

Sauerländers Stil(begriff) und die Selbstfindung der Kunstgeschichte im Nachkriegsdeutschland

Michael F. Zimmermann

Sauerländers Abschied vom Konzept des Epochenstils. Hermeneutische Zirkelschlüsse zwischen bildungsbürgerlicher Traditionsaneignung und Fremdappropriation

Willibald Sauerländer stand stilgeschichtlichen Argumentationen im Laufe seiner Karriere mit wachsender Skepsis gegenüber. Den Begriff ‚Stil‘ hat er in seinen Schriften weder besonders häufig noch besonders gern verwendet. Die Stilanalyse des Einzelwerks reduzierte er auf die Analyse künstlerischer Aufgaben, die es historisch zu rekonstruieren gilt, und der ästhetischen Verfahren ihrer Bewältigung. Händescheidung in Werkstattzusammenhängen betrachtete er als bisweilen unvermeidliches, jedoch oft zum Selbstzweck erhobenes, in ziellosen Attributionismus entgleisendes Handwerkszeug.¹ Die Ansprüche, die mit der umfassenden Charakterisierung des Stils ganzer Völker und Epochen erhoben werden, galten ihm als vermessen. Die Arkana ästhetischer Einfühlung bedachte er mit bisweilen ätzendem Spott. Und doch wurde der Aufsatz „Von Stilus zu Stil. Reflexionen über das Schicksal eines Begriffs“, den er 1983 zuerst in englischer Sprache in *Art History* veröffentlicht hat, einer seiner meist gelesenen Texte.² Schon bevor Werner Busch, Wolfgang Kemp, Monika Steinhauser und Martin Warnke ihn 1999 auf Deutsch publiziert haben, wurde er auch hierzulande in kunsthistorischen Einführungskursen durchgearbeitet.³ In groben Zügen zeichnete Sauerländer darin die Geschichte des Stilbegriffs nach. Doch ging es ihm um mehr als Begriffsgeschichte: Er ließ keinen Zweifel daran, dass er die Ausweitung des Begriffs vom Einzelphänomen auf unwägbara Epochencharakteristika durch eine großräumige, historische

Rekonstruktion der Rede vom Stil kritisieren wollte. Er sei eingeladen worden, zum Thema „Kunstgeschichte und das Problem des Stils“ oder, anders formuliert, über „das Problem des Stils und seine Interpretation“ zu sprechen. Die vorgeschlagenen Titel „sollten eigentlich aufgrund ihrer bodenlosen Ungenauigkeit jeden vernünftigen Menschen von ihrer Behandlung abhalten“. Nur „mit Vorbehalt und Zögern“ geht der Autor das Thema an, wie er eingangs unterstreicht, bevor er seine Herangehensweise als die einer „historischen Anamnese“ bezeichnet.⁴ Der heutige Gebrauch des Wortes ‚Anamnese‘ besonders in der Medizin schwingt mit: Die Begriffsgeschichte, die „Von Stilus zu Stil“ geführt hat, wird als Krankheitsgeschichte erzählt. Von einem bestimmten Verständnis oder Gebrauch des Konzepts ‚Stil‘ soll der Leser offenbar geheilt werden. Gleich zu Anfang des Textes warnt Sauerländer denn auch vor den Gefahren jenes „*circulus vitiosus*, der die quälenden hermeneutischen Schwierigkeiten mit unserem Thema umschreibt“.⁵

Mit lediglich heuristischem Anspruch verfolgt Sauerländer die fortschreitende Ausweitung der zunächst unschuldigen Metapher in immer weiter gefasste Vorstellungskomplexe. Aber gerade dadurch gelingt es ihm, Ordnung in die vielfältigen Bedeutungsebenen und die unwägbaren Nuancierungen zu bringen, die dem Konzept ‚Stil‘ erst etappenweise zugewachsen sei. Die Geschichte hebt beim Konkreten an: ‚Stilus‘ ist bekanntlich das Gerät, mit dem man in der lateinischen Kultur Wachs-täfelchen beschrieb. Der Begriff ‚Stil‘ beruht ursprünglich auf der metaphorischen Übertragung des Vorstellungskomplexes, der mit der persönlichen Handschrift verbunden ist, auf die Rhetorik. Diese Metapher wird in der Folge des Textes immer weitere Kreise ziehen, zugleich immer präventiöser auf ästhetisch Er- und Aufscheinendes angewendet werden. Doch bevor Sauerländer den Leser ins Allusive führt, entwirft er ein Anfangsszenario, bei dem mit ‚Stil‘ noch ein rationales Regelwerk gemeint war, nämlich das einer normativen Rhetorik, wie sie im Mittelalter Lehrstoff gewesen sein mag. Diese kennt ihre Regeln – etwa jene zu den *genera dicendi*, die aus einer dogmatischen Lesart von Ciceros 46 v. Chr. als Brief an Brutus, den Cäsarmörder, verfassten Schrift *Orator* abgeleitet

wurden. Als Kunsthistoriker bezieht Sauerländer sich sehr ökonomisch und ohne weitere Differenzierungen auf Normen zur Angemessenheit der Rede. Ohne sie im Einzelnen zu nennen, spielt er lediglich auf die allgemeinsten Vorschriften an, die mit der Dreistillehre bei Cicero verbunden wurden, wenn man etwa, in aufsteigender Folge, jeweils das *genus subtile* bzw. *humile*, dann das *genus modicum* bzw. *medium*, schließlich das *genus vehemens* bzw. *grande* als für bestimmte Aufgaben geeignet einschätzte, und zwar, wiederum in aufsteigender Folge, für die Rede *in docendo*, also im Unterricht oder in informierenden Vorträgen, *in delectando*, also in unterhaltsamen oder erbaulichen Ansprachen, schließlich *in flectendo*, also in Reden vor Gericht oder in politischen Versammlungen, in denen das Ziel ist, einen Meinungsumschwung herbeizuführen.⁶ Sauerländer lässt sich an dieser Stelle nicht auf Differenzierungen und Feinheiten der antiken Rhetorik-Debatte ein und nennt resümierend lediglich das aus Cicero und Quintilian abgeleitete Postulat der Angemessenheit. Erkennbar als Anfangskonstrukt ruft er lediglich einen normativen, ja doktrinären Stilbegriff auf, übertragbar aus der Rhetorik auf die Malerei, um dann die spätere Begriffsgeschichte davon abheben zu können: „Ohne Regeln und Normen kein Stil.“⁷ Daher geht er weder auf konkurrierende Ideen von der Dreistillehre – etwa bei Aristoteles oder Quintilian – ein, noch auf die unterschiedlichen Positionen, die in Ciceros früherem, 55 v. Chr. geschriebenen Werk *De oratore* von den sehr unterschiedlichen Dialogpartnern Antonius im zweiten und Crassus im dritten Buch vertreten werden. Deutlicher als der *Orator* ist diese *dialogische* Schrift für den Leser bekanntlich deutungssoffen,⁸ was freilich in der scholastischen Rhetorik bisweilen verdrängt wurde.

Von seinem normativen Gebrauch in den Regelwerken der Rhetorik sei der Begriff, so Sauerländer, erst auf die bildenden Künste übertragen worden – dabei findet sich die Parallele in aller Ausführlichkeit spätestens bei Quintilian.⁹ Der Text lässt zunächst unklar, wann denn diese Übertragung stattfand – und ob es sich überhaupt um eine zeitliche oder vielmehr um eine schon früh systematisch angewendete, zudem womöglich für den Stilbegriff geradezu konstitutive Metaphorik zwischen

Schrift, Redestil und künstlerischem Stil handelt. Jedenfalls zeigt die Metapher erst durch die ‚Verpflanzung‘ in den Bereich der Künste, der Literatur ebenso wie der Bildkünste, ihre Fruchtbarkeit. Doch auch in der Malerei verwendete man die Metapher ‚Stil‘, wie man Sauerländer rasch entnimmt, anfänglich im Rahmen eines Regelwerks, wenn es um das „Verhältnis zwischen bestimmten Stilen und bestimmten Themen“ geht – „das Modus-Problem, wie der moderne Kunsthistoriker sagen würde“. „[...] [O]hne die Erinnerung an diese rhetorischen Anfänge, ohne das Wissen, dass das Konzept in einem strengen Regelsystem groß wurde, wird die Anamnese unserer Begriffsgeschichte nicht gelingen. Von hier aus müssen wir fragen: Was geschah mit diesem traditionellen Konzept des Stils, als es von der Rhetorik und Dichtkunst auf andere Felder menschlicher Aktivitäten verpflanzt und in das moderne Ideensystem integriert wurde und damit nicht länger auf Regeln und Normen, sondern auf Originalität und Individualität abgestellt wurde?“¹⁰ Dem entnimmt man, dass der Stilbegriff in den Bildkünsten erst in einem zweiten Schritt zur Erfassung so unterschiedlicher Phänomene wie des persönlichen Duktus oder der Originalität eines Einzelkünstlers nutzbar gemacht wurde. All dies ist hilfreich und nachvollziehbar, versteht man diesen zweiten Schritt im systematischen, nicht historischen Sinne. Aber man kann den Text auch so lesen, als sei es zur Übertragung des Stilbegriffs von der Rhetorik auf die bildenden Künste erst in nachantiker Zeit, womöglich erst im 19. Jahrhundert gekommen. Sicherlich wusste der Autor darum, dass schon in der Antike, sofern ihr im modernen Sinne ästhetische Totalcharakterisierungen überhaupt gelegen haben, der Stilbegriff auch auf die Skulptur und die Malerei angewendet wurde und von dort aus bereichert in die Redekunst zurückkehrte.¹¹ Aber es ging ihm darum, ein eingängiges Entwicklungsmodell vorzustellen. Und diesem Modell entsprechend wirft der Stilbegriff in Sauerländers Darstellung seine Verankerung in einer normativen Rhetorik erst seit Aufklärung, Romantik und Moderne ab.

Liest man die Thesen zur Ausgangslage so, wird erst klar, welche Entwicklungen der Autor als problematisch rekonstruieren will: Im Rahmen

des Renaissance-Humanismus war die antike Rhetorik als Regelsystem in dem Sinne erneuert worden, dass zu einem Thema – in den dann erst entstandenen, bald hierarchisierten Genres von der Historienmalerei bis ‚herunter‘ zum Stillleben – ein bestimmtes Dekor, ein bestimmter Stil passen sollte.¹² Nur im Rahmen dieses Regelsystems konnten sich Poussinisten und Rubenisten Ende des 17. Jahrhunderts in Frankreich streiten, wer von ihren Kronzeugen – der gelehrte Meister der Zeichnung oder das Genie der Farbe – der größere war, und nur vor dem Hintergrund des Glaubens an ahistorische, ewig gültige Normen konnte der Streit darüber geführt werden, ob die *modernes* prinzipiell die *anciens* nicht nur nachahmen, sondern auch übertreffen konnten.¹³ Erst die philosophische Ästhetik seit Mitte des 18. Jahrhunderts, dann der Historismus relativierten die Regelwerke auf geschichtliche Epochen hin. Den vorläufigen Endpunkt, zugleich Ausgangspunkt für die kunsthistorischen Konzepte vom Epochenstil markierte Leopold von Ranke 1848: „Jede Epoche ist unmittelbar zu Gott, und ihr Wert beruht gar nicht auf dem, was aus ihr hervorgeht, sondern in ihrer Existenz selbst, in ihrem Eigenen selbst“.¹⁴ Und erst im Rahmen dieses Credo wird die Frage nach dem Stil zur Frage nach der Signatur, nach dem Charakter, nach dem ‚Geist‘ einer Zeit, und nach der Entwicklungslogik der Epochen.

