

**Theodor Hetzer: Zur Geschichte des Bildes von der Antike bis Cézanne**  
(Schriften Theodor Hetzers, hrsg. von Gertrude Berthold, Band 9), Stuttgart: Urach-  
haus 1998; ISBN 3-87838-908-6; DM 98,- (Bände 1-9: DM 698,-)

Mit dem neunten Band, der hier anzuzeigen ist, konnte die Gesamtausgabe der Schriften Theodor Hetzers nach 17 Jahren glücklich abgeschlossen werden. Es ist dies die umfangreichste Werkedition eines deutschen Kunsthistorikers, die der Buchhandel derzeit anbietet; Werkausgaben Aby Warburgs und Jacob Burckhardts sind noch lange nicht soweit.

Gertrude Berthold, die letzte Assistentin und Nachlaßverwalterin Hetzers, hat die Edition umsichtig angelegt: um die bekannten Hauptwerke Hetzers – den ‚Giotto‘, ‚Dürers Bildhoheit‘, ‚Tizian - Geschichte seiner Farbe‘ usw. – gruppierte sie Vorträge und unveröffentlichte Buchmanuskripte bzw. Vorlesungsnotizen. Eine textkritische Edition der z.T. recht fragmentarischen Manuskripte war nicht gefragt; Hetzers Gedanken und Ausführungen sollten vor allem lesbar bleiben und belebt, als wären sie eben erst aufs Papier oder zu Gehör gebracht worden. Das entspricht dem Publikum, dem Herausgeberin und Verlag dieses kunstwissenschaftliche Gesamtwerk zugeordnet haben: kunstinteressierten Lesern – nahe dem Fach, aber nicht vom Fach –, denen Hetzer „einzelnes zu einem Vorgesagten in Beziehung setzen und dieses Ganze am Einzelnen sichtbar machen“ will.

Der letzte, der neunte Band enthält überwiegend Beiträge, die sich in die thematischen Zusammenhänge der anderen Bände nicht hatten eingliedern lassen: zwei bislang unveröffentlichte, längere Abhandlungen ‚Studien zur Geschichte des Bildes‘ und ‚Die Wiederbelebung des klassischen Altertums in den bildenden Künsten‘, Vortragsmanuskripte zu Goya und Goethe (1957 bereits in den ‚Vorträgen‘ publiziert) und schließlich kürzere, bislang unveröffentlichte Manuskripte aus Hetzers Todesjahr über Cézanne und Michelangelo, ‚Über die Fläche in der Malerei‘ und ‚Vom großen Kunstwerk‘.

Es zeigt sich, daß Hetzers Anschauungs- und Gedankenwelt so hermetisch war, daß die bislang unveröffentlichten Manuskripte den längst veröffentlichten Werken nur bedingt Neues hinzufügen. Das gilt vor allem für die ‚Studien zur Geschichte des Bildes‘ (Bd. IX, S. 25-100), die einmal mehr um die von Giotto „der neueren europäischen Malerei geschenkte Einheit des Bildes, das unteilbare Ganze von der Fläche, Format, Körper und Raum“ kreisen; 1936 zu Papier gebracht, sind sie in den wichtigsten Partien ein Jahr später in den Aufsatz ‚Über das Verhältnis der Malerei zur Architektur‘ (Bd. IV, S. 11-54) übernommen worden. Manch anderes aber ist doch neu und gibt unserem Bild von Hetzer neue Konturen. So vor allem die ‚Cézanne-Notizen‘ von 1946 (Bd. IX, S. 319-339). Schon in der Einleitung des ersten Bandes hatten Werner Gross und die Herausgeberin auf diese Notizen als einen Schlüsseltext Hetzers, als „ein Dokument von höchster Bedeutung“ hingewiesen (Bd. I, S. 7 ff.). Die Kunst Cézannes sei das Initiationserlebnis des jungen Hetzer gewesen; in ihm konnte er „das Künstlerische als Problem alles Kunstgeschichtlichen“ (Werner Gross) erkennen. Cézanne habe ihn zu Giotto geführt, nicht umgekehrt. Hetzer bestätigt das: Cézanne – „das Urphänomen des Künstlerischen. Seit ihm sehen wir die alte Kunst neu“ (Bd. IX, S. 319).

