

6.7. Kunstwissenschaft

Eine direkte Wirkung StGs auf die akademische Kunstgeschichte ist im deutlichen Unterschied zu Germanistik, Geschichts- und Altertumswissenschaften ausgeblieben. Das Wirken StGs fiel mit den Jahren von ca. 1890 bis 1933 in einen Zeitraum, in dem sich das Fach Kunstgeschichte seiner Methodik erst vergewissert hat, indem es sich von dem seit Vasari verbindlichen Paradigma der Biographik, vom positivistischen Historismus sowie vom Hegelianismus des 19. Jahrhunderts löste. Form- und Stilanalyse, kulturwissenschaftliche Bildforschung und ikonologische Inhaltsdeutung sind als zentrale Schlagwörter mit diesem Prozess der Methodenentwicklung nach 1900 verbunden. Heinrich Wölfflin, Aby Warburg und Erwin Panofsky als Exponenten der drei Richtungen, die über den engeren Bereich ihres Faches hinaus gewirkt haben, seien hier genannt.¹ Mit jedem von ihnen gibt es über Mitglieder des Kreises, Friedrich Gundolf und Ernst Kantorowicz, sogar direkte Berührungen mit der Welt StGs. Doch blieben diese punktuell und eher bedeutend für die intellektuellen Biographien der genannten Gelehrten. Eine direkte Rezeption StGs in der Kunstwissenschaft, ja ein Einfluss auf Methoden und Diskurse des Faches lässt sich in Hinblick auf die überaus große Ausstrahlung StGs auf alle geisteswissenschaftlichen Disziplinen allerdings leichter behaupten als rekonstruieren. Und so versteht sich dieser Artikel auch eher als eine Spurensuche denn als ein ausgemaltes Tableau aller möglichen Rezeptionsweisen und Einflussnahmen, die StGs Verhältnis zur Kunstwissenschaft berühren könnten. Im Mittelpunkt stehen objektbezogene kunsthistorische Forschungen, wogegen die Einflussnahme auf allgemeine ästhetische, kunstphilosophische und kunstsoziologische Diskurse hier nicht zur Sprache kommen kann. Natürlich ist auf Georg Simmels kunstphilosophische Aufsätze und Bücher zu Themen der bildenden Kunst, etwa zu Michelangelo, Rembrandt, Arnold Böcklin, Auguste Rodin und zur Gattung Landschaft zu verweisen, auf deren Entstehung StG mehr oder weniger intensiv eingewirkt haben mag.² Doch die Rezeption dieser Arbeiten in der Kunstwissenschaft muss hier als Teil der philosophisch-ästhetischen Rezeptionsgeschichte von der direkten Wirkung auf das Fach Kunstgeschichte abgegrenzt werden.³

1 Aus der nunmehr unübersehbaren Forschungsliteratur zur Wirkungsgeschichte dieser drei Kunsthistoriker im Fach seien herausgehoben: Meinhold Lurz, *Heinrich Wölfflin. Biographie einer Kunsttheorie*, Worms 1981; *Aby Warburg. Akten des internationalen Symposions Hamburg 1990*, hrsg. v. Horst Bredekamp u. a., Weinheim 1991; *Erwin Panofsky. Beiträge des Symposions Hamburg 1992*, hrsg. v. Bruno Reudenbach, Berlin 1994. Zur Methodendiskussion in den Geisteswissenschaften nach 1900, an der die Kunstgeschichte nicht unbeteiligt war, siehe König/Lämmert (Hrsg.), *Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*.

2 Vgl. dazu Stephan E. Hauser, Stefan George und die bildenden Künste. Malerei – Plastik – Bildnis, in: *GJb 4/2002/2003*, S. 79–111. Ein Großteil der kunstbezogenen Schriften Simmels, mit Ausnahme der Monographie *Rembrandt. Ein kunstphilosophischer Versuch* (1916), jetzt in: Georg Simmel, *Jenseits der Schönheit. Schriften zur Ästhetik und Kunstphilosophie*, hrsg. v. Ingo Meyer, Frankfurt/M. 2008.

3 Zu Georg Simmels Verhältnis zur akademischen Kunstgeschichte vgl. zuletzt Michael Diers, *Bande à part. Die Außenseite(r) der Kunstgeschichte. Georg Simmel, Carl Einstein, Siegfried Kracauer, Max Raphael, Walter Benjamin und Rudolf Arnheim*, in: *In der Mitte Berlins. 200 Jahre Kunstgeschichte an der Humboldt-Universität*, hrsg. v. Horst Bredekamp u. Adam S. Labuda, Berlin 2010, S. 273–292. Zu einzelnen kunsthistorischen Aspekten von Simmels Werk

6.7.1. Kunsthistoriker und Kunsthistorikerinnen um George

Grundsätzlich ist weniger der Einfluss StGs auf Methoden und Gegenstände als sein Einwirken auf bestimmte Repräsentanten und Angehörige des Faches zu beschreiben. Es ist daher deutlich zwischen den Kunsthistorikern im Kreis und dem Einfluss StGs auf das Fach Kunstgeschichte zu unterscheiden. Und im Fall der Kunstgeschichte bedeutet die Wirkung auf einzelne Personen noch keine Wirkung auf das Fach. Ja, bei den Kunsthistorikern des Kreises – Museumsleuten, Universitätslehrern und Publizisten – dürfte es sich zudem kaum um überdurchschnittliche Exponenten der kunsthistorischen Wissenschaft handeln. Das überproportional große Interesse, das ihnen geschenkt wurde, haben sie in der Regel durch ihren persönlichen Umgang mit StG auf sich gezogen, jedoch nicht durch Leistungen im eigenen Fach.

6.7.1.1. *Raffael* und *Holbein*: Wilhelm Stein (1886–1970)

Selbst im engsten Umfeld StGs lässt sich kaum von einer Kunstwissenschaft in seinem Geist sprechen. Ausnahme ist der Versuch in Wilhelm Steins *Raffael* von 1923, in dem die Heuristik des Maximin-Erlebnisses auf den Ausnahmekünstler der italienischen Renaissance, auf Raffael, übertragen wird.⁴ Stein schrieb damit ganz dezidiert auf den Dichter hin eine von der George-Pädagogik angeregte Legende vom göttlichen Künstler ohne Fußnoten und im sprachlichen Duktus der „Werke der Wissenschaft aus dem Kreis der Blätter für die Kunst“. Es handelt sich im Falle des *Raffaels* – dem einzigen von StG sanktionierten Kunstbuch der Reihe – nicht um einen kunsthistorischen Forschungsbeitrag, sondern um eine dem Muster von Gundolfs *Goethe* und Bertrams *Nietzsche* folgende Gestaltmonographie, die Raffaels Erscheinung analog zu StGs Maximin-Erlebnis als eine Epiphanie des Göttlichen inszeniert und die Fakten dementsprechend umdeutet. Nicht seine Zeit habe Raffael hervorgebracht, sondern schon der junge Raffael habe – wie Maximin auf StG – als christusgleich in die Welt gekommener Kunstheiland auf die älteren Künstler zurückgewirkt. Es geht Stein also um das Wirken einer schönen Gestalt in ihrer eigenen Zeit. Analog zu Gundolfs *Goethe*, der allgemein gefeierten Abkehr vom literaturhistorischen Positivismus und Biographismus, entwickelt Stein auch die ‚Gestalt‘ Raffaels aus der Eigengesetzlichkeit des großen Schöpfers, der unabhängig von äußeren Einflüssen sich ganz in Leben und Werk selbst ausspricht. „Er war ein Götterkind“ soll StG gesagt haben, als ihm Stein das vollendete Buch übergab. Darin wird weniger ein wissenschaftlicher Forschungsge-

siehe u. a. Richard Hoppe-Sailer, Simmels Begriff der ‚Landschaft‘ als Bildbegriff, in: *Vermessen. Landschaft und Ungegenständlichkeit*, hrsg. v. Werner Busch u. Oliver Jehle, Zürich, Berlin 2007, S. 131–142; Annette Wauschkuhn, *Georg Simmels Rembrandt-Bild. Ein lebensphilosophischer Beitrag zur Rembrandtrezeption im 20. Jahrhundert*, Worms 2002; Alois Kölbl, *Das Leben der Form. Georg Simmels kunstphilosophischer Versuch über Rembrandt*, Wien u. a. 1998; Jain Elenor, Das Rembrandt-Bild bei Georg Simmel, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 33/1988, S. 259–269; *Ästhetik und Soziologie um die Jahrhundertwende*. Georg Simmel, hrsg. v. Hannes Böhringer u. Karlfried Gründer, Frankfurt/M. 1976.

⁴ Wilhelm Stein, *Raffael*, Berlin 1923. Zur Analyse dieses Werks im Kontext der Gestaltmonographien des George-Kreises siehe Osterkamp, *Wilhelm Stein*; ders., Art History and Humanist Tradition in the George Circle, in: *Comparative Criticism* 23/2001, S. 211–230.

genstand ausgebreitet, in dem sich Stein bestens auskannte, sondern eine esoterische Geheimlehre verhüllt in der Lebensgeschichte und Gestaltwerdung einer historischen Künstlerfigur. Raffaels Leben und der sich schon im 16. Jahrhundert herausbildende Raffael-Kult, der namentlich im 19. Jahrhundert zu einem gesamteuropäischen Phänomen geworden war, lieferten dazu die Topik: Der engelsgleiche Raffael, der mit Sanftmut, Bescheidenheit und guten Sitten begnadet war, schuf Werke von großer Anmut und göttlicher Beseeltheit. Raffael war zum Exponenten einer Kunst geworden, die höchste Schönheit mit einem hohen Ethos verband. Dagegen wurde der Hedonist und Erotiker Raffael, der, wovon schon Vasari berichtet, Frauen liebte und sich mit diesen umgab, in der Legende vom Künstlerheiligen Raffael ausgeblendet. Auch Wilhelm Stein steht in der Tradition dieser Rezeptionsgeschichte des jugendlichen Raffael, wie ihn die kunsthistoriographische Topik der Romantik herausgestellt hatte. Dass es auch ihm wesentlich um eine Heiligenlegende, um die Erzählung vom Eintritt des Göttlichen in die Welt des Profanen ging, verdeutlicht schon die Tatsache, dass sein *Raffael* wesentlich Text, also ‚heilige Schrift‘, ist und ohne Abbildungen auskommt. Steins Buch ist kein kunsthistorischer Forschungsbeitrag, auch kein Bildband, sondern eine bilderlose Hagiographie des Götterknaben Raffael. Mit dem Gegenstand des Buches distanzierte sich Stein darüber hinaus deutlich von den Geschmacksvorlieben der Zeit, hatte doch namentlich die Generation der Expressionisten sich vom Kanon des deutschen Idealismus gelöst und dem dunklen und schwierigen Genie des Michelangelo unter den Renaissancekünstlern den Vorzug gegeben.⁵ Kaum ein klassischer Künstler war von der Moderne so sehr mit Vergessen gestraft worden wie Raffael. Im Fach, dem Stein ja als wissenschaftlicher Assistent der Berliner Museen, später als Professor in Bern durchaus zugehörig war, blieb die Monographie daher auch komplett folgenlos, ja sie erlangte noch nicht einmal den Status einer in den Fußnoten anstandshalber mitzitierten Fachmeinung. Die in Steins Korrespondenz überlieferten Reaktionen der Fachleute – von Heinrich Wölfflin, Adolph Goldschmidt, Max J. Friedländer, Wilhelm von Bode, Heinrich Bodmer, Friedrich Rintelen – blieben reserviert bis kritisch.⁶ In fachlichen Rezensionen von Oskar Fischel, Max Osborn und Otto Benesch wurde gegen das Buch der für die ‚Geistbücher‘ des Kreises übliche Vorwurf erhoben, nicht der Sphäre der Wissenschaft, sondern derjenigen der Kunst anzugehören. Dabei sei Stein, wie Otto Benesch schreibt, noch unter dem angestrebten Niveau geblieben: „Es hat das Federkleid von Georges hoher Dichtersprache erborgt und entweht es, indem es die Armut und Inhaltslosigkeit des eigenen Gedankenkreises vergebens darin zu verhüllen sucht.“⁷

