

KUNST CHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

56. JAHRGANG Februar 2003 HEFT 2

HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E. V.
VERLAG HANS CARL, NÜRNBERG

Tagungen

Werte und Verwertungen – Die Wiener Schule und die Zukunft der Kunstgeschichte

Internationales Symposium anlässlich des 150-jährigen Bestehens des Faches Kunstgeschichte an der Universität Wien (3.–6. Oktober 2002)

Die Ernennung von Rudolf Eitelberger von Edelberg zum a.o. Professor für Kunstgeschichte und Kunstarchäologie im November 1852 gab dem Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien den gebührenden Anlaß, die eigene Geschichte, besser die Geschichte der sog. »Wiener Schule« im Rahmen eines wohlorganisierten internationalen Symposions zu feiern. Das Ziel der in vier Sektionen gegliederten Veranstaltung (Personen, Relationen, Konzepte, Überschreitungen) war es, Aspekte der Genealogie des Faches zu behandeln und dabei den Anteil Wiens an der modernen Kunstgeschichte hervortreten zu lassen. Allerdings wurde im Festsaal der Österreichischen Akademie der Wissenschaften die Erzählung von einer einheitlichen Tradition, so wie sie Julius von Schlosser 1934 erfunden hatte, durch eine vielgestaltige und nicht selten kon-

troverse Entwicklungsgeschichte der Wiener Schule ersetzt.

Wie ein destruirendes Motto stand über der Tagung ein Bonmot von Ernst H. Gombrich, an das Werner Hofmann einleitend absichtsvoll erinnerte: Gombrich hatte einmal gesagt, eine Wiener Schule habe es nie gegeben, immer nur Wiener Schüler. Der Satz sollte zuerst die biographischen Gemeinsamkeiten hervorheben, doch schien er vor allem dazu gesprochen, die widerstreitenden Ansichten und die sich zunehmend voneinander entfernenden Überzeugungen der beiden Wiener Schüler zu betonen und herauszustellen – namentlich Hofmanns »Unbehagen« an Gombrichs Haltung gegenüber der Kunst des 20. Jh.s. Dieses faßte er zum Ende seiner Wiener Vorlesung in deutliche Worte. Gegen das mutwillige »Vom-Tisch-Wischen« etwa Duchamps oder Dubuff-

fets bemühte der Distanz suchende Hofmann eine Fähigkeit, die in der Wiener Schule kultiviert und tradiert worden sei. Gombrich, das war intendiert, habe jene Erkenntniskultur des Blickwechsels, jenen »bifokalen Ansatz« aufgegeben, der schon in Alois Riegls Aufsatz über »Die Stimmung als Inhalt der modernen Kunst« (1899) greifbar geworden sei, hier das Alpenpanorama, dort die Gemse, hier der Blick vom Gipfel, Fernsicht, dort der Springbock, Nahsicht. Das hatte nicht nur in Hinblick auf Gombrich etwas grob Vereinfachendes. Bei Riegl war in der Tat zwischen Ruhe und Bewegung, zwischen einem Vertrauen auf das Übersinnliche und dem Kampf ums Dasein unterschieden worden. Doch schrieb er der Kunst gerade in diesem Aufsatz die Funktion eines Analgetikums zu, sie sollte dem vom Leben (Nahsicht) gebeutelten Menschen Erleichterung (Fernsicht) schaffen. Die Hochkunst stand dort als Erlösungs- und Befreiungsmittel für die Seele. Riegl sah sich damals – wie so viele andere auch – in einer Umbruchszeit, glaubte, daß eine neue geistige Ausrichtung nötig sei, um dem Menschen noch eine »Ahnung von Ordnung und Gesetzmäßigkeit über dem Chaos« zu vermitteln: »Die Große Mehrzahl der Geister ... erwartet auch hier Aufklärung von den zahlreichen neu aufgeschossenen Disziplinen, die sich mit der geistigen Seite der menschlichen Natur beschäftigen: Psychophysik, Ethnologie, Sozialwissenschaften etc. Die Kunst aber steht ihr hierbei treulich zur Seite: wie zu allen Zeiten hilft sie auch jetzt der Seele jene Erlösung, Befreiung zu schaffen, der sie unbedingt bedarf, wenn sie den Willen zum Leben nicht verneinen soll. So sind es unsere Künstler, die den letzten, höchsten, entscheidenden Gewinn aus dem modernen Wissen ziehen und damit dem trostbedürftigen Zeitgeschlechte Erleichterung, wo nicht Erlösung zu bringen.« Von solch einer Position aus wäre eine Diskussion über die Zukunft von Kunst und Kunstgeschichte vielleicht möglich gewesen. Riegls Aufruf zur Verarbeitung neuer Erkenntnisse

