

Bott noch Herr Petzet nahmen Gelegenheit, über die aus ihrer Sicht notwendige Vernichtung intakter Museumsbausubstanz von Ruf zu referieren. Ein öffentlicher Vortrag von Baureferent Ulrich Schneider am 12. Dezember 1985 im Germanischen Museum ging auf die Ruf'schen Teile nicht ein. In der anschließenden Diskussion, an der Herr Bott nicht teilnehmen konnte (wie ich am 19. Mai 1987 in der Akademie), habe ich meinen Standpunkt klarzumachen versucht.

Vorbehalte gegen die Pläne von me di um sind im Zusammenhang der Ruf-Debatte zweitrangig. Ein Fazit, wie es Gottfried Knapp zog, traue ich mir nicht zu: „Eine bedeutende Architektur wird das Germanische Nationalmuseum auch diesmal nicht bekommen; einen Museumsneubau, der sich mit Mönchengladbach, Stuttgart oder mit den am Frankfurter Museumsufer gesetzten Maßstäben messen kann, ist in Nürnberg nun nicht mehr zu erwarten“ (*Süddeutsche Zeitung* vom 21./22. Juli 1984).

Ende 1985 fragte eine Nürnberger Tageszeitung Prominente, was sie im abgelaufenen Jahr am meisten geärgert habe. Herr Bott führte den geplanten Abbruch des 1964 fertiggestellten Gebäudes der Deutschen Bank in Nürnberg an, „eines der wenigen Zeugnisse guter Architektur der Nachkriegszeit“ (Bott) in der Stadt. Mich hat, wie andere, dieser Einsatz beeindruckt. Geht die Wegwerfgesellschaft dazu über, sich zwei Jahrzehnte alter Bauten zu entledigen? Was in der profitorientierten Privatwirtschaft möglich scheint, darf für Architektur der öffentlichen Hand, etwa Museen, nicht übernommen werden. Frühestens nach dreißig Jahren fällt die Entscheidung, ob ein Bauwerk zum Baudenkmal aufsteigt. Wer gibt uns das Recht, dem Urteil der nächsten Generation ausgerechnet bei den Nürnberger Museumsbauten von Sep Ruf vorzugreifen?

Matthias Mende

Rezensionen

Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte 1900—1930. Beiträge von OSKAR BÄTSCHMANN, GOTTFRIED BOEHM, LORENZ DITTMANN, ELEANOR VON ERDBERG, ERIK FORSSMAN, WOLFHART HENCKMANN, LARS OLOF LARSSON, GÖTZ PCHAT, MICHAEL PODRO, EDUARD TRIER UND GERD WOLANDT. Herausgeber: LORENZ DITTMANN. Stuttgart, Franz Steiner Verlag Wiesbaden GmbH, 1985. 364 Seiten mit Schwarzweißabbildungen. DM 68,—.

Wissenschaftsgeschichte ist in der kunsthistorischen Forschung (noch?) nicht als Fach etabliert wie in der Medizin oder Naturwissenschaft. Sie wird — zunehmend in den letzten 20 Jahren — als methodenkritischer Beitrag zur Positionsbestimmung der eigenen Arbeit betrieben, besonders greifbar etwa an der verstärkten Beschäftigung mit Aby Warburg und seiner sogenannten „Schule“. Ein aktuelles Erkenntnisinteresse kennzeichnet auch den von Lorenz Dittmann innerhalb des geisteswissenschaftlichen Förderungsprojekts der Thyssen-Stiftung koordinierten Arbeitskreis „Kunstgeschichte“. Die von der Stiftung vorgegebene Konzentration auf die deutsche Wissenschaftssituation der

Weimarer Republik kommt hier einer Reorientierung an Phänomenologie, Hermeneutik und Existenzialismus entgegen. Im vorliegenden Band macht dies die zentrale Trias der Beiträge von Dittmann selbst, von Oskar Bätschmann und Gottfried Boehm deutlich. Die Begrenzung des Gegenstandes auf die deutschsprachige Kunstgeschichtsschreibung hängt mit der Absicht des Thyssen-Programms zusammen, zur verspäteten Wiedergutmachung von Schäden beizutragen, die auf „die erzwungene Emigration vieler hervorragender Gelehrter und den Versuch der Politisierung unter dem Nationalsozialismus“ (Vorwort) zurückgehen. Für eine systematische Klärung der international verflochtenen Geschichte des Fachs jedoch wirkt sich diese Einschränkung nachteilig aus. Zeitlich dagegen greifen die Beiträge vielfach über die angegebene Grenze hinaus (besonders Forssman und Pochat). Der Band markiert mit der Behandlung von Leitbegriffen (Kunstwerk: Dittmann und Podro; Ikonologie: Bätschmann; Epoche: Pochat; Nationalstil: Larsson) und Gattungen (Baukunst: Forssman; Plastik: Trier) eine räumlich (Ostasien: von Erdberg) wie im Erkenntnisanspruch (Kunstphilosophie und Allgemeine Kunstwissenschaft: Wolandt; Henckmann) universell ausgreifende Disziplin Kunstgeschichte.

