



J.B.METZLER

Antal, Friedrich (Frigyés, Frederick)

Geb. 21.12.1887 in Budapest; gest. 4.4.1954 in London

Die Umbrüche und Widersprüche unseres Jahrhunderts bestimmten A.s Leben und Werk in beispielhafter Weise. Ungarn, Österreich, Deutschland, wo er etwa ein Viertel seines Arbeitslebens ansässig war, und England, das ihn 1934 einbürgerte, könnten den Sohn einer wohlhabenden jüdischen Familie jeweils zu den ihren zählen. Seine Wissenschaftssprache wurde aber zunächst Deutsch. In ihr schrieb er ursprünglich auch sein wichtigstes Buch *Die Florentinische Malerei und ihr sozialer Hintergrund*, das 1949 sogar ein Kritiker zahlreicher Einzelheiten, der Amerikaner Millard Meiss (1904–75), »geistreich« und ein »Ereignis« für das Fach nannte, weil es »einer der ersten Versuche war, die Ursprünge einer ausgedehnten Kunstperiode in der zeitgenössischen Sozialstruktur zu verfolgen«.

Auf Wunsch des Vaters absolvierte A. ein Jurastudium, ging dann aber zur Kunstgeschichte über, die er in Budapest, Freiburg und Paris, bei → Wölfflin in Berlin und bei → Dvořák in Wien studierte, wo er 1914 promovierte. 1914/15 war er Volontär im Graphischen Kabinett des Budapester Museums der bildenden Künste. 1916 stieß er zu dem als »Sonntagskreis« berühmt gewordenen Diskussionszirkel von Geistes- und Sozialwissenschaftlern, Schriftstellern, Journalisten und Künstlern um den Philosophen und Literaturwissenschaftler Georg Lukács (1885–1971), den Soziologen Karl Mannheim und Béla Balász, den späteren Filmwissenschaftler, dem auch → Hauser und die Kunsthistoriker Johannes Wilde (1891–1970) und, noch als Gymnasiast, Karl von Tolnai (Charles de Tolnay, 1899–1981) angehörten. Den idealistisch und utopisch Gestimmten schwebte eine vollständige geistige und ethische Erneuerung vor. Als der Kreis 1917 zwei Semester lang eine »Freie Schule der Geisteswissenschaften« betrieb, las A. über Cézanne und über die Entstehung der Komposition und der Inhalte der modernen Malerei, mit der er sich in Paris vertraut gemacht hatte. Die Räterepublik vom 21. März 1919 faßte A. als Verwirklichung seiner Hoffnungen auf. Er und andere katalogisierten mit Hilfe → Beneschs, den er aus Wien herbeirief, die sofort verstaatlichten Privatsammlungen für eine schon drei Monate später eröffnete große Ausstellung; er übernahm bald den Vorsitz des Kunstdirektoriums, das viele Neuerungen in der künstlerischen Allgemeinbildung und Künstlerförderung einleitete, wirkte im Denkmalschutz mit und las an der Universität. Die Konterrevolution im Sommer 1919 zwang A. in die Emigration nach Wien. Seit 1922 lebte er in Berlin, aber offenbar ohne wissenschaftliche Kontakte zum Beispiel zu → Raphael, der ähnliche methodologische Überlegungen anstellte, oder bereiste Italien, um die Renaissancemalerei zu studieren. 1926–31 war er mit Bruno Fürst (1896–1978) Redakteur der *Kritischen Berichte zur kunstgeschichtlichen Literatur*, in denen sich damals ein wesentlicher Teil der Methodendiskussion abspielte. Eine Reise durch Museen der Sowjetunion verschaffte A. 1932 starke Eindrücke von neuen Museumsausstellungen, die den Zusammenhang der Kunstgeschichte mit Produktionsverhältnissen und Klassenideologien veranschaulichten. In einem erst 1976 gedruckten Vortrag darüber vermerkte er aber als Gefahr, daß nur nach der Ideologie ausgesuchte schwache Werke eine »unerziehbliche Wirkung« ausüben oder andererseits wieder L'art pour l'art zur Geltung käme. Vor der NS-

Herrschaft in Deutschland mußte A. abermals fliehen. In England, wo er »linke« Freunde wie den später geadelten Kunsthistoriker Anthony Blunt (1907–83) fand, schrieb er bis 1938 seine sozialgeschichtlich angelegte *Florentinische Malerei*, die dann erst 1947 auf Englisch erschien und später in mehrere Sprachen übersetzt wurde. An der Universität London konnte er gelegentlich Vorlesungen halten, im → Warburg-Institut von einer anderen Methode der Renaissanceforschung als der seinen Kenntnis nehmen. A. wandte sich zunächst der französischen Malerei des Klassizismus und der Romantik und ihren Beziehungen zu Revolution und Restauration zu und dann zwei Hauptgestalten des englischen 18. Jahrhunderts, Hogarth und Füßli, die er höher zu schätzen lehrte. Hogarth war ein geeigneter Gegenstand, die Kunstauffassungen verschiedener Schichten der aufstrebenden Bourgeoisie darzulegen. Das etwas fragmentarisch gebliebene Füßli-Buch war laut Gert Schiff die erste Gesamtdarstellung von ungewöhnlichem Inhaltsreichtum, großer Geschlossenheit und tiefdringender Gedankenarbeit, ungeachtet einiger irriger Zuschreibungen und Bestimmungen von Bildstoffen. A.s Buchmanuskripte zu beiden Malern konnten erst postum zum Druck gegeben werden. Der marxistische Ansatz A.s und sein Bekenntnis zum Kommunismus hatten bewirkt, daß er im Kalten Krieg ab 1948 zunächst aus der Fachwelt ausgegrenzt worden war. Nur der kommunistische Freund John Berger konnte ihm einen kurzen Nachruf im *Burlington Magazine* schreiben.

