulum deutscher Gelehrtenarbeit in Österreich, nebst einem Verzeichnis der Mitglieder, bearbeitet von H. Hahnloser, MittÖsterrInstitGeFo, ErgBd XIII/2 (1934) 145-228.

³ Ulrich Pfisterer (Hg), Metzler Lexikon Kunstwissenschaft, Stuttgart 2003; es ist bemerkenswert, daß in diesem Lexikon kein Begriff zur Wiener Schule zu finden ist, dafür aber "Kunstgeschichte als Geistesgeschichte und als Kulturwissenschaft" von Rainer Donandt (S. 199-203).

⁴ Hierzu bes. Eva Frodl-Kraft, Eine Aporie und der Versuch ihrer Deutung. Josef Strzygowski - Julius vSchlosser, WienJbKuGe 42 (1989)7-52; siehe hierzu auch das Vorwort von Michael Viktor Schwarz in: WienJbKuGe 53 (2004) 2005, 7-10 und weitere Beiträge des besprochenen Bandes.

Fragen bleiben, trotz zahlreicher Versuche, die Ansicht von Julius vSchlosser⁵ zu teilen, bzw. ihm zu widersprechen. Ob man sie angesichts neuer Tendenzen (Bildwissenschaft, Medienwissenschaft, Mentalitätsgeschichte, "New art history") und Wertungen in den Kunstwissenschaften⁶, die auch in der Abgrenzung zu der Wiener Schule zu suchen sind, beantworten kann, muß bezweifelt werden. Mit den hier zur Betrachtung stehenden Veröffentlichungen zeigt sich immer deutlicher, daß die Wiener Schule zu einer historischen Größe geworden ist, die kaum noch als eine Einheit zu sehen ist.

Edwin Lachnit, der sich mit diesem Thema schon in seiner Wiener Dissertation (1984) beschäftigt hat, glaubt, daß es nach wie vor lohnend sei, seine damalige Betrachtung heute noch einmal in Buchform zu veröffentlichen. Zwar bemerkt er:

..., so mag dem mehr als zwanzig Jahre alten Text weniger akute Relevanz als eher schon selbst der Status eines wissenschaftlichen Dokuments zukommen, das zu einem bestimmten Zeitpunkt eine bestimmte historische Situation beleuchtet. (S. 7);

bedenkt aber nicht, ob diese Einschätzung den Tatsachen entspricht und ob man die damaligen Betrachtungen als "wissenschaftliche Dokumente" behandeln kann. Seine damalige Dissertation ist nicht frei von Fehlern, die - trotz ihrer dokumentarischen Einschätzung - nach zwanzig Jahren hätten ausgeräumt werden können und sollen. Angesichts des Anspruchs des Autors, der im Vorwort hervorhebt:

...(es werden) Vertreter der Wiener Kunstwissenschaft in ihrem zeitlichen Kontext betrachtet, sodaß sich ein netzartiges Gerüst aus historischen Längs- und Querschnitten ergibt, analog zu den gängigen Epochenbegriffen Historismus, Impressionismus, Jugendstil und Expressionismus (S. 9)

soll versucht werden nachzuweisen, daß an der Bedeutung dieses "wissenschaftlichen Dokuments" einige Zweifel angebracht sind.

Unabhängig davon, daß der Verfasser von einem sonderbaren Epochenbegriff⁷ ausgeht, wenn er die o.g. Begriffe als unterschiedliche Epochen verstehen möchte, steht er vor einer Herausforderung, der er dann, aufgrund methodologischer Unklarheiten, kaum Herr werden kann. Pluralismus und Parallelität (schon so Wilhelm Pinder, Das Problem der Generation...,

⁵ Julius vSchlosser, Die Wiener Schule der Kunstgeschichte. Rückblick auf ein Säkulum deutscher Gelehrtenarbeit in Österreich, nebst einem Verzeichnis der Mitglieder, bearbeitet von H. Hahnloser, MittÖsterrInstitGeFo, ErgBd XIII/2 (1934) 145-228.

⁶ Ulrich Pfisterer (Hg), Metzler Lexikon Kunstwissenschaft, Stuttgart 2003; es ist bemerkenswert, daß in diesem Lexikon kein Begriff zur Wiener Schule zu finden ist, dafür aber "Kunstgeschichte als Geistesgeschichte und als Kulturwissenschaft" von Rainer Donandt (S. 199-203).

⁷ Friedrich Möbius & Helga Scieur (Hgg), Stil und Epoche, Dresden 1989; Hans-Ulrich Gumbrecht & Ursula Link-Heer (Hgg), Epochenschwellen und Epochenstrukturen im Diskurs der Literatur- und Sprachgeschichte, Frankfurt/M. 1985.

1926) in der Kunstgeschichte übergeht der Autor. Er hat sich offenbar seit den über zwanzig Jahren seit seiner Dissertation kaum kritisch mit der These Julius vSchlossers über den "Attila der Kunstgeschichte", d.h. Josef Strzygowski (1862-1941 – S. 8), auseinandergesetzt. Er hat sich auch in seinen zahlreichen Beiträgen⁸ der vorangegangenen Jahre sowohl in Lexika, als auch in Sammelwerken, kaum die Mühe gemacht, sich von den "bestimmten Zeitpunkten und historischen Situationen" zu entfernen, um eine wissenschaftliche Perspektive zu schaffen. Sie hätte ihm erlaubt, sich mit der Wiener Schule und dem "Fall" Josef Strzygowski (immerhin langjähriger Inhaber der Lehrkanzel des I. Wiener Kunsthistorischen Institutes) konstruktiv und umfassend zu beschäftigen.⁹ Man gewinnt den Eindruck, daß es dem Verfasser nicht um eine systematische Darstellung der Wiener Schule und ihrer Geschichte geht (die längst vorliegt, vgl. Anm. 2), sondern eher um die Begründung des Ausschlusses Josef Strzygowskis aus diesem angeblich einheitlichen Verband. Das was der Verfasser unter Wiener Schule zu verstehen scheint ist die Wiener Kunstgeschichte und ihre Außenstelle, die Werner Hofmann (S. 8) und erstaunlicherweise auch Josef Strzygowski repräsentiert haben.

