

Originalveröffentlichung in: Carqué, Bernd ; Mondini, Daniela ; Noell, Matthias (Hrsg.): *Visualisierung und Imagination : materielle Relikte des Mittelalters in bildlichen Darstellungen der Neuzeit und Moderne*, 2. Teilband, Göttingen 2006, S. 547-595 (Göttinger Gespräche zur Geschichtswissenschaft ; 25)

MAGDALENA BUSHART

Logische Schlüsse des Auges

Kunsthistorische Bildstrategien 1900 – 1930

Als 1901 der erste Band von Paul Schultze-Naumburgs *Kulturarbeiten* erschien, sorgte er allgemein für Aufsehen. Schultze-Naumburg, dem Kreis konservativer Reformer um Ferdinand Avenarius zugehörig, hatte das Projekt auf insgesamt neun Bände ausgelegt, mit denen er »der entsetzlichen Verheerung unseres Landes auf allen Gebieten sichtbarer Kultur«¹ entgegenarbeiten wollte. Spektakulär war die Reihe weniger ihres Anliegens als der Ausstattung wegen. Der Text wird von zahlreichen Fotografien begleitet, wobei den »Beispielen« gelungener Bauten, Hofeinfahrten oder Gartenmauern (zumeist vom Beginn des 19. Jahrhunderts) »Gegenbeispiele« jüngeren Datums gegenübergestellt sind. In der Erstauflage des ersten Bandes waren die Bildpaare noch in den Fließtext eingebunden, in späteren Auflagen und Bänden wurden sie als reine Bildseiten dem Text zugeordnet (Abb. 1 u. 2).² Die Aufwertung der Fotografien erscheint nur konsequent; galt es doch, »auch die ungeübtesten Augen durch stetig wiederholte Konfrontierung guter und schlechter Lösungen gleicher (oder ähnlicher) Aufgaben zum Vergleich und da-

1 Paul Schultze-Naumburg, *Kulturarbeiten*, Bd. 1: *Hausbau*, 4. Aufl., München 1912, Vorwort (o.S.).

2 Das neue Layout findet sich erstmals in der 1906 erschienenen 3. Auflage des ersten Bandes.

— 51 —
GEGENBEISPIEL

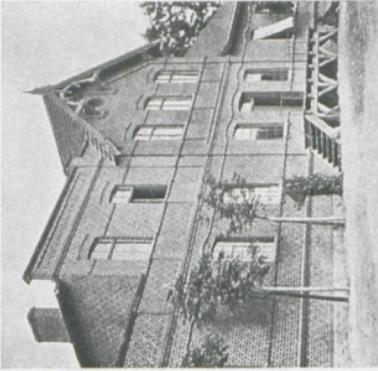


Abbildung 20

Zwecke gedient hätte, weil er auf den Speicher hätte führen müßte, auch wohl keine Beamten hier wohniten, musste man die Platte vor dem Regen mit einem Dach schützen. Um den hierbei entstehenden Bodenraum gut zu beleuchten und dadurch nutzbar zu machen, floss man die Vorderwand in einen Giebel endigen, den man mit einem grossen ovalen Fenster versah. Um das Dach zu tragen, fügte man Stützen vorn unter und es muss-

BEISPIEL

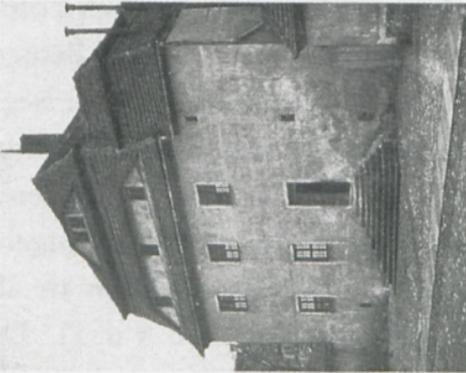


Abbildung 21

Warestelle zu schaffen, denn der eine Raum rechts von der Thür beherberge die Salzwage. Eine weit vorspringende und breite Verdachung ergab sich also von selber. Da auf dieser Verdachung ein Balkon keinem

Abb. 1: Paul Schultze-Naumburg, *Kulturarbeiten*, Bd. 1: *Hausbau*, München 1901, S. 50/51

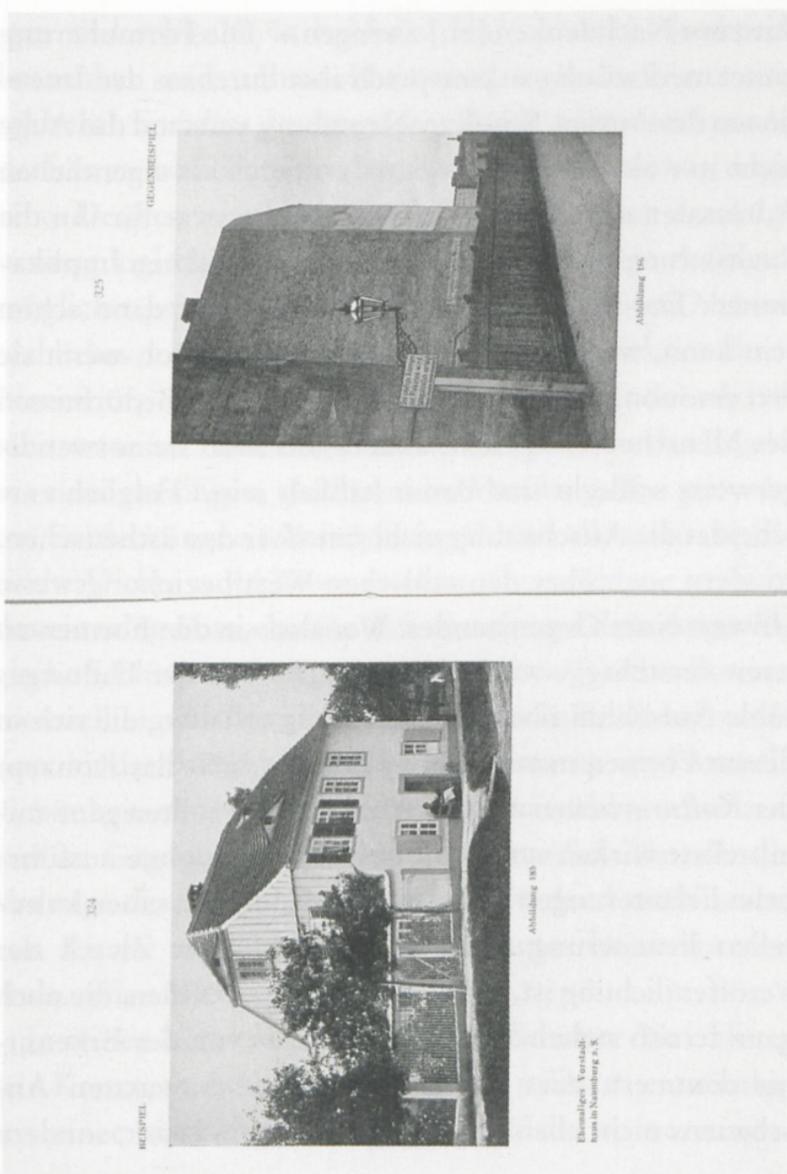


Abb. 2: Paul Schultze-Naumburg, Kulturarbeiten, Bd. 3: Dörfer und Kolonien, 2., verbesserte Ausgabe, München 1908, S. 324/325

mit zum Nachdenken [zu] zwingen.«³ Die Formulierung mutet merkwürdig an, entsprach aber durchaus den Intentionen des Autors. Schultze-Naumburg verstand das Auge nicht nur als Übermittler, sondern auch als eigentlichen Adressaten seiner Botschaft. Gestaltung war für ihn die Realisierung von Ideen mitsamt ihren ethischen Implikationen. Das bedeutet, daß Architektur nur dann schön sein kann, wenn sie gut ist und nur dann gut, wenn sie den emotionalen, sozialen und funktionalen Bedürfnissen des Menschen entspricht; andernfalls muß sie notwendigerweise schlecht und damit häßlich sein.⁴ Folglich entscheidet die Anschauung nicht nur über den ästhetischen, sondern auch über den ethischen Wert beziehungsweise Unwert eines Gegenstandes. Wer also »in den Formen zu lesen versteht«⁵, wird über seine Lust- oder Unlustgefühle Aufschluß über die Gesinnung erhalten, die sich in diesen Formen manifestiert. Hier nun setzt das Konzept der *Kulturarbeiten* an. Die Abbildungen sollten ganz unmittelbar wirken und das Publikum auch ohne ausführliche Erläuterungen von der Notwendigkeit einer kulturellen Erneuerung überzeugen: »Aber der Zweck der Veröffentlichung ist, denen die Augen zu öffnen, die noch ganz fernab stehen, denen noch nichts von der Erkenntnis dämmert, dass das Urteil unseres bewussten Anschauens nicht allein ›schön und häßlich‹ lautet, sondern

3 Schultze-Naumburg, *Kulturarbeiten* (wie Anm. 1), Vorwort, o.S.

4 »Warum sind jene Villen ›häßlich‹? Weil ihr Äusseres nicht der Ausdruck eines behaglichen Daseins ist, weil man den Fenstern schon von aussen ansieht, sie leiten das Licht nicht so in die Zimmer, dass es unsere Augen umschmeichelt und ihnen wohl tut, weil ihr Zierat den Eindruck der ziellosen Willkür machen [sic!] und Unlust in uns erregen statt Lust.« Ebd., S. 4.

5 Ebd., S. 2.

›gut und schlecht‹ in beiderlei Sinn, nämlich ›praktisch brauchbar und unbrauchbar‹ und ›moralisch gut und schlecht‹, und dass das Auge sein Urteil nicht vom Sprachdenken zu beziehen braucht, in dem wir das einzig ›logische‹ Denken zu erblicken gewöhnt sind. Auch das Auge vermag logische Schlüsse zu ziehen.«⁶ Um sein Anliegen möglichst präzise illustrieren und auch scheinbar Nebensächliches dokumentieren zu können, begab sich Schultze-Naumburg selbst auf »Jagdzüge mit der Kodak«.⁷ Die meisten seiner Aufnahmen wirken, als seien sie das Ergebnis einer zufälligen, gleichsam im Vorübergehen gemachten Entdeckung; ein Berufsfotograf hätte diese atmosphärische Dichte wohl kaum erreicht. Dennoch war es nicht das einzelne Foto, das für sich sprach und dem Auge ›logische Schlüsse‹ nahelegte, sondern die suggestive Zusammenstellung der Vergleichspaare. Erst in der Konfrontation mit der Brandmauer einer Mietskaserne wird man die ›Schönheit‹ eines biederen Vorstadthäuschen erkennen, erst im Gegenbild einer backsteinernen Schulfassade die Vorzüge des älteren Putzbaus, erst in der Kombination von Kirche und Fabrik den vom Autor beschworenen ›kulturellen Niedergang‹.

In seinen Lebenserinnerungen hat Schultze-Naumburg sein Konzept zur einsamen Pioniertat stilisiert, entstanden aus einer blitzartigen Eingebung.⁸ Ganz so vorausset-

6 Ebd., Vorwort, o.S.

7 Paul Schultze-Naumburg, »Kulturarbeiten. Schulen«, *Der Kunstwart* 16/1 (1902) S. 12-15, hier S. 14; vgl. Julius Posener, *Berlin auf dem Wege zu einer neuen Architektur. Das Zeitalter Wilhelms II*, München 1979, S. 191-193.

8 »Mir aber war, als sei ein Schleier zerrissen, und ich sah plötzlich deutlich die Linie eines großen Erziehungswerkes vor mir, das ich von jetzt ab Jahrzehnte lang verfolgen sollte: Die Methode des sichtbaren

zungslos stehen die *Kulturarbeiten* jedoch nicht da. Bereits 1836 hatte der Architekt Augustus Welby Pugin in Zeichnungen die ›edlen Bauten‹ des Mittelalters mit entsprechenden Bauwerken des Georgian Style kontrastiert, um die funktionale und ästhetische Überlegenheit der älteren über die gesichts- und seelenlose neuere Architektur zu belegen.⁹ Noch wichtiger, weil den aktuellen technischen Möglichkeiten entsprechend, dürfte für Schultze-Naumburg das kunsthistorische Verfahren eines ›Vergleichenden Sehens‹ mit Lichtbildern beziehungsweise Fotografien gewesen sein. Seit den achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts im universitären Unterricht etabliert,¹⁰ hatte es, begünstigt durch neuere Druckverfahren,¹¹ im folgenden Jahrzehnt Einzug in die Fachliteratur und populärwissenschaftliche Kunstbücher gehalten. Auch hier ging es nicht allein um die Informationen, die die einzelne Reproduktion zu geben vermag, nicht nur um die Illustration historischer, stilistischer, ikonographischer Fragestellungen oder um eine »Grammatik der Bildsprache«. ¹² Vielmehr

Augeneindrucks mit Hilfe des Lichtbildes als Beweis für gut und schlecht.« Paul Schultze-Naumburg, *Lebenserinnerungen*, zit. nach: Nobert Borrmann, *Paul Schultze-Naumburg 1869-1949. Maler – Publizist – Architekt*, Essen 1989, S. 26.