Abgesehen von Steins *Raffael* lassen sich wenige Spuren von StGs Wissenschaftsverständnis in kunsthistorischen Arbeiten finden. Die Kunsthistoriker aus dem Kreis neigten in ihren wissenschaftlichen Arbeiten zum konventionellen methodischen Vorgehen, sodass die Gestaltmonographie in der Kunstwissenschaft der George-Schüler kein Äquivalent fand. Auch Wilhelm Steins im Berliner Verlag Julius Bard erschie-

⁵ Vgl. Joseph Imorde, *Michelangelo Deutsch!*, Berlin 2009, bes. S. 114–118, Kap.: „Raffael versus Michelangelo“; ders., Antiklassik. Deutsche Michelangelo-Identifikation, in: *Die Grand Tour in Moderne und Nachmoderne*, hrsg. v. Joseph Imorde u. Jan Pieper, Tübingen 2008, S. 81–99.

⁶ Nachweise bei Osterkamp, *Wilhelm Stein*, S. 225f.

⁷ Otto Benesch, Ein neues Raffaelbuch, in: *Österreichische Rundschau* 19/1923, S. 849–857, hier: 857. Nachweise weiterer Rezensionen bei Stettler, *Wilhelm Stein*, S. I–XXIX, hier: XII.

nenes Holbein-Buch von 1929 mag man kaum in diese Richtung deuten. Möglicherweise empfing Stein zu diesem Werk eine Anregung von StG, der Holbein schätzte.⁸ Im Sinne der alten ‚Italia und Germania‘-Thematik kann im *Holbein* durchaus ein nordisches Pendant zum Südländer Raffael gesehen werden, was wiederum nahelegt, dass nicht wissenschaftliche Notwendigkeit, sondern normative Setzung die Auswahl des Gegenstandes bestimmt haben mag. Schon die Romantik sah in Holbein den eigentlichen nordischen Gegenspieler Raffaels, seine *Darmstädter Madonna* (resp. ihre in Dresden befindliche und für das Original gehaltene Kopie) wurde zum nordischen Gegenbild der *Sixtinischen Madonna* verklärt.⁹

In Steins Monographie bestimmt wieder der Verlauf der Biographie die Argumentation, doch fehlt in dieser mit 135 Abbildungen illustrierten Lebens- und Werkschau der sakralisierende Legendenton des *Raffael*. Ausgebreitet wird das Leben des nüchternen Porträtisten und Fassadenmalers Holbein, eines gediegenen Handwerkers aus dem spätmittelalterlichen Augsburg, der in Basel und den Niederlanden mit den Humanisten verkehrte und zuletzt am englischen Königshof arbeitete. Stein macht im Gegensatz zum immanenten Erklärungs- und Darstellungsmodus der Gestaltmonographie auch äußere biographische Gründe und räumliche Veränderungen für die Entwicklung des Künstlers verantwortlich. Doch ist auch Holbein ein Künstler der ‚Gestalt‘, wie ein Passus der Einleitung über den Charakter seiner Porträts herausstellt: „Nicht eine Ansicht – sei sie auch noch so persönlich und pittoresk – bestimmt den holbeinischen Bildniseindruck, vielmehr die Gesamthaltung des Menschen, das heißt also eine Besammlung verschiedener Ansichten zum geschlossenen Bilde.“¹⁰ Holbein gehörte unter den frühneuzeitlichen Künstlern zum Kanon des Kreises, was mit der ‚Wahrheit‘ seiner Bildnisse, ihrem hohen mimetischen Anspruch und auch der Tatsache in Zusammenhang stehen mag, dass Holbein vornehmlich ein Meister des Männerporträts war. Holbeins Kunst wurde, so auch von Stein, mit der Schöpfung eines neuen, nachmittelalterlichen und wirklichkeitsverhafteten Menschenbildes bei den Deutschen identifiziert.¹¹ Holbeins hohe Naturnähe, ja die greifbare Realität der dargestellten Personen machte den Künstler auch für die Neue Sachlichkeit interessant, und kaum zufällig erschien Steins Buch am Ende der 1920er-Jahre, als die historische Wiederentdeckung Holbeins auch mit den ästhetischen Prämissen der eigenen Zeit in Einklang stand. Die neusachliche Nähe zum Naturvorbild im Bildnis kennzeichnet auch die plastische Bildnisproduktion des Kreises in dieser Zeit.¹² Erstaunlicherweise werden diese Zusammenhänge – George-Kreis und Neue Sachlichkeit – nicht in dem Buch selbst, aber durch den Paratext auf dem als Werbemaßnahme zu verstehenden Schutzumschlag hervorgehoben:

Dem Holbeinbuch Wilhelm Steins, der dem Kreis der Blätter für die Kunst angehört, darf man denselben hohen Rang anweisen, der den historischen und literaturgeschichtlichen Werken des Kreises von allen Maßgebenden zugesprochen wird. Wesen und Werk des Mannes,

⁸ Vgl. II, 2.2.1.

⁹ Vgl. dazu u. a. Till Borchert, Hans Holbein and the Literary Art Criticism of the German Romantics, in: *Hans Holbein. Paintings, Prints, and Reception*, hrsg. v. Mark W. Roskill u. John Oliver Hand, New Haven 2001, S. 187–209.

¹⁰ Stein, *Holbein*, S. 10.

¹¹ Vgl. ebd., S. 11.

¹² Vgl. II, 2.3.3.

den Stefan George „unsrer ganzen Schönheit höchste Zinne, Holbein den einzigen“ nennt, wird in ihm von Grund auf erfaßt und neuem Erleben dargeboten. Als Vorbild wird Holbein in unsere Zeit gestellt, die allem Faustischen und Romantischen abgekehrt, die neue Sachlichkeit als ihren Wahlspruch verkündet.¹³

Dass mit dem Namen StGs auch für ein kunstwissenschaftliches Buch geworben werden konnte, macht zumindest deutlich, wie weit die Wissenschaftsreform und -politik aus dem George-Kreis in der öffentlichen Wahrnehmung das Bild einer modernen und ganzheitlichen Geisteswissenschaft geformt hatte. Einer nicht überprüfbaren Überlieferung zufolge hätte es StG auch gerne gesehen, wenn ihm Stein das Buch für die „Werke der Wissenschaft aus dem Kreis der Blätter für die Kunst“ angeboten hätte. Für den *Holbein* fiel die Rezeption in der Fachwelt ähnlich ungünstig aus wie für den *Raffael*. Der Basler *Holbein*-Forscher Heinrich Alfred Schmid, der sich 1892 über den Künstler habilitiert hatte, grenzt Steins Buch mit scharfen Worten aus dem Fachdiskurs aus und wird grundsätzlich: „Wenn unsere Wissenschaft trotzdem noch vor der Öffentlichkeit den Namen einer Wissenschaft beanspruchen will, muß sie jedenfalls Leistungen wie die von Stein ablehnen.“¹⁴ Schmidts Meinung musste als Autorität gelten, da der Burckhardt-Schüler, der seit 1919 Professor in Basel und zugleich Leiter der Öffentlichen Kunstsammlungen war, in der sich Hauptwerke des Malers befinden, namentlich zum Frühwerk grundlegende stilgeschichtliche und maltechnische Untersuchungen vorgelegt hatte.

6.7.1.2. Apologet der Konservativen Moderne: Ludwig Thormaehlen (1889–1956)

Auch von dem zweiten Kunsthistoriker des Kreises, Ludwig Thormaehlen, der Stein erst zu StG geführt hatte, sind kaum wissenschaftliche Impulse ausgegangen.¹⁵ Thormaehlen hatte 1913 an der Universität Freiburg im Breisgau bei Wilhelm Vöge eine Dissertation zur mittelalterlichen Architekturgeschichte verfasst, danach aber keine genuin wissenschaftliche Abhandlung mehr publiziert.¹⁶ War Thormaehlen als Doktorand durchaus noch in der akademischen Kunstgeschichte integriert und lernte wichtige Repräsentanten des Faches wie Georg Dehio, Paul Clemen, Friedrich Winkler, Kurt Steinbart, Theodor Hetzer, Friedrich Antal, Kurt Badt, Walter Friedländer und Panofsky als Lehrende und Kommilitonen kennen, machte auch zusammen mit Richard Hamann und Hans Jantzen eine kunsthistorische Exkursion nach Frankreich (LT, 62–65), so hat er mit der Entscheidung für den Museumsdienst und das eigene Künstlertum die aktuellen methodischen und fachinternen Debatten nicht mehr mitgeprägt. Seine Bedeutung für das Fach liegt eher in seiner Rolle als Kurator an der Berliner Nationalgalerie, wo er sich weniger mit alter als mit zeitgenössischer Kunst auseinandersetzte. Ab 1914 arbeitete Thormaehlen zunächst als wissenschaftlicher

¹³ Anonymer Text auf der Vorderseite des Schutzumschlags der Erstausgabe von 1929.

