

wurden in einer weiteren Folge vorgeführt. Großen Raum nahm die Liebe in ihren verschiedenen Formen und Gefahren bei Spiel und Fest ein; Darstellungen mit Briefen deuteten auf glückliche Bestätigung von Liebe, oder Anzeichen enttäuschenden Wankelmutes. In engem Zusammenhang damit standen mehrere Darstellungen glücklich oder enttäuscht liebender Frauen, die beim Arzt Rat suchen, der ihnen oft aber nur die bevorstehende Schwangerschaft ankündigt. Abschließend wurden Beispiele geboten für die von de Jongh (Simiolus 3/1968—69) erforschte aufdringliche Liebessymbolik im Bilde eines Vogels, der seinem Käfig entschlüpft — oder gerade noch darin festgehalten wird.

Diese wohl durchdachte Hängung nach Themen in einem neuen variablen Ausstellungsraum, der sich leicht nach Themen gliedern läßt, bewies von neuem die Spannweite der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, — und die der Sinnbildforscher des 20. Jahrhunderts in den Niederlanden. Dort bestimmt diese Forschungsrichtung bereits weitgehend die Kunstwissenschaft, wie sonst kaum irgendwo — außer vielleicht in Schweden, wo A. Ellenius schon 1966 seine „Karolinska bildidéer“ veröffentlichte, *Pictorial Ideas in Swedish Art of the Caroline Period* (Zeit der Könige Karl X. und Karl XI. aus dem Hause Pfalz-Zweibrücken 1654 — 1660 — 1697), mit dem Nachweis absolutistisch geprägter Bildthematik. Gilt es noch heute, daß die Niederländer seit Gründung ihrer ersten Universität in Leiden (1575) eine besondere Begabung und Neigung für philologisch strenge Sachforschung entwickelt haben, die nun als neues fruchtbares Feld auch für die Kunstgeschichte des Landes von vielen bearbeitet wird? Der Vergleich mit den — sicherlich auch aus politischen Gründen erwachsenen — so divergierenden Richtungen der heutigen deutschen Kunstgeschichtsforschung drängt wohl zu verlegener Bejahung dieser nicht nur rhetorischen Frage.

Wolfgang J. Müller

REZENSIONEN

HEINRICH LUTZELER, *Kunsterfahrung und Kunstwissenschaft. Systematische und entwicklungsgeschichtliche Darstellung und Dokumentation des Umgangs mit der Bildenden Kunst. Band 1—3*, in: *Orbis Academicus*, Verlag Karl Alber, Freiburg/München 1975.

Kann man schon nicht herauspringen aus seinem eigenen Zeitalter der Dokumentationen, so ist wenigstens dieser Trost dem Kunsthistoriker gewiß, daß eine von Heinrich Lützelers für sein Fach geschriebene unzünftlerisch, lesbar und amüsan ist. Diese entgegen der Vernunft nun doch meist Kunstwissenschaft genannte Disziplin soll durch die drei Bände starke

Publikation der Orbis Academicus-Reihe des Alberverlages vorgeführt werden. Ihr Leser muß freilich des langen Atmens fähiger sein, als daß er dem rein informationsbedürftigen Publikum zuzurechnen wäre. Er muß, und kaum als Student, dem Fach angehören, um dessen „systematische und entwicklungsgeschichtliche Darstellung“ es dem Autoren geht. Ausgang und Ende sind diesem, daß Kunsterfahrung und Kunstwissenschaft nicht ohne weiteres gleichzusetzen sind. Es gehe darum, das Erkennen des Kunstwissenschaftlers vor dem Hintergrund eines unmittelbaren Kunsterkennens schärfer hervortreten zu lassen — demonstrierend zu „vergleichen“ im Sinne Wölfflins — oder aber dem Wissenschaftler sein vermeintliches Monopol auf das Kunsturteil zu bestreiten, immer wieder ist der *cantus firmus* der drei Bände, nicht-wissenschaftliches (vor-, außerwissenschaftliches) und wissenschaftliches Kunsterkennen zu sondern. Die Wertnahme geht der Wahrnehmung voraus, mit diesem Wort Max Schelers wäre die Thematik des Schelerschülers, der Lützeler ist, am knappsten umrissen. Es ist diese Polarität, die für den „systematischen“ Aspekt der Untersuchung aufzukommen, es ist die Abfolge vom Nichtwissenschaftlichen als dem Früheren zum Wissenschaftlichen als dem Späteren, die den entwicklungsgeschichtlichen Gehalt der Darlegung zu sichern hätte. „Bevor historische Kunst in die Wissenschaft eingegangen ist, ist sie durch Dichter und Kritiker ins Leben eingegangen“ (S. 181). Das klingt ein wenig nach Rousseau und Herder. Der Grundabsicht könnte man zustimmen, der Formulierung bereits nicht. Kunst geht ins Leben durch den Künstler selber. Daß sie des Vermittlers bedürfe, Dichters oder Kritikers, ist eine ganz moderne Erfahrung, die in die Geschichte zurückprojiziert zu werden nicht verträgt. Man mag mit Sympathie Lützeler folgen, wie er aus der Begeisterung für die Gegenwartskunst der Kunst überhaupt begegnet: weder macht ihn das zum genaueren Historiker (oder „Systematiker“) noch zum verlässlicheren Beurteiler der Moderne.