fußte allerdings auf der durchaus problematischen Annahme einer unwandelbaren Beziehung zwischen dem menschlichen Wunsch nach Erlösung und dem Medium zur Erfüllung dieses Begehrens, denn das, was man auch als »höhere« Kunst zu bezeichnen pflege, so Riegl, habe von allem Anbeginn und auch im letzten Grunde niemals eine andere Bestimmung gehabt, als den Menschen von der Existenz einer Ordnung und Harmonie jenseits der Enge des Weltgetriebes zu überzeugen. Die Kunst, so war das zu verstehen, könne sich zwar formal ändern, doch bleibe ihre Funktion immer die gleiche, nämlich einen Anreiz zum Übersteigen des Alltags anzubieten. Erst aufgrund dieser universalen Aufgabe konnte Riegl die stilistischen Präferenzen des 19. Jh.s mit seinem Kunstwollen suspendieren. Das war deshalb ambivalent, weil sowohl auf eine neue Wertschöpfung in Anbetracht des künstlerischen Einzeldings, als auch auf die Unwandelbarkeit des universalistischen Wollens gedrungen wurde – eine Haltung, die Hans Sedlmayr 1927 als »objektiven Idealismus« beschreiben sollte, Wolfgang Kemp viel später salopp als »Hegelianismus des 10. Aufgusses«. Die damit immerhin erreichte Offenheit gegenüber vorher vernachlässigten Gattungen und Epochen setzte allerdings nicht nur allwaltende »künstlerische Schaffungstrieb« voraus, sondern ging auch von einer unhinterfragten Wertsensibilität des Kunsthistorikers aus, die man sich vielleicht als unbewußte Begabung vorstellen könnte, das »Höhere« vom »Niedereren« zu sondern, oder wie hätte Sedlmayr gut jesuitisch gesagt, die guten von den bösen Geistern zu scheiden. Werner Hofmann, der einmal mehr für offene, nicht determinierte, reversible und heterogene Positionen eintrat, wies darauf hin, daß schon Riegl für sich in Anspruch genommen habe, einen historischen Gegenstand »richtig« anschauen zu können. Aus diesem Selbstvertrauen sei dann in der einen Denktradition der Wiener Schule (Wickhoff, Riegl, Sedlmayr) das Recht gefertigt worden, die »richtige Einstellung« vor

einem Kunstwerk reklamieren zu dürfen. Erst die befähigte dann dazu, dem Artefakt Wert einzuschreiben und ihm die »wesenszugehörige Religion oder Philosophie oder Wissenschaft« gleich noch hinzuzudichten, in einem rein auktorialen Akt versteht sich. Die Kritik richtete sich gegen das Selbstgefällige am Nachschöpfungsideal, etwa gegen Sedlmayrs präventösen Versuch von 1931, den Architekten Carlo Fontana zu verbessern, aber mehr noch gegen das mit Recht gebrandmarkte Großprojekt, die Kunst der Moderne als Ausdruck einer »chaotischen unteren Welt« zu dämonisieren und vom Symptom Kunst auf die Krankheit der gesamten Kultur zu schließen, auf das »Leiden der Zeit«. Doch wurde mit der Frage »Wieviel Zukunft hat die Vergangenheit der Wiener Schule?« auch wieder auf Ernst H. Gombrich gezielt: sowohl auf dessen verhängliches Fragen »nach dem Wahren und dem Falschen«, wie auch auf seine unbehagliche Verkleinerung des Surrealismus zum Atelierspaß. Wertende Kunstgeschichte, das war eine der Perspektiven, habe keine Zukunft, wohl aber vorurteilsfreie Bildwissenschaft. Daß sich die Argumentation an diesem Punkt selbst nicht gänzlich frei machen konnte von der Projektion zeitgebundener Ansichten in die Historie hinein, fiel deshalb nicht ins Gewicht, weil ohnehin jedem Teilnehmer die Problematik subjektiver Geschichtskonstruktion bewußt war, und diese mit Blick auf die Wiener Schüler auch immer wieder thematisiert wurde. Mochte durch den Mund Alois Riegls die Krisensensibilität des Fin de Siècle gesprochen haben, durch Sedlmayrs Texte der Dogmatismus eines katholisch gefärbten Nationalsozialismus – Hofmann verteidigte noch einmal die Moderne und damit einen nach allen erdenklichen Seiten hin ausfransenden Kunstbegriff, in dessen lockerer Kontur für ihn schon früher eine wertende Orientierung nur noch durch »sprachliche Dichte und Komplexität« erzielbar schien. Mit diesem Qualitätskriterium wurde an die andere, die vermeintlich saubere