Der Begriff "Wiener Schule" umfaßt den weitesten zulässigen Spielraum: die in Wien betriebene und von hier ausgehende wissenschaftliche Kunsthistoriographie als akademische Disziplin - somit auch den von Julius Schlosser ausgegrenzten "Attila der Kunstgeschichte", Josef Strzygowski und seine unorthodoxen, vielfach problematischen, aber nichtsdestoweniger ungemein populären Ideen. (S. 8)

Lachnit unterteilt sein Gesamtkonzept (S. 11-138) in sechs unterschiedlich lange Betrachtungen über Kunstgeschichte ...als ästhetische Funktion (S. 11-24), ...als empirische Wissenschaft (S. 25-34), ...als intuitiver Gegenwartsbezug (S. 35-52), ...als methodischer Konstrukt (S. 53-90), ...als Geistesgeschichte (S. 91-121), ...als "Stilgeschichte" und "Sprachgeschichte" (S. 123-126), die er mit "Update required" (S. 127f.) abschliesst. Den Rest bilden "Fußnoten" (S. 129-138), die sich als Anmerkungen am Ende des Buches befinden, was ein sinnvolles Lesen erschwert (aber die Kosten des Verlages senkt). Dem

⁸ Edwin Lachnit, in: Dic of Art 29 (1996) 795f. geht sehr weit in der Kritik in der Wertung Strzygowskis und seiner Leistungen. Sogar zahlreiche wichtige Schriften Strzygowskis wurden in die Bibliographie am Ende des Artikles nicht aufgenommen, was die Frage berechtigt erscheinen läßt, ob die Pionierleistungen Strzygowskis auf der Ebene der Erforschung der Weltkunst evtl. bewußt unberücksichtigt geblieben sind. Ich verweise hierzu auf zwei Werke, die wegweisend geblieben sind: Koptische Kunst (CatGen du Musée du Caire), Wien 1904; Asiens bildende Kunst in Stichproben, ihr Wesen und ihre Entwicklung, Augsburg 1930. Edwin Lachnit, Julius von Schlosser, in: Heinrich Dilly (Hg), Altmeister moderner Kunstgeschichte, Berlin 1990, 151-159.

⁹ Er übersah u.a. auch meine Beiträge: Wanderer zwischen den Welten. Josef Strzygowski und seine immer noch aktuelle Frage: Orient oder Rom, in dem von ihm in der Bibliographie aufgenommenem Band von Walter Hochlöffler und Götz Pochat (Hgg), 100 Jahre Kunstgeschichte an der Universität Graz, Graz 1992, 243-265, 385; und J. Strzygowskis "Die Krisis der Geisteswissenschaften" - 60 Jahre später, NUBICA et ÆTHIOPICA IV-V (1994-1995) 1999, 39-58 [es handelt sich um den Abdruck meines Vortrages zum 100jährigen Bestehens des Kunsthistorischen Institutes der Universität Graz, gehalten im Graz am 29. 10. 1992].

Ganzen sind noch eine Literaturliste (S. 139-168) - besser als Abkürzungsverzeichnis der zitierten Literatur zu bezeichnen - und 12 Abbildungen beigelegt.

Daß dieses Konzept sehr schematisch, oft auch unzureichend ausfallen muß, bedarf angesichts des Umfangs des Werkes keines Kommentars. Bedauerlich ist, daß der Autor keinen Versuch unternommen hat, sich ernsthaft mit der thematisch sehr reichhaltig gewordenen Literatur auseinanderzusetzen. Zwar wies er auf einige Publikationen hin, ohne sie jedoch auszuwerten oder mindestens in den Anmerkungen inhaltlich zu berücksichtigen. Eine ausführliche Besprechung dieser Fakten würden Rahmen einer Rezension sprengen. Es erscheint dem Rezensenten aber wichtig auf die sonderbare Behandlung von J. Strzygowski, den man offiziell (so vSchlosser) aus der Wiener Schule ausgegliedert hat, hinzuweisen.

Die Schrift von Lachnit oszilliert zwischen historisch-lexikalischen Informationen und einer sich durch das gesamte Werk ziehenden leider nicht immer sachgerechten Attacke gegen Josef Strzygowski. Er wird von Anfang an nicht nur einseitig, sondern auch irreführend, immer noch im Geiste von Julius vSchlosser dargestellt. Dennoch sagt er über ihn - wenn es um Hervorhebung positiver Aspekte des umstrittenen Kunsthistorikers für die Wiener Schule geht:

Als erster der im weiteren Sinn der Wiener Schule zugehörigen Wissenschaftler widmete Strzygowski der zeitgenössischen Kunst ein eigenes Buch" (S.82)

Man hätte eine sachliche Diskussion darüber erwartet, die aber leider nicht entstanden ist, weder was die Identifizierung von Lachnit mit dem Geiste vSchlossers, noch was den Versuch anbelangt, Josef Strzygowski zum "Nationalsozialisten" zu stilisieren - der er niemals war (übrigens im Gegensatz zu vSchlosser und einigen anderen der hervorgehobenen Mitglieder der Wiener Schule, dazu ausführlich Beat Wyss in seinem Beitrag S. 237a:

Thomas Lersch ist im Besitz eines Fotos datiert auf der Rückseite in den Sommer 1938, dem Jahr des österreichischen Anschlusses: Es zeigt Schlosser mit seiner zweiten Frau Neda, am Revers erkennbar das Hakenkreuz.).

Lachnit ist leider auch irrig und methodisch unkorrekt, wenn er als Ansicht Strzygowskis darstellt:

Aus politisch-gesellschaftlicher Machtentfaltung resultiert die Hegemonie des mediterranen Gürtels, der die indogermanisch-arisch-nordische Kunst unterdrückt, verdrängt und verfälscht hat. Strzygowski nimmt dies nun nicht als gegebenes Faktum und Basis wissenschaftlicher Untersuchung hin, sondern möchte das unterdrückte nordische Wesen wieder zur Richtlinie deutsch-völkischer Existenz machen. Die aus dem Humanismus erwachsenen Geisteswissenschaften, allen voran die Kunst "geschichte", geißelt er als Machtinstrumente,

dazu angetan, den Status quo zu zementieren und eine unvoreingenommene Einstellung unmöglich zu machen. (S. 75f.)

So mißversteht er auch Riegls "Kunstwollen" als gezielte Willensäußerung einer gesellschaftlich mächtigen Schicht, die einem ganzen Volk oktroyiert wird und das in Blut und Boden wurzelnde völkische Kunstschaffen unterdrückt.