Wie seinen eigenen Beitrag führt der Herausgeber das Buch insgesamt auf die Kunstphilosophie hin. Angesichts der schon im behandelten Zeitraum vollzogenen methodischen Abgrenzung zwischen Kunstgeschichte und philosophischer Ästhetik ist es jedoch wissenschaftsgeschichtlich nicht gerechtfertigt, in einem Buch über *Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte 1900–1930* ein gutes Drittel des Umfangs der „Allgemeinen Kunstwissenschaft“ zu reservieren. Hier fehlt in der Konzeption des Bandes eine argumentativ abgewogene Bestimmung des Verhältnisses zwischen ästhetischer Theorie und historischer Kunstforschung. Für die Wissenschaftsgeschichte der Disziplin bleibt der Informationsertrag der Studien Wolandts über „Transzendente Elemente in der Kunstphilosophie und Kunstgeschichte“ (Seite 247–254 zu Ernst Cassirer und Erwin Panofsky) beziehungsweise Henckmanns zu „Problemen der Allgemeinen Kunstwissenschaft“ (Seite 304–308 zu Richard Hamann und Josef Strzygowski) daher vergleichsweise gering. Dittmann geht es hier denn auch um eine programmatische Schwerpunktsetzung — „mit dem Ziel, Anknüpfungspunkte zu finden für die gegenwärtige kunsthistorische Arbeit“ (Vorwort, Seite 8). Solche „Anknüpfung“ erscheint in diesem Fall aber schon deswegen problematisch, weil ihr keinerlei analytische Auseinandersetzung mit dem zwischen(?)zeitlichen Faschismus zu Grunde liegt; manche Beiträge überspielen die Zeitschwelle stillschweigend in einer bis zur Gegenwart reichenden ununterbrochenen Belegreihe (so Pochat); andere klammern den Nationalsozialismus erklärtermaßen aus — so gerade (Larsson) bei dem kapitalen Aspekt von „Nationalstil und Nationalismus“ — und ziehen dann dennoch führende Kunsthistoriker des „Dritten Reiches“ dafür heran. Damit unterläuft die vorgelegte Publikation faktisch die von der Thyssen-Stiftung bezweckte „Vergangenheitsbewältigung“ — und angesichts der häufigen Berufung auf Heidegger kann man schon nicht einmal mehr nur von gutem Willen dazu sprechen.

Dittmann mustert die kunsthistorischen Methoden auf ihren Begriff des Kunstwerks hin. Die gegenüber seinem bekannten Buch von 1967 umgruppierten Positionen, nun also von „Stil“, „Struktur“ und „Symbol“, bereiten in vergleichender Wertung auf die