Verglichen mit den ausgeschriebenen Texten zeigt sich Hetzer in den Cézanne-Notizen als ein Verwandelter. In knappen, stakkatohaften Sätzen, Satzfragmenten und Stichworten charakterisiert er den Künstler und seine Werke *leidenschaftlich*. Er ringt um die kunsthistorische Position, um das künstlerische und menschliche Ethos seines Helden. In der Tradition steht dieser nicht mehr, es fehlt „die Verbindung des Schöpferisch-Gestaltenden mit der Ausführung“, es fehlt ihm „die apriorische Ordnung des Bildes“; „das Künstlerische verabsolutiert sich, kann sich nicht mehr mit den Inhalten verbinden“, - kurz: all das, was die Malerei von Giotto bis Tiepolo prägte, steht ihm nicht mehr mit Selbstverständlichkeit zu Gebote. Und doch ist Cézanne der Künstler des 19. Jahrhunderts, der anders ist und anders malt als alle Zeitgenossen; der darin so neu und einzig ist, daß er Bildordnungen findet und respektiert, die „an die Alten erinnern“ und die er aus den Alten neugeschöpft hat.

Noch heute ist Hetzers Versuch, die Eigenart Cézannes zu packen, von großer Eindrücklichkeit. Ein ausgearbeiteter Text hätte schwerlich so belebt und belebend sein können. Denn dort hätte sich der Autor verpflichtet gefühlt, auf Dutzenden von Seiten darzustellen, „was Cézanne im Gegensatz zu allen anderen Malern des 19. Jahrhunderts mit den Alten verbindet“, und schwerlich der Gefahr widerstanden, anstatt vom Werk Cézannes von der Geschichte der Bildordnung und des Bildes seit Giotto zu sprechen. Eine ‚intellectual biography‘ Hetzers gibt es noch nicht (vgl. zuletzt Peter Betthausen in Metzlers *Kunsthistoriker Lexikon*, Stuttgart-Weimar 1999, S. 178-180), und ich bezweifle, daß sein Werk von Kunsthistorikern – über den Klassiker ‚Tizian – Geschichte seiner Farbe‘ hinaus – viel gelesen wird. Man sollte sich fragen, woran das liegt. Ist es Hetzers (in ihrer Ausschließlichkeit an Herman Grimm gemahnende) Beschäftigung mit den „großen Malern und der Größe dieser Großen“ (Gertrude Berthold): mit Giotto, Raphael, Dürer, Tizian und – schon etwas in den Hintergrund gerückt – Claude Lorrain, Rembrandt, Tiepolo, Goya, Cézanne und anderen mehr, die uns unzeitgemäß anmutet? Zumal Hetzer dazu neigt, alle anderen an den ‚Grossen‘ zu messen. Auf der Strecke bleiben die Maler des 19. und 20. Jahrhunderts, denen „die Verbindlichkeit einer gültigen Aussage über die Kunst als Ganzes verloren ging“. Heinrich Wölfflin hatte in seiner Vorlesung ‚Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts‘ (1911) lockerer und pragmatischer geurteilt: „... alles muß einmal an die Reihe kommen im Laufe der Zeiten.“ Dabei ging es doch beiden, dem Herold der großen Maler ebenso wie dem Propagator einer ‚Kunstgeschichte ohne Namen‘ um die ‚eigentlichen künstlerischen Fragen‘: um Prinzipien der Bildgestaltung, um das Verhältnis von Tradition und originaler Schöpferkraft, um die künstlerische Phantasie usw. Nur geschieht dies beim einen und anderen in ganz unterschiedlichen Demonstrationsverfahren. Wölfflin verstand es, seine Thesen und Diskurse unvermerkt in eine lustvolle Betrachtung des einzelnen Kunstwerks zu überführen, so daß das anschauende Denken des Lesers einen induktiven Weg zu nehmen glaubt. Umgekehrt bei Hetzer: kaum hat er sich die Betrachtung eines Bildes, eines Künstlers vorgenommen, entwickelt er schon den großen geschichtlichen und systematischen Zusammenhang, aus dem abendländische Malerei nach ihren Prinzipien und ihren Gesetz-

