

**Grundriß der abendländischen Kunstgeschichte** begründet von Leonie von Wilckens, fortgeführt von Dagmar und Paul von Naredi-Rainer (Kröners Taschenausgabe, Band 373); Stuttgart: Alfred Kröner 2000; 638 S.; ISBN 3-520-37302-5; DM 58,-

Das Buch von Leonie von Wilckens, das zuletzt 1967 im Taschenbuchformat bei Kröner erschien, war zum Verdruß vieler Benutzer, vor allem von Studierenden, seit Jahren vergriffen. Es gab zwar 1981 einen unveränderten Nachdruck. Die nun vorliegende, überarbeitete und wesentlich erweiterte Ausgabe ist deshalb die 2. Auflage; im Buch selbst wird sie irrtümlich als 3. Auflage bezeichnet.

Der Grundriß (nach der alten Rechtschreibung!) ist keine Einführung, schon gar nicht für Neulinge, die schnell etwas Kunstgeschichte schnuppern möchten. Er bringt nicht eine einzige Abbildung. Er setzt Kenntnisse und vor allem einen gewissen, optisch gespeicherten Schatz von Kunstwerken im Bildgedächtnis des Benutzers voraus. Er macht Kunstkenner zu besseren Kunstkennern, erweitert den Blick von einem Kunstwerk zu dessen Umgebung, innerhalb des Oeuvres eines Meisters oder im Umfeld einer Epoche.

Das Buch war zuletzt in Seminarbibliotheken Ziel von Diebstählen, wurde widerrechtlich kopiert, und wer es noch besaß, hütete es wie eine Bibel. Es ist deshalb höchst erfreulich, daß dieser *Klassiker* der stichwortartig verdichteten Kunstgeschichte wieder auf dem Markt ist und dies in notwendiger sachlicher Erweiterung.

Die Erfolgsgeschichte dieses „Handbuches“ beginnt jedoch viel früher, nämlich im Nachkriegsjahr 1949, als in der Reihe *Vermächtnis und Aufgabe. Literatur – Philosophie – Kunstgeschichte* im Verlag Bamberger Reiter einige schmale Hefte mit den Titeln *Epochen der deutschen, französischen, italienischen und englischen Kunstgeschichte* erschienen. Verfasserin war die junge Kunsthistorikerin Leonie von Wilckens (1921–1997; siehe Nachruf und Bibliographie von JUTTA ZANDER-SEIDEL, in: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums*, 1999, S. 235–249; sowie den Nachruf von PETER STRIEDER, in: *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 52/53, 1998–1999, S. 338–342). Da der Stoff zwar ohne jegliche Abbildung, aber in trefflichen Charakterisierungen, knappen Formulierungen und übersichtlichen Gliederungen dargestellt war, bereiteten sich damalige Studierende, unter ihnen viele Kriegsteilnehmer, damit offenbar erfolgreich auf ihre Rigorosa und Examina vor. Die Heftchen, auf schlechtem Nachkriegspapier gedruckt, waren außerdem sehr preisgünstig.

Ein sehr frühes, gelungenes Beispiel komprimierter Übersichten boten bereits die *Synchronistischen Tabellen zur christlichen Kunstgeschichte. Ein Hilfsbuch für Studierende* des vortrefflichen FRANZ XAVER KRAUS, Freiburg i.Br. 1880. Leonie von Wilckens orientierte sich vermutlich aber eher an den beiden Bänden von FRIEDRICH FREIHERR GOELER VON RAVENSBURG und MAX SCHMID-BURCK: *Grundriß der Kunstgeschichte. Handbuch für Studierende*, Stuttgart-Leipzig-Berlin 1923/26, das von der Steinzeit bis immerhin zu Kolo Moser reichte und so bedeutende Mitarbeiter wie WALTER ANDRAE, OSKAR WULFF, WOLFGANG FRITZ VOLBACH, FRIEDRICH WINKLER, ALBERT BÖCKLER, HANS KAUFFMANN, THEODOR DEMMLER und ERNST FRIEDRICH

BANGE aufwies. Das längst vergriffene Werk war jedoch zu weitschweifig und zu umfangreich.

