



universität  
wien

# Dissertation

Titel der Dissertation

„Josef Strzygowski - Zur Entwicklung seines Denkens“

Verfasser

Mag.phil. Heinz Schödl

angestrebter akademischer Grad  
Doktor der Philosophie (Dr.phil.)

Wien, 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 092 315  
Dissertationsgebiet lt. Studienblatt: 315 Kunstgeschichte  
Betreuer: Dekan o. Univ.-Prof. Dr. Michael Viktor Schwarz

## Inhaltsverzeichnis

<b>0. Vorwort</b>	<b>04</b>
<b>I. Einleitung</b>	<b>29</b>
I.I    Der Ruf nach Wien	29
I.II   Die Wiener Lehrkanzeln für Kunstgeschichte	29
I.III  Die Berufung Strzygowskis	31
I.IV   Die Antrittsrede	33
I.V    Ansichten und Bekenntnisse	40
I.VI   Forschungsfrage	42
<b>II. Strzygowskis Methode: Hermeneutik?</b>	<b>45</b>
II.I    Die frühen Jahre bis zur Wiener Antrittsvorlesung	45
„Composition“ oder: Die Griechen als Lehrer / Heilung durch Anschauung: Vom pädagogischen Eros / Von der Anschauung zur Methode / Geschichte vs. Wissenschaft / Überblick	
II.II   München leuchtet und weist den Weg	63
Heinrich von Brunn: Innovator der Archäologie / Lehrer und Schüler Heinrich von Brunn als Lehrer / Monumente des troischen Zyklus als praktische Methodologie archäologischer Interpretation / Überblick / Beide Schüler eines Lehrers: Langbehn und Strzygowski	
II.III  Theorie und Praxis: Zur Anschauung in den frühen Arbeiten	98
Die Dissertation / Cimabue / Michelangelo, Leonardo	
II.IV   Ausblick: Zur weiteren Entwicklung von Strzygowskis Methode	112
Zur völkischen Erkenntnis / Erste Erfolge / urbi et orbi – Eine globale Wissenschaft Goldene Zwanziger? Ein Ausblick auf die Monographien / Die Krisis wird besichtigt: Zur Lage der Geisteswissenschaften / Wieder einmal: Errettung durch Kunst und Methode	
II.V    Strzygowskis Kunstverständnis als Quelle seiner Methodik – Versuch einer Einordnung	142
Phänomenologie und Hermeneutik – zum Verstehen der Sachen / Anschaulichkeit als Ausgangspunkt / Strzygowski – Soldat eines <i>Nietzsche militans</i> ? / Dionysos als Professor: Strzygowskis Kunstbegriff / Gegenwartswerte und Unmittelbarkeit: Strzygowskis Tradition und Aktualität / Strzygowski als Prophet eines „iconic turn“ avant la lettre?	

<b>Zwischenspiel</b>	<b>178</b>
II.VI    Ästhetik mit Methode: Hegeso	181
<b>III Ästhetik und Kulturgeschichte-Strzygowskis Griechenbild</b>	<b>186</b>
III.I    Das Ende der Antike – Transformation der Stile?	189
Stilistische Brüche und Traditionen: Der Kalender des Jahres 354 / Das Ende der Antike: Transformationen des Griechischen?	
III.II   Instanzen der Macht: Byzanz	201
Situation der Forschung / Konstantinopel und Byzanz / Kategoriale Begriffe und ihre Folgen: Was ist wann und was folgt daraus? / Die Antike unter der Bedingung ihres Endes / Standpunkte	
III.III  Instanzen der Macht: Der Orient	227
Orient oder Rom? / Hellas vs. Babylon / Vorwärts in die Vergangenheit: Von Byzanz nach Hellas	
III.IV   Hellenische Hinweise: Die Entwicklung bis zur Wiener Antrittsrede	257
Die Gesetzlosen, der Ursprung der Griechen und die Frage nach der Macht / Die Beweisführung wird eröffnet: Die Kämpfe des Hellenismus / Die Beweisführung wird fortgesetzt: Kleinasien / Die Beweisführung wird fortgesetzt: amor vacui vs. horror vacui / Schlussplädoyer	
Exkurs: Der Norden im Werk Strzygowskis	311
Ein Ausblick auf das Spätwerk: Bukolische Landschaften eines Hyperboreers / Neuerliche Verwandtschaft: Nietzsche, Brunn, Strzygowski / Einige verwandte Positionen in der deutschen Geschichtswissenschaft	
<b>IV    Statt eines Nachworts:</b>	
<b>Strzygowski – der Philhellene als (Konservativer) Revolutionär</b>	<b>362</b>
Abbildungen	389
Literaturverzeichnis	478
Abstract (deutsch)	521
Abstract (englisch)	522
Curriculum Vitae	523

Nicht doch, sprach Zarathustra; du hast aus der Gefahr deinen Beruf gemacht, daran ist Nichts zu verachten. Nun gehst du an deinem Beruf zu Grunde: dafür will ich dich mit Händen begraben<sup>1</sup>

I

Friedrich Nietzsches Werk *Also sprach Zarathustra*, dem das obenstehende Zitat entnommen ist, erschien zwischen 1883 und 1885; Josef Strzygowski betrieb in diesen für ihn entscheidenden Jahren sein Studium in Wien, Berlin und München. Wie im Verlauf meiner Arbeit aufgezeigt wird, steht Strzygowski, wie viele Denker seiner Generation, unter dem dominierenden Einfluss Nietzsches, der sich in unterschiedlichster Weise bemerkbar macht. Nietzsche wurde als „*Prophet(en) einer Kultur*“ skizziert – seine Wirkung habe den am 25. August 1900 Verstorbenen zu einem Zeitgenossen des 20. Jahrhunderts gemacht: „*Ernüchterung und Begeisterung, Kulturpessimismus und Aufbruchstimmung, Ideologiekritik und politisches Pathos waren gleichermaßen durch ihn angeregt.*“<sup>2</sup> Auch in Strzygowski entfaltet sich eine Dialektik, die scheinbar Unvereinbares vereint.<sup>3</sup> Eine Vergleichbarkeit auf ihren jeweiligen Einfluss bezogen, besteht natürlich gerade nicht, wenn auch die Nachwelt beide mit dem *air* des Revolutionärs versehen hat. So ist Nietzsche unter anderem mit seinem Projekt einer *Umwertung aller Werthe* im Gedächtnis geblieben, Strzygowski wurde von Wilhelm Fraenger als *Dschingis Khan* der Kunstgeschichte bezeichnet.<sup>4</sup> Die

---

<sup>1</sup> Giorgio Colli,azzino Montinari (Hg.), Friedrich Nietzsche, Sämtliche Werke, Kritische Studienausgabe in 15 Bänden, Bd. IV, *Also sprach Zarathustra*, S 22.

<sup>2</sup> Volker Gerhardt, *Die Erfindung eines Weisen*, S 01-17, in: ders. (Hg.), Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*, Berlin, 2000, hier S 09.

<sup>3</sup> Zuletzt hat dies Ulrich Tragatschnig herausgearbeitet. Vgl. Ulrich Tragatschnig, Josef Strzygowski. Ein Kunsthistoriker zwischen Modernität und „Nordstandpunkt“, S 593-608 in: Karl Acham (Hg.), *Kunst und Geisteswissenschaften aus Graz, Werk und Wirken überregional bedeutsamer Künstler und Gelehrter: vom 15. Jahrhundert bis zur Jahrtausendwende*, Wien, Köln, Weimar, 2009.

<sup>4</sup> Bei Berenson ist Strzygowski der „*Attila der Kunstgeschichte*“, vgl. Bernard Berenson, *Asthetik und Geschichte in der Bildenden Kunst*, Zürich, 1950, S 21. In einem Brief Senta Strzygowskis an ihren Vater berichtet diese von Treffen mit Wilhelm Fraenger, anlässlich derer er Strzygowski als „*Dschingis Khan der Geisteswissenschaften*“ bezeichnete. Brief Dr. Senta Strzygowski vom 28.2.1937, in: Teilnachlass Josef Strzygowski, Wiener Stadt- und Landesbibliothek, AN 69/2. Zu Wilhelm Fraenger mit einigen Anmerkungen über Strzygowski vgl. Petra Weckel, *Wilhelm Fraenger (1890-1964), Ein subversiver Kulturwissenschaftler zwischen den Systemen*, Potsdam, 2001.

*Umwertung*, die bei Strzygowski<sup>5</sup> wie bei Nietzsche eine Interdependenz auf jenes Denken anzeigt, von dem sich das Neue, Revolutionäre abheben soll, definiert das Verhältnis beider zur philosophischen bzw. wissenschaftlichen Tradition: „*Von diesem Verhältnis zur Tradition aus, das sich in Termini der polemischen Zuspitzung, des Gegensatzes und der kritischen Durchdringung der genealogischen Enttarnung und der Transformation, des Überganges und der Neuauslegung beschreiben lässt, hat sich für Nietzsche der Begriff des Dionysischen angeboten. Bei den Griechen ist Dionysos in seiner Stellung zu den anderen Göttern durch eine Besonderheit bestimmt: er ist nicht im olympischen Pantheon angesiedelt. Er kommt von außen, um die Ordnung in Frage zu stellen.*“<sup>6</sup> Dieser *dionysische Standpunkt* gilt auch für Strzygowski, dessen Außenseiterposition von den klassischen Vertretern der Wiener Schule immer wieder, und nicht erst seit den problematischen Veröffentlichungen des Spätwerks, ins Spiel gebracht wurde.<sup>7</sup> So resümierte Julius von Schlosser, dass Strzygowskis Wissenschaft mit den „*Zielen und Zwecken*“ der Wiener Schule nichts gemein habe, „*ja ihnen oft bewußt zuwiderlaufe(n)*“, deshalb in einer gemeinsamen Geschichte „*keinen Platz*“ (Frodl-Kraft) finde.<sup>8</sup> Die Konflikte Strzygowskis mit der Wiener Schule bzw. dem universitären Humanismus als solchem, werden in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit ihm traditionell aus seiner Biographie erklärt.<sup>9</sup>

---

<sup>5</sup> Johann Konrad Eberlein, Josef Strzygowski, Gedanken über die Zeitlosigkeit eines Typus, S 81-93, in: Lukas Madersbacher, Thomas Steppan (Hg.), *De re artificiosa*, Festschrift für Paul von Naredi-Rainer zu seinem 60. Geburtstag, Regensburg, 2010, hier S 88. Eberlein beschrieb das Projekt des (späten) Strzygowski als eine „*Umwertung aller Werte*“. Johann Konrad Eberlein sei an dieser Stelle sowohl für die Einladung nach Graz, anlässlich derer ich meine Ergebnisse am dortigen Institut für Kunstgeschichte debattieren durfte, als auch für sein Interesse am Fortgang meiner Arbeit herzlich gedankt.

<sup>6</sup> Enrico Müller, *Die Griechen im Denken Nietzsches*, Berlin, New York, 2005, S 12.

<sup>7</sup> So könnte zum *Dschingis Khan* bzw. *Attila* noch der *Dionysos* der Kunstgeschichte stoßen.

<sup>8</sup> Vgl. Julius von Schlosser, *Die Wiener Schule der Kunstgeschichte, Rückblick auf ein Säkulum deutscher Gelehrtenarbeit in Österreich*, Innsbruck, 1934, hier S 195, bzw. Frodl-Kraft, *Aporie*, 1989, S 09.

<sup>9</sup> Vgl. dazu etwa Suzanne L. Marchand, *The Rhetoric of the Artefacts and the Decline of Classical Humanism: The Case of Josef Strzygowski*, S 106-130, in: *History and Theory*, Band 33, Nr. 4, 1994, hier S 116. Marchand sieht Strzygowskis Herkunft aus dem „*Besitzbürgertum*“, seine „*exotic travels*“ und seine „*odious personality*“ als Gründe seines Daseins als Ausgestoßener. Als Sohn eines Stofffabrikanten habe dieser darüber hinaus eher zu einer angewandten Wissenschaft tendiert, als zur traditionellen Kunstgeschichte, ebenda S 117. Auch Eberlein, *Typus*, 2010, S 83, sieht bei aller „*Reserve gegenüber biographischen Erklärungsmustern*“ Strzygowski in seiner Produktivität von „*industriellen Leistungsprinzipien*“ beeinflusst. Wenn diesen Mustern Bedeutung zugemessen werden soll, müsste jedoch auch der von Strzygowski selbst herbeigeführte Bruch mit der Welt seiner

In der eingangs zitierten Stelle aus der Vorrede betrachtet Zarathustra den Artisten, der zum Gaudium des Volkes, ein zwischen zwei Türmen gespanntes Seil betreten hat und aufgrund der Intervention eines sich plötzlich hinter ihm befindlichen Possenreißers, der über den Seiltänzer hinweg springt, in den Tod stürzt. Zarathustra wendet sich zu dem noch lebenden Seiltänzer, der mit zerschmettertem Körper daliegt, und spricht die oben zitierten Worte aus.

---

Vorfahren angemessen einfließen. Vgl. dazu weiter unten. Andererseits wäre dann auch die Verbitterung Strzygowskis nach der Kassierung seines Instituts 1933 in Hinblick auf die Publikationen dieser Zeit zu bedenken. Vgl. etwa Josef Strzygowski, *Die deutsche Nordseele, Das Bekenntnis eines Kunstforschers*, Wien, Leipzig, 1940, S 252 wo dieser meint: *„Die Zeit des Ahnens brach bei mir an, als ich 1933 infolge der erreichten Altersgrenze vom Lehramte zurücktrat und angeekelt, durch das Verhalten meiner Fakultätsgenossen, mich ganz von der Öffentlichkeit zurückzog, das heißt lediglich auf meine eigenen Sammlungen angewiesen, die Früchte meiner Lebensarbeit zu pflücken begann.“* Marchand dürfte zudem die Biographie Strzygowskis nicht näher bekannt sein, sonst würde sie nicht wiederholt Wickhoff und Riegl zu dessen Mentoren machen. Vgl. Marchand, *Rhetoric*, 1994, S 119, (*„Even his mentors Wickhoff and Riegl, Strzygowski regretted, had not ...“*) bzw. dies., *German Orientalism in the Age of Empire, Religion, Race and Scholarship*, New York, 2009, S 403, wo Riegl zu Strzygowskis Lehrer wird. Vor allem in der englischsprachigen Literatur wird aus der Herkunft Strzygowskis aus deutsch-slavischem Grenzgebiet eine betont deutschnational-antislawische Position suggeriert. Frodl-Kraft bemerkte dagegen zu Recht, dass sich Strzygowski nicht *„in einer Gegenposition zum slawischen Volkstum“* empfand: *„Im Gegenteil (...) gerade die slawische Kunstgeschichte verdankt ihm so etwas wie eine „Erweckung“, und sie hat das auch vielfach honoriert.“* Vgl. Eva Frodl-Kraft, *Eine Aporie und der Versuch ihrer Deutung Josef Strzygowski-Julius von Schlosser*, S 07-52, 255-258, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, Bd. XLII, Wien, Köln, 1989, hier S 10. Vgl. dazu auch den Artikel des rumänischen Schülers Strzygowskis Corolian Petranu, *Die siebenbürgische Kunstgeschichte und die Forschungen J. Strzygowskis*, S 126-131 in: *Josef Strzygowski-Festschrift, Zum 70. Geburtstag dargebracht von seinen Schülern*, Klagenfurt 1932. Auch der rumänische Hochschullehrer Virgil Vatasianu war ein Schüler Strzygowskis gewesen. Vgl. dazu Christoph Machat, Prof. Dr. Virgil Vatasianu, S 115-116, in: *Zeitschrift für Siebenbürgische Landeskunde* 18, Heft 1, 1995. Den kroatischen Bildhauer Ivan Mestrovic hat Strzygowski intensiv gefördert. Vgl. Walter Semetkowski, *Zum Tode des Bildhauers Ivan Mestrovic*, S 479-483, in: *ders., Aufsätze und Aufzeichnungen*, 1968, hier S 481. Vgl. auch Vladimir P. Goss, *Josef Strzygowski and early medieval art in Croatia*, S 335-342, in: *Acta Historiae Artium*, Bd. 47, Budapest, 2006 bzw. *ders., What Josef Strzygowski did not know*, S 583-593 in: *Arturo Calzona, Roberto Campari, Massimo Mussini, studi in onore di Arturo Carlo Quintavalle*, Milano, 2007. Auf Strzygowskis Wirkung in Ungarn wurde jüngst verwiesen, vgl. Ernő Marosi, *Josef Strzygowski als Entwerfer von nationalen Kunstgeschichten*, S 103-113, in: *Ruth Heftrig, Olaf Peters, Barbara Schellewald (Hg.), Kunstgeschichte im „Dritten Reich“, Theorien, Methoden, Praktiken*, Berlin, 2008, insbes. S 109ff.

Wer Nietzsches Possenreißer ist, der den Seiltänzer in den Abgrund stürzt, soll und kann hier nicht näher nachvollzogen werden – eine Deutung schlägt jedoch den Possenreißer aber als eine Art Dämon, der dem Artisten selbst innewohnt, vor.<sup>10</sup>

Phänomenologisch betrachtet ist Strzygowski der Figur des Seiltänzers durchaus vergleichbar. Auch er war weder zu einem bürgerlichen Leben bereit, noch dazu, sein Denken in den gewohnten Bahnen einzurichten. Einerseits durch die Art und Weise wie er zu seinen Artefakten kam, andererseits durch die konfliktreiche Interpretation dieser Artefakte war Gefahr in vielfältiger Form in sein Denken verwoben. Sein Mitarbeiter Ernst Diez hat in einer Kritik Strzygowskis gefolgert, dass mit diesem „zum mindesten auf dem Gebiet der Kunstgeschichte“ eine „neue Art von Persönlichkeit“ vor uns stehe, nämlich, „der seltene, ja in diesem Ausmaß ziemlich einzigartige Fall eines kämpfenden Kunsthistorikers.“ Auch Wickhoff sei „oft ein harter Kämpfer“ gewesen, aber Strzygowski „kämpfte gegen herrschende Ideen oder Vorurteile – er kämpfte in jedem Fall, unter allen Umständen, er mußte es tun, seine Natur zwang ihn dazu, und so kämpfte er oft gegen Windmühlen, gegen Scheinfeinde, wie Don Quixote.“<sup>11</sup> Peter Sloterdijk hat in seinem Buch *Zorn und Zeit* darauf hingewiesen,

---

<sup>10</sup> Vgl. die Interpretation von Werner Stegmaier: „Er (Zarathustra, Anm. HS) achtet ihn (den Seiltänzer, Anm. HS) weil er aus der Gefahr seinen Beruf gemacht habe, und will ihn mit den eigenen Händen begraben. Als er sich mit dem Leichnam auf den Weg macht, tritt der Possenreißer auch an ihn heran, nennt ihn selbst einen Possenreißer und rät ihm, die Stadt und ihre Menschen, die ihn haßten, zu verlassen – sonst werde er mit ihm wie mit dem Seiltänzer verfahren. Seiltänzer, Possenreißer, Zarathustra gehen ineinander über.“ Vgl. Werner Stegmaier, *Anti-Lehren, Szene und Lehre in Nietzsches Also sprach Zarathustra*, S 190-223, in: Volker Gerhardt. (Hg.), *Friedrich Nietzsche, Also sprach Zarathustra*, Berlin, 2000, hier S 200. Aus der dialogischen Rede zwischen Zarathustra und dem Seiltänzer komme es zu einer „Versöhnung, da der Seiltänzer Zarathustras Auffassung zu übernehmen scheint.“ Vgl. Rüdiger Braun, *Quellmund der Geschichte, Nietzsches poetische Rede in Also sprach Zarathustra*, Frankfurt am Main, 1998, hier S 33. Vgl. ebenda auch die weiteren Interpretationen der an dieser Szene beteiligten Figuren S 299f.

<sup>11</sup> Vgl. Ernst Diez, *Zur Kritik Strzygowskis*, in: Ernst Kühnel (Hg.), *Kunst des Orients*, Bd. IV, 1963 S 98-112, hier S 107. Auch seine Schülerin Emmy Wellesz bemerkt über ihren Lehrer: „Josef Strzygowsky (sic!) leitete sein eigenes Institut. Er war ein ungeheuer kämpferischer Mann, mit sehr viel Einsatz für seine Interessen.“ Vgl. Otto Pächt, *Am Anfang war das Auge*, S 25-63, in: Martina Sitt (Hg.), *Kunsthistoriker in eigener Sache: 10 autobiographische Skizzen*, Berlin, 1990, hier S 28. Vgl. auch Zoltàn von Takàcz, *Zur Deutung der Kunst Asiens*, Spalte 1-7, in *Orientalische Literaturzeitung, Zeitschrift für die Wissenschaft vom ganzen Orient und seinen Beziehungen zu den angrenzenden Kulturkreisen*, Bd. 35/1, Berlin, 1932, „*Sein Wirken war ein ständiger Kampf.*“, hier Sp. 7. Vgl. auch Semetkowski, 100. Geburtstag, 1962, S 477, der von einer Strzygowskis „*ganzes Leben kennzeichnende(n) kämpferische(n) Haltung*“ spricht.

dass die psychoanalytisch inspirierte einseitige Interpretation der *conditio humana* als einer „*Libidodynamik*“ auf Kosten der „*thymotischen Energien*“ (Stolz, Mut, Beherztheit, Geltungsdrang, Ehrgeiz, Ehre, Würde) durchgeführt wurde, und dass diese auch aus diesem Grund „*heute eine theoretisch gesicherte Verweigerung der Gefolgschaft*“ zu gewärtigen hätte.<sup>12</sup> In Nietzsche fände sich der erste Promotor dieser seit den Griechen verschütteten Tradition, deren christliche Verneinung (*superbia*) von der Psychoanalyse nur aktualisiert worden sei. Tatsächlich hat Nietzsche auch für seinen Wissenschaftsbegriff einen thymotischen Grundakkord gefunden. So findet sich im *Zarathustra* das Kapitel „*Vom Lesen und Schreiben*“, in welchem es heißt: „*Muthig, unbekümmert, spöttisch, gewaltthätig – so will uns die Weisheit: sie ist ein Weib und liebt immer nur einen Kriegsmann.*“<sup>13</sup> Suzanne Marchand sah den Außenseiter Strzygowski in seiner Herkunft aus einer semiakademischen „*intellectual underworld of the 1890s*“, gleichsam alptraumhaft dem kollektiven Unterbewusstsein Kakanien entsteigen.<sup>14</sup> Dieser offenbar psychoanalytisch inspirierten Deutung könnte jedoch Strzygowski, der Thymotiker, entgegengestellt werden.<sup>15</sup>

Die wissenschaftliche Auseinandersetzung der letzten Jahrzehnte gibt ein nachdrückliches Zeugnis ab, was dem Thymotiker Strzygowski – berechtigterweise – vorgeworfen werden mag; im Verlauf dieser Arbeit soll jedoch gezeigt werden, dass dieser nicht allein Thymotiker und Sympathisant des Nationalsozialismus gewesen ist, sondern auch und vor allem ein Seiltänzer, wie ihn Nietzsche im *Zarathustra* skizzierte. Auch Strzygowski wird an dem, worin er seinen Beruf als Berufung sah, zu Grunde gehen. Auch wir können ihn im Laufe der Zeit von einem Possenreißer übersprungen werden sehen, der ihn mit in die Tiefe reißen wird – denn als eine solche stehen die Äußerungen des Spätwerks unzweifelhaft da. Der Possenreißer scheint jedoch von Beginn an mit auf dem Seil gewesen zu sein, denn das Spätwerk ist nicht etwa das Ergebnis einer Wende im Denken Strzygowskis, wenn auch ein Prozess der Vergröberung der Sprache und damit auch des Denkens unleugbar festgestellt

---

<sup>12</sup> Peter Sloterdijk, *Zorn und Zeit, Politisch-psychologischer Versuch*, Frankfurt am Main, 2006. Hier wird nach der ersten Taschenbuchausgabe Frankfurt am Main, 2008 zitiert. Ebenda S 27.

<sup>13</sup> Nietzsche, KSA, Bd. IV, S 49.

<sup>14</sup> Vgl. Marchand, *Rhetoric*, 1994, S 117. Zur kakanischen Mentalität vgl. William M. Johnston, *Österreichische Kultur- und Geistesgeschichte, Gesellschaft und Ideen im Donauraum 1848 bis 1938*, Wien, Köln, Weimar, 2006.

<sup>15</sup> Frodl-Kraft, *Aporie*, 1989, S 47 hat freilich den „*harte(n) Stil*“ Strzygowskis, die „*aggressive persönliche Polemik*“, die jedoch auch seine Gegner gepflogen hätten, als im „*Licht des Wissenschaftsstils seiner Zeit*“, als einen „*Wesenszug positivistischen Arbeitens*“, beschrieben.

werden kann. Strzygowskis Schülerin Hilde Zaloscer hat diesen Zusammenhang in ihrer Auseinandersetzung mit Strzygowski unter dem Aspekt seiner NS-Affinität festgestellt.<sup>16</sup>

In den Äußerungen der Schüler bzw. Mitarbeiter der 1920er Jahre ist die Faszination Strzygowskis spürbar, die jedoch nicht uneingeschränkt ausgesprochen wird: Der Possenreißer befand sich schon im Schatten Strzygowskis, aber noch balancierte der Seiltänzer: Zaloscer etwa berichtet vom Studium bei dem „*später so berüchtigten*“ Lehrer (Zaloscer) in den 1920er Jahren, sie promovierte 1927. Strzygowski wäre in jener Zeit „*politisch weniger aktiv, hingegen kunsthistorisch höchst anregend*“ gewesen: „*Von seinen Kollegen wurde er wegen seiner höchst unorthodoxen Lehrweise angefeindet: Er stellte die Kunstgeschichte auf eine breite Basis, entfernte sich folglich von der an der Wiener Kanzel geübten rein formalistischen Kunstauffassung und zog sich daher die Feindschaft seiner Kollegen zu.*“ Über den engen Mitarbeiter Strzygowskis Heinrich Glück, der von ihm als Nachfolger am Lehrstuhl vorgesehen war, hatte sie später Arbeit in der Wiener Volksbildung, ebenfalls ein Bereich in dem Strzygowski wirkte, gefunden: „*Volkserziehung war damals ein Gebiet das wir sehr ernst nahmen.*“<sup>17</sup> Zaloscer sollte schließlich noch 1932 einen Beitrag für Strzygowskis Festschrift zum 70. Geburtstag beisteuern.<sup>18</sup>

Zaloscers Aussage, Strzygowski wäre in den 1920er Jahren „*politisch weniger aktiv*“ gewesen, wird einerseits durch dessen Publikationen aus dieser Zeit konterkariert, andererseits durch die Aussage des Byzantinisten und späteren Professors in Princeton, Kurt Weitzmann. Dieser hatte in den 1920ern ebenfalls in Wien studiert und auch Vorlesungen Strzygowskis besucht. Unter den sehr zahlreichen Hörern hätten sich regelmäßig 200-300 radikal großdeutsch orientierte Studenten befunden.<sup>19</sup> Die schiere Anzahl der Hörer Strzygowskis wird durch eine Erinnerung von Ernst Gombrich bestätigt, der

---

<sup>16</sup> Vgl. Hilde Zaloscer, Kunstgeschichte und Nationalsozialismus, S 283-298 in: Friedrich Stadler (Hg.), Kontinuität und Bruch 1938 – 1945 – 1955, Wien, München, 1988, hier S 293.

<sup>17</sup> Vgl. Hilde Zaloscer, Das dreimalige Exil, S 544-572, in Friedrich Stadler (Hg.), Vertriebene Vernunft I, Emigration und Exil österreichischer Wissenschaft 1930-1940, Münster, 2004 (unveränderte Neuauflage), hier S 548. Zu Heinrich Glück vgl. Josef Strzygowski, Heinrich Glück +, S 165-167, in: Artibus Asiae, Bd. 4, Heft 2-3, 1930-1932. Zur Tätigkeit Strzygowskis und seiner bereits erwähnten Mitarbeiterin Luise Holtei in der Volksbildung vgl. Oskar Seeber, Vom Freihandzeichnen zur Bildnerischen Erziehung, Entwicklung und Veränderung eines Unterrichtsfaches vor und nach 1945. Beiträge zur Geschichte der Bildnerischen Erziehung in Österreich, Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie, Wien, 2001.

<sup>18</sup> Hilde Zaloscer, Malende Dichter und dichtende Maler, S 189-192, in: Josef Strzygowski-Festschrift, Zum 70. Geburtstag dargebracht von seinen Schülern, Klagenfurt 1932.

<sup>19</sup> Vgl. Marchand, Rhetoric, 1994, S 121, Anm. 51.

sich vor die Entscheidung eines Studiums bei Schlosser oder Strzygowski gestellt sah: *„Ich bin schon, um es zu erproben, zu ein paar Vorlesungen von Strzygowski gegangen, aber diese Art Volksversammlung hat mich eher abgestoßen. Er war ein Demagoge, ein hinreißender Redner, dem eine große Menge lauschte, im Gegensatz zu Schlosser, wo man ein paar Studenten fast zwingen mußte hinzugehen, damit die Bänke nicht ganz leer waren.“*<sup>20</sup>

Strzygowskis früherer Mitarbeiter und Assistent Ernst Diez kritisierte seinen Lehrer zwar für seine Polemik, erklärte dessen Faszination jedoch aus der Tatsache, dass *„während des ersten Weltkrieges und nachher in unserem Institut“* sowie *„auf unserem Gebiet Leben herrschte und Schlachten geschlagen wurden, wie man es nur selten in einem wissenschaftlichen Gebiet finden kann.“*<sup>21</sup> Emmy Wellesz, die im Jahr 1921 bei Strzygowski promovierte, schildert diese Jahre wie folgt: *„Es waren zwei Parallelinstitute, Strzygowsky (sic!) in der Kolingasse und Dvorak, wie später Schlosser, in der Universität. Sie haben sich nicht eigentlich bekämpft, aber eben auch nicht zusammengearbeitet. Bei der Abschlußprüfung wurde man jeweils auch im anderen Institut geprüft, und es hieß damals, man fiel leichter durch, wenn man bei Strzygowsky (sic!) gearbeitet habe. Aber ich kann das nicht bestätigen – Orient oder Rom, die Verbindung dieser beiden Orte unter dem Gesichtspunkt ihrer künstlerischen Beeinflussung – das war es worauf Strzygowsky (sic!) den Blick lenkte. Er hat ja doch erst die Bedeutung der byzantinischen Kunst entdeckt und propagiert. Schlimm wurde es natürlich später, als dann alle bei ihm nach seinem Schema von Kunde, Wesen und Entwicklung denken sollten.“*<sup>22</sup>

---

<sup>20</sup> Vgl. Ernst H. Gombrich, „Wenn's euch Ernst ist, was zu sagen...“, S 63-103, in: Martina Sitt (Hg.), Kunsthistoriker in eigener Sache: 10 autobiographische Skizzen, Berlin, 1990, hier S 67. Gombrich hat jedoch Vorlesungen des Strzygowski-Schülers Heinrich Glück zur ostasiatischen Kunst gehört. Ebenda, S 70.

<sup>21</sup> Diez, Kritik Strzygowskis, 1963, S 108. Dass Strzygowski die Einbindung zeitgenössischer Künstler in den Institutsbetrieb organisierte war bereits in den Grazer Jahren geübte Praxis. Für Wien berichtet der Schweizer Künstler und Expressionist Johannes Itten über eine Einladung Strzygowskis im Kunsthistorischen Institut sprechen zu dürfen. Vgl. Eva Badura-Triska (Hg.), Johannes Itten, Tagebücher, Stuttgart 1913-1916, Wien 1916-1919, Wien, 1990, hier Manuskript Vortrag 21. Mai und 6. Juni 1917.

<sup>22</sup> Vgl. Pächt, Auge, 1990, S 28. Vgl. dazu auch die Erinnerungen von Dagobert Frey, der sowohl bei Dvorak als auch bei Strzygowski hörte. Diese beiden hätten noch gemeinsam Rigorosen abgehalten, was unter Schlosser schließlich nicht mehr möglich gewesen sei. Strzygowski *„war eine impulsive Natur, was sich auch in seinen Vorlesungen gezeigt hat, die sehr verschieden waren. Manchmal hinreißend in der impulsiven Art, manchmal ist er vollkommen abgefallen, wenn er gerade nicht in Stimmung war. Aber ein sehr interessanter Mann“*, der auch auf ihn selber *„entscheidende*

Strzygowski, zumindest ab der Zeit als Universitätslehrer in Graz und dann besonders in Wien, hätte sich selber natürlich als Seiltänzer empfunden, den Possenreißer in seinem Schatten hat er nicht kommen sehen. Am liebsten jedoch hätte er sich wohl als Zarathustra selbst verstanden wissen wollen, der den *letzten Menschen* des nietzscheanischen Marktplatzes Rückwege in die Wissenschaft / ins Leben selbst eröffnet.

## II

Zunächst widmet sich diese Arbeit jedoch nicht dem Spätwerk, sondern jenem von München aus aufbrechenden, jungen Forscher, der sich in den auf die Promotion folgenden Wanderjahren den Osten erschließen sollte. Zwar werden Ausblicke auf die 1920er und 1930er Jahre getan, im Wesentlichen sollen aber Strzygowskis Jahre der Entscheidung, des Beginnens, im Fokus liegen.

Einer der engsten Mitarbeiter Strzygowskis, Karl Ginhart, hat ihm in einer Würdigung die Arbeit an drei *Ideenkreisen* zuerkannt. Dies seien zunächst die Erweiterung des „*Gesichtskreises*“ (Ginhart) nach Osten, schließlich jene nach Norden und dann die systematisch-kunstwissenschaftliche Tätigkeit Strzygowskis gewesen.<sup>23</sup>

Thema dieser Arbeit werden vorrangig zwei dieser drei Kreise sein, die Wendung des Kopfes nach Osten und die methodischen Auseinandersetzungen. Der dritte Kreis, der Norden, dessen Ausläufer auch in die anderen beiden Themengebiete einströmen – vor allem ab dem Ersten Weltkrieg – wird, insofern dies im Rahmen der Untersuchung notwendig erscheint, mitbehandelt. Tatsächlich ist die Positionierung Strzygowskis mit seinem prononcierten *Nordstandpunkt* bereits des Öfteren besprochen worden, es ist den hierzu erschienenen Texten, die von einer *Unlesbarkeit* des Spätwerks<sup>24</sup> berichten, kaum etwas

---

*Anregungen*“ ausgeübt habe. Vgl. Dagobert Frey, Bemerkungen zur „Wiener Schule der Kunstwissenschaft“, S 05-15, in: Hans Tintelnot (Hg.), Dagobert Frey 1883-1962, Eine Erinnerungsschrift, Kiel, 1962, hier S 14f.

<sup>23</sup> Karl Ginhart, Josef Strzygowski als Kunstforscher, S 18-23, in: Josef Strzygowski 70 Jahre, Kattowitz, 1932, hier S 18.

<sup>24</sup> Die Rede ist von Werken wie etwa: Josef Strzygowski, *Aufgang des Nordens, Lebenskampf eines Kunstforschers um ein deutsches Weltbild*, Wien, 1936, oder ders., *Nordischer Heilbringer und bildende Kunst. Eine durch Christentum und Kirche entstellte Heilerscheinung. Mit fünf Anhängen über die Kunst der germanischen Völkerwanderung im Rahmen Eurasiens und über die Gegenwart.*, Wien, 1939. Auch Strzygowskis letztes Werk zeigt schon im überbordenden Titel die völkische Programmatik: Josef Strzygowski, *Europas Machtkunst im Rahmen des Erdkreises. Eine grundlegende Auseinandersetzung mit Wesen und Entwicklung eines zehntausendjährigen Wahnes.*

hinzu­fü­gen.<sup>25</sup> In der vor­lie­gen­den Arbeit wer­den je­doch The­men be­rührt, die an die Fundamentierung des *Nordstandpunktes* her­an­füh­ren, und die somit auch für die Auseinandersetzung mit dem Spätwerk Strzygowskis von Nutzen sein könnten.

Der spä­te Strzygowski baut auf einem Grund auf, den er in der Auseinandersetzung mit den frü­hen „*Ideenkreisen*“, z. T. bereits in der Dissertation von 1885, gewinnen konnte, so resü­mierte auch Gin­hart: „*Alle Dinge, die scheinbar nebensächlichsten und beiläufigsten, verflechten sich bei schärferem Zusehen in das Ganze und bedeuten wichtige Bausteine für den Gesamtbau.*“<sup>26</sup>

Josef Strzygowski wurde am 7. März 1862 väterlicherseits in eine Tuchmacherfamilie aus Biala-Bielitz in Öster­reichisch-Schlesien geboren, die ihr Handwerk bereits seit Generationen betrieb.<sup>27</sup> In der Generation seines Vaters vollzieht sich der Wechsel der Tuchmacherei von

---

Gewaltmacht von Gottes Gnaden statt völkischer Ordnung, Kirche statt Glaube, Bildung statt Begabung. Vom Nordstandpunkt planmäßig in die volksdeutsche Bewegung eingestellt. Wien, 1941. Mit diesen Aspekten im Werk Strzygowskis haben sich in jüngster Zeit beschäftigt: Eberlein, Typus, 2010; weiters Thomas DaCosta Kaufmann, *Toward a geography of art*, Chicago, 2004, S 70ff, ebenso S 82ff, der sich mit Strzygowskis Denken in den Kategorien von *Blut und Boden* auseinandersetzt. Vgl. dazu auch Margaret Olin, *Nationalism, the jews, and art history*, S 461-482, in: *The American Jewish Congress* (Hg.), *Judaism, a journal of jewish life & thought*, Bd. 45, 1996. Mit der Geschichte der Kunstgeschichte im Nationalsozialismus beschäftigt sich Nikola Doll, Christian Fuhrmeister, Michael H. Sprenger (Hg.), *Kunstgeschichte im Nationalsozialismus, Beiträge zur Geschichte einer Wissenschaft zwischen 1930 und 1950*, Bonn, 2005, ebenso Ruth Heftrig, Olaf Peters, Barbara Schellewald (Hg.), *Kunstgeschichte im „Dritten Reich“, Theorien, Methoden, Praktiken*, Berlin, 2008.

<sup>25</sup> Frodl-Kraft, *Aporie*, 1989, S 38 erwähnt auf Hinweis von Strzygowskis Schüler Otto Demus einen Zusammenhang zwischen Strzygowskis fortschreitendem „*geistigen und Persönlichkeitsverfall(s)*“ und einer schweren Krebserkrankung. Semetkowski, 100. Geburtstag, 1962, S 478, berichtet von einem Schlaganfall als Todesursache.

<sup>26</sup> Gin­hart, *Strzygowski als Kunstforscher*, 1932, S 23. Auch Alfred Karasek-Langer, *Josef Strzygowski. Ein Lebensbild*, in: *Josef Strzygowski 70, Kattowitz, 1932*, S 36-46, hier S 41, sieht in der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg den grundsätzlichen Abschluss der Auseinandersetzung mit dem Osten und die Ausbildung einer kunstwissenschaftlichen Methode, die zwar erst in den zwanziger Jahren ihre endgültige Form finde, geistig jedoch bereits vorher angelegt gewesen sei.

<sup>27</sup> Vgl. den Text Alfred Karasek-Langers, der sich mit der Lehre und Wanderzeit des Vaters Strzygowskis sowie mit der Situation des Gewerbes im Bielitz des 19. Jahrhundert beschäftigt, Alfred Karasek-Langer, *Aus der Zunft- und Wanderzeit des Tuchscherergesellen Josef Strzygowski des Aelteren*, in: *Josef Strzygowski 70, Kattowitz, 1932*, S 32-36. Im Jahr 1821 gründete Franz Strzygowski eine Handweberei, 1845 erfolgte der erste Bau eines Fabrikgebäudes und Umstellung auf maschinellen Betrieb, die Unternehmung wurde ab 1860 durch Josef Strzygowski sen. und dessen Bruder weitergeführt. Die in Nussdorf, außerhalb Bialas, gelegene Fabrik hatte Niederlassungen in Brünn und Pest, ihre Exporte gingen in den Orient bzw. nach Südamerika und Afrika. In Biala-Bielitz

einem durch die Zunft geprägten Handwerk zu einem arbeitsteiligen Prozess.<sup>28</sup> Josef Strzygowski sen. trat nach Beendigung seiner Walz in die Handweberei seines Vaters ein – im Jahr 1845 erfolgte der Bau eines Fabrikgebäudes, der *„Uebergang vom Handwerk zum Maschinenbetrieb wird vollzogen und die Strzygowskis sind, wie eine Reihe anderer Meister ihres Standes, Fabrikanten geworden.“*<sup>29</sup>

Zehn Jahre vor Strzygowskis Geburt heiratet sein Vater Josefine Fraß Edle von Friedenfeld aus Troppau gebürtig, deren Familie durch Karl VI. der Reichsadel verliehen worden war. Strzygowski wächst in *„der Freiheit einer fast rein dörflichen Umwelt“* auf, besucht zunächst die deutsch-katholische Volksschule, ab der dritten Klasse die deutsch-evangelische

---

waren zwei Zweige der Familie Strzygowski in der Tuchindustrie tätig. So erfolgte im Jahr 1890 die Neugründung als Mode-Kammgarnerzeugung Rudolf Strzygowski auf einer Grundfläche von 960 m<sup>2</sup>, mit Dampfmaschine und eigener elektrischer Anlage. Absatzmärkte sind Österreich-Ungarn, Türkei, der Balkan und Amerika. Zur Stadt- und Wirtschaftsentwicklung auch mit Hinweisen auf Familie Strzygowski vgl. das Werk des ebenfalls aus Biala-Bielitz stammenden Geographen Erwin Hanslik, Biala, eine deutsche Stadt in Galizien, Wien, Teschen, Leipzig, 1909, hier S 188 und S 198f. Seit 1884 waren die Strzygowskis auch Gutsbesitzer, Franz Strzygowski seit 1889 Abgeordneter im Lemberger Landtag. Vgl. Walter Kuhn, Geschichte der deutschen Sprachinsel Bielitz, Würzburg, 1981, S 291 und S 296. Vgl. dazu auch Alfred Karger, Hertha Karasek-Strzygowski, Biographie und Bibliographie zum 70. Geburtstag, Dortmund, 1968, hier S 03.

<sup>28</sup> Die Familie Strzygowski spielte im Wirtschaftsleben eine innovative Rolle, so wurden in den Jahren 1806 bzw. 1809 die ersten Spinn- bzw. Kratzermaschinen in den strzygowskischen Betrieben installiert. Vgl. Hanslik, Biala, 1909, S 155 bzw. S 171. Das Tuchmachergewerbe boomte zu Beginn des 19. Jahrhunderts, so sind für diese Zeit für Biala und Bielitz gemeinsam 1200 Tuchmachermeister gemeldet. Vgl. ebenda S 157. Dieser Aufschwung setzt sich bis zu Beginn des 20. Jahrhunderts fort, so wird 1890 ein städtisches Theater errichtet und geht mit einer Verdreifachung der Bevölkerung (1787 2336 Einwohner, 1890 7622 Einwohner) in einem Jahrhundert einher. Vgl. Ebenda, S 170.

<sup>29</sup> Karasek-Langer, Zunft- und Wanderzeit, 1932, S 36. Offenbar erzeugte und exportierte die väterliche Fabrik orientalische Kopfbedeckungen (Fez) – angesichts der Karriere des Sohnes erscheint dies nicht unoriginell. Vgl. Frodl-Kraft, Aporie, 1989, S 10. Die Familie Strzygowski hatte Anteil am Aufschwung. Während im Jahr 1820 etwa 15.000 Tuche produziert wurden, konnte dieser Anteil auf über 100.000 (1856) gesteigert werden. In diese Jahre fällt die Erbauung der Fabrik der Strzygowskis. Die Erzeugnisse aus Biala wurden beinahe zur Gänze in den Orient bzw. nach Amerika exportiert. Vgl. Hanslik, Biala, 1909, S 171f bzw. S 201, die Strzygowskis werden als Tuchfabrikanten *„alten Schlages“* bezeichnet, die *„Überbleibende(n)“* aus der großen Zahl der *„alten Handwerker“* seien. Gleichzeitig prosperiert auch die Stadt Biala, 1857 wird eine Telegrafestation genehmigt, 1862 erfolgt der Bau einer Gasanstalt – im selben Jahr wird eine Weberschule gegründet, ein Jahr später die Freiwillige Feuerwehr. Vgl. Hanslik, Biala, 1909, S 161.

Volksschule in Biala.<sup>30</sup> Auf eigenen Wunsch wechselt Strzygowski in der dritten Klasse der anschließenden, örtlichen Realschule für ein Jahr an das Stoy'sche Institut nach Jena, dem er 1928 als seiner „ersten Erziehungsstätte“ sein Buch *Forschung und Erziehung* widmen wird.

Der Pädagoge und Herbartianer Karl Volkmar Stoy (1815-1885), seit 1865 Inhaber eines neu geschaffenen Lehrstuhls für Pädagogik an der Universität Heidelberg, gründete über Vermittlung des evangelischen Pastors Theodor Haase in Biala-Bielitz im Jahr 1867 ein evangelisches Lehrerseminar, im Jahr 1874 kehrte er von Heidelberg nach Jena zurück. Es erscheint möglich, dass sich in diesen Jahren der Kontakt der Familie Strzygowski zu Karl Volkmar Stoy ergab, worauf Josef für ein Jahr nach Jena zur Schule ging. Nach der Rückkehr nach Biala konnte Strzygowski ein Schuljahr überspringen und bestand im Frühjahr 1880 die Reifeprüfung in der Brünner Deutschen Staatsrealschule mit Auszeichnung.<sup>31</sup> Strzygowski kehrte nach Ablegung der Matura in den heimischen Betrieb zurück und bereitete sich akribisch und mit Engagement auf die Führung der elterlichen Fabrik, gemeinsam mit seinem älteren Bruder, vor. Im Jänner 1882, zwei Monate vor seinem 20. Geburtstag, bricht Strzygowski die weitere Berufsausbildung ab, und entschließt sich an der Universität zu studieren: Fast „*fluchtartig*“ gibt Strzygowski seine bisherigen Perspektiven auf, die „*Verwandten sehen sich vor vollendete Tatsachen gestellt.*“<sup>32</sup> *Es bedarf einiger*

---

<sup>30</sup> Karasek-Langer, Strzygowski. Lebensbild, 1932, S 37. Die „evangelische Privat-Volks- und Bürgerschule“ erhielt im Jahr 1870 ein neues Gebäude. Vgl. ebenda Hanslik, Biala, 1909, S 162. Die evangelische Gemeinde Bielitz sollte der katholischen Gemeinde in Biala aufgrund wirtschaftlicher Stärke der Gemeindemitglieder auf dem „*Weg zur Schulstadt*“ vorausgehen. Die evangelische Volksschule, die Strzygowski besuchte, vereinigte seit 1860 nicht nur die beiden evangelischen Gemeinden aus Bielitz und Biala, sondern auch die israelitische Gemeinde von Bielitz und war bis 1871 an die örtliche Realschule angeschlossen. Vgl. Kuhn, Sprachinsel, 1981, S 297f. Zur Schulstadt Bielitz vgl. Kuhn, Sprachinsel, 1981, S 296-308.

<sup>31</sup> Karasek-Langer, Strzygowski. Lebensbild, 1932, S 38.

<sup>32</sup> In seiner Würdigung zum 100. Geburtstag Strzygowskis zum 7. März 1862 erwähnt Josef Zykan den „*unerwartet(en)*“ Entschluss Strzygowskis das „*väterliche Erbe*“ nicht zu übernehmen, sondern anstatt dessen Kunstgeschichte und Klassische Archäologie zu studieren. Vgl. Josef Zykan, Joseph Strzygowski zum 100. Geburtstag, 7. März 1862, S 54f, in: Mitteilungen der Gesellschaft für vergleichende Kunstforschung, 14. Jahrgang, Nr. 3, März 1962, hier S 53. Ebenfalls zum 100. Geburtstag Strzygowskis entstand ein Vortrag Walter von Semetkowskis, eines Grazer Schülers, der im Hinblick auf die berufliche Orientierung Strzygowskis kryptisch meinte: „*Welche Eindrücke und Erlebnisse ihn dazu drängten, sein Schiff aus dem sicheren Hafen des väterlichen Betriebes in das offene Meer wissenschaftlicher Forschungsarbeit zu steuern, bleibt für uns Rückschauende ein inneres Geheimnis.*“ Vgl. Walter von Semetkowski, Zum 100. Geburtstag des Kunsthistorikers Josef

*Ueberwindung, bevor sie einsehen, daß es ihm mit dem Aufgeben der gesicherten Lebensstellung eines Fabrikanten wirklich ernst ist. Am frühesten findet sich die Mutter (der Vater war 1873 verstorben, Anm. HS) mit der Wendung ab; erst zehn Jahre später, bei seiner Ernennung zum Universitätsprofessor in Graz wird sein Einschwenken in die wissenschaftliche Laufbahn von den Angehörigen zur Kenntnis genommen.*<sup>33</sup> In einem Schreiben an die Münchner Fakultät, in welchem Strzygowski um Anrechnung seiner in Wien und Berlin abgeleiteten Studien ersucht, schreibt er nichts über den Bruch mit seiner bisherigen Laufbahn, sondern betont seine musische Erziehung: *„Ich bin in steter Berührung mit der Kunst aufgewachsen und entschloß mich daher nach an der Realschule abgelegter Reifeprüfung zum Studium der Geschichte der Kunst.*“<sup>34</sup>

Strzygowski begann, nach Ablegung der Gymnasialmatura in Troppau, im Sommersemester 1882 sein Studium an der Wiener Universität bei Thausing und Eitelberger, ging anschließend nach Berlin, wo er drei Semester bei Hermann Grimm, Carl Robert und Eduard Dobbert studieren wird.<sup>35</sup> Bereits im April 1885 beendete Strzygowski sein Studium mit einer

---

Strzygowski 1962, S 473-478, in: Walter von Semetkowski, Aufsätze und Aufzeichnungen aus sechs Jahrzehnten, Graz, 1968, S 473. Möglicherweise im Zusammenhang mit Strzygowskis Entschluss könnte jedoch die siebenjährige wirtschaftliche Depressionsphase nach dem sog. *Gründerkrach* 1873 stehen, die aus den Boomjahren in Folge des gewonnenen Krieges gegen Frankreich resultierte. Diese Krise, die ihren Ausgang an der Börse nahm, wirkte sich auch fatal auf die Wirtschaft in Biala-Bielitz aus. Fast alle selbstständigen Tuchmacher, aber auch einige Fabriken gingen in diesen Jahren bankrott. Vgl. Hanslik, Biala, 1909, S 172. Als Strzygowski sich 1882 gegen eine Laufbahn als Fabrikant entschloss, war die Krise jedoch bereits seit zwei Jahren vorbei. Nicht unbeachtlich für die Entscheidung Strzygowskis ein Leben als Gelehrter anzustreben, könnten auch die in diesen Jahren massiven sozialen Spannungen zwischen Unternehmern und Arbeitern dargestellt haben. So kam es etwa 1872 zu einem Arbeiteraufstand, 1890 im Zuge einer Maifeier zu Tumulten und Plünderungen mit 19 Toten. Vgl. Hanslik, Biala, 1909, S 164 bzw.166. Strzygowski selbst findet in seinem Buch *Die Bildende Kunst der Gegenwart*, Leipzig, 1907, S 97 eine aus seinem früheren beruflichen Umfeld entlehnte Metapher, die auf die Entfremdung des modernen Menschen einer arbeitsteiligen Geschäftswelt anspielt: *„Der Webstuhl, an dem wir unser Leben gestalten, steht nicht mehr idyllisch in Hütten am Rande von Hainen und Gefilden; zur Maschine geworden, arbeitet er inmitten des betäubenden Straßenlärms mit rasender Eile.*“ Ebenda S 115 bezweifelt er die Fähigkeit der *„Fabrikanten“*, als Eigentümer von etwa *„Webereien großen Stiles“* sich in *„ihrem Fach künstlerische Bildung anzueignen.*“

<sup>33</sup> Karasek-Langer, Strzygowski. Lebensbild, 1932, S 38.

<sup>34</sup> Josef Strzygowski, cand. phil, Schreiben an die Fakultät, in: Promotionsakt, Ludwig Maximilians Universität München, Universitätsarchiv, Zl. 0-I-65p.

<sup>35</sup> Marchand, Rhetoric, 1994, S 117 unterschlägt die Berliner Studienzeit und sieht Strzygowski in München bei Brunn und Carl Robert (!) promovieren.

Dissertation bei Heinrich von Brunn in München *summa cum laude*. Nach einigen Wanderjahren wird Strzygowski 1892 als Universitätsprofessor nach Graz berufen, wo er siebzehn Jahre unterrichten wird.<sup>36</sup>

Drei Jahre später heiratete Strzygowski Elfriede Hofmann, die Tochter des wohlhabenden Grazer Architekten und Gutsbesitzers Friedrich Hofmann.<sup>37</sup> Die Sommer verbringt Strzygowski nunmehr auf Schloss Vasoldsberg in Hausmannsstätten, südlich von Graz, dem Familiensitz der Hofmanns.<sup>38</sup> Die Ehe wird im Jahr 1908 geschieden, ein für Strzygowski

---

<sup>36</sup> Semetkowski, 100. Geburtstag, 1962, S 474, der meint, dass sich der Grazer Archäologe Wilhelm Gurlitt für Strzygowski verwendet hätte. Davon zeugt auch der im Grazer Universitätsarchiv erhaltene, reiche Briefwechsel zwischen den beiden. Zum Ruf Strzygowskis nach Graz vgl. Walter Höflechner, Christian Brugger, Die Kunstgeschichte an der Universität Graz, S 72-103, in: Walter Höflechner, Götz Pochat (Hg.), 100 Jahre Kunstgeschichte an der Universität Graz, Mit einem Ausblick auf die Geschichte des Faches an den deutschsprachigen österreichischen Universitäten bis in das Jahr 1938, Graz, 1992. Beteiligt an der Berufung Strzygowskis war auch Otto Benndorf, Begründer des Österreichischen Archäologischen Instituts, mit dem Strzygowski einen Lehrer teilt, nämlich den Münchner Archäologen Heinrich von Brunn. Auch bei der Wiener Habilitation hat Benndorf mit dem entscheidenden Referat vor dem mit der Berufung betrauten Kollegium, dem auch Franz Wickhoff angehörte, nachgeholfen. Vgl. Höflechner, Brugger, Kunstgeschichte, 1992, S 77.

<sup>37</sup> Hofmann gründete gemeinsam mit dem Rechtsanwalt und Privatdozenten für Musikwissenschaft Friedrich von Hausegger und dem in Oberösterreich geborenen Komponisten Wilhelm Kienzl (*Der Evangelimann*) den Grazer-Richard-Wagner-Verein, heute: Österreichische Richard Wagner Gesellschaft, Sitz Graz. Mit dem 1857 geborenen Kienzl verband den musikalisch interessierten Strzygowski eine Bekanntschaft, von der die in der Wiener Stadt- und Landesbibliothek erhaltenen Briefe zeugen. Ein Schreiben des Sohnes Hauseggers, Siegmund, in der dieser sich an die Grazer Jahre erinnert, wird in der Festschrift zu Strzygowskis siebzigstem Geburtstag abgedruckt. Strzygowski hatte sich auch mit der Gründung der *Kunsthistorischen Gesellschaft* (1895), die im Jahr 1899 bereits 128 Akademiker, denn nur solche konnten Mitglieder werden, aufwies, eine „*hervorragende Verankerung in der Grazer Gesellschaft*“ erarbeitet. Vgl. Höflechner, Brugger, Kunstgeschichte, 1992, S 101. Zur Kunsthistorischen Gesellschaft vgl. den Aufsatz von Heidetrut Ocherbauer, Die Kunsthistorischen Gesellschaften an der Universität Graz, Von ihren Anfängen bis heute, S 267-390, in: Höflechner, Pochat (Hg.), 100 Jahre Kunstgeschichte an der Universität Graz, Mit einem Ausblick auf die Geschichte des Faches an den deutschsprachigen österreichischen Universitäten bis in das Jahr 1938, Graz, 1992.

<sup>38</sup> Der Ehe entstammten sechs Kinder: Elfriede (geb. 1898, Dr. phil., Lehrerin in Wien), Ilse (geb. 1899, +1924), Senta (Dr. chem., Heidelberg), Nora (geb. 1903, Professorin in Konstantinopel), Werner (geb. 1905, +1929), Walter (Dr. phil. geb. 1908, ab 1955 Universitätsprofessor am Wiener Institut für Geographie, + 1970), vgl. Karasek-Langer, Strzygowski. Lebensbild, 1932, S 40. Vgl. auch den Eintrag zu Strzygowski, Dr. Josef in: Franz Planer, Das Jahrbuch der Wiener Gesellschaft, Wien, 1928, S 336.

„erst nach langen Jahren“ überwindbarer „Schicksalsschlag“, „Zeiten schwerster innerer Verbitterung und Enttäuschung“ kommen auf. Strzygowski übersiedelt ein Jahr später im Zuge seiner Berufung an die Universität nach Wien. Er nimmt seine sechs Kinder, im Alter von knapp einem bis elf Jahren mit, für die er nunmehr als alleinerziehender Vater zu sorgen hatte.<sup>39</sup>

Die reiche Vortragstätigkeit spiegelt Strzygowskis Popularität: Im Jahr 1903 spricht er in Paris und London, 1911 abermals Paris, London und Oxford, ab 1916 in Upsala, 1917 auf Einladung der polnischen Akademie der Wissenschaften in Krakau, 1920 wiederum in England (Oxford, London, Bristol, Birmingham). Von diesem Engländeraufenthalt rührt auch die Bekanntschaft Strzygowskis mit Rabindranath Tagore her.<sup>40</sup> Im selben Jahr hält Strzygowski Vorträge an der Universität in Leyden, der Akademie der Bildenden Künste in Den Haag, in Amsterdam und Schweningen, im Dezember 1921 in Basel, Zürich, St. Gallen, dann wiederum in Edinburgh und London, von wo sich Strzygowski nach Amerika einschiffte, wohin ihn das Lowell-Institute eingeladen hatte.<sup>41</sup> Eine der ersten Vorlesungen dürfte

---

<sup>39</sup> Karasek-Langer, Strzygowski. Lebensbild, 1932, S 41. Strzygowski heiratet 1925 die Malerin Hertha Strzygowski, Tochter des Bialer Tuchfabrikanten Rudolf Strzygowski aus der zweiten Linie der Familie aus Biala. Ein Jahr später kommt die gemeinsame Tochter Hanna zur Welt. Nach Strzygowskis Tod im Jahr 1941 wird Hertha Strzygowski den Schüler und Mitarbeiter ihres Ehemannes, Alfred Karasek-Langer, heiraten. Hertha Strzygowski besuchte in den Jahren 1919-1921 die Malschule St. Anna in Wien. Strzygowskis Text *Die Holzkirchen in der Umgebung von Bielitz-Biala*, Posen, 1927 enthält die Widmung: „Hertha Strzygowski von drei 1925/26 in Zusammenarbeit vereinigten Freunden ihrer Heimatkunst dargebracht.“ Neben Strzygowski handelt es sich dabei um Karasek-Langer und um den Volkskundler Walter Kuhn (1903-1983), die sich im Anschluss an Vorträge Strzygowskis in der Volkshochschule in Bielitz-Biala aufmachten, diesen bei Vermessungsarbeiten zu unterstützen. Kuhn vermerkt dazu: „Es gehört zu den schönsten Jugenderinnerungen des Verfassers, wie er im Sommer 1925 zusammen mit den Wandervogelgefährten Alfred Karasek, Rudolf Weinlich und anderen die Holzkirchen der Bielitzer Umgebung vermaß, um Strzygowski das Material für seine Arbeit liefern zu können.“ Vgl. Kuhn, Sprachinsel, 1981, S 85, Anm. 149. Zu Hertha Strzygowski vgl. Karger, Hertha Karasek-Strzygowski, 1968. Strzygowski dürfte sie bei der Durchsetzung einer Ausbildung zur Malerin gegen den erklärten Willen der Familie unterstützt haben und in ihr möglicherweise seine eigene Biographie wiedererkannt haben. Vgl. ebenda S 04f.

<sup>40</sup> Zu Strzygowskis Wirkung auf den englischen Kunstkritiker und Maler Adrian Stokes vgl. Stephen Kite, ‚South Opposed to East and North‘: Adrian Stokes and Josef Strzygowski. A study in the aesthetics and historiography of Orientalism, S 505-532, in: Art History, Bd. 26, Nr. 4, Sept. 2003.

<sup>41</sup> Das Lowell Institute ist eine private Stiftung, die bis heute auch einem nicht akademischen Publikum Vorlesungen bedeutender Wissenschaftler ermöglicht und finanziert. Zu Strzygowskis Wirkung in Amerika vgl. Christopher S. Wood, Strzygowski und Riegl in den Vereinigten Staaten, S 218-233, in: Maria Theisen (Hg.), Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, Wien, 2004, bzw. Allan Marquand,

Strzygowski im New Yorker Metropolitan Museum gehalten haben, ein auf Englisch gehaltener Vortrag zum *Origin of Early Christian Church Art* mit freiem Eintritt ist dort für den 26. Januar 1922 angekündigt.<sup>42</sup> Nach seiner Ernennung zum *Norton-Lecturer* des *Archeological Institute of America* reist er zwei Monate durch die USA und spricht u. a. an den Universitäten von Princeton, Yale und Philadelphia, hält Vorträge u. a. in Boston, New Haven, New York, Buffalo, Montreal.<sup>43</sup> Spätestens seit 1914 war er Mitglied der Kaiserlich Russischen Akademie der Wissenschaften, 1922, auf der Rückreise von Amerika, Schweden besuchend, forderte der schwedische Kunsthistoriker Johnny Roosval den Nobelpreis für Strzygowski. Daneben hält Strzygowski Vorlesungen am Pädagogischen Institut der Stadt Wien, im Jahr 1925 in Riga, Dorpat und Reval.

Eva Frodl-Kraft hat die Situation am Strzygowski-Institut in dieser Zeit treffend beschrieben: „In den zwanziger Jahren unseres Jahrhunderts hätte ein interessierter Laie, der etwa in Princeton, Paris, Stockholm oder Warschau über die aktuelle Situation des Faches Kunstgeschichte an der Wiener Universität Informationen eingeholt hätte, höchstwahrscheinlich folgende Antwort erhalten: In Wien gäbe es tatsächlich unter einem

---

Strzygowski and his Theory of early christian Art, S 357-365, in: The Harvard Theological Review, Bd. 3, Nr. 3, 1910. Im Jahr 1910 war von der späteren Prominenz Strzygowskis in Amerika noch nichts zu bemerken.

<sup>42</sup> A lecture by Josef Strzygowski, S 02-03, in: The Metropolitan Museum of Art Bulletin, Bd. 17, Nr. 1, 1922, hier S 02.

<sup>43</sup> Der amerikanische Künstler, Kunsthistoriker und Kritiker Walter Pach hörte Strzygowski damals und berichtet: „He was brought to this country by a group of learned institutions headed by Harvard and Princeton, and gave a variety of lectures, several of which I heard. The gift for striking upon ideas undreamed of by other scholars, one which had distinguished him from his beginnings, continued unabated down to the days I speak of, and his audiences, or certainly many of the persons in them, were electrified by his daring conjectures like the movements of races across the globe, the rise of architectures, and the existence of a northern and southern genius, at all periods and in all countries. To hear him was to get an new idea of the excitement of intellectual pursuits.“Pach berichtet weiters, dass Strzygowski es vorgezogen hätte, sich mit amerikanischen Künstlern und Gelehrten auseinanderzusetzen, als mit den „rich“ and „powerful“, die den berühmten Gast aus Europa ebenfalls in Anspruch nehmen wollten und als potentielle Geldgeber für sein Institut in Frage kämen. Pach lud Strzygowski zu einem Abendessen ein, bei dem bei einem Hadyn-Quartett dem von Strzygowski offenbar lange vermissten „rye bread“ (Roggenbrot) und Bierzugesprochen wurde. Als Strzygowski eine Picasso Radierung entdeckte, sei dieser ohne Rücksicht auf die Verschmutzungen, die seine schweren Schuhe auf einer Couch hinterlassen würde, auf diese gestiegen um das Objekt genau betrachten zu können: „Housefurnishing stuff was outside his departement, but Picasso interested him – and vividly.“ Vgl. Walter Pach, Queer thing painting, New York, 1938, S 269ff.

*berühmten, wengleich etwas eigenwilligen Lehrer ein florierendes kunsthistorisches Institut, das sich der größten Anzahl von Studenten im deutschsprachigen Raum und eines erfrischend modernen und weit ausgreifenden Programms rühmen könne. Seine Besonderheit: es sei nicht nur Lehr- sondern auch Forschungsstätte; der Vorstand: Josef Strzygowski.*<sup>44</sup> Der Popularität Strzygowskis entspricht die hohe Zahl seiner Schüler, Josef Zykan berichtet von 130 Dissertationen, die bei Strzygowski abgefasst wurden.<sup>45</sup> Die Schüler seien „in aller Welt verstreut“ und „stehen den bedeutendsten kunstwissenschaftlichen Instituten vor, forschen und lehren in der alten wie der neuen Welt. Den verschiedensten Nationen angehörend, hat jeder sein Arbeitsgebiet gefunden, zu dem er bei Strzygowski die Anregung fand.“<sup>46</sup>

Bereits 1894 erfolgte ein Ruf nach Breslau, 1904 nach Halle, Tagore lädt ihn zu einem Gastsemester nach Shantiniketan (Indien) ein, auf Einladung des Ethnologen Westermarck sollte Strzygowski eine Gastprofessur in Abo, Schweden übernehmen, was dieser auch tat. Er unterrichtete von 1922 bis 1925 jeweils zu Ostern und im September vier bis sechs Wochen in Abo. Im Jahr 1922 erhielt er einen Ruf nach Warschau, aus dem sich dreijährige Verhandlungen ergeben, 1926 nach Bryn Mawr.<sup>47</sup> Im Jahr 1927 musste sich Strzygowski infolge einer Erkrankung einer schweren Operation unterziehen und übersiedelte im Anschluss in ein eigenes Haus im Wiener Bezirk Hietzing. Vier Jahre später wird Strzygowski in das *Comité permanent des Lettres et des Arts* des Völkerbundes berufen, der zwanzig deutschsprachige Mitglieder zählt. Neben Strzygowski befanden sich auch Thomas Mann und der Kunsthistoriker Wilhelm Waetzold unter den Erwählten.<sup>48</sup> Walter Kuhn berichtet von einer nach Strzygowski benannten Straße in seiner Heimatstadt Biala, allerdings unter weit weniger rühmlichen Umständen.<sup>49</sup>

---

<sup>44</sup> Frodl-Kraft, Aporie, 1989, hier S 08.

<sup>45</sup> Josef Zykan, Josef-Strzygowski-Festschrift. Zum 70. Geburtstag dargebracht von seinen Schülern, Klagenfurt, 1932, in: *Artibus Asiae*, Bd. 5, Nr. 1, 1935, S 90-91, hier S 90. In Strzygowski-Festschrift, 1932, S 196-199 werden für die Jahre 1898-1932 98 abgeschlossene Dissertationen berichtet, 40 Arbeiten befanden sich zum Zeitpunkt des Erscheinens der Festschrift noch in Ausarbeitung.

<sup>46</sup> Zykan, Strzygowski-Festschrift, 1935, S 90.

<sup>47</sup> Möglicherweise hat Strzygowski an seiner statt seinen Schüler Ernst Diez, der damals bereits ao. Universitätsprofessor in Wien war, nach Bryn Mawr vermittelt. Dieser trat dort 1926 eine Stelle als Associate Professor am dortigen University College an. Vgl. Ernst Kühnel, *In Memoriam Ernst Diez 1878-1961*, S 110-112, in: ders. (Hg.), *Die Kunst des Ostens*, Band IV, 1963, hier S 110.

<sup>48</sup> Vgl. Karasek-Langer, Strzygowski. Lebensbild, 1932, S 40ff.

<sup>49</sup> Kuhn, *Sprachinsel*, 1981, S 398. Offenbar erfolgte in Bielitz-Biala im Zusammenhang mit dem Einmarsch deutscher Truppen im September 1939 eine Umbenennung, im Zuge derer auch Strzygowski eine eigene Straße zugeordnet worden war.

Im Jahr 1933 wurde Strzygowski emeritiert, sein Institut in der Folge dem zweiten Kunsthistorischen Institut zugeschlagen, er verstarb am 2. Januar 1941 in Wien. Gerade die 1930er Jahre waren durch eine Reihe von Veröffentlichungen geprägt, die Strzygowskis Nachruhm konterkarieren und vormals erbrachte Leistungen als irrelevant erscheinen ließen. Seine letzten Lebensjahre dürfte der Prophet *nordisch-völkischer* Kunst nicht in Wien verbracht haben, sondern ironischerweise offenbar im Mittelmeerklima der in der Adria gelegenen Insel Rab; die „*grausamsten Implikationen seines Nordstandpunktes müssen ihm so nicht bewußt geworden sein.*“<sup>50</sup>

### III

Die in dieser Arbeit zur Untersuchung gestellte Problematik wird im folgenden Kapitel (Einleitung) genauer eingegrenzt. Zunächst soll Strzygowskis methodische Prägung, die ihm ganz wesentlich sein Münchner Lehrer Heinrich von Brunn vermittelte, untersucht werden. In dieser Prägung des Studenten Strzygowski sind die Vorbehalte des Spätwerks gegen eine humanistisch und philologisch orientierte Kunstgeschichte, somit auch gegen die Wiener Schule, bereits im argumentativen Kern enthalten. Danach erfolgt der Versuch Strzygowskis kulturell – ästhetisches Verständnis zu analysieren und die wesentlichen Äußerungen des Frühwerks, kreisend um die Begriffe Hellas – Rom – Orient, zusammenzustellen. Der Fokus wird dabei allerdings nicht auf einer Auswertung wissenschaftlicher Brauchbarkeit im Sinne einer Verifikation bzw. einer Falsifikation der getroffenen Aussagen liegen, sondern vielmehr darin, Strzygowski als Denker und Forscher zu charakterisieren.<sup>51</sup> Teil der Aufgabe wird es

---

<sup>50</sup> Tragatschnig, Strzygowski, 2009, S 607. Im Wiener Kunsthistorischen Institut aufbewahrten Teilnachlass Strzygowskis finden sich Briefe aus den Jahren 1930/31, in welchen der Ankauf einer Liegenschaft nahe Lopar auf der Insel Rab („*Villa Mira*“) durch Strzygowski, der dort einige Urlaube verbracht haben dürfte, verhandelt wird.