Statt sich auf eigene Aussagen Strzygowskis zu berufen, zeichnet der Autor, mit Hilfe einseitig gesonnener Vertreter der Wiener Schule, ein eigenes Bild über angebliche Ansichten des Kunsthistorikers, um die Meinung vSchlossers zu untermauern. Schaut man aber in die Schriften von Strzygowski hinein, so sieht die Kritik von Riegls Thesen anders aus, als Lachnit sie darstellt. Zur Verdeutlichung sei auf differenzierte Ausführungen Strzygowskis hingewiesen:

Riegl hat bei seinem leider nur zum Teil in der Erfahrung wurzelndem Grübeln empfunden, daß die Kunst auch vom Wollen abhängig sei. Er hat verallgemeinernd daraus die bestimmte Kraft der Entwicklung gemacht und Tieze hat darauf seine ganze Methodenlehre aufgebaut. Mit Unrecht. Denn das Wollen (*intentio*) setzt eine bewußt außerhalb des eigentlichen Kunstwesens stehende Forderung voraus, ist das sächlich Gebundene am Kunstwerke, von dem die Rede ist. Im Gebiete der Bedeutung ist es zumeist der Wille des Bestellers, der entscheidet, auf dem Gebiete der Erscheinung jede Art von Abhängigkeit, sei es von der Natur, sei es von einer älteren Kunstweise. Wenn man daher die Aufgabe der Kunstgeschichte auf die Frage der Abfolge der Erscheinungen und des zeitlich zusammenhängenden Wachstums der Kunst beschränkt, dann hat das Kunstwollen allerdings ausschlaggebende Bedeutung.¹⁰

An anderer Stelle führte er auch aus:

Rabindranath Tagore hat in seinem Buche "Nationalismus" gezeigt, wie furchtbar die Geißel des Machtwillens hausen kann. Das Kunstwollen, von dem man seit Riegl so gerne spricht, dürfte bei Beobachtungen in diesem Sinne als stärkster Urheber einzelner der in historischer Zeit auftretenden "Stile" erscheinen.¹¹

um feststellen, daß Strzygowski nicht der einziger Kritiker des "Kunstwollens" gewesen war.¹²

Außerdem muß bemerkt werden, daß Strzygowski eine damals allgemein geläufige Terminologie verwendete, die keinesfalls mit der späteren ideologisch und nazistisch gefärbten gleichzusetzen ist.¹³ Dabei entbehren die Versuche Lachnits, Strzygowski in die

¹⁰ Josef Strzygowski, Die Krisis der Geisteswissenschaften, Wien 1923, 144f.

¹¹ Ebenda, S. 239

¹² Es reicht auf die zusammenfassende Darstellung bei Heinrich Lützelner (Kunsterfahrung und Kunstwissenschaft, Freiburg iBr 1975, 1039-1042) hinzuweisen um sich zu überzeugen, daß J.Strz. nur einer von vielen war, die Riegls "Kunstwollen" kritisierten.

¹³ Man vergleiche hierzu seine Äußerungen in: Warum kann für den vergleichenden Kunstforscher nur der hohe Norden Europas als Ausgangspunkt der "Indogermanen" in Frage kommen?, in: Helmuth Arntz (Hg), Germanen

Nähe des Faschismus zu bringen und ihm sogar zum Lehrer Hitlers zu machen (S. 120), jeder Begründung. Diese Art "wissenschaftliche" Abhandlungen zu verfassen, hat nichts mehr mit einer sachlichen Betrachtung von Tendenzen der Wiener Schule zu tun. Immerhin waren auch die führenden Kunsthistoriker Fritz Novotny und Otto Demus Schüler Strzygowskis, von einer Reihe anderer bekannter Forscher, unter denen auch viele Juden waren, abgesehen.¹⁴

Das soll manche spätere Entgleisungen Strzygowskis nicht entschuldigen - immerhin gab es auch viele andere und jüngere Wissenschaftler in der Wiener Schule, die nicht nur der aufkommenden NSDAP-Ideologie näher standen, sondern sogar Parteimitglieder geworden waren. Alle evtl. berechtigte Kritik an Strzygowski darf nicht dazu führen, daß man falsche Angaben zu diversen Zitaten von ihm macht. So stimmt u.a. die Angabe zu der Anm. 263 auf Seite 121 nicht. Das dort vorgeführte Zitat aus dem posthum erschienenem Werk: *Europas Machtkunst im Rahmen des Erdkreises* (Wien 1941) findet sich auf der S. 705/6 und nicht auf der S. 709. Man kann auch andere Vorgehensweisen des Autors nicht als für "wissenschaftliche Dokumente" üblich ansehen. Statt z.B. die 1. Auflage (1907) des Buches von Strzygowski *Bildende Kunst der Gegenwart* bei der Beurteilung von Klimts Beethovensfries zu zitieren (S. 86), greift Lachnit zu der 2.Aufl. (1923) und zitiert in subjektiver Auswahl nur die Stellen, die seine tendenziöse und Strzygowski schmähende Haltung bestätigen sollen.

Interessanterweise hebt Strzygowski aus dem ganzen Menschheitszyklus in Wort und Bild just einen statuarischen Geharnischten heraus... (S.86)

Deshalb ist es berechtigt die Stelle, die Klimt und seinen Beethoven-Fries betrifft, zu zitieren, insbesondere deshalb, weil er bei Lachnit nur fragmentarisch und mit abgeschnittenem unteren Teil abgebildet wird (S. 87, Abb. 10), was bei Strzygowski nicht der Fall ist.

Vor den Augen des Beschauers rollte sich da die oberen Wandteile entlang in symbolischen Gestalten das Leben in seiner ganzen Fülle, mit allen Triebkräften und Hemmungen ab, endend in der Vereinigung zweier Liebenden: "Diesen Kuß der ganzen Welt". Dieser Fries war ausschließlich für die Zwecke des Beethoventempels, also lediglich für die Dauer der Ausstellung auf vergänglichem Untergrund ausgeführt. Hoffentlich gelingt es seinem jetzigen Besitzer, Carl Reininghaus, ihn doch für die Dauer vor dem Untergange zu retten. Abb. 66 zeigt eine Hauptgruppe, den in Eisen starrenden Krieg, der sich in seiner reliefartigen Zeichnung abhebt von den Gewandmustern zweier Frauengestalten, Ruhm und Leid, die über ihm sichtbar werden. Diese dekorativ zusammengedrängten Gestalten erscheinen auf einem gesprenkelten Grunde, hinter dem oben am Rande jene fliegenden Frauen verschwinden, die durch den ganzen Fries den Faden des Lebens gleichmäßig weitertragen. Hinter dem

und Indogermanen, Fs Herman Hirt (IndogermBibl 15), Heidelberg 1936, I 155-175, bes. 174f. Daß J. vSchlosser dem Nationalsozialismus sehr nahe stand, läßt sich auch aus dem unten besprochenen Band entnehmen, vgl. Beat Wyss, S. 237.