- 9 A[ugustus] Welby Pugin, *Contrasts: or, A Parallel between the Noble Edifices of the Middle Ages, and Corresponding Buildings of the Present Day; shewing the Present Decay of Taste*, 2. Aufl., London 1841 (Neuaufgabe Leicester 1969).
- 10 Heinrich Dilly, »Lichtbildprojektion – Prothese der Kunstbetrachtung«, *Kunstwissenschaft und Kunstvermittlung*, hg. v. Irene Below, Gießen 1975, S. 153-172.
- 11 Vgl. Sandra Conrath, *Die »Blauen Bücher« und »Der Eiserne Hammer«. Die Fotobildbandreihen des Karl Robert Langerwiesche Verlags von 1902 bis 1931*, Diss., Göttingen 1999, S. 19-21.
- 12 Josef Strzygowski, »Die Kunstgeschichte an der Wiener Universität«, *Österreichische Rundschau* 20 (1909) S. 393-400, hier S. 396.

wurden die Bildpaare und -reihen eingesetzt, um im scheinbar objektiven Sehen Erkenntnisse grundsätzlicher Natur plausibel zu machen: Gesetzmäßigkeiten der Formentwicklung, Unterschiede bezüglich einer epochen-, ›rasse‹- oder länderspezifischen Formauffassung, Psycho-gramme einzelner Künstlerpersönlichkeiten. Jenseits der engeren Fachgrenzen diente das ›Vergleichende Sehen‹ stets auch kulturpolitischen Interessen, sei es, daß sich die Autoren der Geschmacksbildung verpflichtet fühlten, sei es, daß sie mit ihrer Bildauswahl das Nationalbewußtsein stärken oder einer aktuellen Kunstströmung zum Durchbruch verhelfen wollten. Ähnliches gilt für Publikationen wie Heinrich Wölfflins *Klassische Kunst* oder Fritz Burgers *Handbuch der Kunstwissenschaft*, die wir heute als Beitrag zur kunsthistorischen Forschung oder zur Methodendiskussion klassifizieren würden; sie folgen ebenfalls einem didaktischen Impuls, der letztlich auf Kultur und Kunst der Gegenwart abzielt. Hier liegen aber auch die Berührungspunkte zu den Künstlern und Kunstkritikern, die die Modelle Bildvergleich und -synopse zu Beginn des 20. Jahrhunderts aufgriffen und für ihre Zwecke weiterentwickelten. Sie orientierten sich weniger an einer spezifischen Wiedergabe der Artefakte – da die meisten Autoren und Verlage auf das Material professioneller Anbieter angewiesen waren (Schultze-Naumburg bildet in dieser Hinsicht ein Ausnahme), sind die Abbildungen in den wissenschaftlichen Publikationen und den künstlerischen Programmschriften ohnehin weitgehend identisch – als an dem Verfahren, mit dem Arrangement der Bilder zu argumentieren. Um diese Argumentationsmuster und ihre Anwendungsmöglichkeiten in und außerhalb der Kunstgeschichte soll es im folgenden gehen. Da-

bei ist auch nach dem wechselseitigen Einfluß von kunsthistorisch und kulturpolitisch argumentierender Literatur beim programmatischen Einsatz der Bilder zu fragen. Scheint es doch, als verfolgten alle, Kunsthistoriker wie Künstler und Kulturkritiker, das gleiche Ziel: die kulturelle Erneuerung auf dem Wege der Empathie oder, anders ausgedrückt, die Rekonstruktion einer verlorenen geglaubten Geistesinheit mit den Mitteln der Reproduktion.

Im Falle der *Kulturarbeiten* wird Heinrich Wölfflins Bestseller *Die Klassische Kunst* die entscheidende Anregung für die Bildargumentation geliefert haben. Das erstmals 1899 erschienene Buch wurde mehrfach neu ediert und dabei um kleinere Textzusätze und etliche Abbildungen erweitert – in der vierten Auflage 1907 waren aus den 110 Reproduktionen der Erstausgabe 126 geworden. Adressiert war es an kunsthistorische Laien; ihnen wollte Wölfflin einen neuen Zugang zur Kunst der Hochrenaissance eröffnen, einer Epoche, deren Vorbildcharakter er zunehmend in Frage gestellt sah, weil sich seine Zeitgenossen eher für Ghirlandaios Fresken in Santa Maria Novella begeisterten als für Raffaels *Schule von Athen* und eher für Lorenzo di Credi schwärmten als für Franciabigio.¹³ Um die Kunst des frühen Cinquecento zu rehabilitieren und sie als logische Folge der Frührenaissance, mehr noch: als Resultat eines Reifeprozesses verstehbar zu machen, konfrontierte er die Werke des Cinquecento

13 »Nicht das Cinquecento, das Quattrocento ist der Liebling unserer Generation: der entschlossene Sinn für das Wirkliche, die Naivetät des Auges und der Empfindung.« Heinrich Wölfflin, *Die Klassische Kunst. Eine Einführung in die italienische Renaissance*, München 1899, S. 1.

mit jenen des ausgehenden Quattrocento. Im Vergleich sollten die unterschiedliche Einstellung zur Welt und die unterschiedliche Art, das Gesehene künstlerisch umzusetzen, beziehungsweise, um mit Wölfflin zu sprechen, ›Ausdrucks-‹ und ›Sehform‹ der beiden Epochen herausgearbeitet werden. Für Früh- und Hochrenaissance formulierte Wölfflin diese Kategorien als Gegensatzpaare: hier naiv-verspielte Bewegtheit, dort »klassische Ruhe«, hier bürgerlich-biedere Gesinnung, dort distanzierte Vornehmheit, hier mädchenhafte Grazie, dort reife Schönheit, hier die Freude am Fabulieren, am Detailrealismus und an der Vielseitigkeit, dort die Tendenz zur Klärung, Vereinfachung, Vereinheitlichung (Abb. 3).

Die Begriffspaare machen bereits deutlich, daß der Vergleich wertend angelegt war. Das zeigt sich auch im Detail. So beschrieb Wölfflin Benedetto da Majanos *Madonna mit Kind* als »die gute Frau so und so, man ist überzeugt, sie schon einmal gesehen zu haben, freundlich im Hause waltend, und das Kind ist ein vortrefflicher kleiner Lustigmacher, der hier wohl einmal das Händchen zum Segen erhebt, ohne dass man es deswegen ernst zu nehmen braucht.«¹⁴ Michelangelos *Brügge-Madonna* hingegen bescheinigte er all jene Eigenschaften, die er dem anderen Werk abgesprochen hatte: innere Größe, feierlichen Ernst, frauliche Würde (Abb. 4). Dabei ging es ihm keineswegs nur um die individuellen Vorzüge des einen oder anderen Werks; vielmehr zielte die Gegenüberstellung auf das ›Wesen‹ des Klassischen in Abgrenzung zum ›Wesen‹ der Quattrocento-Kunst und damit auf die Überlegenheit einer ganzen Künstlergeneration über die

¹⁴ Ebd., S. 46.



Raffaels, diese Wasserträgerin, die ruhig schreitend und hochaufrichtig mit starken Armen die Last trägt. Das lächelnde Weib im Vordergrund der Transfiguration, das man vom Rücken sieht, ist aus verwandtem Ge- schlecht und verleiht man damit die äthliche Figur in der Frauen- gruppe des Heliodor, so hat man zum Massstab für die Entwicklung einer starken und zur mächtigsten ein- fachen Linie in Raffaels Hellen Stil.

Dem neuen Geisteshauch ist auch bereits nicht unempfindlicher, als die männliche Gestalt, die Energie der Bewegung. Der ruhende Colonus des Verrocchio hat wohl Energie ge- nug, eine eigene Kraft, allem als ist nicht die stonische Bewegung. Ab- schlängen von vornehmer Lösig- keit bewegen sich hier mit dem neuen Ideal, das die Schönheit in der fließenden Linie, im Gebrochen sieht. In Correggios des Grafen Castiglione findet sich eine Anmerkung über das Reiten, die wohl hier angewogen werden darf. Man solle nicht so steif in Veneziana (die Venezianer galten als schlechte Reiter), sondern ganz losig; discolo ist sein Ausdruck. Freilich kann das nur für den Reiter ohne Rüstung gelten. Wer leicht gekleidet ist, der kann auf dem Pferde sitzen, die schwere Rüstung bedingt eher ein Sitzen. »Bott liegt man die Knie, hier hält man sie gestreckt.«¹⁾ Die Kunst aber hält sich fortan an die erstere Form.

Perugino hatte einst den Florentiner gezeigt, was eine eise und weiche Bewegung sei. Sein Schinodiv mit dem seitwärts abgesehenen Spielbein und der korrespondierenden Neigung des Kopfes nach der andern Seite war seiner Zeit in Florenz etwas Fremdes. Die kosmische Grazie ist sperriger, eckiger und so nahe man sich, manchmal im Motiv gekommen ist, die Stützigkeit der Bewegung, den leinen Zug der Linie

¹⁾ Prospero Gianico, de sculptura (Florenz), p. 113.



das sie den schweren Kua- ren wirkeln auf einen Arm zu fallen vermoge. Wie sie thun das Blick auf dem Schenkel aufgesetzt hat und wie sich die Hand über die Kante legt, so dass eine zusammenhängende grosse Form entsteht, das ist wieder im practischsten Stil des Cinquecento. Über- all ist mehr Kraft und Ener- gie in der Bewegung. Man nehme Raffaels Madonna da Imbrigo; wer wird es glau- ben? man muss bis auf Danteillo zurückgehen, um einen Arm zu finden und eine Hand, die so ent- schlossen fasst, wie es hier Johannes thut.

Die Drehungen des Körpers und die Wendungen des Hauptes haben im 16. Jahrhunderte etwas Un- schickliches, als ob man den starken Ausdruck gesucht hätte. Ist jetzt kommt wieder die Freude an den mässigen Bewegungen einer starken Natur. Ein heringeworfener Kopf, ein abgewandter Arm besitzt pho- nisch eine neue Gewalt. Man spürt ein erholtes, physisches Leben. Ja, das blosse Schauen weckt eine intellektuelle Energie und erst das 16. Jahrhunderte hat wieder den grossen starken Blick darstellen können.

Den höchsten Grad reiner Bewegung hat das Quattrocento in der leicht hinüber der Figur gemessen. Nicht unmöge findet sich dies Weib bei allen Künstlern. Der Kerzenring ist eilig im Herankommen und die Dienerin, die Frische und Weis von Lande her der Wächterin bringt, kommt mit krausen Wellen im aufgebällten Kleide zur Thüre herangekommen. Dieser für das Zeitalter so sehr berechnenden Figur ist die Wasserträgerin aus dem Pergamon als cinquecentistisches Gegen- bild gegenüber zu stellen; in dem Gegensatz der zwei Gestalten liegt der ganze Unterschied der Formempfindung beschlossen. Es ist eine der prächtvollsten Erfindungen des gewissen männlichen Schönheitsgeföhls

Abb. 3: Heinrich Wölfflin, Die Klassische Kunst. Eine Einführung in die italienische Renaissance, München 1899, S. 220/221

Lombard, wird ihm gern die bunte Farbe entzogen.

Über alle älteren Bildungen geht Michelangelo dadurch gleich hinaus, dass er der Mutter des Kind vom Schloß nimmt und es in anspruchsvoller Größe und Stärke gebildet, zu sehen ihre Körte steht: es kleidet sie, vom herum. Mit diesem Motiv des stehenden bewegten Kindes konnte er der Gruppe einen neuen Forminhalt geben und es war eine nachfolgende Konsequenz, den Reichtum der Erscheinung auch noch durch ungleiche Festsoblie bei der Stufenleiter zu steigern.