„werkinterpretierende Kunstgeschichte“ vor. Das in Dittmanns Literatúrauswertung faßbare Interesse zielt auf die Wiedergewinnung einer anschaulich simultanen Gegenwärtigkeit der überkommenen historischen Kunstwerke. Sein Beitrag ist insgesamt angelegt auf den in einem abschließenden Exkurs resümierten Aufsatz Heideggers von 1935–1950 *Der Ursprung des Kunstwerks*, „jene wohl bedeutendste philosophische Abhandlung über das Kunstwerk“ (Seite 85). Daran lehnt er sich in seiner Bilanz an, wenn er neben bzw. über der Betrachtung des Kunstwerks als „ein historisches Dokument“ fordert: „will man es als es selbst und in seiner Gegenwart erfassen, ist sein Werksein zu begreifen unerläßliche Bedingung“ (Seite 88). Hier zeigt sich gegenüber dem Objekt jener Wunsch, historischen Abstand zu überspringen, den wir schon bei Dittmanns Anknüpfung an die Wissenschaft des ersten Jahrhundertdrittels konstatierten. Die angestrebte höhere Einheit zwischen historischer und philosophischer Kunstauffassung soll den Gegensatz zwischen spekulativem Totalitätsanspruch und empirischer Analyse, zwischen Erlebnis und historischer Rekonstruktion überbrücken. Mit der direkten Anlehnung an den *Ursprung des Kunstwerks* ignoriert Dittmann eine differenzierte Argumentation, wie sie etwa Otto Karl Werckmeister 1971 zum gegenwärtigen erkenntnistheoretischen Verhältnis zwischen philosophischer Ästhetik und wissenschaftlicher Kunstgeschichte vorbrachte (*Ende der Ästhetik*, Seite 57–85). Wie auch immer man heute im Hinblick auf Heideggers politische Aktivitäten seinen *Kunstwerk*-Aufsatz einschätzt, daß in der deutschen Kunstgeschichte 1985 seiner Kategorie vom „Erdhaften“ des Werkes überhaupt noch ein heuristischer Wert beigemessen wird, erscheint als ein Symptom zumindest einer lähmenden Kommunikationsverzögerung innerhalb des Faches. Dittmann stellt sich nicht der kritischen Auseinandersetzung mit Heideggers *Kunstwerk*-Aufsatz, wie sie 1968 Meyer Schapiro an dessen paradigmatischer Interpretation von van Goghs „Schuhen“ entwickelte („The Still Life as a Personal Object. A note on Heidegger and van Gogh. In: M. L. Simmel (ed.), *The Reach of Mind. Essays in Memory of Kurt Goldstein*, New York 1968, S. 203–209). Die Diskrepanzen zwischen philosophischer und kunsthistorischer Erkenntniskategorie sind darüber hinaus bei der kunstwissenschaftlichen „Anknüpfung“ an Heidegger kürzlich aufgezeigt worden. Aus dem Bemühen, Heidegger gegen seine Rezeption bei Kurt Badt für weitere Ansätze offen zu halten bzw. zurückzugewinnen, setzte sich Annemarie Gethmann-Siefert mit der von Dittmann vertretenen „werkinterpretierenden“ Kunstgeschichte auseinander (Martin Heidegger und die Kunstwissenschaft, in: A. Gethmann-Siefert und Otto Pöggeler [Hgg.], *Heidegger und die praktische Philosophie*, Frankfurt 1988, S. 251–285). Hier geht es nicht primär um Reserven gegenüber der *Kunstwerk*-Schrift, die sich aus Heideggers Verbindung zum Nationalsozialismus nahe legen. Das „Erdhafte des Werkes“, wie es Heidegger 1935 als Wesenszug bestimmt und Dittmann 50 Jahre danach als Grundlage „jeder Interpretation ... künftig“ (Seite 87) empfiehlt, kann dem kritischen Leser heute aber nur als subtil ver(un)klärte Spur damaliger Volk-und-Erde-Ideologie erscheinen. Dittmann sucht im wissenschaftsgeschichtlichen Durchgang Gewährsmänner in unterschiedlichen Lagern und Epochen, von Goethe (S. 87) bis zu Kaschnitz von Weinberg (S. 66: „Die Frage nach der Existenz des Kunstwerks“), den er als strukturanalytischen Erben Riegls gegen Sedlmayr (dessen Konzentration auf das „mikrokosmisch-ganzheitliche Werk“ er im Referat unterschlägt) und als Deuter einer

„lebenskräftigen ‘Mythischen Form’ ” (S. 71) gegen „Warburgs Erfahrungen des Mythischen im Horizont der Furcht” ausspielt. In diesem legitimistischen Synkretismus praktiziert er das interpretatorische Interesse, sich gegenüber dem „Werk-Charakter des Kunstwerks” „nicht mehr mit einer rein historischen Analyse zu begnügen” (S. 87).

Gerade die hier verwendete Prämisse, ein Kunstwerk ausschließlich als Kunst zu verstehen, relativiert *Michael Podros* Beitrag in dem Band. Unter dem Titel „Art History and the Concept of Art” arbeitet Podro begriffsgeschichtlich und mit einer exemplarischen Analyse (Rembrandts Londoner „Christus und Ehebrecherin”) die pointierte Hypothese der essentiellen Mehrdimensionalität der Kunstproduktion heraus. Mit beiläufigem Verweis auf Anton Springer und Warburg richtet sich Podros Untersuchung gegen die seit Kant dominierende Überzeugung von der Selbstreflexivität künstlerischen Schaffens. „The work of art in its character as art is not as a matter of principle marked off from practical life” (S. 216). Podro merkt an, daß die Tradition der deutschen Kunstwissenschaft diesen Lebensbezug ausblendete — und so wird Podro selbst in Dittmanns inhaltlich parallelem Artikel auch keiner Erwähnung gewürdigt.