Das vergleichbare Werk von PIERRE LAVEDAN, *Histoire de l'Art*, Paris 1944, dessen 2. Band 1949 gleichzeitig mit „der Wilckens“ erschien und zudem Forschungshinweise (état des questions) und reiche bibliographische Angaben enthielt, konnte vermutlich aus sprachlichen Gründen keine Konkurrenz werden. Aber auch später erschienene Bücher wie *Das Kunstgeschichtsbuch. Von der Antike bis zur Gegenwart*, 1961 (Fischer-TB Nr. 396) von FRITZ BAUMGART, das streng chronologisch geordnet war und die nicht uninteressanten *Wege im Labyrinth der Kunst* von G. J. JANOWITZ von 1980, die auch moderne und manchmal modische Zugänge und Aspekte zur Kunst vermitteln, setzten sich eigenartigerweise nicht durch. Sogar die mit vielen Bildern versehene *Europäische Kunstgeschichte in Daten* von PETER BETTHAUSEN, THOMAS HÄNTZSCHE, ULRIKE KRENZLIN und DETLEV RÖSSLER 1984 aus dem VEB Verlag der Kunst in Dresden, die sehr fundiert ist und vor allem zum Einzelkunstwerk viele Fakten bietet, hatte wegen ihres unpraktischen Formates wenig Chancen.

Die Studierenden der Nachkriegszeit benutzten auch als Dozenten zunächst die Heftchen, dann das reichhaltigere Buch „der Wilckens“ und empfahlen es ihren Schülern, die vor der Prüfung angeblich mit diesem Buch unter ihrem Kopfkissen besser schliefen. So mancher Ordinarius dürfte bei der Vorbereitung seines Kollegs Daten, Übersichten und Vergleichsbeispiele still und heimlich dem Taschenbuch entnommen haben. Man konnte in den Museen auch immer wieder Besucher beobachten, die vor den Bildern selbst ihr Hintergrundwissen damit erweiterten.

Die beiden neuen Bearbeiter der Neuausgabe, Dagmar und Paul von Naredi-Rainer, haben zur Freude alter Benutzer des beliebten Werkes am bewährten Aufbau festgehalten. Die historischen und kulturgeschichtlichen Stichworte vor jedem großen Kapitel sind übernommen und sogar erweitert; sie sind heute vielleicht wichtiger als 1967, da geschichtliche Kenntnisse bei jungen Lesern oft fehlen. Der ältere kunstgeschichtliche Teil bis zum 19. Jahrhundert findet sich nahezu wörtlich wieder, was an und für sich begrüßenswert ist. Doch hätte man neuere Forschungen durchaus auch berücksichtigen können. Das hätte nicht immer zur gänzlichen Neufassung des Textes führen müssen. Bei den Fresken der Georgskirche auf der Reichenau z. B. könnte ein kurzer Hinweis auf eine mögliche Frühdatierung in das späte 9. Jahrhundert die gegenwärtige Forschungssituation andeuten. Bei vielen Bildern ist inzwischen die Datierung geklärt oder korrigiert. Ein Vorteil „der Wilckens“ ist, daß sich der Leser nicht nur über die Hauptwerke eines Künstlers informieren kann, sondern auch mit einem Blick dessen Chronologie zu überschauen und Früh- und Spätwerke zu erkennen vermag. Hier hätte man das ursprüngliche Konzept verfeinern und ergänzen können. Beim Lesen vieler Artikel hat man das Gefühl, daß praktisch 35 Jahre Forschung an der Neuauflage nahezu spurlos vorübergegangen sind.