Auf Rankes im Grunde antihegelianischen Historismus zielt Sauerländer zusammen mit Hegel'schen Weltgeistlehren, wenn er sich vom Kunsthistoriker als „Magier des historischen Ästhetizismus, der die inneren Kräfte der Evolution am Werk sieht“, distanziert. Zuvor ruft er Gustave Flaubert als Kronzeugen jener „sarkastischen Ironie“ auf, mit der er selbst eine allzu emphatische Rede vom Stil stets geißelte.¹⁵ Während Nietzsche neben dem *Nutzen* auch den *Nachtheil der Historie* für das Leben beschrieb, setzte Flaubert sich in seinen letzten Lebensjahren mit der Virulenz der Halbbildung auseinander – davon zeugt sein *Lexikon der Gemeinplätze/Dictionnaire des idées reçues*.¹⁶ Der unvollendete, erst 1881 postum erschienene Roman *Bouvard et Pécuchet* führt in das Denken zweier Dilettanten ein, die sich, nur anfänglich begeistert und stets übertrieben ambitioniert, dann aber ohne ernsthafte Anstrengung in jedes

Wissensgebiet einzuarbeiten versuchten, das ihnen attraktiv erschien. Nur en passant nennt Flaubert neben zahllosen anderen auch jenes Beispiel, das Sauerländer in seiner polemisch zugespitzten Übersetzung zitiert: „Wenn sie ein altes Möbel bewunderten, dann bedauerten sie es, nicht in der Zeit seiner Entstehung gelebt zu haben, obwohl sie von der Beschaffenheit dieser Epoche keine Ahnung hatten.“¹⁷

Schon im Jahre 1986 hatte er sich mit der Figur des Kunsthistorikers auseinandergesetzt, wie er in Romanen von Thomas Mann, Robert Musil, Ludwig Thoma, Paul Bourget, Iris Murdoch, Edith Warton, Lion Feuchtwanger, Wolfgang Hildesheimer oder Thomas Bernhard erscheint.¹⁸ Unter der Hand ergibt sich daraus eine Sozialgeschichte des Fachvertreters – vom englischen Connaisseur über den deutschen Universitätsdozenten zum wissenschaftlichen Assistenten, der an einer Habilitation – und gegen die prekären Aussichten seiner Laufbahn – arbeitet. Zugleich aber amüsiert sich der Autor dabei, den Vertretern seiner Zunft immer wieder das Bild eines Kunsthistorikers vorzuhalten, den der Drang nach Vielwisserei nur allzu oft dazu bringt, sich durch das Zerreden der Werke seinem Publikum verhasst zu machen. Thomas Bernhards Musikkritiker und „Privatphilosoph“ Dr. Reger aus dessen ein Jahr zuvor erschienener, bitterer Komödie *Alte Meister* markiert gleich zu Anfang die Stoßrichtung von Sauerländers Florilegium literarischer Kunsthistoriker-Figuren: „Die Kunsthistoriker schwätzen so lange über die Kunst, bis sie sie zu Tode geschwätzt haben.“¹⁹

Die nur allzu oft beschwörende Rede vom Epochenstil war für Sauerländer offensichtlich der typische Inhalt einer auftrumpfenden, dabei zerredenden Kunstgeschichte. Folgt man „Von Stilus zu Stil“, so erreicht die Disziplin erst nach der ersten Welle ihrer Institutionalisierung als Universitätsfach einen Höhepunkt, an dem sie sich dann ihren vormaligen Aufgaben überhoben glaubt. Erst „am Ende des 19. Jahrhunderts [...]“ erfuhr das Konzept des Stils seine letzte und radikalste Umwandlung. Es wurde zu einem hermeneutischen Instrument der Kunstgeschichte als einer Wissenschaft, die sich von allen praktischen Zwecken gelöst hatte und zu einem Selbstzweck geworden war. Dieser autonomen Dis-

ziplin ging es nun um den Stil um des Stils willen.“ Heinrich Wölfflin, aber auch Alois Riegl und weitere Vertreter der Wiener Schule der Kunstgeschichte behandelten den Stil, so Sauerländer, als „generatives Prinzip“.²⁰ Gemeint ist damit offensichtlich Stil, der sich selbst hervorbringt: Vom Werk schließt man aufs Œuvre und von diesem auf die Epoche – und von den höheren Instanzen zurück auf die nächst niedrigeren und letztlich auf das Werk. Unter dem Stichwort der ‚Hermeneutik‘ gerät die Kunstgeschichte in jene *circuli vitiosi*, vor denen Sauerländer zu Anfang seines Textes gewarnt hat. Mit gemeint ist damit auch die Methode der „historischen Hermeneutik“, die Hans-Georg Gadamer im Jahre 1960 durch sein viel gelesenes Werk *Wahrheit und Methode* neu begründet bzw. unter kritischem Rückgriff auf Autoren wie Wilhelm Dilthey aktualisiert hatte. In „Von Stilus zu Stil“ ruft Sauerländer Gadamer auf den Plan als einen der ersten, der in dem genannten Hauptwerk die Geschichte des Stilbegriffs skizziert hatte. Er zitiert seine Einschätzung: „Der Begriff des Stils ist eine der undiskutierten Selbstverständlichkeiten, von denen das historische Bewusstsein lebt.“²¹ Mit dem Stichwort „undiskutiert“ weckt er bei seinem Leser nur die Lust am Widerspruch, und er selbst insistiert sogleich, dass die Kunstgeschichte den Begriff längst als problematisch erkannt und die mit ihm verbundenen „Methoden [...] als Zugang zur Wahrheit, zur ganzen Wahrheit [...] und dies vor allem durch schiere phänomenologische Einsicht“ längst in Frage gestellt habe.²² Dabei hatte Gadamer doch zugleich auch das Konzept der ‚Epoche‘, wie es in dem berühmten Ranke-Zitat zusammengefasst wird, durchaus historisch-kritisch rekonstruiert: Er hatte nachgewiesen, dass die Einheit einer Epoche zunächst eine ästhetische ist, und auf der Übertragung der Ästhetik Immanuel Kants auf die Geschichte beruht.

Gadamers Plädoyer für Geisteswissenschaften, die auf Verstehen, nicht auf Erkennen bedacht sind, seine Vorstellung vom historischen Interpretieren als einer Geste der Traditionsaneignung, seine Aufforderung dazu, im Verständnis der Werke der Vergangenheit auch eigene, existentielle Erfahrung zur Geltung zu bringen mit dem Ziel, vergangene Intentionalität zu erfassen und „Traditionsaneignung“ durch die „Hori-

zontverschmelzung“ historischen und gegenwärtigen Erlebens zu leisten – diesem Credo folgten in den Geisteswissenschaften der 1960er Jahre manche Vertreter der akademischen Welt, darunter auch (aber nicht nur) solche, die auf konservative, ja reaktionäre Rückbesinnung oder auch auf Verdrängung von Naziterror und Judenvernichtung aus waren. Seit Ende des Jahrzehnts wurde unter der Wortführerschaft von Jürgen Habermas gegen solcherart restaurierte Geisteswissenschaften opponiert. Unter dem Stichwort *Hermeneutik und Ideologiekritik* – so der Titel eines Buchs, in dem 1971 früher erschienene Texte neu abgedruckt wurden –, trug man eine zuvor entbrannte Debatte öffentlich aus, in der die kritische Theorie der Frankfurter Schule, mittlerweile durch Fragestellungen und Methoden der analytischen Philosophie erneuert, sich einer gerade in der Nachkriegszeit auf „Traditionsaneignung“ jenseits des Zivilisationsbruchs bedachten Geisteswissenschaften entgegenstellte. Gadamer antwortete darin auf kritische Texte u. a. von Karl-Otto Apel und Habermas.²³

Die ‚Öffentlichkeit‘, deren Strukturwandel im 18. Jahrhundert Habermas im Jahre 1962 in seiner Habilitationsschrift untersucht hatte, trat an die Stelle eines überhistorischen, metaphysischen Verständnisses des ‚Geistes‘, wie es den Geisteswissenschaften im Verständnis der Historischen Hermeneutik zugrunde liegt.²⁴ Unter dem Stichwort ‚Öffentlichkeit‘ kehrten die Geisteswissenschaften sich vom Selbstverständnis als Sachwalter von Traditionen ab, noch bevor sie sich durch die Aufnahme von Semiotik und Diskursanalyse, ganz zu schweigen von Poststrukturalismus und ethnologisch-anthropologischen Ansätzen, in den 1990er Jahren als *cultural studies* oder Kulturwissenschaften neu konzipierten – ein Vorgang, der Anfang unseres Jahrhunderts bereits als abgeschlossen betrachtet werden konnte.²⁵ In den 1960er Jahren verstanden Protagonisten wie Habermas, dem sich Sauerländer bald anschloss, die Öffentlichkeit zugleich als historisch gewachsen und insofern an gänzlich kontingente Bedingungen gebunden. Gerade vor diesem Hintergrund verschrieben sie sich der Öffentlichkeit als Ort der Aufklärung und der kritischen Reflexion. In der gerade einmal zwei Jahrzehnte alten

Bundesrepublik Deutschland war manchen Intellektuellen klar, dass die Öffentlichkeit für das Entstehen einer demokratischen Kultur unverzichtbar, nach der Nazizeit aber – und vielleicht sogar permanent, wie sich heute zeigt – fragil war. Wie Habermas, mit dem sich Sauerländer bald befreundete, verstand auch er sich in französischer und anglo-amerikanischer Tradition als *public intellectual* – ein Engagement, das er nach 1989, nach seiner Pensionierung als Direktor des Zentralinstituts für Kunstgeschichte, durch seine brillanten, kritischen Ausstellungs- und Buchrezensionen in der *Süddeutschen Zeitung* fortsetzte.²⁶

Ob es aber damit getan ist, die im hermeneutischen Verstehen unvermeidlichen, zirkulären Argumente pauschal als Zirkelschlüsse einfach zurückzuweisen, diese Frage bleibt offen. Hermeneutik ist darauf angewiesen, dass ein immer schon vorauszusetzendes Vorverständnis durch weitere Beobachtungen vertieft wird. Ohne Zweifel ist die Gefahr groß, dass man dabei Vorurteile und Stereotype nur immer weiter bestätigt – doch sind Brüche und Neulektüren ebenso denkbar. Gadamers Stichwort der ‚Aneignung‘ von Traditionen wurde ebenso feministisch wie postkolonial als *appropriation* anders akzentuiert, ohne dabei an den Philosophen anzuknüpfen. Dabei wechseln zwischen ‚Traditionsaneignung‘ und *appropriation* nur die Träger der ‚Traditionen‘ – die pointiert identitäre Denkbewegung tritt hinter eine migrantische, multikulturelle zurück.²⁷ Debatten über die Aneignung hegemonialer Kulturen durch fremde, teils vormals unterdrückte, teils zugewanderte Gruppen, aber auch über teilhabende Beobachtung in Ethnologie und Soziologie, oder über Empathie und emotionale Einschätzung als notwendige Elemente verstehenden Nachvollzugs in der Psychologie verdeutlichen jedoch auch, dass keine Interpretation in ihren Anfängen bereits aufgeklärt und auf die Rationalisierung künstlerischer Verfahren hin ausgerichtet ist.²⁸ Jeder Kunstbetrachter wächst in das jeweils vorgängige Bildungswissen der eigenen oder fremder Kulturen erst hinein. Zuerst erwirbt er in Praktiken, zu denen er allein durch Teilhabe Zugang gewinnen kann, eine Art des *knowing how*, die jedem *knowing that* vorhergeht. Er partizipiert – und sei es nur durch bloße Empathie – an ‚Lebensformen‘,

bevor er deren Regeln erst im Rückblick, oder durch eingehende Studien, rationalisieren kann – dies aber stets nur teilweise, niemals im Sinne eines Vollständigkeit beanspruchenden Systemverstehens.²⁹