Die Auseinandersetzung mit der Ikonologie bzw. — statt Warburg — mit Panofsky übernimmt in dem Band *Oskar Bätschmann* in einer weitergeführten Fassung seiner Studie (von 1978) in Kämmerlings bekanntem Reader *Ikonographie und Ikonologie*. Seine Argumentation läßt sich dahingehend zusammenfassen: Panofsky weicht dreifach aus, vor der Interpretation (um die es ihm in seinen frühen Arbeiten zum „Kunstwollen” gegangen sei) und Methode in bloßes Erklären; vor der Kunst in die Inhaltsanalyse; vor der Gegenwart ins Antiquarische. Bätschmanns Kriterium für die Klassifizierung ist dabei zunächst seine Bestimmung der Aufgabe der Interpretation: diese habe zu fragen, „was ein Werk als es selbst hervorbringt” (S. 94). In dieser undiskutierten phänomenologischen Vorentscheidung sind die ganzen im weiteren Verlauf detailliert als logische Differenzierung entwickelten Folgerungen angelegt — ganz unabhängig von der Problematik, ob Bätschmann mit dieser Dekretierung nicht gerade den für sich reklamierten „kurzen” Begriff von Interpretation verfehlt, der über das „Selbst” und die Intention eines Werkes hinaus auf dessen dokumentarischen *Spuren*-Wert abzielt. Mit solcher Festlegung auf die monadische Immanenz des Kunstwerks findet Bätschmann seinen Gewährsmann in Ernst Cassirer, dessen Konzeption der Kunst als „symbolische Form” Panofsky unreflektiert mit der dazu konträren „Weltanschauungsinterpretation” Karl Mannheims verknüpft habe. Cassirers Absolutsetzen des Werks („Die künstlerische Anschauung blickt nicht durch das Bild hindurch auf ein anderes, das in ihm ausgedrückt und dargestellt wird”) kommt den Interessen der Bildhermeneutik entgegen — und so wird es identifikatorisch beansprucht, aber nicht wissenschaftsgeschichtlich analysiert, ein Manko, das in dem Band häufig zu finden ist. Die zeitdiagnostische Betrachtung eines Bildes als „Symptom” oder „Dokument” wird bei Panofsky von Karl Mannheim aus als Programm formuliert. Die bei Bätschmann z. T. bibliographisch nachgewiesene inzwischen recht umfangreiche Panofsky-Philologie in der Kunstgeschichte hat zur wissenschaftsgeschichtlichen Einschätzung der zwanziger Jahre bis heute nicht die Kritik zur Kenntnis genommen, die Max Horkheimer 1930 an Mannheims Wissenssoziologie, seiner Kategorie der Weltanschauungstotalität formulierte (M. H., Ein neuer Ideologiebegriff?, *Archiv für Geschichte des Sozialismus und der Arbeiterbewegung*, 15, 1930;

wieder in: Kurt Lenk (Hg.), *Ideologie* (Soziologische Texte 4), Neuwied 1961, S. 236 ff.). Hier wird sichtbar, daß Mannheim die „Weltanschauungstotalität“ ohne Heranziehung materieller Lebens- und Entstehungsbedingungen zu gewinnen versucht. Wenn Bättschmann zu Recht Panofsky als Quadratur des Zirkels vorwirft, die sich gegenseitig ausschließenden Positionen Cassirers und Mannheims miteinander verbinden zu wollen, so verkennt er seinerseits den wie auch immer bei Mannheim geistesgeschichtlich verengten und idealistisch befangenen „Dokumentsinn“ der Werke als den einer bewußten Intention, als eine höhere Mitteilung des „Logos in der Geschichte“. Er verschließt sich vor der Realität der außerkünstlerischen zeitgeprägten Bezugsebene zwischen den historischen Polen der hermeneutischen Kommunikation. Dies fällt um so mehr auf, als Bättschmann Panofskys Methodenentwurf den Rückzug in eine heile Welt gegenständlicher Bilder vorhält — ein Thema, das Boehms Beitrag weiterführt.

Gottfried Boehm behandelt „Die Kunstgeschichte und die moderne Kunst“ unter dem Titel „Die Krise der Repräsentation“. Darin konstatiert er ein überwiegendes Versagen des Faches vor den Phänomenen der Moderne und führt es vor allem auf die tiefverwurzelten Vorurteile des „Klassischen“ (Harmoniebedürfnis) und des Historismus (Zeitabstand zwischen Betrachter und Werk) zurück. Eine Einteilung der Kunsthistoriker in vier Gruppen: 1. Überhaupt nicht mit Moderne befaßt; 2. Einzelne Beiträge bei unbestimmter Einstellung; 3. Ablehnung der Moderne; 4. Vorkämpfer der Moderne, soll die „großangelegte“ Durchsicht von „etwa einhundert namhaften Autoren mit insgesamt etwa neunhundert Titeln“ (S. 117) erschließen. Ob sich aus Boehms Studie damit eine vertiefte Einsicht ergeben kann, erscheint mir aus mehreren Gründen prinzipiell fraglich. Denn was eigentlich an der Moderne wird mit einer „Krise der Repräsentation“ erfaßt? Boehm spricht von der Aufhebung der „selbstverständlichen Äquivalenz zwischen Bild und Realität“ „unter Bedingungen der abstrakten Malerei“ (S. 113; passim: Kandinsky, Klee) und beschränkt das nicht auf die sog. „Klassische Moderne“. Die pauschale Generalisierung der Repräsentations- bzw. Gegenständlichkeitsproblematik zum Gradmesser der Moderne kann angesichts der intensiven „Realismus“-Debatten nur als eine abstrakte Verzerrung verstanden werden. Hierbei ist wieder das Interesse leitend, die moderne Kunst als selbstreflexiv hinzustellen und so gegen ihre Zeitaktualität zu immunisieren.

