

Renaissance, sondern schon seit der Spätantike, *ars publica* gegenüber *ars ecclesiastica* verhalten hat. Dabei wirft er zentrale Fragen der Kunsttheorie auf und weist auf die mögliche Abhängigkeit der „künstlerischen“ von der „politischen Theologie“ des Mittelalters hin. Diese Fragen sind immer noch bedeutsam, auch wenn der Beitrag von Kantorowicz weder von Heinrich Lützelner noch von Götz Pochat erwähnt worden ist⁸.

Die universalistische und zur Komplexität neigende Sicht von Kantorowicz macht deutlich, daß er von der begründeten Vorstellung einer Kontinuität ausgeht, die sich an vielen Beispielen ikonographisch nachvollziehen läßt, sich aber dennoch lange Zeit in den Kunstwissenschaften keiner großen Resonanz erfreute. Gründe dafür zu nennen, hieße Eulen nach Athen tragen.

Es ist sehr erfreulich, daß in einer Zeit, in der immer mehr ‚papers‘ und kaum noch Bücher erscheinen, die Klett-Cotta-Publikation auf traditionelle Weise muster-gültig ist: Fußnoten (die noch solche sind und keine am Ende des Buches nur mühsam auffindbare „Zutaten“, oft noch in einer „Harvard-System-Verpackung“), Bildtafeln in der Nähe der Stellen, an denen sie besprochen werden, hier in der Mitte des jeweiligen Beitrags, Griechisch nicht transkribiert, Fadenheftung in Leinen gebunden und in einem Schubert verstaut. Heute ist das selten geworden und deshalb ist dem Verlag auch für die äußere Form des Buches zu danken.

PIOTR O. SCHOLZ

Kathedra Historii Sztuki
Uniwersytet Łódzki

Willibald Sauerländer: Geschichte der Kunst – Gegenwart der Kritik, hrsg. von Werner Busch, Wolfgang Kemp, Monika Steinhauser und Martin Warnke; Köln: DuMont 1999; 359 S., 74 Abb.; ISBN 3-7701-4815-0; DM 49,90

Eine Veröffentlichung von Willibald Sauerländer darf der Aufmerksamkeit sehr vieler Fachkollegen sicher sein. Der Autor genießt hohes internationales Ansehen durch jahrzehntelange Forschungen zur romanischen und gotischen Baukunst und vor allem zu der mit ihr verbundenen Skulptur, und er hat die Entwicklung der deutschen Kunstgeschichtswissenschaft in starkem Maße mitgeprägt, vor allem fast zwanzig Jahre lang, 1970-1989, als Direktor des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München, das zuvor „im Gefüge der restaurierten Disziplin ein nur mäßig geliebter Fremdkörper“ (S. 289) gewesen war, sowie zeitweise auch als Vorsitzender des Verbandes deutscher Kunsthistoriker. Sein 75. Geburtstag am 29. 2. 1999 war einer Kollegin und drei Kollegen aus der nächsten Generation der willkommenen Anlaß, eine Reihe seiner Aufsätze und

⁸ HEINRICH LÜTZELNER weist nur im Zusammenhang mit dem George-Kreis auf das beispielhafte Werk von Kantorowicz, ‚Friedrich der Zweite‘ hin (Kunsterfahrung und Kunstwissenschaft; Freiburg i. Br. 1975, S. 1429). GÖTZ POCHAT (Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie, Köln 1986) hat in seiner Bibliographie zur Kunsttheorie der Renaissance (S. 604 ff.) einige Artikel erfaßt, läßt aber den Beitrag von Kantorowicz unerwähnt.

gedruckten Vorträge neuerlich herauszugeben und leichter zugänglich zu machen. Sie waren in ihrer Mehrzahl zuerst in solchen Sammelbänden oder Zeitschriften erschienen, die in vielen Institutsbibliotheken fehlen dürften.