<sup>51</sup> Dies unternimmt Piotr O. Scholz, Josef Strzygowski, S 243-265, in: Höflechner, Pochat (Hg.), 100 Jahre, 1992. Als Beispiel der mangelnden Rezeption Strzygowskis gilt ihm Hans Belting, Bild und Kult, Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst, München, 1990. Belting hätte seine These auf Basis einer strzygowskischen Publikation ausbauen und sichern können. Vgl. Scholz, Strzygowski, 1992, S 264. Strzygowskis Bedeutung für die Christliche Archäologie erwähnt Friedrich Wilhelm Deichmann, Einführung in die christliche Archäologie, Darmstadt, 1983, S 28ff. Vgl. in diesem Zusammenhang auch Goss, early medieval art, 2006 bzw. ders., What Strzygowski did not know, 2007. Die bis dato einzige monographische Auseinandersetzung mit Strzygowski lieferte Friedrich Wilhelm Freiherr von Bissing, Kunstforschung oder Kunstwissenschaft, Eine Auseinandersetzung mit der Arbeitsweise Josef Strzygowskis, Erster Teil, München, 1950, Zweiter Teil, München, 1951. Bissing, der auf eine jahrzehntelange Bekanntschaft mit Strzygowski zurückblicken konnte, formuliert seinen Ansatz wie folgt: „*Wir sind es seinem Namen schuldig, wie er es verlangt, immer neu zu*

sein, Kontinuitäten sowie Brüche aufzuzeigen, es wird daher weitgehend chronologisch vorgegangen. Wesentliches Element dieses Teils der Untersuchung wird es also sein, entscheidende, vor allem Strzygowskis Spätwerk prägende, Elemente seiner Kulturtheorie zu destillieren, deren zunehmend imaginativer Charakter ihn über Jahrzehnte der „*damnatio memoriae*“<sup>52</sup> anheimfallen ließ. Die Frage nach möglichen Gründen für diese progressiv rasende Imagination wird ebenso zu stellen sein. Wie entwickelt sich also der *Kulturtheoretiker* Strzygowski – wie entwickelt er einen Begriff von *Kultur*, welches sind die Distinktionskriterien für *Kultur* und in welchem Zusammenhang steht dieser Kulturbegriff mit Kunst oder Ästhetik – dies sind die Fragen, denen in Strzygowskis intellektueller Vita nachgegangen werden soll. Im Schlusswort wird der Versuch unternommen, einen Platz für Strzygowskis Weltbild in der Geistesgeschichte des 20. Jahrhunderts zu finden.

#### IV

In der eingangs referierten Seiltänzer-Episode lässt Nietzsche in seinen Protagonisten auch zwei literarische Gattungen gegeneinander antreten: Der sterbende Seiltänzer äußert seine Angst vor der Hölle, Zarathustra hingegen verneint, dass es so etwas wie einen Teufel, eine Hölle oder eine unsterbliche Seele gäbe. Der Schauspieler antwortet darauf, dass er mit dem Verlust seines Lebens demnach alles verloren habe: „*Ich bin nicht viel mehr als ein Thier, das man tanzen gelehrt hat, durch Schläge und schmale Bissen.*“<sup>53</sup>

---

*schürfen und zu forschen, nicht einfach über ihn zur Tagesordnung wegzugehen, aber auch nicht vor seinen Verstößen die Augen zu schließen.*“ (Ebenda, Bd.1, S 05) Bissing nimmt Strzygowski ernst, übergeht auch die Arbeiten der 1930er Jahre nicht, sondern unterzieht diese im Kontext des Gesamtwerks einer strengen Überprüfung, im Laufe derer er Strzygowski materiell oftmals widerlegt. Bissing, der von Strzygowski in *Orient oder Rom* als Referenz angeführt wird, hatte sich bereits 1909 für Strzygowski eingesetzt, als dieser sich um den Wiener Lehrstuhl bemüht hatte. Die Bekanntschaft der beiden rührte möglicherweise aus Berliner Studententagen her, kann jedoch für spätestens um die Jahrhundertwende angenommen werden, weil Bissing von einem Gespräch der beiden in Kairo berichtet. Vgl. Bissing, *Auseinandersetzung*, Bd. 2, 1951, S 98. Die überwiegende Konzentration Bissings auf das Spätwerk der 1920er und 1930er Jahre zeigt einerseits dessen z.T. groteske Ansätze, wird andererseits dem immerhin seit 1885 forschenden Strzygowski nicht ganz gerecht. Dies hat Bissing wohl selbst auch empfunden, da er einen früheren Text Strzygowskis aus 1907 als „*in vielem vortrefflich(e)*“ charakterisiert, was im Gesamtkontext jedoch fraglich wirkt. Vgl. Bissing, *Auseinandersetzung*, Bd. 1, 1950, S 132, Anm. 39.

<sup>52</sup> Frodl-Kraft, *Aporie*, 1989, S 09. „*Decke des Schweigens*“ bei Hans Jürgen Spross, *Die Naturauffassung bei Alois Riegl und Josef Strzygowski*, Dissertation, Saarbrücken, 1989, hier S 175.

<sup>53</sup> Nietzsche, *KSA*, Bd. IV, S 22.

Dieser Schilderung der „*Lebenswirklichkeit*“ und der Ursache des Scheiterns des Artisten als einer Tragödie setzt Nietzsche die epische Perspektive eines heroischen Prinzips entgegen: „*Er legt ihn auf den epischen Helden fest, dessen Beruf in der Tat die Gefahr ist. Mit dem Rekurs auf die Berufung schaltet Zarathustra eine überindividuelle sinnverbürgende Instanz ein, deren Anruf der einzelne Folge leistet und in dessen Befolgung er seine Identität gewinnt. Auch der sterbende epische Held bleibt ein Held. Auch bei Zarathustra gehen Scheitern und Heldentum ineins.*“<sup>54</sup>

Ob Strzygowski diese Perspektive des heroischen Scheiterns gefallen hätte, ist eher unwahrscheinlich, wenn er auch den Irrtum als dem wissenschaftlichen Arbeiten notwendigerweise innewohnend erkannte. In diesem Sinne stellte er einer Monographie ein Zitat Jacob Grimms als Motto voran: „*Willige Forscher sollen den verschlungenen Pfade folgen und bald leichteres, bald schwereres Geschühe anlegen, um sie betreten zu können. Wer nichts wagt, gewinnt nichts, und man darf mitten unter dem Greifen nach der neuen Frucht auch den Mut des Fehlens haben. Aus dem Dunkel bricht das Licht hervor und der vorschreitende Tag pflegt sich auf seine Zehen zu stellen. Von der großen Heerstraße abwärts liebe ich es durch enge Kornfelder zu wandeln und ein verkrochenes Wiesenblümchen zu brechen, nach dem andere sich nicht niederbücken würden.*“<sup>55</sup>

Strzygowski hatte jedoch wohl gegen Ende seines Lebens erkannt, dass er fundamental gescheitert war – aus seinen letzten Stellungnahmen nach der von ihm herbeigesehnten politischen Revolution klingt allenfalls Resignation und Larmoyanz, kein Jubel und kein Aufbäumen gegen die Verhältnisse, weil ihm wohl bewusst geworden war auch im Nationalsozialismus keinen Platz für sich und seine Wissenschaft erobert zu haben, tatsächlich und endgültig gescheitert zu sein.<sup>56</sup>

---

<sup>54</sup> Braun, Quellmund, 1998, S 298.

<sup>55</sup> Zit. nach Josef Strzygowski, *Altai-Iran und Völkerwanderung, Ziergeschichtliche Untersuchungen über den Eintritt der Wander- und Nordvölker in die Treibhäuser geistigen Lebens*, Leipzig, 1917, S X.

<sup>56</sup> In Kirsten Baumanns wegweisender Studie zur völkischen und nationalsozialistischen Kunstkritik, welche die wesentlichen Strömungen der NS-Kulturpolitik nachzeichnet, kommt Strzygowski nicht vor. Vgl. dies., *Wortgefechte, völkische und nationalsozialistische Kunstkritik*, Weimar, 2002, vgl. auch Frodl-Kraft, *Aporie*, 1989, S 38, Anm. 118, „*Es ist jedoch kennzeichnend für Strzygowskis Charakter, daß die nationalsozialistische Kunstgeschichte nicht versucht hat, ihn vor ihren Wagen zu spannen. Sein, auch nach der Machtergreifung des Nationalsozialismus, selbstverständlicher Anspruch zu bestimmen, was deutsch, was „nordisch“ ist, machte ihn zum Instrument der Kulturpropaganda nicht tauglich*“. Möglicherweise hat Strzygowski sein oben geschilderter thymotisch-kämpferischer, wohl auch querulantischer, Charakter davor bewahrt, prägenden Einfluss auf eine nationalsozialistische Kunstgeschichte zu entfalten, obwohl er in einschlägigen Verlagen veröffentlichte (Josef Strzygowski,

Dass Strzygowski als Wissenschaftler zu den Gescheiterten gezählt werden muss, daran kann angesichts seiner Äußerungen vor allem der 1930er Jahre kein Zweifel bestehen. Eingedenk seines einstmals großen Erfolges, seiner innovativen Ansätze, seinem geistigen Potential, nimmt dieses Scheitern nur noch dramatischere Ausmaße an.

Auch wenn Strzygowski für sich keinen Trost in einer tragischen Perspektive gefunden haben mag, stellt sich für die Rezipienten seiner Thesen, seiner Erfolge, seiner bekannten geistigen Niederlagen die Frage, ob man ihm nicht gerechter werden könnte, wenn ihm in der Perspektive seines Scheiterns zugestanden wird, dass er seinem innerem Antrieb gefolgt ist und seinen Beruf, sein Denken, zu etwas Gefährlichem gemacht hat und dass dies allein noch nicht zu verachten ist.<sup>57</sup> Gefährlich meint hier unkonventionell, unabhängig und risikobereit – Antisemitismus ist damit gerade nicht gemeint, denn dieser war wohl eine weit

---

Morgenrot und Heidnischwerk in der christlichen Kunst, Berlin, 1937, herausgegeben vom Verein „*Deutsches Ahnenerbe*“ in der gleichnamigen Reihe als achter Band der „*Zweiten Abteilung*“ als „*Fachwissenschaftliche Untersuchung*“, begleitet von einem Zitat Himmlers). Im Vorwort seines letzten, im Jahre 1941 erschienenen, notorischen Buches *Europas Machtkunst im Rahmen des Erdkreises* ersucht Strzygowski noch einmal um die „*Freiheit, mich zu äußern, wie es mir eine halbhundertjährige Lebensarbeit auf dem Gebiete der vergleichenden Forschung über Bildende Kunst nun einmal vorschreibt*“ – noch keimt der Funke einer Hoffnung in ihm, ob „*meine Arbeiten dazu reichen, daß für die Forschung eine neue Stunde der Schöpfung schlägt, in der die großen Stoffe neue Gestaltungen finden*“, ebenda S XIX. Seine Hoffnung, dieses Werk in „*einem Seminar für vergleichende Kunstforschung mit dem jungen nationalsozialistischen Nachwuchs durcharbeiten und füllen zu können, hat sich leider nicht verwirklicht*.“ Auch der Nationalsozialismus hat also das Potential der strzygowskischen Gedanken nicht erkannt und Strzygowski auf seine „*alten Tage kein Institut mehr zur Verfügung, nicht einmal einen Arbeitsplatz*“ gestellt, die ihm einst „*abgefeimte Grausamkeit*“ entzogen hatte, ebenda S XX. In Strzygowski, *Nordseele*, 1940, S 247, steht: „*Ich komme mir vor wie jener, der für Deutschland auszog, Raum zu suchen, ihn auch fand, aber dann nicht nur von der Regierung und den Akademikern, sondern auch vom deutschen Volk im Stich gelassen wurde. Das war einst, als noch die siebengescheiterten Parteien das Deutsche Reich vertraten. Heute dürfte das über kurz oder lang hoffentlich anders werden, für mich persönlich freilich wohl zu spät.*“

<sup>57</sup> Auch sein Kritiker Bissing, *Auseinandersetzung*, Bd. 2, 1951, S 147 empfindet die „*tiefe Tragik*“ von Strzygowskis „*Arbeitsweise*.“ Zum Tragischen vgl. zuletzt Karl Heinz Bohrer, *Das Tragische*, Erscheinung, Pathos, Klage, München, 2009. Zum Tragödienhelden hält Bohrer fest: „*Im Zentrum der Tragödie steht der tragische Held. Ist er tragisch wegen seiner Tat, die ihm das Unglück beschert oder weil er a priori zum Unglück bestimmt ist?*“ Ebenda S 118.

verbreitete, geradezu konventionelle Mentalität auch und gerade unter Universitätsangehörigen.<sup>58</sup>

Strzygowski vertraute der Kunst, den Artefakten und vor allem seiner Fähigkeit diese richtig zu deuten: Darin lag sein Erfolg, daran ist er zu Grunde gegangen. Strzygowski ist nicht etwa an äußeren Umständen gescheitert, keine politische Verstrickung kann dafür verantwortlich gemacht werden – Strzygowskis Denken selbst, das zunächst von einer großen Unabhängigkeit gezeichnet war, das er seit seinem Beginnen als Wissenschaftler ausbildete, war riskant, gefährlich und es hat ihn zu seinem Scheitern geführt. Die Frage sei jedoch gestattet, ob die Erfolge des „*kämpfenden Kunsthistorikers*“ (Ernst Diez), seine Überwindung des Eurozentrismus etwa, seine methodischen Innovationen, auch mit einem konformistischeren, risikoloserem, unkämpferischen, ungefährlicheren denkerischen Ansatz erzielbar gewesen wären.<sup>59</sup> „*We cannot deny the fact that his attack on classical humanism*

---

<sup>58</sup> Für die Wiener Kunstgeschichte hat dies Hans H. Aurenhammer, Zäsur oder Kontinuität? Das Wiener Kunsthistorische Institut im Ständestaat und im Nationalsozialismus, S 11-55, in: Bundesdenkmalamt Wien, Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien (Hg.), Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, Band LIII, Wien, 2004, festgestellt. Vgl. dazu auch den Beitrag von Brigitte Lichtenberger-Fenz, Es läuft alles in geordneten Bahnen, S 549-569, in: Emmerich Talòs, E. Hainisch, W. Neugebauer, R. Sieder (Hg.), NS-Herrschaft in Österreich. Ein Handbuch, Wien, 2000.

<sup>59</sup> Diese „*erlesene(n) Kreativität*“ sieht auch Wood, Strzygowski und Riegl, 2004, S 229. Wood stimmt der Kritik Strzygowskis an der klassischen Position der Kunstgeschichte in Teilen zu (S 229) und bestätigt, dass „*Strzygowskis Fähigkeit, seltsam neue räumliche und zeitliche Zusammenhänge im Gewebe der Kultur zu sehen, letztlich eine Folge seiner Außenseiterstellung war.*“ (S 230) Vgl. auch Marchand, Rhetoric, 1994, S 117: „*Original in his interests, modest in his claims, the young art historian seemed poised on the brink of a successful career.*“ Diez, Kritik Strzygowskis, 1963, S 108 berichtet über das Engagement des willensstarken Lehrers („*Aber Strzygowski ließ sich durch nichts von seiner einmal ausgesprochenen Meinung abbringen*“, ebenda S 101) indische Kunst zu bearbeiten, dies auch gegen die Zweifel seiner Mitarbeiter und Schüler: „*Aber der Anfang mußte gemacht werden und wurde gemacht, und auch Ostasien kam daran, und in wenigen Jahren waren durch Reisen und Expeditionen auf allen drei Gebieten Spezialisten herangebildet.*“ Zum siebzigsten Geburtstag gratulierte auch der Herausgeber des Burlington Magazine, und fand „*wo Worts*“ um den Erfolg Strzygowskis zu erklären: „*Imagination*“ und „*Courage*“. Vgl. The Burlington Magazine for Connoisseurs, Bd. 60, Nr. 348, 1932, S 163. Vgl. dazu auch Eleanor von Erdberg, Die Anfänge der Ostasiatischen Kunstgeschichte in Deutschland, in: Lorenz Dittmann (Hg.), Kategorien und Methoden der Deutschen Kunstgeschichte 1900 – 1930, S 185-209, Stuttgart, 1985. „*Strzygowskis Arbeiten stießen große Tore weit auf, aber es führten keine bequemen Straßen durch sie zu festen Zielen; doch konnte man nun wagen, die Welt als ganzes zu sehen und die schwer entwirrbaren Verflechtungen wahrzunehmen.*“ Ebenda S 190. Deichmann, Christliche Archäologie, 1983, S 29, meint: „*Sicherlich bleibt aber Strzygowski das große Verdienst, mit der ihm eigenen Dynamik die gelehrte Welt an- und aufgereggt, sie vor allem gezwungen zu haben, sich mit den Grundproblemen*

*and the primary importance that he gave to a cross-cultural approach laid the grounds for „the transference of politico-moral legitimacy to a non-elitist, anthropological definition of culture“ on which, after all, much of our scholarship and intellectual presumptions operate.”<sup>60</sup>*

Ähnlich hat dies auch Walter Höflechner gesehen: *„Strzygowskis Ausbrechen aus der Schar der „Rechtgläubigen“ und seinem Aufbegehren gegen die totale Historisierung und Degenerierung der Beschäftigung mit Kunst alleinig zur Kunstgeschichte“* müsse die Aufmerksamkeit der Historiographie erregen.<sup>61</sup> In der Auseinandersetzung mit Wickhoff hat sich Strzygowski selbst zu einer kämpferischen Grundhaltung bekannt.<sup>62</sup>

Primat im Denken Strzygowskis blieb durch die Zeit hin die Kunst und nicht etwa die Politik, sie war sein Gegenstand, an ihr gewann er seine Einsichten und an ihr bestätigte er schließlich sich selbst auch die waghalsigsten Theorien des Spätwerks.<sup>63</sup>

---

*des Verhältnisses von Ost und West, die ja erst zusammen ein wahres Bild der spätantiken Oikumene gewähren können, gründlicher und in wachsendem Maße auseinanderzusetzen, und so bleibt letztlich sein Wirken, wenn auch in der Forschung in engerem Sinne überholt, noch heute wirksam.“* Udo Kultermann gesteht Strzygowski eine *„sehr eigenwillige und markante Erscheinung innerhalb der Kunstgeschichtsschreibung“* zu, *„da er so gut wie alle Schranken durchbrochen hat, die sich die Wissenschaft bis zu seiner Zeit gesetzt“* habe. Vgl. Udo Kultermann, *Geschichte der Kunstgeschichte, Der Weg einer Wissenschaft*, München 1990, S 156.

<sup>60</sup> Talinn Grigor, *Orient oder Rom? Qajar „Aryan“ Architecture and Strzygowski`s Art History*, in: *The Art Bulletin*, Bd. 89, Nr. 3, New York, 2007, S 562-590, hier S 585.

<sup>61</sup> Walter Höflechner, *Zur Einführung*, S xii – xvii, in: Walter Höflechner, Götz Pochat (Hg.), *100 Jahre Kunstgeschichte an der Universität Graz, Mit einem Ausblick auf die Geschichte des Faches an den deutschsprachigen österreichischen Universitäten bis in das Jahr 1938*, Graz, 1992, hier S xv.

<sup>62</sup> Vgl. Josef Strzygowski, Alois Riegl, *Die spätrömische Kunst-Industrie nach den Funden in Österreich-Ungarn*, S 263-266, in: Karl Krumbacher (Hg.), *Byzantinische Zeitschrift*, Leipzig, Bd. 11, 1902, hier S 265, *„Da ich nun aber begonnen habe, meine Kampfstellung einzunehmen – Wickhoff und Kraus gegenüber -, so mag nun auch Riegl hören, was ich gegen sein System (...) einzuwenden habe.“*

<sup>63</sup> Seine Schülerin Luise Holtei berichtet dies in verklärender Bewunderung: *„In jedem Augenblicke war sich Strzygowski bewußt, daß er mit der Kunst eines der höchsten Güter der Menschheit in Händen hält: „Ich wenigstens kenne kein weiteres als noch die Religion und die Liebe“, so sagt er oft in seiner warm persönlichen Art, und so gibt er als Gelehrter auch einer Forderung des Gemütes nach, wenn er mutig die Forschung auch auf den, von persönlicher Einstellung nicht ganz zu befreienden Inhalt (=seelischen Gehalt) ausdehnt.“* Vgl. Luise Holtei, *Strzygowski als Lehrer*, S 23-26, in: *Josef Strzygowski 70 Jahre*, Kattowitz, 1932, hier S 24. Auch Walter Pach berichtet, dass Strzygowski jeden noch so wichtigen Termin, etwa mit eventuellen Geldgebern, verstreichen ließ wenn ein Objekt, hier bei einem amerikanischen Kunsthändler, sein Interesse fand: *„Why don`t you see, this piece comes from Asia Minor, and it throws light on those things from Siberia. I may never be able to see this objects again if I go now. No, it`s impossible, I can`t leave.“* Strzygowski setzte sich

In die Kritik dieser Interpretation einer geistigen Biographie als Tragödie sollte einbezogen werden, dass die Auseinandersetzung nicht nur mit dem späten Strzygowski nur zu oft selbst literarische Züge angenommen hat.<sup>64</sup> Als Protagonisten wurden und werden wechselnd u. a. Wickhoff, Schlosser oder Riegl besetzt, während die Rolle des Antagonisten Strzygowski immer unbestritten vorbehalten blieb.<sup>65</sup> Die Opposition zur Wiener Schule stand auch, wie

---

offenbar zwei Stunden mit diesen Objekten auseinander, für die in der knappen Terminplanung der amerikanischen Reise 1922 nur 15 Minuten vorgesehen gewesen wären: „*Strzygowski, as usual, had his mind on essentials. They had been the study of his lifetime, they had made him what he was; everything else could wait; the chance to see deeper into his work could not.*“ Vgl. Pach, *Queer thing*, 1938, S 270. Strzygowski schrieb später von sich selbst ein „*unbefangenes vorgehendes Werkzeug*“ des „*Arbeitsstoffes*“ geworden zu sein. Vgl. Strzygowski, *Machtkunst*, 1941, S 751. Strzygowskis Zeitgenosse und Freund Bissing weist diesem zahlreiche falsche Annahmen und Ungenauigkeiten nach. (z.B. ebenda S 29, 31, 42, 79 bzw. derselbe, *Auseinandersetzung*, Bd. 2, 1951, S 85, 87, 89, 115, 122) gesteht diesem jedoch zu: „*Strzygowski treibt ein tiefes, ehrliches Ethos, aber es bleibt formlos und widerspruchsvoll, rein gefühlsmäßig*“. Vgl. Bissing, *Auseinandersetzung*, Bd. 1, 1950, S 15. Vgl. ebenda S 26, „*In stolzer Zuversicht, dem Nachtwandler gleich, geht er seine Bahn. Was ihn dabei aufrechterhält, das wollen wir, um ihm gerecht zu werden, nicht verkennen, ist ein hohes sittliches Streben.*“ Vgl. auch ders., *Auseinandersetzung*, Bd. 2, 1951, S 96.

<sup>64</sup> Bereits zu seinen Lebzeiten sah ein Schüler Strzygowskis Werk wesentlich unter ästhetischer Perspektive, die auch als leise Kritik an manchen Wendungen verstanden werden könnte: „*Jedem großzügigen, bahnbrechenden wissenschaftlichen Werk, mag es nun dem Gebiete der Natur- oder Geisteswissenschaft angehören, verleiht die schöpferische Kraft, der es entspringt einen künstlerischen Zug. So wirkt auch das Gesamtwerk Josef Strzygowski's. Ich sehe es als einen einheitlichen Bau, stehe ihm als ein seinem Geisteswert verfallener Beschauer wie einer lebendigen Schöpfung gegenüber.*“ Vgl. Paul Stock, *Das Wachstum der Kunstschau Josef Strzygowskis*, S 13-17, in: *Josef Strzygowski 70 Jahre*, Kattowitz, 1932, hier S 13. Ein weiterer Schüler, Ernst Diez, verglich Strzygowski mit Don Quixote. Vgl. Diez, *Kritik Strzygowskis*, 1963, S 107.

<sup>65</sup> Zuletzt hat Christopher Wood dahingehend argumentiert, als er meinte der „*taktlose(r)*“ und „*defensive*“ Stil Riegls in seiner Erwiderung auf Strzygowskis *Orient oder Rom* sei nur deshalb erklärbar, weil Strzygowski diesen auf sein eigenes Niveau heruntergezogen habe. Vgl. Wood, *Strzygowski und Riegl*, 2004, S 221. In Strzygowskis eigener Schule waren diese Rollen freilich genau umgekehrt verteilt, hier werden dem Lehrer, dessen Arbeit von der „*Ehrlichkeit wahrhaft heißen Bemühens und männlich ernsten Ringens*“ künde, faustische Züge eingeschrieben. Vgl. Ginhart, *Strzygowski als Kunstforscher*, 1932, S 23. Auf die Differenzen zwischen Strzygowski und der Wiener Schule wird weiter unten, Einleitung und Kap. II, eingegangen. Auf die in diesem Zusammenhang zu problematisierende wechselseitige Etikettierung als *Pseudowissenschaft*, hinter welcher oft handfeste materielle Interessen stehen, haben zuletzt Dirk Rupnow, Veronika Lipphardt, Jens Thiel, Christiana Wessely (Hg.), *Pseudowissenschaft*, Frankfurt am Main, 2008 hingewiesen. Vgl. ebenda, Einleitung, S 07-20. Zur Historisierung der Kategorie *Pseudowissenschaft* vgl. im selben Band auch den Text von

jüngst bemerkt wurde, „*einer breiteren Rezeption seines kunsthistorischen Werkes immer schon im Weg.*“<sup>66</sup> Diese Positionierung, eine Weiterentwicklung des Verständnisses Strzygowskis als Außenseiter der *scientific community*, wurde zuletzt *in extremis* geführt als dieser als akademischer Lehrer Adolf Hitlers präsentiert<sup>67</sup> bzw. Charakterzüge unterstellt wurden („*Abgefemtheit*“), die allenfalls Hitlers „*würdig gewesen wären.*“<sup>68</sup> In einer Ästhetik des Bösen hat Strzygowski wohl in diesen Rollen als *praeceptor* bzw. Wiedergänger des

---

Mitchell G. Ash, Pseudowissenschaft als historische Größe, ein Abschlusskommentar, S 451-460, der sich im Kontext gegen eine moralistische Betrachtungsweise historischer Phänomene wendet, die freilich nicht auf Werturteile verzichten muss, doch: „*Wer allein moralistisch vorgeht, bringt sich schon im Vorfeld um Möglichkeiten historischen Begreifens, bevor diese thematisiert werden können.*“ Vgl. ebenda, S 457. Auf die persönliche Abneigung Schlossers wurde zuletzt hingewiesen. Vgl. Georg Vasold, Riegl, Strzygowski und die Entwicklung der Kunst, S 95-111, in: *Ars, Journal of the Institute of Art History of Slovak Academy of Sciences*, Bd. 41, 1, 2008, hier S 97. Schlosser begriff den Abwehrkampf um das geistige Erbe der Wickhoff-Schule gegen Strzygowski als seine „*Soldatenpflicht*“. Vgl. Edwin Lachnit, Julius von Schlosser (1866-1938), S 151-162, in: Heinrich Dilly (Hg.), *Altmeister moderner Kunstgeschichte*, Berlin, 1999.

<sup>66</sup> Tragatschnig, Strzygowski, 2009, S 593.

<sup>67</sup> So vermutet Edwin Lachnit eine Kenntnis Hitlers der Lehren Strzygowskis: „*Es soll jedoch hypothetisch auf die Möglichkeit hingewiesen werden, daß Elemente der Strzygowskischen Lehre direkt an der geistigen Bildung des jungen Adolf Hitler Anteil gehabt haben könnten.*“ Vgl. Erwin Lachnit, *Die Wiener Schule der Kunstgeschichte und die Kunst ihrer Zeit, Zum Verhältnis von Methode und Forschungsgegenstand am Beginn der Moderne*, Wien, Köln, Weimar, 2005, S 120. Welche Inhalte ein (volksbildnerischer?) Vortrag Strzygowskis in der in Frage kommenden Zeit hätte haben können vgl. weiter unten, Kapitel II und III. In der Literatur zu Hitlers Wiener Jahren kommt Strzygowski nicht vor, es gibt keinen Beleg, dass Hitler Josef Strzygowski auch nur dem Namen nach gekannt hatte. Vgl. dazu Joachim Fest, *Hitler*, Frankfurt am Main, Berlin, Wien, 1973, Brigitte Hamann, *Hitlers Wien, Lehrjahre eines Diktators*, München, 1996, Ian Kershaw, *Hitler 1889-1936*, Stuttgart, 1998 bzw. ders., *Hitler, 1936-1945*, Stuttgart, 2000 bzw. zuletzt Birgit Schwarz, *Geniewahn: Hitler und die Kunst*, Wien, Köln, Weimar, 2009.

<sup>68</sup> Wood, Strzygowski und Riegl, 2004, S 226. Wood, im manichäischen Jargon, nennt Strzygowski einen „*tölpelige(r)n Provinzbewohner*“, hatte jedoch die Rolle des „*Luzifer der Kunstgeschichte*“, der die „*ununterdrückbare dämonische Dimension*“ der „*Zivilisation*“ repräsentiere, freilich für jemand anderen vorgesehen: Hans Sedlmayr (S 229). Zu Hans Sedlmayr vgl. Hans H. Aurenhammer, Hans Sedlmayr und die Kunstgeschichte an der Wiener Universität 1938-1945, S 161-195, in: Jutta Held, Martin Papenbrock (Hg.), *Kunst und Politik, Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft*, Bd. 5, Schwerpunkt: *Kunstgeschichte an den Universitäten im Nationalsozialismus*, Göttingen, 2003.

*summum malum* der Zivilgesellschaft die äußerste Grenze negativen Ruhms erreicht und zumindest auf diese Weise die *damnatio memoriae* überwunden.<sup>69</sup>

Für vielfältige Unterstützung möchte ich Dr. Heinrich, Ursula, Dr. Elke und Christian Schödl, meinem Doktorvater Dekan Univ. Prof. Dr. Michael Viktor Schwarz, Univ. Prof. Dr. Johann Konrad Eberlein, Dr. Georg Freund und Dr. Christoph Bazil danken. Ohne die Hilfe und das Interesse meiner Ehefrau Mag. Kerstin Schödl sowie das Verständnis unserer kleinen Tochter, in deren erste drei Lebensjahre die Recherchen und die Niederschrift dieser Dissertation gefallen sind, wäre ich nicht in der Lage gewesen, diese Arbeit zu verfassen.

Ihnen allen sei sie deshalb zugeeignet.

---

<sup>69</sup> Georg Vasold hat zuletzt darauf aufmerksam gemacht, dass Strzygowski neuerdings im Rahmen der Wissenschaftsgeschichte bzw. einer Neueinschätzung des Frühwerks „*erstaunlich viel Beachtung geschenkt*“ wird. Am Wiener Institut für Kunstgeschichte wurde einst darüber debattiert, die Schriften Strzygowskis „*wegzusperrern*“, um Studierende vor seinem „*negativen Einfluss zu schützen*.“ Vgl. Vasold, Riegl, Strzygowski, 2008, S 95, Anm. 2. Auf skurrile Auswirkungen des Weglassens Strzygowskis hat Christina Maranci anhand ihres Forschungsgegenstandes Armenien hingewiesen, der von Strzygowski zuerst umfassend problematisiert worden war. Ursprünglich apotropäisch gemeint, zeige die Nichtbeachtung Strzygowskis, etwa bei Krautheimer, bloß die weiter andauernde Macht seiner Thesen: „*Yet this manipulation of the historiographical account is very telling, and reveals, perhaps in spite of itself, how powerful the figure of Strzygowski has become.*“ Vgl. Christina Maranci, *Basilicas and Black Holes: The Legacy of Josef Strzygowski and the case of Armenian architecture*, S 313-320, in: *Acta Historiae Artium*, Bd. 47, Budapest, 2006.

## I. Einleitung

### I.I Der Ruf nach Wien

Am 3. November 1909 hielt der damals 47 Jahre alte Hofrat Professor Dr. Josef Strzygowski seine programmatische Antrittsvorlesung an der Universität Wien zum Thema *Die Kunstgeschichte an der Wiener Universität*.<sup>70</sup>

Strzygowski war in der Nachfolge Franz Wickhoffs auf den Lehrstuhl berufen worden, nachdem er als Gründungsprofessor seit 1892 in Graz unterrichtet hatte. Strzygowski hatte sich in Graz den Ruf eines äußerst aktiven und originellen Forschers erarbeitet. Für das dortige Institut hatte er mit „bis an die Grenzen der „Unbotmäßigkeit““ gehender Härte bei Verhandlungen mit dem Ministerium durchzusetzen versucht, was er für dessen Gedeihen als notwendig erachtete.<sup>71</sup> Bereits in diesen Jahren erfolgten zwei Rufe an Strzygowski, 1893 nach Breslau und 1904 nach Halle. Der abgewehrte Ruf nach Halle verschaffte ihm übrigens am 22. Mai 1904 den Titel eines Hofrates.<sup>72</sup>

Dem Ruf nach Wien war eine tiefgreifende Kontroverse vorausgegangen, die schließlich zur völligen Entfremdung der beiden an der Universität bestehenden Lehrkanzeln für Kunstgeschichte führen sollte.

### I.II Die Wiener Lehrkanzeln für Kunstgeschichte

Nachdem am 9. November 1852 die erste Lehrkanzel mit Rudolf Eitelberger von Edelberg (1817-1885) besetzt worden war, kam es 1873 zur Errichtung einer zweiten Lehrkanzel. Berufen wurde der von Eitelberger und Sektionschef Gustav Heider geförderte Moriz Thausing. Vor einer zwecks dieser Berufung eingesetzten Kommission erklärte Eitelberger, er lege auf Thausing „Wert, weil dieser von historischen Studien ausgegangen sei, und damit das kulturhistorische Moment gehörig zur Geltung bringen könne.“<sup>73</sup> Thausing war Mitglied

---

<sup>70</sup> Josef Strzygowski, *Die Kunstgeschichte an der Wiener Universität*, S 393-400, in: Alfred von Berger, Leopold von Chlumecky, Karl Glossy, Felix von Oppenheimer (Hg.), *Österreichische Rundschau*, Band XXI, Heft 5, Wien, Leipzig, 1909.

<sup>71</sup> Walter Höflechner, *Die Kunstgeschichte an der Universität Graz*, S 72-171, in: Walter Höflechner, Götz Pochat, *100 Jahre Kunstgeschichte an der Universität Graz, Mit einem Ausblick auf die Geschichte des Faches an den deutschsprachigen österreichischen Universitäten bis in das Jahr 1938*, Graz, 1992, hier S 79.

<sup>72</sup> Höflechner, *Kunstgeschichte*, 1992, S 78.

<sup>73</sup> Walter Höflechner, Christian Brugger, *Zur Etablierung der Kunstgeschichte an den Universitäten in Wien, Prag und Innsbruck. Samt einem Ausblick auf ihre Geschichte bis 1938*, S 06-69 in: Walter Höflechner, Götz Pochat, *100 Jahre Kunstgeschichte an der Universität Graz, Mit einem Ausblick auf*

des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung, er war über die „*mediävistisch-hilfswissenschaftlich orientierte(n) Geschichtsforschung zur Kunstgeschichte*“ gelangt. Es war durchaus in Eitelbergers und Heiders Interesse gelegen, dass mit einer Berufung eines derartig profilierten Mannes das „*Moment der Ästhetik*“ in den Hintergrund trete. Mit Jahresbeginn 1880 wurde auch Thausings Lehrkanzel zu einem Ordinariat. Thausing verstarb 1884, sein Ordinariat wurde durch den ebenfalls von Eitelberger protegierten Franz Wickhoff (1853-1909) – zunächst als Extraordinarius – nachbesetzt. Auch Franz Wickhoff kam aus dem Institut für österreichische Geschichtsforschung, die dort „*vertretenen Methoden schienen ihm die eigentliche Grundlage für eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Kunst zu sein*“. Die Besetzung des Ordinariats mit dem jungen Wickhoff – er war zu diesem Zeitpunkt 28 Jahre alt – schien innerhalb der Fakultät jedoch nicht auf ungeteilte Zustimmung gestoßen zu sein, sie wurde offenbar als „*Markierung der durch das Institut für österreichische Geschichtsforschung erhobenen Ansprüche empfunden*“.<sup>74</sup> Diese Konflikte, die 1909 anlässlich der Berufung Strzygowskis aufbrachen, traten im Kern schon 1886 zu Tage, als es darum ging Eitelbergers Nachfolge, er war im Jahr zuvor verstorben, zu regeln: „*Durch die von Eitelberger vorgegebene Arbeitsweise und durch den Umstand, dass mit der Ernennung Wickhoffs die seinerzeit schon anlässlich der Installierung der zweiten kunsthistorischen Lehrkanzel zugrundegelegten Überlegungen – die starke historische Bindung und die konkrete Einbindung in das Institut für österreichische Geschichtsforschung – neuerlich zur Grundlage des Handelns gemacht worden waren, ergab sich für die Nachfolge Eitelberger die Verpflichtung, einen Fachmann zu finden, der gleichsam in übergeordneter Position, unter stärkerer Berücksichtigung des Gesamten des Faches, und das hieß unausgesprochenermaßen auch unter stärkerer Berücksichtigung des ästhetischen Moments der Kunstbetrachtung, und auch mit geringerer Akzentuierung auf die österreichischen Verhältnisse (welche durch die stark quellenorientierte historische Forschung auf der zweiten Lehrkanzel aus der Sache heraus und auch im Sinne der für den Staat verfolgten Zielsetzungen gegeben war) das Fach zu vertreten in der Lage sein sollte*“.<sup>75</sup>

---

die Geschichte des Faches an den deutschsprachigen österreichischen Universitäten bis in das Jahr 1938, Graz, 1992, hier S 24.

<sup>74</sup> Höflechner, Brugger, Etablierung der Kunstgeschichte, 1992, S 26ff.

<sup>75</sup> Ebenda, S 30f. Die Positionierung des Instituts für Österreichische Geschichtswissenschaft und den Affront der Strzygowskis Berufung gegen dessen Interessen bedeutete, hat Suzanne Marchand herausgearbeitet. Vgl. Marchand, 1994, S 115. Das Institut wäre eine ideologische Bastion der Habsburger-Monarchie gewesen, dessen Gelehrte (Wickhoff, Riegl, Mühlbacher) an der „*defense of their polyglot world*“ gegen die separatistischen Nationalismen beteiligt gewesen seien. In der spätromischen Kultur hätten sie ein ideales Medium ihres internationalen Ansatzes gefunden, in einer kontinuierlichen Formensprache, die vom Klassisch-Antiken zum Karolingischen reiche, den Nachweis

Nachdem jedoch keine geeignete Persönlichkeit aufgefunden werden konnte, blieb die Lehrkanzel Eitelbergers bis auf weiteres unbesetzt. Die Streitigkeiten, an denen Wickhoff nicht unbeteiligt war, zeigen bereits eine tiefe Spaltung der Fakultät. Erst im Jahre 1894 konnte mit Alois Riegl ein Kandidat gefunden werden, der im Fakultätskollegium einhellige Zustimmung erlangen konnte. Freilich konnte sich in der Berufung Riegls abermals das Institut für österreichische Geschichtsforschung durchsetzen. Riegl wurde 1897 zum Ordinarius der seit über zehn Jahren unbesetzten „zweite(n) ordentliche(n) Lehrkanzel“ für Kunstgeschichte ernannt. Die Bezeichnung *zweite Lehrkanzel* für die Eitelberger'sche bedeutet eine Umkehrung der zeitlichen Abläufe, nachdem die Lehrkanzel Wickhoffs als Nachfolger Thausings chronologisch eigentlich die zweite gewesen war. Aufgrund der langen Vakanz der ursprünglich ersten Lehrkanzel Eitelbergers, kam es jedoch zu dieser Umkehrung der Verhältnisse.<sup>76</sup>

### I.III Die Berufung Strzygowskis 1909

Alois Riegl war im Juni 1905 verstorben, sein Nachfolger wurde, zunächst als Extraordinarius, Max Dvorak (1874-1921), auch er ein Absolvent des Instituts für österreichische Geschichtsforschung. Im April 1909 verstarb Franz Wickhoff in Venedig, die nunmehr zu Tage tretenden Unstimmigkeiten die nichts anderes als ein „*Aufeinanderprallen zweier unterschiedlicher Auffassungen von Kunstgeschichte*“ darstellten, ähnelten jenen, welche die Nachfolge Eitelbergers geprägt hatten.<sup>77</sup> Abermals bestand das Institut für österreichische Geschichtsforschung auf der Nachbesetzung des Lehrstuhls durch einen

---

des internationalen Charakters europäischer Kulturentwicklung. Auch Margaret Olin positioniert Riegl als einen Verteidiger Altösterreichs: „*Similarly, Riegl's conception of late Roman art exemplifies the way in which an art historian can help construct and intervene in an ideology not of nationalism, but of an official internationalism, specifically, the embattled internationalism of the Habsburg empire, then beginning to crumble before the onslaught of nationalist forces.*“ Vgl. Margaret Olin, Art History and Ideology Alois Riegl and Josef Strzygowski, S 151-170, in: Penny Schine Gold, Benjamin C. Sax, Cultural Visions: Essays in the History of Culture, Amsterdam-Atlanta, 2000, hier S 155. Marchand entwickelt ihren Gedanken in dies., German Orientalism, 2009, S 405 weiter und sieht die Differenz der beiden Parteien des Besetzungsvorganges nicht mehr auf die Interessen des Instituts bezogen, sondern als einen Konflikt zwischen „*liberal and non-liberal factions*“, wobei die einen offenbar durch Strzygowskis Suche nach einer „*pure Urheimat*“ beeindruckt waren, die anderen „*liberal loyalists emphasising ethnic diversity under Roman Catholic auspices.*“ Weder war der Strzygowski des Jahres 1909 auf der Suche nach einer *Urheimat*, noch waren es patriotische Motive, die gegen Strzygowski ins Treffen geführt worden sind.

<sup>76</sup> Höflechner, Brugger, Etablierung der Kunstgeschichte, 1992, S 39.

<sup>77</sup> ebenda, S 49. Der Besetzungsvorgang wird ebenda, S 49-55, ausführlich geschildert

nahestehenden Vertreter. Zwei Monate nach dem Tod Wickhoffs, im Juni 1909, trat die Kommission zur Findung der Nachfolge erstmals zusammen.

Emil von Ottenthal, damaliger Vorstand des Instituts für österreichische Geschichtsforschung, forderte einen Ruf an Schlosser. Wortführer der Gegner dieser Positionierung der Lehrkanzel, war der Chemiker Rudolf Wegscheider. Dieser war offenbar ausgezeichnet vorbereitet, denn er konnte für den von ihm präferierten Josef Strzygowski eine Reihe von Gutachten ins Treffen führen, die so bedeutende Wissenschaftler wie etwa Heinrich Wölfflin, Georg Dehio, Salomon Reinach, Max von Berchem, Adolph Goldschmidt oder Friedrich Wilhelm von Bissing verfasst hatten.<sup>78</sup> Außerdem führte Wegscheider ins Treffen, dass letztlich zwei Ordinariate zu besetzen seien, Dvorak sei ja ebenfalls erst Extraordinarius. Mit dieser Argumentation eröffnete Wegscheider eine breitere Perspektive, in die sowohl die Interessen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung als auch differente Positionen integriert werden könnten. Wenig überraschend konnte die Partei um Ottenthal, dem sich der Archäologe Emil Reisch angeschlossen hatte, dieser Argumentation nichts abgewinnen. Innerhalb der Kommission zeichnete sich eine Mehrheit für die Position der Historiker ab, welche Julius von Schlosser und Max Dvorak vorschlugen. In einer Folgesitzung brachte Wegscheider, der den Indologen Leopold von Schröder für seine Position gewinnen konnte, einen Antrag auf den Ruf Strzygowskis ein.<sup>79</sup> Er unterlag, kündigte jedoch ein Minoritätsvotum an, in welchem er darauf hinwies, dass bei einem Übergehen Strzygowskis der *„hervorragendste unter den lebenden Kunsthistorikern Österreichs“* unbeachtet bliebe, der *„bahnbrechend und führend“* wirke. Strzygowski, der ohne das *„historisch-philologische Detail zu vernachlässigen, doch nicht in demselben aufgeht, sondern stets und vor allem an der lebendigen Demonstration der Kunstdenkmäler selbst jene bedeutenden Ideen und Anschauungen entwickelt, als deren Träger er bekannt ist“*. Daher sei *„auf das Entschiedenste“* zu betonen, dass *„die Besetzung der kunstgeschichtlichen Professur an der Wiener Universität nicht von dem relativ engen Gesichtspunkte der speziellen Interessen des Instituts für österreichische*

---

<sup>78</sup> Für Strzygowski hatten außerdem noch votiert: Woldemar von Seidlitz, Friedrich Sarre, Victor Schulze, Josef Sauer, Clermont Ganneau, Bruno Sauer, Johann Rudolf Rahn, Ludwig von Sybel.

<sup>79</sup> Die offenbar freundschaftliche Verbindung von Strzygowski zu Schröder führt zur Widmung des Werks Josef Strzygowski, Altai-Iran und Völkerwanderung, Ziergeschichtliche Untersuchung über den Eintritt der Wander- und Nordvölker in die Treibhäuser geistigen Lebens. Anknüpfend an einen Schatzfund in Albanien, Leipzig, 1917 an Leopold von Schröder. Der Indologe Schröder wird von Suzanne Marchand in mehreren Publikationen auch im Kontext seiner Beziehung zu Strzygowski erwähnt, zuletzt in dies., German Orientalism, 2009.

*Geschichtsforschung beurteilt werden kann und darf.*<sup>80</sup> Die Interessen des Instituts würden durch die Tätigkeit Dvoraks gesichert bleiben.

Am 3. Juli 1909 wurden die von der Kommission erstellten Vorschläge inklusive des Minoritätsvotums innerhalb der Fakultät debattiert. Die nach intensiver Diskussion um 23 Uhr durchgeführte Abstimmung gewann Strzygowski eindeutig, das von Wegscheider und Schröder formulierte Minoritätsvotum setzte sich gegen den Kommissionsvorschlag deutlich durch.<sup>81</sup> Als die Fakultät vier Tage später, am 7. Juli, erneut zusammentrat fand sich ein Kompromiss, der einerseits die Berufung Strzygowskis als Nachfolger Wickhoffs und andererseits jene Dvoraks als Ordinarius an der ehemaligen Lehrkanzel Riegls vorsah.<sup>82</sup> Beide wurden mit Wirksamkeit vom 1. Oktober 1909 in ihr Amt berufen. In weiterer Folge hat es zwei Jahre gedauert, bis es zu einer räumlichen Trennung der beiden Lehrstühle gekommen ist, für Strzygowski wurde eine Wohnung angemietet.

Somit hatten sich zu diesem Zeitpunkt die Verhältnisse der kunsthistorischen Lehrstühle nun bereits zum zweiten Mal gedreht. Wurde aus der ursprünglich zweiten Lehrkanzel Thausings infolge der zehnjährigen Nichtbesetzung von Eitelbergers Lehrkanzel die erste, besetzte nunmehr mit Strzygowski kein Vertreter des Instituts für österreichische Geschichtsforschung den diesem ursprünglich eng verbundenen Lehrstuhl.

Einen Monat nach seiner Installierung als Ordinarius, am 3. November 1909, hielt Strzygowski seine, in wesentlichen Teilen programmatisch geprägte, Antrittsrede *Die Kunstgeschichte an der Wiener Universität*. Dieser Vortrag konnte von jenem Teil der Zuhörerschaft, der sich dem Institut für österreichische Geschichtsforschung verbunden fühlte, nur als Provokation verstanden werden. Strzygowski verdeutlicht in ihr den methodischen Abstand zur Wiener Schule und hatte wohl keineswegs die Absicht sich nach den spaltenden Ereignissen rund um seine Ernennung als Brückenbauer zu versuchen.

#### I.IV Die Antrittsrede

Strzygowski beginnt seinen Vortrag mit einer Provokation: Nach einer Reminiszenz, eingedenk der Jahre zwischen 1887 und 1892, in welchen er als Privatdozent in den „*kleinen Hörsälen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung oder des archäologisch-*

---

<sup>80</sup> Zitiert nach Höflechner, Brugger, Etablierung der Kunstgeschichte, 1992, S 50.

<sup>81</sup> Zugegen waren 48 Stimmberechtigte. Für Strzygowski stimmten 25, gegen ihn 16, sieben enthielten sich. Für Schlosser stimmten 19, gegen ihn 21, hier enthielten sich acht. Max Dvorak wurde von 19 Stimmberechtigten gewählt, 26 waren gegen ihn, hier enthielten sich drei Personen. Vgl. ebenda, S 50.

<sup>82</sup> Auch über diesen Vorschlag wurde abgestimmt, 32 von 49 anwesenden Stimmberechtigten waren für den Kompromiss. Vgl. ebenda, S 51.

*epigraphischen Seminaren*“ Vorlesungen hielt, folgt ein Appell: Die Kunstgeschichte dürfe keine Hilfswissenschaft (der Historie, Anm. HS) mehr sein, ihre Rolle müsse „*dem Sehnen und Drängen der Zeit und der wissenschaftlichen Stellung*“ entsprechen.<sup>83</sup> An den wichtigsten deutschsprachigen Universitäten Österreich-Ungarns hatte sich die Kunstgeschichte jedoch bereits zum Teil seit Jahrzehnten etablieren können, so an der Universität Wien seit 1852, an der Universität Innsbruck 1868 und an der Universität Prag im Jahr 1873. Strzygowski selbst war als erster Lehrstuhlinhaber 1892 nach Graz berufen worden. Dieser erste Appell ist daher selbstverständlich als (provozierender) Hinweis auf die spezifische Wiener Situation zu verstehen, und auf die enge Bindung der Kunstgeschichte zum Institut für Österreichische Geschichtsforschung, aus dessen „*kleinen Hörsälen*“ der Privatdozent Strzygowski ausgezogen war, um nun, siebzehn Jahre später, im „*größten zur Verfügung stehenden Hörsaale*“ seine Antrittsvorlesung abzuhalten.

In diesem Duktus führt Strzygowski weiter aus, dass die im 19. Jahrhundert unternommenen Versuche der Abgrenzung der (Wiener) Kunstgeschichte in Richtung Archäologie und Ästhetik bzw. der Anschluss der Kunstgeschichte an die Geschichtsforschung nicht als irreversibler Prozess betrachtet werden dürften. Im Gegenteil, es sollte eher wieder Anschluss an die beiden Fächer gewonnen werden, bzw. eine Öffnung in Richtung „*mancher anderen Wissenschaft*“ erfolgen.<sup>84</sup>

Die (zeitgenössische) Kunst selbst sei mittlerweile überaus populär geworden, deshalb sei in den in Wien auszubildenden „*jungen Männern*“ eine durch „*Anschauung, Unterricht und Übung gefestigte Überzeugung vom Wesen der Kunst und die Empfindung zu wecken, dass die Kunst nicht lediglich Handwerk und eine Sache zu Luxus und Zerstreung ist, sondern den höchsten Gütern zugerechnet werden muß, die uns noch geblieben sind.*“<sup>85</sup>

Durch die von Strzygowski geplante Lehre sollte also eine ernsthafte, wissenschaftlich-fundierte Auseinandersetzung mit der Kunst befördert werden, die darüber hinaus auch eine interessierte Öffentlichkeit unterweise. Der Kunst werde derzeit offenbar nicht mit dem gebotenen Ernst begegnet, vielmehr fühle man sich in gewisser Weise an die „*Zeiten Gregors von Nyssa und in den religiösen Hader des 4. Jahrhunderts versetzt, wo jeder Trödler eine andere Meinung über Gott und Christus hatte, und auf allen Gassen von diesen hohen Dingen gesprochen wurde.*“ Der Autor selbst rückt durch die von ihm verwendete

---

<sup>83</sup> Strzygowski, *Kunstgeschichte Wiener Universität*, 1909, S. 393. Auch Semetkowski, 100. Geburtstag, 1962, S. 476, empfand den provozierenden Charakter dieser Rede, die „*mit aller Tradition*“ brach.

<sup>84</sup> Strzygowski, *Kunstgeschichte Wiener Universität*, 1909, S. 393.

<sup>85</sup> Ebenda, S. 394.

Metaphorik die Kunst in die Nähe der Religion, als eines der *höchsten Güter die uns noch geblieben sind*.

Hier offenbart sich also nicht nur Strzygowskis an höchsten Ansprüchen orientiertes Kunstverständnis – gleichzeitig parallelisiert er auch Kunst und Religion, und schlägt die Kunst als Surrogat für eine sich in der Moderne auflösende Religion vor, denn: Es gibt eine *„kleine Gemeinde von Kunstfreunden, die im Gegensatz zur breiten Masse die Kunst so hoch stellt, dass sie von ihr eine Art Erlösung erwartet.“* Diese wären der Auffassung, die Kunst – einst *„Ausdruck echter Religiosität“* – könne Ersatz bieten für die *„zerfallende alte Weltanschauung“*, diese *„Wenigen“* liebten die Kunst, die *„früher eine Dienerin aller Art von Macht war, wieder um ihrer selbst willen“*, wie es einst *„die Griechen in voralexandrinischer Zeit“* taten. Strzygowski selbst scheint sich diesem Kreis der Kunstreligiösen nicht unmittelbar zugehörig zu fühlen, als *„Lehrer der Kunstgeschichte“* sei er vielmehr dazu berufen *„durch Versenkung in das einzelne Kunstwerk“* sowie der Vermittlung der *„Persönlichkeit einzelner großer Meister“* diese Sehnsüchte *„bis zu einem gewissen Grade“* zu erfüllen, dies sei die *„schwere Aufgabe“* die Strzygowski stets *„neben aller wissenschaftlichen Arbeit mit als Ziel vorschweben wird.“*

Der *„Lehrer der Kunstgeschichte“* ist demnach funktionell nicht nur der Wissenschaftler, er erfüllt in einer areligiösen, sinnentleerten Moderne auch ein verantwortungsvolles priesterliches Amt, welches nicht von Laien ausgeübt werden könne. Das Selbstverständnis eines vom Autor skizzierten Kunst-Lehrers muss somit changieren zwischen dem pädagogisch-verständnisvollen Eros des Eingeweihten und dem nach verwertbarer Erkenntnis strebenden Wissenschaftlers. In diesem Selbstverständnis könnte auch eine Erklärung für die große Wirkung gefunden werden, die Strzygowski entfalten konnte bei jenen, welche die *„hohen ästhetischen und sittlichen Ziele der Kunst“* ahnten, in einer Zeit in der *„so vieles abbröckelt, was der Seele Erhebung über den Alltag hinaus brachte, an sie festklammern und in ihr Glauben, Hoffen und Lieben gelöst finden.“* Nicht nur die Menschen, wenn auch nur eine *„kleine Gemeinschaft“* unter ihnen, scheinen in diesen Tagen zu sich zu kommen, nein, auch die Kunst selbst – *„früher einer Dienerin aller Art von Macht“* findet wiederum zu sich selbst. In diesem dialektischen Prozess Kunst – Betrachter/Benutzer epiphanisiert sie und stellt sich wiederum in die Essentialität einer Lage ein, die sie einst bei den *„voralexandrinischen Griechen“* hatte, welche die Kunst *„um ihrer selbst willen“* liebten.<sup>86</sup> Diesen *voralexandrinischen Griechen*, die in der Kunst demnach kein Medium der Macht erblickten, sondern eine Veranschaulichung der Wahrhaftigkeit, der Freude an der Wahrheit,

---

<sup>86</sup> Strzygowski, Kunstgeschichte Wiener Universität, 1909, S 393f.

käme also die *kleine Gemeinde* der zeitgenössischen Kunstadepten gleich. Dieser zusammenhangslose Hinweis auf die besondere Kunstbegabung der *voralexandrinischen Griechen* setzt die Kenntnis von Strzygowskis Publikationen voraus. Vor allem im Spätwerk wird diese These, welche bereits einige Jahre vor der Wiener Antrittsrede vertreten wird, immer deutlicher herausgearbeitet.<sup>87</sup>

Dass es Strzygowski jedoch nicht um die Wiederbelebung eines heidnisch-antiken Kultes ging, macht der Verweis auf die christlichen Tugenden Glaube-Liebe-Hoffnung deutlich, vielmehr sei es eine Frage der seelischen (nicht der religiösen oder kulturellen) Disposition, die eine Mentalität wahrhaftigen Kunstverständnisses befördere. Diese seelische Disposition trete nun erneut auf, in jener *kleinen Gemeinde* wahrhaft Enthusiasmierter.

Nach dieser pathetischen Eröffnung wendet sich der Vortragende nunmehr der Geschichte der Lehrkanzel zu, auch dies im Zusammenhang mit dem Berufungsverfahren ein eher heikles Thema. Der Hinweis im Jahr 1882/83 als Student am „*Krankenbette*“ Eitelbergers gesessen und dadurch einen unauslöschlichen Eindruck von dessen „*Persönlichkeit*“ erhalten zu haben, stellt Strzygowski wiederum in eine Wiener Lehrtradition.<sup>88</sup> Die Ansicht, der Ordinarius für Kunstgeschichte dürften nur aus dem Kreis der Mitglieder des Instituts für österreichische Geschichtsforschung hervorgehen sei verständlich, wenn man sich der Tradition Moritz Thausings sehe. Gründungsprofessor in Wien sei jedoch Rudolf Eitelberger gewesen, seine Lehrtätigkeit habe ursprünglich die gesamte Geschichte der Kunst, einschließlich der Antike, umfasst. Strzygowski selber wollte diese, seiner Meinung nach willkürliche, Grenzziehung nicht akzeptieren – als der klassische Archäologe Wilhelm Gurlitt, der seit 1877 in Graz gelehrt hatte, im Jahr 1905 verstarb, suchte Strzygowski beim Ministerium um Ausweitung seiner Lehrtätigkeit auf antike Kunstgeschichte an.<sup>89</sup> Schließlich aber habe sich an der Universität eine Spaltung vollzogen, Thausing – Mitglied des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung – las nunmehr neuere und neueste Kunstgeschichte während der aus Halle berufene Alexander Conze die Archäologie und antike Kunstgeschichte vertrat. Nach Thausings bzw. Eitelbergers Tod 1884 und 1885 wurde zunächst Thausings Lehrkanzel, die weiter an das Institut für österreichische Geschichtsforschung gebunden war, mit Franz Wickhoff nachbesetzt. Eitelbergers Lehrstuhl

---

<sup>87</sup> Vgl. Josef Strzygowski, *Hellas in des Orients Umarmung*, in: Beilage zur Allgemeinen Zeitung, München, Nr. 40-41, 18./19. Februar 1902, S 313-317, 325-327, hier S 314, Sp. 2.

<sup>88</sup> Strzygowski, *Kunstgeschichte Wiener Universität*, 1909, S 395.

<sup>89</sup> Höflechner, *Kunstgeschichte*, 1992, S 80. Die Abhaltung der Vorlesung *Über die künstlerischen Qualitäten in der antiken Kunst* wurde genehmigt.

blieb jedoch, entgegen der Bemühungen Wickhoffs, bis zur Berufung Alois Riegls im Jahr 1895 verwaist.

Die kunstgeschichtliche Wissenschaft selbst habe in den Jahrzehnten seit der Einrichtung des Wiener Lehrstuhls eine ungeahnte Bedeutung auch für andere Bereiche erlangt. So gingen Assyriologie bzw. Ägyptologie dazu über ihren Gegenstand auch hinsichtlich bildanalytischer Fragestellungen zu bearbeiten. Hierbei gehe es nicht nur um eine ikonographische Analyse, sondern vor allem um die Dechiffrierung der in den *„Kunstformen selbst steckenden Werte“*. Ähnliches gelte für Prähistorie und die Ethnologie, diese Disziplinen wären aufgrund mangelnder literarischer Quellen zur Auswertung ihres Materials nach kunstwissenschaftlicher Methode angewiesen. Auch die Sprach- und Rechtswissenschaften hätten erkannt, dass wesentliche Voraussetzungen ihrer Arbeitsgebiete in den Artefakten der Bildenden Kunst erschlossen werden könnten. In der Diagnose der Bildabhängigkeit dieser geisteswissenschaftlichen Disziplinen erkennt Strzygowski: *„Der Kunsthistoriker wird von allen Seiten in Anspruch genommen, weil allgemein die Erkenntnis erwacht ist, dass auch das Kunstwerk eine wissenschaftliche Sprache redet und es an der Zeit wäre, sie für die einzelnen Wissenschaften ebenso lesbar zu machen, wie die Schriftsprache.“* Diese Beanspruchung des Kunsthistorikers durch andere geisteswissenschaftliche Disziplinen deutet auch die Bereitschaft Strzygowskis an, seinen eigenen Gegenstand, die Erforschung der Bilder, interdisziplinär zu gestalten. Nichts anderes ist gemeint, wenn er wenige Absätze zuvor der Kunstwissenschaft empfiehlt sich *„manch anderer Wissenschaft“* zu öffnen, die *„im Laufe der Zeit Fühlung (...)genommen hat.“* Ähnliche Konzepte wie Strzygowski selbst hätten Wickhoff (in der *Wiener Genesis*) und Riegl (in *„mehreren tiefdurchdachten Werken“*) verfolgt. Um dieser Herausforderung gerecht zu werden, habe Strzygowski aus der Erfahrung als universitärer Lehrer ein System erdacht, das in der Folge präsentiert wird: *„Die Kunstgeschichte ist ein Teil der allgemeinen Kunstwissenschaft, sie umfasst im besonderen das Gebiet der bildenden Kunst. Zu ihr gehören Baukunst, Kunsthandwerk, Ornament, Bildhauerei, Zeichnung, Malerei und die Zwischengebiete wie Gartenbau, Bühnenkunst usf., kurz alles, was von Menschenhand in der Absicht gebildet worden ist, dem Auge künstlerische Eindrücke zu vermitteln.“*<sup>90</sup>

Sechs verschiedenen Kategorien seien durch die *Kunstgeschichte* (gemeint ist wohl: *Kunstwissenschaft*) zu bearbeiten. Zunächst wären dies örtliche bzw. zeitliche Phänomene – Phänomene des Ortes würden die Katalogisierung, Inventarisierung sowie die Erhaltung von Denkmälern betreffen. Die zeitliche Kategorie beträfe alle historischen Zugänge zum jeweiligen Objekt, hier wäre der Ort der Hilfswissenschaften bzw. der schriftlichen

---

<sup>90</sup> Strzygowski, *Kunstgeschichte Wiener Universität*, 1909, S 396f.

Quellenkunde. Folgerichtig schließt Strzygowski dann auf das Institut für Österreichische Geschichtsforschung, das Wissenschaft in dieser Hinsicht betreibe. Ergebnis wäre die „*Biographie*“ und das „*Künstlerlexikon*“.

Dritte Kategorie ist jener Bereich, den Strzygowski wohl als ureigenen begreift – die Frage nach dem „*Wesen der bildenden Kunst*“, analysiert immer bezüglich des „*einzelnen Kunstwerkes*“. Nachdem Technik und Material bearbeitet wären, setzten nunmehr jene „*Untersuchungen ein, die auf eine Art Grammatik der Bildsprache führen.*“ Diese Grammatik bestünde nunmehr aus der Deduktion (Herleitung) der Unterschiede zwischen Wirklichkeit („*objektive Darstellung*“) und Kunst („*subjektive Darstellung*“) in ihrer Bedeutung bzw. Erscheinung.

Als „*Gegenstand*“ definiert Strzygowski das Thema des Kunstwerks, das jedoch über die bloße Kenntnis hinaus jedenfalls auch einer „*Einführung*“ bedarf, vor allem wenn es sich um Artefakte der Baukunst oder des Kunsthandwerks handle. Die „*Gestalt*“ zeige einen unmittelbaren Bezug der Artefakte zu Naturvorbildern, auch in den „*tektonischen Künstlern*“ oder dem „*Ornament*“, wenn auch zum Teil über Vermittlung vorangegangener Epochen. Die Gestalt wird vom Autor demnach als ein Zeichen begriffen, das aufgrund seiner Wiedererkennbarkeit allgemein verständlich erscheint, ähnlich dem Begriff einer mittelalterlichen Universalie, also der Idee eines Dinges, das die Eigenschaften der Einzeldinge in sich vereint.

Gegenstand und Gestalt stellen also den materiellen bzw. geistigen Grund her, auf dem sich Kunst formulieren kann: „*Gegenstand und Gestalt sind die an sich unkünstlerischen Voraussetzungen, deren sich der Künstler bedient, um in sie als Gefäß das zu gießen, was er zu sagen hat.*“ Aufgrund ihres Wiedererkennungswertes beinhalten sie die kommunikative Basis, sie seien „*nicht Selbstzweck, sondern Mittel der Verständigung.*“

Der künstlerische Wert hingegen, der „*Kern des Kunstwerks*“, stecke vielmehr in „*Inhalt und Form.*“ Die Form arbeite ihrerseits gegen die natürlichen Vorgaben der Gestalt. Die Form kann demnach als die Konkretisierung der natürlichen Konvention bezeichnet werden, als „*Raumform*“ bringe sie die menschlichen Gestalten sowie „*Licht, Luft und Farbe der Tiefe nach zur beabsichtigten Wirkung.*“ Der „*Inhalt*“ des Kunstwerks sei die in ihm „*nach Ausdruck ringende seelische Kraft, aus der heraus der Gegenstand und die Gestalten gewählt und in eine bestimmte Form gebracht*“ würden. *Fehle diese inhaltliche Komponente, so habe man ein rein „handwerksmäßiges Erzeugnis“ vor sich.*<sup>91</sup>

Strzygowskis Verständnis vom Inhalt eines Werks hat also nichts mit der Wiedergabe von Sachverhalten zu tun, er bezeichnet damit einen Zustand des Künstlers vor der

---

<sup>91</sup> Ebenda, S 397f.

Materialisierung eines Werks. Vor der Wahl des Gegenstandes und der Technik stehe also die mentale und psychologische Verfassung des Schaffenden. Das Ergebnis dieses Prozesses ist schließlich danach zu beurteilen, in welcher Form bzw. in wieweit diese seelischen Dispositionen ins Bild gesetzt werden.

Der Befassung mit den inhaltlichen Problemen sei „*besondere Aufmerksamkeit*“ zu widmen: „*Aus ihrer Kenntnis allein heraus lässt sich die Gesundung unserer eigenen Kunst anbahnen.*“ Strzygowskis semipriesterliches Verständnis seiner Funktion erweitert sich nunmehr um ein therapeutisches Spektrum. Die Kunst wird gesunden, wenn ihre Inhalte gesunden, und hier handelt es sich *per definitionem* um die seelischen Dispositionen der Künstler. Der Zusammenhang zwischen künstlerisch gestalteter Materie und Idee/Seele bzw. deren gegenseitige Bedingtheit ist ein Topos im Werk Strzygowskis. Nie zweifelt er an der Abhängigkeit der Form und ihrer bewussten/unterbewussten Voraussetzung im Gemüt des Künstlers. Dieser hier individuell-psychologisch formulierte Zugang dehnt sich jedoch im Oeuvre Strzygowskis immer wieder verhängnisvoll auf ganze Völker und Nationen und ihre Kunst aus.

Als Resultat derartiger Forschungen sieht Strzygowski eine „*vergleichende Kunstgeschichte*“, in welcher die „*qualitativen Tatsachen zur Grundlage der gesamten Anordnung des Stoffes*“ herangezogen werden. Dieser Bezug auf die „*qualitativen Tatsachen*“ bedeutet nichts anderes als eine Umwertung klassischer kunsthistorischer Qualifizierungsmodi. Nicht die Positionierung der Artefakte in einer möglichst korrekten historischen Reihenfolge ist das Ziel Strzygowskis, sondern die „*Anordnung des gesamten Stoffes*“ nach der Analyse der „*künstlerischen Qualitäten*“.

Eine vierte Oberkategorie kunsthistorischer Wissenschaft ist folglich der Zusammenhang zwischen dem Wandel der „*künstlerischen Werte*“ und dem spezifischen kulturhistorischen Hintergrund. Diese Zusammenschau, die zunächst die „*natürlichen Voraussetzungen, die Anfänge beim Kinde und nach Rasse, Volk, Boden und Klima; dann ausgehend vom Begriff der Persönlichkeit und ihrem Zusammenhang mit Kultur und Weltanschauung, das Werden des Stiles und die Übergangszeiten*“ beachtet, bezeichnet Strzygowski als die „*synthetische*“. Diese werde zur Erkenntnis einer in „*Kulturkreisen*“ organisierten Entwicklungsgeschichte der Kunst führen. Die fünfte Kategorie beschäftigt sich mit dem „*Beschauer*“ des Kunstwerkes – hier sollte jedoch nicht mit einer „*experimental-psychologischen Methode*“ gearbeitet werden, sondern die Geschichte des „*Geschmacksurteils*“ und der „*Kritik*“ sollte hier im Fokus liegen.