¹⁴ Ein Verzeichnis der Schüler von Strzygowski, bzw. denen die bei ihm eine Dissertation geschrieben haben, findet sich u.a. in der Festschrift zu seinem 70 Geburtstag, Klagenfurt 1932, vgl. S. 196-200.

goldglänzenden Ritter ein kniendes Paar und ein stehendes Weib aus tiefster Armut heraus um Erbarmen flehend: [hier setzt Lachnit einen Punkt !] Gestalten wie sie auch Minne schafft, hier aber an der rechten Stelle voll des packendsten Ausdruckes. Klimt versteht es, der Natur die charakteristischen Merkmale abzulesen. Man sehe diese Körper nicht darauf an, ob sie schön oder häßlich sind, sondern ob sie in wahrhaftigen Zügen die Wirkung des furchtbarsten Elendes hervorbringen und dabei doch nicht unkünstlerisch, d.h. naturalistisch sind. Ich denke, Klimt hat über dem atemlosen Beobachten der Natur doch die künstlerische Form nicht vergessen. Trotz aller unverfälschten typischen Wahrheit ist durch gewisse dekorative Zutaten - man betrachte daraufhin besonders die Bildung der Beine - der Boden des Abstrakten nicht verlassen. Die monumental wirksame Kraft Klimts liegt in dieser seltsamen Vereinigung des Charakteristischen mit dem Dekorativen bei Vorführung der menschlichen Gestalt.¹⁵

Diese Betrachtung quitierte der Wiener Kusthistoriker Lachnit mit der Bemerkung:

Es scheint, daß Strzygowski trotz konkreten Mißverstehens der Details eine geistige Annäherung an die Erlösungsthematik des Frieses möglich war, was eine, wenn auch bedingte, Anerkennung der formal-stilistischen Gestaltung nach sich zog. (S. 86)

Ähnlich versuchte er die Äußerungen Strzygowskis zu Josef Hoffmann (S. 88), ohne richtig aus der Ausgabe aus dem Jahre 1907 zu zitieren - darzustellen mit der Feststellung:

Aus diesen Zeilen von 1907 (de facto handelt es sich bei denen, die Lachnit zitiert, um die aus 1923! Hervorhebung v. P.S.¹⁶) klingt Strzygowskis Geneigtheit, die sich anbahnende Abwendung der Kunst von der konventionellen Gegenständlichkeit nicht grundsätzlich abzulehnen. /.../ Daß völlig ungegenständliche Formen zum Träger eines Inhalts werden können, war für ihn zu diesem Zeitpunkt (welchen den 1907 oder 1923?, Hervorhebung v.P.S.) noch nicht absehbar; Gegenstand und Gestalt bleiben einstweilen für das Kunstwerk unentbehrlich. (S. 88)

Es ist für die kunstgeschichtliche Betrachtung wichtig hervorzuheben, daß Strzygowski schon 1907 zu den wenigen Gelehrten gehört hatte, die wagten die seinerzeit gegenwärtige Kunst zu werten und schon damals auch richtig zu beurteilen. Deshalb sollte auch richtig aus der Ausgabe 1907 zitiert werden, was nachstehend nachgeholt werden soll:

Beides besorgt automatisch die Gestalt des Portals. Ob das so verrückt ist, wie die Menge es ansieht, das weiss ich nicht. Vielleicht ist das wertere Publikum nur nicht gewohnt und erzogen, sich unter abstrakten Gestalten in der bildenden Kunst etwas zu denken, ihnen Empfindungswerte beizulegen; es erwartet zu gewohnheitsmäßig, daß ein Tor mit Säulen oder Atlanten geschmückt sei, und verzeiht eher, daß jemand witzig einen Walfischdrachen oder Drachenmaul zum Tormotiv nimmt, als eine so seltsam vergeistigte Ausdrucksweise, wie sie Josef Hofmann in seiner Sturm- und Drangperiode versuchte.¹⁷

¹⁵ Zit. nach der Ausgabe 1907, S. 239f., das deutlich macht, wie unzutreffend die Interpretationsversuche von Lachnit sind..

¹⁶ Lachnit schreibt - ohne jede Begründung - in der Anm. 169: "Strzygowski, Gegenwart 1907. - Die folgenden Textpassagen werden nach der erweiterten Auflage 1923 zitiert." Daß es größere Interpretationsunterschiede gibt zwischen diesen Auflagen, die immerhin 16 Jahre (in denen auch der 1. Weltkrieg statt fand) trennen, wird verschwiegen, abgesehen davon, daß ein solches Verfahren methodisch unzulässig ist.

¹⁷ Ebenda, S. 55f .

„Sitz im Leben“ scheint dem historisch und methodisch nicht korrekt arbeitenden Autor ein Fremdwort zu sein. Er neigt mehr dazu, der marxistischen Konzeption von "Überbau" zu huldigen und die idealistischen Ansätze sowohl der Interpreten, als auch der Künstler abzuwerten. So z.B. auch bei Arnold Böcklin, der neben Max Klinger, von Strzygowski besonders hoch geschätzt worden ist. Inzwischen ist seine Einschätzung wieder allgemein zu Ehren gekommen, kaum jemand stellt mehr die Bedeutung Böcklins und Klingers in Frage. Die Betrachtungen von Lachnit scheinen mehr einer Begründung des Ausschlusses Strzygowskis aus der Wiener Schule zu dienen, als einer Bestätigung des im Titel apostrophierten "Verhältnis von Methode und Forschungsgegenstand am Beginn der Moderne". Mit der Veröffentlichung einer nicht überarbeiteten Dissertation hat sich der Autor keinen Dienst erwiesen. Die Annahme dieser Disseration in Wien hat über dies das berechte Zeugnis für die Qualität der Wiener Schule der 80 Jahre des letzten Jahrhunderts geliefert.

Etwas anders stellt sich der Sammelband mit 14 Beiträgen dar, die z.T. auf dem Symposium, das, vom Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien veranstaltet, am 3. bis 6. Okt. 2002 unter dem Titel *Wiener Schule und die Zukunft der Kunstgeschichte* in den Räumlichkeiten der Österreichischen Akademie der Wissenschaften stattfand (S.10).