Dies wird aus dem zweiten Hauptbedenken gegen Boehms Ansatz deutlich. Die Auswahl der „Kronzeugen“ erfolgt ohne statistisch-analytische Reflexion und ohne systematische Berücksichtigung der Museumsseite; die inhaltliche Kennzeichnung wichtiger Wortführer bietet z. T. groteske Fehleinschätzungen. Unter den Wissenschaftlern, „die sich mit Fragen der Moderne überhaupt nicht befaßt haben“, führt Boehm z. B. auch Max Dvořák, Erwin Panofsky und Wilhelm Pinder. Zu Dvořák wird so Bättschmanns Hinweis in dem Band (S. 102, Anm. 29) ignoriert: „Max Dvořák, der immerhin auch ein Vorwort zu einer Kokoschka-Mappe verfaßte, hatte 1911 geschrieben: ‘Es war die Entwicklung der modernen Kunst, der es die Kunstgeschichte zu verdanken hat, daß ihr schließlich doch die Augen für die Wahrnehmung von künstlerischen Qualitäten an Kunstwerken der Vergangenheit geöffnet werden’ “. Und auch bei Pochat (S. 147) heißt es: „Der gegenwartsbezogene Charakter von Dvořáks Studie ‘über Greco und den Manierismus’ ... ist allgemein bekannt“. Von Panofskys Beschäftigung mit dem zeitgenössischen Film nimmt Boehm keine Kenntnis: vielleicht hätte er ihn dann von Gruppe I nach

Gruppe III umloziert, vor allem aber wäre die aktuelle Ausgangslage auch in seiner Beschäftigung mit alter Kunst aufgefallen (z. B. „Albrecht Dürers rhythmische Kunst“, vgl. Clausberg in *Idea*, II, 1983). Daß Pinder z. B. am 6. Juni 1928 auf einer Werkbundtagung in München einen Vortrag hielt „Zur Möglichkeit eines kommenden großen Stiles“ (gedruckt in Pinders *Reden aus der Zeit* 1934), sei hier nur als Indiz seiner langen Auseinandersetzung mit zeitgenössischer Kunst angeführt. Aber schon seinem berühmten Erfolgsbuch über das Generationsproblem in der Kunstgeschichte (1926) ist dies deutlich zu entnehmen in dem breitansetzenden Einordnungsversuch gegenwärtiger Stilhaltungen aus einer biologischen Gesetzmäßigkeit — Pinders Versuch, „anschauliches Leben nur eben als anschaulich zu erfassen“ (S. 30 f.), gibt mit seiner Abwehr „der Allmacht der Psychologie und des Milieus“ schon innerhalb der Phänomenologie und der „Neuen Sachlichkeit“ der zwanziger Jahre den Blick frei auf seine erst in jüngster Zeit bewußt gemachte und in ihrer nationalsozialistischen Konsequenz vorgeführte völkische Position (vgl. unten zu Larsson).