Als letzte Kategorie müsse die Kunstgeschichte ein Kontrollsystem ihrer eigenen Tätigkeit einrichten. „*Denkmalpflege, wissenschaftliche Arbeit, Unterricht und Geschichte des Faches*“ seien dessen Bestandteile.<sup>92</sup>

Hier endet Strzygowskis Systematik einer Wissenschaft der Bildenden Kunst. Dieses System wird er im Laufe der Jahrzehnte weiterentwickeln bis es in den 1920er Jahren durch die *Krisis der Geisteswissenschaften* bzw. *Forschung und Erziehung* auch einen monographischen Abschluss findet.<sup>93</sup>

## I. V Ansichten und Bekenntnisse

In diesem programmatischen, um Abgrenzung zur *Wiener Schule der Kunstgeschichte* bemühten, Vortrag, sind wesentliche Elemente von Strzygowskis Kunstauffassung, seiner Ästhetik, und seinem Verständnis einer kunstwissenschaftlichen Methode enthalten.

Kurz zusammengefasst vertritt er folgende Auffassungen:

- Kunst ist eine unmittelbare, in Materie verwandelte seelische Äußerung des Künstlers.
- Kunst ist in der Lage, sinnstiftend zu wirken und Religionsersatz in areligiöser Zeit zu sein. Es existiere die Möglichkeit Anschluss an ein Kunstverständnis zu finden, das jenem der Griechen vor Alexander dem Großen ähnele.
- Aus diesen Gründen ist Kunst von höchster kultureller, gesellschaftlicher und damit auch politischer Relevanz und sollte daher nur vom methodisch ausgebildeten *Fachmann* gedeutet werden.
- Um Kunst wahrhaftig deuten zu können, bedarf es einer Erneuerung der kunstwissenschaftlichen Methode.
- Diese erneuerte Methode kümmert sich in erster Linie um das Artefakt selbst, den in ihm geborgenen Logos und die jeweiligen rein *künstlerischen Qualitäten*.
- Der zur Vermittlung dieser Methode notwendige Unterricht an den Universitäten ist durch „*Anschauung, Unterricht und Übung*“ geprägt. Das Kunstwerk selbst rede eine „*wissenschaftlich feststellbare Sprache*“, diese sei ebenso „*lesbar zu machen, wie*

---

<sup>92</sup> Strzygowski, Kunstgeschichte Wiener Universität, 1909, S 399.

<sup>93</sup> Josef Strzygowski, Die Krisis der Geisteswissenschaften, Vorgeführt am Beispiele der Forschung über Bildende Kunst, Ein grundsätzlicher Rahmenversuch, Wien, 1923 und ders., Forschung und Erziehung, Der Neuaufbau der Universität als Grundlage aller Schulverbesserung, Stuttgart, 1928.

die *Schriftsprache*“. Durch diese Methode der „*Anschauung*“ soll zum „*Wesen der bildenden Kunst*“ vorgedrungen, eine „*Grammatik der Bildsprache*“ deduziert werden.<sup>94</sup>

- Andere Zugänge, etwa philologisch-historische oder biographische sind dagegen vernachlässigbar.
- Am Ende steht eine nicht mehr als Chronologie geführte Kunstwissenschaft, sondern ein direkter Vergleich von einzelnen Artefakten aufgrund der in ihnen angelegten *künstlerischen Qualitäten*.

Manifest scheint über diese sehr grundsätzlichen Positionierungen hinaus jedenfalls Strzygowskis Selbstverständnis als Visionär, der von der Essentialität der (Bildenden) Kunst innerhalb der Kultur sowie vom Primat der Kunstgeschichte innerhalb der Geisteswissenschaften überzeugt ist.<sup>95</sup> Sein metaphysischer Werksbegriff, der seelische Dispositionen des Künstlers in die Artefakte integriere, sein Anspruch auf die exklusive Deutung der Kunst für eine *kleine Gemeinschaft* von Kunstfreunden, forderte ein hermeneutisch-phänomenologisches Verständnis von Kunstwissenschaft. Dieses esoterische Verständnis von künstlerisch geformter Materie, das ihn durchaus als Kind seiner Zeit erscheinen lässt, steht in Konkurrenz zur Relevanz und Aktualität seiner Ansichten zur Erkenntnis des Artefakts sowie zu dessen wissenschaftlicher Bearbeitung. Strzygowski erweist sich im Jahr 1909 als ein Verfechter einer *ikonischen Wende*, die sich radikal von den Fesseln historischer-historisierender Rückbindungen befreien will. Sein primäres Interesse gilt dem Objekt an sich und dessen Weltbezügen aus dem eigenen Logos heraus. Das Kunstwerk rede eine wissenschaftlich beschreibbare Sprache, deren Dechiffrierung durch die Geschichtswissenschaften und ihre subalternen Hilfsfächer nicht geleistet werden könne.

Nichts anders als eine Umwälzung bedeutet es schließlich, wenn Strzygowski eine „*vergleichende Kunstgeschichte*“ fordert, in welcher die „*qualitativen Tatsachen zur Grundlage der gesamten Anordnung des Stoffes*“ herangezogen werden.<sup>96</sup> Die *qualitative* Verfasstheit des Artefaktes begründet dessen entwicklungsgeschichtliche Position. An dieser methodischen Prämisse wird Strzygowski festhalten, sie wird entscheidenden Einfluss auf die Gestaltung seiner Theorien nehmen.

Ein weiteres konstitutives Moment von Strzygowskis Theorie, welches beim unvorbereiteten Hörer wohl Verwunderung auslösen musste, war der Bezug auf die *voralexandrinischen*

---

<sup>94</sup> Strzygowski, Kunstgeschichte Wiener Universität, 1909, S 397f.

<sup>95</sup> Vgl. Strzygowskis Aussage im Vorwort zu *Kunde, Wesen und Entwicklung*, Wien, 1922, S 07.

<sup>96</sup> Strzygowski, Kunstgeschichte Wiener Universität, 1909, S 399.

*Griechen*. Erscheint schon diese etwas willkürlich daherkommende Referenz geeignet um Irritationen zu verursachen, überrascht sie auch im Hinblick auf Strzygowskis sonstige eindeutige Parteinahme gegen die humanistische Denkschule und ihre vornehmlich durch die Antike geprägte Ästhetik.

Der Aufstieg Makedoniens, beginnend im vierten Jahrhundert bereits mit dem Vater Alexanders des Großen, habe demnach eine Periode beendet, deren Kunst sich durch ihre besondere Art und Weise von späteren Epochen, insbesondere wohl der nachfolgenden Zeit, unterschieden habe. Vor Alexander hätten die Griechen die Kunst „um ihrer selbst willen“ geliebt – diese wäre noch nicht zur „Dienerin aller Art von Macht“ verkommen.<sup>97</sup> Der in Berlin und München in Archäologie und antiker Kunstwissenschaft ausgebildete Strzygowski, postulierte folglich die Periode der archaischen (bzw. vorarchaischen) und klassischen Zeit als eine, deren Kunst sich noch nicht in einem Domestikenverhältnis („Dienerin“) zur *Macht* befunden hätte – diesbezüglich unterscheidet sich die Kunst der hellenistischen Epoche wesentlich. Abermals schließt Strzygowski also von ästhetischen Eigenheiten auf seelisch-politische Dispositionen und unterstellt den hellenistischen Griechen eine Entfremdung ihrer Kunst von der ihrer Vorfahren.

#### I. VI Forschungsfrage

Strzygowski wird in den Wiener Jahren – er publiziert bis zu seinem Tod 1941 – diese Auffassungen zur Kunst bzw. zur Methode der Kunstwissenschaften noch modifizieren, oft auch radikalisieren. Bestimmte Positionierungen werden verfeinert, ausdifferenziert, andere dagegen vergrößert: Dem Grunde nach ändern wird er seinen Standpunkt jedoch nicht mehr.<sup>98</sup> Eine in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung oftmals angenommene *Wende* im Denken des späteren Strzygowski kann nicht erkannt werden, vielmehr ist von kontinuierlichen Denktraditionen auszugehen, als von einer Zäsur, die zwar im Zuge des Ersten Weltkrieges auftritt, deren Auswirkungen sich jedoch keineswegs derart entscheidend darstellen, um von einer *Wende* sprechen zu können.<sup>99</sup> Gründe für die Annahme einer

---

<sup>97</sup> Strzygowski, Kunstgeschichte Wiener Universität, 1909, S 394.

<sup>98</sup> Insofern ist Eberlein zu widersprechen, der vom Grazer Strzygowski als einem „aufstrebenden, weltoffenen, wahrlich tatkräftigen und zupackenden jungen Kunsthistoriker“ spricht, der sich in Wien zu einer „Figur“ entwickelt habe, die bloß „glaubte, zu denken und dabei nur offenbarte, welchen Wahnvorstellungen sie erlegen war“ Vgl. Eberlein, Typus, 2010, S 84. Vasold, Riegl, Strzygowski, 2008, S 100 hat auf die antisemitischen Kontinuitäten in Strzygowskis Werk hingewiesen. Die vorliegende Arbeit (vgl. weiter unten, Kap. III) geht darauf ebenfalls ein.

<sup>99</sup> Eberlein verweist zu Recht auf den Verlust der Heimat Bielitz-Biala infolge des Ersten Weltkrieges. Vgl. Eberlein, Typus, 2010, S 85.

derartigen *Wende* im Denken Strzygowskis könnten im Versuch gelegen sein, Strzygowskis Werk in jenen für die Forschung fruchtbaren Teilen zu erhalten, zu retten – übergangen wird dabei jedoch die Unmöglichkeit Paradoxien in Strzygowskis Denken gleichsam dialektisch zu überwinden.<sup>100</sup> In Strzygowski verbindet sich Gegensätzliches und es stellt sich – wie bereits angedeutet – die Frage, ob es zulässig ist, nach Opportunität zu entscheiden, was an Strzygowski zu retten, und was besser vergessen wäre.<sup>101</sup>

---

<sup>100</sup> Wenn auch Olin, *Art History and Ideology*, 2000, S 167, nicht gefolgt werden kann, wenn sie meint: „*Some scholars try to disassociate the racism of his last decades with the supposedly objective achievement of his first. Whatever good came out of them, however, his early study trips to Middle East were conditioned by pan-Germanic ideological concerns just as were his later speculative works.*“ Die frühen Reisen Strzygowskis in den Orient dienten allein wissenschaftlichen Zwecken, und nicht großdeutsch orientierten Interessenslagen. Auch die Sammlungstätigkeit für Wilhelm von Bode kann wohl kaum unter eine derartige Motivation gezählt werden. Vgl. dazu Gabriele Mietke, Josef Strzygowski und die Sammlung spätantiker und byzantinischer Denkmäler, S 112-122, in: Andrea Bärnreuther, Klaus Peter Schuster (Hg.), *Zum Lob der Sammler, Die staatlichen Museen in Berlin und ihre Sammler*, Berlin, 2009. Strzygowskis „*Fachwissen, seinem Ehrgeiz und seiner planerischen Gedankenarbeit*“ sei es zu verdanken, dass die Berliner Sammlung „*spätantiker und byzantinischer Denkmäler in kurzer Zeit zu internationalem Ansehen gelangte.*“ Ebenda, S 112.

<sup>101</sup> So hat zuletzt Christian Maranci, *Basilicas and Black Holes*, 2006, S 318 auf die Schwierigkeiten hingewiesen, die der „*scholarly grandfather*“ seinen Enkelkindern bereite, indem er ihnen z.B. „*a comparative study of Armenian architecture, massive in scope, comprehensive in its content, and infused with the political ideologies of Pan-Germanism and anti-Semitism*“ hinterlasse. Diese Studie sei zunächst nach wissenschaftlichen und nicht nach moralistischen Kategorien zu beurteilen. Im Kern wird hier auch die Frage nach Strzygowskis Pseudowissenschaftlichkeit/Wissenschaftlichkeit berührt. Die wissenschaftsgeschichtliche Ordnungspolitik hat diese Kriterien mangels systematischer Möglichkeit einer Differenzierung offenbar aufgegeben. Auch klassische Pseudowissenschaften haben ihren Beitrag zur Entwicklung moderner Wissenschaften geleistet. Vgl. Michael Hagner, *Bye-bye science, welcome pseudoscience? Reflexionen über einen beschädigten Status*, S 21-50, in: Dirk Rupnow, Veronika Lipphardt, Jens Thiel, Christiana Wessely (Hg.), *Pseudowissenschaft*, Frankfurt am Main, 2008, hier S 31ff. Die Stigmatisierung als *Pseudowissenschaft* hätten die „*Wissenschaften selbst*“ eingesetzt, um „*eine neue Theorie*“, welche „*für Aufruhr sorgte und die bestehenden wissenschaftlichen Annahmen grundsätzlich in Frage zu stellen schier*“ zu marginalisieren. Ebenda, S 23. Zur Historisierung der *Pseudowissenschaften* vgl. im selben Band auch den Text von Mitchell G. Ash, *Pseudowissenschaft als historische Größe, ein Abschlusskommentar*, S 451-460. Ash weist auf die konkrete (wissenschafts)politische Funktion der Titulierung als *Wissenschaft* oder *Pseudowissenschaft* hin, die sowohl aus einer post-hoc „*Identitätsstiftung eines später entstandenen Denkkollektivs*“, einer epistemisch-politischen Haltung kritischer Zeitgenossenschaft oder einem konkreten moralökonomischen Ansatz entspringen sein kann. Vgl. ebenda, S 459.

Strzygowski selbst musste den „*entsetzlichen Zusammenbruch des Jahres 1945*“, so die Formulierung eines Schülers<sup>102</sup>, nicht mehr miterleben – und wollte man schon eine Zäsur in der Geschichte von Strzygowskis Denken annehmen, dann ist es wohl der 8. Mai 1945. Seine diesbezüglichen Überzeugungen wurden nach diesem Datum in einer Weise untragbar, die den Schluss zulässt, dass er und seine Welt aus Traditionen entstammten, an deren Fäden nicht mehr angeknüpft werden sollte. Welche Traditionen sind es jedoch, aus denen Strzygowski seine Theoreme entwickelt hat?<sup>103</sup>

Die Frage nach dem *woher* dieses strzygowskischen Denkens in seinen Brüchen und Kontinuitäten stellt sich in einer Paradoxie der Gleichzeitigkeit von Ungleichzeitigem. Wie etwa ist die Modernität und Offenheit seines Wissenschaftsbegriffs im Verhältnis zu seinem esoterischen Kunstverständnis einzuordnen? Wie seine kleinbürgerlichen, antisemitischen bzw. rassistischen Urteile bei gleichzeitiger Ablehnung traditioneller bürgerlicher Strukturen wie etwa Staatlichkeit, oder jenen, diese Staatlichkeit stützenden, humanistischen Wissenschaften? All jene Aspekte die schließlich geeignet waren, ihn der *damnatio memoriae*<sup>104</sup> anheim fallen zu lassen, sie sind im Kern bereits im Jahr 1909, zum Zeitpunkt seiner Berufung an die Wiener Universität, vorhanden: Die wissenschaftliche und ideologische Mentalität des 47 Jahre alten Strzygowski war zu dieser Zeit schon grundsätzlich angelegt.<sup>105</sup> Es ergibt sich nunmehr die Möglichkeit dieses Jahr 1909 als *terminus ante quem* für die Frage nach der Genese von Strzygowskis Denken einzuführen, als eine Zäsur in Strzygowskis Leben, die aufgrund der äußeren Umstände, vermutlich auch

---

<sup>102</sup> So formulierte es Walter von Semetkowski in einer im Radio vorgetragenen Ansprache zum 100. Geburtstag Josef Strzygowskis, vgl. Semetkowski, 100. Geburtstag, 1962, S 478.

<sup>103</sup> Obwohl Strzygowski in einschlägigen Organen (inkl. *Ahnenerbe*) publizierte, kann er wohl nicht zu den Protagonisten nationalsozialistischer Kulturpolitik, als vielmehr zu deren geistigen Vorbereitern gezählt werden. Tatsächlich waren die jüngeren Kunsthistoriker, die Generation der 30- bis 40jährigen, die zwischen 1930 und 1950 als Assistenten oder Privatdozenten arbeiteten, in dieser Hinsicht vermehrt engagiert. Vgl. Nikola Doll, Christian Fuhrmeister, Michael H. Sprenger, Kunstgeschichte im Nationalsozialismus. Aufriss und Perspektiven, S 09-27, in: Nikola Doll, Christian Fuhrmeister, Michael H. Sprenger (Hg.), Kunstgeschichte im Nationalsozialismus, Beiträge zur Geschichte einer Wissenschaft zwischen 1930 und 1950, Bonn, 2005, hier S 16. Vgl. dazu den Aufsatz von Sandra Schaeff, Der akademische Nachwuchs am Kunstgeschichtlichen Institut der Berliner Universität zur Zeit des Nationalsozialismus, S 201-218, im selben Band, der die Situation – auch mit Bezug auf die Berufung Pinders – für Berlin überprüft.

<sup>104</sup> Frodl-Kraft, Aporie, 1989, S 09.

<sup>105</sup> Wenn quellenmäßig auch nicht belegt werden kann, dass Strzygowski bereits in *Orient oder Rom* (1901) „*Indo-Germanic Geist*“ als Quelle westlicher Kunst am Werke sah, wie dies Talinn Grigor vermutete. Vgl. Grigor, Qajar, 2007 S 562.

von ihm als solche wahrgenommen wurde. Gleichzeitig eröffnet diese Zäsur jedoch auch die Chance einen Ausblick auf Strzygowskis weitere Entwicklung zu tun.

Wo und durch wen sind die einschneidenden Prägungen Strzygowskis geschehen, welcher Tradition – die der Wiener Schule war es ja offensichtlich nicht – fühlte er sich verpflichtet? Wer nahm Einfluss auf ihn und wo finden sich Anhaltspunkte für die Genese der von Strzygowski Zeit seines Lebens so pointiert und scharf geäußerten Ansichten zum Wesen des Kunstwerkes, zur kunsthistorischen Methode sowie zu seiner Geschichtstheorie?

Die vorliegende Arbeit legt ihren Fokus auf zwei zentrale Kategorien im Denken Josef Strzygowskis. Zum einen ist dies die Entwicklung seiner Methodik, zum anderen Strzygowskis Verständnis von kultureller Entwicklung, welche seiner Meinung nach in den von ihm bearbeiteten Artefakten gespiegelt und deshalb ablesbar sei.

## II. Strzygowskis Methode: Hermeneutik?

### II.I Die frühen Jahre bis zur Wiener Antrittsvorlesung

#### *„Composition“ oder: Die Griechen als Lehrer*

Im Jahr 1897 setzte sich Strzygowski zum ersten Mal öffentlich mit einem theoretischen Problem seines Faches im Rahmen eines eigenen Textes auseinander.<sup>106</sup>

In seinem Artikel *Composition* definierte er: „*Composition ist Anordnung des als notwendig Ausgewählten.*“ Das „*Wesentliche*“ soll durch Auslassung des „*Nebensächliche(n)*“ zu „*einfacher, klarer Wirkung*“ gebracht werden. Die Kunst des Mittelalters hätte eben auf dieses Prinzip verzichtet, dort sei es vor allem um die Schilderung von Inhalten gegangen, die Kunst eine „*Bilderschrift*“ gewesen. Die vornehmste Aufgabe der Kunst sei die „*Darstellung des Menschen*“, dies zu erkennen heiße die Notwendigkeit für eine bildliche „*Composition*“ zu erkennen. Unter Beachtung seiner späteren Stellungnahmen zu einer anthropozentrierten Kunst, wirkt diese frühe Äußerung des Autors zur Darstellung des Menschen umso bemerkenswerter. Allein die „*griechische Kunst*“, dadurch, „*dass sie nicht müde wurde, die einzelne, menschliche Gestalt zu bilden*“ konnte die „*Grösse*“ erreichen, die sie bis heute als „*klassisch*“ erscheinen lässt. Innerhalb griechischer Kunst ist nunmehr Praxiteles der „*Höhepunkt*“, die „*Art wie er den ruhigen Körper hinstellt, Rumpf, Kopf und Beine mit der Stütze und die Arme untereinander in Beziehung setzt, wird nur überboten*“

---

<sup>106</sup> Josef Strzygowski, *Composition*, S 47-48, in: Richard Graul, Richard Stettiner (Hgg.), *Das Museum, eine Anleitung zum Genuss der Werke der Bildenden Kunst*, Berlin, Stuttgart, 1897.

*durch die Wirkung, die der in seinen Gestalten liegende Stimmungsausdruck auf den Beschauer ausübt.“*

In der christlichen Kunst des Mittelalters sei auf eine derartige „*Durchbildung der Einzelgestalt*“ kein gesteigerter Wert gelegt worden, die Renaissance hätte es zwar versucht, bliebe aber hinter dem griechischen Vorbild zurück. Auch sei in der christlichen Kunst nicht die Modellierung der Einzelfigur zentrales Thema, vielmehr gehe es hier um die Darstellung von Gruppen. Die Renaissance problematisierte darüber hinaus den menschlichen Körper im Zustand der Ruhe, der Barock hingegen wollte die Bewegung „*zuerst mit selbstbewusster Strenge, dann Bewegung um jeden Preis.*“<sup>107</sup> Ähnlich verhalte es sich in der Kunst der hellenistischen Periode, so wie der „*reife Michelangelo und Bernini*“ nichts mehr mit der Kunst der Renaissance gemein hätten, einer „*absteigenden Entwicklung*“ angehörten, so wenig hätten der Laokoon (Abbildung 2) bzw. die pergamenischen Skulpturen mit Phidias oder Praxiteles (Abbildungen 3 und 4) zu tun. Der jeweilige Spätstil kümmere sich nicht mehr um den sicheren Stand sondern um „*kühnes sich Behaupten, imposante und dramatisch belebende Wirkung*“. Nunmehr seien es die diagonalen Achsen, die sich durchsetzten, nicht mehr die lot- und waagrechten der Renaissancekunst.

Die moderne – also zeitgenössische – Kunst verzichtete vollständig auf den kompositionellen Aufbau. Ergebnis sei die Prominenz der Landschaftsmalerei, denn „*der echte Landschaftler*“ verwerfe „*das Streben nach einer geordneten Composition*“, und „*naturgemäss alles, was darauf abzielt: denn die Landschaft baut der Zufall auf, in ihr herrscht die malerische Willkür.*“ In dieser Form der Malerei sei nicht die „*einzelne Form massgebend, sondern die Gesamterscheinung in Licht und Farbe.*“ Unter den „*moderner*“ Malern gebe es nur wenige die mit einem kompositorischen Konzept arbeiten würden, ein solches sei jedoch für „*jede Kunst*“ die „*monumental wirken will*“ unverzichtbar.<sup>108</sup>

#### *Heilung durch Anschauung: Vom pädagogischen Eros*

Im Jänner 1898 ergriff Strzygowski erneut das Wort hinsichtlich methodischer Fragen.<sup>109</sup> In der Grazer Tagespost reagierte er auf einen in einer Münchener Zeitung erschienen Artikel zum Thema *Archäologie und Gymnasium*. Strzygowski wird Zeit seines Lebens davon durchdrungen sein, dass eine Schulung des Sehens nicht etwa erst auf der Universität begonnen werden sollte, sondern bereits im Gymnasium einzusetzen habe. Im Referenzartikel greife die Fokussierung auf eine etwaige gymnasiale archäologische

---

<sup>107</sup> Ebenda, S 47f.

<sup>108</sup> Strzygowski, *Composition*, 1897, S 48.

<sup>109</sup> Josef Strzygowski, *Die deutsche Schule und die Kunst*, S 01-02, in: Grazer Tagespost Nr. 6, Graz, 6. Jänner 1898.

Ausbildung zu kurz, denn: „*Es ist längst erkannt, dass das, was unserer Zeit am meisten fehlt, die künstlerische Anschauung ist.*“ Diesem Manko stünden die Anforderungen einer materialistischen Kultur entgegen, welche einen Rechtfertigungszwang etabliert hätte, „überall“ würden „äußere Zwecke“ hineingetragen, eine Sache „um ihrer selbst willen gibt es eigentlich nicht mehr“, gerade dem Deutschen jedoch werde für gewöhnlich eine Neigung nachgesagt „*Dinge um ihrer selbst willen zu thun.*“ Zunächst sei es jedoch essentiell, die Fähigkeit des Sehens zu erwerben, ähnlich „*wie wir erst lernen müssen zu lesen.*“ Das Sehen sei „*der Urgrund alles Verstehens*“, um es zu lernen eigneten sich die Fächer der Bildenden Kunst: „*Die Künste der Ruhe, Baukunst, Bildhauerei und Malerei eignen sich für die Erziehung zum Sehen besser als Dichtkunst und Musik, weil sie den Gegenstand sofort in seiner Ganzheit vor das Auge stellen und mit einem Blick fassen lassen, wo sonst der tote Buchstabe oder unser eigene, oft recht unzulängliche Kunstfertigkeit vermitteln muss.*“<sup>110</sup>

Der Autor betont das „*auf einmal*“ der bildlichen Erkenntnis, die sich eben im Gegensatz zu literarischer oder tonaler Kunst plötzlich erschließt.<sup>111</sup> Die Wahrnehmung über das Auge vermag demnach eine unmittelbare Erkenntnis zu gewährleisten, während der „*tote Buchstabe*“ oder die eigene „*unzulängliche Kunstfertigkeit*“ bereits Abstraktionsprozesse in sich tragen. Die Auseinandersetzung mit Bildender Kunst könne demnach als eine Schule der Erkenntnis verstanden und deshalb auch didaktisch eingesetzt werden.

Darüber hinaus soll „*der Schüler*“ erfahren, dass die Kunst um ihrer selbst willen bestehe, und nicht etwa weil eine bestimmte Person, ein bestimmtes Ereignis dargestellt werde, sie von „*Diesem oder Jenem eine bildliche Vorstellung*“ gebe. Die Technik sei nur „*Mittel zum Zweck*“. Strzygowski spricht der Kunst hier das Recht auf Abstraktion zu und fordert auf, sie nicht als ein historisierendes Abbildungsmedium zu begreifen, welches allenfalls zur Illustration geschichtlicher Episoden oder Personen diene. In Abgrenzung zu den geschilderten methodisch-didaktischen Möglichkeiten der Kunst fährt der Autor nunmehr fort und benennt eine zweite Ebene der Essentialität: Die Kunst, sei sie auch „*brotlos*“, der Künstler ein „*armer Schlucker*“, ist als das zu sehen „*was sie sein soll, die Schwester der Religion, und in Zeiten, wo diese schwindet, ihre Platzhalterin.*“

Strzygowski offenbart hier ein modernes bzw. postmodernes Religions- bzw. Kunstverständnis, zweifellos um den hohen Stellenwert der Bildenden Kunst zu betonen. Kunst und Religion als sich ergänzende Medien, welche sich funktional vertreten könnten,

---

<sup>110</sup> Ebenda, S 01.

<sup>111</sup> Vgl. auch Strzygowski, *Forschung und Erziehung*, 1928, S 35, „*Dazu kommt, daß Kunstwerke von dieser Art immer in ihrem Bestande fertig vor uns stehen, ich mich nicht erst wie in der Musik mit dem Erlernen der Tonhervorbringung abplagen, nicht erst Lesen und Schreiben lernen muß, um das Kunstwerk geistig zu besitzen und genießen zu können.*“

ineinanderfließen. Gleichzeitig offenbart er jedoch ein Verständnis für den marginalisierten Status der Religion in der Moderne, die Kunst hat es übernommen, Ersatz für sie zu sein – und Strzygowski heißt dies gut. Als Synthese dieser beiden Ansätze ergibt sich nun, dass es nicht die Sehnsucht der Einwohner des „*historischen Zeitalters*“ ist, die auf den Gymnasien auch noch Archäologie und Kunstgeschichte unterrichtet zu sehen wünscht, sondern dass „*Anschauung und Denken angesichts der Kunstwerke*“ unterrichtet und gelernt werde.<sup>112</sup> Im Bild liege die Rettung vor der Gefahr einer „*übertrieben philologisch-historischen Art des Unterrichts für eine gesunde Lebensführung*.“<sup>113</sup>

Vier Jahre später entwirft Strzygowski ein Programm einer gymnasialen „*Sehschule*“, erprobt im Selbstversuch an einer Grazer Schule.<sup>114</sup> Dieser „*Anschauungsunterricht*“ könne sowohl anhand von Kunst- als auch Naturbeispielen geübt werden: „*Das Sehen der Form und ihrer Wandlungen im Wechsel der Umgebung, das Miterleben ihres Inhaltes, das Verstehen ihrer Sprache und ihres Ausdrucks, kurz das Erfassen des Wesens der Dinge in Natur und Kunst, das ist es, worauf es ankommt*.“<sup>115</sup> In der Kunst könnte das „*Gesehene und Empfundene fassbar gemacht*“ werden – Bildende Kunst eignet sich demnach nicht nur zu einer Entwicklung der sinnlichen Organe, sondern auch zur Entschlüsselung bzw. zum Erlernen einer bildeigenen Semantik. Diese Parallelisierung von philologischer und kunstwissenschaftlicher Methode schrieb Strzygowski den Philologen in einem ebenfalls 1902 erschienenen Artikel ins Stammbuch, als er einen Text in den traditionsreichen *Wiener Studien* unterbringen konnte. Diese waren als *Zeitschrift für klassische Philologie* bereits 1879 gegründet worden, als Herausgeber des Jahrganges 1902 fungierten die beiden Professoren für Klassische Philologie an der Universität Wien Edmund Hauler und Hans von Arnim. Unklassischer könnte jedoch das Thema des Aufsatzes kaum gewählt sein, es geht Strzygowski nämlich um die Entwicklung des „*griechisch-kleinasiatischen Ornaments*“ im Mittelalter.<sup>116</sup> Musste diese Wahl an sich die Leser dieser Zeitschrift bereits verwundern, reklamiert Strzygowski auch eine philologische Terminologie für sein Fach, fordert er nämlich „*eine sehr genaue Kenntnis der im Gebiete der östlichen Mittelmeerländer während des*

---

<sup>112</sup> Strzygowski, *deutsche Schule*, 1898, S 01.

<sup>113</sup> Ebenda, S 02.

<sup>114</sup> Josef Strzygowski, *Anleitung zur Kunstbetrachtung in den oberen Klassen der Mittelschulen*, S 319-328, in: *Festschrift zur Erinnerung an die Feier des fünfzigjährigen Bestandes der deutschen Staats-Oberrealschule in Brünn*, Brünn 1902.

<sup>115</sup> Strzygowski, *Kunstbetrachtung*, 1902, S 319.

<sup>116</sup> Josef Strzygowski, *Das griechisch-kleinasiatische Ornament um 967 n. Chr.*, S 443-447, in: Edmund Hauler, H. v. Arnim (Hg.), *Wiener Studien, Zeitschrift für klassische Philologie, Supplement der Zeitschrift für die österr. Gymnasien*, Wien, 1902.

frühen Mittelalters im Gebrauch befindlichen Formensprache und ihrer Dialekte.“<sup>117</sup> Auch die Kunst besitzt demnach ihre eigene Sprache sowie individuellere Ausformungen derselben als eine Art Dialekt, beide sind gleichsam philologisch auswertbar. Dass diese Dialekte höchst individuell ausfallen können, davon zeugen die Äußerungen Strzygowskis in späteren Jahren zur Genüge. Von Interesse, eben im Hinblick auf diese späteren Positionierungen erscheint deshalb folgende Stellungnahme: „Für verderblich halte ich jedes zu starke Hervorkehren nationaler oder wirtschaftlicher Absichten durch ausschließliches Heranziehen der heimischen Kunst und Natur oder die Berührung moderner Streitfragen.“<sup>118</sup> Strzygowski verwendet auch den direkten Vergleich zwischen Formen der Kunst und Formen der Sprache, wenn er Jakob Grimms Text über den Ursprung der Sprache zitiert um die motivische Entwicklung von Einzelformen, hier am Beispiel der Palmettenranke, zu beschreiben: „Was Jakob Grimm über die Wörter sagt, gilt auch hier: „Wie die Blätter vom Baum fallen sie von ihrem Stamm zu Boden und werden von neuen Bildungen überwachsen und verdrängt; die ihren Stand behaupten, haben oft Farbe und Bedeutung gewechselt, daß sie kaum mehr zu erkennen sind.“<sup>119</sup> Der Kunsthistoriker als Formenkundiger ähnelt also dem Philologen: Beide sind auf der Suche nach den Wurzeln der Form, die ihr Aussehen und ihre Bedeutung gewechselt haben könnte.

Die Kenntnis dieser Objekte sollte jedoch nicht erst eine universitäre Formenkunde vermitteln, es gelte bereits in den Gymnasien eine „*Methodik der Kunstbetrachtung*“ zu etablieren, Strzygowski selbst hatte *Anschauungsunterricht* in der siebten Klasse einer Grazer Staatsoberrealschule erteilt. Als Beispiele wählte er den *Mäher* des Naturalisten

---

<sup>117</sup> Strzygowski, *Ornament*, 1902, S 443. Christina Maranci ist die von Strzygowski herangezogene philologische Terminologie aufgefallen: „While Strzygowski shunned the materials of the philologists, their comparative method, as in many fields, still exerted a strong influence on him. In fact, Strzygowski's approach to the history of architecture is closely patterned on philological procedures“, vgl. Christina Maranci, *Armenian Architecture as Aryan Architecture: The Role of Indo-European Studies in the Theories of Josef Strzygowski*, S 363-380, in: *Visual Resources*, Band XIII, hier S 378. Maranci vermutete freilich eine gleichsam unbewusste Bindung an diese Terminologie – Strzygowski hingegen dürfte bewusst derartige Metaphern verwendet haben um auf die Ebenbürtigkeit seines Faches aufmerksam zu machen.

<sup>118</sup> Strzygowski, *Kunstbetrachtung*, 1902, S 319. Vgl. zur Anwendung der Sprachmetapher auf die Bildende Kunst auch Strzygowski, *Mschatta*, 1904, S 372, „Es sei gestattet, zum Schluß darauf hinzuweisen, daß die Sprache, welche die Mschattafassade in monumentaler Wucht redet, in den Schmucksachen der Barbarengräber des Nordens in einem Idiom wiederklingt, das zum Teil auf eine verwandte Quelle, die persisch-mesopotamisch-syrische Industrie, zurückgeht.“

<sup>119</sup> Josef Strzygowski, *Seidenstoffe aus Ägypten im Kaiser Friedrich – Museum, Wechselwirkungen zwischen China, Persien und Syrien in spätantiker Zeit*, S 147-178, in: *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen*, Bd. XXIV, Berlin, 1903, hier S 157.

Constantin Meunier (Abbildung 4) sowie den der griechischen Klassik entstammenden *Diskuswerfer des Myron*. (Abbildung 5) Strzygowski analysiert die beiden Werke gemeinsam mit den Schülern auf ihre bildimmanente Logik, die Syntax der Werke wird somit entschlüsselt und am Ende kommt ein Vergleich beider zustande. In dem als Dialog gestalteten Text konnte Strzygowski gemeinsam mit den Schülern in Bezug auf Meuniers Werk unter anderem folgendes herausarbeiten: *„Wie in der Linienführung eine gewisse Überlegung hervortrat, so auch in der Anordnung der Flächen. Der Künstler beruhigt die Figur räumlich, indem er die Körperflächen möglichst in einer Richtung und nahe um eine Ebene sammelt. Dadurch kommt erst der Eindruck der Geschlossenheit heraus.“*<sup>120</sup>

Ohne näheres Eingehen auf politische oder biographische Implikationen arbeitet Strzygowski gemeinsam mit den Schülern die bildnerische Eigengesetzlichkeit der Darstellung heraus: *„So baute Strzygowski seine Uebungen auf; in Frage und Antwort gingen sie hin, und wenn die Stunde um war über dem Beschreiben eines einzigen Werks, sie brachte doch reichen Gewinn.“*<sup>121</sup>

Das zweite Werk, der *Diskuswerfer*, wird in ähnlicher Art und Weise untersucht – schließlich erfolgt ein Vergleich beider Figuren auf der Basis der durch Anschauung erworbenen Erkenntnisse. Darüber hinaus verrät Strzygowskis Analyse des Diskuswerfers genaue Kenntnis der griechischen Kunstentwicklung.

Im Juni 1905 meldete sich Strzygowski erneut in pädagogischen Fragen zu Wort.<sup>122</sup> Seine Schülerin Luise Potpetschnigg hatte Böcklins *Toteninsel*, Millets *Angelusgebet* und Raffaels *Sixtinische Madonna* (Abbildungen 6,7 und 8) – allesamt klassische Exempel Strzygowskis - in einem Aufsatz zur *„künstlerischen Erziehung der Jugend“* als Beispiele verwendet. Laut Strzygowski würden jene drei Gemälde *„wohl gewählt, weil bei Kindern mehr noch als bei Erwachsenen das Interesse an Werken der bildenden Kunst in erster Linie am dargestellten Gegenstande haftet und gleichzeitig ein Missverständnis, wonach Kunst nichts weiter als Naturnachahmung ist, gut vermieden wird, wenn das Kunstwerk einen tiefen, rein menschlichen Gehalt in sich birgt, also vor allem Ausdruck ist.“*<sup>123</sup> Erneut gibt er hier ein Kunstverständnis preis, das die Abstraktion zulässt – die Naturnachahmung sei eine bloße *„Fertigkeit“* – das aber gleichzeitig, zumindest für Anfänger, eine gewisse Nachvollziehbarkeit verlangt.

---

<sup>120</sup> Strzygowski, Kunstbetrachtung, 1902, S 323f.

<sup>121</sup> Luise Holtei, Strzygowski als Lehrer, S 23-26, in: Josef Strzygowski 70 Jahre, Kattowitz, 1932, hier S 24.

<sup>122</sup> Josef Strzygowski, Wie sind die Lehrer für den Anschauungsunterricht im Gebiete der bildenden Kunst vorzubereiten?, S 177-180, in: Franz Frisch (Hg.), Zeitschrift für Lehrmittelwesen und pädagogische Literatur, Wien, 1905.

<sup>123</sup> Strzygowski, Anschauungsunterricht, 1905, S 177f.

Diese emotionale Heranführung von Kindern an Bildende Kunst sei durchaus vergleichbar mit der Poesie oder der Musik, schwieriger sei es jene konkrete, der Bildende Kunst vorbehaltene Medialität zu vermitteln, den der „*bildenden Kunst zukommenden Mitteln der Darstellung gerecht zu werden.*“ Ohne Vorbildung sei die Kenntnis über das „*Wirken der künstlerischen Form in Raum, Masse, Licht, Farbe und Gestalt*“ nicht zu vermitteln.<sup>124</sup> Unter anderen hätte Alfred Lichtwark eine Theorie der Kunstpädagogik publiziert, dieser fehle es jedoch ebenso wie vereinzelt österreichischen Versuchen an einer systematisierten Methode. Sollte die Schule zwar den Kindern Bildende Kunst nicht in Form bloßen Faktenwissens vermitteln, müssten doch zumindest die Lehrer dieses „*Anschauungsunterrichts*“ systematisch ausgebildet werden. Strzygowski selbst sei „*seit Jahren*“ mit seiner „*Methodik der Kunstbetrachtung*“ in der Ausbildung von Lehrern in Graz und Wien tätig.<sup>125</sup>

### *Von der Anschauung zur Methode*

Zwei Jahre zuvor veröffentlichte Strzygowski in einer Münchener Zeitung einen Text, der sich mit einer zu entwickelnden wissenschaftlichen Methode der Kunstgeschichte beschäftigt.<sup>126</sup> Am Beginn der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit der Kunst stand der Versuch die

---

<sup>124</sup> Ebenda, S 178.

<sup>125</sup> Strzygowski, Anschauungsunterricht, 1905, S 180. Vgl. zu Strzygowskis Tätigkeit als „*Lehrer der Lehrer*“ (Holtei), Luise Holtei, Strzygowski als Lehrer, 1932, S 23-26.

<sup>126</sup> Josef Strzygowski, Die Zukunft der Kunstwissenschaft, in: Beilage zur Allgemeinen Zeitung vom 9. März 1903, Nr. 55, S 433-435, München. Tragatschnig, Strzygowski, 2009, S 599 hält den Text für eine Reaktion auf eine von Riegl ein Jahr zuvor in derselben Zeitschrift ausgesprochene Forderung, Strzygowski möge weniger an „*einzelnen (und vereinzelt) Funder*“ hängen bleiben, stattdessen aber danach trachten, „*hinter die oberflächliche Erscheinung der Dinge zu dringen*“. Eher scheint sich ein Zusammenhang mit dem Versuch Strzygowskis einen „*Lehrer(s) für bildende Kunst*“ am Grazer Institut anzustellen, zu ergeben. Am 7. Januar 1903 beantragte Strzygowski bei der Fakultät die Einsetzung einer Kommission zu diesem Thema. Als sachliche Begründung führt er an, dass es neben ikonographischem und literarischem Quellenstudium darauf ankäme „*in erhöhtem Maße die rein künstlerische Qualifikation der einzelnen Kunstwerke zu studieren.*“ Dazu sei eine gründlich methodische Ausbildung notwendig, die nicht nur „*in der Kritik des fertigen Kunstwerks*“ gelegen sein könne, sondern diese sei „*durch Beobachtungen beim Werden des Kunstwerks und eigene praktische Versuche*“ zu erwerben. Die nunmehr angeführten „*künstlerischen Qualitäten*“ decken sich mit jenen, die im vorliegenden Artikel besprochen wurden; diese „*müssen systematisch festgelegt werden, soll die Kunstwissenschaft (...) lernen, auf eigenen Füßen zu stehen und mit den Faktoren zu rechnen, die als ihre eigensten Urteilkriterien gegenüber allen anderen historischen Wissenschaften gelten müssen.*“ Zit. nach Höflechner, Brugger, Kunstgeschichte 1992, S 96f.

„äußere Geschichte“ mit den Denkmälern zu illustrieren. Von der klassischen Archäologie sei schließlich der Ansatz gekommen ikonographisch vorzugehen, dies emanzipiere die Kunstgeschichte und ermögliche ihr „unabhängig von allen anderen historischen Urteilsgründen selbstständig vorzugehen.“ Ein nächster Schritt der Kunstgeschichte war die chronologische Ordnung ihres Gegenstandes, die Herstellung von Beziehungen, die Einteilung in Epochen. Nach Ansicht Strzygowskis müsste jedoch die Kunstgeschichte über diese bloße Klassifizierung hinauskommen, ihr Alleinstellungsmerkmal gegenüber anderen (historischen) Disziplinen läge in der „Erkenntnis des Umfanges und Wesens der rein künstlerischen Qualitäten.“ Es müsse demnach eine Methode entwickelt werden, die sich auf die ästhetische Analyse konzentriere, dies könne jedoch nicht innerhalb der Disziplin „Ästhetik“, als Versuch der Auffindung der „Gesetze des Absolut-Schönen“, geschehen. Es gelte vielmehr dem „Wesen der Kunst“ nachzuforschen.<sup>127</sup> Um die „rein künstlerischen Qualitäten“ begreifen zu können, also Bilder in Worte zu übersetzen, müsse man in nicht subjektivierender Herangehensweise arbeiten. Vielmehr sei ein „System der Kunstkritik“ zu etablieren, er selber habe dieses System für die „kunsthistorischen Übungen“ – offenbar ist von den universitären *Übungen für Anfänger* die Rede – entwickelt. Dieses System besteht aus sechs Einzelgruppen, die klar und streng definiert und voneinander geschieden werden sollten.

An erster Stelle sehe die „Beschreibung, das Einleben in das Kunstwerk“, hier müsse „gewissenhaft, ja kleinlich“ vorgegangen werden.<sup>128</sup> Als zweiter Punkt sei eine „Analyse der Technik“ durchzuführen, als dritte Kategorie solle eine „künstlerische Oekonomie“ etabliert werden. Zu dieser „künstlerischen Oekonomie“ gehöre die Besprechung einzelner

---

<sup>127</sup> Strzygowski, *Zukunft der Kunstwissenschaft*, 1903, S 433. Die Kritik an der hergebrachten Ästhetik als rein philosophischer Disziplin wäre laut Wolfhart Henckmann ein wesentlicher Faktor im Entstehen einer Allgemeinen Kunstwissenschaft zu Beginn des 20. Jahrhunderts gewesen. Vgl. Wolfhart Henckmann, *Probleme der allgemeinen Kunstwissenschaft*, S 273-334, in: Lorenz Dittmann (Hg.), *Kategorien und Methoden der Deutschen Kunstgeschichte 1900 – 1930*, Stuttgart, 1985, hier S 275.

<sup>128</sup> In einer Rezension aus dieser Zeit lobt Strzygowski die Arbeit zweier englischer Architekten geradezu als Musterbeispiel der Beschreibung von Artefakten. Auf dieser vorbildlichen Sachverhaltsdarstellung könnte die Kunstforschung aufbauen: „Was so wohlthuend wirkt: die Herren spielen sich nicht auf etwas heraus, was sie nicht sind. Sie bieten das Thatsächliche, ihre Aufnahmen, dazu eine sehr genaue Beschreibung: alle gelehrte Untersuchung lassen sie beiseite. Damit ist eine so gediegene Grundlage für die kunstwissenschaftliche Forschung gelegt, wie sie sonst kaum besteht.“ Josef Strzygowski, Robert Weir Schultz and Sidney Howard Barnsley, *The monastery of Saint Luke of Stiris, in Phocis, and the dependent monastery of Saint Nicolas in the fields, near Skripou*, S 564-565, in *Boetia*, London, 1901, in: Karl Krumbacher (Hg.), *Byzantinische Zeitschrift*, Leipzig, 1902, hier S 565.

„Qualitäten“ wie etwa der „Verteilung der Masse“, gemeint ist hier etwa „das Format, die Verteilung der Körper nach den Gesetzen der Symmetrie“. Darüber hinaus gelte es von der „Raumbildung“ als „Erzielung der Raumillusion“, ebenso wie der „Form“ als mehr oder weniger treue „Naturnachahmung“ – die „Fertigkeit, nicht Kunst“ sei – zu handeln. Weitere „Qualitäten“ seien „Ruhe und Bewegung“ durch horizontale, vertikale und diagonale Bewegungsrichtungen, die „Verbindung und Lösung der Teile“ bzw. eine Ökonomie der „Hervorhebung des Wesentlichen und das Zurückdrängen oder Weglassen“ von dem Bildsinn nicht entsprechenden Elementen. Schließlich seien „Hell und Dunkel“ sowie die „Farbe“ als letzte „Qualitäten“ an sich zu analysieren. Erst als vierte Kategorie seien „Gegenstand und inhaltliche Richtung“ zu hinterfragen, noch danach die „Geschichtliche Stellung“, die sich mit dem klassischen kunsthistorischen Faktenwissen befassen solle.

Als letzte Kategorie stehe das „Werturteil“, das einerseits „objektiv“ gewonnene Erkenntnisse resümiere, andererseits aber auch „subjektiv“ auf persönliche Wertungen, Gefallen oder Missfallen einzugehen hat.

Um den Studierenden der Kunstgeschichte dieses sehr eng am künstlerischen Handwerk angelehnte System nahezubringen, werde die Anstellung von Lehrern für Bildende Kunst an den Universitäten gefordert. Die Studierenden sollten in Übungen durch diese Lehrer unterwiesen werden und könnten auf diese Weise „einen lebendigen Eindruck der Bedeutung des Werdens auf die endgültige Form des Kunstwerks“ gewinnen. Das „ewige Sehen und Besprechen muß von tatsächlichen Uebungen durchsetzt sein, nur so kann eine nachhaltige Ausbildung im Beobachten“ gewährleistet werden.

Abschließend stellt Strzygowski noch einmal die essentielle Wichtigkeit der Etablierung einer Methode, eines Systems für die universitäre Kunstgeschichte fest, es „zerfließt sonst, was wir an Wissenschaftlichkeit besaßen, in geistreiche Manier.“<sup>129</sup>

### *Geschichte vs. Wissenschaft*

Auf einer breiteren Basis argumentiert der im Jahr 1907 veröffentlichte Text *Nationale Kunstgeschichte und internationale Kunstwissenschaft* – bereits im Titel formuliert Strzygowski die für ihn so wesentliche Scheidung zwischen *Kunstgeschichte* und *Kunstwissenschaft*.<sup>130</sup>

---

<sup>129</sup> Strzygowski, *Zukunft der Kunstwissenschaft*, 1903, S 433ff.

<sup>130</sup> Josef Strzygowski, *Nationale Kunstgeschichte und internationale Kunstwissenschaft*, Sp. 573-578, in: Paul Hinneberg, *Internationale Wochenschrift für Wissenschaft, Kunst und Technik*, Band I, Heft 18, Berlin, 1907. Vgl. dazu etwa Strzygowskis 1928 erschienenes Werk *Forschung und Erziehung*, Stuttgart, 1928, S 22. „Es gibt Leute, denen es ein Greuel ist, wenn man überhaupt von „Forschung“

Einleitend betont Strzygowski unter Berufung auf den Philosophen und Pädagogen Friedrich Paulsen die Dominanz des historischen Ansatzes in den Wissenschaften. Es sei eine „*Abwendung vom Begrifflich-Doktrinalen*“ eingetreten, in der Philosophie, der Nationalökonomie, den politischen Wissenschaften ebenso wie in Rhetorik und Poetik sei das Hauptaugenmerk auf die historischen, nicht die methodischen, Probleme gerichtet. Es dominierten die Hilfswissenschaften, doch es sei bereits ein Wandel erkennbar: Der „*Historismus beginnt seine allbeherrschende Stellung einzubüßen und das Interesse für dogmatische und systematische Probleme fängt an, von Neuem zu erstarren.*“<sup>131</sup>

Keine Alternative dazu könne eine ohne empirische Basis operierende Ästhetik auf der Suche nach Gesetzmäßigkeiten von Schönheit sein, vielmehr sollte man sich an den Arbeiten von Rumohr und Schnaase orientieren, die ein grundsätzliches Interesse am *Wesen der Kunst* geäußert hatten. Die kunsthistorische Arbeitsweise von heute sei eine rein „*statistisch-historische*“, man denke „*historisch bevor man noch künstlerisch sehen gelernt hat, man ordnet die Denkmäler nach lokalen Kreisen in zeitlichen Reihen und gruppiert sie um bestimmte Namen, zufrieden, wenn sich dabei noch allerhand innere Bindeglieder und Zusammenhänge in dem äußerlich Zusammengerückten ergeben. So hat uns die Geschichtsforschung alten Stils ins Schlepptau genommen, die Hilfswissenschaften und ihre virtuose Anwendung gelten als das A und O des Notwendigen für die Kunstwissenschaft.*“

Demgegenüber könne sich nur eine Wissenschaft etablieren, die ihren Gegenstand genau kennt: „*Voraussetzung einer vergleichenden Kunstforschung ist der klare Einblick in jene Werte, die das Wesen der bildenden Kunst ausmachen.*“ Im Unterschied zur klassischen ästhetischen Theorie, müsse eine korrekte Vorgehensweise ergebnisoffen sein bzw. „*kein normatives Endziel*“ haben. Vielmehr müsse jedes einzelne Kunstwerk für sich genauestens analysiert werden. In dieser Analyse könne eine wissenschaftsgeschichtliche Wende Platz greifen, anstatt wie bisher die „*Kunstdenkmäler*“ in eine Chronologie zu setzen sollte sich die „*vergleichende Art*“ etablieren, worin, vom „*Qualitätsstandpunkt aus, das moderne Kunstwerk unmittelbar neben einem antiken oder japanischen stehen kann.*“

Dieser für Strzygowskis Methode so essentiell wichtige Gedanke wurde in dieser Deutlichkeit hier erstmals formuliert.

---

*spricht; sie scheinen zu ahnen, daß dieses Schlagwort auf die Dauer dem Vorrang der „Geschichte“ ein Ende bereiten könnte.“*

<sup>131</sup> Strzygowski, Nationale Kunstgeschichte, 1907, Sp. 575.

Die kunsthistorische Forschung soll ausgehend von einer Dominanz, Totalität des Objektes dessen entwicklungsgeschichtliche Einordnung zurückstellen, wichtiger seien die künstlerischen Qualitäten des Objekts und deren Parallelisierungsmöglichkeiten in der Gesamtheit der Bildenden Kunst aller Räume und Zeiten. Auch die Beziehung zwischen Hellas, Iran, der Gotik und dem Rokoko, die vor allem in seinen späteren Schriften so irritierend wirkten, haben hier ihre Wurzel. Aus dieser Analyse des Kunstwerks könne dann eine Synthese unter Einbeziehung des entwicklungsgeschichtlichen Prozesses entstehen. Des Weiteren müsse über den Werk-, Kunst- und Künstlerbegriff nachgedacht werden, denn die *„Kunst, der Künstler und das einzelne Kunstwerk sind nicht Einheiten in dem Sinne, daß alle Qualitäten gleich stark nebeneinander auftreten – solche Mißgeburten an Vollkommenheit zeitigt nur die Akademie – sondern daß ein starkes Ausdrucksbedürfnis sich jede Art von qualitativer Begabung zu eigen machen weiß.“*<sup>132</sup> Auch die inneren Widersprüche und Gegensätzlichkeiten sollten daher zur Sprache kommen, die Aufgabe der *„Entwicklungsgeschichte“* sei es, diese aus dem *„Ganzen der Kultur“* erklären zu können. Dieses Projekt könne folglich kein *„nationales“* sein, hier könne es keine *„peinlichen Grenzen“* geben, denn *„hier handelt es sich um Gebiete wissenschaftlicher Arbeit, für die unter den gebildeten Nationen keine Grenzpfähle bestehen oder in Zukunft bestehen dürfen.“*<sup>133</sup>

Die in diesen Aufsätzen besprochenen Probleme prägen auch den VIII. Internationalen Kunsthistorischen Kongress der im September 1907 in Darmstadt abgehalten wurde und an dem unter anderem Wilhelm Bode, Georg Dehio, Wilhelm Pinder, August Schmarsow, Wilhem Suida, Henry Thode, Aby Warburg und Heinrich Wölfflin teilnahmen.<sup>134</sup>

Unter Strzygowskis Vorsitz begannen die Verhandlungen, die sich um die Organisation kunsthistorischer Forschung drehten, am 24. September. Im Zusammenhang mit der durch Bode initiierten Gründung des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, kam es zur Debatte über die Zukunft des Internationalen Kunsthistorischen Kongresses. Strzygowski betonte, dass im Gegensatz zu derartigen Vereinslösungen, an dem *„internationalen Charakter unseres Kongresses“* nicht gerüttelt werden dürfe.<sup>135</sup> Der Kongress müsse und werde als ein *„internationaler Kongreß“* bestehen bleiben, auch wenn es *„einzelne“* gebe, die *„den Kongreß*

---

<sup>132</sup> Strzygowski, Nationale Kunstgeschichte, 1907, Sp. 576f.

<sup>133</sup> Ebenda, Sp. 578.

<sup>134</sup> Offizieller Bericht über die Verhandlungen des VIII. Internationalen Kunsthistorischen Kongresses in Darmstadt, 23 – 26. September 1907, Leipzig, 1907. Semetkowski, 100. Geburtstag, 1962, S 475, berichtet, dass sich einige Grazer Institutsmitglieder ihre Fahrt nach Darmstadt über eine von Strzygowski organisierte Ausstellung zur Malerei des 19. Jahrhunderts verdient hätten.

<sup>135</sup> Offizieller Bericht, 1907, S 24.

in die Luft sprengen oder ihn einfach eingehen lassen“ wollten.<sup>136</sup> Weiters empfahl Strzygowski die Etablierung eines „Jahresbericht der Kunstwissenschaft“, welcher das „gesamte Studium über bildende Kunst, also nicht nur unser eigenstes Gebiet, die neuere Kunst, umfassen, sondern, wenn auch zunächst nur auszugsweise, ebenso die antike und altorientalische Kunst, Ostasien und die Prähistorie.“ Die Anfänge der Bildenden Kunst sollten unter Öffnung der Wissenschaft auch unter Beihilfe von Ethnologen und Psychologen „für den Nachweis der volkstümlichen Unterlagen in Hausbau und Handwerk die Mitarbeit von vergleichenden Sprachforschern nicht zu entbehren sein.“<sup>137</sup> In den Jahresberichten sollten jedenfalls auch Ergebnisse der Altorientalistik sowie der antiken Kunstgeschichte, nicht so sehr der Klassischen Archäologie, Platz finden. Hier gehe es um die „eigentlichen Kunsthistoriker“, um die „Fachleute(n) der antiken Kunstgeschichte“, nicht um „Archäologen oder gar reine(n) Philologen“, denn: „Antike und neuere Kunstgeschichte bilden doch ein Fach“, von Seiten der Kunsthistoriker könnte ein erster Schritt des Entgegenkommens getan werden.<sup>138</sup> Für die Universität hat Strzygowski bereits einige Jahre zuvor im Jahr 1893, kurz nach seiner Berufung nach Graz, den Versuch unternommen ein kunstwissenschaftliches Seminar zu etablieren, das die Archäologie als antike und die neuere Kunstgeschichte als Kunstwissenschaft vereinigt.<sup>139</sup>

---

<sup>136</sup> Ebenda, S 26. Karasek-Langer, Strzygowski. Lebensbild, 1932, S 40 berichtet vom Programm Strzygowskis die „Kunstgeschichte als Gesamtfach über alle staatlichen Grenzen hinweg“ zu etablieren und sie zu „großen gemeinsamen Leistungen anzuspornen.“ Die Zeit sei jedoch für „für solche Forderungen“ noch nicht reif gewesen und die „überstaatliche Einigung der Kunstgeschichte, die ihm vorschwebt, kommt nicht zustande.“

<sup>137</sup> Offizieller Bericht, 1907, S 29.

<sup>138</sup> Ebenda, S 48.

<sup>139</sup> Strzygowski und der Lehrstuhlinhaber für Klassische Archäologie Wilhelm Gurlitt hielten im November 1893 fest: „Denn die Grundforderungen und -bedingungen, die beide Fächer an den akademischen Unterricht stellen, sind im wesentlichen dieselben und es ergibt sich daraus die Berechtigung des Wunsches, beide in einem (gemeinschaftlichen) Seminar zu betreiben. In der Tat ist das Objekt, das Substrat des Studiums für beide Wissenschaften das gleiche: die Gebilde des künstlerisch schaffenden Menschen in räumlicher Ausgestaltung.“ Vgl. Höflechner, Brugger, Kunstgeschichte, 1992, S 82. Dem Positionspapier beigelegt waren bereits fertig ausgearbeitete Statuten, welche Auskunft über die geplante Verschränkung der beiden Fächer geben. Ebenda S 83f, Anm. 327. Ein diesbezüglicher Antrag wurde im Dezember 1893 an das Wiener Unterrichtsministerium eingereicht und von diesem an Franz Wickhoff zur Begutachtung übergeben. Diese fiel negativ aus, auch weil die Stadt Graz an sich nicht zur Führung eines kunsthistorischen Seminars geeignet sei, es sei darüber hinaus bereits schwierig für die in Wien ausgebildeten Kandidaten geeignete berufliche Laufbahnen zu eröffnen. Ebenfalls zeigt Wickhoffs Ablehnung tiefe methodische Zweifel: „Deshalb sollten nach Wickhoffs Meinung Archäologie und Kunstgeschichte

Die von Strzygowski in Darmstadt geforderten Jahresberichte, wenn sie in ihrer umfassenden Systematik den Forschern auch Zeit kosten würden, ermöglichten dem einzelnen Kunsthistoriker, der sich „mit Recht“ immer intensiver um die „Denkmäler selbst“ zu kümmern habe, die weitere enge „Verbindung mit der Literatur“.<sup>140</sup> Auf den Einwand des unverhältnismäßig großen Aufwandes, der mit der Erstellung einer derartigen Bibliographie verbunden sei, die nicht nur die im deutschen Sprachraum erscheinende Literatur umfasse, sondern auch die gesamten ausländischen Publikationen erhält Strzygowski Unterstützung durch Aby Warburg, Schriftführer des Kongresses: „Die Bibliographie ist durchaus nichts unfruchtbar Trockenes, im Gegenteil; wenn auch viele vergebliche Arbeit drin steckt, so müssen wir doch diese Arbeit leisten, um der Zusammenhanglosigkeit zu steuern, die gerade auf unserem Gebiete so groß ist.“ Diese Arbeit wäre notwendig, es gäbe eine „natürlich und notwendig zusammenhängende internationale Republik des Geisteslebens“, die auf eine „Aussprache“ dränge, unterstützt er Strzygowski.<sup>141</sup>

Eine weitere Frage ergebe sich aus der Stellung der *Ästhetik* zur Kunstwissenschaft. Strzygowski verlangte hier die Abgrenzung zu einer Ästhetik, welche sich nicht auf das jeweilige historische Artefakt beziehe. Die Grenze zu den Ästhetikern sei insofern zu ziehen, als kunstwissenschaftliche Arbeit immer auf „historischer Grundlage“ basiere, eine abstrakte, theoretisierende Ästhetik könne diese Arbeit jedoch nicht leisten.<sup>142</sup> Weitere Punkte der Debatte des Darmstädter Kongresses betrafen erneut das Verhältnis zum Deutschen Verein für Kunstwissenschaft, die Schaffung eines deutschsprachigen kunstwissenschaftlichen Periodikums wie auch die Professionalisierung bei der Beschaffung von Fotografien bzw. Dias. Gegen Ende des Kongresses kam die Debatte auf die Etablierung einer

---

*auch weiterhin getrennt bleiben und die kunsthistorischen Übungen mit jenen des historischen Seminars und die der Archäologen mit jenen des Seminars für klassische Philologie gekoppelt werden – der Kunsthistoriker sollte wöchentlich eine Stunde im historischen Seminar und der Archäologe analog im philologischen Seminar halten.“* Vgl. ebenda S 85. Höflechner, Brugger sehen im ablehnenden Gutachten Wickhoffs einen Grund für die späteren Konfrontationen. Nach dem Ableben Gurlitts hatte sich Strzygowski um Integration dieses Faches in seinen eigenen Bereich bemüht. Auf Strzygowskis Anregung hin, ersuchte ihn das Professorenkollegium, auch Vorlesungen aus Archäologie zu halten. Ebenfalls auf seinen Antrag gewährte das Unterrichtsministerium Strzygowski 1905 die Abhaltung der Vorlesung *Über die künstlerischen Qualitäten der antiken Kunst*, damit sollte eine „Ausweitung seiner Lehrtätigkeit auf antike Kunstgeschichte“ erreicht werden.

<sup>140</sup> Offizieller Bericht, 1907, S 32.

<sup>141</sup> Ebenda, S 36.

<sup>142</sup> Ebenda, S 49f.

„Normalfarbentafel“. Das „vorhandene Material an Farbenskalen und Farbenbezeichnungen“ sei zu überprüfen und allgemein gültige „Bezeichnungen“ zu finden. Auch Strzygowski unterstütze diesen Antrag und gab für sein Grazer Institut bekannt, „feste Namen“ etabliert zu haben. Eine „einheitliche Terminologie“ der „Hauptfarben“ sei wünschenswert.<sup>143</sup>

## Überblick

Augenfällig gleich beim ersten methodischen Text des Jahres 1897 ist der Bezug, den der Grazer Professor für Neuere Kunstgeschichte zur antiken, griechischen Kunst herstellt.<sup>144</sup> Die gesamte Kunst in ihrem Ablauf gilt ihm von Beginn an als eine Einheit: „*Nach meiner Ueberzeugung ist das, was wir akademisch >>Archäologie<< und >>Kunstgeschichte<< nennen, im Wesentlichen ein Fach. Die Trennung ist eine rein chronologische, System und Methode sollten in den Prinzipien wenigstens durchaus die gleichen sein. Ich kann keine Kunsthistoriker brauchen, die von der Kunst des alten Orients und der Antike zu wenig wissen und ähnliche Ansprüche sollte der akademische Vertreter der sog. Archäologie an seine Schüler stellen, soweit die neuere Kunstgeschichte in Betracht kommt.*“<sup>145</sup> Augenfällig ist dieser Bezug zur hellenischen Kunst auch hinsichtlich seines weiteren methodischen Werkes, in welchem regelmäßig der griechischen Antike entnommene Beispiele verwendet werden. Bezieht man die eben referierten Texte und Strzygowskis Wiener Antrittsvorlesung aufeinander, ist eine verbindende Struktur, auch hinsichtlich der ästhetischen Einschätzung der antiken Kunst, relativ deutlich ablesbar. Zentrales Thema dieser ersten Arbeiten zur Methodik ist die Betonung der *Anschauung*, deren Potenz sich nicht in ihrer Verwertbarkeit als kunsthistorische Methode erschöpft. Anschauungsunterricht soll vielmehr bereits in den Gymnasien gegeben werden, er gewährleiste Absicherung vor der Gefahr einer „übertrieben philologisch-historischen Art des Unterrichts für eine gesunde Lebensführung.“<sup>146</sup> Strzygowski war der Überzeugung, dass „mehr als alle Worte im Gebiete der bildenden Kunst die Anschauung wirkt.“<sup>147</sup> Diese Fähigkeit ist jedoch nicht ohne Voraussetzungen zu erlangen, ähnlich wie wir lernen müssten zu lesen, muss man auch die Fähigkeit zum

---

<sup>143</sup> Ebenda, S 108.

<sup>144</sup> Vgl. dazu auch Luise Holtei, Strzygowski als Lehrer, 1932, S 24, „Unvergeßlich wie die Schüler in die linke Hand das Bild der Schloßkapelle in Paris, in die rechte das des Theseustempels in Athen bekommen. Hin und her geht das Auge: Der wandverleugnende Innenraum, die in Glieder gelöste Masse; woher die Gestalten, die Formen?“

<sup>145</sup> Josef Strzygowski, Walter Altmann, Die römischen Grabaltäre der Kaiserzeit, Berlin, 1905, S 907-914, in: Goettingsche Gelehrte Anzeigen, Göttingen, 1906, hier S 907.

<sup>146</sup> Strzygowski, deutsche Schule, 1898, S 02.

<sup>147</sup> Strzygowski, Grabaltäre, 1906, S 908.

Visuellen, zur Nutzung des Auges erst erlernen. Das Sehen, nicht das Hören, sei nämlich „*der Urgrund alles Verstehens*“. Um diese Art des visuell gesteuerten Denkens zu erlernen, könne man die Bildende Kunst nutzen: „*Die Künste der Ruhe, Baukunst, Bildhauerei und Malerei eignen sich für die Erziehung zum Sehen besser als Dichtkunst und Musik, weil sie den Gegenstand sofort in seiner Ganzheit vor das Auge stellen und mit einem Blick fassen lassen, wo sonst der tote Buchstabe oder unser eigene, oft recht unzulängliche Kunstfertigkeit vermitteln muss.*“<sup>148</sup>

Die auch von Strzygowski diagnostizierte Kunstbegeisterung seiner Zeit, die zum Teil quasireligiösen Charakter annahm, bereitete ihm einen taktischen Vorteil, gegenüber einer überwiegend textlastigen Auslegung bzw. Interpretation der Artefakte. Die Denunziation des philologischen Zuganges unter Verwendung des diminutiven Schlagwortes vom *toten Buchstaben*, propagierte Strzygowski sowohl innerhalb seiner Disziplin als auch in jenen Texten, die an eine breitere Öffentlichkeit gerichtet waren und die wohl zum seinem Ruf als Visionär beitrugen.

Diese Anschauungslehre ist für Strzygowski darüber hinaus Kern seiner wissenschaftlichen Methode. Das Artefakt als Objekt des wissenschaftlichen Interesses seiner Disziplin sei nicht als die Abbildung historischer Ereignisse, Persönlichkeiten oder Begebenheiten zu qualifizieren, sondern zunächst geprägt durch unterschiedliche „*künstlerische Qualitäten*.“ Die zentrale Aufgabe einer universitären Kunstwissenschaft sei es nunmehr die Erkenntnis dieser „*Qualitäten*“ zu befördern. Die kunstwissenschaftliche Beurteilung eines Objektes beginne mit einem beschreibenden „*Einleben in das Kunstwerk*“, dann erfolge eine „*Analyse der Technik*“. Die dritte Frage habe einer künstlerischen „*Oekonomie*“ nachzugehen. Hier erfolge nunmehr die Besprechung einzelner „*Qualitäten*“ wie etwa der „*Verteilung der Masse*“ innerhalb des Kunstwerks, also etwa dem „*Format*“ bzw. der innerhalb dieser Fläche agierenden Körper. Auch die „*Raumbildung*“ als „*Erzielung der Raumillusion*“ ebenso wie die „*Form*“ als mehr oder weniger treue „*Naturnachahmung*“ seien an dieser Stelle zu behandeln. Weiters habe die Forschung Auskunft über „*Ruhe und Bewegung*“, über horizontale, vertikale und diagonale Bewegungsrichtungen zu geben, ebenso wie über die „*Verbindung und Lösung der Teile*“. Kurz: Eine Ökonomie der „*Hervorhebung des Wesentlichen und das Zurückdrängen oder Weglassen*“ von Elementen, die dem Bildsinn nicht entsprächen habe hier kunstwissenschaftlich erfasst zu werden. Schließlich seien „*Hell und Dunkel*“ sowie die „*Farbe*“ als letzte „*Qualitäten*“ an sich zu analysieren.<sup>149</sup>

---

<sup>148</sup> Strzygowski, *deutsche Schule*, 1898, S 01.

<sup>149</sup> Strzygowski, *Zukunft der Kunstwissenschaft*, 1903, S 433f.

Erst als letzte Kategorien tauchen „*Gegenstand und inhaltliche Richtung*“ auf, danach kommt noch die „*Geschichtliche Stellung*“, die über kunsthistorisches Fachwissen referieren soll.