Unter den meist deutschen Beiträgen finden sich auch drei, die englisch publiziert sind. Einer von Christopher S. Wood (*Strzygowski und Riegl in den Vereinigten Staaten*, 217-233) wurde ins Deutsche übertragen. Das läßt fragen warum gerade dieser und nicht auch die anderen? Das ist jedoch von sekundärer Bedeutung, obwohl es befremdlich anmutet, wenn Ján Bakoš (*Max Dvořák - a neglected re-visionist*, 55-71) "gezwungen" ist, Max Dvořák und andere Wiener Gelehrten inmitten des englischen Textes ständig deutsch zu zitieren, was zu einem deutsch-englischen Mosaik führt, das man vermieden hätte, wenn der Beitrag Deutsch veröffentlicht worden wäre. Ein Beispiel soll das verdeutlichen:

Consequently, the history of art was regarded as an immanent development of style or as the evolution of formal problems that can be explained in a rational (i.e. causal) way: "Das eigentliche und wichtigste Substrat der Geschichte der Kunst[...] ist die Entwicklung der formalen Darstellungsprobleme" and "die moderne Wissenschaft [hat uns] gelehrt [...] die Tatsachen in einzelne [...] Kausalverbindungen zwingende Entwicklungsketten umzusetzen. (S. 55)

Der Aufbau ist alphabetisch und spiegelt unterschiedliche Forschungsschwerpunkte der Autoren wider, bzw. macht er nationale und ideologische Ansichten deutlich. So können z.B.

die Beiträge von Ján Bakoš, bzw. von Károly Kókai¹⁸ (*Impulse der Wiener Schule der Kunstgeschichte im Werk von Frederick Antal*, 109-119), einen marxistischen Geist nicht verleugnen.

Die Besprechung kann sich nicht ausführlich mit allen veröffentlichten Beiträgen auseinandersetzen, sie seien aber erwähnt und mit Bemerkungen versehen. Ein dominanter Tenor der "Aufsätze" ist durch die Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus geprägt, was die Frage nach der "Zukunft der Kunstgeschichte", die aufgeworfen worden ist, nicht eindeutig beantwortet, obwohl das die Absicht der Organisatoren des Symposiums war.

Im Zentrum des an Dokumenten reichen Beitrags von Hans H. Auerhammer (*Zäsur oder Kontinuität? Das Wiener Kunsthistorisches Institut im Ständestaat und im Nationalsozialismus*, 11-54) steht Hans Sedlmayr und seine Verquickung mit dem Nationalsozialismus, die dazu geführt hat, daß sich daraus u.a. ein kunstgeschichtlich relevantes Beispiel: "Die Umgestaltung Wiens", ergab, das Auerhammer (25-41) ermöglichte einen weiten Bogen über die politische Architektur zu schlagen. Sowieso dominiert die Frage nach der Funktion und Bewertung der Architektur, die paradigmatisch für viele Tendenzen der Wiener Kunstgeschichte der 30-er Jahre des 20.Jh. steht. Die Literatur, leserfreundlich in Fußnoten untergebracht, ist übersichtlich zusammengestellt und bietet ein gutes Nachschlagewerk zur Problematik der Wiener Schule in der Zeit zwischen 1933 und 1945. Die Schicksalsjahre nach 1945 wurden nur sehr kurz behandelt und schildern eine nicht müdewerdende Debatte um Hans Sedlmayr und seine (Nicht)Berufung nach Wien.

Der schon erwähnte Beitrag von Ján Bakoš bringt kaum etwas Neues und dreht sich ständig um die Frage der Wertung marxistischer Ansätze im Lichte der idealistischen und subjektiven Betrachtungen von Max Dvořák.

Benjamin Binstock (*Springtime for Sedlmayr? The Future of Nazi Art History*, 73-86) greift wieder die Frage nach Hans Sedlmayr auf, dabei versucht er "Sedlmayr ve(r)sus Riegl" (S. 78ff.) die Unterschiede zu der Sichtweise von Riegl am Beispiel der Analyse von Vermeers "Der Ruhm der Malkunst" zu verdeutlichen, um dann die Nähe von E. Panofskys zum

¹⁸ Der Verf. dieses Beitrages, K. Kókai, scheint keinen Wert auf die Genauigkeit seiner Angaben zu legen. So läßt sich kaum verstehen, warum bei der Wertung des Werkes von Frigyes (Friedrich, Frédéric) Antal (1887-1954) - der als marxistischer Kunsthistoriker in der DDR sehr beliebt und umfangreich publiziert war - angibt: "Mit diesen Worten fängt Frederik Antal seine 1948 erschienene Studie *Die Florentinische Malerei und ihr sozialer Hintergrund*; an. (; Der vollständige Titel lautet: *Florentine Painting and its Social Background. The bourgeois republic before Cosimo di Medicis Advent to power: XIV early XV centuries*", ohne darauf hinzuweisen, daß das Werk in dt. Sprache schon 1938 vorlag und nicht erst 1948, aber auch schon 1947 in London erschienen ist (so in: Peter Betthausen u.a., *Metzler Kunsthistoriker Lexikon*, Stuttgart/Weimar 1999, 2). Die deutsche Fassung wird nach der angeblichen Übersetzung von E. Schoen, die in (O)Berlin 1958 erschienen ist, zitiert.

Kunstwollen hervorzuheben. Er nutzt die Gelegenheit um sich mit den Sammelband von Christopher Woods (ed., *The Vienna School reader. Politics and art historical method in the 1930's*, New York 2000) und seiner Auffassung von der Wiener Schule auseinanderzusetzen. Dann folgen Versuche, die Unterschiede von Sedelmayrs Betrachtungen zu den Ansichten von Kurt Badt (S. 80ff.) und einigen anderen aufzuzeigen, die sich dazu bzw. zur niederländischen Malerei geäußert haben. Besonders aber geht es dabei um Karl G. Hultén (Anm. 22, S.81), der das Vermeersche Modell der *Clio* gleichsetzte. Dabei lassen sich bedauerlicherweise Unkorrektheiten feststellen, wenn statt von Herbert, von Wilhelm Rudolph gesprochen (S. 81) wird.¹⁹ Der dargestellte Diskurs mündet in der Gegenüberstellung der *Clio* versus *Pictura* (S. 82-85), um die Ankündigung eines neuen Werks des Verfassers zu fördern (*Vermeer's family secrets: biography, connoisseurship, and the unknown apprentice of the "Sphinx of Delft"*). Daß gerade das Beispiel des Bildes von Vermeer gewählt worden ist, hängt mit dem letzten Abschnitt zusammen, in dem auf die Vorlieben Hitlers und seine Sammlung eingegangen wurde (S. 85f.).

Leider muß man die Art des Zitierens bemängeln, die bei den Amerikanern üblich geworden ist, wenn Angaben zum Erstdruck als nicht erforderlich vermieden werden und meist nur die Erscheinungsdaten der amerikanischen (meist viel späteren) Übersetzungen angegeben werden.