mäßigkeiten zu begreifen sei. Das ist die härtere Kost; wer immer im gedankenschweren Maestoso redet, läuft Gefahr, seine Zuhörer zu ermüden.

„Die Wiederbelebung des klassischen Altertums in den bildenden Künsten“ (Bd. IX, S. 101-140), eine ausführliche Vorlesungseinleitung von 1934/35, steht den kontroverskunstgeschichtlichen Problemfeldern zu diesem Thema – von Jacob Burckhardt und Anton Springer bis zu Jean Adhémar (1939) und Erwin Panofsky (1944/60) – befremdlich fern. Hetzer gibt uns weder eine Geschichte der mittelalterlichen und neuzeitlichen Renaissancen, noch nennt er überhaupt exemplarische Fälle von Antikenrezeption in den bildenden und bauenden Künsten der Neuzeit. Was er uns bietet, ist einer Art *Geistesgeschichte* der ‚Wiederbelebung des klassischen Altertums‘.

Dabei geht es Hetzer vor allem darum, das Bewußtsein für die klassisch-antiken Prinzipien so zu schärfen, daß man die Kunst der Renaissance ja nicht mit der Kunst der Antike selbst verwechsle, gleichwohl aber erkenne, daß die Antike (und zwar die Antike im weitesten Sinne: „antike Kunst, antike Sprache, antike Mythologie, antike Philosophie und Geschichte“ – Bd. IX, S. 105) für Kunst und Künstler des Abendlandes wegweisend und unaufhörlich eine dominante Rolle gespielt haben. Jacob Burckhardt hat über das Grundsätzliche dieses Vorhabens gewiß nicht anders gedacht, aber er hätte sich klugerweise gescheut, die Bestimmung der antiken Kunst, die Wiederbelebung des klassischen Altertums *und* die Bestimmung der neueren Kunst in einem Diskurs zugleich auszuführen.

Hetzer ist heute umso schwerer zu verstehen, je weiter er sich vom einzelnen Kunstwerk bzw. vom einzelnen Künstler entfernt und sich den Epochen bzw. den epochenübergreifenden Gesetzmäßigkeiten der Kunst zuwendet. Seine Bildanalysen Tizians sind ohne weiteres (zumal vor guten, modernen Farbproduktionen) und mit großem Gewinn nachvollziehbar. Wenn es aber um generelle Einsichten und Urteile geht, wird dem Leser eine Vertrautheit mit Hetzers Sprache, seiner Sprachhöhe, seiner Begrifflichkeit und seinen Wortfeldern abverlangt, die heute nicht ohne weiteres gegeben ist. „In der Renaissance verbindet sich Norm und Regel, Maß und Statik des antiken Vorbilds mit dem Unendlichkeitsdrang romantischer Bewegung, und beides realisiert sich in der Aktivität des künstlerischen Hervorbringens“ (Bd. IX, S. 108); es ist nicht leicht, diesem normativen und selbstsicheren Satz volles Verständnis entgegenzubringen, - es kommt eher zu einem bloßen *Ahnen* um den Sinn des Gemeinten. Was ist der ‚Unendlichkeitsdrang romantischer Bewegung‘ im Zeitalter Raphaels? Und wieso realisieren sich ‚Norm und Regel, Maß und Statik des antiken Vorbilds‘ erst ‚in der Aktivität des künstlerischen Hervorbringens‘ (und nicht etwa in der zeitgenössischen Kunsttheorie)?