Als Arbeitsgrundlage für die Erörterung der Modernitätsperspektiven wäre schon von den expliziten Titeln (so Pinder 1937 über Georg Kolbe) eine bibliographische Genauigkeit zu verlangen. In Boehms willkürlicher Auswahl und oberflächlicher Auswertung des Materials liegt eine gerade bei ihm erstaunliche hermeneutische Naivität vor, die jeder Methodenanforderung an statistische Quellenauswertung Hohn spricht. Natürlich steckt hinter dieser Manipulation leicht verfügbarer Informationen Interesse. Wie sonst ist etwa die gänzliche Ausklammerung Warburgs zu verstehen, der 1888 von einer Münchener Ausstellung zeitgenössischer Malerei „mehr lernte als durch ein halbes Dutzend Professoren“, der früh eine Fassung von Marcs „Blauen Pferden“ erwarb und sich seiner Gegenwart nicht nur mit einer ausgreifenden Dokumentation, sondern speziell auch in der Auseinandersetzung mit dem Futurismus stellte (Heckscher; Hofmann-Syamken-Warke, *Die Menschenrechte des Auges*, 1980, S. 15; 87 ff.; 159 ff. Anm. 92)? Die eigentliche Modernität des Kunsthistorikers erweist sich hier in dem mehrschichtigen, kulturwissenschaftlich erfahrungsbezogenen Kunstbegriff — gegenüber der von Boehm propagierten Einfühlungsorientierung an künstlerästhetischen Zeugnissen. Aber nicht nur die ikonologische Linie wird derart verzerrt, auch Wölfflin wird in mehrfacher Hinsicht verkürzt zum Klassizisten (Adolf von Hildebrands „Problem der Form“ inspirierte Warburg wie Wölfflin!); seine Anteilnahme an der Moderne kommt ebenso wenig in den Blick (Gantners Studie dazu von 1959 ist in dem Band von Bättschmann, S. 101, Anm. 27 herangezogen) wie seine komplementäre Zuwendung zur frühmittelalterlichen Kunst („Bamberger Apokalypse“), wenn Boehm S. 127 fragt, „warum von vornezeitlichen Bildvorstellungen aus kaum Annäherungen an die Gegenwart vollzogen wurden“ (in Lurz' Monographie geht aus der Aufstellung von Wölfflins Lehrveranstaltungen ebenfalls eine kontinuierliche Aufmerksamkeit für die zeitgenössische Kunst hervor — z. B. 1923 eine vierstündige Vorlesung „Die Kunst des 19. Jahrhunderts [vom Klassizismus bis zum Expressionismus]“ — Lurz S. 384). Von Wölfflin aus ist auch Gantners programmatische *Revision der Kunstgeschichte* (1932) zu verstehen, die schon im Untertitel „Prolegomena zu einer Kunstgeschichte aus dem Geiste der Gegenwart“ an Wölfflins Dissertation von 1886 anklingt: *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur* (dazu in dem vorliegenden Band Forssman, S. 14). Die hierin pointierte Historismuskritik wä-

re auch zur ideengeschichtlichen Fundierung der von Boehm in Anspruch genommenen Hermeneutik (Seite 124 f.) überhaupt in größerem Rahmen zwischen Nietzsches *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben* und Benjamins *Thesen zum Begriff der Geschichte* zu durchdenken — ein Hintergrund, vor dem auch die von Boehm bzw. seinem Helfer W. Morath (S. 117, Anm. 5) benannte Thomas-Mann-Stelle (*Unordnung und frühes Leid*) keineswegs überrascht: „Daß Professoren der Geschichte die Geschichte nicht lieben sofern sie geschieht, sondern sofern sie geschehen ist“. Liebt Boehm die Geschichte, sofern sie geschieht? Oder flieht er aus ihr nicht wieder, wenn er am zeitgenössischen Befund die Rückkehr zur Künstlertraktatistik und damit zur kunsthistoriographischen Ausgangslage des Faches bei Vasari postuliert? Gantners Schrift ist in dem vorliegenden Band übrigens bei Eduard Triers Referat zur Plastik-Interpretation berücksichtigt, wo zudem grundsätzlich zwischen Kunsthistoriker-Äußerungen und Künstlertheorien differenziert wird.

Boehm hat nicht nur die erwähnten Autoren verfehlt (dies gälte innerhalb der Gruppe I der „Ewig Gestrigen“ zumindest noch für Pächt und Schmarsow) und in der Auswahl markanteste Bezugsfiguren ausgelassen (Oskar Wulff, Friedrich Antal, Otto Grautoff z. B.), sondern dringt auch an keiner Stelle zur konkreten Wechselbeziehung zwischen aktueller Kunsterfahrung und Interpretation der Vergangenheit vor, wie er es Seite 125 so pathetisch reklamiert: „Gerade die moderne Kunst war im Stande, die Tradition immer wieder in ein neues Licht zu rücken. Sie hat uns immer wieder neu sehen gelehrt“. Die kritische und produktive Erfahrung des grundsätzlich zeitgebundenen Denkens gibt auch der wissenschaftlichen Kunstbetrachtung von Vergangenen die Aktualität. Daran viel stärker als an der ästhetischen Nachbereitung zeitgenössischer Kunst ist die Auseinandersetzung des Faches mit der „Moderne“ zu prüfen (vgl. Hofmann, *Menschenrechte des Auges*, S. 87). Benjamin erkannte 1932 an Riegls Werk, „wie da unterirdisch schon die Kräfte sich bewegen, welche ein Jahrzehnt später im Expressionismus zu Tage traten“. Gerade an der historischen Arbeit konstatierte er, „daß eine nüchterne und dabei unerschrockene Forschung niemals die lebendigen Anliegen ihrer Gegenwart verfehlt“ (W. B., *Schriften* III, Seite 366). Boehm hat dies weder im Werk einzelner Kunsthistoriker als Erkenntnischance genutzt (vgl. Antals kulturpolitische Praxis und die historische Projektion der hier erfahrenen Gleichzeitigkeit antagonistischer Kunstpositionen: *Kritische Berichte* 4, 1976, Heft 4; der Seite 118, Anm. 6 erwähnte Beitrag Walter Friedländers *Zur Kunstgeschichtsschreibung der Moderne* von 1919 wäre konkret mit dessen historischen Studien zur Entstehung des „Antiklassischen Stils“ und zu Poussin zu konfrontieren; Boehm könnte seine „Krise der Repräsentation“ auch zu dem Schlußkapitel in Dagobert Freys *Gotik und Renaissance als Grundlagen der modernen Weltanschauung* von 1929 in Bezug setzen; zur Architektur in Erik Forssmans Beitrag verweise ich analog auf Schenkluhns Bemerkungen über Clasen, *Gotische Baukunst* von 1930: *Kritische Berichte* 10, 1982) noch an der für die Weimarer Zeit so lebhaften Museumsarbeit herausgestellt: höchst aufschlußreich dafür W. R. Valentiner und Georg Swarzenski, in denen sich die Beschäftigung mit alter und zeitgenössischer Kunst durchdringt und den Hintergrund ihrer Museumskonzeptionen abgibt (zu Valentiner vgl. M. Flacke-Knoch, *Kritische Berichte* 8, 1980). Dem gegenüber sind auch Boehms Feststellungen zu den Beiträgen der Museumsleute wie Sauerlandt und Hart-