¹⁴ Heinrich Alfred Schmid, *Holbein von Willh. Stein*, in: *Belvedere* 9/1930, 10, S. 118–123.

¹⁵ Vgl. Blume, *Im Bannkreis*; Doris Schuhmacher, Ludwig Thormaehlen – Bildhauer und Kunsthistoriker zwischen George-Kreis und Brücke-Künstlern, in: „Ihre Bindung beruht auf gegenseitiger Wertschätzung“. 50 Jahre Arbeitsgemeinschaft bildender Künstler am Mittelrhein, Bonn 1999, S. 29–55.

¹⁶ Ludwig Thormaehlen, *Der Ostchor des Trierer Doms. Ein Kapitel aus der Architekturgeschichte der ehemaligen Kirchenprovinz Trier im 12. Jahrhundert*, Phil. Diss., Berlin 1914.

Hilfsarbeiter, dann ab 1925 als Kustos an der Berliner Nationalgalerie und übte sich nebenbei als autodidaktischer Bildhauer. Bis 1933 war er die rechte Hand Ludwig Justis und prägte die zeitgenössische Abteilung der Nationalgalerie im Berliner Kronprinzen-Palais entscheidend, auch wenn er sich bis 1918 um die zeitgenössische Kunst kaum gekümmert hatte. Abgesehen von seinem rigiden Antisemitismus, wird sein Engagement für die Moderne durchaus zwiespältig bewertet. Thormaehlen hatte sehr klare Vorstellungen von der Gegenwartskunst, vertrat aber eher die neusachlich-konservative Richtung und lehnte den Expressionismus ab. Er ließ nur wenige Künstler gelten, so etwa Erich Heckel, den er einer festeren Formenwelt zuzuführen gedachte.¹⁷ Über seine Auffassungen von moderner Kunst hat er in Museumsführern und Ausstellungskatalogen zu Christian Rohlfis, Lyonel Feininger, Otto Mueller und Erich Heckel Zeugnis abgelegt. So begrüßte er anlässlich einer Ausstellung moderner italienischer Kunst im Kronprinzen-Palais die „Gewinnung klassischer Formen und traditioneller Gehalte aus den bizarren Versuchen des Futurismus, Kubismus und Dadaismo metafisico.“¹⁸ Es verwundert nicht, dass Thormaehlen seit etwa 1931 in hohem Maße von Hitler und dem Nationalsozialismus affiziert war und sich vom ‚Dritten Reich‘ in ästhetischer Hinsicht die Einlösung seiner Vorstellungen einer neuen deutschen Kunst erhoffte, die sehr wohl auf den Errungenschaften nordischer Vertreter der Moderne wie Barlach, Heckel und Nolde beruhen sollte. Da er die völkische Option von Runenkunst ablehnte, war er froh, dass die Nationalsozialisten den Weg des heroischen Menschenbildes im Sinne einer an der Antike geschulten Körperlichkeit einschlugen.¹⁹ Die 1932 von ihm in Oslo kuratierte Ausstellung *Neuere Deutsche Kunst* war diesen ästhetischen Grundsätzen verpflichtet. Er verachtete den kleinbürgerlichen Geschmack von Nazi-Bonzen wie Rosenberg, Haberstock und Streicher und hielt an dem von StG geprägten heroischen Menschenbild fest. In einem unpublizierten Vortrag beschrieb er Hitler und StG als Visionäre eines neuen Gesamt-menschentums, das der Formzersplitterung der Expressionisten entgegenstehe.²⁰

6.7.1.3. Märchenstil: Gertrud Kantorowicz (1876–1945)

Die frühen kunsthistorischen Arbeiten von Gertrud Kantorowicz, die um 1900 an der Berliner Universität Kunstgeschichte, Klassische Archäologie und Philosophie studierte und deren Gedichtzyklus *Einer Toten ...* StG in die vierte Folge der BfdK von 1899 aufnahm, sind hinsichtlich der Gegenstandswahl und des methodischen Vorgehens weitgehend den fachlichen Konventionen der Zeit geschuldet.²¹ So ist ihre 1903

¹⁷ Vgl. Blume, *Im Bannkreis*, S. 51; Janina Dahlmans, Die „innere Gemeinschaft“ – Erich Heckel und der Kreis von Stefan George, in: Magdalena M. Moeller (Hrsg.), *Erich Heckel. Aufbruch und Tradition. Eine Retrospektive*, Ausstellungskatalog Schleswig / Berlin, München, Berlin 2010, S. 132–141.

¹⁸ Ludwig Thormaehlen, Neue italienische Malerei im Kronprinzen-Palais, in: *Museum der Gegenwart* 2/1933, S. 140.

¹⁹ Vgl. Blume, *Im Bannkreis*, S. 55.

²⁰ Ludwig Thormaehlen, *Stefan George und die Kunst*, Vortrag in der Deutschen Gesandtschaft in Oslo, Typoskript, [Ende 1931], StGA.

²¹ Zu Leben, wissenschaftlichem Werk und ihrem Verhältnis zu StG siehe Barbara Paul, Gertrud Kantorowicz (1876–1945). Kunstgeschichte als Lebensentwurf, in: Hahn (Hrsg.), *Frauen in den Kulturwissenschaften*, S. 96–109; Philipp Redl, Vorwort, in: Gertrud Kantorowicz, *Lyrik. Kri-*

an der Universität Zürich abgeschlossene Dissertation eine stilkritische Untersuchung zur venezianischen Renaissancemalerei und hat das heute vornehmlich Vittore Carpaccio zugeschriebene Gemälde *Christus in Emmaus* in San Salvatore zum Gegenstand.²² Kantorowicz' Zuschreibung des Bildes an Giorgione konnte sich nicht durchsetzen. Eine Aufnahme kunsthistorischer Berufstätigkeit in Museum oder Universität blieb ihr als Frau versagt, ihre finanzielle Unabhängigkeit als Posener Fabrikanten-Tochter machte diese allerdings auch nicht zwingend notwendig.

Eine weitere wissenschaftliche Arbeit widmete sie 1910 der italienischen Kunst der Frührenaissance, nämlich der bis dato relativ unerforscht gebliebenen sienesischen Malerei des 15. Jahrhunderts.²³ Deren stilistische Phänomene, die Verbindung harter Realismen und eines neuartigen Empirismus mit einem traditionellen Hang zur Transzendenz der Erscheinungen, wie sie im Werk von Giovanni di Paolo und Sassetta greifbar wird, versuchte sie mit dem ausführlich definierten Begriff des ‚Märchenstils‘ zu fassen, der sich jedoch nicht im Fach etablieren konnte. Methodisch lässt sich bei der Definition des ‚Märchenstils‘ eine Verlagerung von der stilkritischen zur phänomenologischen Betrachtung erkennen. Ungewöhnlich ist im zeithistorischen Kontext einer terminologisch um Exaktheit ringenden Kunstwissenschaft das Ausweichen auf den poetischen Gattungsbegriff des Märchens, den Kantorowicz metaphorisch verwendet. Klingt in der Übertragung des Märchen-Begriffs auf stilistische Phänomene sakraler Malerei des Spätmittelalters vielleicht sogar jene ästhetizistische Traumwelt an, die Kantorowicz mit StG verbindet? Der Aufsatz, dessen Publikationsort ein ausschließlich von Frauen geschriebener Sammelband mit kunsthistorischen Arbeiten zur italienischen Kunst war, fand nicht die angemessene Würdigung im Fach, sondern wurde nahezu ausschließlich im Umfeld der Frauenbewegung rezipiert.

In einer erst postum 1961 veröffentlichten Arbeit, der ihre Bemühungen seit den 1920er-Jahren bis zu Verschleppung und Tod im KZ Theresienstadt galten, hat sie versucht, das *Wesen der griechischen Kunst* zu ergründen.²⁴ Diese spiegle in ihrer Vollkommenheit das ‚ganze Leben‘, ihr Klassizismus sei eine Steigerungsform des empirischen Lebens und der Wirklichkeit. Ja, die griechische Kunst sei Ausdruck eines „schönen Lebens“ gewesen und augenfälliger Beweis, „dass es ein heroisches Dasein gegeben hat“.²⁵ Hier wird deutlich, dass ihre Auffassung von der Kunst, vermutlich unter dem Einfluss Simmels, einerseits stark lebensphilosophisch geprägt war, ja dass sie sich von der Beschäftigung mit der griechischen Antike eine Vorbildfunktion für das Leben in der Gegenwart erhoffte. Andererseits konvergiert ihre Auffassung von der griechischen Klassik mit dem neuklassischen Griechen-Kult und dem Postulat des unbedingten Lebensbezuges von Dichtung und Kunst, wie es im George-Kreis ins moderne Leben übersetzt wurde.

tische Ausgabe, hrsg. v. Philipp Redl, Heidelberg 2010, S. 9–33; Michael Philipp, „Was ist noch, wenn Er nicht lenkt“. Gertrud Kantorowicz und Stefan George, in: Oelmann/Raulff (Hrsg.), *Frauen um Stefan George*, S. 118–141.

22 Gertrud Kantorowicz, *Über den Meister des Emmausbildes in San Salvatore zu Venedig*, Phil. Diss., Neuruppin 1904.

23 Dies., *Über den Märchenstil der Malerei und die Sienesische Kunst des Quattrocento*, in: dies./Edith Landmann-Kalischer/Gertrud Kühl-Claassen, *Beiträge zur Ästhetik und Kunstgeschichte*, Berlin 1910, S. 137–254.

24 Gertrud Kantorowicz, *Vom Wesen der griechischen Kunst*, hrsg. v. Michael Landmann u. Lambert Schneider, Heidelberg, Darmstadt 1961.