Das Erste ist immer das Hervorbringen, die Reflektion kommt danach. Es waren aber auch stets die Hervorbringenden in der Kunst, die in der Reflektion schöpferisch waren, mit anderen Worten, das bedeutsam Neue des Anderen zu sehen und zu beurteilen vermochten. Unmittelbarkeit und Reflektion, um es mit Anklang an Hegel zu nennen, wären so geeint, ein reproduktives Moment taucht nicht auf. In „Giotto und die Entwicklung des modernen Kunstbewußtseins“ (1962) haben wir verfolgt, wie sich vom Historismus an das reproduktive Element im modernen Kunstbewußtsein verstärkt hat, und wie unumgänglich notwendig es ist, dieses Moment aus dem Blick auf die ältere Vergangenheit herauszuhalten. Der Hinweis auf *Dante* sei deshalb wiederholt, weil er der sehr stoffreichen Darlegung Lützelers gegenüber frühzeitig einen Standpunkt verschafft. Es war Dante, der das erste Wort zur Unterscheidung Cimabues und Giotto als Protagonisten älterer und jüngerer Generationskunst hinterließ, womöglich auch diese

Erkenntnis selber erbrachte. Dante war also unter den damaligen Umständen der über Kunst zu urteilen Fähige, der Wissende. Bei Lützelers müsste er erscheinen unter dem Titel „Künstler über Kunst“ mit dem Akzent auf der Subjektivität seines Urteils, oder unter dem Titel der Kunstkritik, da seine Aussage eine Wertentscheidung enthält. Auch was Vasari über Giotto beibrachte, fände sich bei Lützelers unter Kritik der Kunst oder Künstlerviten und also Nichtwissenschaftlichkeit der Kunsterkenntnis, obwohl doch sonnenklar ist, daß Vasari den Wissenschaftler abgab, wie er unter damaligen Umständen allein in Betracht kam, nämlich nach festen Maßstäben urteilend und als selber Kunstschaffender mit dem Gegenstand seiner Aussage vertraut. Was wäre denn neuere Kunstwissenschaft, müsste sie sich die Geschichte der italienischen Kunst von Nicola Pisano bis Michelangelo selbst rekonstruieren? Was wäre sie ohne Goethes neuen Begriff für Kunst des Mittelalters vom Großen-Ganzen her, was ohne das fundamentale Wort von der Kunst, die lange bildend war bevor schön? Nach Lützelers war das „Kunstkritik“ und „außerwissenschaftliche Kunsterfahrung“ — wir finden darin Grundwissen von Kunst, ohne welches keine Kathederkunstwissenschaft zu etablieren war. Für Lützelers dreht sich alles um das **Bewerten**, das der Kunstkritiker habituell zu leisten habe, ohne es anders als subjektiv zu können, das sich aber beim Wissenschaftler bei aller Entschlossenheit zur Objektivität mehr oder weniger ungewußt einschleiche. Und diese Typologie eines Wissenssoziologen ist es, die historischer Prüfung nicht standhält. Mag es Künstler mittleren Ranges geben, deren Urteil über die Kunst des anderen subjektiv begrenzt ist, so lehren uns die bedeutenden Künstler im allgemeinen recht genau, was die Kunst des Anderen wert ist. Von Dante über Dürer, Michelangelo, Rubens, Delacroix ist das erwiesen. Beckmann und Picasso sagen uns weit Wichtigeres über zeitgenössische Kunst als die meisten Kunstbuchsreiber, um von Beuys oder Warhol nicht zu reden.

Soviel Sinn für Individuelles das Individuum Lützelers hat, im Umgang mit der „Majestät des Kategorialen“ (Bandmann) treibt er es sehr als Statistiker, der sich an die Durchschnittswerte hält — oder aber er nimmt die literarischen Formen von Aussagen zur Kunst derart wichtig, daß ihm dabei ein Villard de Honnecourt zum „Reisebuchsreiber“ wird, und er Georg Kauffmanns ölig geschriebenen Florenzfürher putzigerweise neben Goethes Italienische Reise treten läßt. Die Geschichte des Künstlerethos sei noch nicht geschrieben, die Soziologie des Sammlers fehle noch, gar ein „anschauliches Buch über das Ringen des Künstlers um Normen und über seine Befreiung von ihnen“: Überproduktion an Wissenssoziologie, und doch nicht recht als Systematik anzuerkennen. Ohne von Grund auf zu klären, was Kunst sei, möchte die Unterscheidung von wissenschaftlichem und nichtwissenschaftlichem Kunsterkennen das Fundament nicht hergeben, das zu einer Lehre der Methode der Kunstwissenschaft erfordert wäre.

Nehmen wir es dennoch für keine Kleinigkeit, daß Lützeler in seinem Leben zahlreiche Gelehrte kennenlernte, die bei wenig Sinn für Kunst viele Bücher darüber schrieben. Ging es ihm anders, etwa bei Wölfflin, der Kunstempfindung und reflektierenden Verstand in einem aufwies, so war seine Sympathie groß und der Idealtypus des Kunstgelehrten gesichert. Da es grau geworden ist in unserem Fach, sollte man sich schon sagen lassen, was ein berührbarer, der Sprache mächtiger Kunstgelehrter bedeutet. Aber dann sagt Lützeler von Wölfflin, zwei Seelen wohnten — ohne Ach — in seiner Brust, und es ist wohl ein hübsches Wort, nur nicht ein ganz genau treffendes, denn was es da zu einer Symbiose von Zweierlei addiert, das ist von Anfang an unteilbare Einheit, der das Auge als Organon dient. „Sehen“ in dem tieferen Sinne, der Croces kritisch gemeinten Begriff von der „*pura visibilitá*“ übertrifft, hat Lützeler ungeklärt gelassen. Es hätte vor allem anderen zu seinem Thema gehört, und da das Feld hier nicht durchgepflügt wurde, ist einiges Unkraut gewachsen.

Wohl aber glauben wir nicht zu irren, wenn wir das Wort von den „zwei Seelen ohne Ach in einer Brust“ auf den Autoren selber beziehen, der an sich den engagierten Kunstfreund wie den beweglichen Denker kennt, sich dieser Erfahrung aber zu sicher ist, als daß er darüber zum Philosophen würde. So vernehmen wir einen besonderen Herzton aus dem Bericht von der Expertenversammlung des Jahres 1948 in Köln, als über Wiederaufbau oder Abriß der zerstörten Kirchen der Stadt zu befinden war und die mancherlei Bedenklichkeit der Gelehrten des damaligen Oberbürgermeisters Adenauer unverhüllten Widerwillen erregte. Der dann als Historiker aus warmer Beteiligung und großer Übersicht die Sorgen der Gegenwart traf und mit zündender Rede seine Hörer überzeugte, war kein anderer als der Autor unseres Buches, dem hier an einer geschichtlichen Entscheidung mit-zuwirken vergönnt war. Dies ist die geheime Mitte des Buches, dessen Autor sich mit „Praxis“ nicht erpressen zu lassen braucht.