Die ursprüngliche Aufteilung des Stoffes nach Ländern gab die Verfasserin schon 1967 zugunsten einer abendländischen Sichtweise auf, so daß Länder, Landschaften und Kunstprovinzen nur in Untergliederungen erschienen. Beim „deutschen Sprachraum“ (Deutschland, Österreich, Böhmen, Schweiz) wurde alles oder

vieles zusammengewürfelt, so daß man sich an so manche universitäre Seminarbibliothek erinnert fühlt, die nach der Vision des „Großdeutschen Reiches“ geordnet war oder noch ist. Daß die österreichischen Stifte Heiligenkreuz und Zwettl neben Altenberg bei Köln und Oppenheim am Rhein oder der Wladislaw-Saal in Prag und die Marienburg so einfach unter *deutsches Reich* laufen, ist historisch korrekt. Man muß ja nicht gleich das damals von deutscher Kunst dominierte Prag in die Tschechei verlegen oder die Marienburg nach Polen. Untergliederungen wie Böhmen oder Deutschordensland würden die historische Situation jedoch viel besser charakterisieren. Österreich, das in letzter Zeit so viel Wert auf eine eigene Entwicklung in Kunst und Geschichte legt, hätte vielleicht auch eine entsprechende namentliche Würdigung oder wenigstens die Präzisierung *habsburgische Erblande* verlangt.

Das große Verdienst der Bearbeiter liegt in der wesentlichen Erweiterung der beiden letzten Kapitel. Das 19. Jahrhundert erhielt zwar nur unwesentliche Zusätze. Immerhin sind auch Maler wie Repin, Matejko oder Munkácsy aufgenommen (S. 443), sie sind jedoch in der nichtssagenden, nicht einmal geographisch begründbaren Rubrik „osteuropäische Länder“ versammelt. Dabei bleibt außerdem unerwähnt, daß Mihály von Munkácsy z. B. seine großen Erfolge in den westlichen Ländern hatte. Aus der großen Reihe russischer Maler der Tretjakow-Galerie in Moskau vermißt man auch Namen wie Serow oder Brüllow.

Die wesentliche Leistung liegt in der völligen Neugestaltung der Texte zum 20. Jahrhundert. Hier finden sich viele große Meister, die Leonie von Wilckens noch keiner Erwähnung würdigte. Die nordamerikanische Kunst, die nach 1945 auch in Europa den Ton angab, ist mit ihren großen Namen reichlich vertreten. Das Buch ist kein Lexikon und kein Nachschlagewerk, deshalb ist es müßig, auf nicht genannte Künstler fordernd hinzuweisen.

Vor allem sind neue Beschäftigungsfelder der Kunstgeschichte wie Photographie, Video- und Aktionskunst und das „allgegenwärtige“ Design ausreichend berücksichtigt. Die Skulptur ist um die Objektkunst erweitert. Natürlich findet sich die Phalanx der deutschen Malerei von Antes über Baselitz, Lüpertz, Polke und Immen-dorf bis Kiefer (S. 528f.). Horst Antes ist jedoch nur mit einem einzigen Werk von 1962 vertreten, Markus Lüpertz wird bis 1975 und Sigmar Polke immerhin bis 1985 verfolgt, so daß der falsche Eindruck erweckt wird, die deutsche Gegenwart sei bereits vor der Wiedervereinigung sanft entschlafen und ihre noch heute höchst aktiven und zum Teil streitbaren Vertreter wären nur mehr als Insassen eines Seniorenheims vorhanden. Manche Artikel wie z. B. der über Joseph Beuys (S. 483f.) enthalten gar nur dürftige „Minimalinformationen“, von welchen kaum ein Laie profitieren kann. Was soll gar eine Aussage über Peter Weibel? „Neben Film- und Videoarbeiten auch theoretische Schriften“ (S. 559). Aus der ehemaligen DDR ist nur Werner Tübke erwähnt; Künstler wie der Bildhauer Fritz Cremer und die Maler Wolfgang Mattheuer, Willi Sitte, Bernhard Heisig oder der großartige, ideologieunabhängige, ja ideologieresistente Josef Hegenbarth aus Böhmischem-Kamnitz, der dem anderen Altösterreicher und Mitglied des „Blauen Reiters“ Alfred Kubin „im Westen“ als Zeichner und Illu-strator ebenbürtig zu erachten ist, fehlen. Drastisch gesagt, ist ein ganzer Teil der