Als letzte Kategorie stehe das „*Werturteil*“, das die eben in wissenschaftlicher Objektivität gewonnenen Erkenntnisse resümiere und diese in Beziehung zur Subjektivität persönlichen Geschmacks bringe.<sup>150</sup>

Betont Strzygowski besonders beim Darmstädter Kunsthistorischen Kongress die Notwendigkeit einer Abgrenzung der wissenschaftlichen Kunstgeschichte zur philosophischen Disziplin der Ästhetik, so gilt dies allerdings nur für eine Ästhetik, die nicht auf Basis der historischen Wissenschaften bzw. der Artefakte argumentiert. Auch in der Wiener Antrittsvorlesung tritt er für eine Öffnung der Kunstwissenschaften in Richtung Ästhetik ein. Im 1907 erschienenen Text *Nationale Kunstgeschichte oder Internationale Kunstwissenschaft* begründet er diese Ablehnung, betont aber gleichzeitig sein Interesse für eine Wissenschaft vom „*Wesen der Bildenden Kunst*“. Die Lehre von der Anschauung sei jedoch noch nicht durchgedrungen, die zeitgenössische kunsthistorische Arbeitsweise von heute sei eine rein „*statistisch-historische*“, man denke „*historisch bevor man noch künstlerisch sehen gelernt hat, man ordnet die Denkmäler nach lokalen Kreisen in zeitlichen Reihen und gruppiert sie um bestimmte Namen, zufrieden, wenn sich dabei noch allerhand innere Bindeglieder und Zusammenhänge in dem äußerlich Zusammengerückten ergeben. So hat uns die Geschichtsforschung alten Stils ins Schlepptau genommen, die Hilfswissenschaften und ihre virtuose Anwendung gelten als das A und O des Notwendigen für die Kunstwissenschaft.*“<sup>151</sup>

In einer Rezension aus dem Jahr 1907 führt Strzygowski anhand eines scheinbaren sprachlichen Widerspruchs vor, wie notwendig eine auf kunstwissenschaftlicher Analyse basierende Methode ist.<sup>152</sup> Der Titel des rezensierten Werkes, *Christliche Antike*, beinhalte für Strzygowski einen „*Widerspruch*“, dieser „*wird verschärft sobald ich von christlichem Heidentum oder orientalischer Antike spreche.*“ Dennoch gebe es beides, zumindest in kunstwissenschaftlicher Hinsicht, der Titel *Christliche Antike* bezeichne eine Mitte zwischen der „*Blüte der hellenischen Kunst*“ die in ihrer Entwicklung ende „*mit orientalischer Antike.*“ Gerade dieser so diffizile Gegenstand erfordere jedoch einen Wissenschaftler, der bereit ist sich ohne Vorurteile in die Quellen zu vertiefen: „*Zu ihrer (der Studien, Anm. HS) Durchführung gehört ein Kunsthistoriker, d.h. ein Gelehrter, der etwas von bildender Kunst versteht. Diese Spezies scheint unmöglich, so lange man sich nicht vom Banne der klassischen Philologie entzieht, d.h. das Odium des nicht Vollwertigen auf sich nimmt und*

---

<sup>150</sup> Ebenda, S 435.

<sup>151</sup> Strzygowski, *Nationale Kunstgeschichte*, 1907, Sp. 576f.

<sup>152</sup> Josef Strzygowski, *Christliche Antike*, S 505-506, in: Beilage zur Allgemeinen Zeitung München, 16. März 1907, Nr. 64. Rezensiert wird Ludwig von Sybel, *Christliche Antike*, Marburg, 1906.

*eigene Wege geht.*“ Strzygowski nimmt den Kampf für eine unabhängige Bildwissenschaft auf, Sybel, der Autor des rezensierten Bandes, tue das gerade nicht: „*Er schreibt ein Buch über bildende Kunst als Philologe*“, als Folge davon sei Strzygowski als „*Kunsthistoriker unzufrieden*“.<sup>153</sup> Jedoch werde, die Philologie, die innerhalb der Archäologie immer noch dominant sei, Sybel unterstützen – auch in dieser Disziplin müsse die „*Wissenschaft von der bildenden Kunst*“ erst zu ihrem Recht gelangen. Ausdrücklich unter verweisender, kritisierender Bezugnahme auf Sybel postuliert Strzygowski an anderer Stelle: „*I am glad to be able to shew (sic!) what very surprising disclosures plastic art alone can lead to this direction. It is significant of the methods of classical archaeology that it has got into this channel, not with the help of my labours, but just now in the footsteps of Literature (sic!). It still clings more than one would think to letters instead of opening its eyes (sic!) to the forms and figures of painting and sculpture.*“<sup>154</sup>

Eine auf Anschauung basierende Lehre, die als Ziel die Kenntnis des „*Wesens der Bildenden Kunst*“ ausbeute, wäre in der Lage jenen Kräften Paroli zu bieten, die in der Kunstgeschichte ebenso nur eine Hilfswissenschaft der Geschichtswissenschaften ausmachen wollten.<sup>155</sup> Darüber hinaus war es in manchen Fällen der von Strzygowski gewählte Gegenstand selbst, der eine wissenschaftliche Anschauung forderte, so etwa im Fall des Wüstenschlosses Mschatta: „*Keine Inschrift, keine Schriftquelle, kein unzweideutiges Symbol und keine lokale Tradition meldet etwas über die Entstehungszeit und den Schöpfer des großen Gebäudes. Wir sind ganz angewiesen auf das, was die Formen der Ruine erkennen lassen und die vergleichende Kunstforschung daraufhin festzustellen imstande ist. Sicher ist nur eines: daß es sich um ein Denkmal allerersten Ranges und ein Rätsel zugleich handelt. Keiner der geläufigen Maßstäbe der Wissenschaft genügt zu seiner Bestimmung; es gilt neue Wege zu bahnen, eine neue Welt zu entdecken, um dem Kunstkreis und der Zeit gerecht werden zu können, denen Mschatta angehört.*“<sup>156</sup>

---

<sup>153</sup> Strzygowski, *Christliche Antike*, 1907, S 505.

<sup>154</sup> Strzygowski, *Sidamara*, 1907, S 115.

<sup>155</sup> So äußert sich Strzygowski etwa in einer Rezension enttäuscht über den Versuch Cornelius Gurlitts eine Gesamtdarstellung der Entwicklung der Bildenden Kunst zu geben, diese sei im Gegensatz dazu zu einer bloßen Illustration historischer Vorgänge geraten: „*Was G. eben will, ist eben eine leider veraltete, neuzubelebende Art, die Dinge anzusehen, d.h. darzustellen, wie sich die bildende Kunst auf der Folie der allgemeinen Kulturentwicklung abgespielt hat.*“ Vgl. Josef Strzygowski, *Cornelius Gurlitt, Geschichte der Kunst*, zwei Bände, Stuttgart, 1902, S 570-572, in: Karl Krumbacher (Hg.), *Byzantinische Zeitschrift*, Band XI, Leipzig, 1902, hier S 570f.

<sup>156</sup> Josef Strzygowski, *Mschatta, Bericht über die Aufnahme der Ruine von Bruno Schulz und kunstwissenschaftliche Untersuchung von Josef Strzygowski*, S 205-373, in: *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen*, 25. Band, 1904, hier S 225.

Mit seiner Konzeption einer Kunstwissenschaft, die sich zunächst um die Analyse der „*künstlerischen Qualitäten*“ des Einzelwerks kümmert, eröffnete sich Strzygowski den Horizont einer wissenschaftsgeschichtlichen Wende.<sup>157</sup> Durch die Ergebnisse dieser Analysen böte sich eine Alternative zur unbefriedigenden chronologischen Aneinanderreihung der Artefakte an. Könne sich nämlich die „*vergleichende Art*“ durchsetzen, hätte man die Möglichkeit vom „*Qualitätsstandpunkt aus*“ das „*moderne Kunstwerk unmittelbar neben einem antiken oder japanischen*“ zu positionieren.<sup>158</sup>

Vor dem Hintergrund der Analyse der „*künstlerischen Qualitäten*“ des Einzelwerks tut sich nunmehr die Chance einer Umwälzung bisheriger wissenschaftlicher Modi, Denkmuster und Herangehensweisen auf. Die so starre Chronologie, die Einordnung der Objekte in zeitliche Parameter ist nicht mehr unüberwindbar, nein die Kunst aller Räume und Zeiten öffnet sich dem wissenschaftlichen Vergleich. Mit diesem Fokus wird die von Strzygowski in weiterer

---

<sup>157</sup> Die von Strzygowski selbst so oft beklagte Wirkungslosigkeit innerhalb seiner eigenen Disziplin trifft auf die Invention des Modells der „*künstlerischen Qualitäten*“ offenbar nicht zu. Vgl. Henckmann, Probleme, 1985, S 332, „*Dessoir (Max, 1867-1947, Anm. HS) hat in seinem „Ausblick auf eine Philosophie der Kunst“ auf dem vierten Ästhetikkongreß in Hamburg (1930) in kaum verhüllter Weise die Werte des Künstlerischen von Strzygowski übernommen (Inhalt, Stoff, Wirkungsform, Gehalt)...*“. Henckmanns Einschätzung der Bedeutung Strzygowskis für die Entwicklung einer Allgemeinen Kunstwissenschaft konterkariert Christopher Woods These, dass Strzygowskis „*Ideen über Darstellung und Bedeutung*“ keine „*Methode*“ sondern „*Allgemeingut*“, darüber hinaus „*primitiv(er)*“ und „*unphilosophisch(er)*“ gewesen seien. Vgl. Wood, Strzygowski und Riegl, 2004, S 218. Strzygowskis Ideen wurden in Dessoirs *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* seit deren Gründung 1906 registriert und berichtet. Vgl. dazu etwa Oskar Wulff, Grundsätzliches über Ästhetik, allgemeine und systematische Kunstwissenschaft, S 556-560, in: Max Dessoir (Hg.), *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Bd. 9, Stuttgart 1914, hier S 560. Wulff bezieht sich auf Strzygowskis Institut und die dort vollzogene methodische Erneuerung. Vgl. weiter unten. Auch in den USA scheint die Beurteilung der methodischen Leistungen Strzygowskis nicht immer verkannt worden zu sein. In einem Nachruf in *Speculum*, für den u.a. der von Strzygowski in unflätiger Weise kritisierte Ernst Herzfeld (vgl. Zaloscer, Kunstgeschichte und Nationalsozialismus, 1988, S 292) verantwortlich zeichnete, wird dessen methodischer Zugang wie folgt geschildert: „*This method, simply stated, insists on the establishment of evolutionary relation by analysis an comparison of the works of art themselves, with philology and history removed from their primal positions to that of accessory instruments to be employed after the working hypothesis has been formed.*“ Vgl. Ernst W. Herzfeld, W.R.W. Koehler, C.R. Morey, Josef Strzygowski, S 460f, in: *Medieval Academy of America* (Hg.), *Speculum, a journal of medieval studies*, Bd. 17, Nr. 3, 1942.

<sup>158</sup> Strzygowski, *Nationale Kunstgeschichte*, 1907, Sp. 577.

Folge so fanatisch formulierte Beziehung zwischen Hellas, Iran, der Gotik und dem Rokoko sowie schließlich dem Expressionismus verständlich.

Ausgangspunkt dieser von Strzygowskis skizzierten Wende bleibt die Betonung der *Anschauung*, als unmittelbare, sinnlich-apperzeptive Erfahrung eines Gegenstandes, als Königsweg der Forschung über Bildende Kunst. Diesen unverstellten Blick auf die Kunstwerke forderte nunmehr Strzygowski als zentrale wissenschaftliche Kategorie. Ein Blick in Strzygowskis Vergangenheit vermag vielleicht zu zeigen, wie er zu dieser für ihn so wesentlichen Schlussfolgerung kam.

## II.II München leuchtet und weist den Weg

Ab dem Wintersemester 1884/85 studierte Strzygowski in München, wo er auch am 25. April 1885 promoviert wurde. Zu seinen dortigen Lehrern gehörte neben Berthold Riehl und Moriz Carrière auch der seit 1865 bis an sein Lebensende in München unterrichtende Archäologe Heinrich von Brunn (1822-1894), der offenbar großen Eindruck auf den jungen Forscher gemacht hatte.<sup>159</sup> (Abbildung 9) Ihn bezeichnete Strzygowski später gegenüber seinen eigenen Schülern als „*seinen wichtigsten Lehrer und Förderer*“<sup>160</sup> und ihm widmet

---

<sup>159</sup> Noch in Aufgang, 1936, S 130 schreibt Strzygowski von München als dem Ort eines möglichen Instituts, das sich der Erforschung des Nordstandpunktes widmen könnte: „*Ich habe eine Vorliebe für München, wo ich meinen entscheidenden Lehrer fand, meinen Doktor 1885 summa cum laude machte – die Fakultät hat sich 1935 freilich nicht daran erinnert – und seit 1906 für die im Vereine mit K. Krumbacher geleistete Arbeit korr. Mitglied der bayerischen Akademie der Wissenschaften bin.*“

<sup>160</sup> Karasek-Langer, Strzygowski. Lebensbild, 1932, S 38. Bei Brunn handelt es sich um eine hochdekorierte, prominente akademische Persönlichkeit. Im Jahr 1884 war dieser nicht nur Professor in München sondern auch Konservator des Münzkabinetts und der Vasensammlung Ludwig I., Mitglied der bayer. Akademie der Wissenschaften, Ritter des Verdienstordens der bayr. Krone, vom hl. Michael I., des Maximiliansordens für Wissenschaft und Kunst, des Verdienstordens des kgl. belg. Leopold-Ordens und k. italien. SS. Mauritius- und Lazarus-Ordens, Komtur des Ordens der italien. Krone, Mitglied der Direction des kais. Deutschen archäologischen Instituts, korresp. Mitglied der Akademie der Wiss. in Berlin, St. Petersburg, Arezzo, Cortona, Savignano, Volterra, der Akademie dei Lincei in Rom, Korrespondent der k. Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen, Associè der k. belg. Akademie der Wiss. zu Brüssel, Mitglied der Society of Antiquaries in London, der Akademie der Künste in Perugia und Ehrenmitglied der archäolog. Gesellschaft zu Smyrna, Ehrenmitglied der bayerischen numismatischen Gesellschaft und des Archaeological Institute of America zu Boston. Vgl. Amtliches Verzeichnis des Personals der Lehrer, Beamten und Studierenden an der königlich bayerischen Ludwig-Maximilians-Universität zu München, Winter-Semester 1884/85, München 1884, S 20.

Strzygowski gemeinsam mit dem Kunsthistoriker Anton Springer schließlich auch seine 1885 ebenfalls in München erschienene Dissertation *Iconographie der Taufe Christi*.<sup>161</sup> Immer wieder verweist Strzygowski auf die Unterstützung, die ihm Brunn angedeihen ließ und die nicht etwa mit Abschluss des Studiums endete. So bedankt sich Strzygowski etwa in einem 1890 erschienen Text bei seinem Lehrer für die ihm gewährte Hilfe.<sup>162</sup> Diese Verbindung zwischen Lehrer und Schüler hat Strzygowski immer wieder betont und wenn es eine Tradition gibt, in der sich Strzygowski selbst sah, dann ist es die der Münchner Schule. Noch in einem späten Text, betitelt als *Die Akropolis zu Athen vom Nordstandpunkt*, erschienen in einer vom NS-Rassekundler H.F.K. Günter herausgegebenen Publikation, bekennt sich Strzygowski zur „künstlerisch“ vorwärtsschreitenden „Münchener Archäologenschule“ des Heinrich von Brunn.<sup>163</sup>

Vor der Aufnahme seines Studiums in München hatte Strzygowski in Berlin studiert – prägend dürfte dort neben dem Archäologen Carl Robert vor allem der Deutsche Eduard Dobbert (Abbildung 10) gewesen sein, der Strzygowski als erster mit der Kunst des Ostens bekannt gemacht hatte: „*Er war durch ein Vierteljahrhundert der gute Hausgeist der Akademie der bildenden Künste und der Technischen Hochschule in Berlin. Als Lehrer der Kunstgeschichte versammelte er einen Kreis um sich, der sich nicht nur aus Hörern der*

---

<sup>161</sup> Josef Strzygowski, *Iconographie der Taufe Christi*, München, 1885. Thematisch wurde die Dissertation jedoch von Strzygowskis Berliner Lehrer Eduard Dobbert angeregt. So schreibt Strzygowski im Nekrolog auf Dobbert: Die „*Arbeiten von Georg Voß über das Jüngste Gericht, von mir über die Ikonographie der Taufe Christi und von Max Schmid über die Darstellung der Geburt Christi*“ mögen u. a. als das „*Vermächtnis Dobberts*“ gelten, denn „*unsere Arbeiten sind einst von ihm angeregt und von ihm mit ängstlicher Fürsorge gefördert worden*“. Vgl. Josef Strzygowski, Eduard Dobbert+, S 334-336, in: Karl Krumbacher (Hg.), *Byzantinische Zeitschrift*, Band IX, Leipzig, 1900, S 335. Eine kürzlich in Wien entstandene Diplomarbeit verweist auf Parallelen zwischen Strzygowski und Dobbert ohne jedoch den direkten Anteil zu erwähnen, den Dobbert offenbar an der Dissertation hatte. Vgl. Andreas Früchtel, *Strzygowski als Wegbereiter einer vergleichenden Weltkunstgeschichte? Untersuchung zur Genese der Strzygowskischen kunstwissenschaftlichen Methode von 1885-1889*. Diplomarbeit zur Erlangung des Magistergrades, Humberg, 2006.

<sup>162</sup> Josef Strzygowski, Eine trapezuntische Bilderhandschrift vom Jahre 1346, S 243-260, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XIII, Berlin und Stuttgart, 1890, S 246. Vgl. auch den Bezug zu Brunns Geschichte der griechischen Künstler II in: Strzygowski, Mschatta, 1904, S 298, Anm. 2.

<sup>163</sup> Strzygowski, *Akropolis vom Nordstandpunkt*, 1934, S 320. Vgl. auch Semetkowsky, 100. Geburtstag, 1962, S 473, der in einer Würdigung seines eigenen Lehrers Strzygowski dessen Lehrer Brunn erwähnt und meint, dass „*dessen wissenschaftliche Forschung von starker künstlerischer Erlebniskraft durchdrungen*“ worden sei. Auch der Nachfolger Brunns, Furtwängler, habe dies praktiziert.

beiden Hochschulen zusammensetze. Ich selbst und viele andere Kunsthistoriker, die in ihrem Fache an der Universität vergebens nach einem geordneten Lehrbetriebe suchten, gingen zu Dobbert und fanden in ihm neben dem pflichtgetreuen Lehrer auch einen väterlichen Freund und Berater.“<sup>164</sup> Dobbert könnte es auch gewesen sein, der Strzygowski nach München zu Heinrich von Brunn vermittelte, hatte er doch selbst 1869/70 in München bei diesem gehört und sich dort auch 1873 habilitiert.<sup>165</sup>

Im Jahr 1936 übersandte der Dekan der Philosophischen Fakultät der Münchener Universität dem Absolventen Josef Strzygowski gemeinsam mit Glückwünschen zum 75. Geburtstag etwas verspätet auch Glückwünsche zum goldenen 50-jährigen Jubiläum seines Doktorats. In einem Dankschreiben an den Dekan, datiert mit 9. März 1936, erklärt darauf Strzygowski: „Als ich im J.1935 ganz still ein paar Tage in München verweilte, um dort mein 50jähriges Doctorjubiläum zu begehen, dachte ich auch meines verehrten Lehrers Heinrich von Brunn, der mir zuerst Mut zu der gegen den Willen der Familie eingeschlagenen Lebenslaufbahn zusprach; ich hatte das unstillbare Bedürfnis vor Brunns Haus zu gehen.“<sup>166</sup> In diesen Worten weist Strzygowski selbst noch einmal gegen Ende seines Lebens darauf hin, wie wichtig von Brunn als Lehrer gewesen war und betont dies im selben Jahr auch öffentlich: „Es sei dankbar anerkannt, daß dafür, wenigstens soweit das Verständnis für künstlerische Werte an sich in Betracht kam, mein einstiger Münchener Lehrer, der eigentliche Anreger war, der künstlerisch überaus feinsinnig in die Werke griechischer Bildnerei und zugleich an der Hand der Quellen und des Vergleiches in die einzelne, dem Namen nach überlieferte Künstlerpersönlichkeit eindringende Heinrich von Brunn. Ich sehe ihn noch vor dem Kunstwerke stehen, wie er, die Augen halb geschlossen, mit sich rang, um das, was er sah, in Worte zu fassen. Seit dieser Zeit erst war mir Wesen und Wert aufgegangen, wenn es auch noch fast zwanzig Jahre brauchte, bevor diese Erkenntnis sich entscheidend in

---

<sup>164</sup> Strzygowski, Dobbert +, 1900, S 334.

<sup>165</sup> Vgl. Alfred Gotthold Meyer, Dobbert, Eduard, S 733-735, in: Allgemeine Deutsche Biographie, Band 47, 1903, hier S 734.

<sup>166</sup> Akt zur Erneuerung des Doktordiploms, Universitätsarchiv, Ludwig-Maximilians-Universität München, Zl. 0-XI-132. Frodl-Kraft, Aporie, 1989, S 17 vermutet, dass Strzygowski in den 1890er Jahren „die entscheidende wissenschaftliche Wende, ja die seines ganzen Weltbildes“ vollzogen hätte und meint damit einerseits die Abkehr von traditionellen Themen der Kunstgeschichte sowie auch Fragen der Methodik. Zumindest für methodische Fragen ergab sich keine Wende, Strzygowski hatte die in München gelehrtten Prinzipien verinnerlicht und hielt ihnen ein ganzes Forscherleben lang die Treue.

*meinem ganzen Denken gegen das durchsetzte, was wir so oberflächlich Geschichte nennen.*<sup>167</sup>

### *Heinrich von Brunn: Innovator der Archäologie*

Die Worte Gottfried von Lückens über Heinrich von Brunn hätte Josef Strzygowski wohl auch für sich selbst in Anspruch genommen: *„B. ist der Erneuerer der Archäologie gewesen. Bei ihm paarte sich lebendiger künstlerischer Blick mit streng methodischem Sinn. Vom Denkmal selbst ausgehend und es von allen Seiten her mit treffenden Worten schildernd, ordnete er es stets in einen größeren Zusammenhang ein, wobei ihm das Künstlerische wichtiger war als das rein Historische.*“<sup>168</sup> Mit ähnlichen Worten wird ein Schüler Strzygowskis anlässlich dessen 70. Geburtstag das Schaffen des eigenen Lehrers resümieren: *„Ausgangspunkt ist und bleibt von da an immer das Denkmal; die wissenschaftliche Beschäftigung mit der Kunst geht grundsätzlich von der gegebenen Kunsttatsache aus, nicht vom Künstler, der Künstlerbiographie, dem literarischen Niederschlag, mit all ihren Versuchungen zu psychologischen Abwegen und Deutungen.*“<sup>169</sup> Brunn dürfte bevorzugt haben, direkt im Museum unmittelbar vor den Objekten vorzutragen, jedoch kein großer Rhetor gewesen sein: Was *„ihm an rednerischer Gewandtheit gebrach, das ersetzte er reichlich durch die Erfülltheit und Ueberzeugung, die aus seinen Worten sprach, die Sachlichkeit und das Methodische seines etwas holperigen und ungleichmässigen Vortrags.*“<sup>170</sup> Auch über die Universität hinaus ließ Brunn seine Schüler an seinem Enthusiasmus teilhaben, den Schülern stand *„Dienstag abends sein Haus offen, wo bei Cigarren und Bier in ungezwungener Plauderei mancher das Thema fand, das er später zu bearbeiten unternahm, mancher auch Freunde für das Leben.*“<sup>171</sup>

Brunn war 1843 mit der Arbeit *Artificium liberae Graeciae tempora*, einer Untersuchung zur Chronologie griechischer Künstler vor Alexander, promoviert worden. Nach seiner Graduierung ging er für zehn Jahre nach Rom, wo er am Deutschen Archäologischen Institut

---

<sup>167</sup> Strzygowski, *Aufgang*, 1936, S 67f.

<sup>168</sup> Gottfried von Lücken, *Heinrich von Brunn*, S 680f, in: Historische Kommission bei der Bayrischen Akademie der Wissenschaften (Hg.), *Neue deutsche Biographie*, Berlin, 1953-bis dato, hier: Band 2, Berlin, 1955.

<sup>169</sup> Sock, *Wachstum der Kunstschau*, 1932, S 14.

<sup>170</sup> Adolf Furtwängler (Hg.), *Adam Flasch, Heinrich von Brunn*, Gedächtnisrede gehalten in der öffentlichen Sitzung der k.b. Akademie der Wissenschaften zu München zur Feier ihres 136. Stiftungstages am 28. März 1895, München, 1902, hier S 34.

<sup>171</sup> Flasch, *Gedächtnisrede*, 1895, S 36.

forschte. Dort wandte sich Brunn den römischen Artfakten zu, immer wieder bekräftigt *„in der Einsicht, dass auch die tüchtigsten philologischen Kenntnisse noch keinen Kunstsachverständigen und Kunsthistoriker machen.“*<sup>172</sup> Brunns Schüler Walther von Amelung betonte, dass es Brunn nicht etwa um Illustration von Mythen, Sagen und Erzählungen gegangen sei, Brunn habe sich vielmehr auf das *„Rein-Künstlerische“* konzentriert, womit die Sprache und Entwicklung der künstlerischen Formen gemeint war – dies auch im Gegensatz zu dem Zugang *„der Laien, der Kunstgelehrten und vieler Künstler“*, deren Interesse *„noch ausschließlich dem inhaltlichen in der Kunst zugewendet war.“*<sup>173</sup>

Im Jahr 1853 erschien der erste Band von Brunns *Geschichte der Griechischen Künstler*, deren *„Neuartigkeit selbst diejenigen frappierte, in deren Kreis sie entstand, offenbarte ihn dann ganz als den Mann, der, Philologe oder obschon Philologe, das Zeug in sich fühlte, von Kunst wie von Kunst zu handeln, als einer besonderen Erscheinungswelt, der bildnerisch-ästhetischen, auf die besonderen Charaktere und Probleme dieser Erscheinungswelt liebevoll näher einzugehen.“*<sup>174</sup> Im gleichen Jahr kehrte er nach Deutschland zurück und wurde zunächst Kustos an der Universitätsbibliothek zu Bonn. Nach einem dreijährigen Aufenthalt kehrte er 1857 abermals für acht Jahre nach Rom zurück bevor er 1865 nach München berufen wurde. Brunn verstarb 1894, er hatte bis kurz vor seinem Tod an der Münchner Universität unterrichtet.

Brunns Methodik und ihre Nähe zu Winckelmann hatte ihn in den Ruf einer Nachfolge Winckelmanns gebracht: *„Brunns Anschauungslehre und seine pädagogische Arbeit verliehen dem Münchner Archäologen den Ruf, „Fortsetzer der Winckelmannschen Kunstgeschichte und Kunstanschauung“ zu sein, ja man sprach sogar von der „Winckelmannschen Schule“, wenn man die von Brunn und seinem Nachfolger Adolf Furtwängler (1853-1907) vertretene Richtung meinte.“*<sup>175</sup> Brunn selbst setzte in einer 1885 gehaltenen Rede seine Visualisierungsstrategien in einen Zusammenhang mit jenen Winckelmanns, als er betonte, dieser habe *„gleich einem Seher das Geheimnis griechischer*

---

<sup>172</sup> Flasch, Gedächtnisrede, 1895, S 09.

<sup>173</sup> Walther Amelung, Brunn, Heinrich B., S 691-714, in: Historische Commission bei der Königl. Akademie der Wissenschaften (Hg.), Allgemeine Deutsche Biographie, Leipzig 1875-1912, Bd. 55, Leipzig, 1910, hier S 703. Der Eintrag ist ein Nachtrag zu Amelungs Artikel in: Historische Commission bei der Königl. Akademie der Wissenschaften (Hg.), Allgemeine Deutsche Biographie, Leipzig 1875-1912, Bd. 47, Leipzig, 1903, S 297.

<sup>174</sup> Flasch, Gedächtnisrede, 1895, S 27.

<sup>175</sup> Sünderhauf, Griechensehsucht, 2004, S 65. Sünderhauf bezieht sich auf Albrecht, Winckelmann contra Rembrandt als Erzieher, 1895, S 24.

*Kunstschönheit nachempfunden und erschaut*.<sup>176</sup> In diese Tradition wiederum stellte sich bewusst Josef Strzygowski, wenn er noch 1934 bekennt, der „*künstlerisch vorwärts schreitenden Münchner Archäologenschule*“ anzugehören. Dieses *künstlerisch vorwärts schreitende* bezieht sich auf offenbar auf Brunns methodisch innovativen Zugang zur Archäologie, den er in Abgrenzung zur Philologie entwickelte.

Brunn hatte sich seit seiner Dissertation im Jahre 1843 mit Fragen der Methodik beschäftigt. Als Schüler zweier wirkmächtiger Philologen, Friedrich Wilhelm Ritschl und Friedrich Gottlieb Welcker, setzte er sich dort explizit mit dem Verhältnis von Sprachwissenschaft und Archäologie auseinander, und erklärte die Philologie zunächst zur Vorbedingung archäologischer Wissenschaft.<sup>177</sup> Ein Ritschel'sches Diktum aufgreifend, stellte er in der Vorrede seiner Dissertation fest: „*sine philologiae lumine caecutire archaeologiam*“. Die Dialektik von Sprache und Form sowie das besondere Formverständnis Brunns hob auch Adam Flasch, ein Schüler Brunns, hervor: „*Formenfreude und künstlerisches Empfinden sind ja keineswegs sehr häufige Gaben und am seltensten vielleicht in jenen Kreisen, in denen die Jugend vornehmlich in litterarischem Drill verläuft, der Sinn daher gewöhnlich mehr eingestellt ist auf die Formen der Sprache, als die Sprache der Formen*.“<sup>178</sup>

Brunns frühe Auseinandersetzung mit dem Verhältnis von Philologie und Archäologie nahm eine innerfachliche Debatte vorweg, die aufgrund der ständigen Ausweitung des zu untersuchenden Materials eine Emanzipationstendenz der Archäologie von ihrer Mutterwissenschaft zur Folge hatte. Zur philologisch-textkritischen Ausbildung hatte eine Schulung des Auges, eine Kennerschaft zu treten, welche von Brunn selbst als „*Anschauung*“ qualifiziert wurde. Die zu untersuchenden Objekte konnten keinesfalls mehr als bloße Illustrationen antiker Quellen degradiert werden. Der Archäologe Karl Bernhard Stark hatte in seinem 1880 erschienenen Werk *Systematik und Geschichte der Archäologie der Kunst* ein „*antithetisches Verhältnis zwischen „Archäologie der Kunst“ und der „philologischen Wissenschaft“*“ ausgesprochen.<sup>179</sup>

In *Archäologie und Anschauung*, einer Rede die Heinrich von Brunn anlässlich seiner Berufung zum Rektor der Münchner Universität hielt, skizziert er die Entwicklung der

---

<sup>176</sup> Heinrich von Brunn, *Archäologie und Anschauung*, Rede an die Studierenden beim Antritte des Rektorates der Ludwig-Maximilians-Universität gehalten am 21. November 1885, München, 1885, hier S 04.

<sup>177</sup> Amelung, Brunn, 1910, S 693.

<sup>178</sup> Flasch, Gedächtnisrede, 1895, S 26.

<sup>179</sup> Sünderhauf, *Griechensehsucht*, 2004, S 63.

Archäologie als Kunstgeschichte.<sup>180</sup> Er selber habe „aus Gerhards Munde“ vernommen, dass griechische Kunstgeschichte „in der Hauptsache durch Winckelmann fest begründet“ sei, es sei fraglich, ob es noch Material genug gebe, das sich zu erforschen lohnte. Dagegen hält von Brunn fest, wie notwendig die Emanzipation der Archäologie war und ist: „Ja, beobachten wir, wie die neuerschlossene Kenntniß der Kunst des Orients unseren Gesichtskreis erweitert, wie gerade die täglich sich mehrenden Entdeckungen der letzten zehn Jahre auf hellenischen Gebieten, ich nenne nur Olympia und Pergamos, uns mehr als auf den poetischen Inhalt, auf die künstlerische Form und den Styl hinweisen, so scheint sich als wichtigste Aufgabe der heutigen Archäologie eine völlige Neugestaltung der griechischen Kunstgeschichte in den Vordergrund zu drängen, eine Kunstgeschichte, die nicht nur neben der politischen und der Literaturgeschichte ihren Platz einzunehmen, sondern den Beweis zu liefern hat, dass jedes Gesamtbild klassischer Cultur lückenhaft und ungenügend bleiben muß, in dem nicht der künstlerische Geist des Hellenentums als einer der maßgebenden Faktoren sich wirksam erweist.“ Dieses Auseinanderentwickeln der Disziplinen sei laut Brunn jedoch nicht zu ignorieren, es handle sich schlicht um ein Faktum. Die beiden Disziplinen operierten mit differierenden kognitiven Prozessen, so sei das Auge das „Organ für archäologisches Erkennen“. Könne ein Blinder auch an den „wissenschaftlichen Arbeiten der Philologie“ teilhaben, so sei dies für die Archäologie unmöglich: „Das Auge, physisch betrachtet ein optischer Apparat, zeigt uns das Spiegelbild der Dinge. Aber auch dieses Bild, wenn wir es uns nicht bloß vorstellen, sondern begreifen sollen, müssen wir erst übersetzen in das Wort. Also auch das Bildwerk redet eine Sprache; und wenn wir das Lernen der Sprache oder sagen wir: des Sprechens, das wir für die Nothdurft des Lebens schon in der Kinderstube geübt haben, in der Schule von Neuem beginnen, um uns des sprachlichen Ausdrucks auf Grundlage der ersten grammaticalischen Regeln, in der Verbindung der Worte zu Sätzen, zu Perioden und so immer höher zum Ausdruck der höchsten geistigen Ideen zu bemächtigen, so wird sich uns auch das Verständnis des Kunstwerks erst erschließen, wenn wir uns von den Punkten, Linien, Flächen, von den einzelnen Formen, aus denen sich die Gestalten zusammensetzen und von der Syntax dieser Gestalten zum Ausdrücke einer geistigen Idee mit klarem Bewusstsein Rechenschaft zu geben gelernt haben werden.“<sup>181</sup> Akademischer Usus sei jedoch, durchaus auch von Lehrern der Archäologie so gepflogen, sämtliche klassische Autoren „von Anfang bis zu Ende durchzulesen“, die Apperzeption der Kunstwerke geschehe allerdings über einen allenfalls natürlichen „Kunstsinn“: „Das Kunstwerk aber aus sich selbst erklären zu wollen, das sei gefährlich.“ im Gegenteil, es fehle „nicht an Stimmen, welche die Jugend warnen, diesen

---

<sup>180</sup> Vgl. Anmerkung 176.

<sup>181</sup> Brunn, Archäologie und Anschauung, 1885, S 06ff.

Weg zu betreten“, denn nur „ausnahmsweise und bei ganz besonderer subjectiver Befähigung“ sei wissenschaftlich dadurch etwas zu gewinnen. Die Fähigkeit zum „wissenschaftlichen Sehen“ sei demnach nicht erlernbar, sondern allenfalls einem diffusen Kunstsinn zuzuschreiben. Dagegen sei einzuwenden, dass die Philologie sich ihrerseits keineswegs auf etwaige genetische Dispositionen verlasse, vielmehr wäre eine „gründliche grammatikalische und lexikalische Kenntnis der Sprache“ Voraussetzung wissenschaftlicher Arbeit: „Auch der Archäologe dürfe nicht auf ein „Kunstgefühl“ vertrauen“ sondern müsse „eine gründliche Kenntnis der Kunstsprache in all ihren Formen erwerben.“ Wie vom Philologen gründlichste Quellenkenntnis verlangt werden kann, soll vom Archäologen die Auseinandersetzung mit „seinen Quellen, d.h. mit den Monumenten in umfassendster Weise“ gefordert werden: „Wenn der Philologe seine Autoren so viel als möglich aus sich selbst, aus ihren individuellen Eigenthümlichkeiten erklärt, so erscheint es doch selbstverständlich, dass auch der Archäologe bei der Erklärung vom Monument selbst ausgehe, dass er daran die Vergleichung anderer Monumente anreihe, was natürlich in keiner Weise ausschließt, dass endlich auch den literarischen Quellen die eingehendste Berücksichtigung zu Theil werden muß.“<sup>182</sup>

Dass Brunn diese hehren Vorsätze auch in seiner wissenschaftlichen Arbeit umsetzte, bestätigen dessen Texte seit den 1840er Jahren. In einem 1867 erschienen Aufsatz zur Datierung der aiginetischen Bildwerke<sup>183</sup> resümiert Brunn nach der Vergegenwärtigung des Forschungsstandes und der Auswertung schriftlicher Quellen, dass auf diese (philologische) Weise keine verlässliche Einordnung getroffen werden könne: „Bleiben uns denn aber gar keine weiteren Mittel zu einer positiveren Entscheidung? Ich antworte: allerdings, wir besitzen ja die Werke selbst.“<sup>184</sup> Über seine auf der Anschauungslehre basierende Stilanalyse gelangt Brunn zu dem Ergebnis, das West- bzw. Ostgiebel in unterschiedlicher Zeit entstanden sein mussten. „Ganz allgemein gesprochen finden wir uns in der Zeit zwischen den Anfängen der statuarischen Kunst und ihrer Höhe unter Phidias.“<sup>185</sup> Brunn bezieht jedoch die äußeren Umstände der Kunst dieser Zeit mit ein und entwirft einen weiten Rahmen seines formenanalytischen Zugangs: „Bedenken wir nur, dass wir uns unmittelbar nach den Perserkriegen in einer Zeit der ungewöhnlichsten Art befinden, für die sich in

---

<sup>182</sup> Ebenda, S 09.

<sup>183</sup> Heinrich Brunn, Über das Alter der aiginetischen Bildwerke, S 1-27, zuerst in: Sitzungsberichte der Bayrischen Akademie der Wissenschaften, philosophisch-philologisch Classe, 1867. Hier zitiert wird der Abdruck des Textes in: Heinrich Bulle, Hermann Brunn (Hg.), Heinrich Brunn`s Kleine Schriften, Zweiter Band, Zur Griechischen Kunstgeschichte, Leipzig und Berlin, 1905, S 161-174.

<sup>184</sup> Ebenda, S 165.

<sup>185</sup> Ebenda, S 172.

*Hinsicht auf Kunst höchstens nur einmal in der Geschichte, in den Zuständen der italienischen Malerei um 1500 eine Parallele aufstellen lässt. Vergleichen wir einmal die Jahre 1460 oder 70 mit 1510, oder 1480 mit 1530, einen Verrochio mit Leonardo da Vinci, einen Ghirlandajo mit Michelangelo, einen Alunno und Perugino mit Raffael, einen Bellini mit Tizian, so werden wir Unterschiede und Gegensätze finden, die gewiss weit weniger bedeutend sind, als die zwischen der aiginetischen Ostgruppe und den Werken des Phidias.*<sup>186</sup> Auch in dem ein Jahr später erschienen Aufsatz *Über die Komposition der aiginetischen Giebelgruppen* widmet sich Brunn einer bildimmanenten Syntax, einer inneren Logik der Komposition, deren Harmonie gestört schien, bis eine Figur der Giebelgruppe einen neuen (alten, korrekten) Platz zugewiesen bekam.<sup>187</sup>

Nicht nur materielle Kenntnisse der Vorgängerwissenschaft seien für die Archäologie wichtig, sondern auch die Methodik der „älteren Schwester“ – immer jedoch unter Bedachtnahme auf die Unterschiede zwischen Sprache und einem Werk der Bildenden Kunst. Diese Methode der „Anschauung“ gelte jedoch nicht allein für die wissenschaftliche Archäologie, auch für die neuere Kunstforschung wäre dies relevant: *„Je mehr sie aber in der Methode der Forschung auf ihrem eigenen Gebiete mit der Archäologie Hand in Hand gehen wird, um so sicherer darf sie sich der Hoffnung hingeben, dass auch ihr in nicht allzu langer Frist eine nicht bloß zufällige, sondern ständige Vertretung auf deutschen Universitäten zu Theil werden müsse.“* Eine auf „Anschauung“ basierende wissenschaftliche Kunstforschung hätte folgende Strategie zu gewärtigen: *„Das Ziel ist also eine Kunstwissenschaft, aufgebaut auf dem Verständnis der Form, und zwar nicht einem instinctiven, sondern einem bewussten Verständnis, welches der systematisch begründeten Kenntniß der Sprache auf philologischem Gebiete nicht nachstehen darf.“* Bereits auf dem Gymnasium müsse begonnen werden, ein visuelles Verständnis zu trainieren – bis dato sei die ungleiche Gewichtung philologischer Fähigkeiten im Verhältnis zu den Sehkompetenzen auffällig. Brunn *„wünsche auf unseren Gymnasien eine schärfere Betonung derjenigen Seite unserer Erkenntniß, welche auf richtiger Benutzung des Auges, auf richtigem Sehen, auf sinnlicher Wahrnehmung und Anschauung beruht.“*

---

<sup>186</sup> Ebenda, S 173.

<sup>187</sup> Heinrich Brunn, *Über die Komposition der aiginetischen Giebelgruppen*, S 448-464, zuerst in: *Sitzungsberichte der Bayrischen Akademie der Wissenschaften, philosophisch-philologisch Classe*, 1868. Hier zitiert wird der Abdruck des Textes in: Heinrich Bulle, Hermann Brunn (Hg.), *Heinrich Brunn`s Kleine Schriften, Zweiter Band, Zur Griechischen Kunstgeschichte*, Leipzig und Berlin, 1905, S 174-183, hier S 175.

Die Mathematik könnte als eine Art Hilfswissenschaft der „Anschauung“ mithelfen, da sie die Kenntnis der „Linien, Flächen und Körper“ vermittele.<sup>188</sup> Daneben müsse jedoch größtes Augenmerk auf den Zeichenunterricht gelegt werden, der keine „Vorschule für den zukünftigen Künstler“ sein soll, vielmehr auf die „Ausbildung des Auges und damit auf das Verständnis der Form hinwirken“.<sup>189</sup> Das Verständnis für die organischen Körper und Formen setze zunächst ein mathematisches, trigonometrisches Verständnis voraus.

Mit dem Hinweis auf die rationalste der Wissenschaften, die Mathematik, möchte Brunn dem Vorwurf der Intuition entgegenwirken, dem eine Wissenschaft der „Anschauung“ seitens positivistischer Kreise ausgesetzt wäre. Denn die Möglichkeiten der Zeichnung erschöpften sich selbstverständlich nicht in der Darstellung „organisch belebter Gebilde und Gestalten“, auch könnten „geistige Eigenschaften, Ernst und Heiterkeit“ sowie „die verschiedenen Charaktere des Freien und Unfreien, des Hochmüthigen und des Bescheidenen in bestimmten Formen des Gesichtes und des Auges, in Stellungen und Bewegungen der Körper sichtbar sich ausprägen.“

Ein weiterer Kritikpunkt Brunns am Deutschen Gymnasium betrifft die Fähigkeit der Umwandlung von Sinneseindrücken in gesprochene bzw. geschriebene Worte. Das „höchste(s) Ziel“ des „deutschen Aufsatzes“ sei ein „philosophisch-rhetorisches“ als „die logisch-dialectische Entwicklung eines allgemeinen Satzes, einer Sentenz, eines Prinzips in rhetorischer Form.“ Dagegen werde das „rein beschreibende Element“ vernachlässigt. Der sichtbare Gegenstand verlange, „dass wir ihn erkennen lernen in seinen Theilen, in seiner Zusammenfügung zu einem Ganzen, in seinen Beziehungen zu anderen Gegenständen: und haben wir das alles erkannt, so erfordert eine richtige Beschreibung außerdem noch, dass wir der sprachlichen Mittel Herr werden, durch welche das Wort eine mit dem Gegenstande sich deckende Vorstellung bei dem Hörer oder Leser zu erwecken vermag.“ Diese Entwicklung einer Sprachfähigkeit der Beschreibung bedürfe einer Systematik und müsse während der gesamten Schulzeit entwickelt werden: „Eine solche Technik, eine Art Grammatik des Beschreibens hat an sich so wenig einen sachlichen Inhalt, als die

---

<sup>188</sup> Brunn, Archäologie und Anschauung, 1885, S 09ff.

<sup>189</sup> Ebenda, S 14. Zur Positionierung der Mathematik als rationalisierende Leitwissenschaft der Anschaulichkeit vgl. auch Giorgio Colli, Mazzino Montinari (Hg.), Friedrich Nietzsche, Sämtliche Werke, Kritische Studienausgabe in 15 Bänden, Bd. III, Die fröhliche Wissenschaft, S 514f, „Wir wollen die Feinheit und Strenge der Mathematik in alle Wissenschaften hineintreiben, soweit dies nur irgend möglich ist; nicht im Glauben, dass wir auf diesem Weg die Dinge erkennen werden, sondern um damit unsere menschliche Relation zu den Dingen festzustellen. Die Mathematik ist nur das Mittel der allgemeinen und letzten Menschenerkenntnis.“

sprachliche Grammatik, als Dialektik und Rheotrik; sie kann also nicht einfach gelehrt, sie muß auch geübt werden, geübt an stofflichen Aufgaben, welche der übrige Unterricht in geeigneter Weise vorzubereiten und diesem Zwecke zur Verfügung zu stellen hat.“<sup>190</sup> Die Form des Objekts als solche soll verstanden und systematisiert werden, der „Schüler gewöhne“ sich daran, „das Gesehene nicht zuerst zu deuten, sondern zu beschreiben.“<sup>191</sup> Das Bewusstsein der Differenz zwischen Beschreibung und subjektiver Deutung soll bereits auf dem Gymnasium anerzogen werden.

Besonders geeignet zur „Bildung des Auges“ sowie zur „Kunst des Beschreibens“ seien „Gebilde“, die „der Natur und dem Leben entlehnt, bereits einmal durch das Auge und den menschlichen Geist hindurchgegangen sind und dadurch eine künstlerische Gestaltung erhalten haben“, die „Werke der bildenden Kunst“.<sup>192</sup>

Zum Abschluss seines Vortrages erfolgt nunmehr noch ein emphatischer Aufruf an die versammelten Hörer, vor allem an die Studenten. Alle seien aufgerufen, mitzuarbeiten an dem skizzierten Weg, „sei es zunächst auch nur an Ihrer eigenen Vervollkommnung und um sich durch eigene Erfahrung von der Richtigkeit des vorgeschlagenen Weges zu überzeugen.“ Das „Endziel“ könne jedoch nur durch die erreicht werden, „welche jetzt noch lernen“.<sup>193</sup>

### *Lehrer und Schüler*

Josef Strzygowskis früheste und zentrale methodische These, auf Basis einer Anschauungslehre die Kunstwissenschaften bzw. die gesamte Didaktik und Pädagogik zu revolutionieren, beruhte auf einer Forderung seines Lehrers Heinrich von Brunn. Wie weiter unten zu sehen sein wird, wird diese objektbezogene Herangehensweise die grundsätzliche Einstellung Strzygowskis bis zu den methodischen Hauptwerken der 1920er Jahre bleiben.

Die in *Archäologie und Anschauung* aufgestellten Prämissen, etwa von der Relevanz einer gymnasialen Ausbildung des Auges, einer Rücknahme der Bewertung bzw. einer Betonung des Beschreibenden, all dies hatte Brunn gefordert – und wurde von Strzygowski verinnerlicht und in die Tat umgesetzt. Luise Holtei (ehemals Potpetschnigg), eine Schülerin Strzygowskis, berichtet von dessen Didaktik, hier anhand einer Ausbildung für Lehrer, die das Augenmerk weg von Interpretation hin zu Beschreibung führte: „Der junge Lehrer, der methodisch ausgelernte Schulmeister von 1903 erlebte es erst bei Strzygowski, was das

---

<sup>190</sup> Brunn, *Archäologie und Anschauung*, 1885, S 15ff.

<sup>191</sup> Amelung, Brunn, 1910, S 710. Siehe auch Brunn, *Archäologie und Anschauung*, 1885, S 11.

<sup>192</sup> Brunn, *Archäologie und Anschauung*, 1885, S 17.

<sup>193</sup> Ebenda, S 21.

heißt, ganz schlicht und einfach zu beschreiben. Nicht Bücher befragen, nicht an den Titel des Werkes sich klammern; nur das Auge öffnen, unbefangen schauen und vom Gesehenen sich Rechenschaft geben. Was steckt aber an Begabung und Selbstständigkeit in der Art, wie Strzygowski das Kunstwerk so unbefangen schaut, als wäre es noch von niemand gesehen!<sup>194</sup> Strzygowskis didaktische Versuche an unterschiedlichen Schulen zeugen von dem Wunsch eine Forderung seines Lehrers zu erfüllen. Auch im Verbot, in den von ihm abgehaltenen Übungen vor Originalen Literatur zu benutzen, imitiert der Schüler das Verhalten seines Lehrers, der dies ebenfalls untersagte.<sup>195</sup>

Wie Brunn begründete Strzygowski eine Schule, der eine wie der andere sah auch den Erfolg seiner Schüler. Auch die Einstellung beider zu ihrem wissenschaftlichen Gegenstand zeigt Parallelen. Brunn wie Strzygowski waren innovative Forscher, die sich nicht damit begnügten ausgetretene Wege weiter zu begehen: „Brunns methodisches Instrumentarium – die kunstwissenschaftliche Hermeneutik – hätte 1885 nicht `moderner` sein können.“<sup>196</sup> Strzygowski selbst wird den Terminus einer „archäologischen Hermeneutik“ *expressis verbis* in seinem programmatischen Werk *Forschung und Erziehung* verwenden.<sup>197</sup> Bereits um die Jahrhundertwende benutzt Strzygowski das Verb „einleben“ um jenen Prozess einer Erkenntnis des Werks, der Apperzeption eines Objekts, zu beschreiben.<sup>198</sup>

Die Lehre von der Anschauung jedoch galt fortan in München als zentraler Lehrinhalt, sowohl Brunns Nachfolger Adolf Furtwängler als auch ein zweiter Schüler Brunns, Heinrich Bulle, stellten Visualisierungsstrategien ins Zentrum ihrer Didaktik. Die Münchener Schule in der Nachfolge Brunns löste jedoch dessen Forderung nach einer komplexen, dem Bild angemessenen Sprache nicht ein, sondern glitt in einen romantisierenden Alltagsjargon ab.<sup>199</sup> Strzygowski hingegen unternahm – wie weiter oben geschildert – ab den 1890er Jahren den Versuch eine derartige Terminologie einer bildgerechten Sprache zu entwickeln.

---

<sup>194</sup> Holtei, Strzygowski als Lehrer, 1932, S 24.

<sup>195</sup> Amelung, Brunn, 1910, S 702.

<sup>196</sup> Sünderhauf, Griechensehsucht, 2004, S 64.

<sup>197</sup> Strzygowski, *Forschung und Erziehung*, 1928, S 66.

<sup>198</sup> Das Wort „einleben“ wird von Strzygowski in diesem Sinn verwendet, wenn er ein Artefakt beschreibt in dessen „Ausdrucksweise“ man sich erst noch „einleben“ müsse. Vgl. Strzygowski, *Orient oder Rom*, 1901, S 113. Vgl. auch Josef Strzygowski, *Das orientalische Italien*, S 16-33, in: *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, Erster Halbband (Heft 1-6), Leipzig, 1908, hier S 25. „Es kann für den, der sich in die Ornamente von Mschatta eingelebt (Anm. Hervorhebung durch Verfasser HS) hat, kein Zweifel sein, daß die Stuckdekoration von Cividale nicht nur demselben Kunstkreise angehört, sondern womöglich dem Typus nach älter ist.“

<sup>199</sup> Vgl. Sünderhauf, *Griechensehsucht*, 2004, S 67f.

Versuche, die in den ausgefeilten methodischen Publikationen der 1920er Jahre endeten. Und auch für Brunns eigene Terminologie – obwohl in der Winckelmann'schen Tradition stehend – kann keine Schwärmerei ausgemacht werden: *„Aber alles Schwärmerische, selbst Temperamentvollere fehlt in seinen Untersuchungen, ja es steckt vielmehr eine gewisse Kälte in ihnen, ein Etwas, was an den Seziertisch oder die Rechentafel erinnert.“*<sup>200</sup> Brunn sei einerseits der wichtigste *Übersetzer* der Sprache der Kunstwerke in eine wissenschaftliche Sprache gewesen, andererseits aber auch bemüht aus der Sprache der Kunstwerke ihre Entwicklung zu deduzieren.<sup>201</sup> Bereits seinen frühen Vortrag zur Hera Farnese aus dem Jahr 1846<sup>202</sup> widmete er der Analyse der künstlerischen Form: *„Aber was den jungen Mann bewegte, war seine bestimmte, grundgefestigte Erkenntniss des ganzen Formensystems des Kopfes. Er nannte dieses System Hera, uns ist der Name Schall; aber indem er es aufwies in seiner ganzen Grösse, Schärfe, Energie und Consequenz gegenüber dem matteren, stumpferen, oberflächlicheren Formenideal der „Hera“ Ludovisi, hat er seiner Zeit die Augen geöffnet, Formen sehen, verfolgen und unterscheiden gelehrt, wie wenig Andere zuvor, und damit den Vortrag doch zu einem lichtbringenden Ereignis erhoben.“*<sup>203</sup>

#### *Heinrich von Brunn als Lehrer*<sup>204</sup>

Brunns grundsätzliche Einstellung zur Pädagogik und Didaktik hielt er in einem Supplement zu einer Arbeit seines im Deutsch-Französischen Krieg gefallenen Schülers Carl Strube fest: *„Die an ihm gemachten Erfahrungen brachten es mir zum klarsten Bewusstsein, dass, wie die philologische Erziehung nicht in erster Linie vor dem Studium der Literaturgeschichte, sondern von einer strengen, namentlich sprachlichen Interpretation der alten Autoren auszugehen hat, ebenso die archäologische Bildung in erster Linie nicht auf die*

---

<sup>200</sup> Flasch, Gedächtnisrede, 1895, S 28.

<sup>201</sup> Suzanne Marchand, *Down from Olympus, Archaeology and Philhellenism in Germany, 1750 – 1970*, Princeton New Jersey, 2003, hier S 110.

<sup>202</sup> Heinrich Brunn, *Griechische Götterideale in ihren Formen erläutert*, München, 1893, S 1-15.

<sup>203</sup> Flasch, Gedächtnisrede, 1895, S 27.

<sup>204</sup> Im Jahr 1862 wurde Heinrich von Brunn aus Rom nach München berufen, wo er 30 Jahre lang Archäologie unterrichten sollte. Der Kreis seiner Vorlesungen umfasste: *„Griechische Kunstgeschichte und Geschichte der altitalienischen und römischen Kunst, im Anschluß daran die antiken Schriftquellen der Kunstgeschichte; ferner griechische Kunstmythologie und die Erklärung der Monumente des troischen Cyklus, eine praktische Methodologie archäologischer Interpretation.“* Vgl. Amelung, Brunn, 1910, S 702. Vgl. zu diesem Thema auch Eberhard Straub, *Die Furtwänglers*, München, 2007. Hier wird das herzliche Verhältnis zwischen Brunn und seinem Nachfolger und Schüler Adolf Furtwängler erwähnt.

*Kunstgeschichte, sondern auf eine streng methodische Interpretation der Denkmäler begründet werden muss, bei welcher überall auf eine scharfe Analyse der künstlerischen Sprache, d.h. der künstlerischen Motive und Formen der grösste Nachdruck zu legen ist.*<sup>205</sup>

Wie später Josef Strzygowski zeigt auch Heinrich von Brunn deutliche Vorbehalte gegenüber einer strengen *kunsthistorischen* Ausbildung – zu Gunsten einer von Strzygowski als *kunstwissenschaftlichen* Methode bezeichneten Analyse der „*künstlerischen Motive und Formen*“.

Strube habe zunächst „*im ersten Jahre*“ Vorlesungen über die „*Geschichte der griechischen und altitalischen Kunst besucht*“ die jedoch trotz dessen „*fleißigster Theilnahme*“ keinen „*entscheidenden Einfluss*“ zeitigten. Eigene interpretative Versuche des Schülers wiesen „*keine besondere Schärfe und Eigenthümlichkeit der Auffassung*“ auf.<sup>206</sup>

Die Wende trat nach Beobachtung Brunns „*wenige Monate später*“ ein, als Strube den Lehrer mit ersten Ergebnissen der Studien zu seiner Dissertation „*überraschte*“: „*Unverkennbar für mich hatten die Vorträge über die Monumente des troischen Cyclus, unter denen gleich am Anfange die Kyprien den besten Anlass zu systematischer Darlegung der elementaren Prinzipien methodischer Interpretation darboten, ihm plötzlich zur Klarheit verholfen, und mit eigenthümlichem Geschicke hatte er es verstanden, diese Principien auf ein dem materiellen Inhalte nach so verschiedenes Gebiet, wie den eleusinischen Bilderkreis anzuwenden.*“ Strubes Arbeit – in der „*Methode der Untersuchung*“ sei der Verfasser „*durchaus mein Schüler*“ – sei der spezifischen Problematik des „*vom Unkraut orphischer Mystik überwuchertem Probleme*“ des eleusischen Bilderkreises beigegeben, indem „*schließlich auch auf diesem Gebiete der Archäologie anstatt der theologisch-dogmatischen die poetisch-künstlerische Auffassung in ihr volles Recht eingesetzt wurde.*“<sup>207</sup> Den Weg zu dieser neuen Sicht auf die Probleme habe der Schüler bewältigt, indem er die von Brunn anhand des „*troischen Cyklus*“ vorgetragenen Grundsätze auf sein eigenes Thema angewandt hatte. Anhand dieses „*troischen Cyklus*“ vermittelte Brunn seinen methodischen Zugang zur Interpretation der Artefakte des Altertums.

Laut *Verzeichnis der Vorlesungen an der Königlichen Ludwig-Maximilians Universität zu München* für das WS 1884/85 hielt Brunn seine „*Erklärung der Monumente des troischen Cyclus, zugleich als Methodologie der archäologischer Interpretation*“ wöchentlich vier Mal in

---

<sup>205</sup> Heinrich von Brunn, Supplement zu den Studien über den Bilderkreis von Eleusis von Carl Strube, Leipzig, 1872, S 04.

<sup>206</sup> Ebenda.

<sup>207</sup> Brunn, Supplement, 1872, S 04.

seiner Wohnung, Hesstrasse 8/3, also nicht öffentlich.<sup>208</sup> Moriz Carriere, bei dem Strzygowski ebenfalls hörte, sprach in diesem Semester öffentlich über „Ästhetik“ (vierstündig) sowie über „Goethes Faust“ (einstündig).<sup>209</sup> Strzygowski, der laut *Amtlichem Verzeichnis des Personals, der Lehrer, Beamten und Studierenden* im WS 1884/85 an der Ludwig-Maximilians Universität ordentlicher Studierender der Geschichte war, hat diesen troischen Cyclus mit hoher Wahrscheinlichkeit gehört. Es dürfte sich dabei um eine der letzten Lehrveranstaltungen gehandelt haben, die Strzygowski als Student absolvierte, bevor er im April 1885 bei Brunn promovierte.<sup>210</sup>

#### *Monumente des troischen Zyklus als praktische Methodologie archäologischer Interpretation*

Der troische Zyklus, auch als Epischer Zyklus bezeichnet, umfasst fragmentarisch erhaltene nicht-homerische Epen, die von der Geschichte des Trojanischen Krieges berichteten und beinhaltete die Kypria, Aithiopsis, Kleine Ilias, Iliupersis („Fall von Troja“), Nostoi („Heimkehrerepen“) und die Telegonie. Gerade beim Thema „troischer Cyclus“ konnte das „Grundprincip archäologischer Exegese“ klar vermittelt werden: Das Monument sei „nicht von dem litterarisch überlieferten Inhalt aus, sondern nach seinen eigenen Bedingungen zu erklären. Bei der früheren Betrachtungsweise sanken die Monumente zu mehr oder weniger getreuen Illustrationen der bekannten Dichtungen herab; jetzt wurden sie Zeugnisse der lebendigen Freiheit, mit der griechische Künstler aller Zeiten dem großen Stoffe nationaler Sagen gegenüberstanden, selbstständige Quellen einer ganzen Seite antiken Geisteslebens, die bis dahin verschlossen war.“<sup>211</sup> Brunn selber warb für die Eignung dieses Stoffes zur Vermittlung seiner Methode anhand seiner Erfahrung bei der Ausbildung Carl Strubes.

#### *Erste und zweite Abteilung*

Seine Ansichten und Korrekturen zur überlieferten, philologisch geprägten Interpretation der Artefakte dieses troischen Zyklus hat Brunn ab 1868 unter dem Titel *Troische Miscellen*

---

<sup>208</sup> Verzeichnis der Vorlesungen an der Königlichen Ludwigs-Maximilians-Universität zu München im Winter-Semester 1884/85, München, o.J., S 12, bzw. ebenda S 17. Weiters gab Strzygowski an, auch bei dem Philologen und Goetheexperten Michael Bernays gehört zu haben, der dieses Semester zur neueren deutschen Literatur (19. Jahrhundert) sowie zu Shakespeare las. Vgl. Promotionsakte, Universitätsarchiv, Ludwig-Maximilians-Universität München, Zl. 0-I-65p.

<sup>209</sup> Verzeichnis der Vorlesungen, 1884/85, S 11, bzw. S 20f.

<sup>210</sup> Strzygowski ist für das WS 1884/85 als ordentlicher Student der Geschichte eingeschrieben. Vgl. Amtliches Verzeichnis, 1884, S 75. Strzygowski wohnte damals in der Hofgartenstraße 3/2.

<sup>211</sup> Amelung, Brunn, 1910, S 702.

veröffentlicht.<sup>212</sup> Die „*Methode archäologischer Interpretation*“ habe „*nicht unwesentliche Fortschritte*“ gemacht, und würde „*neue und sichere Resultate*“ gewährleisten. Neben diesen Resultaten sei jedoch auch der „*Weg, die Methode der Untersuchung*“ von Relevanz.<sup>213</sup>

In der Untersuchung eines Vasenbildes schlägt Brunn aufgrund einer vom Bild ausgehenden Interpretation vor, etwa ein *Parisurteil* in eine Hochzeitsszene umzudeuten. (Abbildung 11) Die bisherige Interpretation dreier Frauen als Göttinnen Juno, Minerva und Aphrodite ließe sich aufgrund fehlender Attribute nicht halten. Vielmehr habe man es hier eindeutig mit einer Hochzeit zu tun.<sup>214</sup> Auch die Deutung einer Szene, bisher interpretiert als Abschied Achills von Briseis, widerlegt Brunn ohne Mühe aus der Logik des Abgebildeten heraus.<sup>215</sup> (Abbildung 12) Gerade was diese Szene – den Abschied des Achill – beträfe, wäre eine Vielzahl von höchst unterschiedlichen Bildern auf uns gekommen. Es sei deshalb zu vermuten, dass „*die Kunst innerhalb gewisser Grenzen ihre Selbstständigkeit sehr bestimmt gewahrt hat, daß sie wohl im allgemeinen den Mythenstoff der Poesie entlehnte, denselben aber in großer Freiheit nach ihren besonderen künstlerischen Gesichtspunkten gestaltete.*“ Für die ausführenden Künstler sei es offenbar nicht darauf angekommen, die Dichtung im Wortlaut wiederzugeben, bei dem von Brunn näher ausgeführten Beispiel des *Kantharos des Epigenes* entschied sich der Künstler zu einer sehr selbstständigen Bildfindung – und „*doch ist vielleicht der Gesamtgehalt der epischen Dichtung*“ hier am vollständigsten und tiefsten erfaßt: Dargestellt sei nämlich das „*Ethos*“ der Figuren, „*fast ohne Handlung, die doch nur ein Ausfluß dieses Ethos sein würde.*“<sup>216</sup> Ähnlich würde etwa bei der *Heimkehr des Odysseus* vorgegangen, der zunächst ausschließlich von seinem Hund erkannt wurde. Die Künstler hätten sich bei der Wiedergabe dieser Heimkehr keineswegs an den überlieferten

---

<sup>212</sup> Heinrich von Brunn, *Troische Miscellen*, Erste Abteilung S 45-80, in: *Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, philos.-philol. Classe*, 1868, I., Ders., *Troische Miscellen*, Zweite Abteilung, S 81-103, in: *Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, philos.-philol. Classe*, 1868, I. Ders., *Troische Miscellen*, Dritte Abteilung, S 167-216, in: *Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, philos.-philol. Classe*, 1880, I. Ders., *Troische Miscellen*, Vierte Abteilung, S 229-271, in: *Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, philos.-philol. Classe*, 1887, II. Hier zitiert nach Heinrich Bulle, Hermann Brunn (Hgg.), *Heinrich Brunn`s Kleine Schriften*, Dritter Band, *Troische Miscellen*, Erste Abteilung. 1868, Zweite Abteilung. 1868, Dritte Abteilung. 1880, Vierte Abteilung. 1887, S 66-160, Leipzig und Berlin, 1906.

<sup>213</sup> Brunn, *Troische Miscellen*, 1868, S 66f.

<sup>214</sup> Ebenda, S 68f.

<sup>215</sup> Ebenda, S 79f.

<sup>216</sup> Ebenda, S 84f.

Text gehalten, so trete der Hund in Szenen auf, in denen er dem Mythos zufolge nichts zu suchen hätte. Die Künstler jedoch, verwendeten den Hund als Medium höherer, instinktiver Intelligenz, die der menschlichen Vernunft überlegen sei. Der vorliegende Text diene den Künstlern demnach nur mehr als Motivreservoir um eine hinter den Texten liegende Aussage evident zu machen. In seinen Interpretationen behauptet und betont Brunn demnach die Eigenständigkeit der Bilder, die nicht nur keine Abbildungen der Mythen darstellten, sondern darüber hinaus durch ihre eigenen spezifischen Fähigkeiten dem Dargestellten eine besondere Note verliehen. Sie seien auf ihre eigene Weise in der Lage ein bestimmtes „*Ethos*“ zu transportieren, abzubilden – und gingen daher andere Wege der Vermittlung als es die Texte vermochten.

Am Beispiel der Trinkschale des Brygos, die eine Szene der Iliupersis abbildet, geht Brunn noch weiter. (Abbildung 13) Hier würde die Interpretation durch inschriftliche, offenbar unrichtig verwendete Personenbezeichnungen erschwert bzw. verunmöglicht. „*Stellen wir jetzt die Frage welchem Elemente die größere Autorität gebührt, so werden wir vom archäologischen Standpunkte aus bei einem so sorgfältig durchgeführten Gemälde um die Antwort nicht verlegen sein dürfen. In einem Kunstwerke muß in erster Linie das, was sich in den künstlerischen Motiven klar ausspricht, für die Erklärung bestimmend sein, und kein beigelegter Name vermag die Bedeutung einer in klaren Zügen dargestellten Handlung zu verändern.*“<sup>217</sup>

### *Dritte Abteilung*

In der 1880 publizierten *Dritten Abteilung* der *Troischen Miscellen* ging Brunn zunächst auf die Kritik ein, die seine Methode von Seiten eher philologisch orientierter Gelehrter erfahren hatte. Bei einem dieser Kritiker handelte es sich um Carl Robert, bei dem Strzygowski in Berlin studiert hatte. Brunn sei laut Roberts Ansicht in der Interpretation eines Kraters aus dem Museo Campana, der nach dessen Meinung den *Memnon*, nach Roberts Ansicht jedoch den *Sarpedon* zeige, zu weit gegangen, seiner „*Argumentation*“ ermangle es „*zwingende(r) Kraft*“, sei Ergebnis von „*alexandrinischer Zuspitzung*“. Der Künstler habe seiner Ausführung so wenig Erkennbarkeit mitgegeben, dass es „*seine, nicht unsere Schuld*“ sei, wenn „*wir seinen Memnon für Sarpedon halten; die Möglichkeit, richtig zu interpretieren, hört dann einfach auf.*“ Brunn wehrte sich gegen diesen Angriff, der direkt auf seine Methode bildimmanenter Logik bzw. künstlerischer Autonomie gerichtet war: Die „*Möglichkeit, richtig*

---

<sup>217</sup> Ebenda, S 96.

zu interpretieren, hört allerdings auf, wenn man über die Schranken einer bestimmten Methode nicht hinwegsehen will oder kann.“<sup>218</sup>

Der hier sich anbahnende Konflikt ist nicht nur aus prinzipiellen Gründen der Frage nach der Methodik archäologischer Interpretation interessant, eine besondere Relevanz erhält er in unserem Zusammenhang, weil es sich auch bei Carl Robert um einen einflussreichen Lehrer Josef Strzygowskis gehandelt hat. Neben Hermann Grimm und Eduard Dobbert lernte Strzygowski im Jahr 1882 bei ihm. In Roberts Auftrag unternahm Strzygowski 1883 seine erste kunstgeschichtliche Studienreise nach London um die Parthenongiebel zu studieren.<sup>219</sup> Auch Carl Robert blieb Strzygowski bis ins Alter verbunden, noch 1920 verfasste er gemeinsam mit dem Althistoriker Otto Kern ein Buch, das Carl Robert gewidmet wird.<sup>220</sup> Carl Robert selbst beteiligte sich mit einem Aufsatz an der Ehrengabe zu Strzygowskis sechzigstem Geburtstag *Studien zur Kunst des Ostens*.<sup>221</sup>

Wie Brunn so hatte auch Robert den Anspruch seine Schüler in methodischen Fragen auszubilden, so betont sein Schüler Otto Kern: „*Alle seine Schüler wussten, dass sie die sichere Methode der bildlichen Interpretation nirgends zuverlässiger lernen konnten, als bei ihm.*“<sup>222</sup> Die Begeisterung für Robert ging so weit, dass sich eine Spaltung der Berliner Hörer in Robertianer bzw. Curtianer ergab. Der 1814 geborene Ernst Curtius erschien den Studierenden als Gegenteil Roberts, als „*letzte(r) Olympionike*“, der „*mit priesterlicher Würde von den Hellenengöttern redend, das Land der Griechen immer mit der Seele suchend, ein Verkünder alles Wahren, Guten und Schönen, was die Hellenen der Welt gegeben haben.*“<sup>223</sup>

Auf Robert und seine Bedeutung für den weiteren Weg Strzygowskis wird weiter unten eingegangen. In aktuellen Kontext als relevant erscheint die methodische Auseinandersetzung, die dieser mit Heinrich von Brunn führte.

---

<sup>218</sup> Ebenda, S 104f.

<sup>219</sup> Karasek-Langer, Strzygowski. Lebensbild, 1932, S 38.