Denktradition der Wiener Schule angeschlossen, namentlich an die Julius von Schlossers. Der hatte einmal gesagt, daß »selbst der ‚kunstlose‘ Liebesbrief einer Köchin« seinem Wesen nach »Kunst« sein könne. Was wieder als Spitze gegen Gombrich gemeint war (J. v. S., »*Stilgeschichte*« und »*Sprachgeschichte*« der bildenden Kunst. Ein Rückblick. Vorgelegt von Karl Voßler am 12. Januar 1935. [= *Sitzungsberichte der Bayer. Akad. d. Wiss. Phil.-hist. Abt.*, 1935, H. 1] München 1935, 3–39, hier 21; vgl. W. Hofmann, Da kann man nur hoffen, daß die Träume Humor haben. Ernst H. Gombrich kämpft im unentschiedenen Zweifrontenkrieg zwischen Fortschritt und Primitivismus, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (Literaturbeilage), Dienstag, 8.10.2002, Nr. 233, S. L 38), kam in Wien als Aufruf zur Offenheit gegenüber der Kunst und vor allem gegenüber den Künstlern an, ganz im Wortlaut des späten Schlosser-Textes »Stilgeschichte und Sprachgeschichte«: Keine Kunst, nur Künstler, keine Sprache, nur Sprechende – und hier natürlich unvermeidlich: keine Schule, nur Schüler! Doch konnte auch bei Schlosser, den Beat Wyss als liberalen Geist mit weißer Weste hinstellte, von porentiefer Reinheit nicht die Rede sein, so machte Hans H. Aurenhammer deutlich. Er berichtete von der deutschnationalen Einstellung Schlossers, der unbestrittenermaßen für den Anschluß Österreichs hatte eintreten können und auf einer späten Photographie auch schon mal mit einem Hakenkreuz am Revers gesichtet wurde. Und auch bei der angeratenen Relektüre von *Stilgeschichte* und *Sprachgeschichte* blieb von der herbeigeredeten Offenheit des Kunst- und Künstlerbegriffs wenig übrig. Mit Benedetto Croce erachtete Schlosser bekanntlich die Geschichte der Kunst als einen »Fackellauf der schöpferischen Höhenmenschen«. Wobei er – und das wäre zu betonen – das »eigentliche, tiefste Grundproblem aller Kunstgeschichte« in der »Scheidung von ‚Kunst‘ und ‚Nichtkunst‘« gewährte, genauer wohl, in der Sonderung des großen Künstlers

vom Nichtsköner. Die schöpferischen Einzelmenschen stiegen bei ihm gegen die »Unschöpferischen, Unoriginalen, die Nachahmer, Kopisten und Industriellen« in den Ring. Dabei durfte der Stilgeschichtler mit den »Höhenmenschen« einen Blick vom Gipfel wagen, der Sprachgeschichtler mußte sich um das manieristische Kauderwelsch des womöglich primitiven und namenlosen Höhlenmenschen bemühen. Bezeichnend die Beurteilung von Heinrich Wölfflins Dürer-Buch (das der Autor selbst als sein schlechtestes empfand – vgl. die Paraphrase seiner Dankesrede zum Anlaß seines 70. Geburtstags in den Tagebüchern Lotte Warburgs, *Eine vollkommene Närrin durch meine ewigen Gefühle. Aus den Tagebüchern der Lotte Warburg 1925-1947*. Hg., bearb. u. komm. v. Wulf Rüska. Bayreuth 1989, 225: »[...] und solide stand er da und sagte, daß er kein großer Kunsthistoriker sei, daß er die nächste Zeit nutzen werde, der Überschätzung Herr zu werden, die sich seiner Person zu bemächtigen drohe, da er nichts geleistet habe für die Katalogisierung der Kunstwerke oder für die Bestimmungen, daß er sich sogar mehrere Male vertan habe, bei Dürer zum Beispiel, daß dieses und jenes falsch sei am Dürer, nicht genügend nach dieser oder jener Richtung herausgearbeitet sei.«): ein einsam ragender Gipfel, eine literarische Höchstleistung, kristallklar in Gehalt und Diktion, gänzlich auf das künstlerische Wesen eingestellt und deshalb im höchsten Sinne Stilgeschichte. Böswillig wäre hier zu unterstellen, daß mit der Erfindung der Wiener Schule der Kunstgeschichte, dieser »invention of tradition« wie Michael Viktor Schwarz meinte, an einer Kunstgeschichte der großen Namen gewirkt wurde. Ganz anders allerdings als Riegl es gefordert hatte, konnte Schlosser in seiner späten Schrift das Transdisziplinäre vollständig verabschieden, er karikierte dort die Soziologie als eselsohrig, schrieb gegen die sog. Geistesgeschichte an und war so frei, die von ihm als Ästhetiker bezeichneten Theodor