Das Kind ergötzt sich in kindlichem Spiel, aber es ist ernst, viel ernster als es früher selbst da gewesen war, wo es zum Spielen sich anschickte. Und so ist die Madonna, gedankenvoll, stumm; man wagt nicht, zu ihr zu sprechen. Ein schwerer, fast feierlicher Ernst lagert über den beiden. Man muss dies Bild einer neuen Aue dacht und Scheu vor dem Heiligen zusammenhalten mit Figuren, die so voll die Stimmung des Quattrocento ausstrahlen wie die Thengruppe Benedetto da Majanos im Berliner Museum is, Abbildung). Das ist die gute Frau so mild so, man ist überzeugt, sie irgendwo schon gesehen zu haben, freundlich im Hause wohnend, und das Kind ist ein vornehmer kleiner Lustigmacher, der hier wohl einmal das Händchen zum Segnen erhebt, ohne dass man es deswegen ernst zu nehmen braucht. Die Frölichkeit, die hier auf dem Gesichtern glüht und aus den geschwänzigen Augen herausschaut, ist bei Michelangelo ganz angelehnt. Der Kopf gleicht auch nicht mehr einer bürgerlichen Frau, so wenig wie die Kleidung an weibliche Pracht und Kostbarkeit zu denken verleiht.

Stark und vernünftig, in gelassenen Accorden, spricht aus der Madonna von Brügg die Geist einer neuen Kunst. Ja, man kann sagen, die Vertikale des Hauptes allein sei ein Motiv, das in seiner Grossartigkeit über alles Quattrocentistische hinausgeht.



Benedetto da Majano. Madonna und Kind

In einer allerersten Arbeit, dem kleinen Relief mit der Madonna an der Treppe, hatte Michelangelo eine ähnliche familiäre Bestehenheit versucht. Er wollte die Madonna zeigen, wie sie hausarrat list Leere, wahlgeglädten ist. Aus der noch beängstigten Zeichnung leuchtete doch heraus, jetzt im vollen Besitz, des Ausdrucks, greift er noch einmal in einem Relief auf das Motiv zurück. Es ist das (unvollendete) Torlo im Bargello; das Kind milde und ernst an die Mutter gelehnt und Maria wie eine Seherin hinaus-schauend aus der Bildfläche aufrecht in voller Face. Das Relief ist auch neues Ideal weiblicher Form bildet sich heraus, ein mächtiger Tytus, der mit der stillerenhischen Zierlichkeit vollständig bricht. Grosse Augen, breite Wangenflächen, ein starkes Kinn. Neue Motive der Bekleidung skundieren. Der Hals ist blossgelegt, man soll die tektonisch wichtigen Ansätze sehen. S. Abbildung S. 48.

Der Eindruck des Mächtigen wird unterstützt durch eine neue Art der Raumfüllung, wo die Körper knapp an den Rand anstossen. Nicht mehr der flimmernde Reichtum eines Antonio Rosellino, wo es unaufrichtig wegt mit hell und dunkel, vor den grossen Erhebungen bis hinunter zu den letzten Schwüngen der Grundfläche, sondern wenige, fernwirkende Accente. Wieder löst die strenge Vertikale des Kopfes als die Hauptstimmung an dem Bilde heraus.

Die Florentiner Talle hat ein Geschwärt in London, eine Szene von der florentiner Erfindung und von einer gesättigten Schönheit, wie sie bei Michelangelo nur in ganz seltenen Fällen auf Augenblicke aufleuchtet.

Wie selbstam erscheint daneben die freudlose heilige Familie der Tribuna und wie ganz unverträglich mit der langen Reihe quattrocent-



Benedetto da Majano. Madonna und Kind

Abb. 4: Heinrich Wölfflin, Die Klassische Kunst. Eine Einführung in die italienische Renaissance, München 1899, S. 46/47

vorhergehende. Mehr noch: Wie ein Blick auf frühere Schriften zeigt, war für Wölfflin das Klassische eine Option, die er auch der ›Formlosigkeit‹ der eigenen Zeit entgegensetzte.¹⁵

In der *Klassischen Kunst* finden die Vergleiche in erster Linie auf der sprachlichen Ebene statt; die Abbildungen haben, wie es auf dem Innentitel heißt, »erläuternden« Charakter. Die Entscheidung für Illustrationen dürfte auf den Verleger Friedrich Bruckmann zurückgehen und in erster Linie marktstrategisch motiviert gewesen sein. Wölfflin selbst stand fotografischen Reproduktionen äußerst kritisch gegenüber, nicht nur, weil er ihren begrenzten Aussagewert leidvoll erfahren hatte,¹⁶ sondern auch, weil er die Interpretation von Kunst als genuine Aufgabe der Kunstgeschichte sah, die keinesfalls einem technischen Handlanger überlassen werden dürfe. Sofern er die Wahl hatte, griff er lieber auf grafische Wiedergaben zurück, denen er größere Objektivität unterstellte.¹⁷ Seine Zurückhaltung in Ausstattungsfragen und der Vorlagen-Fundus des Verlegers mögen die Heterogenität der Abbildungen

15 Vgl. insbesondere Heinrich Wölfflin, *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*, München 1886, S. 35.

16 Während der Arbeit an der *Klassischen Kunst* schrieb Wölfflin seinem Lehrer Jacob Burckhardt aus Rom: »Daß man über monumentale Kunst nicht nach Photographien urteilen kann, merke ich täglich deutlicher, je mehr ich alles das wieder austreichen muß, was ich in Basel ausgeheckt habe. Es ist das eine Arbeit, die mir niemand danken wird, denn die Leute wollen eigentlich doch nur Photographien erklärt haben, aber ich habe doch die Genugtuung, daß ich selber dabei etwas vorwärts komme.« Brief vom 23. Mai 1897, zit. nach: *Jacob Burckhardt und Heinrich Wölfflin. Briefwechsel und andere Dokumente ihrer Begegnung 1882-1897*, hg. v. Joseph Gantner, Leipzig 1988, S. 165 f.

17 Vgl. Wolfgang M. Freitag, »Early Uses of Photography in the History of Art«, *Art Journal* 39 (1979/80) S. 117-123, hier S. 119 f.

erklären, die mal auf Stichen basieren, mal auf Fotografien und mal das ganze Bild, mal Ausschnitte zeigen. Überdies sind keineswegs alle Beispiele reproduziert: in der ersten Auflage fehlen besonders prominente Gegenstände, bei denen Bruckmann offensichtlich auf das Vorwissen und die Imaginationskraft der Leserschaft hoffte.¹⁸ Der indifferente Umgang mit Bildern erscheint um so bemerkenswerter, als Wölfflin aus der Anschauung heraus argumentierte und sein Buch, gleichsam in Fortführung des diagestützten Seminarbetriebs, als Anleitung zum Sehen verstanden wissen wollte.¹⁹

Die Dominanz des Textes sollte jedoch schon wenig später mit den beiden Folgen von Karl Volls *Vergleichenden Gemäldestudien* (1907 und 1910)²⁰ in Frage gestellt werden. Auch die *Vergleichenden Gemäldestudien* waren aus dem kunstgeschichtlichen Unterricht entstanden und pädagogisch motiviert; angesprochen werden sollten vor allem Studierende der Kunstgeschichte sowie Lehrer an

18 Auch in den *Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen*, die im Text unmittelbar auf die Abbildungen Bezug nehmen, werden keineswegs alle ›Gegenstände‹ abgebildet: Heinrich Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, München 1915. Zur Rolle der Imagination in der kunstgeschichtlichen Literatur vgl. Katharina Krause, »Argument oder Beleg. Das Bild im Text der Kunstgeschichte«, in: *Bilderlust und Lese Früchte. Das illustrierte Kunstbuch von 1750 bis 1920*, hg. v. Katharina Krause, Klaus Niehr u. Eva-Maria Hanebutt-Benz, Ausst.-Kat. Gutenberg-Museum Mainz, Stuttgart 2005, S. 27-42.

19 So erklärt Wölfflin im Vorwort, daß es »die Erfahrungen im Verkehr mit den jungen Kunstliebhabern der Universität, die Freude des Sehenlehrens und des Sehenlernens in kunstgeschichtlichen Übungen« gewesen seien, die ihn zur Arbeit an der *Klassischen Kunst* bewogen haben. Wölfflin, *Klassische Kunst* (wie Anm. 13), S. IX.

20 Karl Voll, *Vergleichende Gemäldestudien*, 1. Aufl., München/Leipzig 1907 (2. Aufl. 1908); ders. *Vergleichende Gemäldestudien*, Neue Folge, München 1910.

weiterführenden Schulen. Sein Programm faßt der Autor in dem knappen Satz zusammen: »Der Zweck ist die Schulung des Auges.«²¹ Es sei, so Voll weiter, die Kritikunfähigkeit des breiten Publikums gewesen, die ihn dazu gebracht habe, »durch Gegenüberstellung von äußerlich ähnlichen, innerlich aber ganz verschiedenen Behandlungen des gleichen Sujets den Leser anzuregen, sich eingehender mit Kunstwerken zu beschäftigen.«²² Diese Beschäftigung soll im wesentlichen über die Abbildungen erfolgen, die nicht mehr, wie in Wölfflins *Klassischer Kunst*, in den Text integriert, sondern zu einem eigenen Tafelband zusammengefaßt sind. Voll spricht sogar von einem Abbildungsband, dem »ein Textband beigegeben wurde, schon deswegen, weil die Tafeln leider so klein wurden, daß bei aller Schärfe mitunter einmal ein interessantes Detail im Druck nicht klar genug erscheint, aber das Schwergewicht liegt eben doch auf den Abbildungen, die so herausgesucht wurden, daß das einfache Gegenüberstellen schon genügend Aufklärung bieten muß.«²³ Mit anderen Worten: Der Text muß sich mit der Rolle eines Korrektivs bescheiden, das die technischen Schwächen des Tafelbandes auszugleichen hat. Die eigentliche Erkenntnistätigkeit hingegen ist, zumindest dem Anspruch nach, auf das Sehen übergegangen, ganz so, als könne das Auge seine Urteilskraft auch ohne (textgebundenes) Vorwissen entwickeln. In der ersten Folge der *Vergleichenden Gemäldestudien* steht die Qualität der einzel-

21 Voll, *Vergleichende Gemäldestudien* (wie Anm. 20), S. 7.

22 Ebd., S. 11.

23 Ebd. – Das ursprüngliche Konzept läßt sich bei den wenigsten Bibliotheksexemplaren des Buches nachvollziehen, weil der Tafelteil häufig nachträglich in den Textband eingebunden worden ist.

nen Werke im Mittelpunkt. Hier werden Kopie und Original beziehungsweise Bilder mit ähnlichen Motiven oder Aufgabenstellungen verglichen. Im zweiten Band änderte Voll sein Konzept: Nun ging es weniger um das einzelne Werk als um Gesetzmäßigkeiten der Stilentwicklung sowie die Relation zwischen Personal- und Zeitstil. Der Text hat bei dieser Gelegenheit sichtlich an Bedeutung und an Umfang gewonnen; umgekehrt haben die Bilder ihren autonomen Status eingebüßt. Reproduktionen und Text sind wiederum in einem Band vereinigt, die Tafeln innerhalb der 16 »Aufsätze« paarweise hintereinander geschaltet. Das Anliegen allerdings blieb das gleiche – die unmittelbare Auseinandersetzung mit dem Bild: »Es kommt nicht sowohl darauf an, daß das Buch gewisse historische Kenntnisse verschaffe, wie vielmehr, daß der Leser sich übe, dem Kunstwerk mit jenem guten Willen gegenüberzustehen, den der Künstler beanspruchen kann.«²⁴

Mit dieser Zielsetzung stand Voll nicht allein. Auch Paul Brandts vielgelesene, bis in die sechziger Jahre immer wieder neu aufgelegte und dabei mehrfach aktualisierte Schrift *Sehen und Erkennen. Eine Anleitung zur vergleichenden Kunstbetrachtung*²⁵ (1910) ist als Entwicklungs-

24 Voll, *Vergleichende Gemäldestudien*, Neue Folge (wie Anm. 20), S. 8.

25 Paul Brandt, *Sehen und Erkennen. Eine Anleitung zur vergleichenden Kunstbetrachtung*, Leipzig 1910. Die Struktur des Bandes lud geradezu zu Erweiterungen ein: Ab der dritten Auflage 1919 wurden Werke der Expressionisten mit aufgenommen, in der fünften (1923) auch Kubismus und Futurismus behandelt, allerdings mit äußerster Distanz. Bei der von Rudolf Schnellbach besorgten 8. Auflage 1938 – Brandt war 1932 gestorben – fallen diese Kunstströmungen dann unter die Kategorie »Entartungen der modernen Kunst«; die Übersicht endet nun mit der Kunst im »Dritten Reich«. Die neunte Auflage (1952) präsentiert die klassische Moderne schließlich unter positiven Vorzeichen. Letztmals aufgelegt wurde der Band Stuttgart 1963.

geschichte in Bildern konzipiert. Wieder tritt die Vermittlung kunsthistorischen Faktenwissens hinter das »Sehen, Erkennen [...], Empfinden der Kunstformen«²⁶ zurück; wieder ist es der Vergleich, der den Blick für Entwicklungsgesetze – diesmal für den Weg der Kunstgattungen von »Gebundenheit zu Freiheit« – sowie das unterschiedliche Formgefühl in Italien und im »germanischen Norden« schärfen soll.²⁷ Die Bildbeispiele stehen einander auf Doppelseiten gegenüber und werden durch kurze Beschreibungen ergänzt. Der zeitliche Schnitt wird mal horizontal gelegt, mal vertikal; mal stammen alle Beispiele aus einer Region, mal aus unterschiedlichen Kulturen (Abb. 5). Die Kombination von zeitlich oder geographisch weit auseinanderliegenden Werken war beabsichtigt; wo es galt, rein künstlerische Gesetzmäßigkeiten zu erkennen, spielten historische Zusammenhänge keine oder bestenfalls eine untergeordnete Rolle: »Der Vergleich sagt viel ohne Worte, er macht auch den Stummen beredt, mögen die Vergleichspunkte formeller oder gegenständlicher Natur sein, mögen die verglichenen Kunstwerke eine fortlaufende Entwicklungsreihe oder entgegengesetzte Pole bilden, mögen sie sich endlich gleichen oder verschiedenen Zeiten und Völkern entstammen. Auch braucht es sich dabei keineswegs jedesmal um historische Zusammenhänge zu handeln; gerade wo jeder Zusammenhang ausgeschlossen ist, treten die der Kunst innewohnenden Gesetze um so klarer hervor. Doch nur, wenn er unmittelbar aus dem Bilde zu Auge und Herz spricht, vermag der Vergleich seine volle Wirkung zu entfalten. Daher die freilich

²⁶ Ebd., Vorwort.