laub, ja selbst zu den Wegbereitern der Avantgarde Tschudi und Justi unspezifisch und eher beiläufig. Besonders ertragreich wäre in diesem Zusammenhang etwa die in zwei Jahrgängen vorliegende Reihe (Berlin 1930—31) *Museum der Gegenwart*. Im ersten Band schreibt so Justus Bier (der Riemenschneider-Forscher) über „Abstrakte Kunst in Hannover“ und Arthur Haseloff über die — von ihm nebenamtlich geleitete — Kieler Kunsthalle. Ludwig Justi, der Herausgeber, würdigt dies vorweg: „Wenn nun einer der besten europäischen Kenner des europäischen Mittelalters sich für Nolde, Rohlfis und Barlach einsetzt“, und will „das gewiß nicht auf Bodes Geschmack zurückführen“ (vgl. dazu den Düsseldorfer Ausstellungskatalog 1987 *Museum der Gegenwart*). Die Implikationen der Gegenwartserfahrung für die Wissenschaftsgeschichte bleiben eine vorrangige Forschungsaufgabe, ebenso die Rolle der Disziplin im „Kampf um die Moderne“ (von Langbehn bis zur Entarteten Kunst und dem *Verlust der Mitte*). Hierfür kann man auch nicht die Verhältnisse in Frankreich und England ausklammern.

Dieser Punkt bezeichnet einen kritischen Vorbehalt auch zu Larssons Beitrag über „Nationalstil und Nationalismus in der Kunstgeschichte der zwanziger und dreißiger Jahre“, gerade weil hier (anlässlich des Internationalen Kunsthistorikerkongresses, Stockholm 1933) schwedische Phänomene wesentlich breiter zur Sprache kommen als etwa die kurzerwähnte Polemik im ersten Weltkrieg zwischen französischen und deutschen Kunsthistorikern (S. 180). Larsson bringt sich jedoch vor allem dadurch um eine angemessene Einschätzung des Problems, daß er eingangs auf eine Erörterung der „ausgeprägt nationalsozialistischen Kunstgeschichte ebenso wie der offenbaren Vorläufer und Wegbereiter der nationalsozialistischen Kunstideologie wie P. Schultze-Naumburg“ verzichten will, dann aber als „beste und problembewußteste Einführung“ „aus der Sicht der dreißiger Jahre“ Dagobert Freys Aufsatz über die Entwicklung nationaler Stile in der mittelalterlichen Kunst zu Grunde legt und anschließend Pinders *Sonderleistungen der deutschen Kunst* von 1944 — „trotz der späten Veröffentlichung“. Für sein Literaturreferat überwiegt dabei offensichtlich der Vorteil „der kurzen und prägnanten Darstellungsweise“ den „rhetorisch-propagandistischen“ Charakter dieser Veröffentlichung. Damit verkehrt Larssons Studie faktisch ihr Programm ins Gegenteil: der politische Stellenwert der Quellen, ihr entscheidendes Merkmal, wird verdrängt. In seinem „hilflosen Antifaschismus“ (W. F. Haug) geht Larsson 1985 nicht über Bandmanns (nicht zitierten) Aufsatz von 1968 hinaus („Über das Deutsche in der deutschen Kunst“, in: *Das deutsche Volk. Von der Einheit seines Geistes*. Hannover, Niedersächsische Landeszentrale für politische Bildung, S. 126—147, besonders 126—129).