Beginnen tut das Buch weit vor der Wissenschaft und vor der Kunst bei den Maskentänzen der Eingeborenen, so wie es enden soll mit dem Ausblick in die Weltkunst jenseits des Abendlandes. Ist es „unmittelbare Begegnung mit Kunst“, was beim Kulttanz geschieht? Gewiß nichts Unmittelbares mehr unterliegt den lichtsymbolischen Worten unter dem Heziloleuchter des Hildesheimer Domes, die besser unter den Kategorien von E. R. Curtius abzuhandeln wären. Heinse sodann über des Rubens Amazonenschlacht belegt uns doch die unmittelbare Erfahrung von Kunst nur in dem Sinne, der durch die später abgehandelte dichterische Erfahrung von Kunst (oder noch später: Künstler über Kunst) erläutert wird, und kaum mit jedermanns unmittelbarer Kunsterfahrung gleichzusetzen ist. Was unserem Autoren wichtig ist: der Vergleich der wissenschaftlichen Kunsterfahrung eines Jakob Burckhardt mit der Heinseschen. Burckhardt richte sich nicht auf den Wirrwarr der Leidenschaft, sondern die Strenge der Komposition. Burckhardt,

einer unserer wichtigen Ahnen, das bezweifelt niemand. Ihn polar von Heinse abzuheben, fordert nur gleich den Einwand heraus, daß in Burckhardt selber ein Dichter steckte und sowieso die unmittelbare Kunsterfahrung des begabten Individuums. Mag sein, daß er dem Dichter in sich nur gelegentlich Auslaß gab. Ein Unterschied bleibt zwischen Heinse und Burckhardt, der nicht durch Dichter und Wissenschaftler zu erklären ist: Burckhardt ist der historisch spätere, an das „Beschreiben“ bereits mehr Gefesselte, der sich in abstrahierenderer Weise an das Formgerüst des Kunstwerkes hält — das läßt sich eben vom Individuellen abgesehen nur historisch, nicht wissenssoziologisch erklären.

Lützeler wird ab nun Vergleich auf Vergleich folgen lassen, um die wissenschaftliche Kunsterkenntnis besser zu beleuchten: immer wird er mit der Frage zu rechnen haben, ob der Vergleich historisch sinnvoll angeordnet war. Es wäre mißlich, diese Fragen hier mit der Regelmäßigkeit eines Uhrwerkes abschnurren zu lassen. Auch wäre es ungerecht der eigentlichen Stärke des ganzen Unternehmens gegenüber, die schon in der Auswahl der Texte liegt, Auswahl, die der großen Übersicht des Autors und seinem sicheren Sinn für das Interessante zu verdanken ist. Was Homer über den Schild des Achill im 18. Gesang der Ilias sagt, wie unermesslich gehaltvoll ist es an plastischer Gestalt, die wiederum zentrale Wahrheit über das Wesen des griechischen Menschen bedeutet: wäre es nicht überhaupt des ganzen Lützelerischen Unternehmens beste Ausgangsstelle gewesen, indem es lehrt, daß der schöpferische Künstler auch über die andere Kunstgattung auszusagen weiß? Nun, Lützeler ist hier bei seinem Untertitel „Dichterische Erfahrung der Kunst“ und schreitet alsbald weiter. Kommt er darauf zu der als Quelle unschätzbaren Beschreibung der Hagia Sophia durch Paulos Silentiarios, die eben doch besser als Ekphrasis zu erklären ist, so nimmt er entweder dem Homer zuviel oder gibt dem Silentiarius über sein Verdienst.

Mit Winckelmanns Beschreibung des Torso vom Belvedere finden wir uns aber an den Platz versetzt, an dem die neuzeitliche Wissenschaft von der Kunstgeschichte ihren Ausgang nimmt, und wo sie folglich auf sich selber acht geben muß. In der schönen Schatztruhe „Dichterische Erfahrung von Kunst“ ist uns Winckelmann zu sehr versteckt. Wohl ist über seine Sprache nicht genug zu staunen. „Kein zweiter, der sich je zur Kunst geäußert hat, war so wie Winckelmann von dem Ziel besessen, in der Beschreibung eines Bildwerks ein wenn nicht eben gleichrangiges, so doch wenigstens gleichstimmiges Abbild des Bildwerks hervorzubringen“ (S. 88). Dem stimmen wir zu, mancher hat es schwächer gesagt. Es ist nur nicht alles gesagt. Zuvor hat Winckelmann selber gewußt, seine große Gabe der Kunstbeschreibung der Zugehörigkeit zu einer weniger schöpferischen Epoche zu verdanken („wären die Alten ärmer gewesen, hätten sie besser über ihre Kunst geschrieben ...“). Die Kunst wird schwächer, Kunstwissenschaft tritt heran. Weshalb darf Winckelmann als erster neuzeitlicher Kunstwissenschaftler

gelten? Weil er es begründen will, weshalb und in welchem Grade etwas schön sei. Dieses Begründen ist ein Begreifen. Winckelmann ist der erste, ein Gestaltetes einheitlich auf einen Sinn hin zu begreifen. Aus der Form springt ihm die Idee der Darstellung hervor. Winckelmann ist ebenso gut der erste Formbeschreiber wie der erste Ikonologe zu nennen, und wie er die Mannigfaltigkeit der Formen unter den einen Kristall des Sinnes bringt, entspricht es grundsätzlich der Sedlmayrschen Anweisung, auf den „anschaulichen Charakter“ hin zu interpretieren. Zwar läßt auch Lützelers an anderer Stelle die neuere Kunstwissenschaft mit Winckelmann beginnen. Da scheint er sich an die normale Gewohnheit zu halten, denn in die Geschichte der kunstwissenschaftlichen Begriffe arbeitet er Winckelmann nicht mehr hinein, nachdem dieser einmal unter „Dichterische Erfahrung von Kunst“ geraten und verlorengegangen ist. Zu einer Geschichte der kunstwissenschaftlichen Begriffe ist das Orbis-Academicuswerk nicht geworden.