Lipps, Johannes Volkelt und Max Dessoir im dunkelsten Winkel seiner Bibliothek zu bestatten. Zu dünne Gipfelloft, das weiß die moderne Höhenmedizin heute, kann zu Hirnödemen führen. Da hilft kein Wirkstoff, sondern nur ein Abstieg in tiefere Regionen. In diesen hatte Schlosser die Bibliothek und damit die Arbeit Aby Warburgs angesiedelt. Denn dem hätten die Themen der Sprachgeschichte in ihrer Kulturbedeutung immer am Herzen gelegen. Auf diesem wohlbestellten Feld des Bücherwissens sehe man nun eine Ernte hervorsprießen, die ihresgleichen suche – womit offenbar die Werke der emigrierten Wiener Schüler Fritz Saxl, Ernst H. Gombrich, Ernst Kris und Otto Kurz gemeint waren. Die elitäre Stilgeschichte, die der reinen Anschauung der Werke großer Künstler huldigte, tradierte sich an der Universität Wien mit der Person Hans Sedlmayrs. Den hatte sich Schlosser zum Wunschkandidaten und Stafettenträger auserkoren, obwohl ihm auch der Verbesserungswahn und Katholizismus seines Nachfolgers auf die Nerven fiel. Immerhin giftete er gegen ein dogmatisches Kunstpfaffentum, das sich darum bemühe, dem reinen und selbstwertigen Schöpfertum Kunstünden anzuhängen. Hans Sedlmayr war, das wurde wieder einmal deutlich, problematisch, widersprüchlich und konnte überaus gnadenlos sein – zumindest gegenüber Thomas Zaunschirm, dessen Dissertationsthema er in Salzburg mit beleidigender Begründung zurückgewiesen hatte. Zaunschirm sprach dankenswerterweise in sehr persönlichem Ton von seinem damaligen Lehrer, nannte Sedlmayr etwa einen Meister der aus dem Zusammenhang gerissenen Zitate, kolportierte Adolf Max Vogt mit dem Satz, der Mann habe nur wenig gelesen, dafür aber die Fähigkeit besessen, das Wenige gut zusammenzufassen, und zeigte schließlich, zum Erstaunen vieler, wieviel der Kunsthistoriker den Schriften des Dichters Christian Morgensterns zu verdanken habe. Ja Morgensterns Einfluß auf Sedlmayrs Werke könne man gar nicht überschätzen. Während einem