Heutige Debatten über *appropriation* markieren gegenüber überkommenen Methoden der ‚Traditionsaneignung‘ nicht nur einen Bruch. Mindestens implizit wird in ihnen eine Hermeneutik vorausgesetzt, zu der teilweise schon in den 1960er Jahren in der analytischen Philosophie die Grundlagen gelegt wurden. Schon auf diesem Diskussionsstand wurde – durchaus mit Abstand zu Gadamer – eine Perspektive entwickelt, nach der Zirkelschlüsse ebenso unvermeidlich wie unter bestimmten, strengen Bedingungen auch legitim sind. Georg Henrik von Wright hat damals eigene, frühere Auffassungen von praktischen Inferenzen – etwa im Rahmen handlungslogischer Axiologie, der Betrachtung von Hierarchien zwischen normativen Werten – immer wieder überdacht; sein auf der Revision systemisch analytischer Handlungstheorie und der Zuwendung zur *ordinary language philosophy* beruhender Vorschlag läuft schlussendlich darauf hinaus, dass das Verständnis der Intentionalität einer Handlung (z.B. eines Individuums) und der Teleologie von (gemeinschaftlicher) Aktion einander wechselseitig bedingen. Die in der um von Wright geführten Debatte eingebrachten Auffassungen von Hermeneutik integrieren – längst vor Derridas ‚Veränderung‘/ ‚différance‘ – durchweg die Annahme, dass ein Vorverständnis regelmäßig auch in Frage gestellt und nicht nur angereichert und bestätigt wird, und dass neue Akteure auch neue Sichtweisen entwickeln. Seit einigen Jahren wird um die Erneuerung von Theorien des Verstehens auch vor dem Hintergrund der Debatte um Empathie gerungen. Diese erlebt seit der Entdeckung der Spiegelneuronen in den 1990er Jahren eine neue Konjunktur. Doch eine Hermeneutik, die nicht auf die bereichernde Aneignung, sondern auch auf die Infragestellung eigener kultureller Identität abzielt, zeichnet sich dabei noch nicht ab.³⁰

Auch den kritischen Nachvollzug von ‚Intentionalitäten‘ (‚Einfühlung‘ gehört durchaus dazu) kann man wohl nicht einfach zugunsten rationaler Analyseverfahren eskamotieren. Gewiss, der phänomenologische

Begriff der ‚Intentionalität‘ schillert, meint man doch damit ebenso das (‚eigentlich‘) Gemeinte wie die Absicht, die, wenn wir es mit Bildern zu tun haben, mit dessen Darstellung verbunden sein kann. Doch auch in diesem Falle hatte die analytische Philosophie längst differenziertere Betrachtungen vorgeschlagen: Schon Ludwig Wittgensteins Schülerin Gertrude Anscombe verdeutlichte, dass die Absicht der Handlung keineswegs vorausgehen oder sie kritisch begleiten muss, sondern – etwa in einer Spontanhandlung – mit ihr einhergehen kann. Durch eine gut arrangierte Folge normalsprachlicher Anwendungsbeispiele legte sie nahe, Intention als Teil und wesentlichen Aspekt einer Handlung, nicht als etwas davon Getrenntes oder dazu Paralleles zu betrachten.³¹ Vielleicht ist Intention ja dasjenige, das einen bloßen Vorgang erst zur Handlung macht – und insofern beim Verstehen von Handlung und *agency* stets mit im Spiel ist! Auch können etwa selbst ursprünglich nicht explizit oder bewusst verfolgte Wirkungen im Fortgang einer Handlung in den Kreis der Absichten (oder analog der *agency* eines Werks) integriert werden; ‚Intention‘ wäre, so gesehen, nicht der rekonstruierbare Ursprung einer Handlung oder Handlungskette, sondern ein mit deren zeitlichem Verlauf änderbarer Aspekt (etwa im Sinne von Wittgensteins Aspekte-Sehen).³² Wenn man ein Bild als „Bildakt“ betrachtet, so ändern seine im Rahmen wechselnder, historischer Bildpraktiken beobachteten, keineswegs gleichbleibenden Wirkungen auch den Blick auf die vermeintlichen ‚Intentionen‘ des Urhebers.³³ Diese können vor diesem Hintergrund keineswegs mehr zur ‚Aussage‘, oder zum ‚eigentlich‘ Gemeinten, zu transhistorisch wirksam bleibenden ‚Rezeptionsvorgaben‘, zur Letztwahrheit hinter allen Aneignungsversuchen und dergleichen mehr verabsolutiert werden. Schon der Künstler selbst verfolgt die Rezeption seines Werks, und macht sich Perspektiven auf sein Œuvre, die erst das Publikum oder die Kritiker stark machen, absichtsvoll oder auch ganz unbewusst zu eigen.

Neuere Emotionstheorien wenden sich von Modellen ab, die – oft nicht ohne Pathos – auf die Schockwellen des Affekts abheben, und davon ausgehen, dass diese ebenso einen individuellen wie einen dabei

zum Kollektivsingular verallgemeinerten (und seiner Vielstimmigkeit beraubten) sozialen Körper durchqueren. Statt solcherart Nietzscheanisch das *principium individuationis* durch Affekte ‚dionysisch‘ unterlaufen zu sehen, zielen sie auf das „appraisal“ ab, d.h. auf die zugleich emotionale wie auch kritische Einschätzung sozialer Situationen, oder auf die jeweils mindestens latent mitgedachten Handlungsoptionen, die sich dabei zeigen. Insofern stellen sie ‚Intentionen‘ wieder in den Vordergrund. So muss man auch dem ‚intentionalen Fehlschluss‘, bei dem man die jeweils eigene Interpretation schlicht dem Künstler oder der Künstlerin als deren ‚Absicht‘ oder dem Bild als dessen ‚Aussage‘ unterstellt, nicht verfallen, wenn man Intentionalität als Aspekt zugleich nachvollziehend und doch ‚positiv‘ beobachteter Praktiken³⁴ betrachtet: Sowohl bei der Deutung möglicher Absichten der Künstler*innen als auch bei der Interpretation der medialen Bilderzählung, insbesondere der situationsabhängigen Emotionalität des Bildpersonals, rekonstruiert man immer zugleich auch historische Bildpraxis, statt das geistige Gebilde vermeintlicher Epochen-Intentionen der Praxis gegenüberzustellen. Man kann sich für historisches Handeln und seine strukturellen Bedingungen interessieren, ohne ihm geistesgeschichtliche Begründungsszenarios zu hinterlegen.³⁵ Diese Lektion sollten wir von Sauerländer gelernt haben. Dennoch kann sich Stilgeschichte, wird sie im Zusammenhang mit den ausdrücklichen und impliziten Regelwerken historischer, medialer Narratologie rekonstruiert, historischen ‚Bildakten‘ und ihren diskursiven, d.h. durchaus auch gesellschafts- oder darin epochenprägenden Allgemeinbedingungen zuwenden, ohne dabei den jeweiligen ‚Zeitgeist‘ zu beschwören.

Sauerländer ging es wohl in erster Linie darum, das bildungsbürgerlich für selbstverständlich Gehaltene des kunsthistorischen Geschäfts in Frage zu stellen, nämlich die Deutung der ‚Intentionen‘ von Künstler*innen vor dem Hintergrund von ‚Zeitgeist‘ bzw. ‚Kunstwollen‘. Für öffentliche Rationalität konnte er sich durchaus erregen. In Jean-Antoine Houdons Sitzstatue des greisen Voltaire sah er das Bild des aufklärerischen, öffentlichen Intellektuellen vorgeprägt (siehe Abb. 6

im Beitrag Gaehtgens). Ihr widmete er schon 1963 ein Heft in Reclams Einführungen zu Einzelkunstwerken. Der Text des noch nicht Vierzigjährigen liest sich aus der Rückschau wie ein Selbstentwurf. Die Emotionalität des Ausdrucks gerät in Spannung mit der Rationalität des künstlerischen Verfahrens: Zwar sei „die ganze brillierende Agilität des Voltaireschen Geistes und seine so allgemein bestaunte, an das Wunderbare grenzende Schnelligkeit zur Darstellung gebracht worden“. Demgegenüber betont der Autor, „dass aber der künstlerische Rang der Statue erst damit sich begründet, dass alle diese Eigentümlichkeiten auf eine völlig zwanglose, ja fast unmerkliche Weise in die entrückte und überdauernde Form eines Standbildes verwandelt wurden.“³⁶ Im Jahre 2000 kam er auf Houdons *Voltaire* zurück, als er Thomas W. Gaehtgens, den Gründungsdirektor des von ihm lange herbeigesehnten und vorbereiteten Deutschen Forums für Kunstgeschichte in Paris, zu dessen 60. Geburtstag ehrte.³⁷ Dieses Mal ordnete er den *Voltaire* in den Kreis weiterer Porträts Houdons von Protagonist*innen einer aufgeklärten Gesellschaft ein – von Rousseau und Diderot zu Mirabeau und der Schauspielerin Sophie Arnould.

Doch zurück zum Stilbegriff! Im Juli 2010 haben die französischen Kunsthistoriker Pierre-Yves Le Pogam, Olivier Bonfait und Marion Boudon-Machuel Sauerländer für die französische Zeitschrift *Perspectives* befragt – und auch den Verfasser zu dem Gespräch eingeladen. Sauerländer stellte darin ohne Umschweife heraus, wie sehr der Begriff des „Stils als Signatur einer Epoche“ für ihn politisch aufgeladen war. Sein Statement lautet übersetzt: „Für mich war 1968 eine Lektion, wichtig für einen Wandel meiner Einstellung und meiner Forschungen. Damals, und dank 1968, habe ich mich von der Untersuchung des Stils als Signatur einer Epoche verabschiedet.“ Auf insistierende Nachfrage stellt er zu Abschluss des Gesprächs erneut heraus: „Schon bei Winckelmann, dann mit Riegl, dem größten Denker in diesem Bereich, ist der Stil nicht mehr allein eine Form des Ausdrucks und der Eloquenz, sondern die visuelle Offenbarung des Wesens eines Geistes seiner Epoche. Ich betrachte dies als eine Mythologie, die man jetzt vergessen soll.“³⁸

Was ihm zur Grundüberzeugung geworden war, wusste Sauerländer in der konkreten Interpretation von Kunstwerken eindrucksvoll zu mobilisieren. Ende der 1990er Jahre ließ er sich vom Förderverein des Zentralinstituts für Kunstgeschichte *Coniuncta florescit* dazu überreden, eine Reise zu den Kunststädten Südfrankreichs zu leiten. Als wir vor der vom Ende des 11. bis zu Anfang des 12. Jahrhunderts erbauten Kirche Saint-Sernin in Toulouse standen, bemerkte er, dass Bauten dieses Typs bis heute als „Pilgerkirchen“ bezeichnet würden. Den verheißungsvollen Terminus demolierte er danach als Ausdruck romantischer Projektionen auf den mittelalterlichen Kirchenbau. Nur weil Bauwerke wie Santiago de Compostela und andere in den Seitenschiffen mit großen Emporen ausgestattet seien, auf denen im Mittelschiff eine Spitztonne ruhte, könne man sie nicht pauschal dem gleichen Typus zuordnen, also von der ästhetischen Gestalt auf die Funktion schließen. Danach erfuhr man, dass man sogleich die Kirche einer Benediktinerabtei beschreiten würde, die, wie ganz anders aussehende Bauwerke, etwa San Paolo fuori le mura in Rom oder St. Pantaleon in Köln, über einem christlichen Gräberfeld nahe der Ausfallstraße aus einer römischen Stadt errichtet worden war, wobei unter den Gräbern oft das eines Heiligen – wie in Toulouse das des Hl. Saturninus – besonders verehrt wurde. Mit rhetorischer Brillanz rief Sauerländer bei solchen Gelegenheiten Forschungsmythen auf den Plan, um sie aufgrund philologischer Quelleninterpretation, die er in Paris an der École des Chartes in aller Gründlichkeit erlernt hatte, sowie kritischer Reflexion der Fachgeschichte zu desavouieren.