Werner Hofmann (*Die Gemse und das Alpenpanorama*, 87-108) geht von prinzipiellen Überlegungen aus, die zweifelsohne auch zukunftsweisend sind, obwohl sie z.T. schon in den Anfängen der modernen Kunstgeschichte aufgestellt worden sind. Moritz Thausing 1873 hob in seiner Antrittsvorlesung hervor: "Ich kann mir die beste Kunstgeschichte denken, in der das Wort "schön" gar nicht vorkommt." (S. 87); Alois Riegl soll gemeint haben (so Max Dvořák im Nachruf), daß der beste Kunsthistoriker der ist, "welcher keinen persönlichen Geschmack besitzt, denn es handelt sich darum objektive Kriterien der historischen Entwicklung zu finden." (S.88); schließlich ging auch Ernst Gombrich in die gleiche Richtung wenn er behauptete: "Genau genommen gibt es ‚die Kunst‘ gar nicht. Es gibt nur Künstler." (S. 88).

Alle diese Ansichten scheinen ihren Ursprung schon bei Rudolf Eitelberger (1817-1885)²⁰ gehabt zu haben, der seinerzeit zu den sehr innovativen Kunsthistorikern gehörte, die sich nicht scheuten, die europozentrischen Rahmen der bisherigen Sammlungen zu sprengen, in

¹⁹ Es handelt sich um den Beitrag von Herbert Rudolph, Die Bedeutung mittelalterlicher und humanistischer Bildinhalte in der niederländischen Malerei des 17.Jhdts, in: Fs Wilhelm Pinder zum 60 Geburtstag, Leipzig 1938, 405-433.

²⁰ Bei dem Geburtsdatum 1819, das Hofmann angibt, handelt es sich um einen Fehler. Vgl diverse Lexika und Betthausen (Anm. 16) 76.

dem sie außereuropäische Objekte in die Museen integrierten, weil es um Kunstwerke und *Kunstwollen* ging unabhängig davon, welche Provenienz sie auch aufwiesen. Daraus scheint auch das Rieglschen Grundprinzip zu resultieren, daß Hofmann sehr pointiert formulierte:

Der Bergwanderer Riegl verwandelt sich in Riegl, den Kunsthistoriker, und entnimmt dem Zwischenfall die beiden komplementären Wahrnehmungskategorien Nahsicht und Fernsicht. (S.90)

Diese Feststellung erklärt auch die Metapher des Titels dieses Aufsatzes, der sich an die Schlossersche Vorstellung von der Wiener Schule bis hin zu Ernst Gombrich hält und die damit verbundenen Grundtendenzen der Sicht auf die Kunst bis in die Gegenwart aufzeichnet. Interessant ist aber, daß auch vSchlosser in seinen Anfängen (1901) nicht abgeneigt war Strzygowskis (Hofmann schreibt "Strzygowsky") Orientliebe zu würdigen und anzuerkennen, denn er bemerkte: "orientalische und barbarische Weltanschauung sind die großen geistigen Mächte der Zukunft." (S.98/Anm. 37).

Hans Körner (*Alois Riegl und Lod'e Fuller - die Selbstzeugung von Kunst im Ornament*, 121-137) knüpft an seinen bereits 2000 erschienenen Beitrag: "*Muster auf Grund*". *Frauen im Ornament - Frauen als Ornament*²¹ an, um den Tanz in das Gesamtkunstwerk, das um 1900 angestrebt war, zu integrieren und zu belegen,

... daß Lod'e Fullers Tänze ein Beitrag zum Jugendstil, und das heißt, ein Beitrag zum Jugendstilornament sind. (S. 126)

Die Manifestationen einer solchen Sicht bestätigen nicht nur die Beispiele von Gustav Klimt, sondern auch die Untersuchungen Riegls, des Klassikers der Wiener Schule, die im Sinne der Gender-Forschung neu gelesen werden sollten (S. 137). Soll das aber die einzige Zukunftsperspektive der Ornamentik-Erforschung sein? - Angesichts des zwar zitierten (Anm. 30), aber kaum ausgewerteten Ausstellungskatalogs (*Ornament und Abstraktion*, Fondation Beyerler 2001) kann festgehalten werden, daß auch Ikonologie und Semiotik zur Sprache kommen müssen, weil nur dann eine komplexe Betrachtung der Rhythmik und Magie des Ornaments möglich ist, von der kaum die Rede war - obwohl man vom Tanz ausging.

Dorothea McEwan (*Fritz Saxl und Aby Warburg: Würdigung einer Zusammenarbeit*, 139-151) liefert einen interessanten Beitrag zu einem vernachlässigten Thema, das größere Aufmerksamkeit verdient. Die Autorin, bekannt durch ihre Edition der Korrespondenz zwischen Aby Warburg und Fritz Saxl aus den Jahren 1910-1919 (Hamburg 1998) - von der

²¹ In: G. Genge (Hg), *Sprachformen des Körpers in Kunst und Wissenschaft* (=Kultur und Erkenntnis. Schrift. d.philos.Fakultät der Heinrich-Heine-Univ. Düsseldorf, Bd. 25), Tübingen/Basel, S. 182-190 (lt. Angaben S.121*).

sie viel in ihren Beitrag einfließen läßt - und an der Quelle im Warburg Institute in London arbeitend, setzt ihre Untersuchungen fort. Hierzu entstehen aber Fragen wenn sie feststellt:

Josef Strzygowski, der mit Warburg im Vorstand der kunsthistorischen Kongresse saß und von dem, nebenbei bemerkt, Warburg wenig hielt, war der einzige Professor, der Saxl nicht die höchste Benotung auf seine Dissertation gab, sodaß er nicht ‚sub auspiciis imperatoris‘ promovieren konnte. (S. 142)

Man würde gerne wissen, wann und wo Warburg eine solche abwertende Bemerkung über Strzygowski machte, insbesondere weil McEwan an anderer Stelle F. Saxl zitiert und bemerkte:

Er (Saxl) schickte einen Sonderdruck des Vortragstextes an Hofrat Josef Strzygowski mit einem Begleitbrief: "Ich würde mich freuen, wenn auch Sie darin Material finden könnten, das für Sie von Wert ist. Warburg und ich gehen zwar in vielem andere Wege als Sie und Ihre Schule, doch glaube ich, daß wir in unseren Resultaten uns in vielem berühren". (S. 147, Saxl an Strzygowski, 11.07. 1922)

Damit liefert sie einen Beleg für das, was man angesichts gewisser methodischer Vergleiche schon lange annehmen konnte, daß Strzygowski de facto die Ikonologie meint, wenn er bei der Kunstbetrachtung forderte: die Kunde, das Wesen und die Entwicklung zu berücksichtigen.

Michael Podro (*Responding to Gombrich's response to Riegl*, 153-160) reflektierte über die Spuren und Einflüsse Riegls in dem Schrifttum von E. Gombrich, bes. in seinen Werken "Art and illusion" (1960) und "The sense of order" (1979). Er hebt die Unterschiede hervor, die sich besonders aus der Kunstpsychologie ergeben, der Gombrich huldigte.