Kunst im Nachkriegsdeutschland einfach ignoriert. Verständlicher ist, wenn avantgardistische oder sich so gebende Strömungen der Gegenwartskunst von den Bearbeitern vielleicht als noch zu wenig „historisch“ oder andererseits als zu frivol oder degoutant erachtet, wie etwa Jeff Koons, Cindy Sherman oder Sylvie Fleury, ungenannt bleiben. In diesem Kapitel wird insgesamt bei den einzelnen Künstlerporträts in der Konzentration auf die wesentlichen Werke, der analytischen Treffsicherheit und in der Eingängigkeit der Formulierung nur selten die Dichte der früheren Epochen erreicht.

Das 20. Jahrhundert wird durch seine schnellebigen und geradezu modeartig wechselnden *Ismen* charakterisiert. Ein Künstler wie Picasso hat mehrere dieser Stilrichtungen geschaffen und wieder verlassen. Zwar finden sich knappe Lemmata zu *Kubismus, Surrealismus, Die Brücke, Der Blaue Reiter, Neue Sachlichkeit, Futurismus*. Die *Fauves* werden zwar bei Henri Matisse genannt, die Gruppe selbst tritt aber nicht in Erscheinung. Bei Walter Gropius und Ludwig Mies van der Rohe (S. 465) wird wie z. B. ebenso bei Paul Klee (S. 517f.) und Johannes Itten (S. 520) auch auf ihre Tätigkeit am *Bauhaus* hingewiesen, über diese wichtige Institution findet sich aber kein eigener Artikel. Es nutzt auch wenig, wenn in der Bibliographie nur ein Titel von 1955 erscheint, der die Geschichte des Bauhauses zwischen 1919 und 1928 behandelt. Desiderata über wichtige Sachbegriffe, Stilströmungen oder Künstlergruppen sind von *Arte Povera* über *Jugendstil, Op-Art, Postmoderne* bis zur Gruppe *Zero* anzumelden. Es wäre auch ein entsprechendes (kurzes) Sachregister nötig. Es hätte anstelle der nicht ganz berechtigten Streichung der Erklärung von Fachausdrücken treten können. Man kann heute keinen Grundriß der Kunstgeschichte nur mehr allein auf Baudenkmäler, Kunstwerke und Künstlernamen begründen und aufbauen.

Höchst erfreulich ist die vorzügliche, weitausgreifende Bibliographie, die vor den Registern den Band abschließt. Hier findet der Leser wesentliche Literaturangaben, die ihn weiter in die Materie einführen. Veraltete Werke sind gestrichen, Klassiker beibehalten, viele neue Forschungen angeführt. So sind z. B. die wichtigsten Handbücher aus den großen internationalen Serienwerken wie der *Kunst der Welt*, vom Holle-Verlag, die vorwiegend historisch, soziologisch und religionsgeschichtlich orientiert ist, der *Propyläen-Kunstgeschichte*, dem noch unvollständigen *Universum der Kunst* oder der *Pelican History of Art* berücksichtigt. Künstler-Monographien bleiben allerdings wie bisher leider ganz ausgeschlossen. Der Studierende und Kunstinteressierte, der sich noch vor dem Original weiter orientieren will, findet aber trotzdem vielfältige auch methodische Anregungen. Bei den Gesamtdarstellungen könnte man zusätzlich auf die neunbändige, aus Vorlesungen hervorgegangene *Geschichte der bildenden Kunst* von KARL M. SWOBODA, Schroll-Verlag, Wien 1976–1984, verweisen, obwohl sie für die beiden letzten Jahrhunderte recht unzulänglich ist. Sie ist m. E. die umfangreichste, in erster Linie formgeschichtlich orientierte Kunstgeschichte aus einer Hand in deutscher Sprache. Bei den einbändigen Werken wäre die angelsächsisch sachliche, informative *Weltgeschichte der Kunst* von HUGH HONOUR und JOHN FLEMING, bei Prestel in München im Jahre 2000 bereits in der 6. deutschen Auflage erschienen, zu nennen. Den Studierenden sollte man auch *Reclams Künstlerlexikon*