Derartige Deutungen des glänzenden Cicerone waren so bestechend, weil er selbst dabei stets zunächst einmal eine brillante, ästhetischstilgeschichtliche Beschreibung vortrug – oder vielmehr genialisch parodierte. Es wäre leicht, in Sauerländers Werk Beispiele für eine äußerst einfühlsame, auf die ästhetische Charakterisierung des Ausdruckspotenzials mit dem Fachvokabular des 19. Jahrhunderts bedachte Beschreibung zu finden, die er hernach ebenso durch philologisch akkurate Quelleninterpretation und den Rückgriff auf eine dadurch beglaubigte,

historisch adäquate Terminologie wie durch den kritischen Blick auf die kunsthistorische Fachgeschichte und ihre „Mythologie“ in Frage stellt. Doch wäre es verkürzt, ihn nur als rationalistischen Anwalt einer Kunstgeschichte zu lesen, die sich selbst – in Verken- nung der historischen Bedeutung dieses Begriffs – als ‚positivistisch‘ bezeichnet. In seinen berühmten Studien über die französische Portalskulptur der Spätromanik und der Gotik, die im Jahre 1966, dann wieder 1970 erschienen, wertet er sowohl in stilgeschichtlichen als auch in quellenkritischen Analysen vor allem die Periode des ausgehenden 12. und des beginnenden 13. Jahrhunderts auf. Damals seien die Figuren in Gestik, Mimik und Beweglichkeit noch von spätroma- nischer Expressivität durchwogt gewesen, während die Künstler durch die Aufnahme antiker Vorbilder zugleich den Ausdrucksbewegungen schon plausible Schwere und rhetorisches Gewicht verleihen konnten. Die hochgotische Eleganz der Mitte des 13. Jahrhunderts, also der glanzvoll überfeinerten Epoche Ludwigs des Heiligen, wertet er demgegen- über als erstarrt und steril ab.³⁹ In dem ausgewählten Bildbeispiel stellt er etwa die natürliche Emotionalität einer Vaterfigur im linken West- portal in Laon dem steiferen *Simeon* vom Krönungsportal in Chartres gegenüber (Abb. 1). Noch vor der Wiederentdeckung Aby Warburgs hat Sauerländer die Geschichte der Kunst als ein Reservoir von Formen verstanden, durch die menschliche Erregungen ausgedrückt und ihre



Abb. 1 | Vergleich eines Reliefs von den Archivolten vom linken Westportal der Kathedrale von Laon mit der vollplastischen Gewändefigur des *Simeon* vom Krönungsportal in Chartres, in: Willibald Sauerländer: Von Sens bis Straßburg. Ein Beitrag zur kunstgeschichtlichen Stellung der Straßburger Querhausskulpturen, Berlin 1966, Abb. 87 u. 88

Potenziale mobilisiert werden können – auch mit Blick auf moderne, mediale Affektivität und deren Kritik ein höchst aktueller Ansatz. Zugleich jedoch hat er nicht nur vor den Gefahren einer voreilig dem jeweils persönlichen Einfühlen vertrauenden Betrachtung gewarnt, sondern auch vor den dabei geweckten Erregungspotenzialen national-romantischen Zuschnitts. Dabei hat er niemals einen Zweifel daran gelassen, dass seine Polemik gegen kriterienlose Einfühlung, gegen ungedeckte ‚Wesensschau‘ und eine falsch verstandene ‚Phänomenologie‘ auch ein Kampf gegen das Nachwirken einer psychischen Ökonomie war, die den Zivilisationsbruch der Nazibarbarei überhaupt erst ermöglicht hatte. Diesen Kampf hat er mit der Verve eines Intellektuellen geführt, der diesen Zivilisationsbruch durch Krieg und Gefangenschaft noch in lebhafter, wohl auch traumatisierender Erinnerung behalten hat. Dem 1924 Geborenen war ein echtes Kriegserlebnis nicht erspart geblieben. Ihm stand stets quälend vor Augen, dass vermeintlich harmlose, bildungsbürgerliche, ‚nur‘ ästhetische, jedenfalls nicht kritische Einfühlung Gewalt und Terror hervorbringen kann.

„Torkelnde Sätze“ zu Barnett Newman und ein Angriff auf Mark Rothko: Stil als Ersatzreligion

In seiner Abwehr einer Emotionalität, die ihm nicht glaubhaft erschien, und eines Pathos, das er für falsch hielt, konnte er sich auch über die Grenzen des in der Kunstkritik und der Kunstgeschichte längst Akzeptierten hinwegsetzen. Ein höchst problematisches, komplexes Beispiel ist seine Kritik an Mark Rothko, Hauptmeister des amerikanischen abstrakten Expressionismus. Auf dem 24. Deutschen Kunsthistorikertag, den Reinhold Baumstark als Präsident des Kunsthistorikerverbands zusammen mit mir als dessen Sekretär 1997 unter dem Titel „Die Inszenierung des Kunstwerks“ ausgerichtet hat, hielt Sauerländer einen Vortrag mit dem Titel „Verweigerte Inszenierung. Rothko’s Kapelle in Houston“. Gegenstand seines Angriffs war die durch den Künstler mit

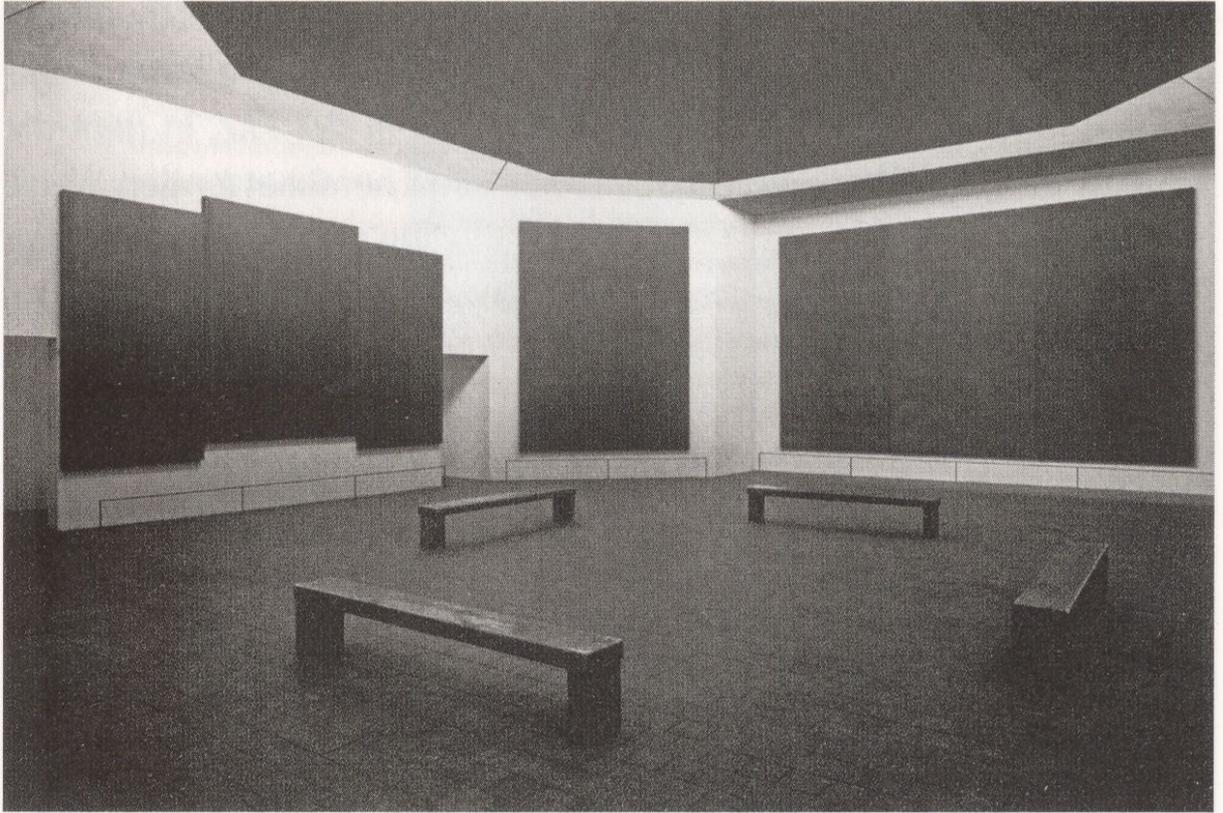


Abb. 2 | Mark Rothko: Houston, Rothko-Chapel, Teilansicht Innenraum, 1964–1967 (Foto: Hockey & Robertson, Houston) © Kate Rothko-Prizel & Christopher Rothko/ VG Bild-Kunst, Bonn 2021

düsteren, monochromen Gemälden ausgestattete Kapelle nahe dem Campus der University of Saint Thomas in Houston, Texas, die bis heute als Bekenntnis zur Religion schlechthin allen Kulturen zugleich gewidmet ist (Abb. 2). In Auftrag gegeben hatten das Werk 1964 John und Dominique de Menil, deren Kunstsammlung in einem nahegelegenen Gebäude zu sehen ist. Rothko, der in die Pläne des Architekten Philipp Johnson eingegriffen hatte, erlebte die Fertigstellung im Jahre 1971 nicht mehr. Im Februar des Vorjahres hatte er sich das Leben genommen.