Hinter Hetzers Begrifflichkeit und hinter seiner Suche nach der Ordnung des Bildes und den Gesetzmäßigkeiten der bildenden Kunst steht ein idealistisches Konzept, das unserer Zeit ferngerückt ist. Hetzer war sich gewiß, die unvergänglichen Werte der europäischen Kultur als gegenwärtige und unverrückbare um sich zu wissen. Sie Studierenden und Lesern im Betrachten von Kunst zu vermitteln, galt ihm als eine Selbstverständlichkeit. Aber solche Selbstgewißheit allein ist kein Garant dafür, auch Jahrzehnte später noch verstanden zu werden.

Es wäre an der Zeit, Theodor Hetzers kunsthistorischen Beitrag genauer zu untersuchen und sein System der bildenden Kunst *exegetisch* zu bearbeiten. Hetzers Schriften sind eine beständige Herausforderung; viele der von ihm angesprochenen Probleme sind heute nicht weniger aktuell als damals. Gertrude Bertholds sorgfältige Edition der Schriften Hetzers und ihre klugen Einleitungen der Bände können dabei hilfreich sein.

WILHELM SCHLINK  
Kunstgeschichtliches Institut  
Universität Freiburg i.B.

**Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft** 49/50, 1995/96;  
Berlin: Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft; 300 S., 149 Abb.; ISBN  
3-87157-157-1

Neben einer Reihe von Rezensionen, die Neuerscheinungen zur spätmittelalterlichen und frühneuzeitlichen deutschen Kunst behandeln, und den Nekrologen auf Peter Bloch (HARTMUT KROHM) und Margarethe Kühn (HELMUT BÖRSCH-SUPAN) widmet sich der Ende 1997 erschienene Doppelband ausschließlich Themen mittelalterlicher Kunst bzw. deren Rezeption.

Die Reihe der Untersuchungen wird von MARTIN BÜCHSEL eröffnet, der das Thema „Antikenrezeption und Kompositionsweise der Älteren Metzer Schule“ (S. 9-43) behandelt. Er stellt heraus, daß die Gruppe von Elfenbeintafeln, welche Adolph Goldschmidt einer dem Scriptorium des Metzer Erzbischofs Drogo verbundenen Werkstatt zuschrieb, stilistisch einen spätantiken Illusionismus tradiert, der mit einer neuartigen Kompositionsweise gekoppelt ist. Die Basis der Argumentation bildet die ikonographisch langezeit umstrittene Tafel im Liebieghaus, die Büchsel bereits 1994 ausführlich behandelt hat (Das Zeugnis des Johannes. *Liebieghausmonographien*, Bd. 16). Die Platten 128 bis 131 des Goldschmidtschen Corpus, die in der Literatur immer wieder zwischen karolingischer und ottonischer Zuordnung verschoben wurden und mit ihrer Schematisierung und Steigerung der Ausdrucksformen dem spätantiken Illusionismus entsagen, kann er als Nachfolgeprodukte der Älteren Metzer Schule plausibel machen. Ebenfalls lothringischer Provenienz, dienten sie den jüngeren, ottonischen Schnitzern, die nicht mehr an die Schreibschule gebunden waren, als Vorbild.

JÖRG TRAEGER widmet sich dem „verschollenen Namen“ des Bamberger Reiters, das heißt, der Deutungsgeschichte des berühmten Bildwerkes im Bamberger Dom (S. 44-76). In einem alle Für und Wider genau abwägenden und dabei spannend geschriebenen Literaturbericht läßt er die Interpretationen - von Heinrich II. und verschiedenen staufischen Herrschern über die heiligen Georg und Stephan von Ungarn, den heiligen König der Weihnachtsgeschichte, bis hin zu Kaiser Konstantin und dem Kaiser der Endzeit - Revue passieren. Seinen eigenen Deutungsvorschlag von 1970 - Konstantin im Augenblick der Kreuzesvision - reiht er ohne besondere