Die Auswahl wird eingerahmt durch die skizzenhafte Selbstdarstellung seines wissenschaftlichen Lebensweges, die Sauerländer 1988 für den von Martina Sitt herausgegebenen Sammelband „Kunsthistoriker in eigener Sache“ (Berlin 1990) schrieb, und eine von Renate Maas zusammengestellte Bibliographie, die es ermöglicht, sich die zeitliche Abfolge und die Verschränkungen der Arbeitsfelder, auf die Sauerländer seine Aufmerksamkeit richtete, deutlich zu machen. Nachdem sich der Jantzen-Schüler zunächst auf mittelalterliche Plastik konzentriert hatte, wobei aber sehr früh der wichtige Poussin-Aufsatz (hier S. 90-116) ein überraschendes Einsprengsel bildete, gewann die Auseinandersetzung mit der Disziplingeschichte, über die direkten Lehrer und älteren Zeitgenossen hinaus, seit Mitte der siebziger Jahre zunehmend an Gewicht. Für die ungebrochene Aktivität des Autors zeugt die Tatsache, daß zu den 187 Titeln, welche die Bibliographie für die 38 Jahre bis zur Emeritierung verzeichnet, in den nachfolgenden acht Jahren 105 hinzugekommen sind.

Die Herausgeber entschieden sich mit guten Gründen dafür, die großen Aufsätze vor allem zur mittelalterlichen Skulptur, die zusammen mit den großen Büchern (zuletzt „Das Jahrhundert der großen Kathedralen 1140-1260, *Universum der Kunst*, 36, München 1990) „Sauerländers Ruf als Kenner und Sachforscher begründet und über viele Jahrzehnte gestützt haben“ (S. 338), einem erhofften eigenen Band vorzubehalten. Sie wollten lieber das „Wichtigste und Eigentliche“ in Texten präsentieren, in denen der „engagierte Kunsthistoriker“ sowohl „Ideen erprobt“, als auch „eine fortgeschriebene Selbstkritik und Selbsterneuerung“ (S. 339) den Lesern zum eigenen kunsttheoretischen, wissenschaftstheoretischen und methodologischen Nach- und Weiterdenken offenlegt. Die Gliederung der 15 Texte in „Aufsätze zur Kunstgeschichte“, „zu Kunsthistorikern“ und „zur Geschichte und Kritik der Kunstgeschichte“ (gemeint ist in diesem Fall die Kunstgeschichtswissenschaft) kann eigentlich gar nicht scharf trennen; fast immer geht es um die kritische Prüfung der Ergiebigkeit von kunstwissenschaftlichen Betrachtungsweisen, um Defizite und Krisen der Disziplin, zunehmend aber auch um Zusammenhänge mit aktuellen soziokulturellen und selbst direkt politischen Problemen – und Marcel Proust (S. 174-189) vermutet man eigentlich nicht unter den Kunsthistorikern.

Die „Aufsätze zur Kunstgeschichte“ beginnen trotz der erwähnten Ausklammerung der mittelalterlichen Kunst zu Recht mit zwei ursprünglich etwas abgelegen veröffentlichten Beiträgen zu den romanischen Kirchenbauten in „Cluny und Speyer“ (1973, S. 28-66) und zu „Skulptur als Bildpredigt. Das Weltgerichtstympanon von Sainte-Foy in Conques“ (1979, S. 67-89). Von Sauerländer wäre keine stimmige Vorstellung zu vermitteln, wenn nicht auch sein Umgang mit dieser Materie exemplifiziert würde. Formanalyse, Ikonographie und Lektüre der Schriftquellen werden souverän zusammengeführt. Betont wird im erstgenannten Beitrag, daß unterschiedliche Funktionen von Bauten, überhaupt der spezielle historische Kontext bei der Beurteilung anscheinender formaler Übereinstimmungen ernst zu nehmen sind.