Der Dvořák-Schüler A. faßte zu Anfang Kunststile als eigenständige Symptome bestimmter geistiger Möglichkeiten auf, wobei er in Abgrenzung zu seinem anderen Lehrer Wölfflin hervorhob: »Form und Inhalt zusammen bilden einen Stil« (*Studien zur Gotik im Quattrocento*, 1925). Seine genaue, feinfühligte Erfassung des jeweils eigentümlichen Charakters von Gestaltungsweisen ermöglichte ihm Zu- und Abschreibungen wie stilkritisch gewonnene Datierungen von Bildern. Er trug zu einer neuen Ansicht von der Renaissancekunst und besonders zur positiveren Bewertung des Manierismus, speziell des niederländischen, bei, indem er abweichend von älteren Meinungen → Schmarsows und → Hamanns spätgotische Stilelemente als eine durchgängige Tendenz in der Quattrocentomalerei und überdies als eine Quelle für die nach der Hochrenaissance einsetzende manieristische Gestaltung auswies.

Indem A. zunehmend den marxistischen dialektischen Materialismus, soweit dieser damals bekannt war, zum Erklären von Geschichte und Kunstgeschichte nutzte, richtete sich vor allem nach 1933 sein Interesse darauf, Stile als den Ausdruck der Weltansicht und der Ideologie, also vornehmlich der politischen Interessen einer sozialen Klasse oder einer Schicht in ihr, zu bestimmen. Damit lenkte er die Aufmerksamkeit auch auf das Nebeneinander verschiedener Stile in einer Zeit und begründete dieses anders, als es → Pinder mit seiner Generationen-Theorie getan hatte. Das Neue dieser soziologischen Formenerklärung, die wichtige Einsichten erbrachte, verführte A. jedoch dazu, eine allzu direkte Determination künstlerischer Eigenarten durch gesellschaftliche Verhältnisse zu behaupten. Er unterschätzte die Variabilität der Auftraggeber bei der Stilwahl und Künstlerförderung, worauf Meiss besonders hinwies, und fragte nicht, welche Stufen von ideellen Vermittlungen sich zwischen die gesellschaftliche Basisstruktur und die künstlerische Gestaltung schie-

ben. Trotz seines reichen Wissens um künstlerische Individualität identifizierte A. die Künstler allzu sehr mit ihren Auftraggebern und deren Klasse oder mit den Rezipienten ihrer Werke; er vernachlässigte damit, um das gängige *L'art pour l'art*-Konzept zurückzudrängen, die Eigenständigkeit ihrer subjektiven Schaffensantriebe. Erst in den *Bemerkungen über Girolamo da Carpi* (1948), einen ferraresischen Porträtmaler »zwischen Klassizismus und Manierismus«, suchte er das zu korrigieren.

A.s Materialismus wurde von Kritikern entweder a priori abgelehnt, oder man rügte, daß er nicht erst beweise, weshalb andere Erklärungsweisen unzureichend blieben. Seine gelegentlich verwirrende, sprunghaft wechselnde und dabei auf zu wenige Stilbegriffe beschränkte Terminologie sowie Oberflächlichkeiten im wissenschaftlichen Apparat seiner Texte erschwerten die Wirksamkeit seiner Argumente. Seine *Bemerkungen zur Methode der Kunstgeschichte* (1948), in denen der richtige Satz steht: »Methoden der Kunstgeschichte können ebenso wie Bilder datiert werden«, waren in erster Linie eine Antwort an die Kritiker seiner *Florentinischen Malerei*, zu der er eine Fortsetzung über die Kunst des 16. Jahrhunderts plante. Als »westlicher« jüdischer Marxist und Freund von Lukács war A. in den 1950er Jahren für die Kunstwissenschaft in den sozialistischen Staaten, besonders der Sowjetunion, ebenso suspekt, wie es seine revolutionäre Überzeugung für die auf der anderen Seite der Welt war. Wenn A. aber meinte, »innerhalb der nächsten zwei oder drei Generationen werde ein neues Gesamtmodell der stilistischen Entwicklungen herausgearbeitet werden«, so unterschätzte er, wie sehr seine eigenen faktenreichen und anregenden Arbeiten, die noch vor der aufsehenerregenden *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur* (1951, dt. 1953) seines einstigen Budapester Kollegen Hauser erschienen, dazu beitrugen, daß dies wesentlich rascher erfolgte.

WERKE: Die neuerworbenen ungarischen Bilder im Museum für Bildende Kunst in Budapest, in: ZfbK, 53 (29), 1918, 215–222; Zwei flämische Bilder der Wiener Akademie, in: JbPK, 1923, 57–72; Gedanken zur Entwicklung der Trecento- und Quattrocento-Malerei in Siena und Florenz, in: JbKw, 1924/25, 207–239; Studien zur Gotik im Quattrocento. Einige italienische Bilder des Kaiser-Friedrich-Museums, in: JbPK, 1925, 3–32; Concerning some Jan Steen Pictures in America, in: Art in America, 1925, 107–116; Beiträge zu Gaudenzio Ferrari, in: StJb, 5, 1926, 43–48; Zum Problem des niederländischen Manierismus, in: KBLit, 2, 1928/29, 207–256; Neuere kunsthistorische Literatur über die italienische Kunst des 16. Jh.s, in: ZfKg, 2, 1933, 136–138; Reflections on Classicism and Romanticism, in: BM, 66, 1935; 68, 1936; 77, 1940; 78, 1941 (Nd. in: Classicism and Romanticism, with other Studies in Art History, Lo 1966, dt. 1975, enthält u.a. Studien zur Gotik, Probleme des niederländischen Manierismus, Bemerkungen über Girolamo da Carpi, Bemerkungen zur Methode der