²⁷ Ebd.

mühevoll Anordnung, daß das zu Vergleichende mit einem Blick zu überschauen ist, daß nichts sich zwischen Bild und zugehörigen Text drängt.«²⁸

Die Bücher von Wölfflin, Brandt und Voll sind unübersehbar als Gegenmodelle zu einer historisch argumentierenden Kunstgeschichte konzipiert; sie folgen damit einem Trend, der wesentlich von Wölfflin selbst, aber auch von August Schmarsow geprägt worden ist. Was sie mit den *Kulturarbeiten* verbindet, ist die Vorstellung, es gäbe so etwas wie einen unmittelbaren, unverstellten Zugang zur Kunst, einen Zugang, der die zeitliche Distanz überbrückt, indem er ausschließlich nach der Form fragt und nach dem Gefühl, das sie im Betrachter auszulösen vermag. Über das solchermaßen entkontextualisierte Bild- oder Bauwerk können sowohl moralische Positionen (etwa einer gestalterischen ›Idee‹) definiert als auch Entwicklungen behauptet (beispielsweise der ›Sehform‹) oder Dualitäten beschrieben werden (etwa der Unterschied von ›romanischem‹ und ›nordischem‹ Formwillen). Stets aber ging es den Autoren darum, Qualitäten abstrakter Natur zu etablieren, die sich nicht auf ein einzelnes Werk beziehen (selbst dann, wenn sie anhand eines einzelnen Werkes entwickelt worden sind), sondern ganze Epochen, Völker und Rassen charakterisieren sollten. Je deutlicher sich die Argumentation einer sprachlichen Konkretisierung verschloß, desto größer war die Bedeutung, die man dem

28 Ebd. – Die Lösung von historischen Erklärungsmustern trennt Brandts Buch im übrigen von den älteren Bild-Altanten: vgl. Matthias Bruhn, »Abbildungen der Kunstgeschichte«, in: *Darstellung und Deutung. Abbilder der Kunstgeschichte* (Visual intelligence/Kulturtechniken der Sichtbarkeit 1), hg. v. Matthias Bruhn, Weimar 2000, S. 13-46.

Sehen zuschrieb. Vielleicht sollte man die Erkenntnisse, die sich auf diese Weise vermitteln ließen, analog zum ›gefühlten‹ Alter und zur ›gefühlten‹ Temperatur, als ›gefühltes Wissen‹ bezeichnen: Ein Wissen, das sich bestenfalls anekdotisch oder metaphorisch fassen läßt und dessen Übermittlung deshalb an das Auge delegiert wird.

Die Differenz zwischen Original und Reproduktion, in der *Klassischen Kunst* und ihrer inhomogenen Ausstattung immerhin unterschwellig präsent, trat dabei zunehmend in den Hintergrund. Schon Voll und Brandt schrieben der Schwarz-Weiß-Reproduktion die gleiche Wirkung zu wie dem abgebildeten Objekt; spätere Autoren hatten in dieser Hinsicht noch weniger Skrupel. Im fotografischen Medium näherten sich Grafiken und Gemälde, farbig bemalte und ungefaßte Skulpturen, Backstein- und Marmorbauten einander an – der nivellierende Grauton machte alles mit allem kombinierbar. Dreidimensionale Objekte wurden nach Möglichkeit aus dem gleichen Blickwinkel aufgenommen und auf gleiche Größe gebracht. Dadurch gewinnt etwa die Reihe *Dogenpalast* in Venedig – Braunschweiger *Altstadt-Rathaus* – Palladios *Basilika* in Vicenza, die Brandt unter der Überschrift »Doppelgeschossige Außenhallen« offeriert (vgl. Abb. 5), eine Plausibilität, die man ihr bei eingehenderer Analyse der höchst verschiedenartigen Gebäude kaum zugestehen würde. Problematisch war dieses Verfahren vor allem dann, wenn der Autor die letzte Deutungskompetenz dem Leser übertrug. Besonders deutlich zeigt sich das an der kleinen Schrift *Das Bildwerk* des Wölfflin-Schülers Max Deri, 1924 als »Anleitung zum Erleben von Werken der Baukunst, Bildhauerei und Malerei« im Verlag der Deutschen Buchgemeinschaft erschienen. Deri interessierte die Form

ausschließlich unter dem Aspekt ihres psychischen Gehalts; die »objektiven Daten« eines Kunstwerks dienen ihm zur Rekonstruktion der individuellen wie kollektiven Gefühlswelten, die seine Formgebung bestimmt haben. Die »Gefühlsanalysen«²⁹ fielen eher banal aus. Die Gestaltung der *Ecclesia* des Straßburger Münsters beispielsweise wird aus der »Himmelssehnsucht« einer vage als Zeit der Kathedralen und Ritterfräulein beschriebenen Epoche heraus erklärt,³⁰ in einer Riemenschneider-Madonna hingegen eine Mischung aus »Herbigkeit« und Süße erkannt, die spezifisch für die Spätgotik im allgemeinen und den Norden im besonderen sei: »Denn nur im Norden kann Liebe herzlich warm sein und doch mit kühlen Lippen küssen.«³¹ (Abb. 6) Allerdings sind laut Deri die Bildanalysen nur Mittel zum Zweck; die wesentliche Aussage liegt in den Abbildungen selbst. Dort muß der Leser die beschriebenen Gefühle wiederfinden, um sie tatsächlich selbst spüren zu können. Und so wird er vom Autor aufgefordert, die Texte »möglichst ansicht der Abbildungen zu lesen.« »Man sehe immer wieder hin, vergleiche das Gelesene mit dem Geschauten, und glaube keiner Behauptung, bevor man sie nicht selbst im Bilde nacherlebt hat. Man zwingt sich, dem Auge die letzte Entscheidung zu geben und das Wort nur als Hilfe zu benutzen, um die seelische Bereitschaft für jene Gefühle herzustellen, die dann eigentlich und einmalig von den Formen der Bildwerke aufgerufen werden.«³² Wer aber die *Ecclesia* und

29 Max Deri, *Das Bildwerk. Eine Anleitung zum Erleben von Werken der Baukunst, Bildhauerei und Malerei*, Berlin 1924, S. 43.

30 Ebd., S. 115.

31 Ebd., S. 124.

32 Ebd., S. 48.

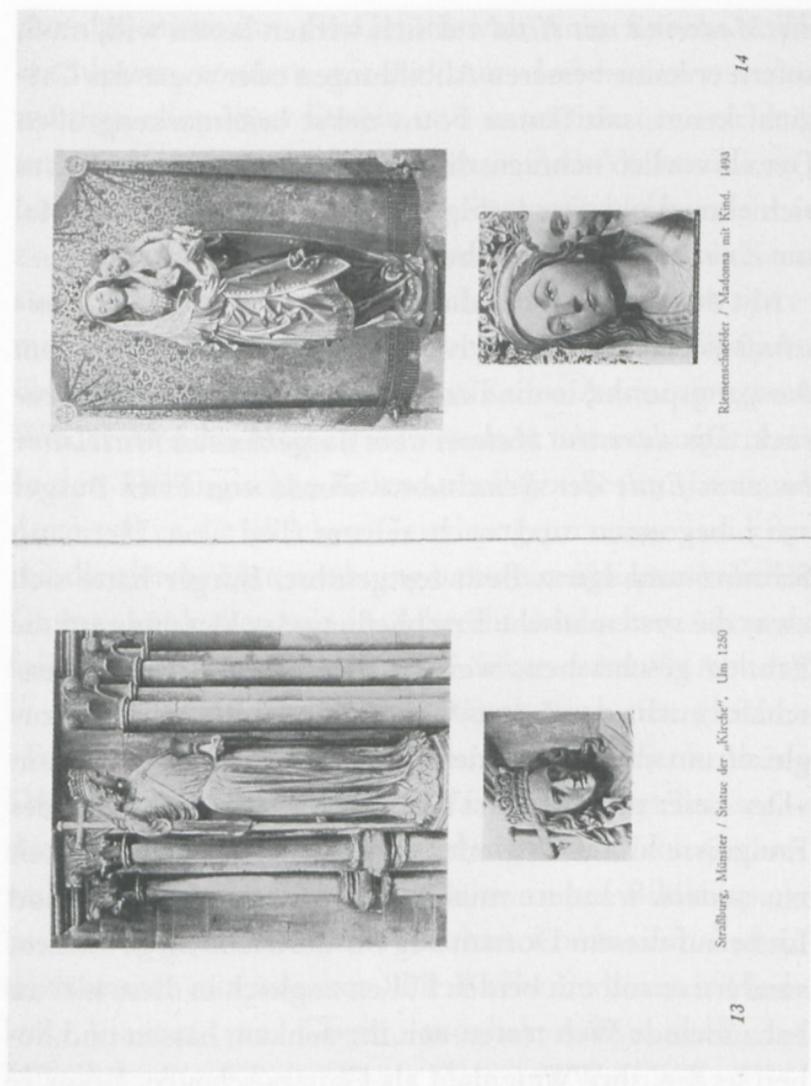


Abb. 6: Max Deri, *Das Bildwerk*. Eine Anleitung zum Erleben von Werken der Baukunst, Bildhauerei und Malerei, Berlin 1924, Abb. 13/14

die *Madonna mit Kind* auf sich wirken lassen will, muß, sofern er keine besseren Abbildungen oder sogar das Original kennt, mit flauen Fotos nebst briefmarkengroßen Details vorlieb nehmen, die fast vergessen machen, daß es sich einmal um eine farbig gefaßte Figur, das andere Mal um eine steinsichtige Arbeit handelt.

Mit dem ersten Band des *Handbuchs der Kunstwissenschaft* kehrte die suggestive Bildargumentation zu ihrem Ausgangspunkt, in die akademische Kunstgeschichte, zurück. *Die deutsche Malerei vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance* wurde von Fritz Burger 1913 begonnen und nach seinem Tod von Hermann Schmitz und Ignaz Beth fortgeführt. Burger hatte sich zwar die systematische Erschließung des Materials auf die Fahnen geschrieben; weil er aber neben »der Wissenschaft« auch »den Leser«³³ erreichen wollte, war ihm zugleich um die Aktualisierung des Vergangenen zu tun: »Der Leser soll nicht erst sich durch den ganzen Gang der Ereignisse hindurchwinden und von einer Persönlichkeit zur andern wandern müssen, um langsam Interesse und Liebe auf diesem Dornenweg für die Sache zu gewinnen, sondern er soll mit beiden Füßen zugleich in diese hier zu behandelnde Welt treten, mit ihr denken, hassen und lieben lernen, ihre Wesenheit als Ganzes schauen, bevor er den ganzen Reichtum ihrer, in der geschichtlichen Folge sich darbietenden Einzelzüge kennen lernt.«³⁴ Und nicht

33 Der Subskriptionsprospekt für die Handbuchreihe listet als potentielle »Leser« Studierende und Dozenten der Kunstgeschichte, Kunstliebhaber, Künstler, Schulen und Museen auf.