so vieles und selbst noch der Fußballfan nahegebracht wurde, »jeden Samstag treu im Stadion gesessen«, wies Hans H. Aurenhammer weniger anekdotisch, dafür aber überaus kenntnisreich und mit archivalischem Nachdruck darauf hin, wie schnell und effizient sich Sedlmayr nach dem Anschluß dem neuen System angedient und untergeordnet hatte. Schon acht Tage nach dem fatalen Ereignis sei von dem einzigen Ordinarius für Kunstgeschichte an der Universität Wien die offizielle Frage an die Fakultät gerichtet worden, wie denn ab nun mit den Juden zu verfahren sei. Sehr deutlich kam zur Sprache, daß Sedlmayrs Bücher der Nachkriegszeit, sowohl der *Verlust der Mitte* wie auch dessen *Zwilling*, die *Entstehung der Kathedrale*, zu großen Teilen vor und im Krieg geschrieben worden waren. Und natürlich ging auch die Theorie der richtigen Einstellung, die dann 1958 im Buch *Kunst und Wahrheit* noch einmal weiten Leserkreisen unterbreitet wurde, auf frühe Arbeiten und Ansichten zurück. In jener Schrift unterschied Sedlmayr zwischen dem Wert eines Kunstwerks und seinem Rang. Während sich der Wert mit den jeweiligen Wertesystemen ändere, hänge die richtige Erkenntnis des Ranges auf das Engste mit der richtigen Interpretation zusammen, mit einer richtigen Auffassung, die dem Kunstwerk eingeboren sei. Damit war eine »Ganzheit« angesprochen, die einmal im Künstler wirksam gewesen war, nun aber vom Interpretieren wieder hervorgebracht werden müsse. Dichte und Dichtung waren auch hier Schlüsselbegriffe der interpretierenden Qualifizierung von Kunstwerken. Zwar seien die Wege zur hermeneutischen Rekonstitution verschieden, doch das Ergebnis immer das gleiche: »eine möglichst ideale Annäherung an jene Anschauung, die die besondere vorliegende Gestalt des Kunstwerks ursprünglich erzeugt hat.« Der Rang eines Werkes definiere sich also über die richtige, einzig mögliche Interpretation, doch setze ein Bemühen um damit angesprochene Ganzheitserfahrung die Unter-

scheidungsfähigkeit zwischen wahren Kunstwerken und Machwerken voraus, eben die ersteindrückliche Scheidung der Geister, oder wie hatte es Schlosser im Wortlaut Croces ausgedrückt, die Trennung von Poesie und Nicht-Poesie. Die richtige Einstellung war allein dem hochpriesterlich begabten Kunsthistoriker gegeben, der in seiner wahren Anschauung die Ganzheit des Kunstwerkes immer wieder aufs neue herzustellen verstand. Die Frage, was denn Julius von Schlosser, um Gottes Willen, dazu bewegen habe, Sedlmayr auf seinen Lehrstuhl zu befördern – von Werner Hofmann kritisch an Hans H. Aurenhammer gerichtet –, wäre wohl z. T. auch mit dieser anmaßenden Vorstellung der elitären »Höhenmenschlichkeit« wahrer Interpretation zu beantworten, mit diesem Humanismus einsamen Führertums, das der Ältere wohl im Jüngeren aufgehoben sah. Die Wortmeldung machte deutlich, wie konstruierend auf die Tradierung theoretischer Positionen in Wien zurückgeschaut wurde, wie projektiv der Umgang mit den vermeintlichen Helden eigener Geschichte ausfallen konnte. Es gebe eben viele Wiener Schulen, meinte Christopher Wood, verschiedenste Konstellationen, die ein jeder, wie es ihm politisch ins Konzept passe, herbeizitiere und für seine Zwecke in Dienst nehme. Julius von Schlossers *Die Wiener Schule der Kunstgeschichte. Rückblick auf ein Säkulum deutscher Gelehrtenarbeit*, 1934 geschrieben, war in diesem Sinne sowohl die Erfindung einer Tradition, als auch die Verhinderung einer anderen, denn hier wurde dem nicht gelittenen Rivalen Josef Strzygowski, dessen Lehrkanzel 1933 von der Universität unter Protest eingespart worden war, auch noch das Recht auf eine eigene Geschichte aberkannt. Wood betonte, daß Strzygowskis vergleichende Kunstwissenschaft globalen Zuschnitts auch interessante Züge besessen habe und gerade in den Vereinigten Staaten deshalb attraktiv gewesen sei, weil in ihr die Hegemonie eines eurozentristischen Humanismus beargwöhnt wurde, jene bevor-