Kunstgeschichte); The Maenad under the Cross, in: JWCI, 1, 1937/38, 71–73; Hogarth and his Borrowings, in: ArtB, 29, 1947, 36–48; Florentine Painting and its Social Background. The Bourgeois Republic before Cosimo de' Medicis's Advent to Power, Lo 1947 (dt. 1958); Observations on Girolamo da Carpi, in: ArtB, 30, 1948, 81–103; Remarks on the Method of Art History, in: BM, 91, 1949, 49–52, 73–75; The Moral Purpose of Hogarth's Art, in: JWCI, 15, 1952, 169–197; Fuseli-Studies, Lo 1956 (dt. 1973); Hogarth and his Place in European Art, Lo 1962 (dt. 1966); Über Museen in der Sowjetunion (1932), in: KB, 4, 1976, 2/3, 5–13; Raffael zwischen Klassizismus und Manierismus. Einführung in die mittellitalienische Malerei des 16. und 17. Jh.s, Gießen 1980

LITERATUR: Meiss, Millard: Rez. von »Florentine Painting«, in: ArtB, 31, 1949, 2, 143–150; Berger, John: FA., in: BM, 96, 1954, 617, 259f.; Lankheit, Klaus: Rez. von »Fuseli-Studies«, in: KChr, 11, 1958, 21–26; Schiff, Gert: dass., in: ZfKg, 23, 1960, 71–76; Eastham, Michael: Rez. von »Classicism and Romanti-

cism«, in: BJAe, 7, 1967, 295–297; Neumeyer, Alfred: dass., in: CArtJ, 27/2, 1967/68, S. 230; Wessely, Anna: Die Aufhebung des Stilbegriffs. F.A.s Rekonstruktion künstlerischer Entwicklungen auf marxistischer Grundlage, in: KB, 4, 1976, 2/3, 16–35 (Bibliogr.); Strinati, Claudio: Un'idea del Manierismo. Il punto di vista di F.A. nell'ambito degli studi attuali, in: Colloquio del Sodalizio, 7/8, 1980–84, 99–

113; Olbrich, Harald: Gotik im Quattrocento oder der ausgebliebene Dialog zwischen F.A. und Aby Warburg, in: Friedrich Möbius (Hrsg.), Stil und Gesellschaft, Dr 1984, 199–225; Zänker, Jürgen: Mänaden unterm Kreuz. Die Metamorphose der Magdalena bei A., Wind und Picasso, in: FS Konrad Hoffmann, Bln 1998, 301–311; Wendland 1999, 3–6.

PHF

Badt, Kurt

Geb. 3.3.1890 in Berlin; gest. 22.11.1973 in Überlingen/Bodensee

Obwohl er ein Außenseiter der kunsthistorischen akademischen Zunft war, löste B. im Alter einen lebhaften Disput über Grundprobleme des Kunstverständnisses und der Methodik kunsthistorischer Forschung aus und wirkte anregend auf wichtige Fachvertreter. Er war anfangs auch Maler und Plastiker, was verständlich macht, daß er sich in seiner wissenschaftlichen Arbeit auf den einzelnen Künstler und dessen spezifisches, Bilder schaffendes Verhältnis zur Welt konzentrierte. Gleichzeitig befaßte er sich gründlich mit Philosophie, einschließlich der Ästhetik. Sein Hauptanliegen war, das Besondere der künstlerischen Aneignung von Realität zu ermitteln und es als unersetzbar notwendig neben dem rationalen, begrifflichen und praktischen Verhalten zu beweisen. Folgerichtig wandte er sich gegen jede Unterordnung von Kunstforschung unter allgemeine Geschichts- oder Kulturwissenschaft.

Nachdem der Bankierssohn B. in Berlin, München und Freiburg studiert und 1913 bei → Vöge über den Renaissancemaler Andrea Solario promoviert hatte, lebte er als Privatgelehrter am Bodensee und widmete sich vornehmlich der Philosophie Hegels, Diltheys, Heideggers und Ludwig Wittgensteins, mit dem er befreundet war, schrieb aber gelegentlich auch über Gegenwartskunst, unter anderem 1920 über Lehmbruck. Er war mit der Schwester des Kunstpsychologen Rudolf Arnheim verheiratet. Schon damals empfand B., daß die Kunst in einer »arm gewordenen und sehnsüchtig nach allem Großen ausschauenden Epoche« einsam unter den Menschen sei und distanzierte sich von aktuellen künstlerischen Neigungen wie der zur »kunstgewerblich dekorierten Fläche«. Als Jude vom Nazismus verfolgt, emigrierte B. 1939 nach England, wo er weiterhin ohne Anstellung vorwiegend im → Warburg-Institut arbeitete und das Material und die Gedanken zu den Publikationen sammelte, die er nach seiner Rückkehr nach Überlingen im Jahre 1952 in rascher Folge herausbrachte. Dem nicht habilitierten B. ermöglichte das restaurative Wissenschaftssystem der 1950er Jahre keine universitäre Wirksamkeit. Erst 1968 luden ihn die Literaturwissenschaftler um Hans Robert Jauss an die neugegründete Universität Konstanz zu Gastvorlesungen ein, und 1970 erhielt der 80jährige eine Honorarprofessur, obwohl seine Kunstauffassung in einem herausfordernden Gegensatz zur dort betriebenen Wirkungsforschung (Rezeptionsästhetik) stand. Vorwiegend als Gesprächspartner beeindruckte »Mister B.« Gertrude Berthold (geb. 1920), den → Sedlmayr-Schüler Lorenz Dittmann (geb. 1928), → Gosebruch, Werner Gross (1901–82), → Imdahl und Josef Adolf Schmoll gen. Eisenwerth (geb. 1915).