Ulrich Rehm (*Wieviel Zeit haben die Bilder? Franz Wickhoff und die kunsthistorische Erzählforschung*, 161-189) geht von dem bekannten Beispiel der *Wiener Genesis* aus, das Wickhoff in seinem klassischen Werk analysierte und die drei Arten der Bilderzählung: die komplettierende, distinguierende und kontinuierende (S.163f.) herauskristallisierte.²² Die Diskussion die darüber entstanden ist und u.a. mit der Kritik von Kurt Weitzmann verbunden wird (S. 166-169), scheint zu vergessen, daß man schon in der altägyptischen Ikonizität einer "kontinuierlichen bildlichen Erzählweise" begegnet zwar eindeutig schon seit der Narmer-Palette, die eine Reihe weiterer Beispiele eröffnet hat.²³ Es spricht sogar vieles dafür,

²² Dazu meine Besprechung: *Römische Kunst* in: K. Eberlein /P. Naredi-Rainer /G. Pochat (Hgg), Hauptwerke der Kunstgeschichte (im Druck).

²³ Das Thema in theoretischem Sinne und das Beispiel (Mohamed Saleh/ Hourig Sourouzian, Die Hauptwerke im ÄgyptMusKairo, Mainz 1986, Nr. 8) habe ich in: Das ikonische Zeichen als Ausdruck der göttlichen Realität in einer religiösen Gemeinschaft, *Liguistica Biblica* Bonn 51, 1982, 37-77 (Kurzfassung in: K. Oehler (Hg.), *Zeichen und Realität*, Tübingen 1984, 433-441) angesprochen; s. auch mein Beitrag: Film im Alten Ägypten, *NUBICA et ÆTHIOPICA* IV-V (1994-1995) 1999, 25-38 (und dort zit. Lit.).

daß in dieser Hinsicht Alexandriens Einfluß auf die klassische Antike von Bedeutung wäre²⁴, was dazu führt, die Urquellen dieses Phänomens in Ägypten anzusiedeln.²⁵ Damit wird deutlich, daß diese Studie - durch die Rahmen eines Sammelbandes begrenzt - zentrale Aspekte anspricht, die die Perspektiven kunstgeschichtlicher Forschung aufzeichnen, die sich durch die Auseinandersetzung mit den Anfängen der Wiener Schule ergeben. Die Beispiele, die mit der Spätantike beginnen, münden im italienischen Manierismus. Sie liefern auf der Basis einer reichhaltig und gut ausgewählten Literatur (die verständlicherweise sogar in 103 Anm.en nicht vollständig erfaßt werden kann) Zugang zu der seit über 100 Jahren geführten Diskussion, die noch lange nicht abgeschlossen ist. Manchmal läßt sich auch fragen, ob die "Lesung" der kontinuierlichen Bilder wirklich immer von Links nach Rechts erfolgen soll (Bernward-Bronzetaure in Hildesheim, Kain und Abel Geschichte, S. 177 und Abb. 8), oder ob auch eine umgekehrte Richtung Berechtigung hat (d.h. so wie die hebräische Bibel zu lesen ist). Dann sähe die Interpretation anders aus. Leider finden sich auch kleine technische Unzulänglichkeiten, wenn in der Anm. 85 auf "Kato, Malerei (zit. Anm. xx)" hingewiesen wird.

Viktoria Schmidt-Linsenhoff (*Die Legende vom Künstler - eine feministische Relektüre*, 191-202) geht in ihren Betrachtungen von den scheinbar progressiven Ansätzen des Postmodernismus und der sog. Gender-Forschung aus. Sie setzte sich aber grundsätzlich mit der kleinen Monographie von Ernst Kris und Otto Kurz, *Die Legende von Künstler. Ein geschichtlicher Versuch* (1938/19805) auseinander, in dem sie das Vorwort von Ernst Gombrich zu der 2. Aufl. scharf kritisiert (S. 195). Sie ist in ihrer Sicht konsequent, so daß sie auch Hans Belting anprangert (S. 199):

Belting negiert in der anthropologischen Rede von "unserem Blick" und von "unserem Körper, der der Ort "unserer Bilder" sei, die für die Bildproduktion und Rezeption relevanten Unterschiede zwischen Geschlechtern und Kulturen. Hanne Loreck hat Beltings Rhetorik der "Nostrifizierung" kritisiert, mit der ein weißes, männliches, heterosexuelles "Wir" seine partikulare Perspektive als universal setzt. Im Unterschied zu Kris und Kurz mußte Belting allerdings dreißig Jahre kunstwissenschaftliche Genderforschung und fünfzehn Jahre

²⁴ Richard Brilliant, *Visual narratives. Storytelling in Etruscan and Roman art*, Ithaca 1984, 66; aber auch schon L. Planiscig, Lorenzo Ghiberti, Wien 1940, 19ff.

²⁵ Es sollte bedacht werden, daß die Wiener Genesis von dem LXX-Bibeltext ausgeht, der in Alexandrien entstanden ist. Vieles spricht dafür, daß möglicherweise auch seine "kontinuierliche" Bebilderung dort zur Stande gekommen ist (dazu immer noch unzureichend Barbara Zimmermann, *Die Wiener Genesis im Rahmen der antiken Buchmalerei*, Wiesbaden 2003) die sich dann bis in das Koptische verfolgen läßt. Dafür spricht eine heute im Koptischen Museum zu Kairo aufbewahrte Wandmalerei aus Um el-Beregat in Fajum (Gawdat Gabra, *Cairo the Coptic Museum & Old churches*, Cairo 1993, 71, Nr. 19), die die paradiesischen Ereignisse, die zur Vertreibung geführt haben, kontinuierlich darstellt (hierzu ausführlich in: Piotr O. Scholz, *Wiener Genesis und die kontinuierliche Bilderzählungsart über das Paradiesische zwischen Orient und Okzident*, *HallBeiOrWiss* 43/08 [im Druck]).

postcolonial studies ignorieren, um jegliche Differenz aus den anthropologischen Grundlagen des "menschlichen" Bildermachens zu verbannen.

um schliesslich festzustellen:

Gombrich entwarf mit seinen von Freundschaft und Kollegialität geprägten biographischen Skizzen zu Kris und Kurz eine harmonisierende "Legende des jüdischen Kunsthistorikers im Exil", in der die elegante, anekdotische Verschleifung der Bruchstellen diese gleichwohl als Trauma markiert. (S.201)

Michael Viktor Schwarz (*Das Problem der Form und ihrer Geschichtlichkeit: Hildebrand, Riegl, Gombrich, Baxandall*, S. 203-216) versucht eine direkte Verbindungslinie zwischen den im Titel erwähnten Protagonisten herzustellen, obwohl "das Problem der Form", das im Zentrum der Betrachtung stehen soll, leider sehr kurz ausgefallen ist. Warum der Verfasser vergaß, auf die enge Verbindung zwischen A. Hildebrand und Warburg in der florentinischer Zeit hinzuweisen²⁶, ist unverständlich, weil man damit manches erklären könnte. Der Hinweis auf die *École des Annales* verkennt die Tatsache, daß es in ihren Ansätzen um den Einfluß des großen Kulturhistorikers und Leipziger Lehrers von Aby Warburg, Karl Lamprecht, geht.