mundende Haltung, die heute von »progressiven Kunsthistorikern« wieder als Abergläubigkeit abgetan werde. Was der später zu verschrobener Meinungen neigende Strzygowski der »Wickhoff-Schule« – also Schlosser und Dvořák – vorwarf, war erstaunlicherweise das reine Schriftgelehrtentum, zuviel Textarbeit. Nötig sei es vielmehr, die »Quellen zunächst einmal ganz beiseite zu schieben und sich ... an die Denkmäler zu halten.« Das Universitätsfach Kunstgeschichte schien ihm deshalb zu eng angelegt, weil einige Herren immer noch glaubten, »Europa als überhistorisch ... betrachten zu können.« Wer heute noch in Wesens- und Entwicklungsfragen die schriftlichen Quellen in den Vordergrund rücke, gefährde die Kunstgeschichte als selbständige Wissenschaft. Nicht ganz ohne Grund wurden von Strzygowski auch die Projektionen in die Historie hinein – etwa bei Karl Maria Swoboda oder deutlicher noch bei Max Dvořák – stark gekennzeichnet: so habe der Letztere »unüberlegt ... Großstadtbewegungen der bildenden Kunst der Gegenwart zu entwicklungsgeschichtlichen Annahmen umgebildet« (Süden und Mittelalter, in: *Monatshefte für Kunstwissenschaft* XII [1919], 313–323, hier 314, 318 und 320). Das war natürlich richtig gesehen, doch handelte es sich bei dem hier gemeinten subjektivierenden Geschichtsentwurf zu jener Zeit um nichts anderes als einen methodischen Gemeinplatz. Programatisch hatte Dvořák von »Verlebendigung« der Kunst gesprochen, ein Wort übrigens, das auch Wölfflin früh im Munde führte (siehe Heinrich Wölfflin 1864–1945. *Autobiographie, Tagebücher und Briefe*. Hg. v. Joseph Gantner. 2. erw. Aufl. Basel / Stuttgart 1984, 47 [Brief aus Rom, wohl Anfang Mai 1887]): »Historische Bildung hat erst dann Sinn, wenn man mit der Gegenwart sich auseinandergesetzt hat. Aber da ohne Grund und Richtschnur in irgend einer Periode der Vergangenheit zu springen und dort sich umzusehen, vor dem heutigen Tage, vor der heutigen Sonne die Augen zuzumachen, ist

unsinnig. In der Philosophie ist es mein Prinzip stets gewesen, die Probleme der Gegenwart erst kennen zu lernen und dann die Geschichte zu studieren.« Und ebd. 418 [Brief an Joseph Gantner, Zürich, 4. Februar 1932]: »Indessen, ich will nicht von mir sprechen, aber bei näherem Zusehen wird man finden, daß alle kunsthistorischen Arbeiten, die einmal Eindruck gemacht haben, Gegenwartsarbeiten, d. h. ‚lebendige Kunstgeschichte‘ gewesen sind, nur müßte man ein Goethe sein, um bei fortschreitenden Jahren den unmittelbaren Kontakt mit der Zeit nicht zu verlieren. Burckhardt, der in seinen Anfängen ganz in den Strömungen der Gegenwart lebte, hat später keine moderne Kunstausstellung mehr besucht.« (Die Briefstelle bezieht sich auf die Zusendung von Gantners Schrift *Revision der Kunstgeschichte. Prolegomena zu einer Kunstgeschichte aus dem Geiste der Gegenwart*. Wien 1932.) Wölfflins Lebensthema, die formgeschichtliche Epochenscheidung, entsprang ja zugegebenermaßen der Verallgemeinerung eigener psychosomatischer Regungen. Stilgeschichte wurde da wertend aufgespannt zwischen empfundenen Zuständen höchster Nervosität (Barock) und Momenten angenehmster Ruhe (Renaissance). Der zeitgebundene Blick auf sich selbst ordnete die Geschichte und ihre Bilder. Die moderne Kunst – so meinte Dvořák in diesem Sinne – habe der Kunstgeschichte die Augen für die Wahrnehmung künstlerischer Qualitäten an Werken der Vergangenheit geöffnet, namentlich für die Werte subjektiver Weltaneignung (Dagobert Frey, Max Dvořáks Stellung in der Kunstgeschichte, in: *Jahrbuch für Kunstgeschichte* I [XV] [1921/22], 1–21, hier 19). Hans Tietze faßte es 1925 noch exklusiver: Wer kein persönliches Verhältnis zur künstlerischen Sehnsucht seiner Zeit besitze, könne kein guter Kunsthistoriker sein (Verlebendigung der Kunstgeschichte, Wiederabdruck in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* XXXIII [1980], 7–12, hier 8). Wollte man diese bedenkenswerte Aussage als Maßstab nehmen,