Hier wie auch sonst sind Zurückhaltung gegenüber monokausalen Erklärungen und raschen Verallgemeinerungen wie das Benennen von noch unentscheidbaren Problemen für Sauerländer kennzeichnend. Die hochgelehrte Akademierede über „Skulptur als Bildpredigt“ an ein gelehrtes Auditorium von Nicht-Kunsthistorikern umreißt das Verhältnis eines singulären Werkes zu übergreifenden Tendenzen und wirbt bei den Historikern und anderen Nachbarwissenschaftlern um die Anerkennung der unersetzbaren Erkenntnisleistung von bildender Kunst als „sinnliche Mitteilung aus der Geschichte“ anstelle eines „durch einen falschen Anschein von Ontologie ins Feierliche überhöhten ästhetischen Schauder(s)“ (S. 89), von dem sich Sauerländer auch an anderen Stellen ärgerlich distanziert.

„Die Jahreszeiten. Ein Beitrag zur allegorischen Landschaft beim späten Poussin“ (1956, S. 90-116) ist die früheste hier abgedruckte Studie, Nebenfrucht eines fünfjährigen Parisaufenthaltes Sauerländers als Stipendiat zu Mittelalterforschungen, Deutschlektor und Fremdenführer. Sie wurde mit mehr Aufmerksamkeit ebenso wie Widerspruch bedacht als irgendeine andere Arbeit des Verfassers (vgl. S. 19) und löste 1961 eine Einladung durch Erwin Panofsky nach Princeton aus, die Sauerländers bis heute währenden Kontakt zur amerikanischen Kunstwissenschaft bzw. den in ihr wirkenden Emigranten aus Nazideutschland eröffnete. Die kenntnisreiche Aufdeckung neuer Sinnschichten in Poussins Gemälden fragte noch nicht nach Ursachen für das Unverständnis einiger seiner bedeutenden Zeitgenossen und für spätere Wandlungen des Verständnisses. Dreißig Jahre später reflektiert die „Causerie“ vor einem Laienpublikum über „Manet et Manebit?“ (1984, gedruckt 1986, S. 117-139) sowohl in den Bildanalysen als auch in den Beobachtungen zu aktuellen Ausstellungs- und Rezeptionsweisen ausdrücklich Zusammenhänge mit außerkünstlerischen Lebensstatsachen und vor allem mit den eingetretenen Änderungen in der Bewertung der Moderne, an deren Beginn Edouard Manet gestanden hatte. Um die bereichernde Wirksamkeit alter Bilder im Bewußtsein und in der Sensibilität späterer, heutiger Menschen, die den Beruf des Kunsthistorikers legitimieren hilft, geht es auch in der Analyse, wie Marcel Proust in seinen literarischen Arbeiten beispielsweise Figuren durch Analogien mit Gestalten in Gemälden Giotto's, Mantegnas oder El Grecos charakterisierte („Marcel Proust und die Malerei“, 1996, S. 174-189).

Von den Aufsätzen zu Kunsthistorikern ist der über „Alois Riegl und die Entstehung der autonomen Kunstgeschichte am Fin de Siècle“ (1974, veröffentlicht 1977, S. 213-228) der älteste und bekannteste. Er akzentuiert die Wirkung zeitgenössischer Kunsttheorie und -praxis und überhaupt der geistigen „Grundströmungen“ auf die so gern nur fachimmanent erklärte Wandlung der Kunstgeschichtsforschung, spart aber Fragen nach etwaigen sozialgeschichtlichen Ursachen eines Weltanschauungswandels aus. Verblüffende Beobachtungen an der Art, wie Eugène Viollet-le-Duc mittelalterliche Skulpturen für die Illustrationen einer Publikation phantasievoll „umzeichnete“, um an ihnen die Modegeschichte des 12. und 13. Jahrhunderts zu demonstrieren, weiten sich zu einem kritischen Vergleich deutscher und französischer Kunstforschungen und nicht zuletzt zur Kritik einer bloßen „Faltenphilologie“ oder „-pliologie“ aus („Kleider machen Leute“, 1983, S. 140-173).