34 Fritz Burger, Hermann Schmitz u. Ignaz Beth, *Die deutsche Malerei vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance* (Handbuch der Kunstwissenschaft), Teil 1, Berlin-Neubabelsberg 1918, S. V.

nur das, nicht nur die Gefühlswelt einer Epoche sollte erschlossen, sondern mit ihr jener »Lebensnerv« seziert werden, »der unser Dasein und unser Schauen mit dem unserer Vorfahren und der Eigenart ihres Volkstums verbindet.«³⁵ Es ging also darum, Kunstgeschichte erlebbar zu machen, indem man sie auf vermeintlich nationale Konstanten hin befragte. Zu diesem Zweck sind dem systematischen Teil zwei Kapitel vorangestellt, die allgemein über das ›Wesen‹ der deutschen Kunst Auskunft geben. Wieder wird das Auge als vermittelnde Instanz aufgerufen. In den Thüringischen Kalenderheiligen des 13. Jahrhunderts soll es die gleichen Gestaltungsprinzipien und damit die gleiche Unterordnung unter ein ›überpersönliches Gesetz‹ entdecken wie in Albrecht Altdorfers Apostelfolge aus dem Benediktinerstift Seitenstetten³⁶ (Abb. 7), in einem Fresko im Kloster Wienhausen den gleichen »Formwillen zum Ganzen« wie in einer Marienkrönung Dürers,³⁷ im *Evangelium Ottos III.* den gleichen Transzendentalismus wie in der *Auferstehung Christi* von Grünewalds Isenheimer Altar.³⁸ Auch wenn auf Bildbeispiele aus der Gegenwartskunst verzichtet worden ist, sind sie doch immer mitzudenken. Die Werke Ferdinands Hodlers, Vincent van Goghs, möglicherweise auch der Münchner *Blaue Reiter* Franz Marc und Wassily Kandinsky bilden die Folie, vor der das Panorama einer nationalen Vergangenheit aufgespannt wird. Schließlich hatte nach Burger erst die Moderne den unverstellten, weil dem eigenen Lebensgefühl entsprechenden Blick zurück mög-

35 Ebd.

36 Ebd., S. 8.

37 Ebd., S. 11 f.

38 Ebd., S. 16 f.

lich gemacht: »Die neuere Zeit hat unseren Augen neue Erkenntnisse vermittelt, die uns auch eine andere Seite des Wesens der geschichtlichen Vergangenheit enthüllen. Die deutsche Kunst der Renaissance hat hierdurch vielleicht am meisten neben der des Mittelalters gewonnen. Es sind Anzeichen vorhanden, daß wir zu einer andersartigen Einschätzung ihres Wertes gegenüber der italienischen Renaissance kommen, wenn wir uns abgewöhnen nach sogenannten Stilidealen jenseits aller nationalen Grenzen zu urteilen und die Fähigkeit errungen haben, innerhalb der besonderen künstlerischen Gestaltungsweise zu denken und die Sprache der Vergangenheit wie die unsrige zu sprechen.«³⁹

Selbstverständlich war der Vergleich nicht die einzige Möglichkeit, auf der Gefühlsebene zu argumentieren – auch Bildfolgen eigneten sich hervorragend für diese Zwecke. Werfen wir nur einen Blick auf Wilhelm Worringers *Formprobleme der Gotik*. Das Buch erschien 1911 in einem Verlag, der sich auf Künstlerschriften und populäre Kunstgeschichten spezialisiert hatte – Reinhard Pipers Programm umfaßte neben Monographien zu Künstlern des 19. Jahrhunderts Übersichtswerke wie *Das Tier in der Kunst* oder *Der nackte Mensch in der Kunst aller Zeiten*. Auch die Verlagsedition von Worringers Dissertationsschrift *Abstraktion und Einfühlung* war Pipers Verdienst. Während letztere vollkommen ohne Bilder auskommt (bei Dissertationen in dieser Zeit nicht ungewöhnlich) sind bei den *Formproblemen* in regelmäßigen Abständen Abbildungsblöcke zwischen die Textseiten eingeschoben.⁴⁰

39 Ebd., S. Vf.

40 Wilhelm Worringer, *Formprobleme der Gotik*, München 1911; vgl. Magdalena Bushart, *Der Geist der Gotik und die expressionistische*



Abb. 7. Kalenderheilige aus einem Kalendarium der Hof- und Staatsbibliothek, München, 13. Jahrh., Thüringische Schule.



Abb. 8. A. Altdorfer, Petrus. Stift Seifenstein.



Abb. 9. A. Altdorfer, Johannes. Stift Seifenstein.

Abb. 7: Fritz Burger, Hermann Schmitz u. Ignaz Beth, *Die deutsche Malerei vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance, Teil 1*, Berlin-Neubabelsberg 1918, S. 9

Die Idee mag von Worringer gekommen sein; die Auswahl der Reproduktionen geht freilich auf Piper zurück, der sich dabei ganz offensichtlich auf den verlagseigenen Cliché-Fundus stützen konnte.⁴¹ Sie hat sich mit den Auflagen verändert; in der nach Ende des Ersten Weltkriegs erschienenen 6. bis 12. Auflage wurden die zunächst 25 Tafeln auf immerhin 50 Tafeln verdoppelt. Wie immer man sich die Abstimmung zwischen Verleger und Autor vorzustellen hat – festzuhalten bleibt, daß die Bilder ein Eigenleben neben dem Text entwickeln. Während Worringer zunächst die Psyche des »primitiven«, »klassischen« und »orientalischen« Menschen skizziert, bevor er sich mit dem Formwillen des Nordens beschäftigt, während er die Gefühlswelt der Klassik braucht, um dann auf dem Wege einer »Negativspiegelung« die psychische Verfassung der Gotik zu destillieren und der »Einführung« des klassischen Menschen den »Abstraktionsdrang« des gotischen gegenüberzustellen, den »Diesseitsgefühlen« die »Jenseitssehnsucht«, der beruhigten Körperlichkeit das übersteigerte Liniengewirr und die »Raumscheu«, während also im Text Gotik und Klassik als Größen behandelt werden, die sich komplementär zueinander verhalten, blendet die Abfolge der Tafeln diese Dualität vollkommen aus. Die Werke, die hier gezeigt werden, lassen sich durchwegs der »Gotik« (im Sinne Worringers) zuordnen. Sie liefern eine kleine Geschichte der nordischen Kunst, die bei der Ornamentik der germanischer Fibeln beginnt, über irische

Kunst. Kunstgeschichte und Kunsttheorie 1911-1925, München 1990, S. 25-41.

41 Ann Stieglitz, »The Reproduction of Agony: Towards a Reception History of Grunewald's Isenheim Altar after the First World War«, *Oxford Art Journal* 12/2 (1989) S. 87-99, hier S. 89.

Handschriften, romanische Kapitelle, hochgotische Kathedralen, spätgotische Hallenkirchen, Glas- und Tafelmalereien unterschiedlicher Provenienz bis hin zu Tilmann Riemenschneider, Martin Schongauer führt und schließlich – in der schon erwähnten Nachkriegsausgabe – bei Grünewalds Gekreuzigtem endet, einer durchaus aktuellen Zutat, zieht man das Ringen um die Besitzrechte am Isenheimer Altar und dessen unfreiwillige ›Rückgabe‹ an Frankreich 1919 mit in Betracht.⁴² Es bleibt der Synopse vorbehalten, den anschaulichen Beweis für die überzeitliche Gültigkeit des ›Gotischen‹ zu liefern. Wichtiger noch: Sie suggeriert Folgerichtigkeit, wo die Argumentation ins Schlingern gerät. Die französischen Kathedralen etwa kann Worringer nur dadurch für den Norden reklamieren, indem er sie als halb romanisches, halb germanisches Gemeinschaftsprodukt behandelt.⁴³ Bei den Bildern hingegen fügen sich die Kathedralen zu Reims oder Paris nahtlos in den Reigen alles ›Nordischen‹ ein, schließen sich zusammen zu einem Kontinuum von Buchschmuck, Glasfenstern, Gemälden und Skulpturen, das zugleich durch die Klammer von germanischen Fibeln und dem heiß umkämpften Grünewald-Altar als ein im Grunde nationales gekennzeichnet wird (Abb. 8-10).

Die *Formprobleme* standen bekanntlich Pate bei ähnlich gelagerten Unternehmen. Das gilt nicht nur für den Text, sondern auch für das Bildkonzept. In Karl Schefflers *Geist der Gotik*, 1917 im Insel-Verlag erschienen, sind die Tafeln zwar in einem eigenen Abbildungsteil zusammengefaßt; dennoch wird auch hier das ›Gotische‹ un-

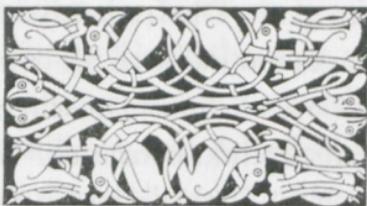
42 Ebd., S. 95-99.

43 Worringer, *Formprobleme* (wie Anm. 40), S. 96 f.



ORNAMENTALER TIERKOPF

Holzschnitzerei aus dem 4. Jahrhundert. Fünen, Dänemark



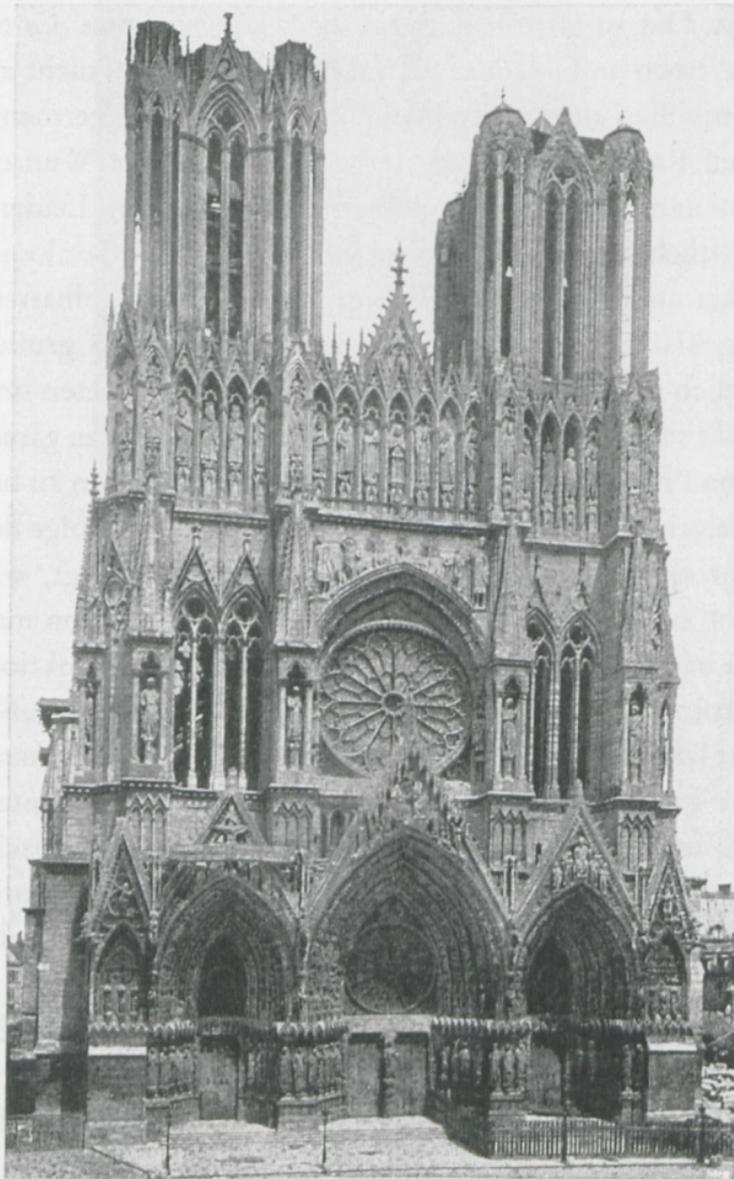
VOGELORNAMENT AUS DEM CODEX 51 DER KLOSTERBIBLIOTHEK
ZU ST. GALLEN



ALTNORDISCHES BRONCEBESCHLÄGE MIT TIERORNAMENT
GOTLAND, SCHWEDEN

Nach Salin, Die altgermanische Tierornamentik, Stockholm 1904

*Abb. 8: Wilhelm Worringer, Formprobleme der Gotik,
7. Aufl., München 1920, Bildtafel vor S. 1*