B.s Kunstbegriff bestimmte die Wahl seiner Forschungsgegenstände. Ihm ging es um nichtzeitgebundene, humanisierend weiterwirkende Werte, die im »Anblick der Dinge selbst in den Kunstwerken« erscheinen. Ein Kunstwerk sei »Wirklichkeits-Darstellung« (*»Modell und Maler« von Vermeer*). Besonders empfänglich war B. für die inhaltliche Bedeutung von Farben und für das »konkrete Erscheinen des Räumlichen« in Gemälden oder Aquarellen (*Raumphantasien und Raumillusionen*). Folgerichtig arbeitete er besonders über Poussin, Vermeer, Constable, Delacroix, Cézanne, van Gogh, zuletzt Veronese. Allerdings wurden selbst die umfangreichen Bücher keine abgerundeten Monographien, sondern von Einschüben unterbrochene Problemstudien über das spezifisch Künstlerische. Ihn interessierte nur der »Höhenkamm einsamer Meisterwerke« (Jauss, 1975). Darin ähnelte er Benedetto Croce, dem Leitstern von → Schlosser. Für ihn zählten Künstler, die »die Welt als einen geschlossenen, sinnvollen Zusammenhang der Erscheinungen widerspiegeln«, wie er in *Die Kunst Cézannes*, einem besonders schönen und für das Verständnis dieses Künstlers grundlegenden Buch, schrieb. Ein Kunstwerk solle ein in sich zusammenhängendes Ganzes aus wertmäßig abgestuften Teilen sein und nicht zuletzt durch Wahl und Behandlung des Dargestellten ein humanistisches Ethos zur Anschauung bringen. So konnte er definieren: »Die Kunst feiert ihren Gegenstand, indem sie ihn rühmt« (*Wissenschaftslehre*). B. stritt damit gegen Entgrenzungen der Kunstgebilde in zeitgenössischen Kunstströmungen und die Preisgabe eindeutiger Wertungen, verspernte sich aber auch den Zugang zu kritischen oder ihre Gegenstände nur diskursiv befragenden Gestaltungsweisen. Er verkannte, daß Rühmung auch inhumane Herrschaft verschleiern kann, zeigte aber, wie die von ihm bewunderten Kunstwerke einen Widerstand gegen die »oft namenlose Leidensgeschichte der Menschheit« (Jauss, 1975) bezeugen, den andere Geschichtsquellen verschweigen.

Von B. läßt sich viel über das Interpretieren von Kunstwerken lernen, weil ihm das Verstehen von Kunstwerken als einzige Begründung für kunstwissenschaftliches Bemühen erschien. Seine Methode führte er in *»Modell und Maler« von Vermeer* vor, das als *Eine Streitschrift gegen Hans Sedlmayr* starke Beachtung fand. Die tiefliegende politische Gegnerschaft blieb unausgesprochen, als B. – durchaus wie Sedlmayr – die letztlich nicht beweisbare, divinitorische Interpretation zur höchsten Aufgabe und Leistung des Kunstforschers erhob, aber in stärkerem Maße werkbezogen blieb und die richtige Reihenfolge bestimmte, in der die Elemente eines Bildes anzuschauen und zu verstehen seien.

Seine abschließende Wissenschaftslehre der Kunstgeschichte lehnte B. äußerlich an Johann Gustav Droysens *Historik* (1868) an, wie es in ähnlicher Weise → Tietze mit Bernheims Lehrbuch der Geschichtsschreibung getan hatte. B. wollte aber einen scharfen »Gegensatz zwischen Kunstgeschichte und politischer, sozialer und wirtschaftlicher Geschichte« herausarbeiten, der auf seinem Begriff vom »Werk« – im Unterschied zur »Tat« – und dessen sinnlich evident werdender Wahrheit beruht. Viele seiner Einsichten und methodischen Empfehlungen sind produktiv, anderes verwirrt sich in Widersprüchen. B. lehnte autonome Stilgeschichte auf Grund eines »Kunstwollens«, Gruppierung nach »Schulen«, Biographik und anderes ab; die wertvolle Ikonographie sei »selbst noch nicht Kunstgeschichte«. Er bestritt Gesetzmäßigkeiten der Kunstgeschichte, wie sie etwa → Wölfflin annahm, und eine Behandlung

von Kunstwerken als bloße Belege für Strömungen, Zeitstile oder als Illustrationen allgemeinesgeschichtlicher Sachverhalte. Da er ins entgegengesetzte Extrem verfiel, das Schöpferische des genialen Künstlers als unerklärbar zu mystifizieren, Kunstverstand nur einer auserwählten Minderheit zubilligte und alle Erklärungen von Kunst aus Voraussetzungen für allenfalls zweitrangig hielt, brachte er sich in Gegensatz zum gleichzeitigen Paradigmenwechsel zu einer sozialhistorisch orientierten Kunstforschung wie auch zur Rezeptionsästhetik. »Die parareligiöse Verklärung des Professors zum Magier«, der allein die richtige Deutung geben kann (Werckmeister, 1973), erschien Kunsthistorikern inakzeptabel, die Kunstgeschichte im autoritätsfreien Diskurs erkunden wollten.

WERKE: Andrea Solario, Lpz 1914; Die Plastik Wilhelm Lehmbrucks, in: ZfbK, 55 (31), 1920, 169–182; Die Gestalt Gauguins, in: ebd., 56 (32), 1921, 120–128; Cézanne-Ausstellung bei Paul Cassirer, in: ZfbK (Beilage), 57 (33), 1921/22, 179–182; Delacroix' Drawings, Ox 1946; Constable's Clouds, Lo 1950; Eugène Delacroix. Zeichnungen, BB 1951; Die Kunst Cézannes, Mü 1956; Drei plastische Arbeiten von Leone Battista Alberti, in: MKhIF, 8, 1958, 2, 78–87; Raphael's »Incendio del Borgo«, in: JWCI, 22, 1959, 35–59; Vier Städte. Geist und Gestalt, Bln 1959; Wolkenbilder und Wolkengedichte der Romantik, Bln 1960; »Modell und Maler« von Vermeer. Probleme der Interpretation. Eine Streitschrift gegen Hans Sedlmayr, Köln 1961; Die Farbenlehre van Goghs, Köln 1961; Raumphantasien und Raumillusionen. Das Wesen der Plastik, Köln 1963; Eugène Delacroix. Werke und Ideale. Drei Abhandlungen, Köln 1965; Kunsttheoretische Versuche. Ausgewählte Aufsätze, Köln 1968; Die Kunst des Nicolas Poussin, 2 Bde., Köln 1969; Ernst Barlach. Der Bildhauer,

Neumünster 1971; Eine Wissenschaftslehre der Kunstgeschichte, Köln 1971; Das Spätwerk Cézannes, Konstanz 1971; Paolo Veronese, Köln 1981