Kunstkritik ist der breit behandelte nächste Gesichtspunkt. Eine möglichst weitgefächerte Trias steht am Anfang: Bernhard von Clairvaux, Vasari, Diderot; Theologe, Künstler, écrivain. „Die drei sind verschieden genug, um das Problem der Kunstkritik in seiner Vielfalt deutlich zu machen“. Mème trop, möchte man sagen. Wie will man da auf einen „Typ Kritiker“ kommen (103)?

Uns gibt erst Diderot Anlaß, den Begriff des Kunstkritikers anzuwenden, beginnt doch zu seiner Zeit, das Urteil über Kunst unsicher zu werden und die Gesellschaft auf den Vermittler zu warten, der Kunst für sie entdeckt. Es ist eben der Zeitpunkt der Krise, da das Reflektieren über Kunst mit Winckelmann anhebt. Diderot ist ein bedeutender Entdecker und Benenner von Kunst. Das gilt gewiß nicht für die zahllosen Kunstkritiker des 20. Jahrhunderts, die sich daran gewöhnten, daß sich in immer schnellerem Rhythmus die je neue Welle von Modernität einstellen würde. Entdecken und Neubenennen ja — aber von was? Lützelers hat seinen eigenen Sinn für Qualität und schätzt Meier-Graefe als Kunstkritiker hoch, was sicher mehr ist als entweder ihn ganz zu vergessen oder nur historisch dem Jugendstil zuzuordnen wie jüngst Moffett. Letztlich dient Meier-Graefe dann doch nur als Exempel für den „engagierten“, den subjektiven Kunstkritiker. Was aber, wenn er als Schreiber der Entwicklungsgeschichte der modernen Malerei gewürdigt würde? Wäre er dann ein anderer, wissenschaftlich-objektiverer? Und auf welche Waage sind seine beiden wichtigen Bücher über Böcklin und den jungen Menzel zu legen? Mit denen er zentrale Knoten in der Geschichte der modernen Kunst schürzte? Gäbe es nur mehr von solchen kritischen Grunduntersuchungen, dann sähe es in der „wissenschaftlichen“ Commentierung der modernen Kunst anders aus. Lützelers hat sich ein wenig sehr darauf festgelegt, mit dem jeweils Modernen zu sein, und sich den Kunstkritiker nach diesem Bild zu modeln. Er verfehlt also folge-

richtig an einem Hans Sedlmayr kritische Potenz und Mut, wenn er ihn — unter einem anderen Titel des Buches — mit „abständigen Katholiken“ in einen Topf wirft, und wird auch den Kulturfunktionären kommunistischer Staaten nicht gerecht, die, selber urteilsfähig wie Lunatscharky, einer ausgedünnten Abstrakten das Gesellschafts-Ganze auszudrücken nicht zugeben wollen. Die „verworrenen Anschauungen hinsichtlich der Kunstkritik zu ordnen“ (S. 481), ist Lützeler mangels historischer Differenzierung kaum gelungen.

Lassen wir das Kapitel „Künstler über Kunst“ beiseite, von dem der Autor selber einräumt, daß es nicht viel Neues bringe, und gehen wir zum 4. Teil über, mit dem die Behandlung der Kunstwissenschaft beginnt. Wir sagen vorweg, daß er nicht nur interessante Belegstellen vorführt, sondern solche, die für die Geschichte des Faches entscheidend sind, und deren polarisierte Gegenüberstellung einen Lichtbogen erzeugt, wir rühmen darüber hinaus, daß er in großer Unabhängigkeit von den herrschenden Meinungen weder von kleinteiliger Spezialforschung noch ausschweifender Ikonologie das Heil der Wissenschaft erwartet, ohne sich dabei auf den Schutz einer politischen Heilslehre verlassen zu können, ja daß er den Mut soweit treibt, die wichtigeren Lehrstücke zur Kunstwissenschaft vorzugsweise der deutsch geschriebenen Literatur zu entnehmen. Im übrigen kommen wir um die Wiederholung nicht herum, daß es der Darstellung an der strengeren Geschichtlichkeit fehlt und daß ihr die Entwicklung der Begriffe nicht den Gegenstand ausmacht. Sonst wäre mit Winckelmann zu beginnen gewesen unter Rückblick auf die lange Geschichte des Kunsterkennens von der Antike an, sonst hätte um Hegel kein Weg herumführen dürfen. Hegels Systemgeschlossenheit ist nicht nach Lützelers Geschmack. Was aber richtet der schon aus gegen den Philosophen, dessen Ästhetik eine ganze Kunstwissenschaft enthält und der den Entwicklungsgang des Faches durch das 19. Jahrhundert maßgeblich beeinflußt hat, es sei zur Nachfolge anregend oder zum Widerspruch? „Methode und Systeme der Kunstwissenschaft“ sind daher mit der Gegenüberstellung Tietze-Badt zu arg verspätetem Zeitpunkt eingeführt. Die Neigung zu Badts Option, Kunstgeschichte oberhalb der Ebene allgemeiner Geschichte zu treiben, sei notiert, desgleichen der Akzept von Badts Heideggerisch inspirierter Ansicht von Wahrheit der Kunst, der unser Autor die Skizzenhaftigkeit anmerkt, ohne aber den Schluß zu ziehen, sich bei Hegels Kunst als Ausdruck absolutbezogener Idee ein besseres Fundament zu schaffen.

Ab 517 heißt es dann „Geschichte der Kunstwissenschaft“. Sie stützt sich auf Waetzoldts „Deutsche Kunsthistoriker“. Das Kapitel ist bald vorbei, man reibt sich die Augen und hat nur erneut erfahren, daß Kunstforschung nicht außerhalb des jeweiligen Verhältnisses zur Gegenwartskunst betrieben werde. Eine systematische Parallelisierung von Wissenschafts- und Kunststilen nach Art von W. Passarge geht unserem Autoren allerdings zu

weit, er meint, Wölfflin sei nicht mit dem Impressionismus zusammenzudenken, und was denn eines Tages als Parallelität der Kunstforschung zu Pop Art und Mobiles vorzuschlagen wäre. Die Antwort hätte er sich selber geben können: wie Pop Art das heitere Bekenntnis zur Kunstlosigkeit ist, betreibt manch Heutiger, nur wenig heiter, sein Fach, ohne an Kunst zu rühren, und mobil wird er dabei sein, wie es die Konjunkturen ihm jeweils nahelegen. Von dem vielversprechenden Kapitel bleibt nur Waetzoldts Meinung, Kunstforschung vollziehe sich in den drei Phasen Kennen-Erklären-Verstehen, an welche recht empirische Trinität die Untersuchung sich fortan hält.