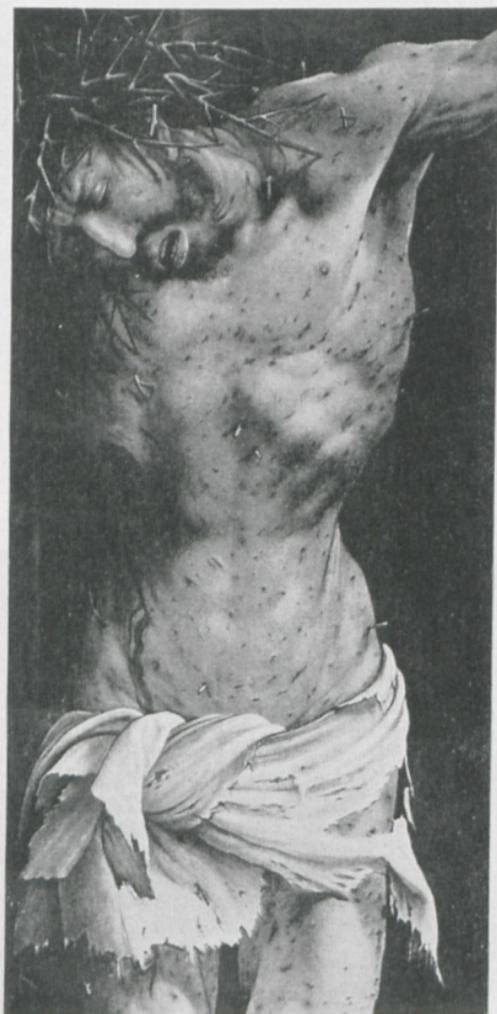


KATHEDRALE ZU REIMS

Abb. 9: Wilhelm Worringer, *Formprobleme der Gotik*,
7. Aufl., München 1920, Bildtafel vor S. 53

abhängig vom Text als stringente Entwicklung vorgeführt. Das ist umso wichtiger, als Scheffler dieses ›Gotische‹ noch umfassender definiert als Worringer: nicht als Formwillen einer (wie auch immer definierten) germanischen Rasse, sondern als universal wirksamen Wunsch zum unmittelbaren, spontanen Ausdruck, zur Leidenschaftlichkeit, zur Bewegung. Sein »Geist der Gotik« ist nichts anderes als der Gegenpol zu allem Regelhaften, Abgeklärten, Langweilig-Routinierten. Er kann grundsätzlich in allen Ländern und Kontinenten auftreten und bricht sich immer dann die Bahn, »wenn neue Ideen gären, wenn Probleme zu lösen und Aufgaben gewaltsam zu bewältigen sind.«⁴⁴ Entsprechend bunt fällt die Abfolge der Reproduktionen aus. Hier wird zusammengefügt, was nicht zusammengehört, jedenfalls dann nicht, wenn man den ursprünglichen Kontext und Aspekte wie Funktion, Gattung, Kulturkreis, Entstehungszeit nicht völlig außer acht läßt: Die steinzeitliche Höhlenmalerei, die afrikanische Tanzmaske, Pyramiden, chinesische Tuschzeichnungen, indische Tempel, archaische Figuren, spätrömische Bauwerke, frühchristliche Mosaiken, amerikanische Kornsilos – es fehlt nichts, was in der Kulturpublizistik der letzten beiden Jahrzehnte Aufsehen erregt hatte (Abb. 11). Die Tendenz, höchst heterogenes Material miteinander zu kombinieren und zu einer vorgeblichen Einheit zu verschweißen, macht sich auch bei der Bebilderung der ›eigentlichen‹ Gotik bemerkbar, obwohl hier die Kontraste subtiler gesetzt sind. Nun wird entweder nach schroffen Gegensätzen, wie zwischen dem Chor des Mailänder Domes und dem *Nördlingertor* in Dinkelsbühl (Abb. 12),

44 Karl Scheffler, *Der Geist der Gotik*, Leipzig 1917, S. 50.



MATTHIAS GRÜNEWALD:
DER LEIB DES GEKREUZIGTEN
VOM ISENHEIMER ALTAR

*Abb. 10: Wilhelm Worringer, Formprobleme der Gotik,
7. Aufl., München 1920, Bildtafel nach S. 124*

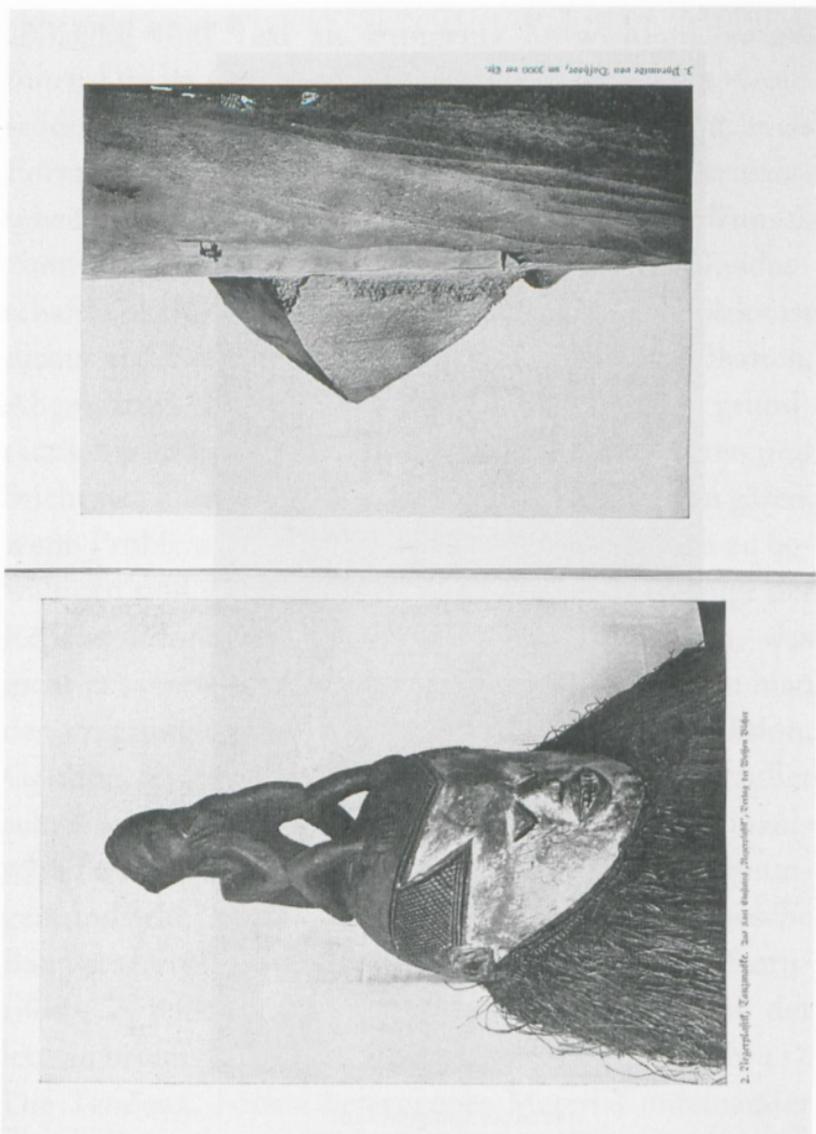
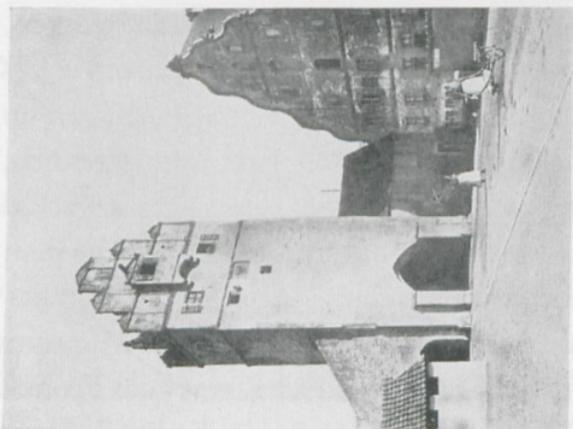
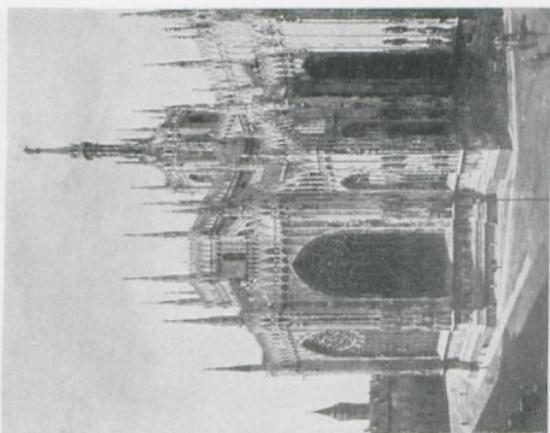


Abb. 11: Karl Scheffler, *Der Geist der Gotik*, Leipzig 1917, Taf. 2 und 3



69. Duffeldturm, bei Thieringertor, in Sachsen



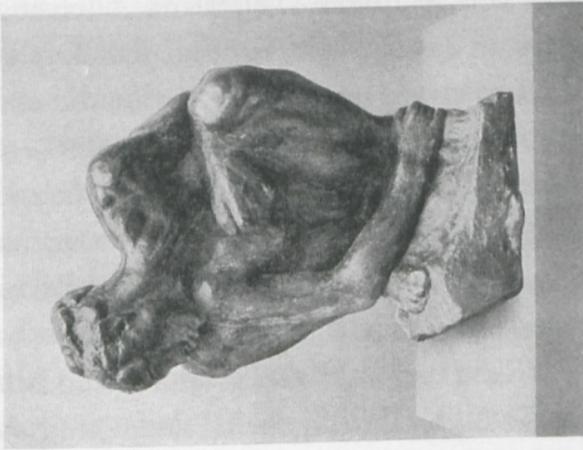
68. Marienb., bei Doms. 14 bei in, Sachsen

Abb. 12: Karl Scheffler, *Der Geist der Gotik*, Leipzig 1917, Taf. 68 und 69

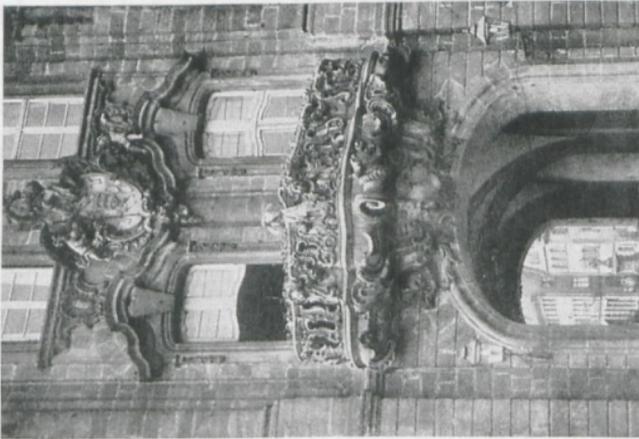
oder nach zweifelhaften Gemeinsamkeiten gesucht, die nicht selten eher der Aufnahme als einer gemeinsamen Formensprache geschuldet sind. Die Tanzmasken, Pyramiden, Kathedralen sind allerdings ebenso wie El Greco, Rembrandt, der *Zwinger* und *Vierzehnheiligen* nur Vorstufen für die Kunst der jüngeren Vergangenheit, deren Stellenwert zu behaupten der eigentliche Zweck des Buches ist. Und so steht Rodins *Kauernde* neben dem Portal des Bamberger Rathauses (Abb. 13) oder van Goghs *Selbstbildnis* neben Henry van de Veldes Museumssaal in Weimar. Denn »gotisch« ist alles, was »das Produkt eines erregten Weltgefühls ist«, was »in die Erscheinungen die seelische Unruhe des Menschen hineinträgt«, kurz: »die künstlerische Umschreibung eines leidenden Zustands«.45 Der Nutzeffekt dieses Kaleidoskops ist gering, sofern man nach konkreten Informationen fragt; entscheidend ist die Botschaft, die sich aus der Bandbreite der Auswahl ergibt: Wenn so viele grandiose Kunstwerke aus aller Herren Länder für das Prinzip ›Gotik‹ entstehen, dann muß dieses Prinzip notwendigerweise universale Gültigkeit haben – nicht nur für die Vergangenheit, sondern auch für die Kunst der Gegenwart. Umgekehrt läßt sich mit der Kunst das Zeitgefühl legitimieren. Wenn alles ›Gotische‹ aus Konfliktsituationen erwächst, können auch die Verheerungen des Ersten Weltkriegs als Vorboten einer neuen Kulturblüte gedeutet werden.