25 Ebd., S. 91.

6.7.1.4. „komm in den totgesagten park“ – Marie Luise Gothein (1863–1931)

Nur in entfernter Weise ist die Kunsthistorikerin Marie Luise Gothein zum George-Kreis zu rechnen, auch wenn sie als Mutter von Percy Gothein und von drei weiteren Söhnen sowie als Gattin des Kulturhistorikers Eberhard Gothein in Heidelberg seit 1910 Friedrich Gundolf und auch StG zeitweise nahestand.²⁶ Als Literaturhistorikerin und Übersetzerin, die sich in der englischen Dichtung bestens auskannte, hatte sie sich wissenschaftliche Anerkennung erworben und galt in Heidelberg neben Marianne Weber als geistige Instanz und geschätzte Gastgeberin. Kunsthistorisch hatte sie sich als Autodidaktin und durch ausgedehnte Studienreisen zur Expertin für Gartenkunst ausgebildet, da ihr als Frau im ausgehenden 19. Jahrhundert noch ein Universitätsstudium versagt geblieben war. Enge persönliche und fachliche Verbindungen unterhielt sie zu dem Kunsthistoriker Paul Clemen, dem Bonner Nachfolger von Carl Justi, und zu dem Archäologen Georg Karo. 1914 veröffentlichte sie ihre *Geschichte der Gartenkunst* im Verlag Eugen Diederichs, die auf ihre Weise dem ‚schönen Leben‘, nämlich der vom Menschen gestalteten Natur, gewidmet ist. Das Buch ist bis heute ein Standardwerk geblieben, das mehrfach wiederaufgelegt und übersetzt wurde. Theodor Heuss, Max Dvorák, Georg Lukács, Paul Clemen u. a. haben dem Buch positive Rezensionen gewidmet.²⁷ Dem Fach Kunstgeschichte hatte Marie Luise Gothein damit einen eher peripheren Gegenstand erschlossen, dessen Erforschung erst um 1900 in Gang gekommen war.²⁸ Möglich, dass hier die ästhetischen Vorlieben der englischen Präraffaeliten und des Fin de siècle für Parklandschaften und eine gleichsam kultivierte Natur, wie sie sich auch in StGs Frühwerk finden, auf die Wahl des Gegenstandes eingewirkt haben. In ihrem Buch breitet sie die Analyse aber den Standards des Faches gemäß streng sachlich und entwicklungsgeschichtlich von den frühen Hochkulturen bis in die Gegenwart aus, wobei Renaissance und Barock einen großen Raum einnehmen. Kulturgeschichte wird hier zu einer Art Lebenswissenschaft, die im Gegenstand des Gartens kulminiert:

Denn wenn in der Kunst überhaupt, so zeigt sich besonders auf unserm Gebiete, wie künstlerisches und gesellschaftliches Leben sich aufs innigste durchdringen. Die Kunstgeschichte selber wird hier zu einem Stück Geschichte der Gesellschaft. Alle großen geistigen Strömungen haben auch irgendwie an das Schicksal des Gartens gerührt, und die bedeutendsten Gestalten der Weltgeschichte erscheinen als seine Pfleger und Förderer oft in ganz neuer Beleuchtung. Für das Verständnis der andern Künste aber, zumal der Villenbaukunst, dann aber auch der Skulptur in wichtigen Zeiten, ist der Garten bestimmend und bestimmt von größter Bedeutung.²⁹

Als Friedrich Gundolf 1931 für Marie Luise Gothein die Laudatio anlässlich der Verleihung der Ehrendoktorwürde durch die Universität Heidelberg hielt, hob er mit

²⁶ Vgl. Göttler, *Marie Luise Gothein*; Maurer, *Marie Luise Gothein*. Biographisches Material zur Freundschaft mit Mitgliedern des Kreises in den Briefwechseln: Friedrich Gundolf, *Briefe. Neue Folge*, hrsg. v. Lothar Helbing u. Claus Victor Bock, Amsterdam 1965; *Im Schaffen genießen. Der Briefwechsel der Kulturwissenschaftler Eberhard und Marie Luise Gothein (1883–1923)*, hrsg. v. Michael Maurer u. a., Köln u. a. 2006.

²⁷ Nachweise bei Göttler, *Marie Luise Gothein*, S. 295.

²⁸ Vgl. etwa Christoph Ranck, *Geschichte der Gartenkunst*, Leipzig 1909; August Grisebach, *Der Garten. Eine Geschichte seiner künstlerischen Gestaltung*, Leipzig 1910.

²⁹ Gothein, *Geschichte der Gartenkunst*, Bd. 1, S. VI.

einer bedenklichen Rollenzuweisung weiblichen Erkenntnisstrebens die „weibliche Lust – ja Neugier – am schönen Überfluß der Welt“ hervor, die er – die Geschlechtermetaphorik fortführend – mit „mannhafter Helle, Tatkraft, Werkfreude“ kontrastierte, die der Antrieb ihrer Forschungen gewesen seien.³⁰ Geradezu verklärt erscheint hier der Blick auf das ‚schöne Leben‘ und den elitären Ästhetizismus der Jahre vor 1914, dessen Frucht die *Geschichte der Gartenkunst* zweifellos genannt werden kann.

Von Wilhelm Stein, dem Autor der einzigen kunsthistorischen Monographie aus dem Kreis der BfdK, bis zu Michael Stettler (1913–2003), dem bis ins 21. Jahrhundert letzten lebenden Kunstwissenschaftler, der StG noch persönlich gekannt hatte, sind die direkten Einflüsse des Dichters auf die akademische Kunstgeschichte also recht spärlich.³¹ Gerade im wissenschaftlichen Werk des ausgebildeten Architekten, Denkmalflegers und Museumsleiters Michael Stettler, der in Bern und der Schweiz insgesamt ein außerordentliches Engagement für kulturelle Stiftungen (Abegg-Stiftung, Gottfried Keller-Stiftung, Schweizerischer Nationalfonds, Pro Helvetia) und Museen entfaltet hat, sind Spuren StGs kaum zu finden. Vereinzelt der Spätantike und der mittelalterlichen Architektur und Kunst gewidmete Arbeiten,³² auch die Erinnerungen an Heinrich Wölfflin – den StG 1913 in München besucht hatte –,³³ lassen sich kaum als wissenschaftliche Umsetzung eines im George-Kreis gepflegten Kanons begreifen. Auch sind es nicht Methode und Inhalte, sondern im Fall Stettlers eher, wie es Adolf Heinrich Borbein für die Repräsentanten Georgischen Geistes in der Klassischen Archäologie beschrieben hat,³⁴ die Haltung, ein ungebrochenes Arbeitsethos, eine Neigung zur ganzheitlichen ‚Schau‘ und die Verpflichtung gegenüber Kultur, Tradition, Bildung und Dichtung, welche das wissenschaftliche Werk und die Lebensführung im Sinne StGs bestimmt haben mögen. Georgische Stimmung durchweht am ehesten

30 Universitätsbibliothek Heidelberg, zit. nach Maurer, *Marie Luise Gothein*, S. 195. Vgl. auch Edgar Salin, Marie Luise Gothein, in: *Ruperto Carola* 15/1963, S. 81–85, hier: 85.

31 Über Ludwig Thormaehlen kam ein weiterer Kunsthistoriker, Walther Greischel, sein Freund aus Magdeburger Tagen, in den Umkreis StGs. Greischel gab 1962 Thormaehelns *Erinnerungen* heraus und arbeitete jahrelang, stets in Verbindung mit Robert Boehringer, an einem Verzeichnis der George-Plastiken des Kreises (1976 hrsg. v. Walther Greischel u. Michael Stettler). Seine wenigen eigenen kunsthistorischen Publikationen sind nicht von StG beeinflusst. Vgl. ↑ Walther Greischel.

32 Vgl. etwa Michael Stettler, St. Gereon in Köln und der sogenannte Tempel der Minerva Medica in Rom, in: *Jahrbuch des Römisch-Germanischen Zentralmuseums Mainz* 4/1957, S. 123–128; ders., Vom römischen zum christlichen Rundbau. Eine raumgeschichtliche Skizze, in: *Museum Helveticum* 8/1951, 2/3, 260–270; ders., S. Costanza. Beispiel des Übergangs, in: *Kunstchronik* 4/1951, S. 110–111; ders., Zur Rekonstruktion von S. Costanza, in: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung* 58/1943, S. 76–86; ders., Das Baptisterium zu Nocera superiore, in: *Rivista di archaeologia cristiana* 16/1940, S. 62. Stettlers Arbeit zu dem Bau wurde 2007 in italienischer Sprache wiederaufgelegt: Ders., *Il battistero di Nocera Superiore*, in: *Il battistero di Nocera Superiore. Un capolavoro dell'architettura paleocristiana in Campania*, hrsg. v. Umberto Pappalardo, Neapel 2007, S. 19–69.

33 Michael Stettler, *Über Heinrich Wölfflin*, Bern 1970; ders., Besuch im Sihlgarten. Erinnerung an Heinrich Wölfflin, in: *Robert Boehringer. Eine Freundschaft*, hrsg. v. Erich Boehringer u. Wilhelm Hoffmann, Tübingen 1957, S. 655–664. Vgl. zur Begegnung Stettlers mit berühmten Kunsthistorikern und Archäologen wie Wölfflin, Berenson und Ludwig Curtius auch ders., *Rat der Alten. Begegnungen und Besuche*, Bern 1962.

34 Vgl. Adolf Heinrich Borbein, Zur Wirkung Stefan Georges in der Klassischen Archäologie, in: Böschenstein u. a. (Hrsg.), *Wissenschaftler*, S. 239–257.

einen publizistischen Spätling dieses schweizerischen Kreis-Ablegers, nämlich die 1983 unter dem Titel *Von Angesicht zu Angesicht* erschienene Festschrift für Stettler, in der kunsthistorische und archäologische Studien zum Porträt, u. a. auch zur Plastik des George-Kreises, versammelt sind.³⁵ Bezeichnenderweise wurde mit dieser als Freundesgabe bezeichneten Reminiszenz an von StG inspirierte ‚Gesichtlichkeit‘ und Gesichtsprosa zugleich ein Forschungsgegenstand, nämlich die Gattung Porträt, aufgenommen, der im Fach Kunstgeschichte – im Gegensatz zu Klassischen Archäologie – zuvor eher marginal behandelt worden war.³⁶ Schon mit Robert Boehrings *Genius des Abendlandes* (Düsseldorf 1970) war dem Gesichts-Kult um die Heroen des Geistes aus Kreisperspektive ein Denkmal gesetzt worden, das jedoch keineswegs den Anspruch erhob, ein Beitrag zur Erforschung der Gattung Porträt zu sein. Das dort in Fotografien von plastischen Bildnissen ausgebreitete Pantheon der großen Männer von Homer bis StG – über Sophokles, Platon, Alexander, Caesar, Vergil, Dante, Michelangelo, Shakespeare, Napoleon und Goethe – war eine späte Bestätigung und Neuauflage des Kanons des George-Kreises.³⁷

6.7.2. Historische Bildforschung und George-Kreis:

Friedrich Gundolf (1880–1931) und Ernst Kantorowicz (1895–1963)

Bemerkenswert ist, dass sich StGs Wirkung auf die dem Bild zugewandten Wissenschaften, die Kunstgeschichte, die Klassische Archäologie, die Geschichtswissenschaften und partiell die Germanistik, auch auf andere Weise nachzeichnen lässt. Zu erwähnen ist hier die Anziehung, die ein Wissenschaftler wie Friedrich Gundolf auf die kritischen Bildforscher der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg in Hamburg ausgeübt hat.³⁸ Das Erstaunen aufseiten der ‚Warburgianer‘, hier mit dem herausragenden Repräsentanten StGs in den Geisteswissenschaften in einen für beide Seiten produktiven Austausch treten zu können, lässt sich den Quellen entnehmen. Gundolf, der neben Germanistik, Anglistik und Nationalökonomie auch Kunstgeschichte studiert und zwischen 1900 und 1903 zu den begeisterten Hörern Heinrich Wölfflins an der Berliner Universität gehört hatte,³⁹ war mit eher konventionell arbeitenden Kunsthistorikern wie August Grisebach, Paul Clemen und Wilhelm Pinder

³⁵ Deuchler (Hrsg.), *Von Angesicht zu Angesicht*.