Ein Kapitel Selbstdarstellung von Kunsthistorikern sorgt abermals dafür, dem Kunstwissenschaftler die Gegenwartskunst nahezulegen. Swoboda, Gantner auf der einen Seite plädieren für Gegenwartsnähe des Forschers, als Gegner ist ihnen von Einem gegenübergestellt, der der Tradition das Wort redet. Einen Teil Recht, einen Teil Unrecht hat dabei jeder, man müßte sich schon an Nietzsches Wort halten, daß nur von der höchsten Kraft der Gegenwart die Vergangenheit zu deuten sei, und sich dafür nicht gerade auf Beuysens Badewanne berufen. L. selber sagt richtig, daß Tradition schöpferisch angeeignet werde (S. 545). Herrscht deshalb die „Tradition des Traditionsbruches“? Welchem wirklichen Künstler ginge es nicht um sein neues Werk statt das Negieren der Tradition? Kurt Badt hat da genauer vom „kunstgeschichtlichen Zusammenhang“ gesprochen und ihn aus der schöpferischen Freiheit erklärt. Delacroix, im 19. Jahrhundert der große Neuerer, reichte in dieser Potenz als einziger bis zu Rubens zurück. Was wäre es ihm schon gewesen, ein Anti-David zu sein! Kurt Badt stellt dann auch vor die Entscheidung, was der Kunsthistoriker mit der Kunst nach 1910 beginne, die zur schöpferischen Aneignung der Tradition nicht mehr gewillt (oder fähig) sei, der Kunst, die Hans Sedlmayr wohl am treffendsten als die „ästhetische“ bezeichnet hat. Da Lützelers sich wertend hier anders entschieden hat, setzt er sich mit solchen Grundzweifeln nicht auseinander.

Er geht nun zum **K e n n e n** als dem ersten Ring kunstwissenschaftlicher Urteilsbildung über. Als Kronzeugen wählte er Friedländer, und eine glücklichere Wahl konnte er nicht treffen. Friedländer, mit den Wassern der Naturwissenschaft gewaschen, sagt am Ende doch (S. 577) das entscheidende Wort: „Der Vorgang der intuitiven Urteilsfindung kann seiner Natur nach nur unzureichend geschildert werden. Mir wird ein Bild gezeigt. Ich werfe einen Blick darauf und erkläre es für ein Werk Memlings, ohne eine Prüfung des Formenbestandes vorgenommen zu haben. Diese innere Sicherheit ist nur dem Gesamteindruck abzugewinnen, niemals einer Analyse der sichtbaren Formen ... Der erste Eindruck entscheidet ...“ Merkwürdigerweise läßt Lützelers Resumé hier das Entscheidende weg. Ist es ihm zu absolut genannt, das Vorrecht des Ganzen vor den Teilen? Zuvor hatte er

den seltsamen Satz riskiert (S. 569) „eine nicht auszuschaltende Fehlerquelle jedoch ist die Tatsache, daß wir mit eigenen Augen sehen — gegenwartsbedingt“. Ja, aber mit welchen Augen denn sonst? Sie brauchen bloß nicht von der schlechteren Gegenwart bedingt zu sein. Allein mit den eigenen Augen sehend kam doch Friedländer zu seinen so treffenden Urteilen, eben hervorragenden Augen. Weshalb nicht klären, was ganzheitliches Sehen ist, damit die Basis allem weiteren Erkennen, „Erklären und Verstehen“, gleich gesichert sei? An dieser Stelle des sog. Zuschreibens wäre unbedingt Atem zu holen gewesen, hat man hieran doch den festen Kern des Erkennens in der Kunstgeschichte, vor dem so mancher ideologie-kritische Neuerer auf die Flucht nach Frankfurt oder Ulm gegangen ist. Vielleicht hätte Lützeler hier doch etwas mehr „Sachforscher“ sein müssen, einer, der begreift, was die Datierung von Castel Seprio bedeutet, was aufgebracht werden muß, das Vorbild des Codex Egberti zu finden, dem es nicht unwichtig ist, ob St. Gilles bereits 1116 möglich ist, wohin von Sens die Reise führen mag, wie der frühe van Eyck im Turin-Mailänder Stundenbuch nachzuweisen ist, woher Donatellos erste Schritte stammen, wie ein echtes Dürer-Monogramm vor der ersten Italienreise aussehe, und wie das Juliusgrab zu rekonstruieren sei.

Alle die weiteren Schritte auf Erklären und Verstehen hin bedürfen des sicheren ersten, den zu unterschätzen viel zu naheliegt. Ort, Zeit und individuelles Verdienst zugleich zu erkennen, macht nach Goethe die Achse der Kunstkenntnis aus. Die Achse also auch des Kenner-Urteils. Wäre sie bei jedem befestigt! Er hätte mehr Freude an seinem Fach, in welchem es immer etwas zu entdecken gibt.