von ROBERT DARMSTÄDTER, in 2. Auflage von ULRIKE VON HASE-SCHMUNDT 1995 wesentlich erweitert, an die Hand geben, zumal man dort auch über die oben angeführten Stilströmungen und Kunstrichtungen hinreichend unterrichtet wird.

Es wäre kleinlich, bei einer so umfangreichen Neugestaltung eines Buches nach Druckfehlern zu fahnden. Es irritiert jedoch, wenn man den Namen der westgotischen Kirche von S. Juan de Baños in Spanien (S. 32) im Künstlerregister (S. 619) findet.

Mit dem Rezensenten werden sich viele freuen, daß „die Wilckens“ wieder da ist. Sie ist zwar voluminöser geworden (statt 511 nun 638 Seiten) und nicht mehr so handlich, daß man sie in die Rocktasche stecken kann. Vielleicht wird sich der Verlag bei einer Neuauflage, die bei der sicherlich vorhandenen Nachfrage bald notwendig werden möge, überlegen, ob er nicht durch Dünndruckpapier das ohnehin im Format sehr attraktive Buch wenigstens in seinem äußeren Umfang verringert. Man wünscht sich das Werk wieder bei vielen Kunstfreunden für Besichtigungen und Museumsbesuche, bei Studierenden für ihre Arbeit und bei Examenskandidaten für die Prüfungsvorbereitungen, auch wenn sie sich das Buch inzwischen nicht mehr unters Kopfkissen legen können.

EDGAR HERTLEIN

*Freilassing*

**Karl Clausberg: Neuronale Kunstgeschichte.** Selbstdarstellung als Gestaltungsprinzip, Wien/New York: Springer 1999; XII u. 352 S., zahlr. Abb.; ISBN 3-211-83073-1; DM 78,-

Studien zum Zusammenhang zwischen der individuellen Erscheinungsform von Gemälden, Skulpturen, Graphiken etc. und den physiologischen Vorbedingungen ihrer Entstehung und Wahrnehmung sowie zu den durch apparative Entwicklungen bedingten Wandlungen menschlicher Kreativität sind trotz der gegenwärtig in einigen Feuilletons behaupteten Konvergenz von Naturwissenschaften, Kunst und Kunstgeschichte weitgehend Mangelware. Die unter dem ambitionierten Titel einer „Neuronalen Kunstgeschichte“ publizierte Aufsatzsammlung Karl Clausbergs bietet – ob der Autor dies will oder nicht – Anschauungsmaterial sowohl für die Chancen als auch für die Risiken einer solchen Vermengung oder, positiver formuliert, einer Kombination kunsthistorischer und wahrnehmungsphysiologischer Betrachtungsweisen in Anwendung auf einzelne ‚Bilder‘.

Die Einschränkungen und *caveats* des Autors selbst sind zahlreich: Schon in seinen einleitenden Worten ist Clausberg bestrebt, den Eindruck zu zerstreuen, er wolle die ‚individualistisch‘ orientierte Kunstgeschichte mit einer exakt und ‚ahistorisch‘ operierenden Wissenschaft wie der Neurobiologie ineins setzen. Die Kunstwissenschaft könne nicht deduktiv, also durch das Voraussetzen neuronaler Sachverhalte als feststehende Erklärungsgrundlagen operieren, sondern nur induktiv, nämlich „im Bewußtsein, daß angedeutete oder plausibel anmutende Verknüpfungen von