<sup>220</sup> Otto Kern, Orpheus, Eine Religionsgeschichtliche Untersuchung, Mit einem Beitrag von Josef Strzygowski, Einem Bildnis und Zwei Tafeln, Berlin, 1920. Strzygowskis Beitrag trägt den Titel „Orpheus und verwandte iranische Bilder.“

<sup>221</sup> Carl Robert, Kynetinda, S 58-66, In: (ohne Hg.), Studien zur Kunst des Ostens. Josef Strzygowski zum 60. Geburtstag von seinen Freunden und Schülern, Wien und Hellerau, 1923.

<sup>222</sup> Otto Kern, Carl Robert, S 438-451, in: Mitteldeutsche Lebensbilder, Bd. 2, Magdeburg, 1927, hier S 444.

<sup>223</sup> Kern, Robert, 1927, S 444, bzw. ders., Hermann Diels und Carl Robert, ein biographischer Versuch, Leipzig, 1927, S 59.

Zentrales akademisches Projekt Roberts war die Publikation der Reliefs der Sarkophage der römischen Kaiserzeit. Seine methodischen Interessen spiegelt das im Jahr 1881 entstandene Buch *Bild und Lied* wieder, welches sich kritisch mit der Methode Heinrich von Brunn auseinandersetzt.<sup>224</sup> Die in diesem Werk vorgetragenen Bedenken gegen Brunn Erkenntnisse bezogen sich vor allem auf die ein Jahr zuvor erschienene *Dritte Abteilung der Troischen Miscellen*, die ihrerseits frühere Äußerungen von Robert scharf kritisierten. Auch die Archäologie habe, postulierte Brunn, wie die Philologie, das Recht zur „*divinatio*“ zur höheren Kritik, deren Wesen es sei, nicht in jeder Aussage den „*ganzen Apparat von Schlussfolgerungen, auf dem sie beruht*“ ausführlich darzulegen: „*Sie beruht oft auf einer Summe von allgemeinen oder speziellen Anschauungen und Erfahrungen, die sich halb unbewußt zur Lösung einer Schwierigkeit vereinigen und ihr Ziel, meinetwegen auch mit Überspringung gewisser Mittelglieder, erreichen.*“ In weiterer Folge referierte der Autor nunmehr jene „*tieferen Gründe(n)*“ die ihn zu seiner Deutung veranlassten. Unter ähnlicher Maßgabe wie Aristoteles Homer dafür lobte, nicht den gesamten trojanischen Krieg besungen zu haben, sondern „*nur einen bestimmten Abschnitt ausgewählt und diesen durch*

---

<sup>224</sup> Carl Robert, *Bild und Lied*, Archäologische Beiträge zu einer Geschichte der Griechischen Heldensage, Berlin 1881. Bereits der Titel des Werks verrät eine völlig andere Zugangswiese als Brunn sie gepflogen hatte. Brunn galten die Artefakte an sich als Objekte einer wissenschaftlichen Kritik, Robert waren sie nur „*Beiträge*“ zu einer „*Geschichte der Heldensage*“. Im Jahr 1919 wird Carl Robert ein Werk mit dem Titel *Archäologische Hermeneutik* veröffentlichen, eine Begriffsbildung auf die Strzygowski sich später (in *Forschung und Erziehung*, 1928, S 66) beziehen wird. Archäologische Hermeneutik sei eine „*Interpretationsmethode antiker Kunstwerke*“, deren Regeln für das „*Sehen, Zeichnen, Beschreiben, Benennen, Deuten der Figuren*“ Robert auf „*rein empirischem Wege gefunden*“ haben wolle (vgl. Kern, Robert, 1927, S 448). Bewusst wolle er kein „*System*“ etablieren, schrieb Robert im Vorwort, die „*Gesetze der Hermeneutik in ein System zu bringen*“ überlasse er „*philosophischeren Köpfen*“. *Archäologische Hermeneutik* sei in ihrer Beziehung zu *Bild und Lied* zu sehen, „*gewiß auch die neuere Kunstgeschichte*“ könne aus diesem Werk profitieren, meinte Otto Kern. Vgl. Kern, Diels und Robert, 1927, S 94f. Im Jahr 1920 rezensiert Josef Strzygowski Carl Roberts Band in den Monatsheften für Kunstwissenschaft. Besondere Zustimmung erfährt Roberts Motto der „*rein empirischen*“ Vorgangsweise: „*Ich möchte wissen, was uns mehr not tut, sein klarer, auf Erfahrung gegründeter Weg, oder die vor lauter Geistreichtum das Einfache und unmittelbar Überzeugende in den Wind schlagende Überspannung.*“ Vgl. Josef Strzygowski, *Archäologische Hermeneutik*. Berlin, 1919, S 322-324, in: Georg Biermann (Hg.), *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, Leipzig, 1920, hier S 322. In *Plan und Verfahren der Kunstbetrachtung*, Wien, 1922 führt Strzygowski Roberts „*Archäologische Hermeneutik*“ ebenfalls an. Vgl. ebenda S 11. Bereits in der oben zitierten Rezension (S 322f) bemüht sich Strzygowski den hermeneutischen Ansatz als Teil seiner eigenen Methode zu präsentieren: „*Was in der „Hermeneutik“ vorliegt, läßt sich ganz eindeutig in die planmäßige Wesensforschung (Interpretation) einordnen.*“

*Episoden für die besonderen Zwecke des Epos passend erweitert und zugerichtet habe*‘, habe man auch die Auswahl bestimmter Episoden durch die bildenden Künstler zu betrachten. Man dürfe nicht davon ausgehen, dass die Bildenden Künstler immer den Weg einer Abbildung eines Mythos gewählt hätten: *„Endlich redet auch die Kunst ihre eigene Sprache und benützt daher die von ihr selbstständig für gewisse allgemeine Verhältnisse ausgeprägten Typen auch zur Darstellung bestimmter mythischer Szenen und Situationen ohne Rücksicht auf den Wortlaut der besonderen poetischen Quelle.“*<sup>225</sup> Die Ilias in ihrer Gesamtheit hätte den Künstlern als ein Reservoir gedient, die Künstler wählten *„in ähnlichem Sinne wie die Tragiker“* mit *„Umsicht und im Hinblick auf die Gesamtentwicklung des Sagenkreises dasjenige aus, was über die äußere Gestaltung der Darstellung hinaus der Phantasie eine reichere Anregung bot.“*<sup>226</sup>

Auch die Kombination der einzelnen Szenen sei keineswegs im Sinne einer Chronologie zu denken, die Regel sei eher, dass Szenen verschiedener, voneinander unabhängiger Sagenkreise verwendet würden.

Jedenfalls redet Brunn einem Künstlertypus das Wort, der selbstbewusst und emanzipiert von einer literarischen Überlieferung die Möglichkeiten des eigenen Mediums betont; dem wiederum widerspricht Robert: *„Schon das allmähliche aufkommen solcher Zusammenstellungen von Szenen muß uns davor warnen, eine allzu sehr zugespitzte Pointe, eine gar zu feine Beziehung in die Auswahl und Gruppierung der Darstellungen zu legen. Wie ja überhaupt das Gesuchte und Zugespitzte dem einfachen und schlichten Geist des fünften Jahrhunderts widerspricht, so dürfen wir am wenigsten tiefe und versteckte Gedanken bei attischen Werkmeistern voraussetzen.“*<sup>227</sup>

Brunn hatte sich sogar angemaßt den Künstlern ein ähnliches Bewusstsein wie den Tragikern oder Pindar zuzugestehen, dies konnte bei einem philologisch geprägten Gelehrten wie Robert nur schärfsten Widerspruch hervorrufen.

Auch Brunns Anspruch einer *„divinatio“*, einer höheren Kritik, der archäologischen Interpretation stieß bei Robert auf beißenden Sarkasmus – immerhin hatte Brunn Kritiker seines Standpunktes einer künstlerisch-freien, szenischen Anordnung des Banausentums geziehen.<sup>228</sup> Angesichts der Brunn`schen Postulate bezog Robert nur zu gern die Position des in einer *„niedereren Kritik“* verhafteten Gelehrten, des Banausen, der jedoch seinerseits – vermeintlich – sicherere, bodenständigere Deutungen abzugeben in der Lage war.<sup>229</sup>

---

<sup>225</sup> Brunn, Troische Miszellen, 1880, S 105f.

<sup>226</sup> Ebenda, S 114.

<sup>227</sup> Robert, Bild und Lied, 1881, S 96f.

<sup>228</sup> Brunn, Troische Miszellen, 1880, S 114.

<sup>229</sup> Robert, Bild und Lied, 1881, S 98.

In einem Rückgriff auf ein zentrales Beispiel, das Brunn zur Veranschaulichung seiner Methode gewählt hatte, greift er nun nochmals auf *Trinkschale des Brygos* zurück, deren namentliche Beschriftung der einzelnen Charaktere er als unrichtig befunden hatte und „den Inhalt der Darstellungen einzig aus den wirklich zur Anschauung gebrachten künstlerischen Motiven zu entwickeln unternahm.“ In der *Trinkschale des Duris* (Abbildung 14) fänden sich nunmehr ebenfalls Beschriftungen, die konträr zu den dargestellten Inhalten erschienen. Im Innenbild ist eine Aufhebung der Leiche des Memnon abgebildet, auf den Außenbildern Kampfszenen. Diese Kampfbilder wiederum seien nunmehr so weit von der durch die Dichter überlieferten Erzählung entfernt, dass es „auch bei der Annahme des größten Maßes künstlerischer Freiheit nicht mehr möglich ist, in den beiden Bildern eine Darstellung der durch die Inschriften bezeichneten Homerischen Szenen anzuerkennen.“<sup>230</sup> Auch hier, bei der Interpretation der *Schale des Duris* sei maßgeblich, was bereits für jene des *Brygos* gegolten habe. Ein Kunstwerk sei „in erster Linie“ durch das bestimmt, „was sich in den künstlerischen Motiven klar ausspricht“ und „kein beigefügter Name vermag die Bedeutung einer in klaren Zügen dargestellten Handlung zu verändern.“ Die Wahl der Abbildungen der *Schale des Duris* entspringe keineswegs dem Versuch Inhalte eines Mythos chronologisch abzubilden, sondern vielmehr dem künstlerischen Generalthema einer Verehrung des Heros Achilles.

Das Innenbild der *Schale des Brygos* sei ebenfalls ein Beispiel für einen sich vom Zwang zur Abbildung befreienden künstlerischen Willen. Es zeige die Geliebte und den Vater des Achilles, Briseis und Peleus. Für Briseis ist nach dem Ende des trojanischen Krieges keine literarische Quelle bekannt, außer, dass der Sohn und Erbe des Achilles sie wie eine Mutter ehrte. Keinesfalls sei eine derartige Szene mit Briseis und Peleus literarisch belegt – der Künstler habe vielmehr selbstständig diese Darstellung gewählt, die im Zusammenhang mit den Kriegsszenen der Außenbilder zu setzen ist. Im Gegensatz zu den anderen trojanischen Frauen, die als Beute der Sieger verteilt wurden, hatte Briseis durch die eheähnliche Verbindung mit Achill eine herausragende Position im Haushalt ihres Schwiegervaters zu erwarten. Briseis und Peleus stellen zwei übriggebliebene des großen Schlachtens vor Troja dar: „So bleibt dem Peleus nur Briseis, die Geliebte des Sohnes, der Briseis nur Peleus, der Vater des Geliebten.“ Die Darstellung zeige eine sich um den alten Peleus kümmernde Briseis, die ihm „stärkenden Trunk“ bereitet und ihm „Geist und Gemüt“ von „Schmerz und Kummer zwar nicht befreit aber doch erleichtert“, und darum erzählt „die Geschichte von Iliions Untergang. Was sie erzählt, das sehen wir in dem Außenbilde wirklich dargestellt“.

---

<sup>230</sup> Brunn, *Troische Miscellen*, 1880, S 124.

Daher schildere die *Schale des Brygos* in ihrer Komplexität nichts anderes als die „*Idee einer ganzen und vollen Ilias*“.

Im Medium der Malerei ermögliche sich also in wenigen Szenen die Referenz auf einen gesamten Sagenkreis – weniger zähle das Abgebildete, als das Zeigen *wie* der Mythos entstehe. Diese Schale sei also keine Erzählung des Krieges, sondern eine Erzählung der Entstehung der Erzählung des Krieges. Ähnlich wie Homer einen Sänger den Phäaken vom Fall Trojas und der Beteiligung des Odysseus an diesem berichten ließ, sein Publikum über die Anwesenheit des Odysseus bei dieser Erzählung mit einband, so arbeitete die Schale indem sie die Zeugin Briseis dem Peleus berichten lässt.<sup>231</sup>

Einer derartigen Selbstständigkeit des Artefaktes wollte Robert naturgemäß nicht das Wort reden: Der „*unbefangene Betrachter glaubt in dem Innenbild nur eine hübsche Erfindung des Malers vor sich zu haben, eine Kredenzscene, wie sie für die Dekoration einer Trinkschale so besonders paßt.*“ Nachdem nur Briseis mit Namen gekennzeichnet sei, jener von ihr bewirtete Greis allerdings nicht, und darüber hinaus keine derartige Szene im Sagenkreis der *Ilias* beschrieben sei, läge es nahe „*sich Briseis da zu denken, wo sie die poetische Tradition und die Volksvorstellung zunächst kennen, im Zelt des Achilleus.*“

Zu den Außenbildern ließe sich allenfalls eine „*laxe(n) Beziehung*“ herstellen, weil die dort bezeichneten Personen demselben Sagenkreis entnommen wurden. Die Brunn'sche *divinatio* mache jedoch daraus eine Erzählung der gesamten *Ilias*. Dies sei dem Bild nicht zu entnehmen, denn „*wenn wirklich die attische Kunst im fünften Jahrhundert sich über die Aufgabe der Malerei so unklar war, so kann ich sie nur bedauern.*“ Robert bestreitet eine verweisende Potenz der Malerei: „*Nun aber soll ich mir auf einmal vorstellen, daß das Mädchen etwas erzählt – wovon ich durchaus Nichts sehe, denn weder spricht das Mädchen noch hört der Alte; ich soll mir aber auch vorstellen, was es erzählt, die Zerstörung Iliions und, wenn ich die Schale umkehre, sehe ich Episoden dieses Vorgangs dargestellt; noch mehr: bei dem Namen Briseis soll ich an Achilleus denken; und was soll ich nicht Alles! welch ein Gewirr von halbfertigen Vorstellungen ist an Stelle des einheitlichen Bildes getreten; doch wahrlich nicht das Bild einer ganzen von vollen Ilias, sondern unklare Reminiscenzen. Warum mußte auch Brygos mir eine ganze Geschichte erzählen wollen, was er doch nimmermehr vermag; und warum mußte mir, da ers wenigstens so that, daß man es nicht merkte, die höhere Kritik über seine Gedanken die Augen öffnen.*“<sup>232</sup>

Im Gegensatz zu Brunn weigerte sich Robert den Bildern eine eigene mediale Funktion zuzugestehen, den interpretativen Primat der Philologie über die Artefakte, dem wissenschaftlichen Gegenstand der Archäologie, somit aufzugeben. So merkt auch sein

---

<sup>231</sup> Brunn, *Troische Miscellen*, 1880, S 129f.

<sup>232</sup> Robert, *Bild und Lied*, 1881, S 103f.

Schüler Otto Kern an: *„Roberts Gelehrsamkeit und wissenschaftliches Interesse umspannten einen weiten Raum. Aber im Innersten seines Herzens war es doch die Poesie, die ihn gefangen hielt. Die Bildkunst der Hellenen galt ihm auch vor allem als der Zugang zur verlorenen Dichtung.“*<sup>233</sup>

In einer abschließenden Bemerkung zur Auswahl der auf den attischen Artefakten abgebildeten Szenen stellt er nochmals fest: *„Ich denke, ob und welche Gesetze über die Auswahl der einzelnen Szenen walteten, das werden wir vielleicht jetzt überhaupt noch nicht, auf diesem (Brunns, Anm. HS) Wege aber nie erkennen, denn gewiß war es nicht die Reflexion der Künstler über die tiefen Bezüge des Mythos, die dafür maßgebend war.“* Das Suchen nach *„schillernden und kokettierenden Bezüge(n)“* gleicht der Tätigkeit des *„Erfinder(s)“*, sei ein *„geistreiches Spiel, und von da bis zu dem Rebusraten einer gewissen Richtung, auf die wir uns gewöhnt haben, mit Verachtung herab zu sehen, ist nur ein Schritt. Nach diesem Allen wird man es begreiflich finden, wenn ich bis jetzt weder Neigung noch Beruf fühle, aus den Schranken der „niederer Methode“ herauszutreten, um mich an dem kühnen Fluge der „höheren, mit klassischem Ausdruck als divinatio bezeichneten Kritik“ zu beteiligen.“*<sup>234</sup>

Dieser so scharf hervortretende Gegensatz erstreckte sich allerdings nicht nur auf die Art und Weise der Interpretation, Robert bezog auch Stellung gegen die von Brunn und Strzygowski geforderte Etablierung der Archäologie bzw. der Kunstwissenschaften im Gymnasialunterricht. In seiner Rede zum Winckelmannstag 1891 postulierte er: *„Gerade darum aber vermag ich mich nicht jenen Stimmen anzuschließen, die neuerdings die Aufnahme der Archäologie unter die Gegenstände der Staatsprüfung befürwortet und gefordert haben. Gleich der strengen Grazie, deren Begriff ein Winckelmann gefunden hat, ist sie auch sich selbst genugsam und bietet sich nicht an, sondern will gesucht sein.“*<sup>235</sup>

Roberts Biograph Otto Kern unternahm in seiner posthumen Lebensbeschreibung seines Lehrers den Versuch diesen Konflikt auszuräumen, so habe Kekulé von Stradonitz, Roberts eigener Doktorvater, in einer Rezension die Schärfe der Kritik Roberts an Brunn getadelt.<sup>236</sup> Habe Robert zwar gegen *„wilde Schösslinge der Interpretationsmethode“* von Brunn gekämpft, anerkannte er doch dessen *„überragende Stellung in der antiken Kunstwissenschaft“*, ähnlich wie Georg Zoega *„einst die Winckelmanns, dessen Denkmälererklärung er aber im einzelnen genau so angriff und berichtigte wie der große*

---

<sup>233</sup> Kern, Diels und Robert, 1927, S 85.

<sup>234</sup> Robert, Bild und Lied, 1881, S 128.

<sup>235</sup> zit. nach Kern, Diels und Robert, 1927, S 85.

<sup>236</sup> Ebenda, S 40 bzw. S 73.

*dänische Forscher einst die Winckelmanns, so dass man Brunn und Robert schon bei deren Lebzeiten mit diesen beiden Heroen der Kunstwissenschaft verglichen hat.*<sup>237</sup>

Obwohl Strzygowski in methodischer Hinsicht den durch Brunn aufgezeigten Weg beschritten hatte, äußerte er sich nie in abwertender Weise über Carl Robert, im Gegenteil – wie berichtet blieben sich die beiden bis ins Alter verbunden, ihr Altersunterschied betrug nur zwölf Jahre. Die wichtigere Bezugsperson blieb jedoch Heinrich von Brunn, erst bei ihm dürfte Strzygowski seine methodische, kunstwissenschaftliche Identität ausgebildet haben. Es ist durchaus vorstellbar, dass Strzygowski in seiner Entscheidung Berlin in Richtung München zu verlassen, auch durch die methodischen Querelen zwischen Brunn und Robert motiviert war, die zu Beginn der 1880er Jahre auf einem Höhepunkt gegenseitiger Anwürfe angelangt waren. In dieser Zeit kam Strzygowski nach Berlin und entschloss sich kurz darauf nach München zu gehen. Die Möglichkeit einer Promotion bei Carl Robert wäre Strzygowski mit Sicherheit offen gestanden, spätere Verweise des jungen Strzygowski auf seinen Berliner Lehrer lassen nicht auf einen Konflikt der beiden schließen. Möglicherweise erschien Strzygowski der Ansatz Brunns, der den Künstlern und ihren Bildern ein Eigenleben und eine Eigenwertigkeit zugestand, anziehender, als die der gegenüber dem Erfolg einer bildwissenschaftlichen Archäologie immer mehr in die Defensive geratenden Philologie.

#### *Vierte Abteilung*

Die sieben Jahre später veröffentlichte *vierte Abteilung* der *Troischen Miszellen* stellt die Problematik archäologischer Interpretation noch einmal klar: *„Man spricht in weiten Kreisen als Axiom aus, daß die archäologische Interpretation durchaus nach „streng philologischer Methode“ zu verfahren habe, ohne sich von der Bedeutung dieser Behauptung eine klare Vorstellung zu machen. Bei den Verschiedenheiten von Wort und Bild, die sich unmöglich ableugnen lassen, ist es klar, daß von einer Identität der Methode nicht die Rede sein kann.“* Die Archäologie sollte jedoch aus den Erfahrungen der *„älteren Schwester“* profitieren und von den *„durch lange Arbeit erworbenen Grundsätzen philologischer Kritik und Hermeneutik ausgehen, aber diese nicht schablonenhaft auf das Gebiet der Kunst übertragen; sie soll sich vielmehr des Gegensatzes von Wort und Bild klar bewußt bleiben und von der philologischen Methode Gebrauch machen nach den Gesetzen der Analogie, d.h. unter denjenigen Modifikationen und Umgestaltungen, welche durch die Verschiedenheit des zu behandelnden Stoffes notwendig bedingt sind.“*<sup>238</sup>

---

<sup>237</sup> Ebenda, S 94.

<sup>238</sup> Brunn, *Troische Miszellen*, 1887, S 134.

Die künstlerische Freiheit der antiken Vasenmaler sorgte für einige Verwirrung ihrer philologisch geprägten Interpreten. So etwa wird erneut Carl Robert kritisiert, dessen Interpretation eines Gefäßes, welches die Ermordung des Aigisthos durch Orest (Abbildung 15) darstellen soll, die mangelnde schriftliche Quelle bekrittelt.<sup>239</sup> Die Darstellung zeige eine unbekannte Version der Geschichte, die Orestes kurz vor seiner Ermordung durch die axtschwingende, sich hinter ihm befindliche Klytamnästra, zeige. Robert übersehe in seiner Deutung das Faktum, das der griechische Künstler nicht in realen, sondern in ideellen Entfernungen dachte: Der *„Bildraum der Vase ist ein tektonischer und wird als solcher verwertet.“*<sup>240</sup> Die Verwendung von Raum im Bild erfolgt demnach nicht unter Kriterien einer räumlichen Richtigkeit, sondern unter jenen einer prinzipiellen dramaturgischen Nachvollziehbarkeit. Carl Robert habe eine ganze Gruppe von Objekten, welche das Motiv der Ermordung des Aigisthos zum Thema haben, behandelt – einerseits um sie nach *„ihrer künstlerischen Darstellung“* zu ordnen, andererseits um sie auf *„ihre poetischen Quellen zurückzuführen.“* Brunn hingegen postuliert einen Zugang, der die *„Kunstdarstellungen zunächst nur so, wie sie sind und sich dem Auge darstellen“* begreift, und der folglich *„von dem Inhalte der Sage nur so viel herbeiziehe, als in den Bildern selbst deutlich ausgesprochen vor Augen liegt.“*<sup>241</sup>

Abermals erinnert diese Einstellung an die methodischen Konzepte Josef Strzygowskis, der – im Einklang mit seinem Lehrer – zunächst eine reine Beschreibung des zu untersuchenden Materials gefordert hatte. Brunn empfiehlt eine derartige Vorgehensweise auch in den abschließenden Worten seiner *Troischen Miszellen*, die *„von dem Herbeiziehen der schriftlichen Quellen und Hilfsmittel unserer Denkmälererklärung so viel als möglich prinzipiell“* absehen würden: *„Sie (die Troischen Miszellen, Anm. HS) richteten sich vielmehr überall auf die Betrachtung des Kunstwerkes, wie es sich unseren Augen darstellt, auf die Bedingungen seines Entstehens, seiner materiellen, technischen Ausführung, seiner räumlichen Grenzen, auf die besondere künstlerische Ausdrucksweise usw., um vor allen einen methodischen Gesichtspunkt in ein klareres Licht zu stellen. Blicken wir nämlich auf den gegenwärtigen Stand der Denkmälererklärung, so werden wir nicht leugnen können, daß unser Streben nicht darauf gerichtet sein darf, dieselbe noch mehr mit philologischer Gelehrsamkeit zu belasten, sondern vielmehr, sie nach Möglichkeit davon zu entlasten. Der*

---

<sup>239</sup> Ebenda, S 152.

<sup>240</sup> Ebenda, S 154.

<sup>241</sup> Brunn, *Troische Miszellen*, 1887, S 155.

*Weg dazu ist aber der, dass wir in erster Linie und noch ehe wir die literarischen Quellen zur Erklärung herbeiziehen, das Kunstwerk selbst zu seinem Rechte gelangen zu lassen.*<sup>242</sup>

### Überblick

Die erste Abteilung der *Troischen Miscellen* war 1868, die vierte und letzte Abteilung 1887 veröffentlicht worden. Über einen großen Teil seines Lebens als Universitätslehrer – Brunn hatte 1862 begonnen in München zu unterrichten – begleitete diesen demnach die Arbeit am Troischen Zyklus. Die vierte Abteilung veröffentlichte er zwei Jahre nach Strzygowskis Promotion. Auch Strzygowski selbst wird sich über einen vergleichbar langen Zeitraum mit methodischen Fragen beschäftigen, wie bei seinem Lehrer prägt seine kunstwissenschaftliche Theorie auch die Praxis der universitären Lehrveranstaltungen.<sup>243</sup>

Wie in *Archäologie und Anschauung* entscheidende Axiome späterer Überzeugungen Strzygowskis aufgefunden werden können, dürfte auch die Vorlesung über den Troischen Zyklus Spuren im Denken Strzygowskis hinterlassen haben. Brunns antiphilologische Einstellung, die Überzeugung, das „*Kunstwerk selbst zu seinem Rechte gelangen zu lassen*“ ist die methodische Basis von Strzygowskis kunstwissenschaftlichen Ansätzen. Von dieser Basis ausgehend, wird Strzygowski sein kunstwissenschaftliches System weiter ausdifferenzieren, die Objektbezogenheit und der antiphilologische (und antihistorische) Impetus Brunns, der bei Strzygowski zu einem antihistorischen Affekt wird, bleiben immer der Ausgangspunkt seiner Überlegungen.

---

<sup>242</sup> Ebenda, S 161.

<sup>243</sup> Strzygowski hat als Lehrender in Graz zumindest seit dem Sommersemester 1898 methodische Vorlesungen abgehalten (*Raumausstellung und –darstellung*, im Wintersemester 1898/99 *Stil und Stilentwicklung* und *Goethes Farbenlehre*, im Sommersemester 1900 *Methodik – Michelangelo*, SS 1901 *Methodik – Leonardo*, WS 1904 *System der Kunstwissenschaft I*, SS 1904 *System. Methode der Kunstwissenschaft II*, WS 1904 / SS 1905 *Theorie und Geschichte der Kunstentwicklung I / II*). Bereits zuvor finden sich jedoch Vorlesungen mit dem Titel *Kunstabstrachtungsmethoden – Bernini* (SS 1893), *Corregio – Kunstbetrachtungsmethoden* (WS 1895), *Methodik – Raffael* (SS 1896). Vgl. Lehrveranstaltungen Strzygowski (1892-1910), Anhang, in: Walter Höflechner, Götz Pochat (Hg.), 100 Jahre Kunstgeschichte an der Universität Graz, Mit einem Ausblick auf die Geschichte des Faches an den deutschsprachigen österreichischen Universitäten bis in das Jahr 1938, Graz, 1992.

Strzygowskis Konflikt mit der Wiener Schule liegt in seiner Ausbildung und Prägung in München begründet.<sup>244</sup> Christopher Wood sieht die Popularität Strzygowskis (in Amerika) geradezu aus seiner zur Wiener Schule konträren Positionierung begründet: *„Wenn die Amerikaner Riegl überhaupt wahrnahmen, so sahen sie ihn wohl als Vertreter einer alten Schule, der in unverständlichen, abstrakten Systemen gefangen war und die materiellen Gegenstände nicht objektiv betrachten wollte. Man kann leicht begreifen, warum Strzygowskis Rhetorik den Amerikanern so gut gefiel. Er sprach aus der klaren, direkten Kraft der Anschauung des Objektes gegen die trockene, dünne Stimme von Dokumenten und Texten.“*<sup>245</sup>

Heinrich von Brunn entfaltete als universitärer Lehrer eine große Wirkung, er begründete eine Schule im eigentlichen Wortsinn, er *„erzog, bildete sich, ein selten glücklicher Führer, noch sein gewissermaßen eigenes wissenschaftliches Geschlecht“*, legte einige Anstrengung in die Heranziehung seiner Schüler: *„Auf jegliche Weise suchte er sie zu ketten und vorwärts zu bringen, Rath ertheilend, helfend, warnend, doch nie deren Eigenart bedrängend, wie in der That Leute der verschiedensten Richtungen sich stolz und treu als seine Schüler bekannten; und dass er gegebenen Falles auch der Sorge um das äussere Fortkommen derselben sich nicht entschlug, hat mancher in dankbarer Erinnerung, dem seine wohlwollende Empfehlung oder praktische Weisung die Anfangsstrecke der Laufbahn ebnete.“*<sup>246</sup> Bei Brunn lernte die Elite der deutschen Altertumswissenschaftler, unter anderem

---

<sup>244</sup> Zaloscer, Kunstgeschichte, 1988, S 294 etwa meint, dass Strzygowski *„zur einstigen Vormachtstellung der „Wiener Schule“ nicht beigetragen“* habe. Als einen *„Pfeiler(n)“* der Wiener Schule neben Wickhoff und Riegl sieht ihn auch: Brigitte Wagner, In welchem Stile sollen wir publizieren? Notizen zur Publikationstätigkeit des Instituts seit 1945, S 333-351, in: Walter Höflechner, Götz Pochat, 100 Jahre Kunstgeschichte an der Universität Graz, Mit einem Ausblick auf die Geschichte des Faches an den deutschsprachigen österreichischen Universitäten bis in das Jahr 1938, Graz, 1992, hier S 335. Ebenso Kultermann, Geschichte, 1990, S 158, *„Er (Strzygowski, Anm. HS) hat das Bild der Wiener Schule der Kunstgeschichte, auch durch seine Polemiken und die Polarität zur anderen Lehrkanzel, erheblich erweitert und Perspektiven aufgezeigt, die auf die internationale Ausweitung der Kunstwissenschaft vorausverwiesen.“* Dagegen ist zu sagen, dass sich Strzygowski nie als Angehöriger der Wiener Schule sah, sich ihr weder verbunden noch verpflichtet fühlte, und folglich auch nichts zu ihrem Ruhm beitragen konnte und wollte. Aurenhammer sieht dies ebenso, wenn er von der *„Verachtung“* des Emeritus Strzygowski für alle Vertreter der Wiener Schule berichtet. Vgl. Aurenhammer, Zäsur oder Kontinuität, 2004, S 44. Freilich ist damit nicht gesagt, ob Strzygowski nicht gerade durch seine intensiven Auseinandersetzungen mit ihren Vertretern zum Teil der Wiener Schule geworden ist.

<sup>245</sup> Wood, Riegl und Strzygowski, 2004, S 221.

<sup>246</sup> Flasch, Gedächtnisrede, 1895, S 34.

Reinhard Kekulé von Stradonitz, Ulrich von Wilamowitz-Moellendorf, Adolf Furtwängler und Otto Benndorf, der Strzygowski an den entscheidenden Wendepunkten seiner Karriere unterstützte.<sup>247</sup> Ein weiterer Student Heinrich von Brunn, der aber sollte den Ruhm seiner Kommilitonen in der breiten Öffentlichkeit um ein vielfaches überstrahlen, wenn auch zunächst mit einem anonym veröffentlichten Werk.

### *Beide Schüler eines Lehrers: Langbehn und Strzygowski*

Bei Heinrich von Brunn, die deutsche Populärkultur wohl am tiefsten beeindruckenden Schüler, handelt es sich um Julius Langbehn (1851-1907) und sein 1890 zunächst anonym erschienenen Werk *Rembrandt als Erzieher*.<sup>248</sup> Langbehn hatte zunächst ein Chemiestudium in Kiel begonnen, das jedoch durch den Ausbruch des Deutsch-Französischen Krieges, den der Freiwillige Langbehn mitmachte, unterbrochen wurde. Nach Beendigung des Krieges samt Beförderung zum Leutnant ging Langbehn 1872 an die Universität München, wo er Archäologie und Kunstgeschichte zu studieren begann. Nach einer mehrjährigen Unterbrechung, die ihn in den Süden führen sollte, begann er 1875 wiederum in München sein Studium fortzuführen. Er promovierte 1880 bei Heinrich von Brunn über ein Thema antiker Kunstwissenschaft.<sup>249</sup> Brunn bemühte sich für seinen Schüler einen entsprechenden Platz in der akademischen Welt zu finden, die Sturheit und Anmaßung mit der Langbehn sich in universitären Kreisen unbeliebt machte, vereitelten jedoch diese Bemühungen.<sup>250</sup> Brunn hatte sich 1880 auch um ein Stipendium des Deutschen Archäologischen Instituts in Rom bemüht, das jedoch zunächst nicht gewährt, ein Jahr später aber schließlich bewilligt wurde. Das Ansuchen um Verlängerung des Stipendiums wurde jedoch erneut abgelehnt. Langbehn sollte Zeit seines Lebens Theodor Mommsen dafür verantwortlich machen, eine Vermutung

---

<sup>247</sup> Amelung, Brunn, 1910, S 700. Zu Benndorf vgl. weiter oben S 16, Anm. 36 bzw. Vgl. Höflechner, Brugger, Kunstgeschichte, 1992, S 77.

<sup>248</sup> Vgl. zu Langbehns Biographie und seiner Wirkung auf die deutsche Gesellschaft des ausgehenden 19. Jahrhunderts Fritz Stern, *The Politics of Cultural Despair*, Berkeley 1961. Hier wird nach der deutschen Übersetzung Fritz Stern, *Kulturpessimismus als politische Gefahr*, zuletzt Stuttgart 2005, zitiert. Dem intellektuellen Milieu, dem Langbehn und Strzygowski entstammten, hat sich Suzanne Marchand gewidmet. In einer Anlehnung an Robert Darnton schlug sie für Strzygowski, Gustav Kossina, Leopold von Schroeder, Felix Dahn u.a.m. eine Herkunft aus der „*Grub street*“, einem halbakademischen Milieu, das aus „*competitive anxieties and anti establishment hostilities*“ zusammensetze, einer „*intellectual underworld of the 1890s*“. Vgl. Marchand, *Rhetoric*, 1994, S 106-130. Ebenda S 117, Anm. 29, verweist sie auch darauf, dass Langbehn Brunn's Schüler gewesen sei.

<sup>249</sup> Julius Langbehn, *Flügelgestalten der ältesten griechischen Kunst*, München, 1880.

<sup>250</sup> Vgl. Stern, *Kulturpessimismus*, 2005, S 149.

die offenbar nicht zutrifft.<sup>251</sup> Auch weitere Vermittlungsversuche Brunns scheiterten an der Halsstarrigkeit Langbehns, nach Zeugnis des Sohnes Heinrich von Brunns, Hermann, habe Langbehn das Haus seines Lehrers bei seinem letzten Besuch mit den Worten „*Ich werde nach Hamburg gehen und Stiefel putzen!*“ verlassen.<sup>252</sup> Die Verneinung der akademischen Tradition führte 1891 zu einer Bitte Langbehns an die Münchner Fakultät ihn von der Liste der Promovenden zu streichen, als die Fakultät dies ablehnte, übersandte Langbehn am 1. Juli 1891 seine Promotionsurkunde zerrissen zurück.<sup>253</sup> Diese Verachtung der akademischen Tradition findet sich auch in Langbehns Bestseller *Rembrandt als Erzieher* wieder.<sup>254</sup> Das Buch sah allein bis 1893 43 Neuauflagen und war unter anderem eine „*Kampfansage an die klassische Altertumswissenschaft und das humanistische Bildungsideal*“.<sup>255</sup> Strzygowski kannte das Werk, in einem 1898 erschienen Buch verweist er mehrmals explizit darauf, später erwähnt er es mit einem kritischen Unterton.<sup>256</sup>

Langbehns Buch kann in Sachen Popularisierung der Kunstanschauung einen kaum zu überschätzenden Einfluss für sich reklamieren. Wie Strzygowski hatte auch er zahlreiche Anregungen aus der Anschauungslehre seines Lehrers Brunn übernommen, die „*in vulgarisierter Form zu einer Popularisierung einer intuitionistischen Kunstanschauung führten*

---

<sup>251</sup> Sünderhauf, Griechensehsucht, 2004, S 74.

<sup>252</sup> Hermann Brunn, Julius Langbehn, Karl Haider, Heinrich von Brunn, in: Deutsche Rundschau, CCXVIII, Januar 1929, S 22.

<sup>253</sup> Vgl. Sünderhauf, Griechensehsucht, 2004, S 75.

<sup>254</sup> *Rembrandt als Erzieher*, Von einem Deutschen, Dresden, 1890. Langbehn hat sein Werk mehrmals abgeändert. So existierten im Wesentlichen drei Fassungen, die mit der ersten, der 13. und der 37. Auflage vorliegen. Vgl. Bernd Behrendt, August Julius Langbehn, der „Rembrandtdeutsche“, S 94-113, in: Uwe Puschner, Walter Schmitz, Justus H. Ulbricht (Hg.), Handbuch zur „Völkischen Bewegung“, München, New Providence, London, Paris, 1996, hier S 95f. Hier wird nach der dritten Auflage Leipzig, 1890 zitiert.

<sup>255</sup> Sünderhauf, Griechensehsucht, 2004, S 57.

<sup>256</sup> Josef Strzygowski, *Das Werden des Barock bei Raphael und Corregio, Nebst einem Anhang über Rembrandt*, Strassburg, 1898, hier S 119f. Strzygowski stimmt der von Langbehn als wesentlicher Eigenschaft festgestellter Individualität Rembrandts zu. Ebenda S 125ff führt Strzygowski Beispiele aus dem Werk Rembrandts für die von Langbehn angestellte Vermutung des Künstlers als Philosoph an. *Rembrandt als Erzieher* war die „große literarische Mode von 1890, nicht nur beim breiten Publikum, sondern auch in der akademischen Elite.“ Vgl. Stern, Kulturpessimismus, 2005, S 216. Auch Wilhelm von Bode, einer der bedeutendsten Rembrandtforscher seiner Zeit, würdigte *Rembrandt als Erzieher* als das Bekenntnis einer Wiedergeburt deutscher Kunst und Kultur. Vgl. Stern, Kulturpessimismus, 2005, S 220. Zur Wirkung des Buches vgl. Behrendt, Langbehn, 1996, S 106ff. In Strzygowski, *Krisis*, 1923, S VIII verwehrt sich dieser gegen die Benutzung der Bildenden Kunst für Rückschlüsse auf kulturelle Phänomene aller Art.

und den Prozeß der Irrationalisierung und Subjektivierung der Kunstbetrachtung beschleunigten.“<sup>257</sup> Langbehn tat dies aber in einer Abkehr von den Forderungen Brunns, denen sich Strzygowski seinerseits verpflichtet fühlte. Langbehns verstand „*Intuition*“, als anschauliche Apperzeption, als „für die höchsten wissenschaftlichen Leistungen nicht nur förderlich, sondern sogar unentbehrlich“. Gleichzeitig sei diese „*Intuition*“ jedoch „ein mystisches Element; und es wäre gut wenn man dies mystische Element der Wissenschaft etwas mehr betonen und etwas weiter ausdehnen wollte, als es bisher geschehen ist.“<sup>258</sup> Dieses Verständnis von *Anschauung* versuchten Brunn und vor allem Strzygowski am heftigsten zu dementieren. Brunn durch die Betonung der Mathematik als dem Königsweg eines anschaulichen Verständnisses, Strzygowski durch den Aufbau von methodischen Systemen, welche die Anschauungslehre positivieren sollten, freilich relativierte auch Langbehn seine eigenen derartigen Forderungen, indem er sie für bereits Wissende reservierte: „*Instruktion ist für den Schüler, Intuition ist für den Meister.*“<sup>259</sup> Entscheidende Ähnlichkeit bei Langbehn und Strzygowski scheint in der Betonung des *Volkes* zu liegen, welches als Medium zwischen Kunst und Politik/Staat gesehen wird. Wie Strzygowski vermutete Langbehn einen Zusammenhang zwischen der völkischen Verfasstheit und der hervorgebrachten Kunst: „*Das Kunstwerk ist nur ein Erzeugnis verschiedener zusammenwirkender Kräfte: des Menschen, des Volkstums, der Zeitverhältnisse; sind diese drei Faktoren gleichzeitig und gemeinsam tätig; so entsteht das Große.*“<sup>260</sup> Strzygowski war ebenfalls von einer Bedeutung des Völkischen im Kunstwerk überzeugt, sah dies sich aber im schaffenden Künstler selbst verwirklichen und, darüber hinaus, im Kunstwerk auch die Möglichkeit der Entwicklung einander widersprechender, gegenläufiger Tendenzen. Langbehn dagegen vermutete, die Kunst könne sich zu „*Großem*“ aufschwingen, wenn die „*politischen und sozialen Verbindungen*“, die für die „*künstlerische Arbeit ebenso wichtig, wo nicht wichtiger als das letztere selbst*“ seien, sich mit der „*geistige(n) Entwicklung*“, die von der staatlichen unter „*allen Umständen*“ völlig abhängig

---

<sup>257</sup> Sünderhauf, Griechensehsucht, 2004, S 57.

<sup>258</sup> Langbehn, Rembrandt als Erzieher, 1890, S 75f.

<sup>259</sup> Langbehn, Rembrandt als Erzieher, 1890, S 76. Vladimir Goss hat Strzygowski dennoch bescheinigt in der Auseinandersetzung mit kroatischer Kunst *intuitiv* richtig gelegen zu haben, obwohl ihm nicht jene heute zur Verfügung stehenden Fakten bekannt gewesen wären: „*He tried to provide a scholarly framework for what he realized with his mind’s eye, and, there, he got lost in mysticism. What would he have done if he had known what we know today!?’* Vgl. Goss, What Strzygowski did not know, 2007, S 591.

<sup>260</sup> Langbehn, Rembrandt als Erzieher, 1890, 116. Vgl. dazu auch Stern, Kulturpessimismus, 2005, S 192ff.

sei, sich verbände.<sup>261</sup> Spätestens hier hätte Strzygowski jede Verwandtschaft mit dem Langbehnschen Konzept abgestritten, denn für ihn waren homogene politische und künstlerische Entwicklungen vornehmlich unter den Bedingungen einer *Machtkunst* zu verstehen, die sich völlig auf die staatlichen Bedürfnisse einstellt. Erst der interessengeleitete Staat trage an die Kunst überhaupt den Anspruch auf Repräsentation heran, dies hatte Strzygowski bereits seit den 1890er Jahren, dann stark ab der Jahrhundertwende empfunden.<sup>262</sup> Strzygowski gestand der Kunst außerdem eine eigene Entwicklung innerhalb ihrer *Qualitäten* zu, die sich nicht durch von außen kommende Inhalte beeinflussen ließen.

Trotz offensichtlicher Ähnlichkeiten in den Ansätzen Langbehns und Strzygowskis fallen demnach auch die Unterschiede zwischen den beiden ins Auge. Während Langbehn auch aus eigenem Willen eine universitäre Karriere abgelehnt hatte, bemühte sich Strzygowski innerhalb des Systems um eine Reform desselben, ähnlich wie es Heinrich von Brunn als akademischer Lehrer versucht hatte. Beiden, Strzygowski und Langbehn, ist jedoch eine gewisse prophetische bzw. revolutionäre Grundhaltung zu ihrem Gegenstand eigen, die freilich erst beim späteren Strzygowski politisch wird. Während Langbehn mit seinem *Rembrandt*-Buch die Deutschen als Volk auch politisch wachrütteln wollte, sah Strzygowski seine Position trotz aller politischen Implikationen innerhalb der Kunst-Wissenschaft, wie etwa aus den in der Einleitung geschilderten Positionen zu entnehmen ist. Strzygowski sah sich selbst als positivistischer Forscher, dessen Ergebnisse möglicherweise (bildungs)politische Implikationen entfalten konnten, Langbehn gerierte sich als Wissenschaftsfeind, dessen erstes Ziel eine Umgestaltung der metapolitischen Verhältnisse in Deutschland war.<sup>263</sup> Langbehn gestaltete sein System als den Kampf zwischen Kunst und Wissenschaft<sup>264</sup>, Strzygowski, in der Nachfolge Brunns, versuchte diesen Gegensatz zu synthetisieren, in der eine künstlerisch inspirierte aber trotzdem positivistische Kunst-Wissenschaft die lebensferne Philologie überwindet. Darüber hinaus konnte Strzygowski wohl wenig mit den im Buch verstreuten Legitimationen eines imperialistisch agierenden Deutschlands anfangen.<sup>265</sup>

Nichts desto trotz baut Langbehns Kampfansage an den bürgerlichen Kosmos und die diesen begründenden und konservierenden Wissenschaften auf Anregungen auf, die von innerhalb dieser verachteten Welt stammen. Trotz harscher Kritik an der deutschen universitären Ausbildung „*verarbeitete Langbehn in seinem Rembrandt als Erzieher*

---

<sup>261</sup> Langbehn, *Rembrandt als Erzieher*, 1890, 116f.

<sup>262</sup> Vgl. weiter unten, Kap. III.

<sup>263</sup> Zur Wissenschaftsfeindlichkeit Langbehns vgl. Stern, *Kulturpessimismus*, 2005, S 176f.

<sup>264</sup> Ebenda, S 185.

<sup>265</sup> Ebenda, S 210.

*zahlreiche Aspekte der zeitgenössischen Münchner Archäologie.*<sup>266</sup> Brunns Anliegen einer didaktischen Verschiebung in Richtung Anschaulichkeit hat wesentliche Teile des Buches geprägt, so schlussfolgert auch Langbehn: *„Alle Bildung geht darauf aus, der Natur gewachsen zu sein; keine Berechnung ist, sondern nur Anschauung ist der Natur gewachsen; darum ist eine auf innere wie auf äußere Anschauung gegründete die beste Volkserziehung. (...) Der Augiasstall einer falschen Bildung läßt sich nicht stückweise reinigen; er kann nur gereinigt werden, indem man in ihn den Fluß einer neuen Bildung hineinleitet.*“<sup>267</sup>

Interessant in unserem Zusammenhang scheint auch die von Langbehn artikulierte, methodische Divergenz der Methode zweier Studienorte Strzygowskis: Während Langbehn in Berlin eine antiquarisch-philologische Richtung am Werke sah, sei München eben durch eine künstlerisch-ästhetische Auffassung geprägt: *„Langbehn machte daraus einen persönlichen und persönlich gruppierten Kampf und stellte, was er die `Berliner` nannte, gegen die Brunnsche Richtung.*“<sup>268</sup> Diese scharfe Differenzierung bzw. geographische Verortung zweier divergierender Methoden teilte Strzygowski nicht, im Gegenteil, er bekannte sich immer dazu, auch in Berlin bei Carl Robert, einem Vertreter der von Langbehn so innig verachteten *„Gelehrten“*, studiert zu haben.<sup>269</sup> In der Erfüllung der Vorgaben seines Lehrers, eine auf Anschauung basierende kunstwissenschaftliche Methode zu etablieren, trat Strzygowski jedoch sehr wohl in Gegensatz zu jenen philologisch-historischen Kräften, die Langbehn metaphorisch wie polemisch als *Berliner* bezeichnete. In seiner Verachtung für die *„Berliner Bildung“* kulminierte auch Langbehns persönliche Abneigung gegen den im deutschen Wissenschaftsbetrieb sehr einflussreichen Berliner Professor Theodor Mommsen. Der *„spezifische Berliner Geist“* sei dem *„rein deutschen Wesen entgegengesetzt“*<sup>270</sup>, Mommsen selber, ein Wiedergänger Erasmus von Rotterdams, der heute Bismarck so fernstünde, wie Erasmus damals Luther. Eine *„gewisse halbironische Teilnahme an geistigen*

---

<sup>266</sup> Sünderhauf, Griechensehsucht, 2004, S 75.

<sup>267</sup> Langbehn, Rembrandt als Erzieher, 1890, S 180.

<sup>268</sup> Äußerung von Charles Waldstein gegenüber Cornelius Gurlitt im Jahr 1908. Waldstein und Langbehn hatten sich während eines Studienaufenthalts in München angefreundet. Zit. nach Sünderhauf, Griechensehsucht, 2004, S 76. Vgl. auch Langbehn, Rembrandt als Erzieher, 1890, S 97: Es sei kein Zufall, dass eine *„mechanische“* – also undeutsche – Weltanschauung dort *„ihre Verkünder und Verehrer findet, wo einst Schiller und Goethe vorzugsweise ihre Gegner fanden: in Berlin.“* Vgl auch ebenda S 175 den Vergleich zwischen Berlin und Babylon.

<sup>269</sup> Wenn sich auch in Strzygowski, Forschung und Erziehung, 1928, S 27, eine Kritik des machtpolitisch verdorbenen *„akademische(n) Berlins“* findet.

<sup>270</sup> Langbehn, Rembrandt als Erzieher, 1890, S 104.

und sittlichen Bestrebungen, welche dem Kern des deutschen Volkstums fremd gegenüberstehen, charakterisiert beide“. Mommsen sei ein Lateiner, der „nicht nur der Richtung seiner Studien, sondern auch seinem ganzen geistigen Wesen nach den Formalismus des Römers“ vertrete, sei „dem Christentum innerlich ebenso fremd wie dem Griechentum.“<sup>271</sup>

Strzygowskis noch 1934 geäußertes Bekenntnis zur *künstlerisch vorwärts schreitenden* Münchner Archäologenschule ist auch in Langbehns scharf getroffener Unterscheidung zwischen „dem Gelehrten“ und „dem Künstler“ vernehmbar: „Die jetzige Wissenschaft ist stolz auf ihre Objektivität; aber sie vergisst leicht, daß Farblosigkeit und Monotonie nicht Wahrheit ist.“<sup>272</sup>, dagegen müsse sich eine künstlerisch inspirierte „deutsche Bildung“ positionieren, die „zunächst wieder etwas weniger Form und etwas mehr Farbe“ bekommen sollte: „Mit der Farbe würde sie auch Seele bekommen; und Seele ist es, was sie braucht; Gespenster sind farblos und blutlos“: „Die deutsche Geschichtsschreibung kann nicht künstlerisch genug denken.“<sup>273</sup> In der Vergangenheit seien es die Künstler, und nicht die Gelehrten gewesen, die „am weitesten vorragenden Höhepunkte der deutschen Bildung“ darstellten, der Gelehrte sei „seinem Wesen nach international, der Künstler national, und eben darauf gründet sich die Ueberlegenheit des letzteren über den ersteren“. Die mit „warmen Herzblut“ verfassten „deutschen Kunstwerke“ werden sich „länger lebendig erhalten, als die mit kühler Dinte geschriebenen deutschen oder nichtdeutschen Wissenschaftswerke. Der Kampf zwischen Geist und Buchstabe ist uralte; der Kampf zwischen Bild und Buchstabe ist ein neuerer; und jeder Deutsche sollte in ihm Partei ergreifen (...) „Die deutsche Kultur ist im Begriff sich zu gabeln; Buch oder Bild heißt die Parole; ein Drittes giebt es nicht.“<sup>274</sup>

Tauchen auch in diesen Äußerungen Gemeinsamkeiten grundsätzlicher Natur auf, die vor allem auf den Lehrer Langbehns und Strzygowskis verweisen, so ist Langbehns megalomanischer Anspruch einer Beschreibung der zeitgenössischen, gegenwärtigen Wirklichkeit doch von Strzygowskis Zugang zu unterscheiden, der zunächst eine methodische Änderung seines eigenen Gegenstandes fordert und nicht etwa eine revolutionäre Umwälzung des gesamten deutschen Denkens. Erst in den späteren methodischen Werken wird Strzygowskis Tonfall in ähnlicher Weise prophetisch. In seiner Verachtung der Wissenschaft und Positionierung der Kunst an die *Spitze des menschlichen*

---

<sup>271</sup> Ebenda, S 176.

<sup>272</sup> Ebenda, S 64.

<sup>273</sup> Ebenda, S 67.

<sup>274</sup> Langbehn, Rembrandt als Erzieher, 1890, S 08.

*Daseins* ergeben sich jedoch auch deutliche Unterschiede zur Position Strzygowskis. Langbehns Programm, in der Kunst die *Aufgabe einer wahrhaften Bildung* gelöst zu sehen, und in der wissenschaftlichen Tätigkeit immer nur eine *vorbereitende, sichtende, negative* Arbeit zu erkennen, widerspricht Strzygowskis Verständnis diametral. Zwar sieht auch er die essentielle Beteiligung der (Bildenden) Kunst an der Kultur, diese sei aber nur durch die Vermittlung einer wahrhaftigen Wissenschaft, also einer auf Anschauung aufbauenden Kunstforschung, überhaupt erkenn- und vermittelbar. Die Kunstwissenschaft sei demnach nicht sekundären Charakters, sondern habe die eminente Aufgabe des Erkenntnisgewinns und der Erkenntnisvermittlung. Aus den durch sie ermittelten Ergebnissen erst, könnten gesellschaftlich-kulturelle oder politische Dispositionen deduziert werden.<sup>275</sup>

Große Ähnlichkeit zwischen Lehrer und Schülern ergibt sich aus der Einschätzung der Mathematik. Hatte Brunn sie in *Archäologie und Anschauung* als jene Tätigkeit präsentiert, die den Gymnasiasten ein Gefühl für Form und Gegenstand vermitteln sollte, fordert Strzygowski dies in seinen pädagogisch-didaktischen Texten ebenso, wenn auch nicht explizit auf das Fach selbst bezogen. Der ehemalige Student der Chemie Langbehn hingegen, beruft sich ebenfalls wörtlich auf die Mathematik, deren „*Geistesoperationen*“ den „*künstlerischen Geistesoperationen*“ sehr verwandt seien: „*Die Wissenschaft geht hier, von innen heraus, bereits in Kunst über.*“ Die Mathematik sei eine „*Tektonik der Natur*“, sie untersuche die „*Formen und Formenverhältnisse eines jeden organischen Wesens, nach derem tektonischen und künstlerischem Werthe*“, sie könne eine „*Grammatik nicht nur todter, sondern auch lebendiger, nicht nur ornamentaler, sondern auch struktiver Formen der Natur*“ nachweisen.<sup>276</sup>

Auf diverse Verwandtschaften wie auch auf Unterschiede der Positionen Langbehns und Strzygowskis wird im weiteren Verlauf der Arbeit hingewiesen.

In *Rembrandt als Erzieher* verschärfte Langbehn Brunns Vorwurf der Einseitigkeit humanistischer Ausbildung in Richtung einer generellen Untauglichkeit der deutschen universitären Erziehung. Er erklärte: „*Der Buchstabe tötet, das Bild ist lebendig.*“<sup>277</sup>

Wie Brunn und Strzygowski traute auch Langbehn dem humanistischen Gymnasium keine adäquate Ausbildung junger Deutscher zu. Jener strukturkonservative, von Humboldt herrührende, Ansatz sei völlig untauglich. Vielmehr müsse die deutsche Kultur von Grund auf

---

<sup>275</sup> Vgl. hierzu etwa Strzygowskis Wiener Antrittsrede 1909, siehe Einleitung, weiter oben.

<sup>276</sup> Langbehn, *Rembrandt als Erzieher*, 1890, S 60. Friedrich Nietzsche geht in seiner *Fröhlichen Wissenschaft* ebenso auf die Mathematik als Lehrmeisterin der „*menschliche(n) Relation zu den Dingen*“ ein. Vgl. Nietzsche, KSA, Bd. III, S 514.

<sup>277</sup> Stern, *Kulturpessimismus*, 2005, S 180.

verändert werden.<sup>278</sup> Brunns selbstbewusstes Auftreten gegenüber der „Mutterwissenschaft“ Philologie erklärt sich auch aus dem Erfolg und Zulauf der Archäologie, die sich im Verlauf des 19. Jahrhunderts vollständig emanzipieren konnte. Brunns argumentative Strategie, die in Richtung einer selbstständigen, auf Anschauung beruhenden, antiken Bildwissenschaft deutet, bereitete den Boden für die Kämpfe, die sein ihm so treu verbundener Schüler mit den Historikern auszufechten haben wird. Und auch Strzygowski selbst sieht noch die Saat seiner bildwissenschaftlichen, antihistorischen Lehre in seinen Schülern aufgehen. Die Popularität seiner Überzeugungen ließen – was etwa die Hörerzahlen betrifft – sein Institut in den 1920ern über jenes von Dvorak und Schlosser obsiegen.

Ein wichtiges Distinktionskriterium der Kunstentwicklung blieb jedoch auch für Brunn die jeweilige nationale Zugehörigkeit der Künstler.<sup>279</sup> Auch die für Strzygowski später so entscheidende Differenz zwischen Orient und Hellas, zwischen Ägypten und Griechenland, präfigurierte Brunn in seinem 1856 erschienenen Aufsatz *Ueber die Grundverschiedenheit im Bildungsprincip der griechischen und ägyptischen Kunst*, geschrieben „zur Abwehr der damals noch vielfach vertretenen Ansicht, die griechische Kunst sei im Gängelbände der aegyptischen herangewachsen.“<sup>280</sup> Wechselseitiger Einfluss von Asien und Griechenland war auch Thema in seiner *Griechischen Künstlergeschichte*.<sup>281</sup> Dieser Einfluss bzw. Austausch blieb auf Seiten Griechenlands minimal – hier wiederholt sich Droysens Stellungnahme von der Dominanz des Orients im Hellenismus – jedes Volk würde die Formen mit national geprägten Blickkulturen different betrachten, reziproke Beeinflussung fände daher eher selten statt.<sup>282</sup> „Like the art historians Alois Riegl, Adolf Hildebrand and Heinrich Wölfflin, Brunn had succeeded in converting formalistic description into history of art at the cost of converting art history into a history of essentialized national mentalités.“<sup>283</sup>

---

<sup>278</sup> Vgl. Marchand, *Down from Olympus*, 2003, S 151.

<sup>279</sup> Brunn, *Geschichte der Griechischen Künstler*, 2 Bände, Stuttgart 1859, Band 1 S 110.

<sup>280</sup> Heinrich von Brunn, *Ueber die Grundverschiedenheit im Bildungsprincip der griechischen und ägyptischen Kunst*, S 153-166, in: *Rheinisches Museum für Philologie* 10, 1856, S 158f. Zur Beurteilung der Schrift, vgl. Flasch, *Gedächtnisrede*, 1895, S 10.

<sup>281</sup> Brunn, *Geschichte der Griechischen Künstler*, Band 2, S 73.

<sup>282</sup> Ebenda, S 115.

<sup>283</sup> Marchand, *Down from Olympus*, S 111.

## II.III Theorie und Praxis: Zur Anschauung in den frühen Arbeiten Strzygowskis

### *Die Dissertation*

Die erste veröffentlichte Arbeit Strzygowskis war seine Münchener Dissertation, die er seinen beiden Lehrern Heinrich von Brunn und Anton Springer gewidmet hatte.<sup>284</sup> Brunn hatte die Arbeit, die eine „*Geschichte der Wandlungen in der typischen Darstellungsweise der Taufe Christi*“ herausarbeiten wollte, sehr wohlwollend beurteilt.<sup>285</sup>

Im Vorwort betont Strzygowski beim Aufbau seiner Arbeit den Text einer „*scharfe(n) Gliederung*“ unterzogen zu haben, sich dabei „*lediglich durch die einschlägigen Monumente allein*“ leiten ließ. Beinahe jede Darstellung sei beschrieben, dies zu lesen dürfte wohl „*noch mehr Geduld kosten*“ als dem Autor die „*Abfassung*“ – hier bezog sich Strzygowski auf die leise Kritik Brunns am Detailreichtum der Arbeit. Trotzdem sei die Vorgangsweise notwendig, denn „*nur durch das eingehende Betrachten jeder einzelnen Darstellung*“ könne sich eine Reihe von „*Schlußfolgerungen einfach und ohne Verwirrung ergeben*.“ Aufnahme in Strzygowskis Publikation fanden allerdings nur jene Werke, zu denen auch Abbildungen vorhanden waren, die der Autor auf Reisen oder durch Fotografien erlangen konnte. Wo dies nicht möglich war, betätigte sich Strzygowski selbst als Zeichner, überzeugt davon, daß „*in jedem Falle eine halbwegs annähernde Skizze einer langen und eingehenden Beschreibung*

---

<sup>284</sup> Josef Strzygowski, *Iconographie der Taufe Christi*, Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der christlichen Kunst, München, 1885.

<sup>285</sup> Die aufschlussreiche Beurteilung durch Brunn erfolgte am 17. März 1885: „*Es ist erfreulich, nach den weniger günstigen Erfahrungen der letzten Zeit wieder einmal einer Promotionsarbeit zu begegnen, die volle Befriedigung gewährt. Das Thema ist sehr glücklich gewählt; es leistet dem Vf. was dieser wünscht, nämlich zum Beginne seiner wissenschaftlichen Tätigkeit einen Überblick über die Entwicklung der christl. Kunst von ihrem Anfang bis zu ihrer Blüthezeit zu gewähren und zugleich in das hierzu bewältigte Studium der kirchlichen und kunstgeschichtlichen Literatur einzuführen. Daß es der Vf. bei der Bearbeitung an Fleiß nicht hat fehlen lassen, liefert schon ein flüchtiger Blick auf die 153 beigegeben Skizzen: ein Fleiß, der sich keineswegs als überflüssig oder zwecklos, sondern als in hohem Maße lohnend erweist. Denn nur auf solcher Grundlage konnte es gelingen, die Masse des Materials in voller Anschaulichkeit zu gruppieren und das Interesse auf für das durch die notwendigen Wiederholungen in der Beschreibung leicht ermüdende Detail wach zu erhalten.*“ Augenmerk legte Brunn auf den bildwissenschaftlichen Zugang Strzygowskis: „*Im Ganzen wird gewiß die Gruppierung des Vf. für die Bildurkunde der Taufe maßgebend bleiben – steht nun auch das bildl. Material durchaus im Vordergrund, so ist doch das literarische nicht vernachlässigt, und für die Interpretation des Einzelnen, nicht in unnützer Breite sondern mit Geschick so weit es nötig war, herbeigezogen worden.*“ Promotionsakte, Universitätsarchiv, Ludwig-Maximilians-Universität München, Zl. 0-I-65p.

*allein entschieden vorzuziehen ist.*<sup>286</sup> Ähnlich eng an seinem Lehrer erweist sich Strzygowski auch im von ihm gewählten Verhältnis schriftlicher bzw. bildlicher Quellen zur Taufe Christi. Das Resümee zu den schriftlichen Quellen beträgt ganze eineinhalb, die Beschreibung der bildlichen Quellen dagegen über 70 Seiten.

In weiterer Folge entwickelt der Autor sein Thema aus einer chronologischen Beschreibung der auf uns gekommenen Taufszenen, beginnend mit der altchristlichen Kunst. Bereits beim ersten besprochenen Objekt, einer Abbildung der Taufe in der *Callixtus-Katakombe*, steht vor einer ikonographischen Bestimmung die rein sachliche Beschreibung: „*Wir sehen vor uns eine weite ausgebreitete Wasserfläche, in welche von rechts her ein schmales Stück Land hereinragt. Auf demselben steht ein Mann, der einem anderen noch im Wasser befindlichen behilflich ist ans Land zu steigen.*“<sup>287</sup> Eine Darstellung der Taufe würde lediglich daraus entstehen, dass im linken oberen Bildrand eine Taube schwebte. (Abbildung 16) Erst danach bestätigt Strzygowski die Übereinstimmung der Szene mit den Evangelien.

Eine weitere wichtige Quelle für die Taufe Christi seien die altchristlichen Sarkophage, allerdings ergebe sich hier die Problematik, dass die Darstellungen der Taufe nicht im Einklang mit den in den Evangelien geschilderten Erzählungen zu bringen seien. Strzygowski hatte hier nunmehr ein ähnliches, konzeptionelles Problem vor sich, wie sein Lehrer es in den *Troischen Miscellen* anhand der Zusammenstellungen der Szenen beschrieben hatte, nämlich „*woher hat der Künstler das Vorbild für seine Darstellung genommen.*“<sup>288</sup> Keine Schriftquelle sei dafür heranzuziehen, sondern allenfalls andere zeitgenössische Darstellungen des Vollzuges einer Kindstaufe. Nur teilweise auf Schriftquellen zurückführen ließen sich die plötzlich in der byzantinischen Kunst auftauchenden Engel, die Dionysius Aeropagita beschrieben hätte. Mindestens ebenso wichtig dürfte die Bildfindung der byzantinischen Künstler gewesen sein, die in den Engel die Stellvertreter der bei einer Taufe anwesenden Diakone sehen wollten.<sup>289</sup> Waren die byzantinischen Künstler „*willenlose Sklave(n) eines von der Kirche festgesetzten Typus*“, die Schöpfer der Sarkophagplastiken mechanisch „*nach feiner Vorlage schaffende Arbeiter*“ ergebe sich bei der deutschen Kunst des frühen Mittelalters ein ganz anderes Bild. Die hier tätigen Künstler gestalteten ihr „*Kunstideal frei*“ und folgten den „*Regungen*“ ihrer „*schöpferischen Phantasie*“ unbeschränkt, wiewohl sich natürlich Einflüsse von Seiten der Klosterbibliotheken ergaben.<sup>290</sup> Weitaus wichtiger dürften jedoch die ins Bild gebrachten

---

<sup>286</sup> Strzygowski, Taufe Christi, 1885, Vorwort.

<sup>287</sup> Ebenda, S 03.

<sup>288</sup> Ebenda, S 08.

<sup>289</sup> Ebenda, S 16f.

<sup>290</sup> Ebenda, S 40.

Vorstellungen des „*scenischen Apparat(es)*“ religiösen Schauspiels gewesen sein. Aber auch Schöpfungen aus der Individualität des Künstlers heraus kommen vor, sind sogar die Regel. Der Autor kann das Vorhandensein von Vorlagen, wie etwa Malerbüchern, wegen der Vielfältigkeit der Abbildungen nicht bestätigen.<sup>291</sup>

Im Italien Giottos habe sich nun tatsächlich eine Emanzipation von den byzantinischen Vorgängern ergeben. Zwar breche Giotto nicht mit der Kompositionsweise der Griechen, die Art und Weise jedoch, wie er die einzelnen beteiligten Figuren der Taufe in Padua behandle, zeige ein „*so tiefes Eingehen des Künstlers in die jede einzelnen Gestalt zukommende(n) Rolle*“, das den „*Lobrednern Giottos des 14. und 15. Jrh.*“ nur zugestimmt werden könne.<sup>292</sup> Auch das Festhalten an „*griechischer Komposition*“ ändere sich jedoch in einem Bild der Taufe, das einst die Sakristei von Santa Croce schmückte, welches früher als Giotto galt, heute aber bereits seiner Schule zugesprochen werde.

Strzygowski stellte in seiner Dissertation alle bekannten Darstellungen des Themas der Taufe Christi zusammen, die von ihm gewonnenen Erkenntnisse basieren auf einer aus Anschauung gewonnenen Bildanalyse. Veränderungen in der Darstellungstradition versuchte er aus den Bild selber zu erklären, wenn auch die Gründe der Veränderung außerkünstlerische waren. Selbst in so strengen Traditionen wie der byzantinischen, die durch das Malerbuch vom Berg Athos kodifiziert worden waren, fänden sich durch die Künstler erdachte, zusätzliche Elemente.<sup>293</sup>

Ziel der Arbeit sei es gewesen, „*aus den Wandlungen in der typischen Darstellungsweise der Taufe Christi Schlußfolgerungen erstens auf die Datierung von Kunstwerken, dann aber auf den Charakter bestimmter überhaupt zu ziehen.*“

Als Resümee bleibe die Erkenntnis, dass die schriftlichen Quellen den geringsten Einfluss auf die Darstellungstradition genommen hätte, die Monumente zeigten ein „*Abweichen von dieser Tradition, in dem sich der Künstler, und nicht nur er allein, auch ein Dichter wie Iuvencus, die Freiheit nahm, zwei zeitlich aufeinander folgende Momente zu vereinigen und die Erscheinung während des Taufvollzuges selbst herabkommen zu lassen.*“ Der Künstler musste demnach für zentrale Momente seiner Darstellung, der Art der Taufe, wie der Wiedergabe des Jordan selbstständig entscheiden bzw. sich an die (malerischen) Traditionen seiner Schule halten. Daneben habe es weitere Einflüsse, wie gewisse kultische

---

<sup>291</sup> Ebenda, S 44 bzw. S 53.

<sup>292</sup> Ebenda, S 65.

<sup>293</sup> Ebenda, S 26.

Vorschriften oder aber populäre Anschauungen gegeben: „*Alle diese Elemente haben es möglich gemacht, die nach den Berichten der Evangelien so einfache Scene zu erweitern und zu variieren, so daß es gelingen konnte, nicht nur gewisse Gesetze für eine bestimmte Datierungsform, sondern auch Rückschlüsse auf die allgemeinen Bedingungen einzelner Kunstepochen zu gewinnen.*“<sup>294</sup>

Strzygowskis Herangehensweise an die von ihm gewählte Thematik zeigt eine tiefe Verwandtschaft mit den von Brunn in den *Troischen Miscellen* verarbeiteten Problemen. Ähnlich wie Brunn sich dort die Frage stellte, in welcher Beziehung die Abbildungen zu den Texten des Zyklus standen und ermittelte, dass sie ihrer eigenen bildnerischen Logik folgten, erkannte auch Strzygowski ein emanzipiertes Vorgehen der Künstler. Dieses sei durch gewisse lokale Erwartungen oder Schulen ebenso geprägt wie auch – im Fall der deutschen mittelalterlichen Kunst – durch ein hohes Maß künstlerischer Freiheit, am wenigsten jedoch durch die schriftlichen Quellen. Es gehe der Bildenden Kunst also nicht um die Wiedergabe von Texten, sondern die Ausschöpfungen der medialen Möglichkeiten *sui generis* um eine möglichst ansprechende Wirkung zu erzielen. Wie Carl Strube nach den „*Vorträge(n) über die Monumente des troischen Cyclus*“ verstanden hatte „*diese Principien auf ein dem materiellen Inhalte nach so verschiedenes Gebiet (...) anzuwenden*“<sup>295</sup>, fand auch Strzygowski Gelegenheit die bildwissenschaftlichen Überlegungen des Lehrers in die Arbeit einfließen zu lassen. Allein, dass die Dissertation des Schülers eng an die Vorgaben des Lehrers gehalten war, mag nicht weiter erstaunlich sein, deshalb werden nunmehr in weiterer Folge Arbeiten des Frühwerks auf derartige Dispositionen untersucht.