All das ist dem Clemenschüler, der Lützeler auch ist, nicht unbekannt. Da er aber im Intellekt sehr beweglich ist, hat er sich selber mit „Sachforschung“ nicht beschweren mögen, so daß seine Intuitionen hierzu etwas aetherisch wirken. Soll „Erklären“ nun auf der nächsthöheren Stufe der Erkenntnis zu finden sein und soll es auf das Konstruieren von historischen Gesetzmäßigkeiten hinauslaufen, so kommt es beim Autoren schlechter weg. Zu den Einmaligkeiten bekennt er sich mehr als zu den „Gliedschaften“. Er hat sich deshalb nicht in Hegel eingearbeitet und alles, was auf Hegel folgte, Schnaase, Riegl, Sedlmayr, sich nicht durchaus zu eigen gemacht. Dabei gäbe es bei Hegel nur zu staunen ob des Sinns für die konkrete Individualität, der nur nie auf Kosten des Sinns für Universales erwiesen wird. Wir leugnen gar nicht, daß eine den Kern der Individualität aufzehrende, übergreifende Begrifflichkeit, wie sie Riegl im Holländischen Gruppenportrait entwickelt hat, abschrecken mußte. Wir sind uns auch nur zu bewußt, in einem pluralistischen Zeitalter zu leben, dem es bereits autoritär klingt, wenn es von begrifflicher Einheit hört, aber was bedeuten schon solche kleinen Neurosen vor der großen Objektivität der Geschichte, welche Wirkungsringe um die Schöperischen zeigt, die wir dann

eben Stile nennen, ob sie auf Nicola Pisano zurückgehen, auf van Eyck, auf Michelangelo, auf Rubens? Ein Begriff von Stil, wie er frei ist von jeder Mechanistik, kann gar nicht pluralistisch widerlegt werden. Wurde aber nicht erkannt, daß Frühgotik in der Ile de France eine Folge des Sugerbaus von S. Denis ist, dann war schon das „Kenner-Urteil“ der sog. ersten Ebene nicht genau genug.

Zum „Verstehen“ aufzusteigen, bei nur partieller Klärung der Voraussetzungen, bringt nicht geringere Schwierigkeiten mit sich. Lützelersorgt sich zunächst wieder um das Werten. Kein Verstehen ohne Wertgefühl (Dilthey). Was aber ergibt eine noch so ausführliche „Philosophie des Verstehens“ von Bollnow anderes, als daß eine „wirkliche Gemeinsamkeit Verstehenden und Verstandenen“ zu umgreifen habe (672)? Das käme auf den Sinn des Individuums für das andere hinaus, beließe alles innerhalb sog. Mitmenschlichkeit. Gadamer ist da schon radikaler, indem er keine Versicherung gegen den „hermeneutischen Zirkel“ anbieten will. Bollnow wie der von Lützeler nicht herangezogene Gadamer bleiben aber darin verwandt, daß sie keine Allgemeingültigkeit einführen, keine Zentralmonade, auf die sich beziehend die Monaden einander verstehen — so wie es Leibnitz darstellen konnte. Ist Sinn für das Andere letztes Wort, dann wird die Frankfurter Schule den Fuß fix in die Tür schieben und das Klasseninteresse hinter dem Sinn für das Andere denunzieren.

Aber der Autor unseres Buches wäre überfordert, wollte man von ihm verlangen, was Philosophen dieser Tage zu leisten außerstande sind. Mit ihm finden wir uns einig, an verstehender Kunstgeschichte dann das oberste Ziel dieser Wissenschaft zu haben, wenn „Verstehen die Synthesis der Geisteskräfte“ (669) ausmacht, und wenn uns Burckhardt, Justi, Carl Neumann, Wölfflin und Pinder als Klassiker verstehender Kunstwissenschaft genannt werden, von denen einige die Grenzen des Faches zu überschreiten vermochten. An ihnen wird die sinnliche Empfänglichkeit wie Ausdruckskraft zu Recht gerühmt. Dagegen kommt es zu einer ersten Auseinandersetzung mit Panofsky „Apriorismus“, von der man sich nicht ganz überzeugt findet. Eine soeben bei Lützeler fertiggestellte Dissertation meint Panofsky mangelnden Sinn für das Einzelwerk vorwerfen zu können. In seinem Buch über die deutsche Plastik des 11. bis 13. Jahrhunderts gingen stets die allgemeinen Charakteristiken den Einzelbehandlungen voraus. Soll das nun viel besagen? Ob die allgemeinen Bestimmungen reich genug sind, müßte zur Debatte stehen, denn daß Panofsky sie nicht anders als vor Werken gewonnen hat, kann doch wohl kaum bezweifelt werden. Herrscht unter uns bereits Conceptphobie? *Scientia non est singularium*. Aus der Absicht, Einzelwerke beschreiben zu wollen, entsteht noch keine Wissenschaft. Sich an der Geschichte des Faches zu versuchen, ist heute weitverbreitet. Dissertationsgegenstände sollte man doch nicht aus diesem Bereiche wählen, der große Erfahrung fordert.

Was meint eigentlich unser Fach mit „Beschreiben“? Lützelers findet, eine „Geschichte der Beschreibung“ gebe es noch nicht (708). Er denkt aber an Beschreiben in dem naiveren Wortverstand unmittelbaren Wiedergebens und Mitteilens in der Sprache, wofür er selber beträchtliche Begabung aufweist. Doch weder Wölfflin noch — wie oben schon behandelt — Winkelmann wären allein von der Lebendigkeit der Sprache her richtig gewürdigt. Weshalb ist der Katalogtext, den Wölfflin als Muster herausarbeitet, gut lesbar? Weil Wölfflins Auge das an einer Form einheitlich Gebildete durchschaut und somit begreift, ist seine Sprache um so klarer. Es ist das Knochengerüst begrifflicher Erkenntnis nur des sprachlichen „Fleisches“ andere Seite. So sollte auch in unserer Wissenschaft der Beschreiber nichts anderes tun, als der Physiker, wenn er einen neuen Tatbestand unter bisher unbekanntem Gesetz „beschreibt“ — also begreift. (Dazu des Rezensenten „Methodik der Kunstwissenschaft“, 1970, S. 57.) Die Beschreibungsprobe, die Lützeler mitteilt, betrifft sowohl die Seite sprachlicher Mitteilung als auch die des Begreifens. Es geht um die Naumburger Gema. Pinder, den überhaupt zu berücksichtigen des Autors Unabhängigkeit von Konjunkturen beweist, ist als einziger lapidarer Sprache mächtig, und vermag mit wenigen Worten die Figur nachzumeißeln. Beenken, den Lützeler für besser ansieht, ist mit vier ganzen Seiten für uns schon viel zu breit, Lützeler selber kommt mit zwei Seiten aus und weist als einziger mit Nachdruck auf das Aufschlagen des Buches hin, in dem er den Sinnkern der Figur zu Recht erkennt. Pinder hat dies merkwürdigerweise gar nicht genannt. Hätte es ihm widerstrebt, auf die französische Herkunft des Motives hinweisen zu müssen? Denn ohne das ungenannt gebliebene Reims ist es nicht zu erklären. Hier zeigt sich, daß die gute Beschreibung in einem auch die am besten erklärende ist, indem sie den geschichtlichen Hintergrund eröffnet. Und damit ist dann auch besser zu verstehen.