Um übergeordnete Prinzipien wie ›Stil‹, ›Zeitgeist‹, ›Rasse‹ oder ›Nation‹ ging es natürlich auch bei den meisten populären Bildbänden, die die Kunst einzelner Epochen und Länder vorstellen – bei den *Blauen Büchern* des

45 Ebd., S. 105.



97. August Nibbe, Skulptur: „Der Geist“



96. Rathausportal in Nürnberg, 15. Jahrhundert

Abb. 13: Karl Scheffler, *Der Geist der Gotik*, Leipzig 1917, Taf. 96 und 97

Langewiesche-Verlags ebenso wie bei der Reihe *Die Kunst in Bildern* des Verlags Eugen Diederichs. Allerdings wird hier, zumindest in den Vorkriegsjahren, dem Tafelteil stets eine Einführung vorangestellt und werden die einzelnen Werke anschließend in kurzen Texten erläutert – der Innentitel von Ernst Heidrichs *Altdeutscher Malerei* etwa, 1909 bei Diederichs erschienen, annonciert »200 Nachbildungen mit geschichtlicher Einführung und Erläuterungen«. ⁴⁶ Nach dem Ersten Weltkrieg läßt sich beobachten, wie auch hier Text und Bild als Parallelwelten behandelt werden und die Bilder ihre eigene Überzeugungsstrategie entwickeln. So ist in der von Wilhelm Hausenstein herausgegebenen Reihe *Das Bild. Atlanten zur Kunst* – wiederum ein Produkt des Piper-Verlags – die Anordnung von Bild und Text umgedreht worden; der Leser wird erst zur Betrachtung der mal im Detail mal als Ganzes reproduzierten Bilder eingeladen, bevor er sich in einen Text vertiefen kann, der bestenfalls punktuell auf dieses Abbildungsmaterial Bezug nimmt. Historische Erläuterungen zu den Werken sucht er aber auch dann vergeblich. Die Anordnung war, wie der Herausgeber im ersten Band zur *Tafelmalerei der Gotik* erklärte, mit Bedacht gewählt; denn dienen sollte der Atlas »ausschließlich einem unmittelbaren Verhältnis zu Bildern, die auf dem Plan unseres Lebens stehen, als ob sie heute gemalt wären. Hier sind sie eine freilich der Vollkommenheit teilhaftige Parabel unserer Sorgen.« ⁴⁷ Auch hier wird also über die sinnliche Wahrnehmung die Gefühlslage der Gegenwart

⁴⁶ Ernst Heidrich, *Die Altdeutsche Malerei. 200 Nachbildungen mit geschichtlicher Einführung und Erläuterungen*, Jena 1909.

⁴⁷ *Das Bild. Atlanten zur Kunst*, Bd. I: Wilhelm Hausenstein, *Tafelmalerei der deutschen Gotik*, München 1922.

angesprochen; das Bild dient dem Betrachtenden als Spiegel der eigenen seelischen Verfassung. Was damit gemeint ist, läßt sich am Beispiel von Band VII-IX zeigen, *Das Deutsche Bild des XVI. Jahrhunderts*, den Hermann Esswein 1922 besorgt hat. Wie vor ihm Hausenstein, so wies auch Esswein darauf hin, daß die mangelnde Abstimmung zwischen dem Text und den Bildern zum Konzept der Reihe gehöre, weil die Bildfolge dem »künstlerisch angeregten Beschauer volle Freiheit [...] zu eigener Auswertung und Gruppierung des Stoffes« lassen solle.⁴⁸ Diese »Auswertung« bekam allerdings eine Richtung, sofern man sich nach der Lektüre des Nachwortes Essweins Überzeugung zu eigen machte, daß das Mittelalter die im Weltkriege besiegten Deutschen an ihre wahre – nun ganz im Bereich des Geistigen zu suchende – Größe zu erinnern vermöge, auch wenn sich ringsum der von Spengler prognostizierte »Untergang des Abendlandes« vorbereite: »Wir sind keinen Augenblick mehr gesonnen, wie hie und da in späterer Zeit noch manche Verirrte, jene entlegenen Kurven zu kopieren, deren Exekutivkräfte so ganz anderer Art waren als die unseren, aber wir warten im Anblick der seltsamen Diagramme auf eine Art mystischer Influenz: darauf, daß das Unsere an Kraft ertöne von der Kraft dieser Alten, Fremden, die nicht dieselben Deutschen waren wie wir, deren Bild-Gesichte nicht nur ihre Weltanschauung, sondern auch ihre von 1618 bis 1648 vernichtete Rasse überlebt haben. Die Macht und Würde dieser zum Teil grandiosen, zum Teil nur menschlich-allzumenschlichen Anfänge soll uns lediglich mäch-

⁴⁸ *Das Bild. Atlanten zur Kunst*, Bd. VII-IX: Paul Esswein, *Das Deutsche Bild des XVI. Jahrhunderts*, München 1923, S. 46.

tig und würdig genug machen zu einem schönen Ende, zu einer letzten Strahlung, die es wert ist, in dem bevorstehenden Abendrot der Völker mit zu konzertieren.«⁴⁹

Die kunsthistorischen Bildstrategien blieben nicht ohne Folgen auf die Programmschriften zu Kunst und Kultur der Gegenwart. Von Schultze-Naumburgs Versuch, mit Hilfe des ›Vergleichenden Sehens‹ die Architektur um 1800 zum neuen Leitbild zu erheben, war bereits die Rede; ein zweites prominentes Beispiel aus den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg liegt mit dem *Blauen Reiter* vor. Der »Almanach«, 1912 bei Piper in München erschienen, war von seinen Herausgebern Wassily Kandinsky und Franz Marc als Verteidigungsschrift in eigener Sache konzipiert. Die Künstler reagierten auf Angriffe der Kunstkritik, indem sie ihre eigenen Werke und die von Künstlerkollegen aus Deutschland, Österreich, Frankreich und Rußland zu Anzeichen eines neuen Zeitalters, einer »Neugeburt des Denkens«,⁵⁰ einer künftigen »Epoche des Grossen Geistigen«⁵¹ erklärten und zugleich mit Hilfe der Bilder universale Gültigkeit für sie reklamierten.⁵² Obwohl das Buch dezidiert der Gegenwartskunst gewidmet ist – Kandinsky

49 Ebd., S. 30.

50 Franz Marc, »Die ›Wilden‹ Deutschlands«, in: *Der Blaue Reiter*, hg. v. Wassily Kandinsky u. Franz Marc, München 1912, S. 5-7, S. 7.

51 Maschinenschriftliches Vorwort aus dem Nachlaß August Mackes, Oktober 1911, zit. nach: *Der Blaue Reiter*. Dokumentarische Neuausgabe von Klaus Lankheit, 3., überarb. Aufl., München/Zürich 1979, S. 315.

52 Zum Bildkonzept der Künstler vgl. Felix Thürlemann, »Famose Gegenklänge. Der Diskurs der Abbildungen im Almanach ›Der Blaue Reiter‹«, in: *Der Blaue Reiter*, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Bern, Bern 1986, S. 210-222; Magdalena Bushart, »›Echtes bleibt neben Echtem bestehen ...‹. Zum Bildkonzept des Blauen Reiters«, in: *Der Blaue Reiter*, hg. v. Christine Hopfengart, Ausst.-Kat. Kunsthalle Bremen, Köln 2000, S. 240-247.

nannte es ein »Dokument unserer heutigen Kunst«,⁵³ Marc gar einen »Sachsenspiegel [...] für unsre zerrissene Zeit«⁵⁴ – sind die nicht-modernen Objekte – Kult- und Gebrauchsgegenstände aus unterschiedlichen Kulturen, mittelalterliche Holzschnitte und Skulpturen, bayerische und russische Volkskunst – in der Überzahl: Von den 144 Reproduktionen entfällt gerade einmal ein Drittel auf die Avantgarde-Kunst des frühen 20. Jahrhunderts. Dabei machten sich Marc und Kandinsky die Strategien des Vergleichs und der Synopse zu eigen, kombinierten gleichsam Worringers *Formprobleme* mit Wölfflins *Klassischer Kunst*. Die Reproduktionen sind zum Teil auf Doppelseiten, zum Teil in Sequenzen angeordnet; manches wird durch die Präsentation auf Bildtafeln, anderes durch die Wahl des Ausschnitts einander angeglichen (Abb. 14). Die Ausstattung nach dem Muster kunsthistorischer Publikationen war von Anfang an geplant gewesen; es sollte, so hatte Marc im Vorfeld an August Macke geschrieben, »vor allem durch vergleichendes Material viel erklärt werden«, und hinzugesetzt: »Deine alten Pläne, vergleichende Kunstgeschichte zu treiben, haben hier ihren Platz.«⁵⁵ Das Layout freilich ist von der Übersichtlichkeit der Vorbilder weit entfernt. Zudem sorgt die Heterogenität der

53 Brief an Franz Marc, 2.2.1912, zit. nach: *Wassily Kandinsky/Franz Marc: Briefwechsel*, hg. v. Klaus Lankheit, München 1983, Nr. 91.

54 Brief an Wassily Kandinsky, 11.5.1912, zit. nach: ebd., Nr. 113.

55 Brief an August Macke, 8.9.1911, zit. nach: *August Macke/Franz Marc: Briefwechsel*, Köln 1964, S. 72. Noch expliziter benennt Marc das kunsthistorische Vorbild in einem Schreiben an Hugo von Tschudi, in dem es heißt: »Das Buch soll so reich im vergleichenden Illustrationsmaterial sein, als der Werk in der Vergleichung nicht im einzelnen Bilde liegt.« Brief vom 24.10.1911, zit. nach: *Der Blaue Reiter* (wie Anm. 52), S. 196.

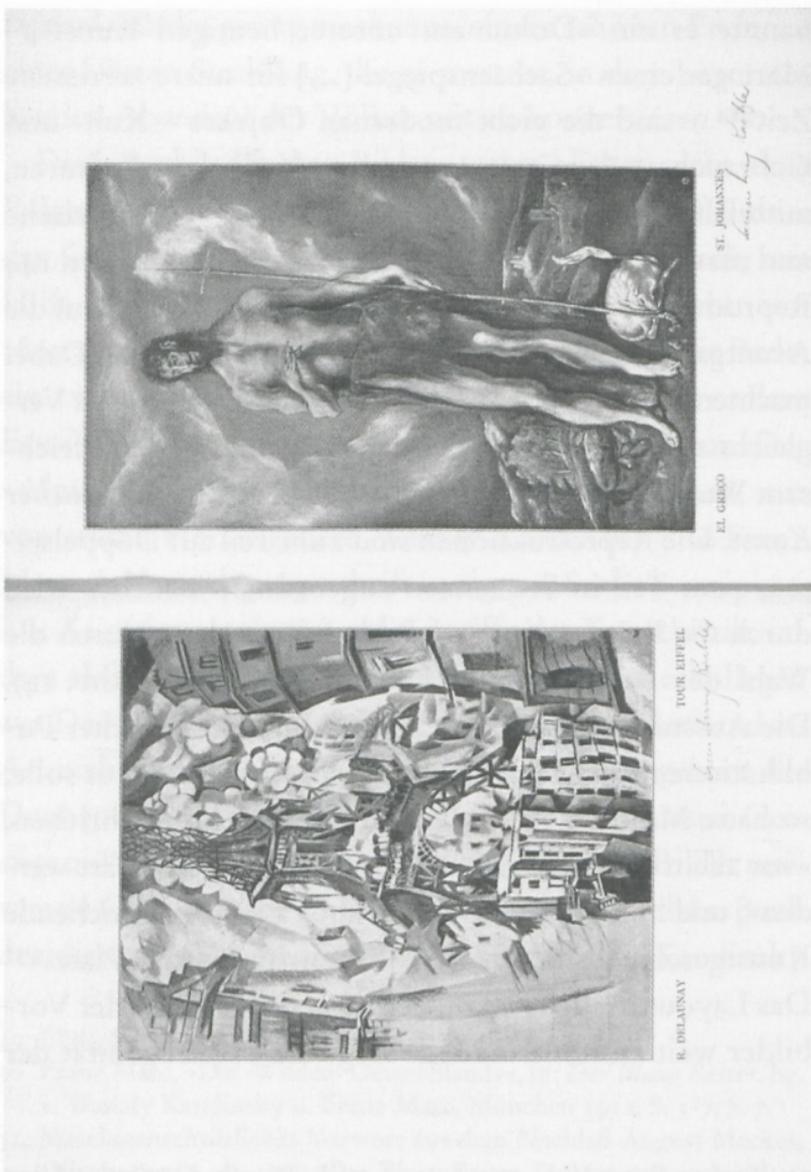


Abb. 14: *Der Blaue Reiter*, hg. v. Franz Marc u. Wassily Kandinsky, München 1912, Abbildungen »Robert Delaunay – Tour Eiffel« und »El Greco – St. Johannes« (Bildtafeln nach S. 32 und vor S. 33)



BAYERISCHES GLAS-BILD



MURRENSCHÄDEL

frust hatte, als wenn ich an der Oberfläche der eigentlichen Westwinden halben geblieben wäre. Nach, entschuldiger als dieses Erlebnis war mir die Tatsache, daß ich viele anderer Leute, berührt von dem Aufschwung der ersten Triestreise, ohne mich auch nur im geringsten um den weiteren Verlauf der poetischen Vorgänge zu kümmern, ja selbst die im Taumel des Kompartiments auch nur im geringsten zu interessieren, zu Ende gebracht und erst acht Tagen darauf nach Paris, nachsehen, was dem Begriffe der poetische Inhalt meines Liedes ist. Woher soll denn zu meinen positiven Bestimmen heranspringen, das ich niemals dem Höher vollen gerade werden bin, als wenn ich, geführt von der ersten unmittelbaren Berührung mit dem Aufgangsklang, alles erriet, was diesem Anfangsbild überoffenbar mit Schwereigkeit folgen mußte.