LITERATUR: FS K.B., Bln 1961; Béke, László: Zwei Bücher von K.B., in: AHA, 14, 1968, 99–102; FS K.B., Köln 1970; Dittmann, Lorenz: Die Kunsttheorie K.B.s, in: ZfÄaK, 16/1, 1971, 56–78; Werckmeister, Otto Karl: Kunstgeschichte als Divination. Zu K.B. Eine Wissenschaftslehre der Kunstgeschichte, in: KChr, 26, 1973, 266–275; Einem, Herbert von: K.B., in: KChr, 27, 1974, 203–210; Schneckenburger, Manfred: Rez. von »Eine Wissenschaftslehre der Kunstgeschichte«, in: Pantheon, 32, 1974, S. 114; Jauss, Hans Robert: K.B.s Apologie der Kunst, in: Vorträge K.B. zu Ehren, Konstanz 1975, 5–17; Mengden, Lida von: Vermeers »De Schilderconst« in den Interpretationen von K.B. und Hans Sedlmayr. Probleme der Interpretation, Frf/Bern/NY 1984; Wendland 1999, 21–24

PHF

Bandmann, Günter

Geb. 10.9.1917 in Duisburg; gest. 24.2.1975 in Bonn

Für die Architektur-Ikonologie gilt zumindest in Deutschland B.s Bonner Habilitationsschrift *Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger* (1949) als das klassische Werk, das bisher zehn Auflagen erfuhr. Obwohl er sich auf Vorgänger beziehen konnte, vornehmlich → Evers, → Sedlmayr und andererseits → Krautheimer, der 1942 den Begriff »Ikonologie der Architektur« geprägt hatte, eröffnete der erst 32jährige B. eine Alternative zu der nach 1945 wieder besonders vorherrschenden, auf autonome Formentwicklungen fixierten Stilgeschichte. Er wies nach, daß Bautypen und einzelne Bauglieder inhaltliche Bedeutungen haben, die nicht zuletzt auf langen Traditionen beruhen, und daß es einzeln oder kollektiv auftretende Auftraggeber sind, die »bestimmte Formen aus dem überlieferten Typenvorrat wählen,

fördern oder ablehnen«. Damit werde »die schlichte Frage, daß überhaupt ein bestimmter Grundriß, eine Wölbung, eine Säule, eine Galerie *ist*, zum Gegenstand des Fragens«, und »bei der Wahl des Typus sind Fakten der Menschheitsgeschichte, religiöse, politische, soziologische und andere entscheidend«. B.s disziplingeschichtliche Stellung umriß unter anderem Friedrich Möbius (Buticum in Centula, Abh.n d. Sächs. AdW, philolog.-hist. Kl., 71, 1985). Er würdigte dessen Aufmerksamkeit für jahrhundertlang weitergedachte »Baugedanken« wie etwa den »Thronsaalgedanken« und kritisierte, daß nicht untersucht werde, welche geistigen Operationen sich im künstlerischen Schaffensprozeß selber abspielen und zwischen Gesellschaft und Individuum vermitteln.

B. wuchs in Essen auf. Was er nach 1933 noch an moderner Kunst im Museum Folkwang sehen konnte, bewog ihn zum Studium der Kunstgeschichte, das er 1942 bei →Kauffmann in Köln mit einer Monographie über die Abteikirche von Werden abschloß. Sie war der Ausgangspunkt für seine Forschungen zum Bautypus »Westwerk«. Er wurde Assistent an der Universität Bonn und dort 1949 Privatdozent, 1955 a.o. Professor. Auf das Ordinariat in Tübingen (1965–70) folgte das in Bonn, wo er Nachfolger →von Einems wurde. Sein ausgeprägtes Interesse an grundsätzlichen kunst- und geschichtstheoretischen Problemen hielt B. nicht ab von der »Kärnerarbeit« an einem Corpus deutscher Doppelkapellen, an Lexikonbeiträgen, Literaturreferaten über das Fach hinaus (1953–73 in der Zeitschrift *Geschichte in Wissenschaft und Unterricht*) und an der Organisation des Faches im Verband deutscher Kunsthistoriker. Schon mit 57 Jahren verstarb er noch vor seinen Lehrern.

B. stellte sich in dem Streit, der vor allem nach 1968 um die gesellschaftliche Rolle und die Methoden der Kunstwissenschaft ausgetragen wurde, gegen die kritischen Reformer und deren politische Schlußfolgerungen, aber auch sie konnten seine wissenschaftlichen Resultate aufgreifen. Er trug zu der neuen Einschätzung der historisierenden Kunst und Architektur des 19. Jahrhunderts bei, die in den 1960er Jahren einsetzte, und fragte auch bei moderner Kunst, der gegenüber sich die universitäre Fachdisziplin noch reserviert verhielt, nach inhaltlichen Aspekten.

Seine Hauptverdienste lagen darin, daß er in gründlichen Analysen den engen Zusammenhang kunstgeschichtlicher Sachverhalte mit allgemeingeschichtlichen – allerdings vorwiegend ideen-, nicht sozialgeschichtlichen – Vorgängen und Faktoren (»Zeitmächten«) ebenso herausarbeitete wie die Geschichtlichkeit des Kunstbegriffs und überdies rezeptionsästhetische Gesichtspunkte einführte, die erst später in der Kunstgeschichtsforschung, zum Beispiel durch seinen Schüler Wolfgang Kemp (geb. 1946), zur Geltung gebracht wurden. Es war auch neu, daß B. die nach Bedeutungen fragende Methode der Ikonologie auf Ornamentik und sogar auf die in Kunstwerken verwendeten Materialien anwendete.