Sauerländer kritisierte das Ensemble 1997 als finsternes Gesamtkunstwerk, in dem die Kunst mit den Erwartungen an die Religion und deren Ansprüchen aufgeladen worden war. Bernd Nicolai widmete der durch den Kunsthistorikertag wirkungsvoll inszenierten Inszenierungsfrage in den *Kritischen Berichten* eine durchaus skeptische „Nachlese“: „Alles war aufgehoben im großen Mutterschoß des Inszenatorischen“,

bemerkte er scharfzünftig. Sauerländers Vortrag sei zur „Gretchenfrage des moralischen Anspruchs künstlerischer Inszenierung“ geraten.⁴⁰ Damit reagierte Nicolai bereits auf einen Artikel in der *FAZ*, in dem die Rothko-Kritik Sauerländers in einer für diesen herabsetzenden Weise in die Nähe von Hans Sedlmayr gerückt worden war.⁴¹ Verletzend war diese Kritik für den mutigen Rothko-Kritiker, da er lange, eigentlich lebenslang, mit Sedlmayr rang, den er für einen gefährlich intelligenten, nur oberflächlich bekehrten Nazi vom Schlage Carl Schmitts hielt. Über Sedlmayrs Moderne-Kritik in dessen 1948 erschienenem Nachkriegs-Pamphlet *Verlust der Mitte* hatte Sauerländer erst im Jahr 1993 im *Merkur* einen kritischen Artikel veröffentlicht.⁴² Darin griff er nicht nur dessen normativ-nostalgischen Begriff einer Kultur an, die um einen unbefragten Bestand überkommener Werte als ihrer ‚Mitte‘ zentriert ist – letztlich eine Idealisierung des Alten Reichs bzw. des Ancien Régime –, sondern auch seine Moderne-Kritik, die den größten Zivilisationsbruch des 20. Jahrhunderts statt auf Nationalegoismus und völkischen Rassismus auf das fehlgeleitete Projekt der Moderne schlechthin zurückzuführen gedachte. Nicht nur Sedlmayr, sondern auch linke Intellektuelle leiteten die Ermordung der europäischen Juden aus einer allgemeinen Krise einer technoiden Zivilisation her, die ihre kulturellen Zielsetzungen vergisst und sich dem technisch Machbaren oder kommerziell zu befriedigendem Genuss preisgibt. Sauerländer verstand, dass eine Kulturkritik dieser Art, ob sie nun berechtigt ist oder nicht, den Holocaust nicht nur relativieren, sondern zudem einer die Bewältigung verhindernden Verdrängung Vorschub leisten konnte. Wenn er in Rothko einen Künstler mit jüdischen Wurzeln angriff, so stand dahinter sicherlich anderes als ein verkapptes Wiederaufleben einer Moderne-Kritik à la Sedlmayr. So einfach, wie der Rezensent sich das vorstellte, lagen die Dinge nicht. Dies bemerkte auch Nicolai. Doch auch er verkennt die Hintergründe und die Tragweite von Sauerländers Rothko-Kritik, wenn er vermittelnd resümiert: „Hier wurde, wie in vielen Diskussionen, ein Generationsproblem der Bewertung der Moderne offenkundig. Eine gewisse Orthodoxie der Haltung Sauerländers, die eher aus der intellektuellen Abwehr dieser

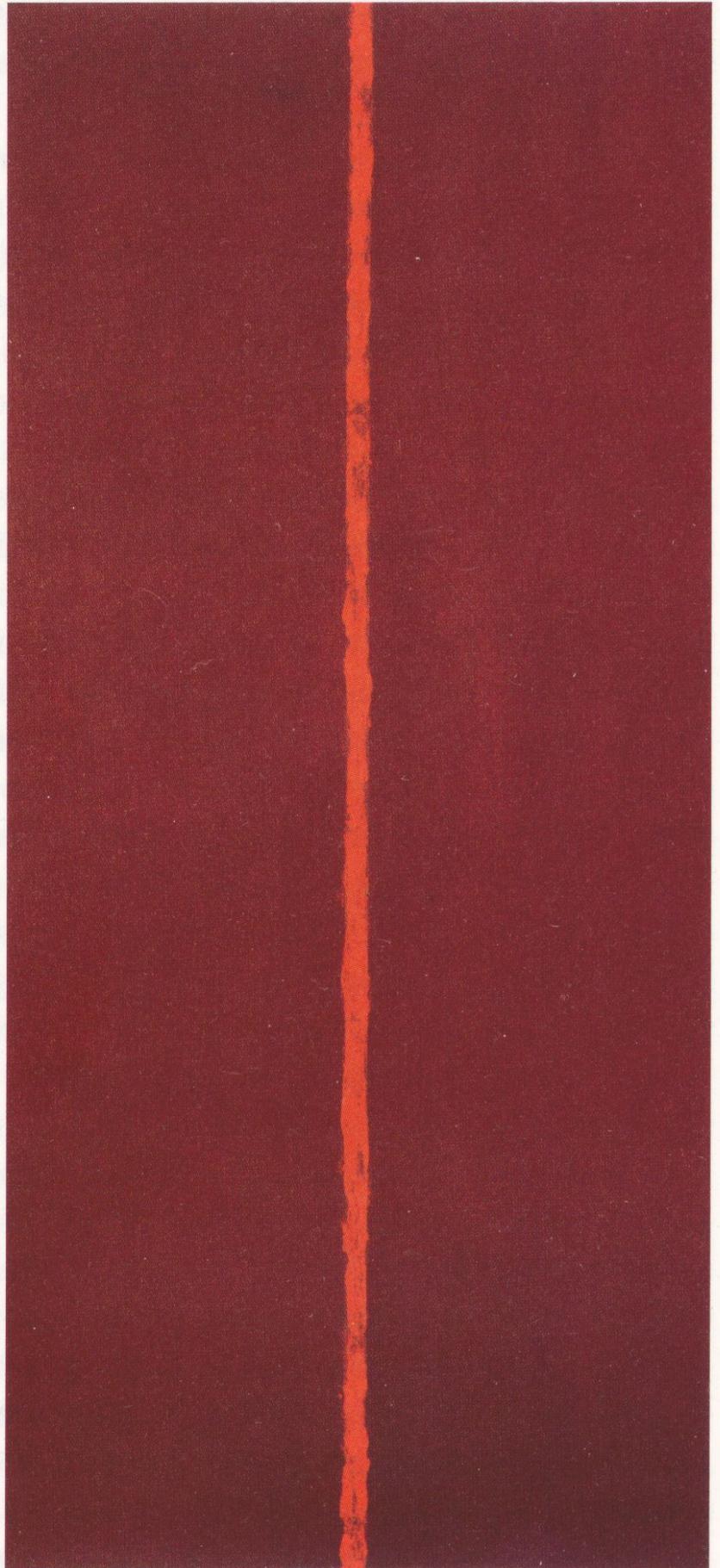


Abb. 3 | Barnett
Newman: Onement III,
1949, Öl auf Leinwand,
182,6 x 85,1 cm, The
Museum of Modern Art,
New York, NY © Barnett
Newman Foundation/
VG Bild-Kunst, Bonn 2021

Kunst unter rationalen Vorzeichen bestand, hatte jedoch nichts gemeinsam mit dem voraufklärerischen Verdikt der Moderne eines Sedlmayr.“⁴³

Die Hintergründe blieben vielen Anwesenden auch lange nach dem programmatischen Referat schwer verständlich. Jahre später integrierte Sauerländer seine Ideen in einen Vortrag im Rahmen einer Reihe mit dem Titel „Kunst und Religion. Über ein kontroverses Verhältnis“ an der Akademie der Bildenden Künste in München, der dann wiederum mit größerem Abstand erst im Jahre 2010 zum Druck gebracht wurde.⁴⁴ In seinem Text „Transzendenz nach dem Tode Gottes? Barnett Newmans ‚Stations of the Cross‘ und Mark Rothkos ‚Chapel‘“ war nicht mehr nur von Rothko, sondern von einem weiteren Künstler des abstrakten Expressionismus, nämlich Newman, ebenfalls jüdischen Ursprungs, die Rede. Das Werk Newmans, betitelt als *Kreuzweg*, stellte Sauerländer nun Rothkos für ihn pathetischem Hauptwerk gegenüber. Das Kriterium, mit dem er Newmans Existentialismus, nicht aber den Rothkos akzeptieren kann, ist kritische Distanz gegenüber den Ansprüchen des Religiösen, den er bei dem einen, nicht aber bei dem anderen in der jeweiligen Anspielung auf religiöse Heilserwartung erkennen kann. Dem Werk Newmans bescheinigt Sauerländer letztlich eine selbstkritische Reflexion über die Nähe von Religion und Kunst ebenso wie über den Abstand zwischen ihnen, während Rothko sein Werk als Religionsersatz inszeniere.

Aber hören wir auf die Sätze des Autors. Vor Newmans *Onement III*, 1949 gemalt und mit *Onement I* und *Onement II* (beide 1948) Erstlingswerk in einem Stil, dem auch die später entstandenen *Stations of the Cross* zuzuordnen sind, lässt Sauerländer sich weiter als in anderen Texten aus seiner Feder von existentialistischer Einfühlung hinreißen (Abb. 3): „Auf diesem Bild ist einerseits fast Nichts und andererseits abgründig Unfassliches zu sehen. Da ist zugleich fast totale Auslöschung und eine erschütternde Auffüllung. Der Betrachter ist zurückgeworfen und wird im gleichen Augenblick von dem räumlichen und farbigen Sog des Bildes angezogen, der ihm alle vertrauten Orientierungsmöglichkeiten und Richtungsachsen entzieht. Das ist die Grenzerfahrung, wie

sie fortan die Bilder Newmans immer wieder erwirken werden. [...] Dieses steil aufragende, von einem einzigen Rostbraun überzogene Bild mit dem karminroten, nicht geometrischen, sondern wie ein feuriger Riss in der Mitte – man kann nicht entscheiden, ob auf der Oberfläche oder aus der Tiefe – aufleuchtenden ‚Zip‘, ist von einer zernichtenden Absolutheit.“ Doch sogleich meldet sich die rationale Kritik an den eigenen Sätzen: „Nun, das sind gewiss torkelnde Sätze. Was ich mit dem Inflatu dieser Sätze zu umschreiben versuche – denn nichts kann man bei dieser Malerei, die sich selbst postuliert, schlicht feststellen –, das sind die transzendentalen, metaphysischen Ansprüche, die nach der Behauptung des Malers aus diesem Bild emanieren sollen.“ Sodann geht der Autor auf den Bildtitel ein. *Onement*, mittelenglisch für „Einheit“, sei eigentlich kein Titel, sondern „ein Ruf, ein Rückruf ins Absolute. Es ist ein äußerster, vermessener, hochreflektierter Versuch, die Transzendenz in die Malerei einer nachreligiösen, nihilistischen Zeit einzuholen.“⁴⁵

Warum aber hat Newman 1958 eine Serie von 14 Gemälden als *Stations of the Cross* betitelt? Sauerländer greift aus dem christlichen Kreuzweg den Schrei Jesu heraus, der schon aus dem 22. Psalm und in der jüdischen Mischna bekannt sei: „Lema Sabachthani“. Die Gottverlassenheit bezieht er ebenso auf den Holocaust wie auf die Bomben von Hiroshima und Nagasaki. Dieser Schrei „lässt sich von den religiösen Texten auf die Situation einer gottverlassenen Malerei übertragen, die das Absolute in die Erinnerung zurückruft, nachdem sie sich von der geoffenbarten Religion emanzipiert hat.“⁴⁶ Diese Interpretation hatte Sauerländer zuvor in seinem ausführlichen Text durch eine kurze, schlaglichtartige Darstellung der christlichen Malerei vorbereitet. Der Bilderkult stand, so seine These, von Anfang an dem alttestamentarisch-jüdischen Bildverbot gegenüber. Von diesem Gegensatz habe sich die christliche Kunst, wie Sauerländer anhand weniger Beispiele schlagend herausarbeitet, niemals vollends befreit. Während in Regensburg seit 1520 gerade an einem Ort, an dem zuvor die Synagoge zerstört worden war, eine Marienstatue mythisch verehrt wurde, stellte man andernorts die Bilderverehrung in Frage – nicht nur in der Folge von Bilderstürmen,

sondern auch durch eine Abstinenz, die von den Ordenskirchen der Zisterzienser zu den leeren Sakralbauten der Reformierten reicht, bekannt aus Pieter Saenredams Gemälden weiß getünchter Kircheninterieurs. In der Aufklärung befreite sich die Kunst für Sauerländer im Gegenzug von ihrer Indienstnahme durch die Religion – eine Emanzipation, von deren Umkehrung man seit der Romantik immer wieder geträumt habe. Doch ließ sich Religion nicht von der Kunst aus erneuern, ebenso wenig wie ein Kunst-Mythos die Bindekraft geoffenbarter Religion erreichen kann. Mit Blick auf Newman heißt es nach dieser Passage von bewundernswürdiger argumentativer Ökonomie: „Transzendenz in der Malerei nach dem Tode Gottes kann mehr nicht mehr sein.“⁴⁷ Newman wird für Sauerländer zum Kronzeugen für seine eigene Rekonstruktion des immer schon schwierigen Verhältnisses von Kunst und Religion. Beide belehrte der Künstler nach der Weltkriegskatastrophe endgültig über die Schwierigkeit, letztlich Unmöglichkeit eines Zusammengehens.