Der Beitrag von Christopher S. Wood (*Strzygowski und Riegl in den Vereinigten Staaten*, 217-233) macht deutlich, daß die Wertung des umstrittenen Kunsthistorikers nur in den negativen Kategorien eines Nationalsozialismus und Rassismus erfolgt, weil eine sinnvolle und tatsächliche Lektüre seiner Werke nicht mehr statt findet. Man muß eine Zäsur in seinem Schaffen zwischen der früheren und späteren Periode ziehen, dem was immernoch von Bedeutung und was als Entgleisung und Verfehlung aufgrund einer ideologischen Verblendung zu sehen ist, um objektiver werten zu können. Zwischen den Kriegen des 20 Jahrhunderts gehörte Strzygowski zu einem der bekanntesten Kunsthistoriker, erst in letzter Zeit gewinnt der damals kaum in den USA rezipierte Alois Riegl an Bedeutung, weil seine Werke inzwischen auch ins Englische übersetzt wurden (S. 224, Anm. 36ff.).

Wood ist die Gegenüberstellung Riegl - Strzygowski in groben Zügen und prinzipiell im Lichte der anglosächsischen Literatur gelungen. Bei genauerem Hinschauen, hat er aber nicht immer Recht, wenn er z.B. behauptet: "Strzygowski hingegen konzentrierte sich so gut wie nie auf die einzelnen Werke" (S. 228). Man nehme nur die *Die bildende Kunst der Gegenwart* (1907/19235) von Strzygowski zur Hand um festzustellen wie viele einzelne Werke dort besprochen worden sind. Auch die Feststellung:

Strzygowskis "Globalismus" war eine Vision des 19. Jahrhunderts mit all ihren imperialistischen und rassistischen Konnotationen. (S. 231)/.../ Heute wird "Globalismus" in der

²⁶ Dazu in letzter Zeit: Bernd Roeck, Florenz 1900. Die Suche nach Arkadien, München 2001, bes. 73-93.

Kunstgeschichte nur dialektisch erreicht, als ein negatives und kritisches Moment, das gegen einen noch immer allgegenwärtigen Eurozentrismus ausgespielt wird. Strzygowskis Globalismus war hingegen affirmativ, ein mächtiges und ideenreiches Märchen. (S. 232)

geht an der Meinung von Strzygowski vorbei, nicht nur weil er von Ganzheit²⁷ und nicht von "Globalismus" sprach, sondern auch weil er betonte:

daß eine gewissenhaft arbeitende Wissenschaft weder die asiatische Kunst vom Standpunkte der Antike als barbarisch oder primitiv bezeichnen (kann)²⁸,

was zweifelsohne nicht mit "imperialistischen und rassistischen Konnotationen" gleichzusetzen ist.

Beat Wyss ("*Stil*" und "*Sprache*" der Kunst - Julius von Schlosser, 235-245) huldigt dem Geiste vSchlossers und reinigt ihn von allen nur erdenklichen Verfehlungen die er um so mehr Strzygowski zuschreibt:

Strzygowski gehörte zu jenen expressionistischen Geistern der Zeit, die zwischen faustischem Neo-Lutheranismus (J. Strzygowski war übrigens katholisch, P.S.) und theosophischem Brahmanismus die Ursprünge des Abendlands in ein völkisches Wolkenkuckucksheim verlegten. (S. 238)

Zum im Titel vorgegebenen Thema kommt er zu Ende seines Beitrages (S. 343ff.) wobei die Abhängigkeit vSchlossers von Benedetto Croce deutlich wird. Wyss nimmt an, daß vSchlosser in Anlehnung an de Saussure, den er gelesen haben könnte, eine "allgemeine Zeichenwissenschaft skizziert" (S. 244).

Thomas Zaunschirm (*Sedlmayr ohne Gott*, S. 247-254) versucht die Aktualität des Sedlmayrschen Ansatzes zu würdigen und zu begründen. Er zitiert u.a. die Stellungnahme von Horst Bredekamp, der angeblich meinte, würde die ideologische Ausrichtung Sedlmayrs "von Rechts nach Links umkehren" (S. 250), dann würde man ihn akzeptieren können.

Brekamp erinnert sich daran unter dem Eindruck der "Darmstädter Gespräche" gestanden zu sein, wo ihm auf "etwas naive Weise imponiert habe, daß Sedlmayr gegenüber dem großen Adorno nicht "gekuschelt habe".

Damit scheint in einer derartigen Dialektik die "Wahrheit" zu liegen, um die in der Kunstgeschichte gestritten wird. Das Schlusswort (S.253f.) mag maßgebend sein:

Daß die Interpretationen Sedlmayrs heute kaum mehr halten, stellt in dieser Geschichte des Faches kein großes Hindernis dar. /.../ Solange man an eine dritte Kultur oder an die große Theorie (in der Physik), an irgendeine Ganzheit und Einheit glauben möchte, wird man Sedlmayr zwar nicht Recht geben, aber sich (insgeheim) ein Beispiel an ihm nehmen können.

²⁷ Man vgl. seine Äußerungen in Asien (Anm. 5) XViff.

²⁸ Ebenda, S. 97.

Wie sich aus der Lektüre des Bandes ergibt, sind nicht alle Beiträge des o.g. Wiener Symposiums aufgenommen worden. Der von Deborah Klimburg-Satler (*Wiener Schule und die Zukunft der Kunstgeschichte*), der also die Zukunft betreffen sollte, blieb unveröffentlicht; nur Wood erwähnt ihn (S.233). Trotzdem liefert auch dieser Band eine, wenn auch nicht immer schlüssige Vorstellung von den Tendenzen und Ansichten der Kunsthistoriker. So wie es angeblich "die Kunst nicht gibt, sondern nur die Künstler" (E. Gombrich), so gibt es möglicherweise auch keine Kunstgeschichte, sondern nur die Kunsthistoriker.

[Besprochen von Piotr O. Scholz]

Der Beitrag soll in „LuBa. Lubelskie Badania/Lubliner Forschungen“, Nr 1-2 (2011) veröffentlicht werden