Sauerländers besondere Zuneigung gilt aber so eigenwilligen Denkern und Schreibern über Kunst und ihre Geschichte wie Wilhelm Vöge und Meyer Schapiro. An seinem Vorgänger auf dem Freiburger Lehrstuhl und Bahnbrecher der Forschung zur mittelalterlichen Plastik bewundert er die „nie zur Ruhe kommende Frage nach den lebendigen Künstlern in den (in der Beschreibung, PHF) verlebendigten Werken (S. 204) und benennt andererseits den „zerstörerischen Preis“, der mit der Flucht in eine aphoristische, subjektive, poetische Sprache zur Seelendeutung gezahlt werden mußte („Wilhelm Vöge und die Anfänge der kunstgeschichtlichen Lehre in Freiburg“, 1997, S. 190-212). „Der große Außenseiter. Über Meyer Schapiro“ (1995, S. 239-255) ist die einzige Buchrezension in diesem Sammelband (aus der *New York Review of Books*, hier erstmals auf Deutsch) und kurz vor dem Tod des amerikanischen Romanikforschers, kunstkritischen Begleiters der Moderne und unorthodoxen Marxisten geschrieben. Sauerländer teilt offensichtlich Schapiros Überzeugung, daß auch eine mittlerweile sozial marginalisierte Kunst wie die Malerei durch ihre kritische Potenz und die Freiheit des subjektiven Ausdrucks unerlässlich für die Kultur bleibt, wie auch seine Absage an die Vorstellung vom einheitlichen Stilbegriff für eine Epoche, ja selbst für manches einzelne Kunstwerk.

Zwischen den Äußerungen zu Vöge und Schapiro steht ein kurzer Text von besonderer Brisanz: „Hans Sedlmayrs ‘Verlust der Mitte‘“ (1993, S. 229-238). Dieser Schlüsseltext der Kunstgeschichte wird im Zusammenhang mit der ganzen wissenschaftlichen und ideologischen Entwicklung des „kakanischen“ Autors, dem schon 1951 der allererste Aufsatz des Studenten Sauerländer galt, wohlbegründet als „unseliges Pamphlet und ein Stück großer Kunstgeschichte“ (S. 234) analysiert und gewertet. Daß einem kunsttheoretischen, methodologischen und politischen Antipoden neben blindwütiger Obsession auch seine Hellsichtigkeit, Brillanz und bestechende Sensibilität bestätigt wird, findet sich nicht oft im wissenschaftlichen Diskurs, sollte aber Schule machen.

Schapiro, der eine für lange Zeit unübertroffene Darstellung des Stilproblems gegeben hatte, distanzierte sich, wie erwähnt, u. a. von einem vereinheitlichenden Zeitstilbegriff. „Die reine Stilgeschichte war eine ästhetische Utopie vom Anfang unseres Jahrhunderts“, schreibt auch Sauerländer in seinen hier erstmals deutsch veröffentlichten „Reflexionen über das Schicksal eines Begriffs: Von Stilus zu Stil“ (1983, S.256-276), die das dritte und letzte Kapitel des Sammelbandes eröffnen. Bevor dieses allzu leichthändig, mit ein paar den Rezensenten ein wenig deprimierenden Lesefrüchten über „‘Alte Meister‘ oder die Kunsthistoriker in den Romanen“ (1986, S. 330-337) endet, kreisen drei leider nicht chronologisch angeordnete Texte gemeinsam um eine Analyse der bundesrepublikanisch-deutschen Kunstwissenschaft. Kritik an sehr bestimmend gewesenen Traditionen, zu denen Sauerländer nicht allzu viel anmerkt, wie sehr er sie selbst lange Zeit weitergeführt hat, die scharfe Wahrnehmung verschiedener eingetretener Veränderungen in Kultur und Gesellschaft, die unausweichlich auch die Tätigkeit von Kunsthistorikern verändern, und schließlich eine beunruhigte Ungewißheit, wie es mit dem zur „visuellen Gesellschaftswissenschaft“ (S. 328) gewordenen Fach weitergehen möge, durchdringen einander.