wäre man wohl dazu genötigt, Ernst H. Gombrich als zumindest problematischen Kunsthistoriker zu bezeichnen. Denn Gombrich hatte, wie Michael Podro wieder in Erinnerung rief, nie einen Hehl daraus gemacht, daß er der Kunst seiner Zeit, dieser Kunst des Wollens, durchaus reserviert gegenüberstand und deshalb auch selten Ausstellungen von zeitgenössischen Künstlern besuchte. Er bevorzugte und verteidigte, im Wissen um seine altmodische Position, Werte einer vergangenen Epoche, in der sich dem Können noch Glück, Inspiration oder göttliche Gnade hatte beimengen müssen, um das den Menschen tröstende Meisterwerk hervorzubringen (Das Überpersönliche in der Kunst, in: E. H. Gombrich, *Die Krise der Kulturgeschichte. Gedanken zum Wertproblem in den Geisteswissenschaften*. Stuttgart 1983, 137–145, hier 144f.). Da war deshalb Skepsis angebracht, weil hermeneutisch vorgehende Kunsthistoriker der Moderne, wie etwa Max Imdahl (auf den Ulrich Rehm zu sprechen kam), in den Werken der abstrakten Expression oder des Informel gerade die »nonverbale Restmenge« zu entdecken hofften, eben dort nach der von Riegl angesprochenen Erlösung durch die Hochkunst suchten und diese – so meine persönliche Erfahrung – auch zu finden verstanden. Mochte die Einstellung Gombrichs bei vielen und vor allem bei Werner Hofmann Unbehagen ausgelöst haben, die methodischen Grundüberlegungen fand Podro für das Fach weiterhin richtungsweisend. Der Einsicht darein, daß die Wahrnehmung eines Artefakts sich nur in einem komplizierten »Zusammenspiel von Sehen, Wissen und Erwarten« vollziehen könne, in einem Prozeß der Interaktion zwischen subjektiver Projektion und frischer Information durch das Objekt, wäre gerade auch im Blick auf das schwierige Konzept einer »lebendigen Kunstgeschichte« weiterhin Recht zu geben. Doch nicht so, wie Michael Viktor Schwarz sich seinen Gombrich zurechtlegte, in der Beschränkung allein auf den rückgekoppelten

Seheindruck, also im Rückzug auf das rein Visuelle, sondern in einer selbstbeobachtenden »Sinnvernahme«, in der den vielen Determinanten, die vielleicht immer wieder anders zum Aufmerken anregen und dann ins Bewußtsein drängen, je eigentlich Raum gegeben wird. Die Betonung des mittlerweile so unscharfen Begriffs Bildwissenschaft war offenbar mit dem Wunsch verbunden, zu einer »objektiveren« und wertfreieren Ordnung des visuell Gegebenen zu gelangen. Doch konnte die Reduktion des »Kunsterlebens« auf eine als stilbildend vorgestellte Analyse der »Fiktionalitätsmarkierungen« nicht überzeugen. Die damit wieder behauptete Interesselosigkeit des Individuums vor einem Gegenstand klang im Sinne Nietzsches immer noch wie ein heuristischer Scherz. Und zweifelsohne hätte sich der zum Großvater der Bildwissenschaft stilisierte Aby Warburg gegen jede so geartete methodische Einschränkung und Vereinnahmung verwahrt. Sein diagnostisches Verständnis des Kunstwerks schloß – so beschrieb es einmal Martin Warnke – eine kontemplativ ästhetische Betrachtung aus. Seine Arbeit habe vielmehr einen besonders engen Gegenwartsbezug besessen, „der nicht analogisierte oder parallelisierte, sondern klärte, auseinandersetzte, antrieb“. Mochte Warburgs methodische Öffnung des Faches hin zur Psychologie und Sozialwissenschaft wirklich auf der Linie der aufklärerischen Absichten Riegls gelegen haben, mit Schlosers ablehnender Haltung gegenüber der Interdisziplinarität war sie nicht vereinbar. Dorothea McEwan wies in diesem Sinne auf die beträchtliche Entfernung hin, die zuerst zwischen Hamburg und Wien und dann zwischen Wien und London bestanden habe. Zwar sei es früh zu freundschaftlichen Kontakten gekommen, vor allem durch Fritz Saxl, doch habe der Warburgkreis gleichwohl auf eine Äquidistanz zu den beiden Lehrkanzeln der Universität Wien geachtet. Vielleicht lag Michael Podro richtig, als er andeutete, daß allein Gombrich beide Traditionen in sich