Rothko jedoch weckt nach Sauerländers Lesart durch die Gestalt des Raums, in den kapellenartige Nischen eingetieft sind, oder durch das Triptychen zitierende Arrangement seiner Gemälde Erinnerungen an religiöse Kunst, deren Wirksamkeit er dadurch unreflektiert zu erneuern versucht habe. Das setzt sein Werk für den Autor in einen markanten Gegensatz zu dem Newmans. Er resümiert: „Während Newmans Bilder die Unmöglichkeit, das Transzendente zu vermitteln, reflektierten und analytisch exponierten, lässt sich Rothko schweigend wie ein Schamane auf die Emanation des Unfasslichen ein und traut seinem schlafwandlerischen Umgang mit der Farbe eine mystische, die Rationalität betäubende Wirkung zu. Scheint hier nicht, so konnte man sich fragen, moderne, autonome, absolute Kunst wieder zu Religion zu werden so wie einst im Traum der Romantiker?“⁴⁸ Diese Deutung Rothkos hat schon 1997 zu Widerspruch gereizt. Bereits in seinen frühen Gemälden gestaltet Rothko im Gegensatz zu Newman rätselhaft dinghafte Formationen schon aufgrund der Formate der Gemälde dergestalt, dass der Betrachter jeden einzelnen Pinselstrich auch gestisch nachvollziehen kann (Abb. 4). Anders als Newmans Leinwände kann man die Rothkos

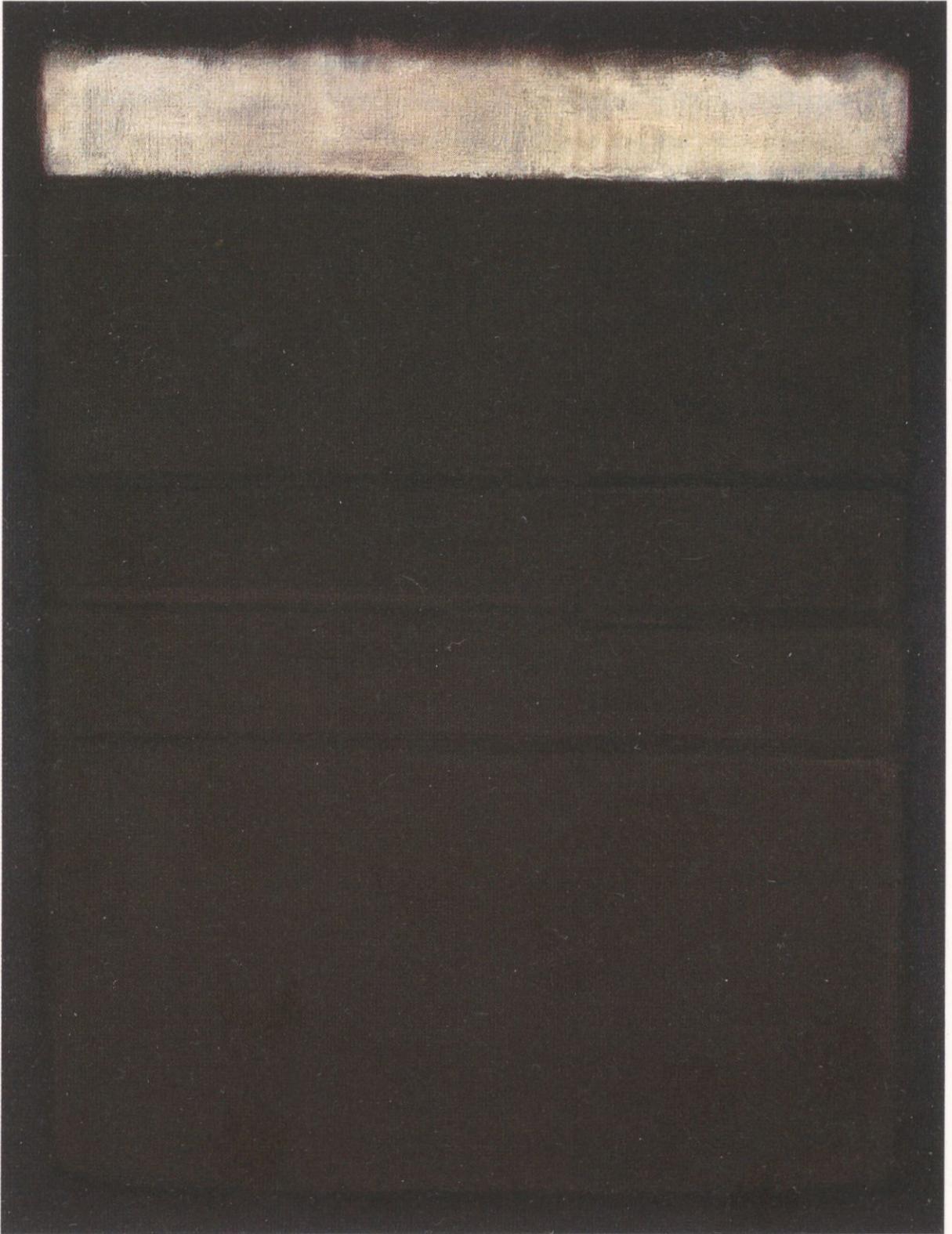


Abb. 4 | Mark Rothko: Untitled, 1963, vermischte Pigmente auf Leinwand, 229 x 175 cm, Kunsthaus Zürich © Kate Rothko-Prizel & Christopher Rothko/VG Bild-Kunst, Bonn 2021

mit dem Blick überschauen, ja geradezu mit den Händen um- oder begreifen. Der Betrachter wird durch die Leinwand vor deren Mitte platziert. Zwischen Objektivität und Landschaftsraum oszillierend, präsentieren sich die mehrdeutigen, fiktionalen Bilderscheinungen dem leiblichen Subjekt, das sie zu erfassen (ja geradezu zu umgreifen) sucht. Kurz vor dem Kunsthistorikertag 1997 hatte der Verfasser dieser Zeilen sich von Austin, Texas, wohin Richard Schiff ihn eingeladen hatte, nach Houston aufgemacht und dort nicht nur die Rothko-Chapel gesehen, sondern auch eine Ausstellung dazu. Dokumentiert wurde damals durch zahlreiche Leinwände eindrucksvoll, wie der Maler seine so prominent hervortretende, ruhige Pinselschrift während seiner letzten Jahre in monochromen Leinwänden geradezu zum Schweigen, dabei jedoch nicht zum vollständigen Verstummen gebracht hat.⁴⁹ Der Duktus, die großen, mit einem breiten Pinsel horizontal und vertikal ausgeführten Züge, halten sich diskret bemerkbar. Die Malerei wird als Mittel möglichen Ausdrucks gerade noch auf den Plan gerufen, auch wenn diese nur noch ‚atmenden‘ Gemälde nichts Figürliches mehr vorführen, nichts mehr ‚sagen‘. Diese durchaus nicht zitatreich-eloquente, sondern vielmehr radikal leibperspektivische und als solche *apophatische*, sprechend-sprachlose Faktur berührt bis heute.

Sauerländer hat, darauf angesprochen, einen weiteren Hintergrund für jene Rothko-Kontroverse genannt, die er angestoßen hat. Öffentlich bekannt war dieser Hintergrund seit kurzem durch eine Publikation von Beat Wyss. Im Jahre 1961 hatte Robert Rosenblum ein Werk Newmans unter dem Titel „*Vir heroicus sublimus*“ reproduziert. Erwin Panofsky ließ daraufhin eine Glosse publizieren, in der er mit durchaus herablassender Ironie darauf aufmerksam machte, der Titel müsse korrekt „*Vir heroicus sublimis*“ lauten. Dabei hätte ein Blick auf Rosenblums Aufsatz Panofsky belehren müssen, dass es sich um einen Druckfehler handelte! Newman antwortete listig, dass hinter der vermeintlichen Korrektur ein allzu verkürztes Verständnis des Lateinischen stecke. Tatsächlich nämlich komme die Flexion „*sublimus*“ im Altlateinischen durchaus vor; als archaische Variante entspreche sie durchaus der Bedeutung. Hinter der

Antwort des Künstlers auf den ihn belehrenden Panofsky steckte der von Sauerländer bewunderte New Yorker Kunsthistoriker Meyer Schapiro.⁵⁰ Sauerländer erinnerte gesprächsweise, jedoch nicht in dem veröffentlichten Aufsatz, an Panofskys tiefe Verwurzelung in einer klassischen, germanistisch-humanistischen Kultur, die den Immigranten in Princeton skeptisch gegenüber einer Art von Mystik machte, hinter der er ostjüdische Affinitäten zur Kabbala – und gleichzeitig zu marxistischen Heilserwartungen – vermutete. Wenn er selbst 2010 Newman als kritisch reflektierenden Künstler dem schon 1997 attackierten Rothko gegenüberstellte und dabei mit der Spannung zwischen einem Gemälde und Titeln wie *Onement* oder *Stations of the Cross* argumentierte, so hat er damit sicherlich auch verdeutlicht, dass er die Vorbehalte des von ihm bewunderten Freundes und Mentors Panofsky dem Maler Newman (oder auch Schapiro) gegenüber keineswegs teilte. Seine Kritik an mystischem Irrationalismus, den er nun nicht Newman, sondern Rothko unterstellte, blieb Panofsky aber ohne Zweifel verpflichtet. Sie richtete sich jedoch nicht nur gegen einen anderen Künstler, sondern war auch anders begründet: Die Autonomie der Kunst und ihre Emanzipation von den Ansprüchen der Religion, die er bei Rothko gefährdet sah, verteidigte er nicht, wie Panofsky, im Rahmen eines von Goethe geprägten Bildungsideals. Für Sauerländer war die Autonomie der Kunst eine Errungenschaft der Aufklärung. Sie erst hatte der Kunst in der Öffentlichkeit die Rolle zugewiesen, mit ihren eigenen Mitteln kritisch über mediale Kulturen und aktuelle Erfahrungen zu reflektieren.⁵¹

Mit den „torkelnden Sätzen“ zu Newman setzte sich Sauerländer über sein Verdikt gegen die „bodenlose Ungenauigkeit“ des Stilbegriffs und seiner Herleitung aus epochalen Erfahrungen (wie dem Weltkriegserlebnis) hinweg. Jede differenzierende, bildungsbeflissene Kritik an dem Aufsatz „Von Stilus zu Stil“ kapituliert vor der geradezu gerissenen, emotional mitreißenden Rhetorik dieses Textes. Wenn Sauerländer die Ein- und Feinfühlung der Kunsthistoriker-Ästheten parodiert, bevor er sie mit einschlägigen Argumenten ins Abseits schiebt, dann aktiviert er regelmäßig noch die erschlaffenden Energien irregeleiteter Gefühls-

duselei für den kraftvollen Gestus des Aufklärers. Selbst wenn er Emotionalität im Werk mit „torkelnden“ Sätzen herausarbeitet, um seine eigene, sprachlich so genau gefasste Begeisterung hernach durch die fachgeschichtliche Rekonstruktion – zum Beispiel des Verhältnisses von Kunst und Religion – zu relativieren, gelingt es ihm, im Werk emotionales Potential freizusetzen, das der Kritik zugutekommt. Regelmäßig wird Kritik emotional gerade durch ihr Gegenteil ausgelöst.