Mir war damals klar, das es sich mit dem Kunstwerk so verhalte, wie mit jedem vollkommenen Organismus. Es ist es kommen in seiner Zusammenziehung, das es in jeder Abhängigkeit sein schwächstes, innerstes Wesen erfüllt. Wenn man an irgend einer Stelle des menschlichen Körpers hinaussieht, kommt immer dasselbe, immer Blut heraus. Wenn man einen Vers von einem Gedicht, einen Takt von einem Konstatik hört, ist man in einem, das Ganze zu erfassen. Gehau so wie ein Wort, ein Blick, eine Geste, der Gang, ja sogar die Haartrage gestehen, um das Wesen eines Menschen zu erkennen.

Abb. 15: Der Blaue Reiter, hg. v. Franz Marc u. Wassily Kandinsky München 1912, Abbildungen »Holzplastik« und »Bayerisches Glasbild« (S. 32 und Tafel nach S. 32)

Objekte dafür, daß die ›Begegnungen‹ zunächst eher irritierend als erhellend wirken. Dem (zweidimensionalen) bayerischen Motivbild antwortet ein (dreidimensionaler) Stelzentritt von den Marquesasinseln (Abb. 15), dem Häuptlingskragen aus Alaska die Kinderzeichnung *Araber* und der spätmittelalterlichen Stickerei ein Gemälde Paul Cézannes. Auf eine didaktische Gegenüberstellung von ›guter‹ und ›schlechter‹ Kunst (d. h. in diesem Fall: von Werken der internationalen Avantgarde und Werken der Münchner Sezession), die Marc ursprünglich nach dem Vorbild der *Kulturarbeiten* hatte vornehmen wollen, verzichteten die Herausgeber und mit ihr auf die Möglichkeit, ihre Vorstellungen von Qualität in der Differenz anschaulich zu machen. Zum entscheidenden Kriterium ihrer Bildauswahl erhoben sie stattdessen die (vorgebliche) Ähnlichkeit der Objekte. Diese Ähnlichkeit wollten sie nicht an äußeren Vergleichsmomenten festmachen, sondern nur an ›inneren Werten‹; das galt auch für Werke, die tatsächlich formale Übereinstimmungen aufwiesen. Entsprechend fallen die Erläuterungen zur Auswahl der Bilder betont vage aus: Folgt man den Herausgebern, dann ist es ausschließlich eine »innere Verwandtschaft«, der religiös gefärbte »Klang« oder die »Echtheit«, die die Werke aus weit auseinanderliegenden Epochen und Kulturkreisen miteinander verbindet.⁵⁶ Die Bedeutungskonstitution bleibt damit letztlich dem Leser überlassen. Franz Marc etwa begründete die programmatische Gegenüberstellung einer Märchenillustration des 19. Jahrhunderts und eines

56 »So findet der Leser in unseren Heften Werke, die durch den erwähnten Zusammenhang in einer inneren Verwandtschaft miteinander stehen, wenn auch diese Werke äusserlich fremd zueinander erscheinen.« Maschinenschriftliches Vorwort (wie Anm. 51), S. 315.

Kandinsky-Aquarells mit den Worten: »Wir meinen nun aber, dass jeder, der das Innerliche und Künstlerische des alten Märchenbildes empfindet, vor Kandinskys Bild, das wir ihm als modernes Beispiel gegenüberstellen, fühlen wird, dass es von ganz gleich tiefer Innerlichkeit des künstlerischen Ausdruckes ist – selbst wenn er es nicht mit der Selbstverständlichkeit genießen kann, wie der Biedermeier sein Märchenbild.«⁵⁷ Und auch Kandinsky erklärte, daß das verbindende Moment nur zu erspüren sei. Sein ›Idealrezipient‹ sollte sich der Bilderwelt in einer Art meditativer Versenkung nähern und über das ›Sehen‹ zum ›Erleben‹ und von dort zur ›Analyse‹ gelangen: »Wenn der Leser dieses Buches imstande ist, sich seiner Wünsche, seiner Gedanken, seiner Gefühle zeitweise zu entledigen und dann das Buch durchblättert, von einem Motivbild zu Delaunay übergeht und weiter von einem Cézanne zu einem russischen Volksblatt, von einer Maske zu Picasso, von einem Glasbild zu Kubin usw. usw., so wird seine Seele viele Vibrationen erleben und in das Gebiet der Kunst eintreten. [...] Später kann der Leser [...] zu objektiven Betrachtungen, zur wissenschaftlichen Analyse übergehen. Hier findet er dann, daß die sämtlichen gebrachten Beispiele einem inneren Rufe gehorchen – Komposition, daß sie alle auf einer inneren Basis stehen – Konstruktion.«⁵⁸ Ein wenig fühlt man sich angesichts dieser Empfehlung an Paul Brandts Dreischritt ›Sehen – Erkennen – Empfinden‹ erinnert; auch die Zusammenschau von Ähnlichem und Unähnlichem scheint bei Brandt bereits formuliert

57 Franz Marc, »Zwei Bilder«, in: *Der Blaue Reiter* (wie Anm. 50), S. 8-12, S. 11

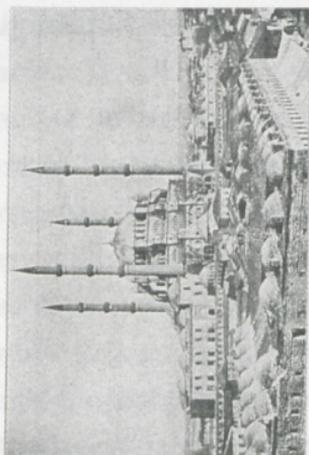
58 Wassily Kandinsky, »Über die Formfrage«, in: *Der Blaue Reiter* (wie Anm. 50), S. 74-100, S. 99.

zu sein. Das heißt natürlich nicht, daß Kandinsky gerade sein Buch gelesen haben muß, zeigt aber, wie populär die Vorstellung vom Erkenntniswert von Bildreihen und -paaren mittlerweile war.

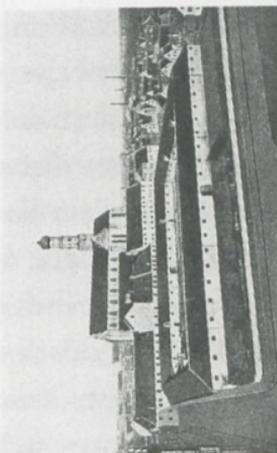
Dem *Blauen Reiter* ließe sich eine ganze Reihe von Programmschriften zur Seite stellen: Bruno Tauts *Stadtkrone* etwa, der das Bildkonzept Marcs und Kandinskys mit dem der *Kulturarbeiten* kombinierte, indem er vor seine eigenen Idealstadtentwürfe Beispiele »guter« und »schlechter« Stadtbekrönungen hintereinanderschaltete (Abb. 16),⁵⁹ Le Corbusiers Bildsequenzen in der Zeitschrift *L'Esprit Nouveau* oder Walter Gropius' *Internationale Architektur*. Hier ist freilich nicht der Ort, um diese Diskussion zu vertiefen. Stattdessen sei abschließend auf ein Werk verwiesen, das in einen anderen Kontext gehört und gerade deshalb noch einmal deutlich machen kann, daß die Aufwertung des Sehens auch außerhalb der Kunstgeschichte Früchte getragen hat. Gertrud Bäumers *Die Frauengestalt der deutschen Frühe* (1928) stellt sich als eine Art Anthologie prominenter weiblicher Skulpturen des Mittelalters dar, angefangen bei der *Uta* im Naumburger Dom bis hin zu den Figuren der *Ecclesia* und der *Synagoge* am Straßburger Münster. Die Autorin beanspruchte mit ihrer Bildersammlung zweierlei: an das »Volksheiligtum« der gotischen Bildhauerkunst zu erinnern, aber auch, der Jugend Orientierungshilfe zu geben. In den Skulpturen sollten sie das »wesenhaft und insofern zeitlos Deutsche«,⁶⁰ sprich: die in der zeitgenössischen

59 Bruno Taut, *Die Stadtkrone*, Jena 1919

60 Gertrud Bäumer, *Die Frauengestalt der deutschen Frühe*, Berlin 1928, S. 3.



7. Adraanopel, Sütlüce-Moschee



8. Augsburg, Ulrichskirche

23



5. Monte Compiatri



6. Durham

22

Abb. 16: Bruno Taut, *Die Stadtkrone, Jena 1919*, Doppelseite mit »gelungenen« Stadtbekrönungen

Literatur viel beschworene ›deutsche‹ Dichotomie von Körper und Geist erkennen. Das Bild übernahm nun auch auf diesem ideologisch verminten Terrain die Führungsrolle – bezeichnenderweise sprach schon das Vorwort nicht den ›Leser‹, sondern den ›Beschauer‹ des Buches an: »Wir suchen nach dem deutschen Menschen und tasten uns heute zurück zu dem Formenschatz der Vergangenheit, aus dem die Zeit tilgte, was nicht wertbeständig war, so daß wir uns nun an ihm selbst prüfen können. Aber wir sind etwas mißtrauisch geworden gegen das *Wort*. Das *Wort* ist Jahrzehnte unser Hauptmittler zum Wesen der Vergangenheit gewesen. Wir erfaßten sie im ›Schrifttum‹. Aber das *Wort* ist verführbarer und trügerischer als andere Träger von Wesensgehalten. Und es bringt uns nicht den *vollen* Zusammenhang. Heute vertrauen wir dem Bilde und dem Klange mehr [...] Wir haben insbesondere besser gelernt, Wesenhaftes mit dem *Auge* zu lesen, Gestalt zu verstehen, zu ›schauen‹.«⁶¹ Hier geht es nicht mehr um Geschmacksbildung durch das Sehen, sondern um eine politisch-moralische Haltung, die im Sehen erfahrbar sein soll, wobei die gestalterischen Qualitäten der Herrscherinnen- oder Heiligenfiguren als menschliche Qualitäten der Dargestellten beziehungsweise als Ausdruck eines überzeitlich gültigen Weiblichkeitsideals interpretiert werden. Gerade junge Frauen sollen sich an Plastiken orientieren, nicht durch äußere Nachahmung, sondern dadurch, daß sie das, was sie im Bild »schauen«, »in die eigne Bildung« aufnehmen.⁶² Der Versuch einer sprachlichen Erfassung dieser wesenshaft deutschen Eigenschaf-

61 Ebd., S. 1 (Kursivsetzungen im Original gesperrt gedruckt).

62 Ebd., S. 4.

ten würde, davon ist die Autorin überzeugt, der Empathie nur im Wege stehen: »Es braucht nicht alles, was lebendig wirkt, erst in Lehre, in Worte und Begriffe gefaßt zu werden. Es kann unausgesprochen, unzerlegt, eben ›Bild‹ bleiben. Wir haben glücklicherweise heute besser gelernt, uns schauend Wesenshaftes zu erobern. So, durch vertieftes Schauen, Formen, die unser Instinkt vergessen hat, in den deutschen Frauen wieder erwachen zu lassen das ist – ich bekenne es, der geheime Wunsch bei der Entstehung dieses Buches gewesen.«⁶³ Auch wenn es diesmal nicht um ›Logik‹, sondern um Gefühle geht: Es ist wiederum das Auge, das seine Schlüsse ziehen soll.

Abbildungsnachweis

Abb. 1-16: Archiv der Verfasserin.

63 Ebd.