³⁶ Erst 1985 erschien Gottfried Boehms bahnbrechende Habilitationsschrift zu der vernachlässigten Gattung, vgl. Gottfried Boehm, *Bildnis und Individuum. Über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance*, München 1985. Vgl. aber auch Harald Keller, *Das Nachleben des antiken Bildnisses von der Karolingerzeit bis zur Gegenwart*, Freiburg/Br. 1970.

³⁷ Vgl. dazu Raulff 2009, S. 359.

³⁸ Vgl. dazu Ulrich Raulff, *Der Bildungshistoriker Friedrich Gundolf*, in: Friedrich Gundolf, *Anfänge deutscher Geschichtsschreibung von Tschudi bis Winckelmann*, aufgrund nachgelassener Schriften Friedrich Gundolfs bearb. u. hrsg. v. Edgar Wind, Neuausg. hrsg. v. Ulrich Raulff, Frankfurt/M. 1993, S. 115–154; Michael Thimann, *Caesars Schatten. Die Bibliothek von Friedrich Gundolf. Rekonstruktion und Wissenschaftsgeschichte*, Heidelberg 2003, bes. S. 104–167; ders., *Vorbilder und Nachbilder. Friedrich Gundolf (1880–1931)*, in: Probst/Klenner (Hrsg.), *Ideengeschichte der Bildwissenschaft*, S. 75–96.

³⁹ Vgl. dazu Ernst Osterkamp, *Friedrich Gundolf zwischen Kunst und Wissenschaft. Zur Problematik eines Germanisten aus dem George-Kreis*, in: König/Lämmert (Hrsg.), *Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, S. 177–198.

persönlich bekannt. Doch erst mit den Forschern der Bibliothek Warburg ergab sich auch ein Austausch auf wissenschaftlicher Ebene. Gundolf, der in seinem Caesar-Buch von 1924 die Bildwerdung und den Bildverlust der ‚Gestalt‘ Julius Caesars in der Gedächtnisgeschichte beschrieben und damit ein Thema des ‚Nachlebens der Antike‘ aufgegriffen hatte, dem die Forschungen der Bibliothek Warburg verpflichtet waren, wurde 1929 von Aby Warburg nach Hamburg eingeladen. Die persönliche Begegnung kam jedoch nicht mehr zustande, weil Warburg am 26. Oktober des Jahres verstarb. Schon seit 1916 hatte Gundolf mit dem Philosophen Ernst Cassirer korrespondiert; er befreundete sich zudem mit Raymond Klibansky, Fritz Saxl und Erwin Panofsky. Auch das ‚Wunderkind der Kunstgeschichte‘, den Michelangelo-Forscher Karl von Tolnay (Charles de Tolnay), der als eine der großen Hoffnungen des Faches galt, aber bereits 1933 zunächst nach Paris, dann in die USA emigrierte, lernte Gundolf 1929 in Hamburg kennen.⁴⁰ Gundolfs Freundschaft mit Panofsky gründete zunächst auf persönlicher Sympathie. Der Kontakt intensivierte sich allerdings so weit, dass sich Gundolf 1929 federführend mit Alfred Weber und Karl Jaspers für die – gescheiterte – Berufung von Panofsky auf den verwaisten Lehrstuhl von Carl Neumann in Heidelberg einsetzte. Gundolfs Engagement mag seine Sensibilisierung für eine kulturwissenschaftlich und neuhumanistisch ausgerichtete Bildforschung belegen, wie sie ihm aus Hamburg bekannt geworden war. Möglicherweise wollte er sie fächerübergreifend an der Universität Heidelberg etablieren. Panofsky bemühte sich nämlich beim Ministerium erfolglos um eine Stärkung seines Faches und die Aufhebung der räumlichen Trennung von Altertumswissenschaftlern und Kunsthistorikern zugunsten der Zusammenführung in einem Institut nach Vorbild der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg:

Heidelberg würde mit der auf diese Weise erreichten Vereinigung des Ägyptologischen, Archäologischen, Altphilologischen, Althistorischen und Kunstgeschichtlichen Institutes ein Arbeitsinstrument besitzen, das ihm eine in Deutschland schlechthin einzigartige Sonderstellung sichern und zweifellos einen fühlbaren Aufschwung der geisteswissenschaftlichen Studien ermöglichen würde.⁴¹

40 Vgl. F. Gundolf an E. von Kahler v. 6.11.1929 (Leo-Baeck-Institute New York, Nachl. Kahler): „In Hamburg wars schön und viel .. besonders haben wir uns mit Panofskys angefreundet, die wir leider leider nicht hierherbekommen .. er ist nicht nur ein erstaunlicher Gelehrter, sondern auch ein kindlich frischer und warmer Mensch. Warburg, der mich eingeladen hatte, war gerade gestorben, ich sah nur die Wittwe [sic!] und Kinder, und unter Saxls Führung die unheimliche Bibliothek. Auch Cassirer .. Singer .. Karl Tolnai, das Wunderkind der Kunstgeschichte, ein höchst erfreuliches und bewundernswürdiges Individuum.“ Gundolf widmete Tolnay handschriftlich ein Exemplar seiner *Gedichte* (Berlin 1930): „Für Karl v. Tolnay herzlich von Friedrich Gundolf“ (München, Zisska & Schauer, Auktion 56, November 2010, Lot 1436).

41 Erwin Panofsky an Gustav Mittelstraß v. 3.8.1929 (Ministerium des Kultus und Unterrichts Karlsruhe), in: *Erwin Panofsky. Korrespondenz 1910–1936*, hrsg. v. Dieter Wuttke, Wiesbaden 2001, S. 315. Die Ereignisse um die gescheiterte Berufung nach Heidelberg sind dort (S. 314–349) umfassend von Dieter Wuttke kommentiert. Vgl. auch die jüngere Darstellung von Golo Maurer, *August Grisebach (1881–1950). Kunsthistoriker in Deutschland. Mit einer Edition der Briefe Heinrich Wölfflins an Grisebach*, Ruhpolding, Mainz 2007, S. 94–97. Grisebach, der sich mit Gundolf befreundete, gelangte gewissermaßen als ‚vierte Wahl‘ auf den Heidelberger Lehrstuhl, nachdem nach Hans Jantzen und Panofsky auch Heinrich Wölfflin, um den sich Gundolf ebenfalls bemühte, den Ruf abgelehnt hatte. Siehe dazu Meinhold Lurz, Wölfflins geplante Professur in Heidelberg und seine Beziehungen zur Heidelberger Universität, in: *Ruperto Carola* 54/1975, S. 35–40.

Es liegt nahe, dass Gundolf in Panofskys Pläne eingeweiht war. Panofsky hatte bereits seine ersten großen ikonologischen Arbeiten wie das zusammen mit Saxl 1923 verfasste Hauptwerk der Warburg-Schule, *Dürers Melencolia I*,⁴² vorgelegt und damit eine ganz andere Kunstgeschichte – nämlich eine stärker textbasierte Bedeutungsforschung – vorgeführt als denjenigen formalistischen Ansatz, den Gundolf bei dem verehrten Wölfflin kennengelernt hatte.

Den Gedanken einer epochen- und fächerübergreifenden Rezeptionsgeschichte, welche das Medium Bild einschließt, hat Gundolf in seinem für die hier erörterte Fragestellung wohl wichtigsten Buch *Caesar. Geschichte seines Ruhms* von 1924 selbst am intensivsten genutzt. In drei Kapiteln verfolgt er die Überlieferung von der ‚mythischen Gestalt‘ Caesars in der Antike über die Zauberwirkung seines ‚magischen Namens‘ im Mittelalter bis zu seiner Überführung in eine ‚geschichtliche Person‘ durch die sammelnde Arbeit der Humanisten und das Erwachen historischer Forschung. Doch liefert das Buch alles andere als eine kritische Rezeptionsgeschichte. ‚Ruhm‘ ist für Gundolf ‚mythische Bildwerdung‘: ‚Ruhm‘ erzeugt ‚Bilder‘ und neue Bilder erzeugen neue ‚Kräfte‘, so und ähnlich formuliert Gundolf immer wieder. Sein Caesarbild entspricht ganz den Vorstellungen des George-Kreises, da Caesar eine ahistorische und statische Konzeption der absoluten Größe bleibt („der wahre Gebieter“, „der kolossalste Mensch“ etc.). Gundolfs Caesarbild ist Teil einer metapolitischen Heilslehre, die den historischen ‚Täter‘ zum fernstrahlenden Urbild eines zukünftigen Heilsbringers werden lässt. Hier scheint das Bild des von einem Dichterseher und Herrscherweisen angeführten Staates auf, wie sich ihn der George-Kreis auf der Grundlage seiner Nietzsche- und Platon-Lektüre imaginiert hatte. Caesars Nachleben fasst Gundolf als eine Geschichte der Bildwerdung und des Bildverlustes auf. Bemerkenswert ist, und das setzt ihn in einen deutlichen Kontrast zur zeitgenössischen Historikerkunft, dass er den ‚Ruhm‘ oder das ‚Bild‘ Caesars, also die immateriellen Vorstellungsbilder, Legenden, Mythen und Stilisierungen, die sich als Folgen der Gedächtnisarbeit an die historische Figur angereichert haben, als integrativen Teil der historischen Wahrheit versteht. Gundolf hat seinen Gegenstand neben dem legendären Nachleben auch auf die bildliche Überlieferung ausgeweitet, die namentlich in der italienischen Renaissance neue Caesarbilder entstehen ließ. Bedingungslos subjektive Bildbeschreibungen nutzt Gundolf hier zur Illustration seiner Thesen vom Nachruhm des Herrschers. Dabei verweigert er geradezu, wie im Falle von Michelangelo *Brutus*, die Diskussion der auf der Hand liegenden politischen Aspekte seiner Ikonographie, die in der Forschung oft und immer wieder diskutiert wurden.⁴³ Gundolf entzieht das Bildwerk der Sphäre des Politischen, indem er ein allein subjektives Bekenntnis des Künstlers in ihm sieht. Politikferne wurde dem Zirkel ästhetischer Fundamentalisten, als welcher der George-Kreis wiederholt beschrieben wurde, immer wieder attestiert.⁴⁴ Gundolfs Beschreibung der *Brutus*-Büste spiegelt diesen Ästhetizismus wider, indem sie das Bildwerk aus seinen historischen Bedeutungskontexten herauslöst und es zu einem im zeitlosen Raum geschöpften künstlerischen Selbst-

42 Erwin Panofsky/Fritz Saxl, *Dürers ‚Melencolia I‘. Eine quellen- und typengeschichtliche Untersuchung*, Leipzig, Berlin 1923.