Autobiographisch getönt und voller Leidenschaft ist die Analyse der ersten Nachkriegsjahre („Von den ‘Sonderleistungen Deutscher Kunst’ zur ‘Ars Sacra’- Kunstgeschichte in Deutschland 1945-1950“, 1992, S. 277-292). Mit einer wohl erst durch lange Erfahrungen gereiften Schärfe kritisiert Sauerländer die „pseudospirituelle Abendländerei der Jahre 1946-48“, in der „das Geraune vom Abendland zum politischen und ideologischen Surrogat für das verlorene Reich“ wurde (S. 279). Das schon im Krieg begonnene Buch seines Lehrers Hans Jantzen „*Ottonische Kunst*“ (München 1947), ein „auf weite Strecken gelungenes, ja, sogar bedeutendes Beispiel der phänomenologischen Stilanalyse“ (S. 281), wird dabei so wenig geschont wie Herbert von Einems „*Tonart unschuldiger Arroganz*“ gegenüber den vom NS-System vertriebenen Kollegen anlässlich des 1. Deutschen Kunsthistorikertages 1948 (S. 287), aber es war bekanntlich in erster Linie Sedlmayrs katholischer Konservatismus, der den Eliten ermöglichte, „ihre Schuldgefühle und Ängste auf das Ressentiment gegen Moderne und Aufklärung umzuleiten“ (S.282). Ermutigender erschienen nur Aktivitäten an den „Rändern der Kunstgeschichte“ (S. 288), bei Galerien, Kunstkritikern wie Franz Roh und einigen neuen Zeitschriften. 1980 sah Sauerländer, daß das „Verhältnis von Kunstgeschichte und allgemeiner Kulturgeschichte, von ästhetisiertem Historismus und anthropologischer Realienkunde neu zu überdenken“ sei (S. 299). („*Der Kunsthistoriker angesichts des entlaufenen Kunstbegriffs. Zerfällt das Paradigma einer Disziplin?*“, veröff. 1983, S. 293-323). Unter anderem in einer Auseinandersetzung mit Werner Hofmanns „*skrupelloser*“ und doch „*sympathisch berührender*“ Hamburger Ausstellung „*Kunst – was ist das?*“ von 1977 beharrte Sauerländer – mit kritischen Äußerungen z. B. zur Endphase der abstrakten Malerei nach 1945 („*von verbalen Ontologismen umrankte Stiltapeten*“, S. 309) – auf einer vernunftgemäßen und kritischen Vermittlung künstlerischer Zeugnisse aus allen Zeiten, und zwar in ihrem „spezifisch historischen und sozialen Kontext“ (S. 305), sowie auf der „*kritischen Freiheit der ästhetischen Erfahrung*“ als dem „*ureigensten Paradigma*“ der Kunstgeschichtswissenschaft. 1990 sah er dann die nach 1970 eingetretenen Veränderungen in den Fragestellungen der Kunsthistoriker und im Umgang der Gesellschaft mit der Kunst, z. B. in den Museen, d. h. Veränderungen, die er anfangs bekämpft und mittlerweile akzeptiert und mitvollzogen hatte, ihrer politischen Implikationen verlustig gegangen und von den schlauerer und mächtigeren Neokonservativen – Politikern wie Konzernen – längst weithin in ihr Gegenteil verkehrt, zumindest „mit dem pluralistischen Weichmacher bearbeitet“ (S. 326; in: „*Retrospektive 90*“, S. 324-329).

Sauerländers Aufsatzsammlung ist nicht nur reich an Einsichten in die guten Dienste und die argen Gefährdungen der Kunstgeschichtswissenschaft, sondern gewährt dem Leser auch den Genuß an unfeierlicher Rationalität, respektloser Streitbarkeit und ironischer Distanz zu dem, was für das Tun und Sprechen oder Schreiben eines Kunsthistorikers, ihn selbst durchaus einschließend, gemeinhin kennzeichnend ist.

PETER H. FEIST

Berlin