Lützeler hat die bedeutsame Auseinandersetzung zwischen Kurt Badt und Hans Sedlmayr um die Interpretation von Vermeers Malerkunst ebenfalls unter „Beschreiben“ behandelt, wobei Badts Insistieren auf einer psychologisch „gegebenen“ Reihenfolge in der Raumschließung ihm Recht zu geben scheint. In Wirklichkeit hatte Badt die Überinterpretation angefochten und selber eine bewußte Unterinterpretation geliefert. Das gehört in die Geschichte der kunstwissenschaftlichen Begriffsbildung. Da Lützeler sie nicht gibt, hätte er den Fall wohl unter Ikonologie behandeln müssen. Was alles bis hierhin erörtert wurde, wird am Ende des ersten Bandes durch ein Wort Emil Staigers zusammengefaßt: „Was wir glauben und was die wissenschaftliche Forschung verantworten kann, vermöchte ich heute noch nicht zu vereinen. So bleibe die Frage offen . . .“ (S. 778). Und offen wird sie auch bleiben, nachdem der zweite Band des Werkes geprüft sein wird. Offenlassen ist nun einmal Herzstück von Lützelers Weltanschauung und Lehre.

Wäre die Dimension Form-Inhalt als Unteilbares in den ersten Band hineingenommen worden, hätte es eines zweiten Bandes zur Darstellung kunstwissenschaftlichen Erkennens nicht bedurft. Der Autor wollte es spannend machen und sparte an Ritardandi nicht. So wiederholt der 7. Teil von der heteronomen Grundlegung der Kunstwissenschaft das bisher am Subjekt des Erkennens erörterte Thema, ob Kunstwissenschaft aus sich allein zu konstituieren sei oder aber der „Vorgabe“ bedürfe. Der Autor räumt es weder der Theologie noch der Philosophie noch der Psychologie noch der Soziologie noch der Naturwissenschaft ein, solch begründende Vorgabe zu liefern. Wieder sind die Texte mit wachstem Spürsinn ausgewählt (auch mit Lützellerschem Esprit: „Der dort und di do haben eine Libido“ . . von Karl Kraus, als Siegel unter den Psychologismus gesetzt) und können dem Leser nur warm empfohlen werden. Hervorgehoben sei die Erörterung des Soziologismus wissenschaftlicher oder politischer Art. Da hatte Lützeler in der von ihm herausgegebenen Zeitschrift Bentmann-Müllers unvermeidliches Buch von der Villa als Herrschaftsarchitektur durch Thomas Hölscher rezensieren lassen. Hölscher wirft den Villenbuchschreibern vor, den Bauten Palladios etwas an gesellschaftspolitischer Funktion der Herrschaftsverflechtung aninterpretiert zu haben, das alleinig Kind des Denkens des 19. Jahrhunderts sei, und erklärt mit verständiger marxistischer Dialektik, daß die Kunst einer herrschenden Minderheit durchaus ein „substantiell allgemeines Interesse“ artikulieren könne, sofern die ästhetische Qualität gesichert sei. Erkennt er im übrigen in der kurzschlüssigen Zuweisung von „Bedeutungswerten“ an das Kunstwerk das Grundübel auch aller ikonologischen Spekulationen (S. 914), so trifft dies in der Tat weiten Teilen der heutigen Kunstwissenschaft an den Nerv und wird wohl nicht gern zur Kenntnis genommen werden.

Ist es aber nicht zu optimistisch, dem Fach Kunstwissenschaft die erst seit der Epoche der „pura visibilitä“ beanspruchte Autonomie zu bescheinigen, an der es gerade in unseren Jahren auch öffentlich unruhig zu werden beginnt? War Dante „voraussetzungslos“? Hat nicht Vasari gezeigt, was der nicht von ihm geschaffene tiefere Begriff von Imitatio für Kunstkritik und -geschichte leistet? Ist es nicht ein mit dem 19. Jahrhundert aufkommender Zug zur verengenden Spezialisierung gewesen, der das Fach von seinen Wurzeln in der Philosophie der Goethezeit abschneidend autonom gesetzt hat? Lützeler selber zitiert aus Wilhelm Salbers, des Kölner Psychologen, „kühnem Entwurf einer Psychästhetik“ (S. 835 ff) Stichworte, die sehr bezweifeln lassen, ob Autonomie der Kunstwissenschaft das letzte Wort bleiben wird. „Das Seelische lebt in immanent zentrierten Lebensformen, genau so wie die Ästhetik mit immanent zentrierten Einheiten zu tun hat . .“ Wie bedenkenswert für eine Kunstwissenschaft, die sich den Glauben an Zentriertes kaum mehr gestattet!