### *Cimabue*

„*Die Oberkirche von S. Francesco wird neuerdings in ein Museum für alttoscanische Frescomalerei umgewandelt. Die prächtigen Chorstühle sind in einen Saal des Klosters gewandert, nur der umgitterte Hauptaltar ist unverletzt geblieben. Wenige Besucher stören die Einsamkeit dieses einzigen Kunsttempels. Niemand wird daher belästigt, wenn sich der Kunstfreund zu eingehender Betrachtung der Decke bequem auf den Rücken lagert und nun Zug um Zug den Schöpfungen der alten Meister nachgeht.*“<sup>296</sup>

---

<sup>294</sup> Ebenda, S 69.

<sup>295</sup> Brunn, Supplement, 1872, S 04.

<sup>296</sup> Josef Strzygowski, *Cimabue und Rom, Funde und Forschungen zur Kunstgeschichte und zur Topographie der Stadt Rom*, Wien, 1888, hier, S 65.

Drei Jahre nach seiner Dissertation veröffentlichte Strzygowski 1888 ein Buch zu Cimabue; es ist nach seiner Dissertation und zwei kleineren Texten zu Botticelli seine erste umfangreichere Arbeit – unverwechselbar ist jedoch Strzygowskis Stil bereits ausgeprägt. Die umfassende Beherrschung des Stoffes, wie auch ein sehr sicheres, manchmal geradezu herrisches, Urteil lassen die Entschiedenheit späterer Stellungnahmen erahnen. Im Vorwort vom Juli 1887 betont Strzygowski: *„Die vorliegende Arbeit ist eine römische. Entstanden unter von Tag zu Tag neu auf mich einstürmenden Eindrücken und Anregungen, wird sie schwerlich von den Mängeln eines derart beunruhigten Denkens frei sein.“*<sup>297</sup> Entstanden ist die Arbeit Strzygowskis wohl vor allem deshalb, weil er in der Bibliotheca Vaticana ein Fragment aufgefunden hatte, das eine Quellenkritik Vasaris ermöglichte. Dieses Fragment sei Vasaris Quelle für seine in den Künstlerviten verfasste Lebensbeschreibung Cimabues.<sup>298</sup> Inhaltlich geht es Strzygowski also zunächst um die Präsentation neuer Quellen zum Leben Cimabues – so meint er einen Romaufenthalt nachweisen zu können – wie um eine quellenkritische Beurteilung vor allem Vasaris. Die dort aufgestellte Behauptung, Cimabue sei Schüler griechischer Künstler gewesen, welche von den Florentinern zur Reinvencion der verloren geglaubten Kunst der Malerei berufen worden wären, die Konfrontation westlicher und östlicher Bildsysteme, entwickelt Strzygowski zum ästhetischen Generalthema seines Buches.<sup>299</sup> Auch quellenkritisch geht Strzygowski der Frage nach, woher Vasari die Information über die Rettung der Malerei durch Cimabue bezog.<sup>300</sup>

Erst im nachfolgenden Kapitel *Cimabue`s Stilentwicklung* nimmt Strzygowski nun selbst Stellung zu dessen künstlerischen Werdegang. Um die Wertigkeit seiner Arbeit richtig zu stellen, betont er jedoch: *„Ich habe die Kritik der Vita des Vasari und die Vorführung ihrer Quellen vorausgeschickt, um, indem ich sie während der nachfolgenden Untersuchungen im Auge behalte, zu einem Schlusse über den Grad ihrer Verlässlichkeit und ihres Wertes zu gelangen.“* Die Richtigkeit der Verhältnisse zwischen Bild- und Textquelle waren nunmehr wieder hergestellt – die schriftliche Quelle ist demnach zu beurteilen, ob ihre Aussage mit den aufgrund einer stilistischen Analyse beobachteten Eigenschaften der Kunst übereinstimmt. Als Exempel für die *„Marksteine in Cimabue`s Entwicklungsgang“* dienen ihm drei Darstellungen der thronenden Madonna. Diese würden *„unter sich eine so enge stilistische Verwandtschaft zeigen, dass ein Zweifel an der Urheberschaft desselben Meisters nicht möglich ist.“*<sup>301</sup>

---

<sup>297</sup> Ebenda, Vorwort.

<sup>298</sup> Ebenda, S 40f.

<sup>299</sup> Ebenda, S 03ff.

<sup>300</sup> Ebenda, S 25ff.

<sup>301</sup> Ebenda, S 42ff.

Die erste, die *Madonna der Akademie* (gemeint ist Cimabues *Maestà di Santa Trinita*, heute Uffizien) in Florenz identifiziert er basierend auf stilanalytischen Erkenntnissen als Cimabues älteste derartige auf uns gekommene Darstellung: „Wenn ich ihren Gesamtcharakter unter Vorbehalt der allen Madonnen gemeinsamen Eigenthümlichkeiten mit einem kurzen Schlagwort bezeichnen sollte, so würde ich sie die byzantinische Madonna des Cimabue nennen.“<sup>302</sup> (Abbildung 17) Ein „directer Einfluss“ der byzantinischen Kunst scheint laut Strzygowski jedenfalls gegeben, Cimabue agiert hier noch weitgehend unselbstständig – individueller Ausdruck, angedeutet in der Throngestaltung, verschwände jedenfalls völlig „gegen den byzantinischen Geist des Ganzen“.<sup>303</sup> Strzygowskis Bewertung dieser ersten *Maestà* fällt sehr negativ aus, das Stuhlwerk sei gegenüber den späteren Bildern „schwerfällig“, unter dem Podium erscheinen „geschmacklos genug“ Propheten, Madonna und Kind zeigten eine „ikonenhafte(n) Steifheit“. Dieses Urteil beruhe auf der „Betrachtung des Bildes an und für sich.“ Vergleiche man es jedoch mit anderen zeitgenössischen Bildfindungen des Typus etwa in Arezzo, zeige sich deutlich, dass „wir es in Florenz mit einem Künstler zu thun haben, der nur eines Anstosses von Seite der Natur oder gewaltiger Schöpfungen der Kunst bedurfte, um auf eine Höhe zu gelangen, die für den kleinen, in stumpfsinnigem Reproduieren aufgehenden Schöpfer des Aretiner Bildes absolut unerreichbar war.“ Demgegenüber charakterisiere die *Madonna Rucellai*, die Strzygowski in Anlehnung an Vasari Cimabue zuschreibt, „Liebreiz“ – ihr gegenüber hätten die Figuren der „byzantinischen Madonna“ geradezu „biedere Bauerngesichter“.<sup>304</sup> (Abbildung 18) Weiters erinnere sie an sienesische Darstellungen, die auf einen dortigen Aufenthalt Cimabues hinwiesen – nach ihrer „in erster Linie massgebenden Eigenthümlichkeit“ nennt Strzygowski sie die „zierliche Madonna“ Cimabues.<sup>305</sup>

Der Höhepunkt der *Maestà*-Darstellungen Cimabues sei jedoch in der Unterkirche von San Francesco in Assisi erreicht. (Abbildung 19) Diese Darstellung gilt Strzygowski als „eine der höchsten Leistungen der christlichen Kunst“, vergleichbar mit Raffaels *Sixtinischer Madonna*. In jenen beiden Werken seien die „Ideale dessen verkörpert, was der Katholicismus in der Gestalt der Jungfrau Maria geschaffen hat.“ Cimabue sei am Höhepunkt seiner Kunst angelangt: „Man muss sie nur sehen, wenn am Nachmittage die Strahlen der scheidenden Sonne durch die bunten Scheiben des Chores in die geheimnisvoll düsteren, Weihrauch

---

<sup>302</sup> Ebenda, S 55.

<sup>303</sup> Ebenda, S 145.

<sup>304</sup> Ebenda, S 53ff.

<sup>305</sup> Ebenda, S 59, bzw. S 147ff. Als Vermittler sienesischen Stils an Cimabue positioniert Strzygowski Coppo di Marcovaldo (S 151).

atmenden Hallen der Unterkirche fallen und die Wandfläche beleuchten.“<sup>306</sup> Ähnlich wie er für die *Madonna Rucellai* sienesischen Einfluss annimmt, kann nun die *Maestà* der Unterkirche nicht entstanden sein, ohne dass Cimabue „nicht Rom in sich aufgenommen hätte.“ Die Darstellung zeige eine Orientierung an „antiker Skulptur“ – diese Madonna sei nun als „römische Madonna“ bezeichnet.<sup>307</sup> Dieser Reifezeit gehörten auch die Darstellungen der Evangelisten im Vierungsgewölbe der Oberkirche an, die jedoch eng an „den byzantinischen Typus“ angelehnt sind.<sup>308</sup> Ein Romaufenthalt – in Begleitung von Carl von Anjou<sup>309</sup> – zeige sich darüber hinaus auch noch durch die souveräne Studie der Stadt in der Darstellung des Evangelisten Markus. Nicht nur durch die sichere Abbildung der Bauten, auch Cimabues stilistische Entwicklung machen einen Romaufenthalt wahrscheinlich, Cimabues „Promotion zur Reife habe sich während eines längeren Aufenthaltes in Rom unter dem sein künstlerisches Empfinden mächtig bannenden Einflüsse antiker Kunstwerke vollzogen.“<sup>310</sup>

Die Auseinandersetzung mit Cimabue gerät Strzygowski zur Heldenerzählung. In der Emanzipation des Handwerkersohnes<sup>311</sup>, dessen „mächtig nach Befreiung drängenden Genie die Werkstatt eines Kunsttischlers nicht lange behagen konnte“, hin zu dem Erneuerer der Malerei Italiens, welche schließlich in einer vermuteten Beratungstätigkeit Cimabues für den Papst mündete<sup>312</sup>, formuliert er als die unverzichtbaren Topoi einer Künstlerlegende. Einzig der ausgebliebene Nachruhm erscheint Strzygowski unbegreiflich – handelt es sich doch bei Cimabue um einen Künstler, der Giotto bei weitem überrage. Dieser hätte sich ausschließlich von den Franziskanern inspirieren lassen – geradezu empörend sei es, wie teilnahmslos er (Giotto) der in Rom erlebten Antike gegenüber geblieben sei.<sup>313</sup> Cimabue ist Strzygowskis vergessener Held der italienischen Kunst, weil er offenbar in der Lage war, sich über den Zwang der Stile zu erheben.<sup>314</sup> Zur selben Zeit, während seines Aufenthalts in Assisi nämlich, meistert er unterschiedliche ästhetische Herausforderungen und beherrscht

---

<sup>306</sup> Ebenda, S 59.

<sup>307</sup> Ebenda, S 62f.

<sup>308</sup> Ebenda, S 66.

<sup>309</sup> Ebenda, S 164.

<sup>310</sup> Ebenda, S 131.

<sup>311</sup> Ebenda, S 141.

<sup>312</sup> Ebenda, S 182.

<sup>313</sup> Ebenda, S 204.

<sup>314</sup> Im methodischen Spätwerk Strzygowskis wird dieser unter Verweis auf seine Wesensforschung postulieren: „Was frei, also eigentlich schöpferisch an der Kunst ist, unterliegt keinen Gesetzen.“ Vgl. Josef Strzygowski, *Kunst, Wesen und Entwicklung*, Wien, 1922, S 79. Vgl. dazu Tragatschnig, Strzygowski, 2009, S 603.

zwei verschiedene ästhetische Systeme. Die Anforderungen der byzantinischen Konvention werden mit den Erfahrungen römischer Antikenstudien verbunden.

Die als abschließende Stellungnahme formulierte Bevorzugung Cimabues vor Giotto wird schließlich auch noch – in guter humanistischer Tradition – in Beziehung gesetzt zu den Zeitaltern der Kunst: Giotto bleibe im Gegensatz zu seinem Lehrer teilnahmslos gegenüber der Antike: *„Der Grund dessen liegt einzig darin, dass er bereits gotisch dachte. Es gibt keinen grösseren Contrast als den zwischen Antike und Gotik, er ist gleich dem künstlerischer Freiheit und künstlerischen Zwangs. Mit der Herrschaft der Gotik musste der wohlthätige Einfluss der Antike fallen. Es ist eine wunderbare Entscheidung in der Kunstgeschichte, wie das Quattrocento den Schatz wiederfand.“*<sup>315</sup> Diese „wunderbare Entscheidung“ war Strzygowski zur Zeit der Abfassung seiner Dissertation offenbar noch unbekannt, dort schloss er sich noch vorbehaltlos dem zeitgenössischen Lob Giottos an.<sup>316</sup>

Cimabue tritt uns in Strzygowskis Augen als jener Künstler entgegen, der als erster eine Emanzipation aus der Anonymität der Kunst der ersten „13 bzw. 14 Jahrhunderte nach Christi Geburt“ erreicht hat. Dieser unerhörte Umschwung sei nunmehr aus den stilkritischen Analysen Strzygowskis absehbar. Der Einfluss der römischen Antike sei jener „Anstoss(es) von Seite der Natur oder gewaltiger Schöpfungen der Kunst“ gewesen, der die in ihm vorhandene Anlage zur Reifung befördert hätte.

Die Möglichkeit, Rückschlüsse wie den Strzygowski'schen ziehen zu können, zeigt die ungeahnte mediale Potenz der Bilder – so wie Strzygowski sie vermutlich verstanden hat. Aus ihnen, die gleichsam als Materialisierungen des Unbewussten fungieren, ließen sich demnach nicht nur Schlüsse auf die „Künstlerpersönlichkeit“ ziehen, sondern auch auf die geschichtlichen Bedingungen denen das Künstler-„Individuum“ (Strzygowski) unterworfen sei. Der junge Forscher hielt demnach in seiner Methode einen Schlüssel zur Erkenntnis der Vergangenheit in der Hand, die aufgrund der medialen Potenz seines Gegenstandes eine grundlegend unterschiedliche geschichtliche Einsicht generieren würde, als jene der anderen

---

<sup>315</sup> Strzygowski, Cimabue, S 204.

<sup>316</sup> In einem 1905 erschienen Text kehrt Strzygowski wieder zur Bewunderung Giottos zurück, so habe dieser als eine „hinreißend große(n), ein volles Jahrhundert in ihren Bann schlagende(n) Persönlichkeit“ in Italien gewirkt. Vgl. Josef Strzygowski, Die Schicksale des Hellenismus in der bildenden Kunst, S 19-33, in: Johannes Ilberg (Hg.), Neue Jahrbücher für das klassische Altertum, Geschichte und deutsche Literatur, Leipzig, 1905, hier S 20.

historischen Disziplinen.<sup>317</sup> Aus Brunns Betonung der Eigenständigkeit der Bilder gegenüber der Philologie, der künstlerischen Freiheit ihrer Schöpfer, hatte Strzygowski eine eigene Matrix der historischen Erkenntnis gemacht, die nicht nur Aussagen über ihren Gegenstand zu treffen in der Lage war, sondern geeignet schien weltgeschichtliche Ereignisse zu bestimmen, ebenso wie alte Fragen nach der historischen Anthropologie zu beantworten.

### *Michelangelo, Leonardo*

Auch die 1891 veröffentlichte Studie zu *Michelangelo's Jugendentwicklung* zeigt die Charakteristika dieser Herangehensweise.<sup>318</sup> Hier wendet sich Strzygowski einem Künstler zum ersten Mal in schriftlicher Form zu, dem er in späteren Äußerungen, beginnend mit einem Text zur venezianischen Kunst, zunehmend kritisch gegenüber tritt.<sup>319</sup>

Zunächst widmet sich Strzygowski der ikonographischen Identifikation des Reliefs *Zentaurenkampf*, das als eines der ersten Werke Michelangelos gilt und debattiert unter anderem die Ansätze Wickhoffs, Springers, Grimms und Wölfflins, deren Vorschläge ihm jedoch unbefriedigend scheinen. (Abbildung 20) Neigen die einen zur Variante der Darstellung eines Kampfes von Lapithen und Zentauren, vertreten die anderen die Auffassung, der Raub der Deianira bzw. der Kampf des Herakles mit den Zentauren sei das Thema. Offensichtlich konnte keine der bisher vorgeschlagenen Interpretationen mit einer Erzählung antiken Sagenstoffes in Übereinklang gebracht werden, die schriftliche Quelle der Darstellung noch nicht identifiziert werden. Strzygowski beginnt seine Deutung zunächst mit einer genauen Analyse des Dargestellten, welche ihn zu einer neuen Interpretation der Hauptfigur führt. Dies sei keineswegs der von Wickhoff gesehene Bräutigam Peirithoos und damit ein Mensch, sondern aufgrund eines bildinternen Vergleichs eben ein „Kentaur“, ausgezeichnet durch das „zwischen die Beine eingeschobene muskulöse Bauchstück und die schmalen, tierischen Schenkel.“ Wickhoffs Interpretation als Kampf der Lapithen und Zentauren scheint daher unhaltbar. Auch die bestehende Deutung jenes Jünglings rechts im Bild, welcher von einem anderen um den Hals gefasst wird, sei zu revidieren. Es handle sich nämlich dabei nicht um die Abbildung zweier Kämpfender, vielmehr versuchten sich beide

---

<sup>317</sup> Zur Cimabue Debatte Strzygowskis mit der Wiener Schule (Wickhoff, Riegl, Schlosser) vgl. Frodl-Kraft, Aporie, 1989, S 15f.

<sup>318</sup> Josef Strzygowski, Studien zu Michelangelo's Jugendentwicklung, S 207-219, in: Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen Band XII, Heft 4, Berlin, 1891.

<sup>319</sup> Josef Strzygowski, Die venetianische Kunst, S 28-44, in: Preussische Jahrbücher, Band 79, Heft 1, Berlin, 1895. Zu Strzygowskis (späten) Einschätzungen Michelangelos vgl. Joseph Imorde, Michelangelo Deutsch!, Berlin, 2009.

vor einem zum Schlag ausholenden Zentauren in Sicherheit zu bringen. Jene offensichtlich auf dem Rücken getragene Gestalt sei überdies kein Mann, sondern eine Frau, welche „das Gesicht ängstlich zur Seite wendet“ und überdies: „Ihre Bewegungen sind echt weiblich.“ Desweiteren trüge sie einen Knoten im Haar: „Wir haben es also mit einem Manne zu thun, der ein Weib aus dem Kampfe trägt und dabei von einem Kentauren verfolgt wird.“<sup>320</sup>

In der *Betrachtung des Originals* werde überdies deutlich, dass zu einer zweiten Frauenrettung kommt. Ein Helfer ziehe eine Gestalt am Haarschopf aus der Umklammerung eines Zentauren. Aufgrund dieser gerade auf *Anschauung* basierenden Analyse werde nunmehr die Deutung, es handle sich um die Darstellung des Mythos der „*thessalischen Kentauromachie*“, in welcher Deidamia, Tochter des Oineus und Braut des Perithoos von Zentauren entführt und von Theseus und anderen befreit werde, angezweifelt. Daneben gäbe es jedoch eine zweite Überlieferung wonach Deianira, Tochter des Denamemos von Olenos, Braut des Eurytion entführt und von Herakles befreit würde. Diese Fabel sei durch Hygin überliefert. Unter Berufung auf den „*verehrte(r)n Lehrer Carl Robert*“, welchen Strzygowski in dieser Angelegenheit offenbar konsultiert hatte, wäre diese Quelle jedoch erst seit 1535 bekannt gewesen. Es gäbe jedoch Hinweise auf eine heute verschollene Abschrift der hyginischen Fabeln. Mit dieser Deutung lösten sich auch bestehende Widersprüche in den Erklärungen zeitnaher Interpreten wie Condivi oder Vasari auf.

Strzygowskis methodischer Zugang erfolgt zunächst über die auf der *Anschauung* des Objekts basierende Analyse des Dargestellten, erst daran anschließend eine Zuordnung zu einer schriftlichen Quelle.

Das sehr plakative Sujet hatte offenbar ebensolche Interpretationen hervorgebracht. Strzygowski hingegen stellte an den Beginn seiner Deutung eine visuelle Revision der bisher geltenden Sicherheiten. Anton Springers, auch einer der Lehrer Strzygowskis, Kritik dass Michelangelo „über der Freude an den kühnen Bewegungen und trotzigem Stellungen, deren Schilderung durch den Gegenstand selbst geboten war, vergaß, den besonderen historischen Vorgang deutlich zu machen“ erscheine nunmehr nach der Dechiffrierung Strzygowskis als „*ungerecht*“.<sup>321</sup>

Nur zu deutlich gemahnt diese Vorgehensweise Strzygowskis an die Forderung seines Lehrers Heinrich von Brunn, welcher eine dem Gegenstand der Forschung, den Bildern

---

<sup>320</sup> Josef Strzygowski, Michelangelo, 1891, S 208f.

<sup>321</sup> Ebenda, S 211.

nämlich, angemessene Herangehensweise gefordert hatte und die Unzulänglichkeit eines rein philologischen Standpunktes betonte.

Auch in der Analyse des Kindes der *Madonna der Treppe* (Abbildung 21) verwendet Strzygowski eine Sprache, welche (bild)hermeneutische Topoi verwendet: „*Ich glaube, dass man schon, ohne das antike Vorbild für die Handbewegung zu kennen herausfühlen (Hervorhebung durch den Autor HS) dürfte, dass das Kind sich nach den Armen der Mutter richtet: durch sie eingeengt in seiner Bewegungsfreiheit liegt es schief, senkt es den Kopf und lässt den rechten Arm, der keinen Platz mehr innerhalb der Arme hatte, über den einen derselben herausfallen.*“

Das Bild wird von Strzygowski hier aus seiner eigenen Sprache, seiner ihm eigenen Logik erklärt, und dieser Erkenntnisprozess wird vom Autor als ein *herauszufühlender* bezeichnet. Seine Erkenntnis gewinnt Strzygowski demnach aus einem Einfühlungsprozess. Im weiteren Verlauf des Aufsatzes wendet sich Strzygowski anderen Frühwerken Michelangelos zu, unter anderem einer dem Künstler zugeschriebenen Federzeichnung. Eine wichtige Frage in diesem Zusammenhang ist die der Bindung Michelangelos an die Antike. Hat er für „*die der Renaissance gegenüber als Neuerungen auftretenden Motive antike Vorbilder*“ verwendet? Sehr viele der Einzelmotive, etwa die Draperie, die Haltung der Hände und Füße der Madonna seien nämlich antiken Darstellungen verwandt. Durch seine Berliner Studienzeit – Sarkophag-Plastik war eines der Hauptthemen Carl Roberts – ist Strzygowski nunmehr in der Lage eine „*Monumenten-Klasse*“ anzubieten, welche als Bildreservoir für die antikischen Ansätze Michelangelos gelten können: „*Und in der That finden wir sie an jenen auf römischen Sarkophagen und anderen sepulcralen Bildwerken so häufig vorkommenden Frauengestalten, die ihre edelste Durchbildung in den griechischen Grabreliefs des IV. und III. Jahrhunderts gefunden haben. Dort sitzt häufig eine Frau in ganzer Gestalt im Profil da, ein weites schleierartig vom Haupt herabfallendes Gewand umhüllt ihren Körper bis auf die Hände und Füße.*“<sup>322</sup> Der bereits erwähnte Carl Robert hielt zum einen privatissime sogenannte „*Sarkophagübungen*“, andererseits hatte er auch mehrere Monographien zu diesem Thema veröffentlicht. Michelangelo hatte sich die antike Form angeeignet und für seine Zwecke nutzbar gemacht: „*So tief hat er das Wesen der antiken Form erfasst, dass er die ihm vorliegenden konventionell römischen Bildungen zur reinen Form griechischer Originale zu erheben versteht, wie Burckhardt und Wickhoff bemerkt haben.*“<sup>323</sup>

---

<sup>322</sup> Ebenda, S 215f.

<sup>323</sup> Ebenda, S 217. Die Unterscheidung des griechischen Originals von der römischen Kopie war ebenfalls ein wichtiges Thema seines Lehrers Brunn in München, überdies stellt sich Strzygowski hiermit auch in die Tradition des deutschen Philhellenismus, in der diese Unterscheidung – nicht ohne Folgen – getroffen wurde.

Im Jahr 1896 erschien im Goethe-Jahrbuch ein Aufsatz Strzygowskis zum Thema *Leonardos Abendmahl und Goethes Deutung*.<sup>324</sup> (Abbildung 22) Strzygowski setzte sich hier mit Goethes Aufsatz *Joseph Bossi. Ueber Leonard da Vincis Abendmahl zu Mailand* auseinander und zwar unter der Prämisse dass die Deutung Goethes, üblicherweise als „*abschliessend*“ und „*unübertrefflich*“ bezeichnet, nach Strzygowskis Meinung schlicht falsch sei.<sup>325</sup> Zudem deutet sich so etwas wie ein System der Kunstbeschreibung Strzygowskis an, er gliedert seinen Aufsatz in die Abschnitte „*Beschreibung*“, „*Composition*“, „*Deutung*“, „*Inhalt*“ und „*Typus*“. Ein Jahr später sollte Strzygowski mit dem Aufsatz „*Composition*“ zum ersten Mal explizit zu einem methodischen Thema Stellung nehmen.<sup>326</sup>

Im ersten Abschnitt hält der Autor ein strenges beschreibendes Verfahren durch, das jede deutende Auslegung vermeidet. So ist etwa von einer „*Gesellschaft von Männern*“ die Rede, aus der „*deutlich eine Mittelfigur*“ hervortrete, dessen Kopf der eines etwa „*30-40 jährigen Mannes*“ sei. Erst im Abschnitt „*Deutung*“ kommt Strzygowski zur Bezeichnung des Beschriebenen als dem „*Abendmahl Christi*“ – die Frage, die sich nunmehr stelle, sei die nach dem dargestellten Moment. Goethe habe die Auffassung vertreten, dass es sich dabei um jenen Moment handle, in welchem Christus „*Wahrlich, ich sage Euch, einer unter Euch wird mich verraten*“ in die Runde spricht. (Abbildung 23) Die Bestürzung über diese Aussage ließe sich in der Gestik und Mimik der Jünger ablesen. Strzygowski zweifelt diese Deutung jedoch an – die Bilderzählung verlaufe anders. Die deutliche Bewegung der rechten Hand Christi, ebenso wie das gebannte Starren der neben ihm sitzenden Apostel auf diese Hand seien damit nicht erklärt. Die parallelisierte Bewegung der Hände von Christus und Judas deuten vielmehr darauf hin, dass die Erzählung folgende Aussage Christi abbilde: „*Der mit der Hand mit mir in die Schüssel taucht, der wird mich verraten.*“

Im Abschnitt „*Inhalt*“ kommt Strzygowski nun zu einer Art Interpretation von Leonardos Bild. Der Künstler habe hierbei an Pantomimen gedacht, keine der abgebildeten Personen sei als sprechend imaginiert: „*Leonardo, der die Ausdrucksmittel der Malerei für die bedeutendsten aller Künste hält, will durch Geberdensprache allein wirken und Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft zusammenfassen.*“<sup>327</sup> In Christus sei dies „*wahrhaft gross*“ gelungen, denn in ihm spiegle sich sowohl „*Trauer*“ und „*Ergebung*“ als auch das Bewusstsein eines

---

<sup>324</sup> Josef Strzygowski, *Leonardos Abendmahl und Goethes Deutung*, S 138-156, in: *Goethe Jahrbuch*, Band 17, Göttingen, 1896.

<sup>325</sup> Ebenda, S 139.

<sup>326</sup> Vgl. weiter oben: „*Composition*“ oder *die Griechen als Lehrer*.

<sup>327</sup> Strzygowski, *Abendmahl*, 1896, S 139f.

„unabwendbaren Verrath“, seine rechte Hand „aber geht weiter, sie citiert bereits mit furchtbarer Ruhe den Verräther.“<sup>328</sup> Entscheidend sei nunmehr darüber hinaus, wie Leonardo den Judas darstellt, der sich durch eine halb unbewusste Geste selbst verrät – nämlich als auch er seine rechte Hand in Richtung des Gefäßes lenkt. Im folgenden Abschnitt „Typus“ führt Strzygowski nunmehr Vergleichsbeispiele der Darstellung des Motivs an. Frühere Darstellungen hätten den Judas schon durch seine örtliche Positionierung innerhalb der Jünger vereinzelt, ihm gegenüber sei Christus aufgeführt, mit segnend erhobener rechter Hand. Leonardos Genialität zeige sich nunmehr in der Umbildung des klassischen Bildmotivs, die nach Auffassung Strzygowskis Auswirkungen auf die Kunst der Folgezeit gezeitigt hätte – so etwa bei Tizians *Zinsgroschen*.<sup>329</sup> Auch hier sei die Handlung durch das Hervorheben der Hände zugespitzt – ein Hinweis darauf, dass Zeitgenossen Leonardos die zentralen dramaturgischen Elemente des Bildes zu dechiffrieren in der Lage waren.

Wieder einmal hat Strzygowski in diesem Aufsatz – wie auch in dem zu Michelangelos *Jugendwerk* – unter Beweis gestellt, dass keine philologische Einordnung interpretativ einer auf Anschauung basierenden Analyse gleichkäme. Waren es bei der Besprechung zu Michelangelo allenfalls Lehrer und Kollegen die kritisiert wurden, wies Strzygowski bei seinem Leonardo-Text Goethe selbst eine fehlerhafte Interpretation nach. Wenn eine auf Anschauung basierende Methode in der Lage war, selbst Goethe in seine Schranken zu weisen, wäre ihre Relevanz wohl nicht mehr diskutabel.

Auch in einigen weiteren Arbeiten aus jenen Jahren hat Strzygowski immer wieder auf das Primat der Malerei hingewiesen.<sup>330</sup> Sehr deutlich etwa in einer Rezension zu Heinrich Brockhaus, *Die Kunst in den Athosklöstern*, für die Byzantinische Zeitschrift, in welcher er die Relevanz der Anschauungslehre auch für andere Forscher einmahnt.<sup>331</sup> Brockhaus verwende die besprochenen „Denkmäler“ ohne sie wissenschaftlich zu bearbeiten, zu katalogisieren, zu systematisieren, und vor allem „ohne sie vorher für sich selbst zu Worte kommen gelassen zu haben.“ Eine „Beschreibung der Einzelobjekte und ihrer Bildtypen“ wäre wünschenswert gewesen. Darüber hinaus kritisiert Strzygowski, dass Brockhaus „in den Bahnen Springers fortschreitend, die kirchliche Literatur für die Erklärung der Denkmäler

---

<sup>328</sup> Ebenda, S 150.

<sup>329</sup> Ebenda, S 155.

<sup>330</sup> So etwa in Strzygowski, byzantinische Kunst, 1892, S 68, wo dieser kund tut, dass er angeregt durch die Anschauung der Denkmäler Konstantinopels „nachträglich erst zum Durchdenken der Verhältnisse angeregt worden.“

<sup>331</sup> Josef Strzygowski, Heinrich Brockhaus, *Die Kunst in den Athosklöstern*. Mit 19 Textabbildungen, 1 Karte, 7 lithogr. und 23 Lichtdrucktafeln. Leipzig, Brockhaus 1891, S 347-351, in: Karl Krumbacher (Hg.), *Byzantinische Zeitschrift*, Band I, Leipzig, 1892.

*herangezogen hat.*“ Prinzipiell sei dies lobenswert, nur überschätze Brockhaus den Einfluss der Gesänge auf die Bildende Kunst. Vielmehr umgekehrt sei zu denken: „*Hätte er die Entwicklung einzelner Bildtypen seit dem 5. Jahrhundert verfolgt, dann würde er vorsichtig geprüft haben, ob nicht bisweilen umgekehrt die älteren Typen der bildenden Kunst die jüngeren Hymnendichter angeregt haben.*“ Im Verhältnis Bild-Text sei demnach der Schwerpunkt auf die Bilder bzw. deren immanenter Entwicklung zu legen, und nicht in philologischer Tradition Bilder als Illustrationen von Texten zu sehen: „*Brockhaus scheint durch das eifrige Studium der Kirchenlitteratur etwas irre gemacht worden zu sein.*“<sup>332</sup> Er, Strzygowski, dagegen habe bereits in einem 1888 erschienen Aufsatz den Primat der Malerei und ihren Einfluss auf die Literatur nachgewiesen.<sup>333</sup>

In einer weiteren 1894 verfassten Rezension, in der Strzygowski einleitend feststellt, dass der Zweck des vorliegenden Werkes offensichtlich „*patriotisch*“ motiviert sei und damit „*zum Schaden der ernst-wissenschaftlichen Arbeit*“ gereiche, kritisiert er, dass der Autor „*ausschließlich bei den litterarischen Hilfsmitteln stehen geblieben*“ sei.<sup>334</sup> Die „*Denkmäler selbst existieren für ihn nicht*“, wenn der Autor selbst nicht vier Zeichnungen beigesteuert hätte, könnte nicht einmal ausgeschlossen werden, dass dieser „*blind*“ sei oder „*durch Krankheit an sein Zimmer gefesselt*“. Der Autor sei ihm, Strzygowski, in seinem „*Verhalten zur lebendigen Welt der Denkmäler ein Rätsel*“, dieses Verhalten bleibe „*unverzeihlich*“.<sup>335</sup> Ganz im Gegensatz dazu habe sich der Theologe Victor Schulze in seiner Auseinandersetzung mit einer *Archäologie der altchristlichen Kunst* geschlagen.<sup>336</sup> Schulze, „*in weiser Beschränkung*“, verzichte auf die Wiedergabe einer „*Entwicklung der altchristlichen Kunst*“, denn dazu gehöre etwas „*ganz anderes und nicht weniger Wertvolles*“ als „*Bücherweisheit*“. Schulze liefere in seiner „*Archäologie*“ eine umfassende Darstellung der Monumente, der Kunsthistoriker könne sich nunmehr auf die das „*künstlerische Moment*

---

<sup>332</sup> Strzygowski, Brockhaus, 1891, S 348f.

<sup>333</sup> Es handelt sich um Josef Strzygowski, Die Monatscyclen der byzantinische Kuns, S 23-46, in: Repertorium für Kunstwissenschaft, Band XI, 1888.

<sup>334</sup> Josef Strzygowski, B.E. Mavrojanis, Byzantinische Kunst und byzantinische Künstler, Athen, 1893, S 409-410, in: Karl Krumbacher (Hg.), Byzantinische Zeitschrift, Band III, Leipzig, 1894, hier S 409. Zur Lage der Forschung, welche die Ergebnisse der christlichen Archäologie und Kunstgeschichte des Öfteren geflissentlich ignoriere, sowie der „*künstlerischen Form*“ mit „*absolutem Mangel einer Wertschätzung*“ gegenüber trete, vgl. auch: ders., M. J. Gedenon, Stein- und Ziegelinschriften, 1892, S 183-184, in: Karl Krumbacher (Hg.), Byzantinische Zeitschrift, Band III, Leipzig, 1894, hier S 184.

<sup>335</sup> Strzygowski, Mavrojanis, 1894, S 410.

<sup>336</sup> Josef Strzygowski, Victor Schulze, Archäologie der altchristlichen Kunst, München, 1895, S 347-350, in: Karl Krumbacher (Hg.), Byzantinische Zeitschrift, Band V, Leipzig, 1895.

selbst‘ konzentrieren. Darüber hinaus habe er verstanden, dass die künstlerisch geformte Materie auch ohne *„innewohnenden theologischen Wert von Bedeutung“* sei.<sup>337</sup>

## II.IV Ausblick: Zur weiteren Entwicklung von Strzygowskis Methode

### *Zur völkischen Erkenntnis*

Nach seiner methodischen Klarstellung in der Wiener Antrittsrede veröffentlichte Strzygowski laufend weitere Texte zur Art und Weise seiner Bildinterpretation. Bereits im Jahr 1910 erschien eine *„Allgemeine Auseinandersetzung“* über die *„Grundzüge der Kunstwissenschaft.“*<sup>338</sup> Sofort geht er auf die notwendige Erweiterung der Kunstgeschichte in Richtung einer Kunstwissenschaft über. Die Kunstgeschichte gehöre zur Kunstlehre, sie sei der notwendige Halt sich nicht in einer ästhetischen Analyse zu verlieren: *„Wir wollen nicht theoretisieren über Kunst, wir wollen aber auch nicht weiter Geschichte der Kunst schreiben oder vortragen, ohne über das Wesen der Kunst im klaren zu sein.“* Kunstwissenschaftliche Kenntnisse könne nur das *„Einzelwerk“* vermitteln, denn nicht die *„Kenntnis geschichtlicher Daten bildet Kunstverständige, sondern die durch solches Wissen geläuterte Schätzung der einzelnen künstlerischen Tat und die Kenntnis der Werke, die das bedeutungsvolle Wesen dieser Tat ausmachen.“* Auch die klassische Kunstgeschichte ginge von einer Analyse des Einzelwerkes aus und reihe diese parallel zu den Epochen der allgemeinen Geschichte chronologisch auf, aber: *„Ob wir damit auch dem einzigartigen Wert der Kunstdenkmäler gerecht geworden sind und beachtet haben, daß kein anderes Gebiet der historischen Überlieferung sich auf so verlässliche originelle Zeugnisse beziehen kann?“* Diese Zeugnisse seien überdies keine Monumente alltäglichen Gebrauchs, vielmehr verkörperten sich in ihnen Regungen, die unter *„Anspannung der höchsten geistigen Kräfte eines Volkes entstanden.“* Verwendung fänden diese Primärquellen vor allem in der Illustration geschichtlicher Situationen im gymnasialen Unterricht, etwas besser jedoch bereits, wenn sie *„der klassische Philologe im Anschluß an die Lektüre der Dichter“* durchgehe. Die Frage bleibe jedoch bestehen: *„Schöpfen wir die Denkmäler dann auch wirklich nach ihrem vollen Gehalt aus?“* Es sei Zeit, nicht mehr die literarischen oder historischen Gesichtspunkte in den Vordergrund zu rücken, sondern sie bezüglich ihrer Aussagekraft mit den auf uns gekommenen Inschriften zu vergleichen. Im Gegensatz zu diesen stellten die Kunstdenkmale ihre Bedeutung unmittelbar vor Augen und berichteten nicht bloß mittelbar über sie! *„Das Denkmal der bildenden Kunst aber ist die Tatsache an sich und zugleich eine*

---

<sup>337</sup> Strzygowski, Archäologie, 1895, S 347f.

<sup>338</sup> Josef Strzygowski, Grundzüge der Kunstwissenschaft, S 26-29, in: Urania III, Heft 2, Wien, 1910.

solche von hohem kulturellem Wert.“ Diese „Sprache der Denkmäler“ gelte es zu lernen, indem jene „beim Schöpfungsakte gleichzeitig oder hintereinander, bewußt oder unbewußt im Künstler wirksamen Kräfte an der Hand der Analyse des Kunstwerks in ein Nebeneinander auf und ist nicht zu verwechseln mit der Ästhetik, die sich im Wesentlichen mit den Gefühlen des Beschauers beschäftigt.“<sup>339</sup> Diese Analyse hat folgende Kriterien zu beachten: Zunächst gelte es das Material zu beschreiben, den Zweck des Werks herauszufinden, Gestalt und Gegenstand des Themas, Komposition sowie Aspekte der Ausdruckskraft. Die Aufgabe der Kunstwissenschaft ist die Analyse dieser „künstlerischen Qualitäten“, so würde aus der „Kunstgeschichte etwas ganz Neues“ und „eine auf eigenen Füßen stehende, mit dem wertvollsten Material arbeitende Wissenschaft, ein Hauptmaßstab für die Erkenntnis der allgemeinen Kulturentwicklung.“<sup>340</sup>

An einen ähnlichen Leserkreis wie der vorstehende Aufsatz wendet sich auch der im Jahr 1912 folgende Text „System und Methode der Kunstbetrachtung“, indem Strzygowski zunächst auf die Erkenntnisgründe seiner Wissenschaft eingeht.<sup>341</sup> Denn am Beginn einer Auseinandersetzung mit Bildender Kunst müsse das „Sehen“ selbst gelernt sein. Kunstbetrachtung sei jedoch nicht nur eine Schule der Erkenntnis, auch ethische Werte würden über die Klarheit dieses Zugangs vermittelt werden, Kunstbetrachtung „weckt auch das Bedürfnis nach einfacher und klarer Äußerung und Lebensweise.“ Das in der Kunstbetrachtung geübte Sehen ziele auf „Rechenschaftgeben“ und „Wahrhaftigkeit“ und trete einer „Verwirrung der Kunstbegriffe“ entgegen – dem „Snob“ allerdings scheine dieses „begründete Sehen dauernd pöbelhaft und als widerwärtiger Zwang“: „Solche Leute sagen, die Kunst sei nicht für das Volk, es könne ihr nur der Feinschmecker gerecht werden.“<sup>342</sup>

Strzygowskis antielitärer Zugang zu seiner Wissenschaft ist zwar zum Teil der Leserschaft des *Volksbildungsarchivs* geschuldet, verrät aber von seinen Vorbehalten gegen eine Wissenschaft im Elfenbeinturm, die nur von einer philologisch geschulten Priesterschaft betrieben werden könne: „Immer noch reicht Strzygowski dem Volksschullehrer wie der Mittelschule die Hand“, meint Luise Holtei (ehemals Potpetschnigg) noch 1932, denn „heute

---

<sup>339</sup> Strzygowski, Grundzüge, 1910, S 27f. Die Modernität dieses, den „Beschauer“ berücksichtigenden Standpunktes hat auch Tragatschnig, Strzygowski, 2009, S 603 bemerkt, allerdings erst für die 1920er Jahre, siehe weiter unten.

<sup>340</sup> Strzygowski, Grundzüge, 1910, S 29.

<sup>341</sup> Josef Strzygowski, System und Methode der Kunstbetrachtung, S 44-63, in: Robert von Erdberg (Hg.), *Volksbildungsarchiv, Beiträge zur wissenschaftlichen Vertiefung der Volksbildungsbestrebungen*, Berlin, 1912.

<sup>342</sup> Ebenda, S 44.

*noch versammeln sich allwöchentlich Hörer aus diesem Kreise in seinem Institute an der Wiener Universität. Sie lernen von ihm, daß die Kunst kein den obersten Schichten vorbehaltenes Gut ist, daß sie hinaus gehört in die weitesten Kreise als kostbarer Schatz, als das Erwärmende, das den Menschen aus Armut und Dumpfheit erlöst. Sie lernen vor allem die entscheidende Wendung: Kunst als Mittel der Erziehung. Volkserziehung, nicht Wissensvermittlung; Verstehen, Erleben herbeiführen, Gehalt des Lebens vertiefen, Quell der Erbauung erschließen.“<sup>343</sup>*

Das Sehen an sich, das Erkennen „*künstlerischer Qualitäten*“ wäre laut Strzygowski medial demokratisch einsetzbar. Seine Vorliebe für das „*schlichte*“, völkische Empfinden, das einer humanistischen, und daher nicht-völkischen, Prägung entgegenstehe äußert sich demnach auch in methodischen Fragen. In seiner volksbildnerischen Tätigkeit fand er jene Verbündeten, die ihm aus dem Kreis der *Wiener Schule der Kunstgeschichte* versagt geblieben waren. Nichts schien Strzygowski andererseits mehr zuwider zu sein, als eine unter sich bleiben wollende Clique die, in hermetischer Sprache, ihren ritualisierten wissenschaftlichen Vorgängen nachhing. Der Verdacht einer Frustration über die dort erfahrene Ablehnung und die damit verbundene starke Abgrenzung von deren Werten und Maßstäben lässt sich nicht ganz ausräumen, wenn auch bedacht werden muss, dass sich Strzygowski durch seine Münchner Erfahrungen im Dienste einer Mission gesehen hatte. Die Ablehnung durch die Etablierten mag ihn in der Richtigkeit seines Vorgehens eher noch bestärkt haben, er konnte nunmehr etwaige persönliche Vorbehalte ihm gegenüber in die Ebene einer sachlichen Auseinandersetzung, einer Frage unterschiedlicher Weltanschauungen, transformieren.<sup>344</sup> Wie auch in der Wiener Antrittsrede drei Jahre zuvor bildet Strzygowski ein System ab, einen Raster, an welchem die Kategorien des Sehens geschult werden könnten. (Abbildung 24)

Diese Schulung des Sehens habe bereits in den unteren Schulstufen zu beginnen, er habe an der Universität jene Defizite einer versäumten Ausbildung in Anschauung nachzuholen: „*Meine Übungen für Anfänger, die ich seit etwa fünfzig Semestern gleichmäßig forttreibe, werden unter dem Titel „Methodik der Kunstbetrachtung“ angekündigt. Es nehmen daran fünfzig bis zweihundert Personen teil. Daß dazu ein festes System notwendig ist und eine erprobte Methode, wird jeder Pädagoge wissen.“<sup>345</sup> Seit 1887 führe er derartige Übungen an der Universität durch, später auch in Volks- und Bürgerschulen. Seit 1905 veranstalte er*

---

<sup>343</sup> Holtei, Strzygowski als Lehrer, 1932, S 25.

<sup>344</sup> Derartige Vorbehalte gegenüber Strzygowski vermutete zuletzt Eberlein, Typus, 2010, S 84.

<sup>345</sup> Strzygowski, System, 1912, S 45. Vgl. zu Strzygowskis Methode des Anschauungsunterrichtes Holtei, Strzygowski als Lehrer, 1932, S 23-26.

universitäre Ferienkurse für Lehrer in Innsbruck, seit 1906 in Bielitz, seit 1910 in Brünn.<sup>346</sup> Die Resonanz seiner Methode „*in allen Gesellschaftsschichten*“, bei Schülern jeglicher Anstalten, Lehrern, Arbeitern, Kollegen oder „*meinethalben*“ im „*ungarischen Hochadel*“ sei von ähnlicher Qualität. Strzygowski positionierte sich als „*Fragender zwischen das in Abbildung weithin sichtbar vorgeführte Kunstwerk und die Beschauermenge*“ und moderierte die Debatte. Das schwierigste Publikum sei das universitäre, das sich vor „*lauter Bildungshöhe*“ keine Blöße geben möchte.<sup>347</sup>

Am Anfang stehe eine Beschreibung des Objektes, die nur völlig grundsätzlich etwa auf die Verteilung der Körper im Raum achte, und sich „*jede Deutung und Namensgebung*“ versage. Dies könne ebenso gut an natürlichen wie künstlichen Objekten geübt werden, später sollten dann jedoch die Unterschiede zwischen den beiden Kosmen herausgearbeitet werden. In weiterer Folge beschreibt Strzygowski den Ablauf einer derartigen Übung vor „*50-100 Zöglingen der höheren Klassen eines Pädagogiums, die zum ersten Male an einer Kunstbetrachtung teilnahmen*.“<sup>348</sup> Der Ablauf der Übung entspricht jenem von Strzygowski einleitend geschilderten, von besonderem Interesse erscheint jedoch das gewählte Beispiel. Es handelt sich dabei erneut um ein antikes Artefakt, das als zentrale methodische Referenz Strzygowskis fungiert: Das *Grabrelief der Hegeso*, von dem weiter unten zu sprechen sein wird. (Abbildung 25)

### *Erste Erfolge*

In einem im Jahr 1913 erscheinenden Versuch eines „*Gesamtbild(es) der Kulturentwicklung*“, blieb es Strzygowski überlassen über die Themen Malerei und Plastik, wie über Kunstforschung zu berichten.<sup>349</sup> Aufgrund einer materiellen Besserstellung der Nationen sei es zu einem tieferen Eindringen der Werke Bildender Kunst in Form von fotografischen Abbildungen, aber auch Bedürfnis des bürgerlichen Salons nach dem Original, in die gesamte Gesellschaft gekommen. Die Kunst sei in einer Weise Thema, die sie zum Gesprächsstoff aller macht, was jedoch nicht unbedingt zu einer tieferen, qualitativ höherwertigen Auseinandersetzung mit ihr selbst führe. Es sei auch zu einem Anwachsen

---

<sup>346</sup> Ebenda, S 26.

<sup>347</sup> Strzygowski, System, 1912, S 51. Gegenüber Alfred Lichtwarks Position bemerkt Strzygowski, dass der „*Fragende*“ als der durch die Diskussion führende Leiter der Übung eben kein Laie sein darf, sondern ein dahingehend ausgebildeter Pädagoge sein müsse.

<sup>348</sup> Ebenda, S 52.

<sup>349</sup> Josef Strzygowski, Bildende Kunst, Malerei und Plastik, Kunstforschung, S 480-495, in: D. Sarason (Hg.), Das Jahr 1913, Ein Gesamtbild der Kulturentwicklung, Berlin, 1913.

einer Masse von „Kunstverständigen“ gekommen, die durch ihre aktuellen Bemühungen das Werk selbst in den Vordergrund treten ließen, man „redet weniger und zeigt mehr.“ Erfreulich sei auch das „Zurücktreten des Wortes hinter das Bild“, dies habe mit einem „tiefgehenden Wandel des öffentlichen Interesses“ am Werk zu tun sowie mit einem veränderten Fokus, der weg vom Historischen hin zum Künstlerischen an sich führe. Dies sei den Künstlern selbst zu danken und ihrem rein künstlerischen Interessen Ausdruck verleihenden Ruf „l'art pour l'art“. Die Auseinandersetzung, insbesondere mit den künstlerischen, handwerklichen Problemen und auch mit dem Impressionismus habe die Debatte verändert. Der historistische Zeitgeist des 19. Jahrhundert verschwinde, das Publikum gefalle sich in „einem schrankenlosen Individualismus des Urteils“. Diesem individuell ästhetischen Urteil stelle sich das Verlangen nach positiver Erkenntnis entgegen: „Das objektive Werturteil dagegen, das unter allen Umständen die Grundlage einer gesunden Kritik sein muß, verlangt durch lange Beobachtung erarbeitete, positive Kenntnisse, und neben, ja sogar von diesem Wissen eine Begabung für das Erfassen der Gesetze der bildenden Kunst und ihren Wandel.“<sup>350</sup> Zwar ist das Interesse am Wandel aus Sicht Strzygowskis zu begrüßen – er hat diesen ja intensiv gefordert und publizistisch wie auch wissenschaftlich begleitet – nunmehr gelte es jedoch der Anarchie eines „schrankelosen Individualismus des Urteils“ entgegenzutreten, und dies mit der gleichen Methode, die vorher die Abwendung vom Historischen bewältigen sollte. Strzygowski war überzeugt, in seiner Methode die Schlüssel zur gerechten, guten Herrschaft über die Dinge, zur ausgewogenen Deutung zwischen Versteinerung und Anarchie in Händen zu halten. Diese methodische Position, die sich auch durch die herausragende quellenmäßige Bedeutung ihres Gegenstandes rechtfertige, muss nunmehr im wissenschaftlichen Betrieb gefestigt werden: „Der Kunstforschung dämmert daher das Bewußtsein einer großen Bedeutung des Faches im Rahmen der Wissenschaften auf. Indem sie sich jetzt in den Betrieb einer universal gerichteten Kulturforschung stellt, gewinnt sie in der Soziologie und Wirtschaftslehre reichlich nutzbare Grenzwissenschaften und in ihnen wie der Psychologie (namentlich auch der Völkerpsychologie) die Basis von Erklärungsversuchen.“<sup>351</sup> Nationale Eigeninteressen – etwa in der Denkmalpflege oder der Museumspolitik – stünden einer Wissenschaft von globalen Möglichkeiten entgegen, dies habe der Darmstädter Kongress erwiesen.

Die Kunstwissenschaft allein könne auf der Basis ihres „anschaulichen Materials“ in dem Willen das „Wesen der Kunst“ zu erforschen, demgegenüber ihr Recht behaupten. Dies könne nur geschehen mit einer Neukonzeption ihrer wissenschaftlichen Ausgangslage, die

---

<sup>350</sup> Ebenda, S 480f.

<sup>351</sup> Strzygowski, Bildende Kunst, 1913, S 482.

zunächst mit einer geographischen, örtlichen Ausdehnung auf bisher nicht beachtete Gebiete beginnen könne. Desweiteren sei die Feststellung „zeitlicher Tatsachen“ zu erbringen, die jedoch wie bisher den Historikern überlassen werden könne. Darüber hinaus gebe es auch „soziale Tatsachen“ zu beachten, über die etwa die Ethnologie Auskunft geben könnte. Das vierte Feld ordne nunmehr die uns bereits wohlbekannten Tatsachen des „künstlerischen“ – hier habe die eigentliche Tätigkeit des Kunstforschers anzusetzen. Hier sei auch der dringlichste Bedarf an Arbeit festzustellen, denn allzu einseitig konzentriere man sich auf etwa Riegls „einseitig dogmatisch(en)“ Standpunkt. Jenseits einer „philosophisch-ästhetischen“ Grundlage sollte man sich auf den Standpunkt einer „unbefangenen Anschauung“ begeben.<sup>352</sup> Und wiederum bietet Strzygowski als Ersatz für diese „philosophisch-ästhetischen“ Standpunkte sein auf Anschauung beruhendes Schema an.

In einem Aufsatz zum Aufbau seines Wiener Instituts gibt Strzygowski seiner Systematik der Kunstforschung institutionellen Ausdruck.<sup>353</sup> Der Text dürfte in engem Zusammenhang mit einem geplanten Vortrag Strzygowskis beim ersten *Kongress für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, der im Oktober 1913 in Berlin stattfand, stehen. Strzygowski hätte dort am 8. Oktober zum Thema *Systematische Grundlagen einer vergleichenden Kunstforschung* sprechen sollen<sup>354</sup>, war aber aufgrund einer Auslandsreise (Armenien) verhindert. An seiner statt berichtete Frau Dr. Lanicca, Leiterin der „systematischen Abteilung“, über das Wiener Institut.<sup>355</sup> Die Ursache der Neuorganisation des Instituts liege in den „erhöhten

---

<sup>352</sup> Strzygowski, *Bildende Kunst*, 1913, S 484.

<sup>353</sup> Josef Strzygowski, *Das kunsthistorische Institut der Wiener Universität*, S 12-15, in: *Die Geisteswissenschaften*, I, 1, Leipzig, 1913. Auch personell war das Institut bereits weit gediehen, so beschäftigten sich Dr. Eisler mit Westeuropa, Dr. Diez mit Asien, Dr. Lanicca in der systematischen Abteilung, Frau Potpetschnigg mit der Methode der Kunstbetrachtung an Schulen, der Privatdozent für Anthropogeographie Dr. Hanslik (übrigens auch aus Biala-Bilietz stammend und als Verfasser einer Heimatgeschichte weiter oben rezipiert) als Leiter der grenzwissenschaftlichen Abteilung gemeinsam mit dem Ethnologen Dr. Küttler. Insgesamt waren 25 Personen im „engeren Kreis“ des Instituts, 50 Personen im weiteren, im sonstigen „Verkehr“ standen ca. 75 Personen. Vgl. ebenda S 14.

<sup>354</sup> Gustav von Allesch, Max Dessoir, Curt Glaser, Werner Wolffheim, Oskar Wulff, *Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Berlin, 7.-9. Oktober 1913, S 462-465 in: Max Dessoir (Hg.), *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Bd. 8, Stuttgart, 1913, hier S 464.

<sup>355</sup> Ihr Vortrag ist im Kongressbericht wiedergegeben, vgl. *Kongress für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Berlin 7.-9. Oktober 1913, Bericht, Stuttgart, 1914, S 527-529. Als Referenten sprachen außerdem u.a. Hans Jantzen, Wilhelm Worringer, Moriz Hoernes und Richard Hamann. Unter den 526 Teilnehmern sind als Mitglieder u.a. Walter Gropius, Walther Rathenau, Erich Rothacker, Max Reinhardt und Aby Warburg verzeichnet, als Hörer cand. phil Alfred Baeumler, Privatdozent Ernst Cassirer, Kurt Karl Eberlein, Wolfgang Gurlitt, Max Osborn, stud. phil. Erwin

*Anforderungen an das Fach*“. Das wissenschaftliche Interesse sei „*universell*“ und „*systematisch*“: „*Universalität des Stoffgebiets wird bedingt durch den ungeheuren Zuwachs an neuem kunsthistorischen Material. Systematik hat ihre Begründung in dem kunstwissenschaftlichen Bedürfnis, nicht nur die Erscheinung in ihrer kunsthistorischen Bedingtheit, sondern das Wesen des Kunstwerks zu erkennen.*“ Angestrebt werde das „*seit Riegl immer eifriger vom Kunstforscher*“ intendierte „*objektive Werturteil und seine kunstwissenschaftliche Begründung.*“<sup>356</sup> Lanicca verwies ihrerseits auf den Artikel Strzygowskis zum Wiener Institut, dieser wurde wiederum auch in einer grundsätzlichen, den Kongress 1913 referierenden Zusammenstellung von Oskar Wulff, einem der Organisatoren des Kongresses, erwähnt: „*Für den Fortschritt der systematischen Kunstwissenschaft ist daher die Ausbildung der vergleichenden Betrachtungsweise von höchster Bedeutung, und es ist mit Dank zu begrüßen, daß es an einem Mittelpunkt kunstwissenschaftlicher Forschungs- und Lehrtätigkeit neuerdings gerade die methodische Organisation dieser Forschungsrichtung in Angriff genommen worden ist.*“<sup>357</sup> Entstanden, aufgrund eigener Dotation und der Zuweisung von Räumen, existierte daneben unabhängig immer noch die zweite Lehrkanzel.<sup>358</sup> Zweck des Instituts sei gleichsam die Überwindung des durch die historisch-philologischen Wissenschaften vorgegebenen Forschungsrahmens, denn diese versagten „*sobald das verhältnismäßig kleine Gebiet der lateinischen Welt*“ verlassen werde. Es bestehe aus drei Abteilungen, einer historischen, einer systematischen und einer grenzwissenschaftlichen. Die historische Abteilung umfasse fünf Gebiete, zunächst Österreich, dann Westeuropa, schließlich die Orthodoxie, dann West- sowie Ostasien. Die systematische Abteilung „*Seele des ganzen Institutskörpers*“ fände in der Erfassung der „*Erfahrungen rein künstlerischer Art*“ ihre Aufgabe – das heißt, sie erfasse jene fünf des Öfteren erwähnten Kategorien von Material, Gegenstand, Gestalt, Form und Inhalt. In ihrem Zusammenwirken werden systematische und historische Abteilung einst eine vergleichende

---

Panofsky, vgl. ebenda S 08-19. Strzygowski hatte im Zusammenhang mit seinem Vortrag offenbar auch einen Antrag eingebracht, der „*Organisationsfragen im Lehrbetrieb auf dem Gebiete der Ästhetik und Kunstwissenschaft*“ betraf. Nach kurzer Debatte wurde Max Dessoir vom Kongress beauftragt „*vorbereitende Schritte in die Wege zu leiten und einen Ausschuß zur Erörterung der Fragen zu ernennen.*“ Vgl. ebenda, S 529.

<sup>356</sup> Lanicca, Vortrag, 1913, S 528.

<sup>357</sup> Oskar Wulff, Grundsätzliches über Ästhetik, allgemeine und systematische Kunstwissenschaft, S 556-560, in: Max Dessoir (Hg.), Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Bd. 9, Stuttgart 1914, hier S 560.

<sup>358</sup> Strzygowski waren im Jahr 1912 die Mittel zur Verfügung gestellt worden, um sein eigenes unabhängiges Institut organisieren zu können. Dieses befand sich außerhalb des Universitätsgebäudes. Vgl. Frodl-Kraft, Aporie, 1989, S 30.

Kunstforschung etablieren – das dies bisher nicht geschehen ist, führt Strzygowski auf die „*Alleinherrschaft der philologisch-historischen Forschungsrichtung*“ und deren „*engen Gesichtskreis*“ zurück. Diese vergleichenden Studien werden auch der Schlüssel zum Verständnis der zeitgenössischen Kunst sein. Die Psychologie wird der systematischen Abteilung als Hilfswissenschaft dienen, vor allem im „*Gebiet der Formprobleme*“. Daneben soll sich die Kunstforschung ihrem „*eigenste(n) Gebiet*“ widmen, der „*Seelenforschung*“. Die dritte Abteilung, die „*grenzwissenschaftliche*“ verhandelt Probleme der Ethnologie sowie der Prähistorie, der Soziologie sowie der Anthropogeographie mit dem Ziel der „*Kenntnis der Denkmäler der bildenden Kunst des gesamten Erdkreises, aller Zeiten und sozialen Stufen*“. Die „*Phänomene der bildenden Kunst*“ können nicht ohne Zusammenhang mit der menschlichen Kultur gesehen werden, „*Bahnbrecher*“ auf diesem Gebiet seien Burckhardt und Justi gewesen.<sup>359</sup>

Im wissenschaftlichen Fokus des Instituts liege ein von Europa aus nach Asien und darüber hinaus in Richtung des gesamten Erdkreises interessierter Blick, der die Kunst als Teil von Kulturen begreife und eine Systematik als Verbindung zwischen historischem, grenzwissenschaftlichem und kulturgeschichtlichem Material positioniert. Strzygowski fühlte sich außerdem bemüßigt am Ende seiner Ausführungen noch klarzustellen: „*Es sei ausdrücklich bemerkt, daß nicht beabsichtigt ist, einen Feldzug gegen die bisher übliche, vorwiegend auf die Vorbildung für die praktischen Bedürfnisse der Denkmalpflege und der Museen berechnete Art der Kunstforschung in Szene zu setzen; vielmehr soll daneben nur das Recht und die Pflicht der Universität auf eine systematisch wohl fundierte Kunstforschung zur Geltung gebracht werden, die in allem das Ganze der Aufgaben im Auge hat.*“<sup>360</sup>

#### *urbi et orbi– Eine globale Wissenschaft*

Die Kunstgeschichte habe sich, so postuliert Strzygowski, seit der Mitte des 19. Jahrhunderts als universitäres Fach weltweit etablieren können, nunmehr sei es an der Zeit diesen institutionellen Erfolg in Sachen wissenschaftlicher Organisation zu stabilisieren.<sup>361</sup> Das mangelnde systematische Interesse führe zu der unerfreulichen Situation, dass „*Grenzwissenschaftler*“ des Faches, etwa die Psychologie, die Ethnologie, die Soziologie oder die Philosophie, die Forschungsrichtung vorgeben würden. Eine Ordnung der

---

<sup>359</sup> Strzygowski, kunsthistorisches Institut, 1913, S 12ff.

<sup>360</sup> Ebenda, S 15.

<sup>361</sup> Josef Strzygowski, Der Wandel der Kunstforschung, S 03-11, in: Zeitschrift für Bildende Kunst, Leipzig, 1914, hier S 03.

Wissenschaft könne nicht durch „*Museum*“ und „*Denkmalpflege*“ bestimmt sein, diese hätten sich „*institutionell*“ damit zu beschäftigen „*Material zu beschaffen, zu sichten und in Ordnung zu halten*“.<sup>362</sup> Die eigentliche Forschung beginne aber erst nach diesen Prozessen – die Aufgabe „*zu führen*“ könne daher nur von den Lehrstühlen, von den Universitäten aus gelingen. Diesen wissenschaftlichen Primat der Universitäten, die sich der „*Freiheit von Forschung und Lehre*“ (Strzygowski) bewusst sein sollten, könne die Kunstgeschichte unter Ausdehnung der örtlichen, zeitlichen und sozialen Parameter befestigen. Zentral jedoch bleibt die Entwicklung einer Systematik, die sich mit „*Qualitätsfragen*“ zu beschäftigen habe, ohne die die Kunstgeschichte eine „*reine Geschichtsforschung und nicht Geschichte im Rahmen einer bestimmten Kultursubstanzbedeute: Kunstgeschichte im wahren Sinne setzt Kunstwissenschaft voraus*.“ Die Geschichtsforschung habe für die Kunstgeschichte einen rein „*hilfswissenschaftlichen Wert*“, und verwechselte „*die Quelle mit der Tatsache, das Mittel mit dem Ziel*“, andererseits sei durch eine objektferne, theoretisierende Ästhetik vom Kunstwerk selbst abgerückt worden. Die Frage nach den „*künstlerischen Tatsachen*“ selbst bleibe damit unbeantwortet. Auch an dieser Stelle verwendet Strzygowski sein mittlerweile wohlbekanntes Schema zur Erkenntnis des Kunstwerks, dessen grundsätzliche „*Berechtigung*“ mit der „*Kunstlehre des Aristoteles*“ einsetze. Auch die Grenzwissenschaften würden sich mit einer Systematik beschäftigen, so etwa Theodor Lipps *Einfühlungstheorie* oder Adolf Hildebrands *Formproblematiken* – diese Ansätze zeitigten jedoch ebenso wenig Erfolg wie diesbezügliche kunstwissenschaftliche Zugänge. Strzygowskis eigenes System sei demgegenüber neutral gestaltet, es erfasse „*Differenzen*“ innerhalb des Werkes und sei in der Lage kategoriale Unterscheidungen zu treffen – ein grundsätzlich begangener Fehler sei es jedoch aus Einzeluntersuchungen – etwa der „*geistigen Qualität*“ – generalisierende Erkenntnisse zum „*Wesen der Kunst*“ deduzieren zu wollen. Es erhebe sich eine Kakophonie von Meinungen zu „*Formprobleme(n)*“, zu „*Abstraktion*“ und „*Einfühlung*“, zur Bedeutung des „*Gegenständlichen*“ wie auch zum „*Inhaltlichen*“ der Werke.

Die vergleichende Methode könne, dürfe und werde sich nicht mit Vergleichen auf dem „*engsten Gebiete des Gegenstandes*“ oder „*bestimmter religiöser Kulturen*“ zufrieden geben – man müsse weiter ausgreifen und „*vor allem christliche Gegenstandstypen mit*

---

<sup>362</sup> Ebenda, S 04. Diesen Konflikt zwischen den Interessen einer Kunst-Wissenschaft und jenen Anforderungen des beruflichen Lebens hat bereits Dilthey, Einleitung in die Geisteswissenschaften, 1966, S 21ff, im Jahr 1883 bemerkt. Vgl. auch Henckmann, Probleme, 1985, S 278, „*Die in der zweiten Hälfte des 19. Jhs. in Angriff genommene Erschließung des kulturellen Erbes der Nationen, Provinzen, Regionen, die Einrichtung und Ausstattung von Museen und Bibliotheken und nicht zuletzt die Anforderungen des höheren Unterrichts an den Gymnasien führten zu einem wachsenden Bedarf an Fachleuten, die von den Universitäten auszubilden waren.*“

griechischen und buddhistischen vergleichen.“<sup>363</sup>Eine „angewandte Kunstforschung“ sehe die Kunstgeschichte als Teil einer Kulturgeschichte, als Teil eines Ganzen, das sich auch in Religion, Recht, Sitte, Wirtschaft und Staat materialisiere, als Vorbilder gelten hier erneut Burckhardt und Justi. Auch Wilhelm Diltheys Schriften seien als Antidot zu einer zu starken Einseitigkeit der Kunstforscher zu empfehlen, Strzygowski hatte selber bei Dilthey in Berlin studiert.<sup>364</sup>

Nach weiteren Einlassungen zur Aufgabe der Museen, der Denkmalpflege wie der kunsthistorischen Lehrstühle, bekennt sich Strzygowski zum Schwert in jenen Tagen, „*die unsere gewohnte Welt endlich über den Haufen werfen*“, von der „*alle*“ empfunden hätten, dass sie „*so nicht weiter bestehen konnte. Es war keine Ehrlichkeit mehr in ihr.*“ Nun aber sei es an den „*gesunden, untrüglichen Waffern*“, dem „*Schwert, das der Mensch noch immer gegen seinesgleichen schwingen muß, um die leidige Machtfrage zu entscheiden.*“ Die Wissenschaft allerdings, diese „*größte deutsche Kulturmacht des Friedens*“, sollte für die „*neue Zeit gerüstet sein!*“<sup>365</sup>

#### *Goldene Zwanziger? – Ein Ausblick auf die Monographien*

In den 1920er Jahren entstehen neben weiteren kleineren methodischen Aufsätzen auch jene beiden Monographien, die den Blick auf Strzygowskis theoretischen Zugang bis heute prägen.<sup>366</sup>

Im Jahr 1922 veröffentlichte der in seinem 60. Jahr stehende Strzygowski zunächst, wiederum in volksbildnerischen Belangen, eine kleinere Schrift zu *Plan und Verfahren der Kunstbetrachtung*, erschienen im Österreichischen Schulbücherverlag.<sup>367</sup> In dieser knapp 40 Seiten umfassenden Broschüre ist die später kanonische Einteilung der Werkanalyse Strzygowskis bereits vollzogen. Es handelt sich um die Kriterien von *Kunde, Wesen und Entwicklung*, die Strzygowski nunmehr zur Vorstellung bringt.

In der institutseigenen Reihe der *Beiträge zur vergleichenden Kunstforschung* publizierten Strzygowski und einige seiner Schüler im selben Jahr dann auch einen Band unter dem Titel

---

<sup>363</sup> Strzygowski, *Wandel*, 1914, S 06f.

<sup>364</sup> Vgl. Josef Strzygowski, *Vita scriptoris*, in: Promotionsakt, LMU, Zl. 0-I-65p.

<sup>365</sup> Strzygowski, *Wandel*, 1914, S 11. Zu Strzygowskis inhaltlichen Neupositionierungen in den Jahren des Ersten Weltkrieges vgl. weiter unten Kap. III.