haben verkörpern können: von Schlosser die Neigung zum humanistischen »Höhenmenschentum«, von Warburg die notwendige Einsicht zur methodischen Offenheit! Allerdings wollte der Meinung, daß sich aus dieser Verbindung eine Zukunftsperspektive für das Fach Kunstgeschichte ableiten lasse, kaum jemand beipflichten. Wurde auf der einen Seite die polymethodische Ausrichtung einer neuen »Bildwissenschaft« begrüßt, wies man auf der anderen ein forschendes Fragen nach Qualitätskriterien und Wertkategorien vehement zurück. Die Probleme des Faches, die Julius von Schlosser einst schon in drei schwierige Fragen gefaßt hatte – Was ist Kunst? Was ist

Geschichte? Wie ist Kunstgeschichtsschreibung möglich? –, kamen zwar allenthalben zur Sprache, waren aber auf der Grundlage des Vorgetragenen schlichtweg nicht zu lösen. Deutlich wurde vielmehr, daß die Geschichte der Kunstgeschichte in Wien nicht ohne beurteilende Projektionen ausgekommen war und auskommen konnte. In Anbetracht der vielen Legenden und Erzählweisen wurde ein bewußterer Umgang mit den Voraussetzungen personaler Geschichtskonstruktion angeraten (Viktoria Schmidt-Linsenhoff), eine fachliche Selbstreflexion, die in der Tat zu einer Neubeurteilung der Werte und Verwertungen der sogenannten Wiener Schule führen könnte.

Joseph Imorde

Der Mohrenkopfpokal von Christoph Jamnitzer

München, Bayerisches Nationalmuseum, 17. April - 7. Juli 2002. Katalog: Konzeption von Lorenz Seelig. München 2002. 360 S., zahlr. Ill. ISBN 3-925058-47-8

Im Jahr 2000, anlässlich des hundertjährigen Jubiläums des Museumsbaus in der Prinzregentenstraße, konnte das Bayerische Nationalmuseum ein Hauptwerk der Goldschmiedekunst der Spätrenaissance, den Mohrenkopfpokal von Christoph Jamnitzer (1563-1618) erwerben. Diese Neuerwerbung wurde in einer Ausstellung und in dem handbuchartigen Katalog hinsichtlich seiner kunst- und kulturgeschichtlichen Bedeutung vorgestellt. Der um 1595 bis 1600 zu datierende Mohrenkopfpokal (*Abb. 1*), ein Trinkgefäß in Form eines Kopfes mit abnehmbarer Kalotte als Trinkschale für einen Willkommmentrunk, war ursprünglich ein Geschenk eines Mitgliedes der Florentiner Adelsfamilie Strozzi an ein ebenfalls in Florenz residierendes Mitglied der Familie Pucci. Der Kopf selbst mit den auf der Stirnbinde liegenden Großbuchstaben 'T' repräsentiert das Wappen der Pucci, während der Falke mit den drei Halbmonden auf einem Band quer über der Brust auf der Rückseite des Halsabschnittes auf die schenkende Familie Strozzi hinweist (*Abb. 2*). Wahrscheinlich

erst gegen Mitte des 18. Jahrhunderts gelangte der Mohrenkopfpokal in den Besitz der sächsischen Kurfürsten nach Dresden. Der erste schriftliche Nachweis des Pokals findet sich in einem Inventar von Schloß Moritzburg aus dem Jahr 1811. Hier verblieb der Pokal, bis er Anfang 1945 aus Furcht vor den vorrückenden russischen Truppen im Forst vor Moritzburg vergraben wurde. 1996 zusammen mit anderen wertvollen Goldschmiedearbeiten von einem mit Metalldetektor ausgerüsteten Schatzsucher wiederentdeckt, wurde er 1999 in London versteigert und konnte im Jahr darauf vom Bayerischen Nationalmuseum erworben werden.

Die Ausstellung über den Mohrenkopfpokal Christoph Jamniters steht in einer nun schon deutlich erkennbaren Tradition des Bayerischen Nationalmuseums, eine im Umfang begrenzte sowohl für das Publikum als auch für Kenner leicht aufzunehmende Anzahl von Ausstellungsobjekten – im Fall der Mohrenkopfpokal-Ausstellung waren es 80 Exponate – mit einem gut lesbaren Forschungskatalog zu