43 Vgl. dazu u.a. Horst Bredekamp, *Repräsentation und Bildmagie der Renaissance als Formproblem*, München 1995; Alois Riklin, *Gianotti, Michelangelo und der Tyrannenmord*, Bern 1996.

44 Vgl. Breuer 1995.

bekanntnis werden lässt. An derartigen Deutungen offenbart sich die Ferne, die Gundolfs Vorgehen von Arbeiten der kritischen Bildforschung, wie sie in den *Vorträgen der Bibliothek Warburg* in den 1920er-Jahren erschienen, bei aller sachlichen Nähe doch trennt. Möglich, dass manche Projekte, die dem Bild und dem ‚Nachleben der Antike‘ eine höhere Aufmerksamkeit schenken sollten, aufgrund von Gundolfs frühem Tod 1931 unausgeführt blieben. Die späten Korrespondenzen, die Gundolf mit dem Forscherkreis der Bibliothek Warburg führte, weisen auf die Existenz solcher Pläne zumindest hin. Sein Begriff des ‚Nachlebens der Antike‘ blieb jedoch ein grundsätzlich anderer. Er ist gekennzeichnet von einer weitest möglichen Enthistorisierung des Gegenstands und der ahistorischen Konzeption eines Urbildes, das von einem fernen Zentrum her aus- und nachstrahlt. Seine Brechungen in künstlerischen und literarischen Spiegelungen lassen sich beschreiben, doch wird die metaphysische Größe des Urbildes dadurch nicht berührt oder gar historisch und wissenschaftlich relativiert.

Gundolf hat die Kulturwissenschaft als Erinnerungsgeschichte ganz konkret selbst betrieben, indem er eine Bibliothek und Sammlung zum Nachleben Julius Caesars von der Antike bis in die Gegenwart aufgebaut hat, die Bücher des 15. bis 19. Jahrhunderts sowie andere Text- und Bildzeugnisse enthielt. Sie wurde, vermittelt durch Klíbansky, zusammen mit der Bibliothek Warburg im Dezember 1933 nach London verschifft und befand sich als Leihgabe von Elisabeth Gundolf bis in die 1940er-Jahre im Warburg Institute. Doch wurde das Nachleben Caesars nach Abzug der Leihgabe von Gundolfs Bibliothek nicht als Forschungsthema weitergeführt, obgleich sich Fritz Saxl dafür interessiert hatte.

Lohnender ist es, die Einwirkung StGs auf die Kunst- und Bildwissenschaft an einer anderen zentralen Figur des Kreises, an Ernst H. Kantorowicz, zu beschreiben. StG mag nämlich Anstoß zu den Lebensthemen – Dante, die politische Theologie des mittelalterlichen Kaisertums, die Epiphanie des Herrschers, die Souveränität des Künstlers etc. – im wissenschaftlichen Werk des Historikers gegeben haben, mit dem der Dichter schon in den 1920er-Jahren anlässlich der Abfassung des erfolgreichsten historischen Werks aus dem Kreis der BfdK, der Monographie über den Staufer *Kaiser Friedrich der Zweite* (1927), in engster Weise zusammengearbeitet hatte.⁴⁵ Bis weit in Emigration und Exil hinein hat Ulrich Raulff die Wirkungsgeschichte StGs als ein intellektuelles Nachleben rekonstruiert.⁴⁶ Kantorowicz hat in seinen späteren historischen Werken auf intensive Weise Bildzeugnisse – Handschriften, Münzen, Grabmäler etc. – einbezogen und Motivwanderungen und Kontinuitäten der Symbolsprache zwischen Antike und christlichem Mittelalter – insbesondere Apollo (Sol) und Christus – untersucht. In seinem amerikanischen Umfeld ist vor allem Erwin Panofsky als Anreger und Gesprächspartner für bildgeschichtliche Probleme zu nennen.⁴⁷ Soll-

45 Vgl. Eckhart Grünewald, *Ernst Kantorowicz und Stefan George. Beiträge zur Biographie des Historikers bis zum Jahr 1938 und zu seinem Jugendwerk ‚Kaiser Friedrich der Zweite‘*, Wiesbaden 1982.

46 Vgl. Raulff 2009.

47 Vgl. umfassend Barbara Picht, *Erzwungener Ausweg. Hermann Broch, Erwin Panofsky und Ernst Kantorowicz im Princeton Exil*, Darmstadt 2008; Ulrich Raulff, *Das Lächeln am Fuß der Seite. Noten zu einer Gelehrtenfreundschaft. Ernst Kantorowicz und Erwin Panofsky*, in: *Bild-Geschichte. Festschrift für Horst Bredekamp*, hrsg. v. Philine Helas u. a., Berlin 2007, S. 183–193.

ten sich die wissenschaftlichen Themen, die Kantorowicz in den amerikanischen Jahren zu Monographien ausarbeitete, wirklich zumindest teilweise auf Anregungen aus dem George-Kreis und die politische Metaphorik vom ‚Geheimen Deutschland‘ zurückführen lassen, so wäre hier ein zumindest indirekter Einfluss StGs auf die bildhistorische Forschung der Nachkriegszeit zu beschreiben.⁴⁸ Denn Kantorowicz' Hauptwerk *The King's Two Bodies. A Study in Mediaeval Political Theology* (Princeton 1957; 2. Aufl. 1966) hat, weit mehr als seine genuin ikonographischen Aufsätze zur politischen und religiösen Symbolsprache des Mittelalters, in der Kunstwissenschaft deutliche Spuren hinterlassen. In der historischen Mediävistik ist dem Buch dagegen mit viel größeren Vorbehalten begegnet worden. In ihm untersuchte Kantorowicz erstmals die englischen und französischen Königsgräber dezidiert auf ihre politisch-theologische Bedeutung hin. Für die Erforschung der politischen Ikonographie mittelalterlicher und frühneuzeitlicher Denkmäler gab er hier entscheidende Anregungen. Namentlich die an der Verbildlichung und Metaphorik politischer ‚Körper‘ interessierte neuere kunsthistorische Memoria- und Grabmalforschung ist ohne Kantorowicz' Konstruktion von den beiden Körpern des Königs undenkbar. Sie ist geradezu fester methodischer Bestandteil von Untersuchungen zur politischen Ikonographie von Grabmalern geworden.⁴⁹ Doch ist auch schon auf die von den Denkmälern selbst ausgehenden Schwierigkeiten hingewiesen worden, welche sich bei der formelhaften Übertragung von Kantorowicz' Konzept der ‚Zwei Körper des Königs‘, namentlich für den Typus des sogenannten ‚Doppeldecker-Grabmals‘, ergeben.⁵⁰ Es ist keineswegs eine ausgemachte Sache, dass bei Grabmalern, gerade von Adligen und Geistlichen, die eben keine souveränen Könige waren, die Darstellung von zwei Körpern (einem verwesenden und einem intakten) immer auf die Repräsentation eines

⁴⁸ Vgl. Ulrich Raulff, Apollo unter den Deutschen. Ernst Kantorowicz und das ‚Geheime Deutschland‘, in: *„Verkannte brüder“? Stefan George und das deutsch-jüdische Bürgertum zwischen Jahrhundertwende und Emigration*, hrsg. v. Gert Mattenklott u.a., Hildesheim u.a. 2001, S. 179–197. Diesen Ansatz, gerade in der Verbindung zum Forschungsprogramm der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg, vertieft Kleinner, *Souveränes Kleingeld*.

⁴⁹ Zu den Anknüpfungspunkten für Kunstgeschichte und Bildwissenschaft in Kantorowicz' Werk siehe einführend Hans Belting, Images in History and Images of History, in: *Ernst Kantorowicz. Erträge der Doppeltagung Frankfurt am Main / Princeton*, hrsg. v. Robert L. Benson u. Johannes Fried, Stuttgart 1997, S. 94–103. Zu Einzelaspekten vgl. u.a. Ralph E. Giesey, *The Royal Funeral Ceremony in Renaissance France*, Genf 1960; Erwin Panofsky, *Grabplastik*, Köln 1964; Louis Marin, *Das Porträt des Königs* [1981], Berlin 2005; Hans Belting, Repräsentation und Anti-Repräsentation. Grab und Porträt in der Frühen Neuzeit, in: *Quel Corps? Eine Frage der Repräsentation*, hrsg. v. Dietmar Kamper u. Martin Schulz, München 2002, S. 29–52; Kristin Marek, Körperförmiges Rechtsdenken und bildförmige Politik. Repräsentation und Körperbild des Königs in Spätmittelalter und Früher Neuzeit, in: *Wolfenbütteler Barock-Nachrichten* 32/2005, S. 39–56; Michael Viktor Schwarz, Cliche's Two Bodies. Ein Grabmal in der Kathedrale von Canterbury, in: Ders., *Visuelle Medien im christlichen Kult. Fallstudien aus dem 13. bis 16. Jahrhundert*, Wien 2002, S. 131–171; Tanja Michalski, *Memoria und Repräsentation. Die Grabmäler des Königshauses Anjou in Italien*, Göttingen 2000; Alain Boureau, *Le simple corps du roi. L'impossible sacralité des souverains français, XVe – XVIIIe siècle*, Paris 2000; Horst Bredekamp, Politische Zeit. Die zwei Körper in Thomas Hobbes' ‚Leviathan‘, in: *Geschichtskörper. Zur Aktualität von Ernst H. Kantorowicz*, hrsg. v. Wolfgang Ernst u. Cornelia Vismann, München 1998, S. 105–118; ders., *Thomas Hobbes. Visuelle Strategien*, Berlin 1999.