<sup>366</sup> Auf diese Arbeiten, vor allem auf die *Krisis der Geisteswissenschaften*, ist Wolfhart Henckmann kurz eingegangen, vgl. Henckmann, *Probleme*, 1985, S 305-308.

<sup>367</sup> Josef Strzygowski, *Plan und Verfahren der Kunstbetrachtung*, Wien, 1922. Strzygowski beginnt mit einer Erklärung seiner Kategorien. Als praktisches Beispiel dient ihm dann wiederum der Grabstein der Hegeso.

*Kunde, Wesen und Entwicklung*, der sich mit den gerade ausgeführten Problemen auf einer breiteren Basis beschäftigen, bzw. in den Aufsätzen der Schüler Strzygowskis die Theorie in die kunsthistorische Praxis überführen sollte.<sup>368</sup>

Die bereits seit 1909 vorhandenen Schemata werden nunmehr vollends ausdifferenziert und mit einer neuen, bisher unbekanntem Verve bzw. Schärfe vertreten. Diese Schärfe seiner Äußerungen geht einher mit der Invention seines Modells einer Nord- bzw. einer Südkunst. Auch die Systematik wird Strzygowski nun „deutsch“ zu einer „Wesensforschung“.<sup>369</sup>

Ein Jahr nach *Plan und Verfahren* bzw. *Kunde, Wesen und Entwicklung* erscheint Strzygowskis methodisches Hauptwerk, die *Krisis der Geisteswissenschaften*, entstanden als eine grundsätzliche Auseinandersetzung mit seinem Fachgebiet, zugeeignet dem indischen Guru Rabindranath Tagore, „dem indischen Seher“ und den „fachmännischen Beobachtern“ in Harvard und Princeton.<sup>370</sup> Das Buch basiert auf dem Vorhaben in Princeton acht Vorträge zu halten, die sich mit den Kunstwissenschaften als universitärem Fach auseinandersetzen. Diese Vorträge sind schließlich als einzelne Kapitel des Buches gegliedert worden. Als Einleitung erfolgt ein Überblick über die Geisteswissenschaften im Allgemeinen, danach über die Kunstgeschichte im Speziellen. Diese beiden Vorträge sollen nunmehr zunächst wiedergegeben werden, der anschließende methodische Teil der Vorträge drei bis sechs wird gemeinsam mit den entsprechenden Ausführungen Strzygowskis in *Plan und Verfahren* sowie *Kunde, Wesen und Entwicklung* (beide Wien, 1922) und dann in dem 1928 erschienenen Werk *Forschung und Erziehung* referiert.<sup>371</sup> Die recht zeitnahen Äußerungen überschneiden sich in großen Teilen und erfahren in der *Krisis* nochmals eine Feinjustierung, in der nur schwerlich ein Überblick gewahrt werden kann.

---

<sup>368</sup> Josef Strzygowski, *Kunde, Wesen und Entwicklung*, S 05-92, in: Josef Strzygowski, *Kunde, Wesen und Entwicklung*, Eine Einführung, Mit Beiträgen von E. Diez, H. Glück, K. Ginhart, F. Plutzer, M. Stiassny, E. Wellesz und einem Anhang von H. Cyzarz, Wien, 1922.

<sup>369</sup> Strzygowski, *Kunde, Wesen und Entwicklung*, 1922, S 30.

<sup>370</sup> Josef Strzygowski, *Die Krisis der Geisteswissenschaften*, Vorgeführt am Beispiele der Forschung über Bildende Kunst, Ein grundsätzlicher Rahmenversuch, Wien, 1923. Die *Krisis* wird hier im Überblick behandelt, eine genaue Analyse bietet Hans Jürgen Spross, *Die Naturauffassung bei Alois Riegl und Josef Strzygowski*, Dissertation, Saarbrücken, 1989, bes. S 190-230.

<sup>371</sup> Josef Strzygowski, *Forschung und Erziehung*, 1928, Der Neuaufbau der Universität als Grundlage aller Schulverbesserung, An den Verfahren der Forschung über Bildende Kunst erörtert, Im Anschluss an vierstündige Vorlesungen über „Die Bildende Kunst in Forschung und Erziehung: Pädagogische Fragen auf allen Schulstufen“, gehalten im Wintersemester 1926/27 und im Sommersemester 1927 an der Universität Wien, Stuttgart, 1928.

## *Die Krisis wird besichtigt: Zur Lage der Geisteswissenschaften*

Eine „*Neugestaltung der wissenschaftlichen Arbeit*“, welche der „*unerhörten Bevormundung, die sich die Geisteswissenschaften durch Philologie, Geschichte, Philosophie und Politik gefallen lassen*“ müssten, sollte zentrales Anliegen der „*Fachmänner*“ sein, welche nach dem Ersten Weltkrieg an einen „*Neubau der europäischen Welt schreiten und dann auch die Erziehung der Jugend auf diesen Boden stellen*.“<sup>372</sup> Sein eigenes Fachgebiet, Erforschung der Bildenden Kunst, stellte hierbei ein besonders Desiderat dar, da seit *Rembrandt als Erzieher* bzw. durch Oswald Spengler der Versuch unternommen werde, anhand der Bildenden Kunst auf kulturgeschichtliche Phänomene rückzuschließen.<sup>373</sup> Dagegen positioniere Strzygowski dieses Buch: Vom einzelnen Kunstwerk sei auszugehen, dieses aufgrund eigener Erfahrung einzuordnen, erst dann dürfte Allgemeines deduziert werden. Jedoch eigne sich die Bildende Kunst aufgrund ihrer „*anschaulichkeit*“ sehr wohl das Verhältnis von „*Wissen, Wesen und Arbeit*“ neu zu bestimmen.<sup>374</sup>

Im ersten Vortrag, der sich mit grundsätzlich mit den „*Geisteswissenschaften*“ auseinandersetzt, befürwortet Strzygowski zunächst die historische Grundlage als Fundament, verwahrt sich jedoch gegen jede „*Geschichtsphilosophie*“. Die „*Verknüpfung der Tatsachen*“ habe streng von der Erforschung dieser Tatsachen selbst geschieden zu werden. Die Kunstgeschichte selbst sei eine „*ausgesprochene Geisteswissenschaft*“, zwar in der Nähe zu Naturwissenschaft und Technik, in ihrem Kern jedoch bestehe kein Zweifel, „*dass ihr Gegenstand, eine Gattung Kunst, das heißt seelische Bedeutung, durchaus dem Geistigen angehört*.“<sup>375</sup> Der gegenwärtige Zustand der Geisteswissenschaften sei jedoch

---

<sup>372</sup> Strzygowski, *Krisis*, 1923, S VI.

<sup>373</sup> Oswald Spengler hat sich mit mehreren Werken Strzygowskis (und Riegls) auseinandergesetzt und stimmt diesem in *Untergang des Abendlandes* (1918 bzw. 1922) in seiner Beurteilung des „*Baugedanken(s)*“ der Hagia Sophia als „*eine nach innen verlegte gotische Verstrebung mit geschlossenem Außenmantel*“ zu. Vgl. Oswald Spengler, *Der Untergang des Abendlandes, Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte*, ungekürzte Sonderausgabe in einem Band, München, 1998, S 236 bzw. S 270f.

<sup>374</sup> Strzygowski, *Krisis*, 1923, S VIII.

<sup>375</sup> Ebenda, S 01. Spross, *Naturauffassung*, 1989 hat *Krisis der Geisteswissenschaften* als Auseinandersetzung Strzygowskis mit dem Anspruch der Naturwissenschaften ausführlich debattiert, vgl. ebenda S 195ff. Strzygowski versteht die Bildende Kunst als eine „*Natur aus Menschenhand, für das Auge geistig weitergebildet. Wenn sich also auch zwischen das, was die Natur und das, was der Geist schafft, der Mensch schiebt, so ist er doch ein Mittel, durch das die Natur weiterwirkt*.“ Vgl.

unbefriedigend: „*Mir will scheinen, dass wir von einer bestimmten, seit der Renaissance herrschenden Geistesrichtung, der „humanistischen“, in einer Art Aberglauben denken gelehrt wurden, vergleichbar etwa der Zeit, als die Naturforschung noch die Erde als Mittelpunkt der Welt und den Schöpfer nach dem Ebenbilde des Menschen dachte, als man sich durch Schriften, wie das Stein-, Pflanzen- und Tierbuch, den Physiologos, mit der Naturkenntnis abfand und für alles, auch das Alltäglichsste, gleich den lieben Gott selbst oder den Teufel verantwortlich machte. So ungefähr scheint mir die Lage der Geisteswissenschaften, wenn sie alles und jedes durch die Brille von Philosophie, klassischer Philologie und europäischer Geschichtsdeutung ansehen.*“ Anstatt ihrer Aufgabe der Enthüllung des Verborgenen nachzukommen, werde ein „*Schleier vor die Sachen*“ gezogen, über sie philosophiert, anstatt „*Sachforschung*“ betrieben. Die eigentliche Aufgabe der Forschung hingegen sei es, die „*Dinge für sich selbst sprechen*“ zu lassen, uns, den Forschern, käme lediglich zu „*im Dienste und als Werkzeuge von Sacher*“ zu agieren und von deren ureigenem „*Wesen*“ zu künden. Dieser Ansatz sei jedoch von den „*alten Bildungsmächten Philologie und Philosophie*“ verstellt. Dazu käme ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine dritte Macht: Die Geschichte. Von Geschichtswissenschaft als Wissenschaft zu sprechen erscheint Strzygowski jedoch bislang unmöglich, denn als „*Zusammenfassung der Ergebnisse*“ einzelner Teilgebiete des „*Kulturganzen*“ sei sie von ihren Hilfswissenschaften abhängig und diese selber seien noch keine Wissenschaften.<sup>376</sup> Im Besonderen seien es die „*humanistischen Fächer*“, die den Blick auf „*das auf Verständnis wartende Leben*“ verstellten. So würde eine humanistische Sicht der historischen Dinge außereuropäische Zusammenhänge entstellen und vernachlässigen, in diesem Eurozentrismus werde der „*deutlich hervortretende tiefe Verfall des europäischen geistigen Zustandes deutlich*“. Gemeinsam wäre den Humanisten und den mittelalterlichen Scholastikern ihre Buchgläubigkeit, ihr Blick auf die Welt entspricht den Kategorien von Römern und Griechen: „*Die Naturvölker dagegen überließ man dem Ethnologen und schaukelte sich in dem guten Glauben an die alleinseligmachende philologisch-historische Methode, Prähistoriker, Ethnologen und Volkskundige als halbe Dilettanten über die Schulter ansehend.*“<sup>377</sup> Zumindest diese Fächer seien jedoch in den letzten Jahrzehnten durch die etablierte Wissenschaft ernster genommen worden.

Den Geisteswissenschaften empfiehlt Strzygowski sich an den Naturwissenschaften ein Beispiel zu nehmen, in der Biologie etwa habe man sich an die Tatsachen des Lebens, der

---

Strzygowski, Krisis, 1923, S 09. Vgl. hierzu die Ähnlichkeit der Positionen Strzygowskis und des Künstlers Johannes Itten, weiter unten S 137, Anm. 414.

<sup>376</sup> Ebenda, S 02f.

<sup>377</sup> Ebenda, S 04f.

„lebenden Welt“ zu halten. Auch dort werde sich zukünftig so etwas wie ein historischer Ansatz ergeben, dieser eigne sich jedoch vornehmlich zur Nachprüfung und Verknüpfung der bereits ermittelten Tatsachen. Ohne Einigung auf eine gemeinsame, grundlegende Methodik jedoch, hätte eine Deduktion der Ergebnisse der Einzelwissenschaften wenig Relevanz. Die Naturwissenschaften hätten dies verstanden und würden sich daher auf wissenschaftlicher Basis nur mehr mit exakter, methodisch einwandfreier Grundlagenforschung befassen. Die Geisteswissenschaften hingegen kämen bis heute ohne diese „sachliche Wertwissenschaft“ aus, „Geschichte im eigentlichen Sinne“, nämlich als „Entwicklungsforschung“, sei daher unmöglich.<sup>378</sup> Die Sprachwissenschaften hätten die Methodik ihres Gegenstandes bereits zum Thema gemacht.<sup>379</sup> Entwicklungsgeschichte müsste daher die Auseinandersetzung mit den ureigensten „Sachen“ in deren jeweiliger Beziehung zur Welt suchen. Für die Bildende Kunst hätte man von wirkenden „Werten und Kräften“ auszugehen, sie sei nichts anderes als „Natur aus Menschenhand für das Auge geistig weitergebildet“. Der Mensch sei allenfalls ein „Mittel, durch das die Natur weiterwirkt.“ Der künstlerisch schaffende Mensch sei demnach nichts anders, als ein Medium seiner eigenen Natur und bzw. seines „Geistes“. Dieser menschliche Geist müsse jedoch unter ähnlichen Bedingungen, jenen von Ursache und Wirkung, untersucht werden, wie dies für andere Forschungsgebiete gelte. Dies kann jedoch nicht durch „irgendeine Art von Philosophie oder Geschichtsforschung“ geschehen, weil in beiden nicht die Sachen für sich selber zur Sprache kämen: „Die Geisteswissenschaften müssen für die Verknüpfung von Tatsachen Verfahren finden, die rein sachlich bleiben wie bei der Feststellung von Bestandstatsachen, sonst können sie niemals als wissenschaftlich gerichtet angesehen werden.“ Zunächst gelte es die vorhandenen Gegenstände zu beschreiben, erst später sollte Betrachtung und Erklärung durchgeführt werden. Auf diese Weise ließen sich die humanistischen Fächer von ihrem rein rückwärts gewandten, historischen Charakter lösen und in eine laborfähige Wissenschaft unter kontrollierten Versuchsbedingungen verwandeln. Sohin hätte etwa der russische Bolschewismus, ebenfalls ein (gesellschaftliches) Experiment, von „rein sachlich gerichteten Forschern“ in seiner Auswirkung auf die Bildende Kunst untersucht werden können.<sup>380</sup>

Desweiteren stelle sich die Frage nach einem „Gesetz“ in der Geschichte, ohne eine organisierte Grundlagenforschung sagten „vorläufig“ formulierte „Gesetze“ jedenfalls mehr

---

<sup>378</sup> Ebenda, S 07f.

<sup>379</sup> Ebenda, S 09. Strzygowski verweist auf die beiden Grazer Forscher Hugo Schuchardt bzw. Rudolf Meringer und auf die von Ihnen in Heidelberg im Jahre 1909 begründete Zeitschrift *Wörter und Sachen*.

<sup>380</sup> Strzygowski, *Krisis*, 1923, S 09ff.

über den aus, der sie aufstellt, „als für die Sachen.“ Denn: „Mit Philosophie und Geschichte macht man keine Wissenschaft; Fragen nach dem Gesetz aber können nur auf wissenschaftlichem Boden aufgeworfen und beantwortet werden.“<sup>381</sup> Die geisteswissenschaftlich-humanistische Orthodoxie jedoch verweigere den Dialog mit dem Fachmann. So sei es Strzygowski selbst etwa mit seinem Werk *Die Baukunst der Armenier* ergangen. Im Gegensatz zu den Naturwissenschaften werde hier der Neuerer bekämpft. Die alleinige Beschränkung auf Europa und die humanistischen Fächer sei unwissenschaftlich. Oswald Spengler verbliebe ebenso letztlich im Humanismus – auch wenn er den Blick seiner Interessen über die Grenzen Europas hinaus verbreitert hätte. Geschichte sei nämlich für diesen nicht „Kulturgeschichte im antipolitischen Sinne“ sondern „ganz im Gegenteil Rassengeschichte, diplomatische Geschichte, das Schicksal von Daseinsströmen in Gestalt von Mann und Weib, Geschlecht, Volk, Stand, Staat, die sich im Wellenschlag der großen verteidigen und gegenseitig überwältigen wollen.“ Dies sei nichts weniger als der ganze „Ekel, gegen den alle Religionsstifter und die Besten der Völker angekämpft haben und der die Menschheit elend und unwürdig in ihrer übertierischen Einsicht macht.“ Spengler ist demnach als ein Chronist der Macht zu sehen, der völlig auf die staatlich-politische Entwicklung abstimmt – diese Art von Geschichtsschreibung zeige den Mensch als kriegerisches, kulturzerstörendes Wesen, als seines nächsten Wolf. Strzygowski hingegen sieht offenbar in der Erzählung der Kulturhistorie die Möglichkeit einer verbindenden Anthropologie: „Gegen diesen Boxkampf von Macht und Besitz erhebt nunmehr der Fachmann Einspruch, weil er sieht, wie darin alles zerschlagen und niedergetreten wird, was der Menschheit Adel von innen heraus verleihen könnte, und weil darüber das Wesen, das wir Mensch nennen, zum Tiere wird.“

Die Geisteswissenschaften hätten ihre Interessensgebiete zu erweitern, zunächst in geographischen Kategorien. Der Erdkreis, das Ganze, nicht nur Europa, hätte der Forschung thematisch zu Grunde zu liegen. Um mit anderen Fachrichtungen „Schritt zu halten“ dürften die „künstlerischen Fragen“ in ihrer „wegbahnenden Bedeutung“ nicht unterschätzt werden: „Die Bildende Kunst vor allem redet eine Sprache, die überall verstanden wird, die Forschung über sie wird überall verlangt und geschätzt, wenn sie Werten nachgeht.“ Und aus wohl aus eigener Erfahrung fügt Strzygowski noch hinzu: „Sie verbindet den in ein fremdes Land Vorstoßenden mit den vornehm Denkenden und bahnt den Weg für den Verkehr mit den Massen.“ Weil sich die Kunstforschung mit fremden nationalen bzw. religiösen Traditionen beschäftige, sei sie ein Türöffner für gegenseitige Verständigung, die

---

<sup>381</sup> Ebenda, S 12.

etwa „geistig die Wege für den Austausch wirtschaftlicher Güter anbahnen“ könnte.<sup>382</sup> Strzygowskis Kunstgeschichte ist demnach keine Wissenschaft aus dem Elfenbeinturm, sie ist mit einem ausgewiesenen Realitätssinn ausgestattet und beachtet die Existenz des politisch-ökonomischen Feldes. Diesem steht sie als Vorhut und Aufklärungseinheit zur Verfügung.

Auch zu einer zeitlichen Ausdehnung müsse es kommen, auch die Zeit müsse *ganz* erfasst werden. Nicht nur die historische, auch die vor-historische, die vor-geschichtliche Zeit müsse in Betracht gezogen werden. Der Fokus auf die Vergangenheit schränkt den Willen zum Ganzen, der allein als wissenschaftlich korrekte Zugangsweise gesehen wird, ein – denn auch die Gegenwart bzw. die Zukunft müssen in einem methodisch korrekten Ansatz geisteswissenschaftlicher Disziplinen thematisiert werden. Die Beobachtung der Entwicklung dürfe demnach nicht bei einer fiktiven Grenze der Gegenwart oder der Zukunft stehen bleiben. Weiters müsse eine Ausdehnung auch auf jene Kulturen stattfinden, welche keine Schriftlichkeit entwickelt hätten, insofern muss auch die Völkerkunde Teil wissenschaftlicher Auseinandersetzung sein. In anderen Wissenschaften, etwa der Religionsgeschichte, sei dies bereits üblich.<sup>383</sup> Zwar hänge eine derartige Forschung zunächst vom „Heimatboden“ des Forschers ab, jedoch: „Das Ganze, das hier im Auge zu behalten ist, wenigstens grundsätzlich, ist die Menschheit. Ohne diese Einstellung ist Wissenschaft undenkbar.“

Eine grundsätzliche Darstellung der einzelnen Geisteswissenschaften in ihren Beziehungen untereinander fehle jedoch. So habe weder Rothacker in seiner *Einleitung in die Geisteswissenschaften* noch Becher in *Geisteswissenschaften und Naturwissenschaften* dazu Stellung bezogen.<sup>384</sup> Dass die Bildende Kunst „enger zusammengehört mit Literatur

---

<sup>382</sup> Ebenda, S 14f.

<sup>383</sup> Ebenda, S 17. Strzygowski verweist auf Nathan Söderblom, *Das Werden des Gottglaubens*, Leipzig, 1916.

<sup>384</sup> Strzygowski, *Krisis*, 1923, S 17f. Strzygowski bezieht sich auf Erich Rothacker, *Einleitung in die Geisteswissenschaften*, Tübingen, 1920 und Erich Becher, *Geisteswissenschaften und Naturwissenschaften*, Berlin, 1921. Zu Rothacker heißt es weiter: „Wenn das Urteil Rothackers in anderen Wissenszweigen ähnlich durch zufällige Eindrücke bestimmt ist, wie hier im Gebiete der Forschung über Bildende Kunst, dann kann ich verstehen, warum bei seinem gutgemeinten Versuche nichts herauskommt.“ Vgl. Strzygowski, *Krisis*, 1923, S 35. Auf Rothackers Buch hatte Strzygowski bereits in der *Kunstchronik*, 1921, S 613 reagiert. Für Rothacker existierte noch 1920 keine selbstständige Kunstwissenschaft. So sieht er erste „wirklich wissenschaftliche(n) Vertreter“ des Faches in Riegl und Wickhoff. Strzygowski findet im gesamten Buch keine Erwähnung. Vgl. Rothacker, *Einleitung*, 1920, S 151ff sowie S 205f. Für die Kritik Strzygowskis hat sich Rothacker „als leidenschaftlicher Verehrer von Alois Riegl und Franz Wickhoff“ in seiner Autobiographie gerächt, in

*und Musik, ist selbstverständlich; aber wichtiger vielleicht sind die anderen Grenzgebiete, mit denen sich die Bildende Kunst berührt, bzw. für die sie gelegentlich schafft. Wie in Rohstofffragen mit der Geologie, so hat sie es in Werkfragen mit der Technik und Technologie zu tun. In Gegenstandsfragen blickt sie nach den sittlichen Mächten, die nicht der Freiheit des Einzelnen überlassen sind, sondern nur zu leicht zu Massenströmungen werden, wie Staat, Kirche, Bildung und dergleichen Mächten, die mehr oder weniger auf wirtschaftliche Ziele losgehen. In Gestaltfragen hat sie es mit der Naturforschung ebenso wie mit Fragen der Gesetzmäßigkeit in der äußeren Naturerscheinung zu tun. In Formfragen blickt sie aus nach den Grenzen der Physik und dem Vorgehen der anderen Kunstgattungen, und dem Schlüssel zum seelischen Gehalte bilden jene sittlichen Werte, die das unveräußerliche Recht der Persönlichkeit, sei es einer Einzelperson oder einer natürlich gewordenen Gesellschaft bilden. Sie hat also mit allen, besonders mit den anderen Geisteswissenschaften die engste Fühlung und muß, sobald sie anfängt, ihren Gesichtskreis zu erweitern, wissen, woran sie mit diesen ist.“* Der Autor bettet seine Wissenschaft demnach in den Kreis ihrer Nachbarwissenschaften ein, sieht sie jedoch ebenfalls in engster Verbindung mit naturwissenschaftlichen Ansätzen. Eine zukünftige geisteswissenschaftliche Position kann die historische Nähe der humanistisch-historischen Fächer zum Staat – also zur Macht – jedoch nicht mehr dulden. Auch eine patriotische Auffassung sei kein wissenschaftliches Kriterium, es gäbe kein Recht eines Staates bzw. einer Kirche auf eine derartige Verankerung innerhalb des wissenschaftlichen Personals. Die Neuetablierung zweier wissenschaftlicher Fächer, der Vorgeschichte und der Völkerkunde, führe die historisch-philologische Methode *ad absurdum* – weil sich beide Fächer eben nicht über Schriftlichkeit erschließen lassen: *„An Stelle der Forschung auf Grund von schriftlichen Quellen haben sie notgedrungen die Sachforschung gesetzt, die allmählich derart erstarrt und sich bewährt, dass immer eindringlicher verlangt wird, auch die humanistischen Fächer sollten sich ihrem Verfahren unterwerfen.“*<sup>385</sup>

Allenfalls eine auf „Sachforschung“ beruhende wissenschaftliche Auseinandersetzung sei mit dem Gegenstand einer „exakten“ Naturwissenschaft vergleichbar. Philologie und Geschichte

---

der er ein Gespräch mit Ludwig Curtius wiedergibt: *„Strzygowski erinnert mich immer an den Elefanten Jumbo. Als ich im Kriege auf den Balkan kommandiert war, machte ich in Wien Station und fuhr nach Schönbrunn in den Tiergarten. Dessen berühmtester Bewohner war der Elefant Jumbo, der Liebling der Wiener Frauen und Kinder. Damals aber hatte die Elefantin ein Junges bekommen und war mit diesem im Elefantenhause. Jumbo war im offenen Gelände allein und machte Kunststücke, stand elegant auf dem Kopf. Aber niemand sah zu.“* Erich Rothacker, *Heitere Erinnerungen*, Frankfurt am Main, Bonn, 1963, S 84.

<sup>385</sup> Strzygowski, *Krisis*, 1923, S 18f.

hätten ausgedient. Strzygowski postuliert eine Konzentration auf die Anthropologie und die Prähistorie um einerseits einen Begriff des Menschen zu gewinnen, andererseits um zu verdeutlichen, dass wissenschaftliche Forschung eben auch ohne schriftliche Quellen, auf rein „sachlicher“ Basis funktionieren. Ein diesem Ansatz diametral gegenüberliegender Aspekt historischer Forschung ist die „politische Geschichte“, die künstlerisch-hochkulturelles Schaffen zumeist in „Großstädten“ als einzig legitimen Gegenstand verkaufte. Viel lohnender sei es, wenn etwa die Kunst des absolutistischen Frankreichs unter dem Aspekt der kapitalisierten Kunst - „Ware“ untersucht werden: *„Aber hat jemand sachlich untersucht, ob die Bildende Kunst unter Louis XIV. schöpferisch an Werten gewann, Paris damals nicht vielmehr nur der Modeplatz der höfischen Aufmachung und des gesellschaftlichen Luxus war und die Kunst eine Ware, die in Akademien und Fabriken für Ausstattungszwecke hergestellt wurde?“*<sup>386</sup> Unter den Begriff einer „Kulturgeschichte“ möchte Strzygowski seinen Ansatz jedoch nicht mehr subsumiert sehen: *„Demgegenüber verlange ich in allen Gebieten die Aufrichtung einer Wesenswissenschaft, die fachmännisch, das heißt nicht nur im Sinne der Geschichtsforschung denkmalkundlich unter Anwendung des Ähnlichkeitsvergleichs vorgeht.“* Eine Kulturgeschichte, die diesen Namen zu Recht trägt, könne allenfalls erst dann verfasst werden, wenn die Einzelwissenschaften eines gemeinsamen „Hauses der Geisteswissenschaftler“ ihre auf Sachforschung beruhenden Aussagen getroffen hätten. Die Erfahrung des Weltkrieges ist es, welche diesem „Haus der Geisteswissenschaftler“, dessen Parteien international, „zwischenvölkisch“ zu besetzen seien, einen pazifistischen Gestus verliehen hatte: *„Der Gedanke an die Menschheit als Ganzes, den wir so lange als eine Unmöglichkeit (Utopie) behandelt haben, wird jetzt wissenschaftlich gefordert und tritt als der rettende maßgebend in den Vordergrund. Wenn sich die Volkskörper gegenseitig zerfleischen, wie nie vorher, der „nationale“ Gedanke zum Kampfruf aller gegen alle wird, dann hat die Wissenschaft die Pflicht, sich auf die höchsten Ziele ihres Daseins zu besinnen und zum Rechten zu sehen.“*<sup>387</sup>

---

<sup>386</sup> Ebenda, S 20.

<sup>387</sup> Ebenda, S 22. bzw. S 237, *„Wir werden gut tun, über der Kultur nie die Natur zu vergessen. Danach könnte die Zielsetzung für die Beurteilung der Bildenden Kunst erscheinen, wie weit sie das Tier `Mensch` - ich möchte wissen, wer nach den Erfahrungen der letzten Jahre vom Menschen noch besser denkt – in seinem Kampf ums Dasein unterstützt. Das wäre schließlich Endzweck aller geistigen Wertforschung.“* Strzygowski sah sich in seinem darwinistischen Pessimismus durch die Erfahrungen des Weltkrieges bestätigt; grundsätzlich problematisierte er das Sein unter den Bedingungen der Moderne bereits 1907. Christliche und antike Ideale wären verloren gegangen: *„Es gibt Leute, die den Menschen wieder für jene reißende Bestie ansehen, die am besten tut, egoistisch ihren leidenschaftlichen Trieben nachzugehen.“* Moderne Plastik, als Anzeiger leiblich-seelischer

Der leviathanische Satz des *bellum omnium contra omnes* ist eine Begründung und Legitimation politischer Macht und Herrschaft. Der anthropologische Naturzustand nach Hobbes ist kein friedlicher, der menschlichen Gemeinschaft müsse daher ein Vertrag zugrunde gelegt werden, der einem Herrscher absolute Macht verleiht. In diesem existentiellen Interessensausgleich, der auf einer Machtdelegation basiert, läge die Chance zum friedlichen, geglückten Leben des Einzelnen. Dem antihöfischen, antiimperialen Denker Strzygowski war jedoch keineswegs daran gelegen, einer Orthodoxie der Macht das Wort zu reden, diese hätte ja gerade im Weltkrieg versagt. Vielmehr könne die Aufgabe der Verständigung zwischen den Völkern ein Institut leisten, dessen primäre Interessen eben nicht im Macht- sondern im Erkenntnisgewinn liegen: *„Das sollen die Rechtgläubigen jeder Richtung einsehen und ihre Sondergelüste zurückdrängen zugunsten der Menschheit. Trennende Kirchen, Sprachkreise, die zu Interessenskreisen werden usw., sind nur Wasser auf internationale Mühlen, die anderes mahlen, als die Wissenschaft es darf. Der Weltkrieg mit seinen Folgen bedeutet freilich einen Bankrott der Menschheit.“*<sup>388</sup> Die Geisteswissenschaft ist demnach als Medium der Verständigung zwischen den Völkern einzusetzen, welches das nationale Prinzip zugunsten des gemeinsamen verdrängen solle. Eine Konzentration auf die Sachen der Wissenschaft schließt sowohl die bevormundenden Meinungen der bisherigen Leitwissenschaften Philologie und Historie aus, als auch jede *„persönliche Stellungnahme“*, die als *„Beschauersache“* der eigentlichen Forschungsfrage entgegensteht, jedoch: *„Der Beschauer und seine Wandlungen sind ebenso Gegenstand der Forschung und der anderen Richtung gleichberechtigt, aber keinesfalls dieser übergeordnet.“*<sup>389</sup> In seiner *„Beschauerforschung“* formuliert Strzygowski nichts anderes als eine Mentalitätsgeschichte der *Kunstbenutzer* – die positivistische Fiktion der Objektivität der Sachforschung lässt den Autor eine vom Ausgangsobjekt unabhängige Motivforschung der Betrachter denken.<sup>390</sup> In seinem Anspruch auf die Totalität seines Gegenstandes entwickelt Strzygowski ein postmodern anmutendes Denkkonstrukt, dass die Verbindung zwischen Kunst, Ästhetik und *„Kennerschaft“* endgültig auflösen möchte. Am Ende soll eine Wissenschaft entstanden sein, welche auf phänomenologischer Grundlage verlässliche Erkenntnisse über die *„Sachen“* liefern kann: Philologen und Historiker, die nichts von der

---

Verfasstheiten, gebe dieser *„unerträglichen Verlorenheit erschütternden Ausdruck.“* Vgl. Strzygowski, Gegenwart, 1907, S 98.

<sup>388</sup> Strzygowski, Krisis, 1923, S 22.

<sup>389</sup> Ebenda, S 25.

<sup>390</sup> Die Modernität dieses Ansatzes für die 1920er Jahre hat auch Tragatschnig, Strzygowski, 2009, S 603 erwähnt. Strzygowski hat den *„Beschauer“* bereits 1910 als Objekt wissenschaftlicher Auseinandersetzung eingeführt. Lachnit, Wiener Schule, 2005, S 81 wertet die *Beschauerforschung* Strzygowskis als Vorwegnahme des *„Grundanliegen(s)“* des kunstwissenschaftlichen Strukturalismus.

Wesenswissenschaft verstehen, „die Denkmäler womöglich durch die Brille der schriftlichen Aussagen“ betrachteten, betrieben am Ende Kunst, nicht Wissenschaft. Wesenswissenschaft bedeute die einzelnen Kunstwerke „ihrem Wesen nach als Lebenszeichen“ zu verstehen. Erst mit der Anschauung der Werke, der „Verarbeitung der künstlerischen Tatsachen, erst damit verliere die „chinesische Mauer der Forschung, die Sprache“ ihre „Schrecken“. <sup>391</sup>

#### „Der“ Jude als klassischer Beschauer

Einen starken Beitrag zur Vermengung der Sach- und Beschauerforschung liefere „das Judentum“ – aufgrund seiner „Eigenart“ als die international agierende kommentierende Klasse par excellence, jedoch: „Ich weiß mich mit einigen meiner jüdischen Freunde, die zur Einfachheit und dem selbstlosen Hingebensein an die Sachen zurück wollen, eins, indem ich die Judenschaft selbst zur Hilfe in dieser Säuberung aufrufe.“ Die Juden und ihre „arische Gefolgschaft“ bzw. ihre „Geistesverwandten“ würden derzeit „nach dem Kriege die ganze Welt durchsetzen und überall Herrschaft ausüben.“ Beide Gruppen, offenbar sind neben „den“ Juden auch „die“ Bolschewisten gemeint, wären nicht durch staatliche Grenzen oder nationale Zugehörigkeiten gebremst. Diese „Internationale“ gelte es jedenfalls zu verhindern, deshalb hätten „die Völker“ ihre „trennenden Gegensätze endlich vernünftig über Bord“ zu werfen um „geeignet an die stetige Entwicklung des Gedankens der Menschheit herantreten zu können.“ Innerhalb dieser internationalen, humanitären Bewegung könnten auch „die“ Juden ihren Platz finden, denn nur auf diese Weise „würde das Judentum als wichtige treibende Kraft, die ihr niemand absprechen wird, zum Segen werden.“ <sup>392</sup>

Strzygowski verwendet offensichtlich das Bild einer international agierenden, in Verbindung mit dem Bolschewismus stehenden *Judenpresse* deren schöpferische Kraft allenfalls zum Kommentar reiche. Die geistige Unproduktivität verdamme eben zu einem Schicksal als bloß quasiparasitärer „Beschauer“. <sup>393</sup> Der gleichsam genetische Hang der Juden zur

---

<sup>391</sup> Strzygowski, *Krisis*, 1923, S 26, bzw. S 78, „Nicht das Denkmal, nicht das Kunstwerk und seine Werte, sondern das was die künstlerischen Werte auslöst, d.i. die das Werden bestimmenden `Kräfte`, stehen im Vordergrund. Das Kunstwerk wird zum Lebenszeichen.“

<sup>392</sup> Strzygowski, *Krisis*, 1923, S 29.

<sup>393</sup> Zum Antisemitismus Strzygowskis vgl. Olin, *Nationalism*, 1996. Die hier von Strzygowski referierten antisemitischen Klischees sind der Terminologie der *Völkischen* als politischer Bewegung entlehnt. Uwe Puschner hat darauf hingewiesen, dass der Antisemitismus ein konstitutives Moment der völkischen Weltanschauung war, wenn auch nicht das wichtigste. Völkischer Antisemitismus sei das Ergebnis völkischer Rassenideologie. Vgl. Uwe Puschner, *Die völkische Bewegung im*

Internationalität solle jedoch produktiver in Strzygowskis wissenschaftlicher *Weltethos*-Idee eingebracht werden, in der die pazifistischen Völker in nationaler Individualität miteinander leben. Als eine Variante völkisch-antisemitischen Denkens, das zunächst auf biologistische Begründungen verzichtete, schilderte Uwe Puschner einen „*idealistischen*“ Antisemitismus anhand des Beispiels des Schriftstellers und Initiators der *Heimatkunstabewegung* Friedrich Lienhard.<sup>394</sup> Ähnlich wie Strzygowski die Juden dafür gewinnen wollte ihren Internationalismus wissenschaftlich produktiv einzubringen, regte der nachmalige Herausgeber der Zeitschrift *Der Türmer* – Strzygowski hatte dort ebenfalls publiziert<sup>395</sup> - in einem Artikel aus 1912 an, dass sich die „*Judenfrage*“ von selber lösen würde, wenn der „*jüdische Idealismus (...) die Führung gewinnt und sein Volk zu entgiften*“ vermöge, wenn aber auch in „*Europa und Deutschland Eigenschaften der Güte, Wärme, Liebe die Führung übernehmen mitten in diesen allgemeinen Spannungs- und Rüstungszuständen des Hasses und der Konkurrenz.*“<sup>396</sup>

In einem ähnlichen Kontext scheint auch eine Tagebucheintragung von Alma Mahler-Werfel zu stehen, in welcher diese von einem Treffen mit dem „*großen Kunstforscher*“ Strzygowski und Gustav Klimt im Jahr 1914 anlässlich eines Empfanges beim Industriellen Carl Reininghaus berichtet: „*Ich fühlte mich geborgen. Mit diesen beiden, umwimmelt von einer Menschenmenge, sprach ich bis drei Uhr morgens. (...) Wir sprachen auch über Gustav Mahler und sein Ringen, um vom Judentum fortzukommen, und Strzygowski sagte: „Bei Mahler war die Menschlichkeit in jedem seiner Worte, nie Verstand allein. Aber vergessen Sie nicht, wie Sie ihm dabei geholfen haben! Wenn er mit Ihnen war, so war er gleichsam heller. Ich sah ihn einmal mit Schönberg und dessen Schülern vollkommen untergehen im Dunkeln.“ Ich bebte vor Freude, denn das hatte ich immer gefühlt.*“<sup>397</sup> Nach Strzygowskis

---

wilhelminischen Kaiserreich, Sprache-Rasse-Religion, Darmstadt, 2001, S 15f bzw. S 51f. Zu Strzygowski als völkischem Denker vgl. weiter unten Kapitel III und Nachwort.

<sup>394</sup> Zu Friedrich Lienhard vgl. Hildegard Chatellier, Friedrich Lienhard, S 114-130, in: Uwe Puschner, Walter Schmitz, Justus H. Ulbricht (Hg.), Handbuch zur „Völkischen Bewegung“, München, New Providence, London, Paris, 1996.

<sup>395</sup> Vgl. etwa Josef Strzygowski, Zum Christustypus, S 505-509, in: *Der Türmer*, Bd. IX, 10, Stuttgart, 1907.

<sup>396</sup> Zit. nach Puschner *völkische Bewegung*, 2001, S 54. Puschner schreibt die Begriffsfindung Roderick Stackelberg zu, auch bei Paul de Lagarde und Julius Langbehn habe es sich um „*idealistische*“ Antisemiten gehandelt. Vgl. ebenda S 55, bzw. S 124.

<sup>397</sup> Alma Mahler-Werfel, *Mein Leben*, Frankfurt am Main, 1963, S 67. Im Tagebuch finden sich noch zwei weitere Einträge zu Strzygowski, einer stammt aus dem Frühjahr 1932 (wahrscheinlich zu Strzygowskis Geburtstag im März) und deutet eine freundschaftliche Beziehung der beiden an:

Auffassung, wäre Gustav Mahler demnach durch seine nichtjüdische Ehefrau Alma errettet worden, würde jedoch im Verkehr mit Schönberg „und dessen Schülern“ im „Dunkeln“ untergehen. Diese Äußerung fügt sich in die neun Jahre später getroffene Einschätzung einer grundsätzlichen Fähigkeit zur „Besserung“ und bezeichnet eine im völkischen Milieu durchaus gängige antisemitische Variante. Ähnlich äußerte sich gar der radikale Verfechter eines rassistischen Antisemitismus Theodor Fritsch im Jahr 1910, dass ein „Slave oder Jude, der mit deutschen Denkern, Dichtern und Künstlern in allem Wesentlichen sich Eins weiß, in deren Geisteswelt sich völlig heimisch fühlte, (vorausgesetzt, daß nicht eine bloße äußerliche Anpassung und ein Kokettieren mit der fremden Gesinnung vorliegt),(...), eben kein Slave oder Jude“ mehr sei.<sup>398</sup> Neben diesem auf ein etwaig bloß geistig existierendes Judentum reflektierenden Antisemitismus war jedoch bei Strzygowski ebenfalls eine tiefe Überzeugung einer genetischen Disposition der „Orientalen“ (Strzygowski) vorhanden, die sie von Menschen nordischer Abstammung trennte.<sup>399</sup>

Die Forschung über Bildende Kunst könnte die erste in dem zu errichtenden *Haus der Geisteswissenschaften* sein, wenn sie beginne durch Sachforschung den „inneren Werten ihrer Wesenheit“ nachzugehen, würde sie den anderen Geisteswissenschaften „voranleuchten.“ Forscher wie Alois Riegl oder Ernst Heidrich, welche sich an den Problemen ihres Faches „abgearbeitet“ hätten, hätten nicht zu Unrecht die Kunstwissenschaft an der „Spitze der Geisteswissenschaften“ gesehen, denn: „Die Denkmäler der Bildenden Kunst gehören zu den wichtigsten Urkunden, die die Menschheit besitzt.“<sup>400</sup> Die Kunstforschung wird jedoch nicht als *art pour l'art* zu betreiben sein, Ziel sei, aus dem Künstlerischen des Werks auf die Bedingungen seiner Entstehung zu schließen. Kunstforschung habe nicht nur antiquarische Interessen, sie muss gleichzeitig auch „Wesenswissenschaft“ und „Entwicklungsforschung“ sein, sowie „Sachforschung“ und

---

„Vorige Tage war ich bei dem großen Kunsthistoriker Joseph Strzygowski. Ungealtert und frisch trat mir der Siebziger entgegen. Voller Probleme und Streitsucht. Er ist mir ein wirklicher Freund und kränkt sich über meinen Lebensweg, den er für unrichtig hält. Er sagte zu einem Freund: „Was hat die Alma nur immer mit den Juden?“ Komische Idee das! Er hat mich also nie verstanden! Seine Frau ist eine treuherzige Seele mit entschieden malerischer Begabung. Alles hängt dort voll mit ihren blauen Bildern, die die Bläue ihrer Augen wiederspiegeln. Er ist erst kurz verheiratet und hat ein kleines Kind. Wie immer hatte ich den Eindruck, einen großen Gelehrten vor mir zu haben.“ Ebenda, S 230. Alma Mahler sah sich diesen Einträgen zufolge in einer Art Rettungsmission unterwegs, die von Strzygowski offensichtlich nicht immer verstanden wurde.

<sup>398</sup> Zit. nach Puschner, völkische Bewegung, 2001, S 125.

<sup>399</sup> Vgl. dazu weiter unten Kapitel III.

<sup>400</sup> Strzygowski, Krisis, 1923, S 31f.

„Beschauerforschung“ trennen. Zum Abschluss seines *ersten Vortrags* präzisiert der Autor nochmals seine Motivation, dieses Buch sei nicht geschrieben aus „*irgendeiner rationalistischen oder romantisch-historischen Neigung her, sondern aus dem unsicheren Gefühl der Zeit, auf die das bewegte Arbeitsleben der Naturwissenschaften seine Schlagschatten wirft. Es stellt sich damit das Bedürfnis nach einem ganz unmittelbaren Eindringen in die Sachen, einem Anschauen, Betrachten, Vergleichen, Suchen und Überlegen der Wesenszüge und ihres Werdens ein, zugleich ein weitgehendes Loslösen von jeder persönlichen Einmischung, woraus wieder eine selbstständige Beschauerforschung entspringen dürfte.*“<sup>401</sup>

### *Zur Lage der Kunstgeschichte*

Die Kunstgeschichte als Wissenschaft ist selbst einem historischen Prozess unterworfen, „*Ergebnis eines geschichtlichen Werdens.*“<sup>402</sup> Aus diesem unendlichen Fundus von Theorien, Erkenntnissen und Problemen könne sich eine Erneuerung des Faches bedienen – so liege in den Anfängen der Kunstgeschichte auch ihre erste Blüte. Winckelmann, Lessing, Schnaase, Kugler und Burckhardt seien jene Männer, mit denen man diese erste Blüte verbinde. In der Tradition der Münchner Schule stehend, erkannte Strzygowski in Winckelmann den wahren Begründer kunstwissenschaftlichen Denkens, denn dieser habe „*neben den Quellen auch die Denkmäler selbst voll auf sich wirken*“ lassen, im Gegensatz zu Lessing, dessen „*Lebenslauf*“ sich „*ausschließlich literarisch*“ gestaltete.<sup>403</sup> Nach einer *tour d`horizon*, die auf Herder, Rumohr, Hegel und Alexander von Humboldt eingeht, präsentiert Strzygowski eine „*Kunstgeschichte von gestern*“, der er eine solche von „*heute*“ und „*morgen*“ gegenüberstellt. Wenig überraschend ist die Kunstgeschichte von „*gestern*“ jene sich auf die *Ecole de Chartres* berufende historische Schule, die im Institut für österreichische Geschichtsforschung ihre Wiener Ausprägung fand. Hier werde allein auf hilfwissenschaftlicher Grundlage gearbeitet, als wissenschaftlich aussagekräftig gilt die schriftliche Quelle. Hauptvertreter dieser Richtung seien Julius Schlosser und Hans Tietze, der mit „*französischer Gedankenarbeit*“ französische Leitsätze der Kunstforschung nach Wien gebracht hätte.<sup>404</sup> Diese Arbeit sei als reine Hilfwissenschaft einer eigentlichen Kunstforschung zu sehen: „*Ein Fach, das es noch nicht dahin gebracht hat, unbeirrt aus seinen eigensten Denkmälern heraus urteilen zu können, steckt in den Kinderschuhen.*“<sup>405</sup> Ein weiteres Unglück sei die Verbindung des Humanismus mit der politischen Macht – dies

---

<sup>401</sup> Ebenda, S 34.

<sup>402</sup> Ebenda, S 37.

<sup>403</sup> Ebenda, S 41.

<sup>404</sup> Ebenda, S 47.

<sup>405</sup> Ebenda, S 50.

sei daraus zu erklären, dass die erste historische Wissenschaft eine politisch-geschichtliche Wissenschaft gewesen sei, deshalb die enge Verbindung zwischen „*Humanismus*“ und „*Hof und Kirche*“.

Die zentrale Wende zu einer „*Kunstgeschichte von heute*“ sei die Erkenntnis des „*Künstlerischen*“ gegen die „*rein philologisch-historische Richtung*“ gewesen. Das erste diesbezügliche Werk sei Burckhardts *Cicerone* gewesen. Es seien die Medien selber, der Gegenstand des Faches, der es aus einer zunächst an der schriftlichen Quelle orientierten historischen Richtung in eine künstlerische getrieben hätte. Der „*anschauliche(r) Arbeitsstoff*“ selber hätte den „*Gegenwartswert*“ Bildender Kunst erkennen lassen. Anzeichen hierfür seien die Tendenzen gewesen, Maßstäbe, die an der Kunst der Gegenwart gewonnen wurden, auf Kunstströmungen der Vergangenheit anzuwenden – wie etwa Adolf Hildebrand dies in *Problem der Form* (1893) und Franz Wickhoff in der *Wiener Genesis* (1895) getan hätten. Auch Strzygowski selber (*Werden des Barock*, 1898) ebenso wie Wölfflin (*Klassische Kunst*, 1898) und Riegl (*Spätromische Kunstindustrie*, 1901, *Holländisches Gruppenportrait*, 1902) hätten sich in dieser Weise geäußert.<sup>406</sup>

Der wichtigste wissenschaftliche Vorstoß in diese Richtung gelang jedoch Heinrich von Brunn, „*durch den Verkehr mit den auf italienischem Boden erhaltenen, und den nach München gebrachten Kunstwerken ähnlich Winckelmann geschult, nicht nur als Philologe zu sehen, sondern vor allem künstlerisch zu vergleichen, zog er als Lehrer eine Schule heran, die von vornherein nicht nur mit der Quelle rechnete. Der schriftlichen Überlieferung über die Denkmäler trat gleichberechtigt die Erfahrung des eigenen Auges am Kunstwerke an die Seite, die Stilkritik fing an, die philologische Vorarbeit nachzuprüfen, richtig zu stellen und zu ergänzen.*“<sup>407</sup> Die vom Schüler und Nachfolger Brunns, Furtwängler, ab 1893 publizierten „*Meisterwerke*“ hätten auf dem von Brunn bereiteten Boden gedeihen können. Brunn und Furtwängler könnten somit als Pioniere des „*kunstforschenden Standpunkt(s)*“ gesehen werden.<sup>408</sup> Eine Kunstgeschichte von „*morgen*“ hingegen baue zwar auf einer anschaulichen Methode, wie jener von Brunn und der *Münchener Schule* erdachten auf, entwickle sich jedoch weiter zu einer „*Wesenswissenschaft*“. Diese Wesenswissenschaft wird in den folgenden Vorträgen behandelt.

---

<sup>406</sup> Ebenda, S 52ff.

<sup>407</sup> Strzygowski, *Krisis*, 1923, S 54.

<sup>408</sup> Strzygowski, *Forschung und Erziehung*, 1928, S 74.

## *Wieder einmal: Errettung durch Kunst und Methode*

In diesem Abschnitt wird die strzygowskische Methode in ihrer letzten Ausprägung behandelt, so wie er sie in den Publikationen *Plan und Verfahren* (Wien, 1922), *Kunde, Wesen und Entwicklung* (Wien, 1922) ebenso wie in der *Krisis der Geisteswissenschaften* (Wien, 1923) und *Forschung und Erziehung* (Stuttgart, 1928) entworfen hatte. Nachdem sich diese Aussagen in weiten Teilen überschneiden, werden sie hier zusammengefasst wiedergegeben. Aufgrund der zum Teil verwirrenden Detaillierung, die manische Züge trägt, wurde einem zusammenfassenden Referat zugunsten einer Nacherzählung der Vorzug gegeben. Eine Zusammenfassung durch Strzygowski selbst findet sich im *Dritten Vortrag* in der *Krisis*.<sup>409</sup> Kern bei diesen methodischen Versuchen stellt die Einsicht an die Zeitgebundenheit rein geschichtlichen Denkens dar.<sup>410</sup> Strzygowski hingegen interessierte sich für eine Erforschung des „Wesens“ der Kunst – das „Geschehene“ sei nicht „an sich“ wertvoll, sondern nur „im Rahmen der auf Fachwerte gegründeten vergleichenden Beobachtung.“ So trete einer historischen Versteinering das belebte Artefakt gegenüber, das in Beziehung zur Gegenwart stehe, ähnlich betone auch Dehio, dass das Kunstwerk im Zeitpunkt unserer sinnlichen Aufnahme gegenwärtig wirke.<sup>411</sup> Aus dem „tote(n) Denkmal“ soll auf diesem Weg ein „lebendiges Kunstwerk“ werden.<sup>412</sup> Die Wesensforschung mit der ihr innewohnenden Fähigkeit überzeitliche Kontinuitäten zu deduzieren, sei nicht allein ein Verfahren Strzygowskis, auch Wickhoff habe versucht „die ausgehende Antike mit dem Maßstabe seiner Zeit“ zu messen, der Bildhauer Adolf Hildebrand „aus seinem eigenen Schaffen, Gesetze für die Bildhauerei im allgemeinen aufstellen“ wollen.<sup>413</sup> In ihrer Beschäftigung mit einem lebendigen Kunstwerk trete die Kunstwissenschaft der Naturwissenschaft nahe. Das Verständnis des Kunstwerks als etwas Lebendem, Beseelten, erfordere demnach auch ein besonderes Umgangsethos, gerade in der von Strzygowski propagierten Wesensforschung: „Es ist für niemanden angenehm, eine Sache, vor der wir uns in Ehrfurcht neigen und deren Würde eben in der Einheit ihrer Gesamterscheinung liegt, anzufassen wie einen Kadaver, den man nach Gutdünken zerlegt, nachdem die Seele aus

---

<sup>409</sup> Strzygowski, *Krisis*, 1923, S 65-90.

<sup>410</sup> Strzygowski, *Kunde, Wesen und Entwicklung*, 1922, S 06.

<sup>411</sup> Ebenda, S 33.

<sup>412</sup> Ebenda, S 06.

<sup>413</sup> Ebenda, S 29. Auch in Strzygowski, *Krisis*, 1923, S 186 postuliert Strzygowski Bildende Kunst als „ein lebendes Wesen“. In diesem Text bringt Strzygowski zum Ausdruck, dass die Kunst im Grunde durch den Menschen hervorgebrachte Natur sei, Natur die durch den Menschen hindurch wirke. Vgl. dazu Spross, *Naturauffassung*, 1989, S 228.

*ihm gewichen ist. Um wie viel schwerer, wenn es sich um ein lebendes, gesundes, Wesen wie das Kunstwerk handelt.*<sup>414</sup>

Dieses Wesen ist wohl deswegen lebend und gesund, weil es – durch den Fachmann als sein Medium – weiterhin in der Lage ist zu sprechen, und zwar von den Urgründen seiner Existenz bis hin zu den seelischen Dispositionen seines Schöpfers. Unter dem Begriff „Wesen“ summiert Strzygowski die bisher in seinem Schema dargestellten Kategorien von „Rohstoff und Werk“, „Gegenstand“, „Gestalt“, „Form“ und „Inhalt“. Dieser phänomenologischen Erfassung des Einzelwerks geht die genaue Beschreibung des Gegenstandes in der „Kunde“ voran. Im letzten Teil der Forschungsarbeit, in der „Entwicklung“ steht nunmehr der Künstler selber im Fokus. An diese elaborierte Ausführung seines Systems hat er auch das sei langem vorliegende Schema angepasst. (Abbildung 26) Die „Kunde“ eines Werkes vereinigt alle jene Fakten, die sich positiv über das Werk in Erfahrung bringen ließen, es wird als „Sache“ angesehen und gedeutet.<sup>415</sup> Das Denkmal wird auf die Frage nach seiner Herkunft und Entstehung hin untersucht.<sup>416</sup> Insofern agiere die

---

<sup>414</sup> Strzygowski, Kunde, Wesen und Entwicklung, 1922, S 32. Mit dieser expressionistisch gefärbten Stellungnahme bezieht sich Strzygowski möglicherweise auf einen Vortrag, den der Schweizer Künstler bzw. Kunsttheoretiker Johannes Itten am 21. Mai 1917 in Strzygowskis Institut gehalten hat. Dort postulierte dieser: *„Die Sache, der der Begriff Kunst als Symbol dient, ist immer ein Lebendiges, Bewegtes, ein Ausdrucksbedürftiges, ein Erregendes, das sich entweder in Worten, Tönen oder Formen materialisieren, verwirklichen will durch Vermittlung des Menschen, derart, dass es ein organisches Ganzes, ein Lebewesen werde. Erinnern wir uns doch der Stunden, in denen das Geburtswollen eines solchen Lebewesen überfallend uns schreckte, beengte“*. Vgl. Itten, Tagebücher, 1990, Manuskript 21. Mai, 6. Itten, wie Strzygowski halten das Werk für ein lebendes Wesen, für Natur, die sich durch den Künstler materialisiert. Vgl. ebenda auch Manuskript 21. Mai, 9, wo das Kunstwerk als *„Ein Etwas, das lebt“* definiert wird. Zu Strzygowski als expressionistischem Methodiker vgl. auch Tragatschnig, Strzygowski, 2009. Strzygowski selber hat dies freilich abgelehnt und sich immer für einen Positivisten gehalten, explizit etwa in Strzygowski, Grundsätzliches und Tatsächliches, 1924, S 176, wo er einen wissenschaftlich - *„expressionistischen Standpunkt“* ablehnt. Bissing, Auseinandersetzung, Bd. I, S 09 stellte über Strzygowskis Zugang fest: *„Die Bildende Kunst als lebendes Wesen unterliegt den Gesetzen lebender Wesen, der Biologie.“*

<sup>415</sup> Strzygowski, Kunde, Wesen und Entwicklung, 1922, S 09. Vgl. hierzu den vierten Vortrag in: ders., Krisis, 1923, S 90 – 115.

<sup>416</sup> Eine genaue Auflistung dieser Untersuchung bietet Strzygowski, Kunde, Wesen und Entwicklung, 1922, S 11-26. Es gelte im Rahmen einer Feststellung nach dem gegenwärtigen Zustand in Form einer Aufnahme und Beschreibung zu fragen. Weiters soll die *„Feststellung der Vergangenheit“* nach Herkunft, Erhaltung, Entstehung (Zeit, Ort) geprüft werden. Dann komme es auch zu einer Einordnung in das Werk des Künstlers, des örtlichen sowie des zeitlichen Umkreises.

Kunstforschung auf geschichtlicher Grundlage.<sup>417</sup> Die Kunde führe schließlich über in die „*Beschreibung*“ des Werks, bei der noch keine ikonographischen Schlüsse gezogen werden, sondern eine reine Schilderung der bildinternen Vorgänge, wie etwa angesichts der „*Hauptsachen*“ oder „*Hauptgestalten*“ (Strzygowski) deren Haltungen, Einordnung in den Raum, Wachstum – als eine organische Erfassung der Gestalten, Einzelzüge – innerhalb der Formen. In ähnlicher Weise hätte sich dieser beschreibende Vorgang auch für die „*Nebensachen*“ oder „*Nebengestalten*“ (Strzygowski) zu vollziehen.

In der Frage nach dem „*Wesen*“ des Kunstwerks sei nunmehr eine betrachtende Deutung an der Reihe. Wurde bisher das Denkmal in seiner Geschichtlichkeit betrachtet, erfolge nun die Analyse seiner „*künstlerischen Werte (Qualitäten)*“.<sup>418</sup> Die Kunstforschung überwindet die Zeitlichkeit in dem Sinne als sie „*das Heute und Gestern als Einheit betrachtet*“, sie schafft sich einen Raum, der „*sie über die Geschichte hinaushebt und im Sinne der Naturforschung zur Wissenschaft macht*“.<sup>419</sup> Die eigentliche kunstwissenschaftliche Facharbeit beginne, in der „*Wesensforschung*“ wird aus der untersuchten „*Sache*“ ein „*Wesen*“.<sup>420</sup> Der „*Fachmann*“ dürfe einzig vom „*Betrachten des Kunstwerkes*“ und nicht vom „*Lesen der Quellen ausgehen*“. Der auf der Anschauung beruhende Vergleich erst ermögliche die „*Erkenntnis der Eigenart*“, die Zuschreibung an einen Künstler oder aber an eine „*Schule, einem Kreise oder Ströme*“.<sup>421</sup> Die im erneut abgebildeten und wohlbekanntem Schema aufgeführten Qualitäten (Rohstoff und Werk, Gegenstand, Gestalt, Form und Inhalt) seien ausschließlich zur „*wissenschaftlichen Verständigung*“ einzeln ausgeführt – das *Wesen* des Kunstwerks sei selbstverständlich als Einheit zu betrachten.<sup>422</sup> *Rohstoff* bezeichne das Material, das *Werk* die Art und Weise der Technik. Für die Kunstforschung sei hier ein Schnittpunkt zwischen Natur – aus der die Rohstoffe entstammten – und Kultur, aus der das Handwerk komme, gegeben.<sup>423</sup>

Der *Gegenstand* werde durch Titel des Werks oder dessen Zweck bestimmt, die *Gestalt* zumeist der Natur entnommen. Sie sollte jedoch ein spezifisch künstlerisches Wollen beinhalten, eine reine Abbildung sei der Photographie zu überlassen. Der Gegenstand ist „*die äußere Bedeutung des Kunstwerks. Er ist eine Art Schauspieler, der das Kunstwerk im*

---

<sup>417</sup> Strzygowski, Plan und Verfahren, 1922, S 09.

<sup>418</sup> Ebenda, S 13. Vgl. hierzu den fünften Vortrag in Strzygowski, Krisis, 1923, S 115-187.

<sup>419</sup> Strzygowski, Kunde, Wesen und Entwicklung, 1922, S 09.

<sup>420</sup> Ebenda, S 27.

<sup>421</sup> Strzygowski, Plan und Verfahren, 1922, S 14.

<sup>422</sup> Ebenda, S 16 bzw. Strzygowski, Kunde, Wesen und Entwicklung, 1922, S 31.

<sup>423</sup> Strzygowski, Kunde, Wesen und Entwicklung, 1922, S 48.

*Leben brauchbar und verständlich deutbar machen soll.*<sup>424</sup> Das Kunstwerk im Sinne einer *Gestalt* ist ein „*Zeichen; es muss für sich verständlich sein oder soll einen Gegenstand verwirklichen.*“ Die *Gestalt* spielt in der Bildenden Kunst eine dem Buchstaben in der Literatur vergleichbare Rolle, dem voraus sie allerdings ihre „*unmittelbare Verständlichkeit durch die Anschauung*“ besäße.<sup>425</sup> *Gegenstand* und *Gestalt* entstammten dem „*Leben, der Kultur und Natur*“.<sup>426</sup> In der künstlerischen Entscheidung des „*wie*“ arbeiteten diese beiden Kategorien oft dem „*Inhalt*“ oder der „*Form*“ entgegen. *Gegenstand*, *Gestalt*, *Form* und *Inhalt* durchdringen einander auf der Suche nach „*künstlerischer Einheit im Sinne der beabsichtigten Wirkung*“<sup>427</sup>, die *Form* trete mit der *Gestalt*, das (objektive) Zeichen gegen die (subjektive) künstlerische *Form* in Wettstreit: „*die Spannung zwischen den beiden ist eine der stärksten Quellen künstlerischer Erregung.*“<sup>428</sup> Die *Form* trifft die Wahl aus „*Masse, Raum, Licht und Farbe*“ und gruppiere diese, im *Inhalt* trete die „*nach Ausdruck ringende seelische Kraft*“ des Künstlers zu Tage, aus der heraus bestimmte Techniken gewählt wurden.<sup>429</sup>

Letzter von der Wesensforschung abzudeckender Bereich ist der inhaltliche: „*Ein Kunstwerk in diesem Sinne ist der seelische Gehalt des Künstlers, in ein anschauliches Bekenntnis umgesetzt. Es hat daher jeder Künstler seinen eigenen Inhalt.*“<sup>430</sup> Der *Inhalt* ist der unmittelbare Ausdruck aller anderen künstlerischen Werte, die in ihm mittelbar gegenwärtig werden, in ihrer Zusammenfassung durch den *Inhalt* verleiht der Künstler seiner Persönlichkeit in seiner Kunst einen spezifischen Ausdruck. Diese Persönlichkeiten können nach „*Einzelpersönlichkeit*“ und nach „*Massenpersönlichkeit*“ geschieden werden. Der „*Große*“ erhebe sich über den Durchschnitt einer „*örtlichen, zeitlichen oder gesellschaftlichen Masse*“, die *Massenpersönlichkeit* einer Gesellschaft dagegen, zeige das was diese typischerweise ausmache.<sup>431</sup>

---

<sup>424</sup> Ebenda, S 54.

<sup>425</sup> Ebenda, S 55. Gestalten können sich als geometrische Gestalten (Kubismus) oder darstellende Gestalten (naturnah, naturfern) oder überlieferte Gestalten (gestaltete Metamorphosen im Ablauf kultureller Entwicklung) zeigen. Vgl. ebd. S 60f.

<sup>426</sup> Strzygowski, Plan und Verfahren, 1922, S 17.

<sup>427</sup> Ebenda, S 18.

<sup>428</sup> Strzygowski, Kunde, Wesen und Entwicklung, 1922, S 63.

<sup>429</sup> Strzygowski, Plan und Verfahren, 1922, S 19. In ders., Kunde, Wesen und Entwicklung, 1922, S 65ff werden als Unterpunkte zur „*Masse*“ außerdem noch der Punkt, die Linie, die Fläche, der Block angeführt.

<sup>430</sup> Strzygowski, Kunde, Wesen und Entwicklung, 1922, S 72.

<sup>431</sup> Ebenda, S 76f.

Um völlige Objektivität zu gewähren, ist jedoch auch im Bereich der *Wesenswissenschaft* ein persönliches „Geschmacksurteil“ untersagt: „Um das zu ermöglichen, werden Verfahren zu suchen sein, die ein solches rein sachliches Feststellen und Sichten der künstlerischen Werte ebenso gewährleisten, wie es die statistischen und historisch-philologischen Methoden neben dem vorläufigen Vergleichen auf Ähnlichkeiten hin im Rahmen der Denkmalkunde ermöglichen.“<sup>432</sup>

Als dritter Abschnitt bleibt noch die dem Künstler gewidmete „*Entwicklung*“. Das Kunstwerk stehe hier nicht als selbstständige, für sich bestehende Schöpfung da, sondern als „*Zeuge(n) einer schöpferischen Tat*“, die aus der Biographie bzw. der Persönlichkeit des Künstlers heraus zu verstehen sei, der Forscher „*gehe von der in der Wesensforschung vergleichend aufgezeigten Ursprungsmöglichkeit der künstlerischen Werte aus, suche sie zu erklären und untersuche, zu welchen schöpferischen Einheiten sie sich im Laufe der Geschichte untereinander verbinden und welche Kräfte die Entstehung dieser Verbindungen gezeitigt haben.*“<sup>433</sup>

Die Frage nach der Entwicklung sei demnach eine nach den im Werk auffindbaren, individuellen und überindividuellen, also kulturellen Einheiten. Es stehe der „*Ursprung*“ des Kunstwerks zur Debatte, nicht seine Wirkung – ein Kunstwerk zu „*kennen und verstehen heißt noch nicht es seiner Entstehung nach aus dem Zusammenhange des geschichtlichen Lebens heraus erklären zu können.*“<sup>434</sup> Hier trete die Forschung nach der Entwicklung ein, zu einer quantitativ-historischen, einer qualitativ-künstlerischen Analyse tritt also nunmehr die Frage nach dem „*Werden des Werks*“ auf. Diese Entwicklungsfragen richten sich an „*den Urheber des Denkmals, beziehungsweise Kunstwerkes, an den Künstler. Er ist der unmittelbare Träger der Entwicklung. So rasch ein körperliches Dasein, das Leben, entwindet, ist es doch allein der Schlüssel zum Verständnis seiner Taten und der der Kunst.*“<sup>435</sup> In der Frage nach der Entwicklung ist die Frage nach einer „*Feststellung*“ der Kräfte, die im Kunstwerk zu Wirkung kommen, enthalten.<sup>436</sup> Nach Strzygowski stehe der Künstler im Schnittpunkt von Determinanten, die ihn in seiner Tätigkeit prägen. Dies seien einerseits die künstlerischen Werte, die im Kapitel „*Wesen*“ besprochen wurden und die das Medium der Tätigkeit, das Artefakt selbst, betreffen. Desweiteren sei der Künstler jedoch auch durch andere Kräfte bestimmt, die außerhalb der Art und Weise seines Gegenstandes lägen. Es sind dies die Kräfte der *Beharrung* (Boden und Blut), Kräfte des *Willens* (Gesellschaft) und Kräfte der *Bewegung* (Zeit), die den Künstler in seiner individuellen

---

<sup>432</sup> Ebenda, S 28.

<sup>433</sup> Strzygowski, Plan und Verfahren, 1922, S 21.

<sup>434</sup> Strzygowski, Kunde, Wesen und Entwicklung, 1922, S 82.

<sup>435</sup> Ebenda, S 89.

<sup>436</sup> Strzygowski, Krisis, 1923, S 194.

Konkretisierung einer historischen Lage prägen.<sup>437</sup> Den Kräften gemeinsam ist, dass sie den Künstler bestimmten Energien aussetzen, die in ihm zur Wirkung kommen, ein Entziehen – und sei es auch ein bewusstes – scheint nicht möglich, da er selbst bei einer Negation der Kräfte durch sie geprägt wäre.

Die Kräfte der *Beharrung*, von *Boden und Blut* also, behandeln geographische wie genetische Voraussetzungen.<sup>438</sup> So seien die unterschiedlichen Verfasstheiten von Norden und Süden bzw. den Zwischengebieten und die damit einhergehenden genetischen Prägungen einzubeziehen. Bei den genetischen Zusammenhängen konzediert Strzygowski selbst: „*Es handelt sich hier wohl um das dunkelste Gebiet der Entwicklungsforschung, um die Blutzusammenhänge und ihren Einfluß auf die bildende Kunst.*“ Auch gebe es noch zu wenige positive Erkenntnisse um hier abschließend zu urteilen, wenn auch Worringers Trennungen in primitive, orientalische, klassische und nordische Menschen mit deren eigenen formalen Strukturen (*Formenprobleme der Gotik*) wichtige Anregungen gebe, neigt Strzygowski dazu die „*Scheidung zwischen Nord und Süd, Vorstellung und Wille*“ als „*wichtiger*“ zu erachten.<sup>439</sup>

Die Kräfte des *Willens* zeitigen jene gesellschaftlichen Voraussetzungen, in die ein durch beharrende Kräfte geprägtes Individuum gelangt. Hier entsteht eine Kunst, die durch gesellschaftliche Machtstrukturen geprägt ist, auch der „*Große ist dem Zwang der Willensmächte nicht entzogen. Über die dadurch hervorgerufenen Kämpfe sind wir bei Michelangelo, Dürer, Rembrandt sehr wohl unterrichtet; bei Phidias und Leonardo können wir sie hinter allerhand Andeutungen vermuten.*“<sup>440</sup>

In den Kräften der Bewegung hingegen verbänden sich jene statischen Energien der „*Beharrung*“ und des „*Willens*“ im Sinne einer Entwicklung, die ähnlich wie in der Natur auch die Fähigkeit zur Korrektur innehat: „*Die Kräfte der Bewegung können sein: plötzliche des*

---

<sup>437</sup> Vgl. das Schema in: Strzygowski, *Krisis*, 1923, S 203.

<sup>438</sup> Strzygowski, *Krisis*, 1923, S 218ff.

<sup>439</sup> Ebenda, S 231.