Die so bestechenden, so wirksamen Strategien seiner eigenen Forschungsrhetorik erschöpften sich nicht in rationalisierbaren Verfahren, sondern sie waren eben auch – ‚Stil‘. Zur Erfassung der „Form des Ausdrucks und der Eloquenz“ eines Werks hat Sauerländer das Instrumentarium der stilistischen Beschreibung noch 2010 in seinem Interview in *Perspectives* durchaus akzeptiert. Bei der Charakterisierung ganzer Epochen jedoch hatte er schon 1970 nicht von Stil gesprochen, sondern den Begriff „Darstellungsweise“ gewählt.⁵² Selbst wenn wir seine Kritik am Konzept des Epochenstils für einen Reflex auf den Kollaps des Ästhetizismus in der Nazibarbarei halten und ihr daher nicht ganz folgen, dürfen wir, Sauerländer zitierend, von der „Form des Ausdrucks und der Eloquenz“ seiner eigenen Texte sprechen. Ironie, heiter und gar nicht misanthropisch, gehörte zu seiner so emotionalen Form der Kritik. Im Jahre 2000 (in einem Vortrag zu Thomas W. Gaehtgens' Geburtstag) charakterisierte er Houdons *Voltaire* mit diesen Worten: „Auch nach dem Tode darf dieses Gesicht nicht sterben, sondern das Lachen des aufgeklärten Demokrit muss für die Nachwelt weiterklingen.“⁵³

- 1 Willibald Sauerländer: Die Gegenstandssicherung allgemein, in: Hans Belting u. a. (Hg.): Kunstgeschichte. Eine Einführung, Berlin 1986, S. 47–57, sowie ders.: Alterssicherung, Ortssicherung und Individualsicherung, in: ebd., S. 116–144.
- 2 Willibald Sauerländer: From stilus to style. Reflections on the fate of a notion, in: Art History 6 (1983), S. 253–270.
- 3 Willibald Sauerländer: Von Stilus zu Stil. Reflexionen über das Schicksal eines Begriffs, in: ders.: Geschichte der Kunst – Gegenwart der Kritik, hg. von Werner Busch u. a., Köln 1999, S. 256–276.
- 4 Ebd., S. 256.
- 5 Ebd.
- 6 Cicero: Orator, §§ 69,70, hier benutzt die Ausgabe: Cicero: Orator. Der Redner, hg. von Harald Merklin, Stuttgart 2004, S. 64–67.
- 7 Sauerländer 1999 (wie Anm. 3), S. 258.
- 8 Cicero: De Oratore. Über den Redner, hg. von Harald Merklin, Stuttgart 2006, weiterführende Literaturangaben S. 650–655. Vgl. Gernot Michael Müller: Warum zögert Crassus? Aspekte der Dialoghandlung in Ciceros *De oratore*, in: Antike und Abendland. Beiträge zum Verständnis der Griechen und Römer und ihres Nachlebens 57 (2011), S. 39–55.
- 9 Einführend: Manfred Fuhrmann: Die antike Rhetorik. Eine Einführung, Düsseldorf u. a. ⁵2003, S. 114–145. Zum antiken Stilbegriff: Jeffrey Walker: The canons of style, in: Pierre Destrée und Penelope Murray (Hg.): A companion to ancient aesthetics, Chichester 2015, S. 175–187. Schon Quintilian setzt die historische Entwicklung künstlerischer und rhetorischer Stile bereits vielfach zueinander in Parallele. Vgl. Marcus Fabius Quintilianus: Ausbildung des Redners. Zwölf Bücher. Lateinisch und deutsch, hg. und übers. von Helmut Rahn, Darmstadt 1995, Teil 1, S. 222 f., Teil 2, S. 754–757 (Institutio Oratoria, II, 13, 1–8; XII, 10, 2–9). Siehe auch Rudolf Preimesberger: „Obliquam namque fecit“. Die „ratio“ des Apelles, in: Joris van Gastel, Yannis Hadjinicolaou und Marcus Rath (Hg.): Paragone als Mitstreit, Berlin 2014, S. 49–75, bes. S. 58–60 (zu einem besonders raffinierten Beispiel für einen Vergleich zwischen bildender Kunst und Rhetorik, der von einer langen Geschichte derartiger Vergleiche zeugt).
- 10 Sauerländer 1999 (wie Anm. 3), S. 258.
- 11 Vgl. Nadia J. Koch: Rhetorik und Kunsttheorie in der Antike, in: Wolfgang Brassat (Hg.): Handbuch Rhetorik der Bildenden Künste, Berlin/Boston, MA 2017, S. 111–124; Bernd Mohnhaupt: Kunst, Kunsttheorie und Rhetorik im Mittelalter, in: ebd., S. 169–184.
- 12 Rainer Hausherr: Convenevolezza. Historische Angemessenheit in der Darstellung von Kostüm und Schauplatz seit der Spätantike bis ins 16. Jahrhundert, Wiesbaden 1984, sowie die wenig konziliante Rezension von Robert Suckale: [Rezension von: Rainer Hausherr: Convenevolezza. Historische Angemessenheit in der Darstellung von Kostüm und Schauplatz seit der Spätantike bis ins 16. Jahrhundert, Wiesbaden 1984], in: Kritische Berichte 13 (1985), Nr. 1, S. 72–78.
- 13 Bernard Teyssède: Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV, Paris 1965; Thomas Puttfarcken: Roger de Piles' theory of art, New Haven, CT/London

- 1985; Emmanuelle Delapierre (Hg.): Rubens contre Poussin. La querelle du coloris dans la peinture française à la fin du XVIIe siècle, Musée des Beaux-Arts d'Arras/Musée départemental d'art ancien et contemporain, Épinal, Amsterdam 2004 (Ausst. Kat.); Anne-Marie Lecoq: La querelle des anciens et des modernes. XVIIe–XVIIIe siècles, Paris 2001.
- 14 Leopold von Ranke: Über die Epochen der neueren Geschichte. Vorträge dem Könige Maximilian II. von Bayern im Herbst 1854 zu Berchtesgaden gehalten. Vortrag vom 25. September 1854, in: ders.: Aus Werk und Nachlass. Historisch-kritische Ausgabe, Bd. 2, hg. von Theodor Schieder und Helmut Berding, München/Wien 1971, S. 60.
- 15 Sauerländer 1999 (wie Anm. 3), S. 272.
- 16 Friedrich Nietzsche: Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben [1874], in: ders.: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Bd. 1, München u.a. 1999, S. 243–334, Kommentar Bd. 14, S. 64–74; Gustave Flaubert: Le dictionnaire des idées reçues, in: ders.: Œuvres, Bd. 2, hg. von Albert Thibaudet und René Dumesnil, Paris 1952, S. 999–1023. Vorurteile und Stereotypen, die den Bereich der bildenden Künste betreffen, kommen unter den Lemmata dieses Lexikons nur am Rande vor. Allerdings betreffen viele der Texte – eigentlich Handlungsweisen, wie man gesprächsweise reagieren sollte, wenn ein Begriff oder ein Name fällt – ästhetische oder Geschmacksurteile, z.B. Wagner: „Ricaner quand on entend son nom, et faire des plaisanteries sur la musique de l'avenir.“ Deutsch etwa: „Kichern, wenn man seinen Namen hört, und Witze über die Musik der Zukunft machen.“
- 17 Sauerländer 1999 (wie Anm. 3), S. 267. Vgl. Gustave Flaubert: Bouvard et Pécuchet, in: ders.: Œuvres, Bd. 2, hg. von Albert Thibaudet und René Dumesnil, Paris 1952, S. 693–1028, hier S. 721: „En admirant un vieux meuble, ils regrettaient de n'avoir pas vécu à l'époque où il servait, bien qu'ils ignorassent absolument cette époque-là.“ Wörtlich übers. etwa: „Wenn Sie ein altes Möbel bewunderten, bedauerten sie, nicht in der Epoche gelebt zu haben, als es genutzt wurde, obwohl sie über diese Epoche gänzlich in Unkenntnis waren.“
- 18 Willibald Sauerländer: „Alte Meister“ oder die Kunsthistoriker in den Romanen, in: Kunstchronik 39 (1986), S. 81–86.
- 19 Thomas Bernhard: Alte Meister. Komödie, Frankfurt am Main 1988 [1985], S. 34.
- 20 Sauerländer 1999 (wie Anm. 3), S. 269.
- 21 Hans-Georg Gadamer: Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik, Tübingen 1965 [1960], S. 466.
- 22 Sauerländer 1999 (wie Anm. 3), S. 256.
- 23 Karl-Otto Apel u.a.: Theorie-Diskussion. Hermeneutik und Ideologiekritik, Frankfurt am Main 1971.
- 24 Jürgen Habermas: Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft, Neuwied 1962.
- 25 Jürgen Mittelstraß: Wissenschaft als Kultur, in: ders.: Der Flug der Eule. Von der Vernunft der Wissenschaft und der Aufgabe der Philosophie, Frankfurt am Main 1989, S. 15 f.; ders.: Die unheimlichen Geisteswissenschaften, in: Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften: Berichte und Abhandlungen, Bd. 2, Berlin 1996,