⁵⁰ Vgl. dazu Ulrich Pfisterer, Zwei Körper des Königs, in: *Handbuch der politischen Ikonographie*, hrsg. v. Uwe Fleckner, Hamburg, Berlin 2011 [im Druck], mit weiterführender Literatur; Kristin Marek, *Die Körper des Königs. Effigies, Bildpolitik und Heiligkeit*, München 2009.

vergänglichlichen, natürlichen, individuellen Körpers und eines unsterblichen, politischen Körpers hin zu deuten ist.

Auch Kantorowicz' weit in Mittelalter und Frühe Neuzeit zurückgreifende Untersuchung zur Souveränität des Künstlers, für deren empirische Existenz – *sit venia verbo* – er ja im Umgang mit StG einige biographische Erfahrungen gesammelt haben dürfte, wird in jüngerer Zeit erneut produktiv diskutiert.⁵¹ An Kantorowicz und Gundolf bleibt bemerkenswert, dass ihre Impulse zur Bildforschung eher in die kulturwissenschaftliche und ikonographisch-ikonologische Richtung der Warburg-Schule tendierten, als dass aus dem George-Kreis heraus ein eigenständiger formalanalytischer Ansatz, eine kunsthistorische Phänomenologie oder Gestaltdeutung, ja gar ein kunsthistorisches Äquivalent zur Gestaltmonographie angeregt worden wäre. Ein ausgeprägter Formalismus wäre ein methodisches Terrain gewesen, auf dem unter dem Einfluss StGs ein eigenes kunsthistorisches Betätigungsfeld hätte ausgebildet werden können, doch blieb dieses unbearbeitet bzw. dem im Kreis geschätzten Heinrich Wölfflin überlassen.

6.7.3. Kryptoporträts: Gerhart B. Ladner (1905–1993)

Neben der Konversion zum Katholizismus hat der Wiener Emigrant Gerhart Burian Ladner den bestimmenden Einfluss auf seine geistige Welt in der Berührung mit StG und seinem Kreis ausgemacht. Der Mediävist Ladner, der sowohl kirchen- wie kunsthistorische Arbeiten vorgelegt, aber auch Gedichte geschrieben und diese an StG geschickt hat,⁵² war seit den späten 1920er-Jahren mit Wolfram von den Steinen und Ernst Kantorowicz befreundet. StG traf er einmalig am 10. Dezember 1930.⁵³ Dieses Treffen verlief recht ungünstig für Ladner, der StG nicht für seine Person interessieren konnte. Doch blieb seine Bewunderung für die Dichtung StGs und die Lebenshaltung des Kreises ungebrochen. In Ladners Forschungsfeldern mag man davon einen Abglanz finden, befasste er sich doch mit den spätantiken und mittelalterlichen Bildnissen der Päpste, also der visuellen Repräsentation geistlicher Herrscher,⁵⁴ mit christlicher Symbolik, mit weltlichen Herrscherbildern, dem theologischen wie bildhistorischen Problem der Gottesebenbildlichkeit des Menschen und zuletzt, 1983 in der Festschrift für Michael Stettler, in einer wegweisenden Studie mit den Anfängen des Kryptoporträts. Die Analyse der Kryptoporträts, jener „Bilder von Heiligen oder von Assistenzfiguren in religiösen Darstellungen, auch von mythologischen oder allego-

51 Ernst Kantorowicz, *The Sovereignty of the Artist. A Note on Legal Maxims and Renaissance Theories of Art*, in: *De artibus opuscula XL. Essays in Honor of Erwin Panofsky*, hrsg. v. Millard Meiss, New York 1961, S. 267–279. Vgl. Horst Bredekamp, *Antipoden der Souveränität. Künstler und Herrscher*, in: *Vom Künstlerstaat. Ästhetische und politische Utopien*, hrsg. v. Ulrich Raulff, München 2006, S. 31–41; Ulrich Raulff, *Die Souveränität des Künstlers*, in: *Die Wissenschaft vom Künstler. Körper, Geist und Lebensgeschichte des Künstlers als Objekte der Wissenschaften, 1880–1930*, hrsg. v. Bettina Gockel u. Michael Hagner, Berlin 2004, S. 129–138; Raulff 2009, S. 332–343.

52 Gerhart B. Ladner, *Gedichte. 1923–1978*, Privatdr., o. O. 1980.

53 Vgl. ders., *Erinnerungen*, hrsg. v. Herwig Wolfram u. Walter Pohl, Wien 1994, S. 41–46.

54 Ders., *Die Papstbildnisse des Altertums und des Mittelalters*, 3 Bde., Città del Vaticano 1941–1984.

rischen Figuren, denen die Gesichtszüge lebender Personen verliehen worden sind, wodurch sie in einer Art von ‚öffentlichem Geheimnis‘ zu Bildnissen werden“,⁵⁵ eröffnet Ladner bemerkenswerterweise mit einer späten Würdigung von Steins *Raffael*. Dessen gewagte Projektion des George-Kreises mit Maximin im Zentrum auf Raffael und die Gesellschaft der Renaissance lobt Ladner erstaunlicherweise als methodische ‚Inspiration‘:

Ich will nicht versäumen, in diesem Zusammenhang auf das Raffael-Buch von Wilhelm Stein hinzuweisen, nicht nur weil er ein Freund des Freundes war, dem dieser Band gewidmet ist [d. i. Michael Stettler], sondern auch weil ich überzeugt bin, dass seine Identifizierungen von Kryptoporträts oder Kryptoselbstporträts Raffaels und anderer Künstler der Hochrenaissance – wenn auch vielleicht nicht in jedem Fall zutreffend – doch immer von hohem methodischen Wert bleiben werden, weil sie einen neuen und unmittelbaren Zugang zu den bedeutendsten künstlerischen Personenkreisen jenes Jahrhunderts eröffnet haben.⁵⁶

Ladners Freundschaft mit Kantorowicz dauerte in der Emigration fort, beide Gelehrte trafen sich im Institute for Advanced Studies in Princeton wieder. Neben dem direkten Einfluss von Kantorowicz sind für Ladner aber auch diejenigen Forschungen zu Insignien und Herrschersymbolik wegweisend gewesen, die der Historiker Percy Ernst Schramm – auch er ein Freund von Kantorowicz – vorgelegt hatte.⁵⁷

6.7.4. Die Aura des Meisters: George und George-Kreis als Anregung und Verpflichtung

Mit der Wirkung StGs kann zumindest die Anregung von Themen verknüpft werden, auch wenn aus seinem Kreis heraus – mit der Ausnahme von Steins *Raffael* – keine eigenständige kunsthistorische Heuristik entwickelt worden ist. Die Berufung auf StG dürfte in vielen Fällen in der Geste verblieben sein, hier einer großen und unbürgerlichen ‚Bewegung‘ nahezustehen, ja am ‚schönen Leben‘ einer elitären Gemeinschaft wenn nicht persönlich teilzunehmen, so zumindest um ihre Existenz zu wissen. Derartige Berufungen auf StG sind in der Fachgeschichte bisher nicht gesammelt oder beachtet worden, und auch hier lassen sich nur Splitter dieser verzweigten Rezep-

⁵⁵ Ders., Die Anfänge des Kryptoporträts, in: Deuchler (Hrsg.), *Von Angesicht zu Angesicht*, S. 78–97, hier: 78.

⁵⁶ Ebd., S. 78.

⁵⁷ Vgl. die Hauptwerke von Percy Ernst Schramm, *Kaiser, Rom und Renovatio. Studien und Texte zur Geschichte des römischen Erneuerungsgedankens vom Ende des karolingischen Reiches bis zum Investiturstreit*, 2 Bde., Leipzig, Berlin 1929; ders. (Hrsg.), *Herrschaftszeichen und Staatsymbolik. Beiträge zu ihrer Geschichte vom dritten bis zum sechzehnten Jahrhundert*, 4 Bde., Stuttgart 1954; ders., *Sphaira, Globus, Reichsapfel. Wanderung und Wandlung eines Herrschaftszeichens von Caesar bis zu Elisabeth II. Ein Beitrag zum „Nachleben“ der Antike*, Stuttgart 1958. Schramms biographische Beziehungen zum George-Kreis und zur kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg sind mittlerweile aufgearbeitet, vgl. u. a. David Thimme, *Percy Ernst Schramm und Mittelalter. Wandlungen eines Geschichtsbildes*, Göttingen 2006; Lucas Burkart, *Verworfenen Inspiration. Die Bildgeschichte Percy Ernst Schramms und die Kulturwissenschaft*, in: *Bilder als historische Quellen? Dimension der Debatten um historische Bildforschung*, hrsg. v. Jens Jäger u. Martin Knauer, München 2009, S. 71–96; Klenner, *Souveränes Kleingeld*.

tionsgeschichte aufzeigen. Sie ist eben keine direkte Einflussgeschichte mehr, sondern lediglich eine vermittelte.

Ob nun Wilhelm Worringer, Autor der bahnbrechenden Dissertationsschrift *Abstraktion und Einfühlung*,⁵⁸ die zu einem Gründungstext der Klassischen Moderne, namentlich des Expressionismus, geworden ist, um 1903/04 wirklich im Schwabinger ‚Vorhof‘ StGs antichambrierte und mit Mitgliedern des Kreises wie Friedrich Gundolf und Karl Wolfskehl, in dessen Haus ja auch Franz Marc, Paul Klee, Kandinsky und Alfred Kubin ein- und ausgingen, in engeren Kontakt geriet – darüber lässt sich spekulieren.⁵⁹ Dass diese biographische Berührung einen Einfluss auf Ton und Inhalt seiner 1907 erschienenen Berner Dissertation gehabt hat, ist allerdings eher zu bezweifeln.

Der Freiburger Kunsthistoriker Wilhelm Vöge, an den Stein ein Exemplar seines *Raffaels* schickte,⁶⁰ stand in entfernter Weise mit dem George-Kreis in Kontakt, da sein Schüler Ludwig Thormaehlen zu diesem gehörte.⁶¹ Thormaehlen schätzte den schwierigen und sensiblen Gelehrten offensichtlich sehr und blieb mit ihm lange in Kontakt (LT, 62–65). Vöges Arbeiten zur mittelalterlichen Skulptur, sein unbedingtes Festhalten an einer emphatischen und sprachlich durchstilisierten Künstlergeschichte, der das schöpferische Individuum alles gilt, ist gewiss nicht von StG beeinflusst oder bedingt, auch wenn seine Sicht gewissermaßen als kreiskonform gelten könnte. Doch hegte der Nebenstundenpoet Vöge eine Verehrung für die Lyrik StGs, ja setzte sich in eigenen Gedichten, also gleichsam aus einer medial vermittelten Ferne, mit dessen Persönlichkeit auseinander. Vöges Bewunderung für StG blieb ambivalent, die ausgeprägte Herrschaftsstruktur, die er in seinem Kreis ausübte, war ihm fremd.