B. widersprach eingefahrenen Auffassungen, die aus einem modernen Begriff von der Kunst und vom Künstlerindividuum herrührten, den →Bauch und →Go-sebruch gegen ihn ins Feld führten. Letzterer warf ihm eine antikünstlerische Tendenz, ein Verkennen des Gewichts der eigenständigen Stilentwicklung und eine nur Teile herausgreifende »Abzeichenlehre« vor, mit der man nicht zum Wesen und zur Ganzheit des Kunstwerks gelange. Für B. war Kunst ein »Instrument in einer gesellschaftlichen Ordnung« (*Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger*), das Kunstwerk

ein »Mittel des Menschen, die Wirklichkeit nach seinen Wünschen zu bestimmen« (*Zum Wirklichkeitsbegriff*). B. nannte es eine Fiktion, »daß es eine immanente Entwicklung der Form gebe, daß die Architektur etwas Lebendiges sei, das sich entwickle, während es doch die Menschen sind, die zu verschiedenen Zeiten verschiedene Formen vortragen, um etwas auszusagen«. »Die Formveränderungen, die wir unter dem Begriff der Entwicklung zusammensehen [...], sind die in der Form aufbewahrten Entscheidungen des Menschen zu einem neuen Vorbilde, das er sich zu vergegenwärtigen trachtet« (*Zur Bedeutung der romanischen Apsis*). Im Mittelalter habe man nicht künstlerische Originalität angestrebt, sondern die teilweise bis in den Alten Orient zurückreichenden symbolischen und geschichtlichen Bedeutungen von Bauformen dargestellt. Der architektonische »Raum« sei noch keine bewußte und demzufolge auch nicht angestrebte Qualität gewesen. Man habe sich auch nicht an der »Steinhaftigkeit des (Bau-)Materials« delectiert, sondern den Stoff sublimieren wollen. »Renaissancen« beruhten nicht auf Wachstumsparallelen, sondern auf Rezeption als »Versuch der Legitimierung, Identifizierung, Aneignung«. Kunstlandschaftliche Eigenarten sind trotz »immanenter Neigungen des Volkstums« in erster Linie nicht ethnisch begründet, sondern Reflex von geschichtlichen Auseinandersetzungen, zum Beispiel zwischen rivalisierenden Territorialherren. Im sinnbildlichen Verweisen auf Außerkünstlerisches in der Lebenspraxis, das andere als unerheblich für das Eigentliche des Kunstwerks abtaten, sah er eine konstitutive Voraussetzung aller Kunst, und obwohl seit der Renaissance der formalen Phantasie immer mehr Spielraum gegeben wurde, unterstrich er das Problem der Gegenständlichkeit auch in der modernen Kunst und fand noch in gegenstandsloser Malerei, deren Qualität er im Unterschied etwa zu Sedlmayr nicht bestritt, eine instrumentale Schicht, die jedem Kunstwerk eigen sei, wirksam beteiligt.

WERKE: Die Bauformen des Mittelalters, Bonn 1949; Das Kunstwerk als Geschichtsquelle, in: DVJS, 24, 1950, 454–469; Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger, Bln 1951; Ikonologie der Architektur, in: JbÄaK, 1951, 67–109; Das Problem der Gegenständigkeit in der modernen Kunst, in: StG, 5, 1952, 543–553; Zur Bedeutung der romanischen Apsis, in: WRJb, 1953, 28–46; Zur Deutung des Mainzer Kopfes mit der Binde, in: ZfKw, 10, 1956, 153–174; Ikonologie des Ornaments und der Dekoration, in: JbÄaK, 1958/59, 232–258; Melancholie und Musik. Ikonographische Studien, Köln 1960; Das Kunstwerk als Gegenstand der Universalgeschichte, in: JbÄaK, 1962, 146–166; Früh- und hochmittelalterliche Altaranordnung als Darstellung, in: Das Erste Jahrtausend, Textbd. 1, Dü 1962, 371–411; Pablo Picasso. Les Femmes d'Alger, in: Stg 1965; Die Galleria Vittorio Emanuele II zu Mailand, in: ZfKg, 29, 1966, 81–110; Über das Deutsche in der deutschen Kunst, in: Das deutsche Volk. Von der

Einheit seines Geistes, Ha 1968, 126–147; Bemerkungen zu einer Ikonologie des Materials, in: StJb, 1969, 75–100; Der Wandel der Materialbewertung in der Kunsttheorie des 19. Jh.s, in: Beiträge zur Theorie der Künste im 19. Jh., Frf 1971, 129–157; Kirchliche Kunst im 19. und 20. Jh., in: Hdb. d. Kirchengesch., 4, FrB/Basel/Wien 1973, 297–315; Das Kunstwerk und die Wirklichkeit, in: G.B. u.a., Zum Wirklichkeitsbegriff, Mainz 1974 (AdW u. d. Lit. Mainz, Abh.n d. geistes- u. sozialwiss. Kl., 1973, Nr. 4), 27–46

LITERATUR: Gall, Ernst: Rez. von »Bauformen des Mittelalters« in: KChr, 3, 1950, 73–76; Aubert, Marcel: Rez. von »Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger«, in: Bm, 110, 1952, 98–99; Lehmann, Edgar: dass., in: DLZ, 73, 1952, 610–614; Schramm, Percy Ernst: dass., in: HZ, 174, 1952, 568–571; Branner, Robert: dass., in: ArtB, 35, 1953, 307–310; Gosebruch, Martin: dass., in: GöGa, 1954, 3/4, 265–277; Hartlaub, Gustav F.: Rez. von »Melancholie und Musik« in: KChr, 13, 1960,

248–257; Hausherr, Rainer: G.B., in: KChr, 28, 1975, 413–419; Urban, Günter: G.B. zum Gedächtnis, in: WRJb, 1975, 7–10; Einem, Herbert v.: Nachruf auf G.B., in: Jb. d. AdW u. Literatur, Mainz 1975, 61–66; Kunst als Be-

deutungsträger, Gedenkschrift für G.B., Bln 1978 (darin: Lützel, Heinrich: Zur Kunsttheorie von G.B., Bibliogr.)