Mit einem handbuchartigen Überblick zur Rolle des Epochenbegriffs, der von den philosophischen Grundlagen in der Antike bis heute führt, bietet Götz Pochat eine breitbelesene informative Geschichte einer zentralen heuristischen Kategorie. Für die historische Wissenschaft ist sie jüngst in interdisziplinärer Diskussion von der Forschergruppe „Poetik und Hermeneutik“ unter dem Titel *Epochenschwelle und Epochenbewußtsein* (1987) weiter analysiert worden. Bei den in gelegentlich eigenwilliger Reihenfolge besprochenen Autoren (z. B. Frey — Dvořák — Riegl) ist allerdings die in neuerer Zeit wieder verstärkte Zuwendung zum Stilpluralismus und Modusbegriff deutlich unterrepräsentiert gegenüber der traditionellen Epochenkategorie, die in einem variierenden Spektrum von Begründungen bis heute vorherrscht. In Pochats Erörterung fehlt dafür

vor allem der marxistische Erklärungsansatz von Stilwahl aus sozialen Antagonismen (etwa Antals Studien), ein Beispiel dafür, wie die direkte legitimierende Absicht den Denkraum der wissenschaftsgeschichtlichen Reflexion einschränkt. Unter den Grundlagenreferenzen vermißt man nur Meyer Schapiros bekannten „Style“-Aufsatz von 1953 (als Kuriosum sei vermerkt: im Index findet man „Meyer-Schapiro“ als Familienname mit einem erfundenen Vornamen Hans!). Bei Pochats Darstellung wäre auch die methodisch analoge Problematik in der Archäologie wohl ergiebig einzubeziehen, über den beiläufig als Gründungsvater angeführten Winckelmann hinaus etwa in Kaschnitz-Weinbergs Arbeiten, besonders aber in Otto J. Brendels aufschlußreichem Ansatz eines soziologisch gefaßten Gattungsstiles in der römischen Kunst.

Ein gemeinsamer Ausgangspunkt der Wortführer dieses Bandes liegt bei Heidegger — über Kurt Badt (Dittmann), Gadamer (Boehm) und Frankreich (Bätschmann). Die leitende Rückbesinnung auf die Kunstgeschichte der zwanziger Jahre soll daher die Erkenntnis vom „Werkcharakter“ künstlerischer Arbeit vertiefen (zentral dazu: Dittmann, S. 88; Bätschmann, S. 94; Boehm, S. 113) und an philosophische Theorie wie an Künstlerästhetik anschließen. Zu einer distanzierend abwägenden Methodendiskussion ist es auf den Treffen und in der vorliegenden Veröffentlichung der Arbeitsgruppe kaum gekommen, nicht einmal zu einer redaktionell durchgängigen wechselseitigen Abstimmung zwischen den Beiträgen. Gemeinsam ist ihnen aber ein pauschal verkürztes „Feindbild“: die „Ikonologie“ wird auf Panofkys Modell eingeschränkt, Warburgs kulturwissenschaftlicher Ansatz ausgeblendet, von den marxistischen Positionen zu schweigen (warum ist in dem Beitrag über die frühe Ostasien-Kunstgeschichte nicht auf Eduard Fuchs als hierfür relevanten Sammler und Publizist verwiesen?) So kann man es sich auch mit dem Vorwurf der Gegenwartsflucht sehr leicht machen. Für die heutige Situation bleibt die Frage, warum die Reduktion des Kunstwerkes auf ein Erscheinungsbild noch weiterhin dessen Auffassung als ein komplexes Dokument menschlicher Praxis verstellen soll und davon ablenkt, daß ein Werk nur bei vielseitiger „Selbstüberschreitung“ den Betrachter seine Spezifik und seinen Wirklichkeitsgehalt erfassen läßt.

Konrad Hoffmann

Das Antiquarium der Münchner Residenz. Katalog der Skulpturen. Bearb. von ELLEN WESKI und HEIKE FROSIEN-LEINZ. Mit Beiträgen von WOLF-DIETER GRIMM [u. a.]. München, Hirmer Verlag 1987, Textbd. 487 S. m. 117 Abb, Tafelbd. 472 Taf. 390,— DM.

(mit drei Abbildungen)

Als der bayerische Finanzminister als Hausherr der Residenz Anfang 1988 die hier anzuzeigende Publikation der Presse vorstellte, war damit eine 1977 begonnene wissenschaftliche Untersuchung abgeschlossen, eine vom Verlag seit Jahren angezeigte Veröffentlichung endlich erschienen. Das Deutsche Archäologische Institut und die Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen, in deren Reihe „Kataloge der Kunstsammlungen“ die gewichtigen Bände ohne Zählung aufgenommen sind, zeichnen als Herausgeber. Die Dissertation über die römische Porträtplastik des Anti-