Eine Sonderprovinz der Rezeption StGs stellen die kunsthistorischen Themen im Publikationsprogramm der 1951 gegründeten Zeitschrift *Castrum Peregrini* dar, deren Erscheinen 2007 eingestellt wurde.⁶² Hier nehmen kunsthistorische und archäologische Beiträge nur eine geringe Rolle neben den genuin dichterischen Beiträgen, den geistesgeschichtlichen Studien und den Erinnerungen an StG und seinen Kreis ein. Da der Kunst- und Kulturhistoriker Wilhelm Fraenger mit Wolfgang Frommel zu den

58 Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie*, Neuwied 1907 (2., öffentliche Ausg. München 1908). Durch die zahlreichen Neuauflagen und Übersetzungen gilt das Buch als erfolgreichste kunsthistorische Dissertationsschrift, die jemals publiziert wurde. Zur Erfolgs- und Rezeptionsgeschichte des Buches vgl. die Einleitung von Claudia Öhlschläger zur jüngsten Neuauflage: Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie*, hrsg. v. Helga Grebing, München 2007, S. 13–45; vgl. zudem Claudia Öhlschläger, *Abstraktionsdrang. Wilhelm Worringer und der Geist der Moderne*, München 2005; *Wilhelm Worringers Kunstgeschichte*, hrsg. v. Hannes Böhringer u. Beate Söntgen, München 2002.

59 Vgl. dazu Helga Grebing, *Die Worringers. Bildungsbürgerlichkeit als Lebenssinn – Wilhelm und Marta Worringer (1881–1965)*, Berlin 2004, S. 24–25.

60 Vgl. Stettler, *Wilhelm Stein*, S. VIII.

61 Vgl. Achim Aurnhammer, Die Lyrik des Kunsthistorikers Wilhelm Vöge. Zur Krise der Beschreibungssprache in der klassischen Moderne, in: *Wilhelm Vöge und Frankreich. Akten des Kolloquiums aus Anlaß des 50. Todestages von Wilhelm Vöge (16.2.1868 – 30.12.1952) am 2. Mai 2003*, hrsg. v. Wilhelm Schlink, Freiburg/Br. 2004, S. 117–138.

62 In dem jüngsten Resümee der wissenschaftlichen Bedeutung des *Castrums Peregrini* kommen die kunst- und bildhistorischen Veröffentlichungen allerdings nur am Rande vor, vgl. Ray Ockenden, Der wissenschaftliche Beitrag des ‚Castrum Peregrini‘, in: Böschenstein u.a. (Hrsg.), *Wissenschaftler*, S. 67–81.

Gründungsmitgliedern der Zeitschrift gehörte, war aber eine Öffnung zu kunsthistorischen Themen durchaus intendiert.⁶³ Wilhelm Fraenger selbst, der in den Heidelberger Jahren Friedrich Gundolf nahestand, hatte mit seinem ausgeprägten Sinn für abseitige Bildthemen und deren ikonographisch-ikonologische Exegese, für die niederländische Kunst und deren bildliche Ausprägungen von popular culture (z.B. Sprichwörter) und vor allem für die Aspekte des Komischen einen Weg abseits des klassischen Kanons eröffnet.⁶⁴ Doch wurde dieser Weg nur bedingt, zumindest nicht programmatisch verfolgt. Fraenger, der in den frühen Jahrgängen der Zeitschrift regelmäßig zu kunsthistorischen Themen veröffentlichte, war Kulturwissenschaftler und verband in seinen Studien Kunstgeschichte und Volkskunde mit der allgemeinen Geistesgeschichte, um zu teils hermetischen Deutungen von Werken frühneuzeitlicher Kunst zu gelangen. Sein Hauptaugenmerk galt der altdeutschen und niederländischen Malerei. Gerade durch seinen Willen zur fachlichen Grenzüberschreitung liegen von ihm wegweisende Beiträge zu Matthias Grünewald, Hieronymus Bosch – davon mehrere im *Castrum Peregrini* –, zu Pieter Brueghel, zu Hercules Seghers, zu Jörg Ratgeb und zu Rembrandt vor. Und doch kann man nicht von einem spezifischen Wissenschaftsstil sprechen, mit dem das Bekenntnis zu StG das *Castrum Peregrini* möglicherweise in Hinblick auf die Kunstgeschichte geprägt hat. Eher sind viele der kunst- und bildbezogenen Beiträge auf den neuhumanistischen Zusammenhang von klassischer Kunst (Antike, Renaissance, gegenständliche Kunst der Moderne), Schönheit und Homoerotik zu beziehen, wobei der Wille zum schönen Leben ‚im Kreis der Freunde‘ sich hier durchaus als kanonbildend erweist. Christoph Luitpold Frommels immer noch grundlegende Studie zu Michelangelo und Tommaso de' Cavalieri, die 1979 erschien, deutet das berühmte Liebesverhältnis, wenn man so will, im Lichte einer Georgeschen Meister-Jünger-Beziehung, als Zeugnis der erotischen Anziehung und Liebe von Ausnahmepersonen, in der es vor allem auch um Poesie, nämlich Michelangelos Sonette, geht.⁶⁵ Doch bleibt die Argumentation des mit Wolfgang Frommel eng verwandten Kunsthistorikers streng den Konventionen der wissenschaftlichen Darstellung und Quellendeutung verpflichtet. Schon der frühere Aufsatz *Caravaggio und seine Modelle*, der sich insbesondere den fraglos homoerotischen Verflechtungen des Del Monte-Kreises widmet, war gewissermaßen dem genius loci des Publikationsortes angemessen, in dem George-Pädagogik und Homophilie, wenn auch oft mit einem Bildungsmäntelchen verhüllt, einen festen Stellenwert hatten.⁶⁶ Möglich, dass mit diesen Epiphänomenen der Erforschung des

⁶³ Zu Fraengers Biographie und Bedeutung als Kulturwissenschaftler siehe Petra Weckel, *Wilhelm Fraenger (1890–1964). Ein subversiver Kulturwissenschaftler zwischen den Systemen*, Potsdam 2001; *Neue Kunst – lebendige Wissenschaft. Wilhelm Fraenger und sein Heidelberger Kreis, 1910 bis 1937*, hrsg. v. Susanne Himmelheber u. Karl-Ludwig Hofmann, Ausstellungskatalog Heidelberg, Heidelberg 2004; *Der Kunsthistoriker Wilhelm Fraenger 1890–1964. Eine Sammlung von Erinnerungen mit der Gesamt-Bibliographie seiner Veröffentlichungen*, hrsg. v. Ingeborg Baier-Fraenger, Amsterdam 1994.

⁶⁴ Vgl. dazu Olaf Peters, Die Physiognomik des Grotesken. Wilhelm Fraenger und das Komische, in: *Das Komische in der Kunst*, hrsg. v. Roland Kanz, Köln u. a. 2007, S. 259–280.

⁶⁵ Christoph Luitpold Frommel, Michelangelo und Tomaso dei Cavalieri. Mit der Übertragung von Francesco Diaccetos ‚Panegirico all'amore‘, Amsterdam 1979 (CP 139/140), „Wolfgang Frommel zum 8.7.1977 gewidmet“.

⁶⁶ Ders., *Caravaggio und seine Modelle*, in: CP 20/1971, 96, S. 21–56. Einen ähnlichen Ton in der Betonung der Erotik der Bildthemen schlägt auch an: Bert Treffers, *Caravaggio. Die Bekehrung*

„schönen Lebens“ in historischen Präfigurationen der Frühen Neuzeit auch die kleine Wirkungsgeschichte StGs auf die Kunstwissenschaft ihr Ende gefunden hat.

Literatur

- Blume, Eugen, Im Bannkreis des Meisters – Ludwig Thormaehlen, in: *Überbrückt. Ästhetische Moderne und Nationalsozialismus. Kunsthistoriker und Künstler 1925–1937*, hrsg. v. Eugen Blume u. Dieter Scholz, Köln 1999, S. 50–58.
- Böschenstein, Bernhard / Egyptien, Jürgen / Schefold, Bertram / Vitzthum, Wolfgang Graf (Hrsg.), *Wissenschaftler im George-Kreis. Die Welt des Dichters und der Beruf der Wissenschaft*, Berlin, New York 2005.
- Deuchler, Florens (Hrsg.), *Von Angesicht zu Angesicht. Porträtstudien. Festschrift für Michael Stettler*, Bern 1983.
- Gothein, Marie Luise, *Geschichte der Gartenkunst*, 2 Bde., Jena 1914.
- Göttler, Christine, Marie Luise Gothein (1863–1931). „Weibliche Provinzen“ der Kultur, in: Hahn (Hrsg.), *Frauen in den Kulturwissenschaften*, S. 44–62.
- Hahn, Barbara (Hrsg.), *Frauen in den Kulturwissenschaften. Von Lou Andreas-Salomé bis Hannah Arendt*, München 1994.
- Klenner, Jost Philipp, Souveränes Kleingeld. Ernst Kantorowicz (1895–1963), in: Probst/Klenner (Hrsg.), *Ideengeschichte der Bildwissenschaft*, S. 137–160.
- König, Christoph / Lämmert, Eberhard (Hrsg.), *Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 1910 bis 1925*, Frankfurt/M. 1993.
- Maurer, Michael, „Weibliche Kultur“ oder „Aristokratie des Geistes“? Marie Luise Gothein, in: Oelmann/Raulff (Hrsg.), *Frauen um Stefan George*, S. 192–212.
- Oelmann, Ute / Raulff, Ulrich (Hrsg.), *Frauen um Stefan George*, Göttingen 2010 (CP N.F. 3).
- Osterkamp, Ernst, Wilhelm Stein (1886–1970), in: Böschenstein u. a. (Hrsg.), *Wissenschaftler*, S. 225–238.
- Probst, Jörg / Klenner, Jost Philipp (Hrsg.), *Ideengeschichte der Bildwissenschaft. Siebzehn Porträts*, Frankfurt/M. 2009.
- Stein, Wilhelm, *Holbein*, Berlin 1929.
- Stettler, Michael, Wilhelm Stein 1886–1970, in: *Wilhelm Stein: Künstler und Werke*, hrsg. v. Hugo Wagner, Bern 1974.

Michael Thimann

des Künstlers, Amsterdam 2002 (CP 255). Treffers liefert allerdings in der Monographie vor allem kontextbezogene, kunsthistorische Bildektüren.