PHF

Bartsch, Adam (Ritter von)

Geb. 17.8.1757 in Wien; gest. 21.8.1821 in Wien

Die Anfänge des systematisch-kritischen Sammelns und Dokumentierens von Druckgraphik waren eng mit der Tätigkeit des Kupferstechers B. an der Kaiserlichen Hofbibliothek in Wien verbunden. Die von ihm, seit 1806 als zweiter und seit 1816 als leitender Kustos der Kupferstichsammlung, eingeführten, bis heute richtungsweisenden Prinzipien zur Ordnung, Führung und Benutzung eines Graphikabinetts zeugen von einem auf Erkenntnis gerichteten Ansatz. Eine solche Sammlung sollte »für die Kunstsammler und Kunstforscher, für die Maler, welche sich Rat holen wollen, Kupferstecher und Kunstlehrlinge, um sich zu üben« da sein, nicht für »jene Müßiggänger, die sich bloß mit Bilderanschauen unterhalten wollen«.

B. lernte das Kupferstecherhandwerk bei Jakob Schmuzer an dessen neugegründeter Kupferstecherakademie. Seit 1777 war er als »Scriptor« an der Hofbibliothek tätig und betreute ab 1791 gleichzeitig deren Kupferstichsammlung. Sie war vor allem durch Pierre Jean Mariette (1694–1774) für den Prinzen Eugen von Savoyen zusammengetragen und nach Schulen, Perioden und Künstlern (in alphabetischer Folge) geordnet worden – ein System, das B. im wesentlichen übernahm. B. hatte auch Kontakte zur seit 1768 entstehenden graphischen Sammlung des Herzogs Albert von Sachsen-Teschen, der Albertina. Mehrere Reisen führten B. in den 1780er Jahren nach Paris; 1784 bemühte er sich vergeblich um den Kauf der Rembrandt-Sammlung von Johann Anton de Peters. Der Nutzen dieser Reisen, die ihn auch nach Brüssel, Amsterdam, Den Haag und Leyden führten, war für B. und das Wiener Kupferstichkabinett unschätzbar; sie weiteten seinen Horizont und stellten wertvolle Kontakte zu Künstlern, Kupferstichsammlern und -händlern her. B. wurde 1792 Mitglied der Wiener Akademie der bildenden Künste und 1812 vom Kaiser in den erblichen Ritterstand erhoben.

Die umfanglichen Erwerbungen, die B. für die Sammlung tätigte, waren auf deren Komplettierung ausgerichtet. B. kaufte nicht nur in Paris, sondern auch bei Frauenholz in Nürnberg, Artaria in Mannheim, Halm in München, Grünling und Stöckl in Wien vor allem frühe deutsche und italienische Graphik, Blätter von Marcantonio Raimondi, Aldegrever, Hollar, Rembrandt, Callot, Lorrain und, möglichst komplett, von den Zeitgenossen.

Von 1794 an begann B. mit der Veröffentlichung werkkritischer Kataloge; auf das Verzeichnis der Handzeichnungen aus der Sammlung des Fürsten Charles de Ligne und einzelne Meister-Kataloge (Waterloo, Reni, Rembrandt, Leyden) folgte sein Hauptwerk *Le Peintre Graveur*, das 1803–21 in 21 Bänden erschien und noch heute zum unentbehrlichen Instrumentarium der Graphikforschung gehört. Im Unterschied zu Nachfolgelexika (A.P.F. Robert-Dumesnil/Prosper de Baudicour, *Peintre-*

graveur français, 1835–71; → Passavant, *Peintre-graveur*, 1860–64; Andreas Andresen, *Die deutschen Maler-Radierer des 19. Jahrhunderts*, 1864–74), die sich auf nationale Übersichten der Kupferstecher und ihrer Schulen spezialisierten, bot B. eine Zusammenfassung der wichtigen Namen aller Länder und Schulen. Große Bedeutung erlangten auch die von ihm kommentierten großen Holzschnittwerke von Dürer und Burgkmair d.Ä., die seinerzeit für Kaiser Maximilian geschaffen worden waren.

B. forderte schon früh eine strikte Trennung von Stecher-Werken nach Vorlagen und graphischen Blättern freier Künstler, der »peintres graveurs«; den Begriff des Originals wollte er nur solchen Arbeiten vorbehalten wissen, die »entweder unmittelbar nach der Natur oder aus dem Kopf sogleich auf [die] Platte übertragen« oder aber »nach einem Gemälde oder einer Zeichnung« gestochen worden waren. Als Kopie bezeichnete er hingegen ausschließlich Stiche nach anderen Stichen. Die Hauptkriterien für die Qualität eines Blattes sah er in der Neuartigkeit der künstlerischen Idee und deren technischer Bewältigung. Seine Erkenntnisse faßte B. in der als Sammlerhandbuch konzipierten *Anleitung zur Kupferstichkunde* (1821) zusammen.

Neben seiner wissenschaftlichen Tätigkeit widmete sich B. seinem eigenen graphischen Werk, wobei er überwiegend Reproduktionen nach Zeichnungen alter Meister herstellte. Seit etwa 1800 faksimilierte er auch zeitgenössische Künstler wie Wilhelm von Kobell. Sein Sohn Friedrich B. (1798–1873) folgte ihm im Amt des Kustos der Kupferstichsammlung der Hofbibliothek.