Also zur „autonomen Kunstwissenschaft“. Nach Lützeler habe sie zu ihren

eigenen Grundlagen gefunden durch die Auseinandersetzung mit den drei Grundtatsachen Motiv, Form und Werkstoff, so daß er seine Untersuchung entsprechend anordnet. Woher diese etwas hinkende Trinität? Woher dieses Bild von der Geschichte des Faches? Die sog. strenge Kunstwissenschaft ist begründet worden in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, als alle tieferen Bezugssysteme beseitigt waren. Als erstes flacheres Bezugssystem war das der Zeit eingeführt worden. Ein Kunstwerk in Einheit mit dem Kunstwillen seiner Zeit zu begreifen, war kategorisch geboten. Form und Inhalt abzulesen, das ergab sich, ohne daß zunächst darüber präzise nachgedacht wurde. Im 19. Jahrhundert waren die älteren Autoren vielfach mit dem „Lesen“ der Motive beschäftigt (Panofskys „Bedeutungssinn“), eine Aufgabe, die immer wieder neu im Einzelfall zu lösen ist. Dies wäre Ikonographie im normalen Wortverstand, die den „verbalen“ Gegenstand (Forssman) aufzuklären hat. Es hat aber gegenüber der Seite der Form den höchst aktiven Prozeß der Begriffsentwicklung gegeben, der dann das ikonographische Denken völlig umprägen sollte. Erst mußten Hildebrand, Riegl, Wölfflin den Begriff für die Einheit der Form auf der optischen Ebene schärfen, bevor es dazu kommen konnte, daß Hans Sedlmayr auf Einheit der Struktur hin analysierte und damit Form und Inhalt zu übergreifen strebte. Und hier wiederum ist nicht auszukommen ohne die tiefe kritische Einsicht Kurt Badts in „Raumillusionen und Raumphantasien“, daß ein derart übergreifendes — ikonologisches — Denken von Riegl die den „Raum“ ins Geistige sublimierenden abstraktiven Tendenzen geerbt hat, ohne sich darin zu erkennen.

Es ist höchst fesselnd, wie Lützelers zutreffend aus Intuition oder Geschmack heraus den Ikonographen und -logen Langweiligkeit vorhält, und dies unter Einschluß der Weltmacht Panofsky, der gegenüber er bestrickend unbefangen bleibt. Auch Überinterpretation spürt er als Gefahr dieser Richtung. Leider sind die Texte aber nicht ausreichend, mitdenken zu lassen, was ein ikonologischer Denkvorgang ist, und inwiefern er seinen Objekten, den geschichtlichen Kunstwerken, gar nicht angemessen ist. Das wäre wohl der Haupteinwand gegen die Richtung. Aber völlig immun ist Lützeler hier selber nicht. Er denkt nach der Kategorie „Nicht nur Form, sondern auch Bedeutung“, die er auch an Bandmanns Buch über mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger akzeptiert, ohne sich klar zu machen, wie sich hier zwischen Ablesbarkeit der Gegenstände auf der einen Seite und einheitlich zu sehender, symbolisch aber variabel auszudeutender Gestalt diese merkwürdigen und nie recht durch Quellen beweisbaren Fein-Zeichenbestände einschieben, die unser Intellekt selber dorthin produziert hat. Lützeler stellt pointiert Bandmann und Bauch einander gegenüber (S. 1119), um am Ende doch Bandmanns breitgestreuten Bedeutungsassoziationen Recht zu geben. Bauch aber hatte dagegen zu Recht eingewandt, es bedürfe nicht der Kunstwerke für solche Assoziationen. Form, ein Geheim-

nis den meisten, hatte er mit Goethe gesagt. Damit ist ja auch klar, wo sich die größere Zahl immer befinden wird.

Im weiteren ist noch manches gesagt, was stofflich seinen Platz behauptet, zur Methode aber nichts Neues beiträgt, ob nun noch einmal, aber nun bei vorangestellter Kunstwissenschaft, zu Geistesgeschichte, Soziologie u. a. geblickt wird. Was im übrigen die nicht ganz wenigen kleinen Corrigenda betrifft, so jagen wir ihnen nicht nach. Beschränken wir uns darauf, Courbets Bild der „Baignéuses“ (Abb. 30) nicht „Desmoiselles de Village“ zu nennen, den Hagener Museumsgründer und -eigentümer Osthaus nicht noch zum Essener Museumsdirektoren zu befördern (1268) und Heinrichs II. Bamberger Sternenmantel (Abb. 85) nicht aus seinem 11. Jahrhundert herauszunehmen, so bleibt nur die Frage, ob überhaupt Abbildungen nötig waren.

Das Buch ist von einem Sanguiniker geschrieben, der nicht dazu aufgelegt ist, fest zuzugreifen und zu bündeln. Er müßte doch erkennen, weshalb das Fach, nachdem es an den Augen zu zweifeln begonnen hat, weit und breit von Austrocknung bedroht ist. Was die „Enthierarchisierung“ angeht, sie hat es sich nicht erst aufreden lassen müssen, sie war durch den Neopositivismus bereits vorgeleistet. Die „großen Ideen“ waren längst durch die kleinen Fakten ersetzt, bevor politisch dagegen revoltiert wurde. Wie richtig beschreibt Lützeler, was alles zu einem Kunsthistoriker gehört, der „Mehrere des Geistes“ sein sollte. Aber das geht dann nur auf die Alten, an denen der Flügelschlag des Geistes gelobt wird. Heute sollen wir uns an die halten, die „offene Bezugssysteme“ predigen. Ein offenes Bezugssystem ist aber keines. Soll Kunst den ganzen Menschen angehen, dann muß sie sein schöpferisches Zentrum abbilden, über das er mit dem Zentrum der ganzen Schöpfung verbunden ist. Dann, und erst dann ist das ganze Potential einer Menschenseele erfordert, in der Wissenschaft Antwort auf Kunst zu geben. Lützeler, der immer gerne noch einen Ring „darüber hinaus“ eröffnet, und dem es folglich um Weltkunst in ganz besonderem Grade geht, hat das Wort des Chinesen Dschuang Dsi (370—324) aufgespürt (S. 704), das hier an den Schluß gestellt sei, da es auf viele offenbleibende Fragen die vom Abendland heute verweigerte, tiefste Antwort andeutet:

„Mit einem Brunnenfrosch kann man nicht über das Meer reden, er ist beschränkt auf sein Loch. Mit einem Sommervogel kann man nicht über das Eis reden, er ist begrenzt durch seine Zeit. Mit einem Fachmann kann man nicht vom Leben reden, er ist gebunden durch seine Lehre. Heute bist Du über Deine Grenzen hinausgekommen, Du hast das große Meer erblickt und erkennst Deine Ärmlichkeit: so wird man mit Dir von der großen Ordnung reden können.“

Martin Gosebruch