- S. 215–235; Hans-Dieter Kittsteiner: Was sind Kulturwissenschaften? 13 Antworten, München 2004; Aleida Assmann: Die Unverzichtbarkeit der Kulturwissenschaften. Mit einem nachfolgenden Briefwechsel [mit Jürgen Mittelstraß], Hildesheim 2004.
- 26 Einige Texte wieder abgedruckt in: Willibald Sauerländer: Die Luft auf der Spitze des Pinsels. Kritische Spaziergänge durch Bildersäle, München 2002.
- 27 Vgl. u.a. Rahel Jaeggi: Aneignung braucht Fremdheit, in: Texte zur Kunst 12 (2002), Nr. 46, S. 60–69.
- 28 James Clifford: Routes. Travel and translation in the late twentieth century, Cambridge, MA/London 1997, S. 17–46.
- 29 Paul Grice: The concept of mind, London 2000 [1949], S. 26–60. Vgl. auch Wittgensteins Skepsis gegenüber einer Philosophie des (objektivierenden) Regelverstehens sowie gegenüber einer Suche nach einer Regel aller Regeln und seinen Rekurs auf das Verstehen niemals gänzlich transparenter ‚Lebensformen‘ als letztem Hintergrund beim Regelverstehen: Gordon P. Baker und Peter M. S. Hacker: Wittgenstein. Rules, grammar and necessity. Volume II of an analytical commentary on the Philosophical Investigations. Essays and exegesis of §§ 185–242, Malden, MA/Oxford 2014 [1985]; sowie, unter Rückgriff auf Habermas und die Frankfurter Schule: Didier Fassin: Das Leben. Eine kritische Gebrauchsanweisung, Berlin 2017, S. 44–81. Die Diskussion über das Wittgenstein’sche Konzept von ‚Lebensformen‘ hat unlängst auch in Beiträgen von Giorgio Agamben, Rahel Jaeggi u.a. wieder Fahrt aufgenommen. Dazu an anderer Stelle mehr.
- 30 Georg Henrik von Wright: Explanation and understanding, Ithaca, NY 1971; Mihailo Markovic: Von Wright on explanation versus understanding: The relation of the sciences of nature and the sciences of man, in: Paul Arthur Schilpp und Lewis Edwin Hahn (Hg.): The philosophy of Georg Henrik von Wright, La Salle, IL 1989, S. 445–470, sowie William H. Dray: Von Wright on explanation in history, in: ebd., S. 471–488, sowie Georg Henrik von Wright: A reply to my critics, in: ebd., S. 833–843. Vgl. zu Versuchen, eine auf der Unterscheidung von Erklären und Verstehen beruhende Hermeneutik neu zu fundieren: Hans Herbert Kogler und Karsten R. Stueber (Hg.): Empathy and agency. The problem of understanding in the human sciences, Boulder, CO, 2000. Dabei spielten neuere Empathie-Theorien eine Rolle. Siehe dazu u.a. auch: Karsten Stueber: Rediscovering empathy: Agency, folk psychology, and the human sciences, Cambridge, MA, 2006; Amy Coplan und Peter Goldie: Empathy. Philosophical and psychological perspectives, Oxford 2001; aus literaturwissenschaftlicher Warte kritisch zum Verhältnis von Empathie und Kommunikation, zu Empathie als sozialem Ereignis und zu Empathie und Herabsetzung bzw. Entfremdung: Fritz Breithaupt: Kulturen der Empathie, Frankfurt a.M. 2009, ders.: Die dunklen Seiten der Empathie, Berlin 2017. Zu erwähnen sind auch zwei Forschungsstränge der neueren Emotionsforschung, von denen der erste als „appraisal theory of the emotions“ diskutiert wird. Dazu rückblickend: Agnes Moors und Klaus R. Scherer: The role of appraisal in emotion, in: Michael Robinson, Edward Watkins und Eddie Harmon-Jones (Hg.): Handbook of cognition and emotion, New York, NY, 2013, S. 135–155. Ein zweiter Forschungsstrang firmiert als enaktivistische Emotionstheorie; vgl. Ezequiel Di Paolo und Evan Thompson: The enactive approach, in: Lawrence Shapiro (Hg.): The Rout-

ledge handbook of embodied cognition, New York, NY, 2014, S. 68–78. Zwischen beiden kommt es zu Vermittlungen, vgl.: Andrea Scarantino und Ronald De Sousa: Emotion, in: Stanford Encyclopedia of Philosophy, seit 2018 online: <https://plato.stanford.edu/entries/emotion/> [zuletzt: 28.2.2022], und Aufsätze Scarantinos. Zu kognitivistischen Emotionstheorien und Narratologie: Peter Goldie: *The mess inside. Narrative, emotion, and the mind*, Oxford 2012. In den Kulturwissenschaften wurden diese Forschungen bislang zu wenig rezipiert. Dazu wäre es notwendig, historische Konventionen medialer Bilderzählung auch mit Blick auf die soziale und diskursive Rolle der teils gut erforschten Bereiche Gestik und Mimik zu rekonstruieren. Ein allgemeines kulturwissenschaftliches Desiderat wäre darüber hinaus eine auf das Verstehen von Alterität statt auf die Bereicherung von Identität abzielende Hermeneutik. Auch dazu an anderer Stelle mehr.

- 31 G. E. M. Anscombe: *Intention*, Cambridge, MA 2000 [1957].
- 32 Vgl. Zur Kontroverse um „Sehen-als“ und „Aspekte-Sehen“: Brandan Harrington, Dominic Shaw und Michael Beaney (Hg.): *Aspect perception after Wittgenstein. Seeing-as and novelty*, London/New York 2018; Christoph Limbeck-Lilienau und Friedrich Stadler (Hg.): *The philosophy of perception. Proceedings of the 40th International Wittgenstein Symposium*, Berlin/Boston, MA 2019, darin u. a. Sofia Miguens: „The problem with J. Searle’s idea that ‚all seeing is seeing-as‘ (or what Wittgenstein *did not* mean with the Duck-Rabbit)“, S. 135–146.
- 33 Horst Bredekamp: *Theorie des Bildakts. Frankfurter Adorno-Vorlesungen*, Berlin 2010. Vgl. zu Rekonstruktion historischer, visueller Praktiken beispielhaft: Michael Baxandall: *Patterns of intention. On the historical explanation of pictures*, New Haven, CT/London 1985, sowie dazu: Whitney Davis: *Art history, re-enactment, and the idiographic stance*, in: Peter Mack und Robert Williams (Hg.): *Michael Baxandall. Vision and the work of words*, Abingdon/New York, NY 2018, S. 69–90.
- 34 Im Sinne von Foucaults oft missverstandener „positivité du discours“, vgl. Michel Foucault: *Archéologie du savoir*, Paris 1969, S. 166–183.
- 35 William K. Wimsatt und Monroe Beardsley: *The intentional fallacy*, in: William K. Wimsatt: *The Verbal icon. Studies in the meaning of poetry*, Lexington, KY 1954, S. 3–20; Lutz Danneberg und Hans-Harald Müller: *Der „intentionale Fehlschluß“ – ein Dogma? Systematischer Forschungsbericht zur Kontroverse um eine intentionalistische Konzeption in den Textwissenschaften*, Teil 1 und 2, in: *Zeitschrift für allgemeine Wissenschaftstheorie* 14 (1983), S. 103–137 u. 376–411.
- 36 Willibald Sauerländer: *Jean-Antoine Houdon. Voltaire (Werkmonographien zur bildenden Kunst in Reclams Universal-Bibliothek, 89)*, Stuttgart 1963, S. 24.
- 37 Willibald Sauerländer: *Ein Versuch über die Gesichter Houdons*. Thomas W. Gaetgens zum 24. Juni 2000 (Passerelles, 1), München/Berlin 2002. Vgl. etwa S. 6: „Aus Houdons Werk spricht eine neue physiognomische Neugier, die nach dem Gesicht als dem Spiegel einer modernen beweglichen Intellektualität und der Sentimentalität des Genies fragt.“
- 38 „Pour moi, 1968 fut une leçon très importante pour un changement de mon attitude et de mes recherches. C’est alors, et grâce à 1968, que je me suis définitivement séparé des études de style comme signature d’une époque.“ Später: „Déjà chez Winkelmann, puis avec Riegl, le plus grand penseur dans ce domaine, le style n’est

plus seulement une forme d'expression et d'éloquence, mais la révélation de l'essence d'un esprit de l'époque. Je regarde cela comme une mythologie que l'on doit maintenant oublier." Pierre-Yves Le Pogam, Michael F. Zimmermann, Olivier Bonfait und Marion Boudon-Machuel: „L' œil écoute“. Entretien avec Willibald Sauerländer, in: *Perspective. La revue de l'INHA* 2010–2011, Nr. 2, S. 285–300, hier S. 290 u. 298. Siehe auch: <https://journals.openedition.org/perspective/1193?lang=de> [zuletzt: 2.2.2022].

- 39 Willibald Sauerländer: *Von Sens bis Straßburg. Ein Beitrag zur kunstgeschichtlichen Stellung der Straßburger Querhausskulpturen*, Berlin 1966, vgl. etwa S. 52 f. über den Stilwandel, der sich um 1200 an der Portalskulptur am Westportal der Kathedrale von Laon und an den Chartreser Querhausportalen beobachten lässt; ders.: *Gotische Skulptur in Frankreich 1140–1270*, München 1970, S. 47, über das um 1170 entstandene Westportal der Kathedrale von Senlis, hier zu den Archivolten-Figuren: „An der oberen Spitze der Ranken des Jesse-Baumes“ sei noch der Block des behauenen Kalksteinblocks sichtbar; dessen Tiefe sei also voll ausgenutzt worden. „In dem Raum, der dadurch gewonnen wurde, sind die gedrungenen, fülligen Figürchen in kreiselnder, schraubender Bewegung gezeigt. Sie wenden sich in die verschiedensten Richtungen, die Gewänder sind in unruhiger Kurvung um die überkreuzten und verschränkten Glieder gezogen.“ Vergleichbar sei dies allenfalls mit mosanischer Goldschmiedekunst – man denkt natürlich vor allem an das Werk des Nikolaus von Verdun. „In Senlis meint man zu spüren, dass die gotischen Bildhauer angesichts ihrer Werke etwas vom Erlebnis und der Leidenschaft Pygmalions erfuhren – ein ungewöhnlicher Vorgang im christlichen Mittelalter.“ „Senlis blieb unvergleichlich.“
- 40 Bernd Nicolai: *Die Inszenierung des Kunstwerks. Nachlese zum 24. Deutschen Kunsthistorikertag in München 10.–14.3.1997*, in: *Kritische Berichte* 25 (1997), Nr. 2, S. 55–58, hier S. 55.
- 41 Hans Jakob Meyer: *Transzendenzopfer*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Nr. 82, 9.4.1997, S. N5.
- 42 Willibald Sauerländer: *Hans Sedlmayrs „Verlust der Mitte“*. Schlüsseltexte der Kunstgeschichte (VII), in: *Merkur* 47 (1993), S. 536–542.
- 43 Nicolai 1997 (wie Anm. 40), S. 57.
- 44 Willibald Sauerländer: „*Transzendenz nach dem Tode Gottes? Barnett Newmans „Stations of the Cross“ und Mark Rothkos „Chapel“*“, in: Markus Kleinert (Hg.): *Kunst und Religion. Ein kontroverses Verhältnis* (Schriftenreihe der Akademie der Bildenden Künste München), Mainz 2010, S. 79–108.
- 45 Ebd., S. 94.
- 46 Ebd., S. 101.
- 47 Ebd.
- 48 Ebd., S. 102 f.
- 49 David Anfam und Carol Mancusi-Ungaro (Hg.): *Mark Rothko. The Chapel Commission*, Houston, TX, Houston, TX 1996 (Ausst. Kat.).
- 50 Beat Wyss: *Ein Druckfehler*, in: Bruno Reudenbach (Hg.): *Erwin Panofsky. Beiträge des Symposiums 1992*, Berlin 1994, S. 191–199. Vgl. auch ders.: *Meyer Schapiro. Die Zeitgenossenschaft eines Mediävisten*, in: Verena Krieger (Hg.): *Kunstgeschichte & Gegenwartskunst. Vom Nutzen und Nachteil der Zeitgenossenschaft*, Köln u. a. 2008,

- S. 81–93. Der Schlagabtausch mit Newman, hinter dem sich Schapiro verbirgt, ist auch abgedruckt in: Erwin Panofsky: Korrespondenz 1910 bis 1968. Eine kommentierte Ausgabe in fünf Bänden, hg. von Dieter Wuttke, Bd. 4: Korrespondenz 1957 bis 1961, Wiesbaden 2008.
- 51 Vgl. zur historischen Begründung der Autonomie der Kunst (als Voraussetzung spezifisch ästhetischer, sozialer Wirkung) den Ansatz Pierre Bourdieus, so, zur Literatur, in: *Le règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris 1992, und, zur visuellen Kultur, in: *Manet. Une révolution symbolique. Cours au Collège de France (1998–2000)*, Paris 2013.
- 52 Sauerländer 1970 (wie Anm. 39), S. 40–70.
- 53 Sauerländer 2002 (wie Anm. 37), S. 46.