WERKE: *Catalogue raisonné des dessins originaux des plus grands maîtres du Cabinet de feu le pr. Charles de Ligne*, Wien 1794; *Catalogue raisonné des estampes gravées à l'eau forte par Guido Reni*, Wien 1795; *Le Triomphe de l'Empereur Maximilien I., en une suite de cent trente-cinq planches gravées en bois d'après les dessins de Hans Burgkmair*, Wien 1796; *Catalogue raisonné de toutes les estampes qui forment l'œuvre de Rembrandt et ceux de ses principaux imitateurs*, 2 Bde., Wien 1797; *Catalogue raisonné de toutes les estampes qui forment l'œuvre de Lucas de Leyde*, Wien 1798; *Tableau des principaux événements de la vie et du règne de l'Empereur Maximilien I.*, Wien 1798; *Images des Saints et Saintes issus de la Famille de l'Empereur Maximilien I.*, Wien 1799; *Arc triomphal de l'Empereur Maximilien I.*, Wien

1799; *Le Peintre Graveur*, 21 Bde., Wien 1803–21; *Catalogue raisonné de l'œuvre d'estampes de Molitor*, Nü 1813; *Anleitung zur Kupferstichkunde*, 2 Bde., Wien 1821

LITERATUR: Bartsch, Friedrich von: *Catalogue des estampes de J.A.B.*, Wien 1818; Hormayr, Josef Freiherr von: J.A.B., in: *Archiv f. Geographie, Historie, Staats- u. Kriegskunst*, 12, 1821, 537–540; Meder, Joseph: A. v.B. zum 100. Todestag, in: *Der Kunstwanderer*, 1, 1921, 467–469; Stix, Alfred: A.B. 1757–1821, in: *GrK*, 44, 1921, 87–103; ders.: *Pariser Briefe des A.B. aus dem Jahre 1794*, in: *FS Max Friedländer*, Lpz 1927, 312–351; Koschatzky, Walter: A.B. *An Introduction to his Life and Work*, in: *The Illustrated B.*, hrsg. v. Walter L. Strauss, Bd. 1, NY 1978, VII–XVII

CF

Bauch, Kurt

Geb. 25. 11. 1897 in Neustadt-Glewe; gest. 1. 3. 1975 in Freiburg i.Br.

Kunstgeschichte verband sich für B. mit Europa. Er war ein universaler Gelehrter, seine Schriften umfassen das Mittelalter, die Neuzeit, Italien, Deutschland und die Niederlande, und er hinterließ eine durch ihre Stringenz nach fast 50 Jahren immer

noch lesenswerte Geschichte der *Abendländischen Kunst* (1952). B. hatte aber auch seine Neigungen: Rembrandt und die niederländische Kunst des 17. Jahrhunderts ziehen sich als roter Faden durch sein Lebenswerk, begleitet von einer unablässigen theoretischen und methodologischen Reflexion, die, in den 1930er Jahren beginnend, sich zum Ende hin intensivierte und ihr philosophisches Fundament in der Phänomenologie und der Ontologie, in Husserl und vor allem in Heidegger, fand. Das Einzelne, von dem wir zu viel, und das Ganze, von dem wir zu wenig wußten, in der Balance zu halten, erschien B. als das Ziel jeder wissenschaftlichen Arbeit.

Der Sohn eines mecklenburgischen Amtsrichters diente 1916–18 als Kadett und Leutnant in der kaiserlichen Marine, bevor er nach einem Volontariat am Schweriner Museum 1919–21 in Rostock bei → Brinckmann, in Berlin bei → Goldschmidt und in München bei → Wölfflin Kunstgeschichte studierte; einige Wochen verbrachte er auch in Wien, wo es seit 1909 zwei kunstgeschichtliche Institute gab, die → Schlosser und → Strzygowski leiteten. Den stärksten Einfluß auf B. hatte jedoch → Jantzen. Nach einer kurzen Anstellung am Lübecker Sankt Annen-Museum promovierte B. 1922 bei ihm in Freiburg i.Br. über Jakob Adriaensz Backer, einen Schüler Rembrandts. Von Rembrandt selbst handelt die Habilitationsschrift (*Die Kunst des jungen Rembrandt*, 1927), ebenfalls von Jantzen betreut und der Freiburger Universität vorgelegt; sie erschien 1933 in den *Heidelberger Kunstgeschichtlichen Abhandlungen* und widmete sich dem bis dahin in dieser Ausschließlichkeit noch nicht behandelten Frühwerk des Künstlers. Als Vorbereitung auf diese Arbeit hatte 1924–26 ein Aufenthalt in Den Haag als Assistent Hofstede de Groot gedient. Als Privatdozent lehrte B. »mittlere und neuere« Kunstgeschichte 1927–31 in Freiburg und 1932 in Frankfurt, 1933 erhielt er in Freiburg eine a.o. und 1939 eine o. Professur. 1962 ging B. in den Ruhestand.

Die Separierung der Leidener Jahre Rembrandts 1626–32 beruhte im wesentlichen auf der in der Einleitung der Arbeit aus dem Geist des ontologischen Denkens entwickelten Prämisse, daß jedes einzelne Kunstwerk »vollgültig, ja allein gültig [ist]. Es ist so erschöpfend und einzig, daß es eigentlich jede Vergleichung, jede Zusammenstellung ausschließt [...], es will nur aus sich selbst verstanden werden, nämlich in den Kategorien, die es selbst erzeugt, enthält und aufgibt«. Später, 1960, in einer Monographie über den jungen Rembrandt, wird es dann heißen, daß sich die Jugendwerke der großen Meister – B. beschäftigte sich auch mit den Frühstilen von Giotto, Schongauer, Dürer, Lastman, Caravaggio – »von den ›reifen‹ Leistungen eines Künstlers« nicht dadurch unterscheiden, daß sie »noch weniger gelungen« seien. »Ein Frühstil hat vielmehr sein besonderes Wesen: die eigene Sphäre dieser Kunst ist schon vollkommen da.« Bezeichnend für B.s Denkweise ist die Unterscheidung von zwei »Sphären« der Kunstgeschichte. Der ersten, dem »eigentlich Geschichtlichen«, gehören »Zeiten, Persönlichkeiten und Schöpfungen«, der zweiten »Jahreszahlen, Registernamen und Ölfarbe« an, und deshalb untersucht und interpretiert er zunächst Rembrandts Leidener Werke unter rein künstlerischen Aspekten, wobei sowohl Formfragen als auch – und dies zeigt den Abstand zur formanalytischen Kunstgeschichtsschreibung des Lehrers Wölfflin – Gegenständliches und die Ikonographie zur Sprache kommen. Den zweiten Teil, der eher ein Anhang ist, bildet ein chronologisch geordnetes Werkverzeichnis der Jahre 1626–31; hier ist alles vermerkt,