<sup>440</sup> Ebenda, S 238. Das von Strzygowski entworfene Modell ähnelt Heideggers Konzept einer *Geworfenheit*. Die Umstände, in die man hineingeboren wird, können nicht frei gewählt werden. Ähnlich wie sich der heideggersche Mensch mit den Faktizitäten einer nicht von ihm gewählten Existenz auseinandersetzen hat, muss der strzygowskische Künstler mit den Kräften des Willens leben. Man könnte die Analogie noch weiterführen, indem man die Konzeption des *man* als einer nicht eigentlich-existentiellen Lage mit Strzygowskis Konzept einer *Machtgesellschaft* vergleicht, die ebenfalls einen Entfremdungsvorgang vom eigenen, seelischen Bedürfnis vorsieht.

*Umsturzes, allmähliche Übergänge aus einer Art in die andere, die ich Umbiegungen nenne, und jene natürlichen, die jeder zeitliche Ablauf mit sich bringt.*<sup>441</sup>

Zu den statischen Determinanten von „Beharrung“ und „Wille“ tritt also nun ein Element, das die Zeitunterworfenheit dieser Größen beachtet und somit einen Zusammenhang einführt, der in der Lage ist, die Verhältnisse *zum Tanzen* zu bringen. Geschichtlicher Ablauf ist nur zum Teil determiniert, es gibt auch das Moment der Spontaneität, des Chaos, mit dem im geschichtlichen Verlauf zu rechnen sei.

## II.V Strzygowskis Kunstverständnis als Quelle seiner Methodik - Versuch einer Einordnung

Im bisher vorliegenden Teil sollten Antworten auf die Frage nach einer geistigen Entwicklung Strzygowskis hinsichtlich seiner Methode, die wohl nicht getrennt von seiner Ästhetik gesehen werden kann, erarbeitet werden. Die in der Einleitung referierte Wiener Antrittsrede lieferte Ansatzpunkte hierfür. Aus den in ihr formulierten Prämissen ließ sich ein Blick zurück auf die Ausbildung Strzygowskis in München werfen, und ein Blick nach vor, was er selbst aus der in München erfahrenen Prägung entwickeln konnte.

Tief geprägt durch die Lehre von der Anschauung des Heinrich von Brunn und durchdrungen von dessen Forderung dieser Betrachtungsweise eine wissenschaftliche Systematik zu geben, beginnt Strzygowski die Arbeit an einem Schema, die ihn schließlich zu den eben referierten Werken der 1920er Jahre führen sollte. Strzygowski muss somit in den Kreis jener Systematiker aufgenommen werden, die vor / ab der Jahrhundertwende an der Ausarbeitung einer wissenschaftlichen Struktur der Kunstwissenschaften arbeiteten.<sup>442</sup> Eine besondere Nähe könnte für Strzygowski bei Konrad Fiedler gesucht werden, der ähnliche Vorbehalte sowohl gegen eine rein an Schönheit interessierte philosophische Ästhetik als auch gegen eine historistische Kunstgeschichte äußert.<sup>443</sup> Fiedlers Impetus einer „Überwindung des

---

<sup>441</sup> Ebenda, S 246f.

<sup>442</sup> Strzygowski selbst hat sich von seinen eigenen Forderungen nach einer besonderen Genauigkeit in Betrachtung des Einzelobjekts jedoch zu wenig beeindrucken lassen. Somit konnten ihm materiell zahlreiche Fehlschlüsse nachgewiesen werden. Vgl. etwa z.B. Bissing, Auseinandersetzung, Bd. 1, 1950, S 29, 31, 42, 79 bzw. derselbe, Auseinandersetzung, Bd. 2, S 85, 87, 89, 115, 122

<sup>443</sup> Vgl. Konrad Fiedler, Über die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst, S 07-29, in: Gottfried Boehm (Hg.), Konrad Fiedler, Schriften zur Kunst, Band I, München, 1971. Vgl. dazu auch Henckmann, Probleme, 1985, S 284. „*Inadäquat ist für ihn (Fiedler, Anm. HS) 1. Die Ästhetik, weil sie das Kunstwerk nur als Objekt des ästhetischen Genusses betrachte und von dem eigentlich Künstlerischen absehe; inadäquat ist 2. diejenige Kunstausslegung, die die Werke nur als Gefäß besonderer Gedankeninhalte betrachte; ebenso 3. eine Kunstgelehrsamkeit, die alles, was man über die Entstehung und Wirkung der Werke, über das Leben und Schaffen der Künstler aller Völker und*

*Historismus und des Subjektivismus in der Kunstbetrachtung*‘ scheint ebenso bei Strzygowski auffindbar, wie sein Interesse an der „*Erkenntnis der spezifisch künstlerischen Qualitäten*.“<sup>444</sup> In diesen methodischen Auseinandersetzungen erwies sich Strzygowski als in den Debatten seiner Zeit stehend, wenn er etwa immer wieder (so vor allem in *Forschung und Erziehung*, 1928) die Naturwissenschaften als Vergleichsmaßstab der Weiterentwicklung geisteswissenschaftlicher Fächer bemüht. Diese hätten den naturgeschichtlichen Boden verlassen und würden sich einer Wesensforschung der Natur annähern, ähnliches sei der Kunstforschung ebenfalls zu empfehlen.<sup>445</sup>

*Phänomenologie und Hermeneutik – zum Verstehen der Sachen* <sup>446</sup>

Bereits Strzygowskis methodische Äußerungen der 90er Jahre des 19. Jahrhunderts waren durch einen hermeneutischen Zug geprägt, der sich auch in der Verwendung spezifischer Terminologie, wie etwa „*Einfühlung*“ *expressis verbis* geäußert hatte.<sup>447</sup> Strzygowski war

---

*Zeiten wissen kann, zusammentrage und ordne, aber die Frage nach dem Wesen der Kunst außer Acht lasse; inadäquat ist 4. die beschreibende Kunstgeschichte, die die Werke in eine allgemeine Entwicklungsgeschichte der Kunst aufgehen lasse und in Gefahr stehe, das Historisch-Genetische für das eigentliche Wesen der Kunst auszugeben; unangemessen ist 6. auch die Kulturgeschichte der Kunst, die die Werke nur als Dokumente des gesamten Kulturlebens in Anspruch nehme oder sie als Mittel der Verfeinerung des Geistes oder der Bildung betrachte; schließlich 7. auch die Kunstphilosophie weil diese nur daran interessiert sei, die Werke in ein Gesamtbild der Welt und des Lebens einzugliedern.“*

<sup>444</sup> Kultermann, Geschichte, 1990, S 163f.

<sup>445</sup> Vgl. etwa Strzygowski, *Forschung und Erziehung*, 1928, S 64.

<sup>446</sup> Strzygowski, *Forschung und Erziehung*, 1928, S 39. Hervorhebung in der Überschrift durch HS.

<sup>447</sup> Strzygowskis Schüler Ernst Diez sieht die Tätigkeit seines Lehrers als eine Hermeneutik, die den Versuch unternehmen würde „den tieferen, verborgenen Sinn von großen Werken der bildenden Kunst“ zu ergründen. Dazu bedürfe es nicht nur einer wissenschaftlichen, sondern auch einer „intuitiven“ Hermeneutik, um zu einer „Kunstausslegung von Bedeutung“ zu gelangen. Vgl. Ernst Diez, Kritik Strzygowskis, 1963, S 108. Piotr O. Scholz sieht einen „hermeneutisch-semiotischen“ Zug in Strzygowskis *Orient oder Rom* sowie eine „intuitive Bewertung“ des syrischen Wüstenschlosses Mschatta, die ihm „dauerhaften Ruhm“ gesichert habe, vgl. Piotr O. Scholz, Josef Strzygowski, S 243-265, in: Höflechner, Pochat (Hg.), 100 Jahre, 1992, hier S 249, Anm. 336, ebenda auch S 264, Anm. 418 bzw. ebenda, S 257. Scholz hat dies in einem weiteren Aufsatz zu Strzygowski wiederholt: „Ich wage zu behaupten, daß Strzygowski als der praekursorische Denker für alle drei Strömungen in der Kunstgeschichte (Ikonologie, Hermeneutik und Semiotik, Anm. HS) anzusehen ist.“ Vgl. Piotr O. Scholz, J. Strzygowskis „Die Krisis der Geisteswissenschaften“ – 60 Jahre später, S 39-58, in: Nubica et Aethiopia, Warschau, Bonn, Heft IV-V, 1994/95, hier S 47.

wohl vor allem durch Brunn, der eine hermeneutische Zugangsweise zu den Bildern als Antidotum einer totalitären Philologie gegenüber empfahl, in dieser Richtung sensibilisiert: „*Brunns methodisches Instrumentarium – die kunstwissenschaftliche Hermeneutik – hätte 1885 nicht `moderner` sein können.*“<sup>448</sup> Etwa in der oben geschilderten Einlassung zu Michelangelo verwendet Strzygowski eine Sprache der (bild)hermeneutischen Topoi: „*Ich glaube, dass man schon, ohne das antike Vorbild für die Handbewegung zu kennen herausfühlen (Hervorhebung durch den Autor HS) dürfte, dass das Kind sich nach den Armen der Mutter richtet: durch sie eingeengt in seiner Bewegungsfreiheit liegt es schief, senkt es den Kopf und lässt den rechten Arm, der keinen Platz mehr innerhalb der Arme hatte, über den einen derselben herausfallen.*“<sup>449</sup> Der Erkenntnisprozess der Erklärung des Bildes aus seiner eigenen Sprache, seiner eigenen Logik, wird vom Autor als ein *herauszufühlender* definiert. Seine Erkenntnis gewinnt Strzygowski demnach aus einem *Einfühlungsprozess*. Auch in *Orient oder Rom* (1901) benutzt Strzygowski das Verb „*einleben*“ um jenen Prozess seiner Erkenntnis des Werks, seiner Apperzeption eines Objekts zu beschreiben.<sup>450</sup> In *Forschung und Erziehung* verwendet er den Begriff einer „*archäologischen Hermeneutik*“, deren Aufgabe in den „*Deutungen und Erklärungen*“ liege.<sup>451</sup> Des Weiteren ist etwa auch in der Wiener Antrittsrede ebenso wie in methodischen Texten vom Prozess der „*Einführung*“ die Rede.<sup>452</sup>

Strzygowski selbst hatte bei Wilhelm Dilthey (1833-1911) in Berlin studiert, wie seinem Promotionsakt zu entnehmen ist.<sup>453</sup> Strzygowski hatte Diltheys Schriften bereits in einem früheren Text empfohlen, als Gegengift gegen die „*Einseitigkeit*“ der *Kunsthistoriker*.<sup>454</sup> In *Forschung und Erziehung* werden die Ähnlichkeiten und Abgrenzungen zu Dilthey und vor allem zum Schüler Diltheys, dem Pädagogen Eduard Spranger (1882-1963), deutlich. Ausgangspunkt sei der gleiche, nämlich für die „*Verknüpfung*“ unterschiedlicher „*Tatsachen*“

---

<sup>448</sup> Sünderhauf, Griechensehsucht, 2004, S 64.

<sup>449</sup> Josef Strzygowski, Michelangelo, 1891, S 216.

<sup>450</sup> Das Wort „*einleben*“ wird von Strzygowski expressis verbis in diesem Sinn verwendet, wenn er ein Artefakt beschreibt in dessen „*Ausdrucksweise*“ man sich erst noch „*einleben*“ müsse. Siehe Strzygowski, *Orient oder Rom*, 1901, S 113.

<sup>451</sup> Strzygowski, *Forschung und Erziehung*, 1928, S 66. Dabei bezieht sich Strzygowski offensichtlich auf die „*Archäologische Hermeneutik*“ (1919) seines Berliner Lehrers Carl Robert, der er eine begeisterte Rezension gewidmet hatte. Vgl. Josef Strzygowski, Carl Robert, 1920, S 322.

<sup>452</sup> Strzygowski, *Kunstgeschichte Wiener Universität*, 1909, S 398 bzw. Strzygowski, *Zukunft der Kunstwissenschaft*, 1903, S 433f.

<sup>453</sup> Vgl. Strzygowski, *Vita scriptoris*, in: Promotionsakt, LMU, Zl. 0-I-65p.

<sup>454</sup> Strzygowski, *Wandel*, 1914, S 10.

ein „*wissenschaftliches Verfahren*“ einzuführen, „*ihre Strukturlehre und das Verfahren des Verstehens laufen darauf hinaus*.“<sup>455</sup> Besonders das Konzept einer Deutung „*immanenter Strukturen*“ erweise sich als verwandt mit Strzygowskis „*Wesensbetrachtung*“.<sup>456</sup> Wilhelm Dilthey gilt als der Begründer einer eigenen geisteswissenschaftlichen Identität, die er in Abgrenzung zu den Naturwissenschaften entwickelte. Ursprünglich historistisch geprägt verstand er jedoch bald die „*historistische Geschichtsschreibung nur als eine unter mehreren möglichen. Vor allem ging es ihm um eine Historiographie, die den Sinn für das Individuelle der historistischen Quellenkritik mit der Fähigkeit vereint, geschichtliche Erklärungen zu liefern*.“<sup>457</sup> Dilthey kam als Professor im selben Jahr an die Berliner Universität wie Strzygowski als Student, sein philosophisches Projekt bestand in einer Überwindung des Naturalismus und Positivismus, die eine deterministische Anthropologie etabliert hatten. Dilthey setzte ein Menschenbild dagegen, das eine tiefe Verwurzelung in Geschichte und Kultur vorsah. Daher hätten die Geisteswissenschaften eine wesentlich unterschiedliche Methodik zu gewärtigen, als etwa die Naturwissenschaften. Zentraler Begriff für Diltheys Auffassung von sinnerfüllter Betrachtung ist das Wort „*Verstehen*“, in ihm erfüllt sich die „*geisteswissenschaftliche Erkenntnis*“.<sup>458</sup> Die Natur könnte laut Dilthey „*erklärt*“ werden, das Seelenleben jedoch nur „*verstanden*“.<sup>459</sup> Aufgabe der Geisteswissenschaften sei es nunmehr sich in dieses Seelenleben eines anderen hineinzusetzen, es nachzuerleben. Dieses Nacherleben sei auch ein *Einfühlen* oder *Nachfühlen* (Dilthey) fremder Seelenzustände. Dieses Nachfühlen des Singulären bzw. dessen Erhebung zur „*Objektivität*“ sei die Bedingung der philologischen und geschichtlichen Wissenschaften.<sup>460</sup> Dieses Verstehen entwickle sich unter wissenschaftlichen Bedingungen zur Auslegung, die Wissenschaft dieser Kunst der Auslegung hieße Hermeneutik. In Diltheys 1883 erschienener *Einleitung in die Geisteswissenschaften* ist von Hermeneutik noch nicht die Rede, wohl aber in der 1900 publizierten Studie *Die Entstehung der Hermeneutik*.<sup>461</sup>

---

<sup>455</sup> Strzygowski, *Forschung und Erziehung*, 1928, S 27.

<sup>456</sup> Ebenda, S 86.

<sup>457</sup> Poul Lübcke, *Wilhelm Dilthey, Geist und Natur*, S 53-68, in: Anton Hügli, Poul Lübcke (Hg.), *Philosophie im 20. Jahrhundert*, Band 1, Phänomenologie, Hermeneutik, Existenzphilosophie und Kritische Theorie, Reinbek bei Hamburg, 1992, hier S 54.

<sup>458</sup> Lübcke, *Dilthey*, 1992, S 59.

<sup>459</sup> Jean Grondin, *Hermeneutik*, Göttingen, 2009, hier S 26.

<sup>460</sup> Wilhelm Dilthey, *Die Entstehung der Hermeneutik*, S 317-338, in: *Wilhelm Diltheys Gesammelte Schriften*, Band V, Stuttgart 1990, hier S 317.

<sup>461</sup> Wilhelm Dilthey, *Einleitung in die Geisteswissenschaften, Versuch einer Grundlegung für das Studium der Gesellschaft und der Geschichte*, *Gesammelte Schriften*, Bd. I, Stuttgart, 1990, hier S

Nach Strzygowski sei Diltheys Irrtum in einem mangelnden Bezug auf die Sachen gelegen, er habe anstatt dessen „mit dem Denken“ begonnen. Auch in seinem Text zur „Entstehung der Hermeneutik“ erweitert Dilthey zwar seine Methode auf „Steine(n), Marmor, musikalisch geformte(n) Töne(n)“, primär gilt ihm die Hermeneutik jedoch als die bestimmten Regeln unterworfenen „Kunstlehre der Auslegung von Schriftdenkmälern.“<sup>462</sup> Erst durch die Verbindung mit der Anschauungslehre Brunns war die Übertragung der von Dilthey entworfenen Auslegungstechnik auf Werke der Kunst für Strzygowski möglich geworden. Es bedurfte dieses emanzipativen Vorganges der Ablösung von der Philologie, auf die sich Dilthey noch vorrangig bezog – wenn er auch bereits die Geisteswissenschaften insgesamt im Blick hatte. Auch Diltheys Schüler hätten den Fehler begangen das „edle Denken“ dieser „prachtvolle(n) Erscheinung“ nicht an den Sachen selbst zu überprüfen.<sup>463</sup> Einer jener Schüler, Eduard Spranger, gilt als einer der Verteidiger des humanistischen Gymnasiums. Gemeinsam mit Werner Jaeger war Spranger einer der führenden Vertreter des *Dritten Humanismus*, dem er auch seinen 1921 gehaltenen Vortrag *Der gegenwärtige Stand der Geisteswissenschaften und die Schule* widmete.<sup>464</sup> Spranger vertrat ein auf dem humanistischen Gymnasium aufbauendes Bildungskonzept, in welchem die gymnasiale philologische Ausbildung eine zentrale Rolle spielte. Diese Disposition machte ihn zum idealen Gegenspieler Strzygowskis, die gemeinsame Prägung durch Diltheys Hermeneutik allerdings schwächte diese Gegnerschaft wiederum ab. Dilthey und Spranger hätten sich immerhin die „ernsteste Mühe“ gegeben „die bisherige Art des Betriebes der Geisteswissenschaften im Wege von Philologie, Geschichte und Philosophie irgendwie in wissenschaftliche Bahnen zu bringen“.<sup>465</sup>

Spranger erwies sich jedoch als Verteidiger einer Philologie, deren letztes Ziel der Humanismus sei, wissenschaftliches Interesse habe sich jenen Kulturen zuzuwenden, deren Äußerungen in schriftlicher Form vorlägen. Diese Feststellung sei allein im Interesse einer Erforschung der Mittelmeer-Kulturen, der Norden und Süden hingegen hätten Rohstoffe verwendet, die aufgrund der klimatischen Bedingungen nicht überleben konnten, postuliert Strzygowski dagegen.<sup>466</sup> Wissenschaft auf der Suche nach Wahrhaftigkeit habe sich

---

XVIII. Erstmals erschien der Text im Jahr 1883, bzw. Wilhelm Dilthey, Die Entstehung der Hermeneutik, in: Wilhelm Diltheys Gesammelte Schriften, Band V, Stuttgart 1990, S 317-338.

<sup>462</sup> Dilthey, Entstehung, 1900, S 319f. Erstmals erschien der Text im Jahr 1900.

<sup>463</sup> Strzygowski, Forschung und Erziehung, 1928, S 95.

<sup>464</sup> Eduard Spranger, Der gegenwärtige Stand der Geisteswissenschaften und die Schule, Leipzig, Berlin, 1922.

<sup>465</sup> Strzygowski, Forschung und Erziehung, 1928, S 27.

<sup>466</sup> Ebenda, S 21

dagegen nicht nur mit Dingen zu beschäftigen, von denen man Kenntnis habe: *„Die sogenannte Wissenschaft hat es dann leicht, allem aus dem Wege zu gehen, von dem wir nichts wissen und das wahrscheinlich wichtiger ist als alles, was wir wissen – oder zu wissen glauben; denn es kommt noch sehr darauf an, wie wir unser Wissen in einen Rahmen bringen.“*<sup>467</sup>

Im Grunde schon gegen Diltheys Auffassung von einem Bewusstsein, das vorgeprägt ist, postuliert Strzygowski die reine sachliche Erkenntnis: *„Ich komme von der Bildenden Kunst und den Kunstwerken als Sachen her, denen ich Kunde, Wesen und Entwicklung abzulauschen suchte; die darüber geäußerten Meinungen, und wenn sie auch angeblich in strengster wissenschaftlicher Form gehalten waren, haben für mich immer mehr an Wert verloren. Ich mußte lernen, ganz meine eigenen, rein aus der Erfahrung gewonnenen Wege gehen. Man gibt diesem Verhalten gern wegwerfend den Beigeschmack des Positivismus.“*<sup>468</sup> Dilthey hatte in seinem (nie erschienenen) zweiten Band der *Einleitung in die Geisteswissenschaften* dagegen ein Subjekt, ein Bewusstsein präsentiert, das eben nicht ohne einen Bezug zur Außenwelt zur Erkenntnis gelangen konnte: *„In den Adern des erkennenden Subjekts, das Locke, Hume und Kant konstruieren, rinnt nicht wirklich Blut, sondern der verdünnte Saft von Vernunft als bloßer Denktätigkeit. Mich führte aber historische wie psychologische Beschäftigung mit dem ganzen Menschen dahin, diesen in der Mannigfaltigkeit seiner Kräfte, dies wollend und fühlend vorstellende Wesen auch der Erklärung der Erkenntnis (...) zugrunde zu legen.“*<sup>469</sup> Gegen diese, auch von Spranger geteilte, Einschätzung der Unmöglichkeit objektiver Erkenntnis bezieht Strzygowski mit eben einem Rückgriff auf Kant Position.

Strzygowski sieht seine Phänomenologie der Kunst als die Möglichkeit einer Erkenntnis des Dinges an sich, die nicht mit Erscheinungen zu rechnen brauche: *„Wie Kant in seiner Art vom Ding an sich sprach, so könnten wir von der Sache an sich sprechen und sie, nicht die Meinung, die wir uns darüber gebildet haben, zum Ausgangspunkte machen.“*<sup>470</sup>

Die strzygowskische Differenzierung von „Sache“ und „Meinung“ spiegle sich demnach in der Kantschen Unterscheidung von „Ding an sich“ und „Erscheinung“. Diese Kunst- *„Sachen, die empfindlich wie eine Magnetnadel, zwischen Natur und Menscheng Geist die Seele aufzeigen“*<sup>471</sup> sind ein Gegenstand primärer Erkenntnis, der Forscher könne den vermittelnden Geist, das Vorurteil, ausschalten. *„Humanistische Wissenschaft“* befinde sich zur *„Forschung“* im selben gegensätzlichen Verhältnis wie etwa *„Idealismus“* und

---

<sup>467</sup> Ebenda, S 24.

<sup>468</sup> Ebenda, S 08.

<sup>469</sup> Dilthey, *Einleitung*, 1883 (1990), S XVIII.

<sup>470</sup> Strzygowski, *Forschung und Erziehung*, 1928, S 61.

<sup>471</sup> Ebenda, S 10.

„Positivismus“ also „Gedankenschieberei“ und „Sachlichkeit“.<sup>472</sup> Eine sachlich strenge Methode erbringe eben die sicheren, positiven Aussagen über die Werke.

Sprangers Positionierung, dass der „sog. objektive Befund“ bereits eine „Leistung eines deutenden (...) Verfahrens“ sei, bzw. hiermit eine Grenze des Positivismus erreicht sei, wird von Strzygowski demnach ebenso verworfen.<sup>473</sup> Er als Wissenschaftler, der in „eine einzige Geisteswissenschaft“ Einblick gewinne, sei in der Lage positive Erkenntnis aus seinem Gegenstand zu erhalten. Im Gegensatz zu Spranger, der „sich über alle aus zweiter Hand“ informiere.<sup>474</sup> Strzygowskis Konzept einer „Beschauerforschung“ schließe den wissenschaftlichen Beschauer mit ein, hier sei der „Wert der Tatsache“ anhand des Forschers „nachzuprüfen“, Spranger bleibe „verborgen“, dass „Verstehen zweierlei sein kann: Verstehen der Sachen und Verstehen des Beschauers“.<sup>475</sup> Mögliche „Fehlerquellen“ einer Sachforschung dürften jedoch nicht übersehen werden, die Erkenntnis von „Wesenwerte(n)“ und „Entwicklungskräften“ seien naturgemäß schwerer zu erlangen als die banalen historischen Fakten.<sup>476</sup> Den Einwand Sprangers, dass ein erkennendes Bewusstsein in seinem Erkennen bereits vorgeprägt ist, vermag Strzygowski mit einer Externalisierung dieses Problems in die „Beschauerforschung“ zu verweisen. Freilich entkräftet er damit nicht, dass auch der Beschauerforscher in seiner Tätigkeit kein unvoreingenommenes wissenschaftliches Bewusstsein abrufen kann.<sup>477</sup> Strzygowski geht weiter zum Gegenangriff über, wenn er im von Spranger präsentierten Konzept des Verstehens keine tatsachenbasierte Methodik erkennen will. Verstehen sei laut Spranger „die Deutung geistiger Erscheinungen durch Zurückführung auf sinnvolle Verknüpfungen, d.h.

---

<sup>472</sup> Ebenda, S 29. Marosi, Strzygowski, 2008, S 106 sieht Strzygowskis „festes Beharren auf Grundsätzen der positivistischen Methode und der Milieutheorie des 19. Jahrhunderts“ als Zeichen veralteter Methodologie.

<sup>473</sup> Spranger, gegenwärtiger Stand, 1922, S 68.

<sup>474</sup> Strzygowski, Forschung und Erziehung, 1928, S 30.

<sup>475</sup> Ebenda, S 39.

<sup>476</sup> Strzygowski, Forschung und Erziehung, 1928, S 30.

<sup>477</sup> Anhand der von Strzygowski und Spranger ausgetragenen Debatte ließe sich die moderne Auseinandersetzung der Kunstwissenschaften mit der (zeitgenössischen) Kunst skizzieren: Dem „Interpreten“ werde ein „Ort vis à vis seiner Gegenstände“ zugewiesen, „der aber insofern fiktiv ist, als er seine eigenen Koordinaten nicht selbst historisch definiert.“ (...) „Das Pathos historischer Objektivität lebt von der – nicht selten undurchschauten – Überzeugung, daß sich zwar alles unter der Sonne historisch betrachten lasse, daß alles einen historischen Index trägt, außer dem einen: der wissenschaftlichen Einstellung des Forschers selbst. Nur so vermag sie auch jenen objektiven, der Zeit enthobenen Anspruch auf Richtigkeit oder Wahrheit zu garantieren.“ Vgl. Gottfried Boehm, Die Krise der Repräsentation, S 113-129, in: Lorenz Dittmann (Hg.), Kategorien und Methoden der Deutschen Kunstgeschichte 1900 – 1930, Stuttgart, 1985, hier S 124.

wertbestimmende Zusammenhänge“.<sup>478</sup> Laut Strzygowski hätte man es demnach beim Verstehen nicht mit einer tatsachenbasierten Auslegung, sondern erneut mit einer Deutung zu tun.<sup>479</sup> Dagegen sei eine auf *Sachlichkeit* gebaute Methode ins Feld zu führen: „Die deutsche Sprache hat gerade dieses Wort und nicht „Ding“ für unsere Zwecke verwendbar ausgebildet. Jede Sache hat ihr Wesen: von diesem auszugehen, heißt sachlich arbeiten und Sachlichkeit ist die Gesinnung, die dieses Vorgehen zum Grundsatz hat“.<sup>480</sup>

Diltheys Konzeption eines auf einem „*Erlebnis*“ basierendem Verstehens, das insofern keine Trennung zwischen dem erkennenden Subjekt und dem erkannten Objekt kennt, scheint Strzygowski jedoch nicht fremd zu sein, wenn er einen rationalen Zugang zum Kunstwerk, nicht zuletzt von sich selbst, fordern muss: „Es ist für niemanden angenehm, eine Sache, vor der wir uns in Ehrfurcht neigen und deren Würde eben in der Einheit ihrer Gesamterscheinung liegt, anzufassen wie einen Kadaver, den man nach Gutdünken zerlegt, nachdem die Seele aus ihm gewichen ist. Um wie viel schwerer, wenn es sich um ein lebendes, gesundes, Wesen wie das Kunstwerk handelt.“<sup>481</sup>

Strzygowskis Selbstverständnis seiner auf objektiven Fakten basierenden Wissenschaft verlangt es demnach geradezu dieses Erlebnis eines Organismus zu rationalisieren, es in seine objektivierbaren Einzelteile zu zerlegen – dies fordere jedoch einen ethischen Zugang des Forschers zu seinem Gegenstand. Die Frage nach dem Prozessualen des Verstehens an sich, stellt jedoch Strzygowski nicht. Das von Dilthey im *hermeneutischen Zirkel* präsentierte Problem einer paradoxen Erkenntnis im Zusammenhang von Einzel-Erkenntnis und Gesamt-Erkenntnis übergeht er stillschweigend.<sup>482</sup> Auch Dilthey selbst sah im *hermeneutischen Zirkel* keinen Mangel seiner Theorie sondern eine Eigenart des Verstehensprozesses.

Bei aller Kritik an unterschiedlichen Positionierungen Diltheys und vor allem Sprangers ist die Hermeneutik als Technik des Verstehens und Deutens, vor allem in ihrer Verbindung mit

---

<sup>478</sup> Spranger, gegenwärtiger Stand, S 37.

<sup>479</sup> Strzygowski, *Forschung und Erziehung*, 1928, S 57.

<sup>480</sup> Ebenda, S 61.

<sup>481</sup> Strzygowski, *Kunde, Wesen und Entwicklung*, 1922, S 32.

<sup>482</sup> Vgl. Dilthey, *Entstehung*, 1900 (1990), S 330. „Hier macht sich nun die zentrale Schwierigkeit aller Auslegungskunst geltend. Aus den einzelnen Worten und deren Verbindungen soll das Ganze des Werkes verstanden werden, und doch setzt das volle Verständnis des einzelnen schon das des Ganzen voraus. Dieser Zirkel wiederholt sich in dem Verhältnis des einzelnen Werks zu Geistesart und Entwicklung seines Urhebers, und kehrt ebenso zurück im Verhältnis dieses Einzelwerks zu seiner Literaturgattung.“

Anschaulichkeit, essentiell für Strzygowskis Methodik. Ist dieser Zusammenhang beim frühen Strzygowski aus den Texten selbst heraus lesbar, erfolgt beim späten Strzygowski die Integration der hermeneutischen Technik in eine bestimmte Phase seiner Interpretationstechnik, der *Wesensbetrachtung*.

Um diese *Wesensbetrachtung* jedoch auf eine wissenschaftliche, objektive Grundlage stellen zu können, habe ihr eine phänomenologische Untersuchung der Sache im Sinne einer reinen Beschreibung voranzugehen.

Dilthey sei ja laut Strzygowski deswegen gescheitert, weil er sich statt auf die Sachen selbst, an das „*Denken*“ gehalten habe. Die Sachen jedoch, und ihre objektive Erfahrung durch eine schulische mathematische Ausbildung – wie dies Brunn verlangt hatte – garantierten einen unbefangenen Blick auf die Wirklichkeit. Dies ähnelt sehr der Kritik Edmund Husserls (1859-1938) an Dilthey, der in seiner Schrift *Philosophie als strenge Wissenschaft* (1910/11) Diltheys Relativismus kritisierte, und versuchte auf Basis seiner Phänomenologie eine objektive, überzeitliche und nicht durch Weltanschauung geprägte Wissenschaft zu etablieren. Husserl war von der Mathematik ausgegangen und hatte einen psychologischen erkenntnistheoretischen Zugang vertreten bis er durch neukantianische Kritik an diesem in seinen *Logischen Untersuchungen* (1900, 1901) den Terminus der *Phänomenologie* für seine neuen Überzeugungen einführte. Die Philosophie sei methodisch den Naturwissenschaften unterlegen, Dilthey etwa versuche sie als weltanschaulich geprägt der Religion oder der Kunst anzunähern. Dieses methodische Manko hatte ja auch Strzygowski der Kunstgeschichte gegenüber immer wieder geäußert, und wie Strzygowski es der Kunstgeschichte unterstellt, meint auch Husserl von der Philosophie, dass sie überhaupt „*noch keine Wissenschaft*“ sei, der Wissenschaftlichkeit noch völlig entbehre.<sup>483</sup>

Husserls Impetus war es, den durch verschiedenste Traditionen verstellten Blick auf die Sachen selbst freizuräumen: „*Die Sachen selbst, um die es dabei geht, liegen uns nicht unverkannt vor Augen, sie sind da und nicht da, bekannt und verkannt zugleich.*“<sup>484</sup> Husserls Anspruch die Sachen allein aus sich Selbst zu betrachten, bedeute einen Erkenntnisfortschritt der aus „*anfänglicher „Anschauungsferne“* bis zu „*absoluter Nähe*“ führe.<sup>485</sup> Die Philosophie als Wissenschaft müsse jedenfalls von vorne beginnen, ohne den Ballast theoretischer Vorurteile: Diese Philosophie ohne jedwedes Vorurteil könne nur auf

---

<sup>483</sup> Edmund Husserl, *Philosophie als strenge Wissenschaft*, S. 03-63, in: Thomas Nenon, Hans Rainer Sepp (Hg.), *Edmund Husserl, Gesammelte Werke*, Bd. XXV, Aufsätze und Vorträge (1911-1921), Dordrecht, 1987, hier S. 04.

<sup>484</sup> Bernhard Waldenfels, *Einführung in die Phänomenologie*, München, 1992, hier S. 17.

<sup>485</sup> Waldenfels, *Phänomenologie*, 1992, S. 19.

„die Sachen selbst“ zurückgehen.<sup>486</sup> Zunächst wäre rein deskriptiv zu agieren, ohne eine Theorie zwischen sich selbst und die zu beobachtende Sache zu tolerieren: „Nicht von den Philosophien, sondern von den Sachen und Problemen muß der Antrieb zur Forschung ausgehen.“<sup>487</sup> Grundlage einer Philosophie konnte daher nur die „*theoriefreie, rein beschreibende Lehre der Phänomene sein, kurz: eine Phänomenologie.*“<sup>488</sup> In *Forschung und Erziehung* verwendet Strzygowski die von seinem Altersgenossen Edmund Husserl geprägte zentrale Forderung der Phänomenologie „Zu den Sachen selbst“ *expressis verbis*: „Die Geisteswissenschaften haben fast aufgehört, ihre Sachen für sich reden zu lassen, sie wissen alles besser als diese Sachen selbst es verlangen würden, wenn der Gelehrte sich lediglich zu ihrem Werkzeuge machte. Darin, sich zum Werkzeuge der Sachen zu machen, liegt der Kern dessen, was wir Forschung nennen: die Sachen müssen selbst sagen, was in ihnen steckt; ich, ihr Erforscher, darf mich ihnen so wenig wie möglich mit eigenen Gedanken aufdrängen, darf lediglich helfend dabei stehen, um sie zum Sprechen zu bringen.“<sup>489</sup> Und ähnlich wie Strzygowski aus der Sachlichkeit seiner Methode heraus für sich selbst die Bezeichnung eines Positivisten wählt, tut dies auch Husserl in seiner 1913 erschienenen Schrift *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*: „Sagt Positivismus soviel wie absolut vorurteilsfreie Gründung aller Wissenschaften auf das Positive, d. i. originär zu Erfassende, dann sind wir die echten Positivisten.“<sup>490</sup> Obwohl Strzygowski die Kenntnis Husserls nie erwähnt, scheint die terminologische Überschneidung ihrer Äußerungen und die Verwandtschaft ihrer Ansätze frappant. Ähnlich wie Husserl hatte Strzygowski immer wieder die mangelnde wissenschaftliche Legitimation einer humanistischen Kunstgeschichte moniert, die sich der Immanenz ihrer Vorurteile nicht bewusst war. Dagegen positionierte er sein von Brunn vermitteltes Konzept einer Erkenntnis über die Anschaulichkeit als Grundvoraussetzung von wissenschaftlicher Erfahrung. Die

---

<sup>486</sup> Husserl, *strenge Wissenschaft*, 1911 (1987), S 10.

<sup>487</sup> Ebenda, S 61.

<sup>488</sup> Poul Lübcke, Edmund Husserl, *Die Philosophie als strenge Wissenschaft*, S 53 – 110, in: Anton Hügli, Poul Lübcke (Hg.), *Philosophie im 20. Jahrhundert*, Band 1, *Phänomenologie, Hermeneutik, Existenzphilosophie und Kritische Theorie*, Reinbek bei Hamburg, 1992, hier S 76.

<sup>489</sup> Strzygowski, *Forschung und Erziehung*, 1928, S 24. Vgl. auch ebd., S 141, „*Sachen der Gegenwart und ihre Werte aus der Vergangenheit verstehen lehren, die Vergangenheit nicht als ein Hintereinander von Geschehnissen und Denkmälern allein genommen, sondern als Fundgrube von Beständen, Werten und Kräften, die über den Menschen, das Menschentum und die Geschichte der Menschheit Auskunft geben, b.z.w. was die Sachen selbst und deren Beschauer, wie in dem, was sich vom Erhaltenen auf das Nichterhaltene erschließen läßt.*“

<sup>490</sup> Edmund Husserl, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*, Halle an der Saale, 1913, S 38.

Hermeneutik gilt ihm als Auslegungskunst, so wie Dilthey sie beschrieben hatte, allerdings dürfe diese erst nach einer strengen Analyse der Sache beginnen. Eine wissenschaftliche Kunstforschung benötige also beides, Hermeneutik und Phänomenologie.

Auch Husserl verwendet den für Strzygowski so zentralen Begriff der *Anschauung*, dessen Tragweite auch ihm über das Verständnis dieses Begriffs durch Empiristen, Naturalisten und Positivisten hinausgeht. Husserl sah die Anschauung als „*unmittelbare Gegebenheit, als Gegenwärtigung*.“<sup>491</sup> Im Verständnis dieser Anschauung ergibt sich eine weitere frappante Überschneidung von Strzygowskis und Husserls Erkenntnis, wenn etwa Strzygowski in seiner Wiener Antrittsrede zwischen einer allgemein wiedererkennbaren künstlerischen „*Gestalt*“ als Idee eines Dinges, das die Eigenschaften der Einzeldinge in sich vereint, handelt. Dieser allgemeinen Gestalt arbeite nunmehr die „*Form*“ des individuellen Kunstwerks gleichsam entgegen – aus dieser Spannung entstehe dann das Kunstwerk.<sup>492</sup> Husserl hatte, ebenfalls auf der Platonischen Ideenlehre aufbauend, die Funktion einer „*kategorialen Anschauung*“ benannt, in der jene Sinneseindrücke aufgehoben sind, die über die Erkenntnis einer Einzelform hinaus zur Allgemeinheit komplexer Erfahrung hinausgehe. In dieser „*kategorialen Anschauung*“ sind Gegenstände aufgrund ihrer „*Wesensgesetze*“ aufgehoben, welche Strukturen bezeichnen, die diese Gegenstände gemeinsam haben. Beide, Strzygowski wie Husserl, bauen auf dieser platonischen Idee auf und beide verbinden mit der Idee eines Gegenstandes keine Metaphysik.<sup>493</sup>

## II.V.II Anschaulichkeit als Ausgangspunkt

Gedankliches Primat seines kunstwissenschaftlichen Ansatzes jedoch, das Strzygowski vor aller Beschreibung und Auslegung positioniert hatte, war der Gegenstand in seiner – wenn möglich – unmittelbaren Anschaulichkeit.<sup>494</sup> Diese bedeutete Strzygowski aber nicht nur ein theoretisch-abstraktes Modell in vielen seiner Arbeiten – wiedergegeben wurden vier davon – suchte er darüber hinaus mit ihrer Hilfe Ordnung in bis dato ungeordnetes Material zu bringen (*Taufe Christi*), künstlerische Entwicklung aufgrund von Stilkritik darzustellen (*Cimabue*) und seiner Meinung nach falsche, weil der Anschaulichkeit widersprechende, Interpretationen zu korrigieren (*Michelangelo, Leonardo*). Die Einbeziehung von Julius

---

<sup>491</sup> Lübcke, Husserl, 1992, S 86.

<sup>492</sup> Strzygowski, Kunstgeschichte Wiener Universität, 1909, S 398.

<sup>493</sup> Vgl. Lübcke, Husserl, 1992, S 86-92.

<sup>494</sup> Vgl. hierzu Lorenz Dittmann, Der Begriff des Kunstwerks in der deutschen Kunstgeschichte, in: ders., (Hg.), Kategorien und Methoden der Deutschen Kunstgeschichte 1900-1930, S 51-89, Stuttgart, 1985, hier S 80.

Langbehns *Rembrandt als Erzieher* auch im Kontext von dessen Erfolg zeigte einerseits welche Wirkungsmacht Brunns – transformierte – Forderungen einer bilderhungrigen Gesellschaft gegenüber entfalten konnten, andererseits die innerliche Verwandtschaft der Ansätze der beiden Schüler. Strzygowski bezeugt es bewusst bis in seine letzten Äußerungen und Langbehn tut dies unbewusst in der Struktur seiner Diagnose bzw. in seinem therapeutischen Ansatz für eine erkrankte deutsche Kultur: Die tiefe Prägung durch ihren gemeinsamen Lehrer Heinrich von Brunn.

Die Forderungen Brunns hingegen, die bei all ihrem Einfluss nur mittelbar über den akademischen Bereich hinausragten, sind jedoch im Kontext der Bemühungen eines Denkers zu sehen, dessen Erneuerungsprogramm nicht den engen Rahmen wissenschaftlicher Methode betraf, sondern sich auf die gesamte deutsche Kultur bezog: Friedrich Nietzsche.

Zwei Jahre nach der Publikation der ersten Abteilung der *Troischen Miszellen* (1870) veröffentlichte Friedrich Nietzsche, als Basler Professor für Altphilologie ein Kollege Brunns, und wie dieser ein Schüler des Altphilologen Ritschl, die Schrift *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, deren Programm kein wissenschaftliches, sondern ein ästhetisches war: „Der Grundgedanke der Schrift besteht darin, die Kunst nicht mehr nur als ein schönen, ästhetischen Schein über dem Leben, sondern auch als unmittelbarer Ausdruck des elementaren, dionysischen Lebens zu deuten.“<sup>495</sup> Die Einheit von Kunst und Leben sowie die Erkenntnis dieser Einheit aus der Kunst selbst, ist ein Ansatz, der auch Strzygowskis Äußerungen prägt.

### *Strzygowski – Soldat eines Nietzsche militans?*

Josef Strzygowski hat sich nicht explizit, zumindest nicht in Form einer öffentlichen Stellungnahme, mit Friedrich Nietzsche beschäftigt.<sup>496</sup> Im Rahmen der Nietzsche-Rezeption, die zeitgleich mit der geistigen Umnachtung des Philosophen einsetzte und die sich um die Jahrhundertwende zu regelrechten Kulten entwickelt hatte, ist davon auszugehen, dass auch Strzygowski als Teil der europäischen Intelligenz Kenntnis von den Positionen Nietzsches

---

<sup>495</sup> Kurt Meyer, Nietzsche und die Kunst, Tübingen, Basel, 1993, S 28.

<sup>496</sup> Strzygowski erwähnt Nietzsche im Zusammenhang mit Heinrich Rickerts Schrift Kulturwissenschaft und Naturwissenschaft, Freiburg 1899, vgl. Josef Strzygowski, Krisis, 1923, S 237. Der Grimm- und Treitschke-Schüler Rickert bezeichnet sich als Nietzsche-Verehrer der ersten Stunde. Vgl. hierzu Richard Frank Krummel, Nietzsche und der deutsche Geist, Ausbreitung und Wirkung des Nietzscheschen Werkes im deutschen Sprachraum bis zum Todesjahr, Ein Schriftverzeichnis der Jahre 1867-1900, Zweite, verbesserte und ergänzte Auflage, Berlin, New York, 1998, Bd. I, S 162. Der Neukantianer Rickert beeinflusste auch seinen Schüler Martin Heidegger.

erlangt hatte, wiewohl die akademische Philosophie Nietzsche eher reserviert gegenüberstand.<sup>497</sup>

Die Geburtsjahrgänge um 1855-1875, Strzygowski war 1862 geboren worden, waren die Träger der so genannten „ersten Nietzsche-Rezeption“. Thomas Mann formulierte in seinen „Notizen zu einem Literatur Essay“ unter dem Titel „Geist und Kunst“: „Wir um 70 Geborenen(en) stehen Nietzsche zu nahe, wir nehmen zu unmittelbar an seiner Tragödie, seinem persönlichen Schicksal theil (vielleicht dem furchtbarsten, am meisten Ehrfurcht gebietenden (geistigen Schicksal) (, das es gegeben hat) der Geistesgeschichte) (.). Unser Nietzsche ist der Nietzsche militans. Der Nietzsche triumphans gehört den 15 Jahre nach uns (g)Geborenen. Wir haben von ihm (den) die psychologische(n) (Radikalismus) Reizbarkeit, den lyrischen Kritizismus, das Erlebnis Wagner, das Erlebnis des Christentums, das Erlebnis der Modernität, - Erlebnisse von denen wir uns niemals vollkommen trennen werden, so wenig, wie erselbst sich je vollkommen davon getrennt hat.“<sup>498</sup> Für die Zeit vor 1918 kann demnach durchaus postuliert werden, dass die Beschäftigung mit Friedrich Nietzsche für Intellektuelle „praktisch unerlässlich war“, die Rezeption reichte aber darüber hinaus tief in die gebildete Mittelschicht hinein.<sup>499</sup> Elisabeth Förster-Nietzsche organisierte gemeinsam mit dem Verleger C.G. Naumann die ersten Gesamtausgaben, 1894 gründete sie das Nietzsche-Archiv in Naumburg, zwei Jahre später erfolgte die Übersiedelung nach Weimar. Das Jahr 1896 war auch das Jahr der Uraufführung von Richard Strauss sinfonischer Dichtung *Also sprach Zarathustra* in Frankfurt am Main. Die *Lebensphilosophie* in den Jahren der Jahrhundertwende ist die umgreifende und wirkmächtigste geistige Bewegung an deren Wiege Friedrich Nietzsche stand, man „musste ihn nicht gelesen habe, um von ihm beeinflusst zu sein.“<sup>500</sup>

„Mit dem Nietzsche-Erlebnis konnte man vieles anstellen“<sup>501</sup>, formuliert Rüdiger Safranski und meint damit die unüberschaubare Wirkung, die sein Werk in Philosophie, Kunst und Psychologie entfaltete. Harry Graf Kessler, neben Rudolf Steiner und Julius Langbehn ein Angehöriger der ersten Nietzsche-Rezeption, beschrieb die Wirkung des Philosophen auf die

---

<sup>497</sup> Rüdiger Safranski, Nietzsche, Biographie seines Denkens, Frankfurt am Main, 2002, S 332. Vgl. auch Steven E. Aschheim, Nietzsche und die Deutschen, Karriere eines Kults, Stuttgart, Weimar, 1996, S 17ff.

<sup>498</sup> Hans Wysling, Geist und Kunst, Thomas Manns Notizen zu einem Literatur Essay, S 123-234, in: Paul Scherrer, Hans Wysling, Quellenkritische Studien zum Werk Thomas Manns, Bern und München, 1967, S 208. Vgl. auch ebd. S 144.

<sup>499</sup> Aschheim, Nietzsche, 1996, S 19.

<sup>500</sup> Safranski, Nietzsche, 2002, S 334.

<sup>501</sup> Ebenda, S 338.

Avantgarde der 1890er Jahre folgendermaßen: „In uns entstand ein geheimer Messianismus. Die Wüste, die zu jedem Messias gehört, war in unseren Herzen; und plötzlich erschien über ihr wie ein Meteor Nietzsche (...) Die Art, wie Nietzsche uns beeinflusste, oder richtiger gesagt in Besitz nahm, ließ sich mit der Wirkung keines anderen zeitgenössischen Denkers oder Dichters vergleichen. Er sprach nicht bloß zu Verstand und Phantasie. Seine Wirkung war umfassender, tiefer und geheimnisvoller. Sein immer stärker anschwellender Widerhall bedeutete den Einbruch einer Mystik in die rationalisierte und mechanisierte Zeit. Er spannte zwischen uns und dem Abgrund der Wirklichkeit den Schleier des Heroismus. Wir wurden durch ihn aus dieser eisigen Epoche wie fortgezaubert und entrückt.“<sup>502</sup>

Nietzsche beschrieb in seiner *Geburt der Tragödie* jedoch nicht nur das Verhältnis von Kunst und Leben, er bezog auch jene zwischen Kunst und Leben vermittelnde, erklärende Tätigkeit in seine Kritik mit ein, die Wissenschaft. In den, sechzehn Jahre nach dem Erscheinen der *Geburt der Tragödie* als „Selbstkritik“ vorangestellten Bemerkungen, betont Nietzsche, was dieses Buch „zum ersten Mal“ bezweckte, nämlich die „Wissenschaft unter der Optik des Künstlers zu sehen, die Kunst aber unter der des Lebens“.<sup>503</sup> Das Verhältnis dieser drei Strukturen zueinander neu zu ordnen, die „Wissenschaft in den Dienst des schöpferischen Lebens“<sup>504</sup> zu stellen, dieser Impetus zeichnet auch Strzygowski aus. Die *Geburt der Tragödie* war der Versuch eines Gegengifts zur historistisch-wissenschaftlichen Sterilität (Suzanne Marchand), was naturgemäß den schärfsten Widerspruch von philologischer Seite (Wilamowitz-Moellendorff, *Zukunftsphilologie*) hervorrufen musste: „*The Birth of Tragedy was ignored and its author was reviled partly because Nietzsche was an „embarrassment“ to the guild, but especially because the clearly antiphilological position he took up was not yet a serious threat.*“<sup>505</sup> Nach den zeitgenössischen kritischen Verdikten gegen Nietzsche behauptete Karl Reinhardt in seinem Vortrag *Die Klassische Philologie und das Klassische* noch im Jahr 1941: „*Die Geschichte der Philologie hat keinen Platz für Nietzsche.*“<sup>506</sup> Eine

---

<sup>502</sup> Zit. nach Aschheim, 1996, S 23, vgl. Harry Graf Kessler, *Gesichter und Zeiten, Erinnerungen*, Berlin, 1962, S 229, S 243.

<sup>503</sup> Giorgio Colli, Mazzino Montinari (Hg.), *Friedrich Nietzsche, Sämtliche Werke, Kritische Studienausgabe in 15 Bänden, Bd. I, Die Geburt der Tragödie*, S 14.

<sup>504</sup> Meyer, *Nietzsche und die Kunst*, 1993, S 33.

<sup>505</sup> Marchand, *Down from Olympus*, 2003, hier S 125.

<sup>506</sup> Zit. nach Barbara von Reibnitz, *Ein Wasservogel auf den Fluten der Gelehrsamkeit, Friedrich Nietzsche in der Altertumswissenschaft*, in: *Neue Zürcher Zeitung* vom 26. August 2000, Feuilleton, S 88. Das Bild vom „Wasservogel“ stammt vom 1886 geborenen Altphilologen Karl Reinhardt, der seinerseits sein Nietzsche-Erlebnis in seine Wissenschaft einfließen ließ. Auch Reinhardt plädierte für

Wende hinsichtlich der Beachtung Nietzsches durch die Altertumswissenschaften bedeutet sicherlich Werner Jaegers Programm der *Dritten Humanismus* in den 1920er Jahren: Die „neue Philologie rebellierte auch im Namen des Wissenschaftsverständnisses von Nietzsche gegen das historistische Wissenschaftsverständnis etwa Wilamowitz-Moellendorffs und forderte wie Nietzsche die Klassizität der Antike gegen ihre Banalisierung und Nivellierung im Sinne eines naiven Realismus durch den Historismus eines Wilamowitz ein.“<sup>507</sup>

Nietzsche, Brunn und Strzygowski, alle drei ausgebildet in der universitären Tradition Humboldt'schen Humanismus, wandten sich gegen die wissenschaftliche Praxis ihrer Disziplinen und alle drei hatten die Vergeltungsmaßnahmen der Etablierten – in unterschiedlicher Härte – zu gewärtigen. Und alle drei – Nietzsche inbegriffen<sup>508</sup> – verstanden ihre Interventionen als eine Kritik von innerhalb der Universität, der Akademien: „Der von der Abwehr der Fachwissenschaft gewissermaßen bestätigte antiwissenschaftliche Gestus des Tragödienbuchs darf jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass Nietzsche hier eine an das Fach adressierte, ernst gemeinte Alternative zur historistischen Verarbeitung der antiken Tradition hatte geben wollen.“<sup>509</sup> Diese Aktualisierung bzw. Umprogrammierung des Fokus hatten auch Brunn und Strzygowski bieten wollen, beide wie Nietzsche in einer „konsequenten Modernisierung der an die Überlieferung zu richtenden Fragen.“<sup>510</sup> Die Altertumswissenschaften bzw. auch die Archäologie jedoch boten sich aufgrund ihrer

---

eine hermeneutische und keine historische Philologie. Vgl. Joachim Latacz, Reflexionen klassischer Philologen auf die Altertumswissenschaften der Jahre 1900-1930, S 41-65, in: Hellmut Flashar, Altertumswissenschaft in den 20er Jahren: neue Fragen und Impulse, Stuttgart, 1995, hier S 51f. Im selben Band setzt sich Hubert Cancik mit Nietzsches Bedeutung für die Klassische Philologie auseinander, vgl. Hubert Cancik, Der Einfluss Nietzsches auf Klassische Philologen in Deutschland bis 1945, S 381-403. Zum Ignorieren Nietzsches durch die Klassische Philologie vgl. Glenn W. Most, Pòlemos-Pànton-Patèr. Die Vorsokratiker in der Forschung der Zwanziger Jahre, S 87-115, in: Hellmut Flashar, Altertumswissenschaft in den 20er Jahren: neue Fragen und Impulse, Stuttgart, 1995, hier S 104ff.

<sup>507</sup> Vgl. Manfred Landfester, Die Naumburger Tagung. Das Problem des Klassischen und die Antike (1930). Der Klassikbegriff Werner Jaegers: Seine Voraussetzung und seine Wirkung, S 11-41, in: Hellmut Flashar, Altertumswissenschaft in den 20er Jahren: neue Fragen und Impulse, Stuttgart, 1995, hier S 18. Vgl. auch ebenda Anm. 24 zur Nietzsche Rezeption der Klassischen Philologie.

<sup>508</sup> Vgl. dazu etwa Glenn Most, Friedrich Nietzsche zwischen Philosophie und Philologie, in Ruperto Carola, Ausgabe 2/1994 zuletzt am 28. Sep. 2010 unter <http://www.uni-heidelberg.de/uni/presse/rc6/3.html> aufgerufen.

<sup>509</sup> Reibnitz, Wasservogel, 2000, S 88.

<sup>510</sup> Ebenda, S 88.

gesellschaftlichen Bedeutung als *Großwissenschaft* (Mommsen) geradezu an, eine fundamentale Kritik dieser Gesellschaft zu formulieren.<sup>511</sup>

Nietzsches Bezug der Wissenschaft auf das Leben, stellte diese in neue Anforderungsverhältnisse. In der 1873 erschienenen Studie *Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben* präzisiert Nietzsche jene Anforderungen nochmals – nicht die „*Belehrung, sondern die Belebung durch die Historie ist wichtig.*“<sup>512</sup> Nietzsche entfaltete seine Kritik an einer positivistisch-historistischen Geschichtsschreibung, darin ähnelt ihm Brunn, die Konsequenzen von Nietzsches Kritik waren jedoch weit über die engen Grenzen dieser Disziplin hinaus ausgerichtet und sollten ihre Wirkung in einem größeren gesellschaftlichem Umfeld entfalten.<sup>513</sup> Strzygowski mit seinem in den 1920ern so stark betonten *Gegenwartswert* der Kunst, legte seinem Kunstverständnis ein ähnliches Konzept zugrunde.<sup>514</sup>

Die Trennung zwischen Kunst und Leben sollte aufgehoben sein, insofern geht Nietzsche weit über Brunns Anspruch hinaus: Während Brunn seine Anschaulichkeitstheorie zwar auch außerhalb des universitären Bereiches, in den Gymnasien verankert sehen wollte, galt sie ihm doch zuerst als pädagogisch-didaktische Alternative zur Buchstabengläubigkeit der Philologie. Strzygowski argumentierte hier ähnlich, auch er verlangte einen Umbau der schulischen Lehrpläne nicht erst an den Universitäten. In genauer diagnostischer Kenntnis seiner Zeit gibt er bekannt, dass dieser Umbau nicht einer Sehnsucht der Einwohner des „*historischen Zeitalters*“ entspräche, die auf den Gymnasien auch noch Archäologie und Kunstgeschichte zu unterrichten wünschen, sondern dass „*Anschauung und Denken angesichts der Kunstwerke*“ unterrichtet und gelernt werde.<sup>515</sup> Im Bild liege die Rettung vor der Gefahr einer „*übertrieben philologisch-historischen Art des Unterrichts für eine gesunde Lebensführung.*“<sup>516</sup> Bereits der frühe Strzygowski geht demnach über seinen Lehrer hinaus,

---

<sup>511</sup> Vgl. Sünderhauf, *Griechensehnsucht*, 2004, S 58 und Most, *Nietzsche zwischen Philologie und Philosophie*, 1994, der den Stellenwert der Altertumswissenschaften mit jenem der Genetik in unserer Zeit vergleicht.

<sup>512</sup> Meyer, *Nietzsche und die Kunst*, 1993, S 34.

<sup>513</sup> Vgl. Sünderhauf, *Griechensehnsucht*, 2004, S 58.

<sup>514</sup> Vgl. Strzygowski, *Krisis*, 1923, S 122. Unter Bezug auf Georg Dehio, *Geschichte der deutschen Kunst*, Bd. 1, Berlin, Leipzig, 1919, S VI, der meint: „*Ein Kunstwerk, wie alt es auch sei, wirkt in dem Augenblick, in dem wir es in uns aufnehmen, als Gegenwart.*“ folgert Strzygowski: „*Dieser Gegenwartsstandpunkt ist eben für die Wesensforschung ganz einheitlich festzuhalten.*“

<sup>515</sup> Strzygowski, *deutsche Schule*, 1898, S 01.

<sup>516</sup> Ebenda, 02.

wenn er die heilenden Kräfte der Anschaulichkeit betont und nietzscheanische Forderungen – bewusst oder unbewusst – übernimmt.

### *Dionysos als Professor: Strzygowskis Kunstbegriff*

Die Forderung einer Anbindung der Kunst an das Leben äußert sich jedoch nicht nur als pädagogisch-didaktisches Therapeutikum, sondern auch in Strzygowskis Konzeption einer *vergleichenden Kunstforschung*, die er als Gegensatz zu einer chronologisch-historischen etabliert sehen möchte.<sup>517</sup> Auch in dieser Forderung parallelisiert Strzygowski eine ursprünglich von Nietzsche konzipierte Frage. Wollte Nietzsche wissen, was die Erkenntnis des Altertums für die Erkenntnis der Moderne leisten konnte, so wertet Strzygowski diese Frage für den Bereich der gesamten Bildenden Kunst aus. Er ist damit Teil einer jüngeren Intellektuellengeneration, die das *interesselose Schauen* der durch den humanistischen Historismus geprägten Vätergeneration subjektive Urteilskraft entgegensetzen wollte.<sup>518</sup>

Wie ein Nachhall zu jenem von Nietzsche in der *Geburt der Tragödie* skizzierten *theoretischen Menschen* erscheint auch Strzygowskis Kritik an den Gelehrten der *Wiener Schule*. Nietzsche hatte eine durch den „dämonischen“ Sokrates, dem „*Mystagogen der Wissenschaft*“, geprägten Gegensatz in seine Geschichtstheorie eingeführt. Dieser sei in der alexandrinisch gewordenen Kultur der wahre Gegner des Dionysos.

Die sokratische Kultur zeitigte eine antiintuitionistische Auffassung von Erkenntnis, deren Träger und Verkörperungen mit „*höchsten Erkenntniskräften ausgerüstete(n), im Dienste der Wissenschaft arbeitende(n) theoretische(n) Menschen*“ waren. Das Ziel einen solchen „*theoretischen Menschen*“ hervorzubringen, hätten „*unsere Erziehungsmittel*“ allesamt im Auge.<sup>519</sup> Überwinden sollte dieses theoretische Konzept den intuitionistischen, instinktiv erkennenden dionysischen Menschen, der „*einen wahren Blick in das Wesen der Dinge getan*“, „*erkannt*“ hatte, der durch die Erkenntnis des menschlichen Lebens jedoch angeekelt sei und vor diesem Ekel nur durch die Kunst als „*rettende, heilkundige Zauberin*“ bewahrt werden konnte.<sup>520</sup>

---

<sup>517</sup> Auch dem Einfluss der Philologie auf die schulische Ausbildung begegnete Nietzsche nicht gerade wohlwollend: „*Die Philologen gehen an den Griechen zugrunde: Das wäre zu verschmerzen. Aber das Altertum bricht unter den Händen der Philologen in Stücke!*“ Vgl. Giorgio Colli, Mazzino Montinari (Hg.), Friedrich Nietzsche, Sämtliche Werke, Kritische Studienausgabe in 15 Bänden, Bd. I, Nachgelassene Schriften, Über die Zukunft unserer Bildungsanstalten, Vortrag III, S 703.

<sup>518</sup> Vgl. Reibnitz, Wasservogel, 2000, S 88, sowie Sünderhauf, Griechensehnsucht, 2004, S 61.

<sup>519</sup> Nietzsche, KSA, Bd. I, S 116.

<sup>520</sup> Ebenda, S 56.

Strzygowski als Forscher bezeichnet den Gegensatz des theoretischen Menschen und Forschers. Unter persönlichen Strapazen erkämpfte er sich seine Einsichten – diese abenteuerlichen Wege hat er immer wieder dokumentiert, so etwa in einem 1896 erschienenen Text über den Ritt zu einem griechischen Kloster in Palästina: *„Während der Saumpfad steigt, senkt sich das Thal so rasch zu einer schroffen Tiefe von 50 bis 100 m, dass der Reiter mit Befriedigung auf die Steinschranken blickt die den Pfad sichern. Vollkommen senkrecht steigen die Felswände empor, Schicht thürmt sich auf Schicht, dazwischen werden stellenweise Höhlen sichtbar, an denen Zubauten beweisen, dass einst Einsiedler darin wohnten. Wieder irrt der Blick suchend nach dem Kloster, das aber nicht kommen will. (...) Raubvögel ziehen unter uns ihre Kreise, und drüben an der anderen Schluchtwand klettern Ziegen so keck herum, dass man glaubt, sie jeden Moment abstürzen zu sehen.“*<sup>521</sup>

Noch deutlicher wird Strzygowski in einer Erinnerung an seine Forschungen in Kleinasien: *„Wichtiger wurde eine Reise nach Kleinasien, zu der ich in Brussa vergeblich die amtliche Erlaubnis erbat. Sie wurde wegen der allgemeinen Unsicherheit verwehrt, und ich mußte mich durch die Seidenkaufleute des Ortes mit einer der beiden die Straßen beherrschenden Räuberbanden ins Einvernehmen setzen. Daraus wurde einer mehrwöchiger Ritt nach Isnik (Nicäa) mit dem Räuber Ali, der seinen Lohn erst erhalten sollte, wenn er mich lebend zurück nach Brussa brachte.“*<sup>522</sup>

---

<sup>521</sup> Josef Strzygowski, Das griechische Kloster Mar-Saba in Palästina, S 01-06, in: Henry Thode, Hugo von Tschudi (Hg.), Repertorium für Kunstwissenschaft, Band XIX, Berlin und Stuttgart, 1896, hier S 01.

<sup>522</sup> Josef Strzygowski, Ausgang des Nordens, Lebenskampf eines Kunstforschers um ein deutsches Weltbild, Leipzig, 1936, S 12f. Vgl. dazu auch Alfred Karasek-Langer, Eine Kamelexpedition Strzygowski's nach den koptischen Klöstern am Roten Meere, S 27-31, in Josef Strzygowski 70 Jahre, Kattowitz, 1932. Diese Expedition unternahm Strzygowski Ende Januar 1901 gemeinsam mit dem Leiter der Khedivialbibliothek in Kairo, Bernhard Moritz, der wie Strzygowski ebenfalls als Sammler für die Berliner Museen tätig sein sollte, und dem späteren preußischen Unterrichtsminister und Hochschulreformer Carl Heinrich Becker (1876-1933), der seine Studien der Arabistik und Religionswissenschaft zwei Jahre zuvor beendet hatte. Zur Tätigkeit von Moritz und Strzygowski vgl. die Autobiographie von Wilhelm von Bode, ders., Mein Leben, zwei Bände, Berlin, 1930, hier Bd. 2, S 116f. Von Becker wird sich Strzygowski in späteren Jahren entrüstet distanzieren, habe dieser „Jude“ (Strzygowski) gemeinsam mit Herzfeld, es doch gewagt Mschatta in der islamischen Abteilung aufzustellen. Vgl. Josef Strzygowski, Die deutsche Nordseele, Wien, Leipzig, 1940, S 46. Strzygowski hat Becker schon 1922 in dessen Konflikt mit Wilhelm von Bode wegen methodischer Fragen kritisiert. Vgl. Josef Strzygowski, Die Stellung des Islam zum geistigen Aufbau Europas, S 03-32, in: Acta Academia Aboensis, Abo, 1922, hier S 3f. Strzygowski hat von dem elf Tage durch die Wüste dauernden Ritt, der freilich auch über zehnstündige Fußmärsche beinhaltete, Briefe an seine Frau in

Strzygowski hat sich stets gegen eine theoretisierende Kunstgeschichte gewandt, deren Vertreter – im Gegensatz zu ihm – die Dinge nicht aus eigener Anschauung kannten, und deshalb in den Bahnen „*theoretischer*“, d.h. humanistischer, Geschichtsauffassung verblieben waren. Strzygowskis Erkenntnis hingegen war „*fast immer die Frucht persönlicher Strapazen*“, dies erkläre „*sicher wenigstens zum Teil seine Unduldsamkeit gegenüber Forschern, die ohne direkte eigene Anschauung urteilten.*“<sup>523</sup> Diese Unruhe des Geistes führte Strzygowski in seinen Anfangsjahren an seine eigenen körperlichen Grenzen, er erkrankte schwer und bedurfte eines Jahres der körperlichen Schonung.<sup>524</sup> In diesen für Strzygowski existentiell-entscheidenden Jahren der Erfahrung seiner eigenen Endlichkeit angesichts einer Unendlichkeit der Aufgabe, in denen er sich angesichts der Dichte des zu untersuchenden Materials einmal selbst „*ans Leben wollte*“<sup>525</sup>, studiert „*Schlosser in seinem Arbeitszimmer im Kunsthistorischen Museum die Reichsmünzen der west- und oströmischen Kaiser.*“<sup>526</sup>

---

Graz geschickt, die das Leben auf der Expedition schildern. Strzygowski berichtet darin von gemeinsam mit Becker unternommenen Jagden („*Wir gehen das Wadi Sannur entlang, die Gewehre schussbereit; es zeigte sich aber, leider gerade im Moment, wo wir alle an einer Ruine mitten im Tal an einer Wasserlacke Notizen machten, nur ein Häslein.*“, ebd. S 28), seinen Eindrücken der Wüste („*Merkwürdig ist, daß die Wüste, wenn man auf einem Hochplateau ist, am Rande zu brennen scheint, d.h. nicht rot, sondern schwarzbraun.*“ ebd., S 28), und abenteuerlichen Begegnungen („*Wir hatten den Mann nur dadurch gefangen, daß wir die Gewehre auf ihn anlegten.*“ ebd. S 29). Die Mönche der zu untersuchenden Klöster selber, schienen nicht begeistert über den Besuch gewesen zu sein: „*Die Mönche selbst lauern uns fortwährend auf, verstecken alles und wollen uns nicht in ihren in der Mitte der ganzen Anlage stehenden Schatzturn lassen, der nur durch eine Fallbrücke im 2. Stock zugänglich ist. Ich wollte gestern schon das Schloß aufschießen.*“ Ebd. S 29.

<sup>523</sup> Frodl-Kraft, Aporie, 1989, S 18.

<sup>524</sup> Vgl. Karasek-Langer, Strzygowski. Lebensbild, 1932, S 39. Strzygowski habe in den auf seine Promotion folgenden „Wanderjahren“ (1885-1892) durch permanente Arbeitsüberlastung schwere gesundheitliche Probleme bekommen: „*Die Folgen des raschen Arbeitstempos zeigen sich Anfang 1891: Strzygowski ist gesundheitlich fertig. Ein nervöses Herzleiden, im Sommer 1890 in Rom erstmalig auftretend, wird dauernd, bringt schlaflose Nächte, zeitweise aussetzende Herztätigkeit.*“ Strzygowski kuriert sich das gesamte Jahr 1892 aus, „*macht fleißig Ausflüge, lernt reiten, und ist viel draußen im Freien, in der Natur.*“ Strzygowski bezeichne laut Karasek dieses 30. Jahr seines Lebens als „*das Jahr der Selbstbestimmung*“. In dieser Zeit, einer „*Abkehr von der Wissenschaft als Selbstzweck*“ lägen die „*Wurzeln*“ jener „*Bekennnisbücher*“ (gemeint sind Krisis, 1923 und Forschung und Erziehung, 1928) die 30 Jahre später erscheinen sollten.

<sup>525</sup> Strzygowski, Aufgang, 1936, S 12.

<sup>526</sup> Frodl-Kraft, Aporie, 1989, S 20.

In den Positionierungen des *Praktikers* Strzygowski gegen die Theoretiker der Wiener Schule, die das „Wesen der Wiener Schule“ vor „*allem in ihrer engen Verbindung zur Geschichte*“ gelegen sahen<sup>527</sup>, kulminiert der von Nietzsche angesprochene Konflikt zwischen einer Ideologie „*interesselosen Schauens*“ und einer am Leben teilhabenden, partizipativen Wissenschaft, die selber zum Ausgangsort unterschiedlichster Urteile werden kann. Strzygowskis universitäre Karriere ist auch der Versuch ein dionysisches Programm zur Heilung der „*deutschen Nationalkrankheit*“ (Langbehn), personifiziert im *Professor*, beizutragen.<sup>528</sup> Seine Wissenschaft ist eine nietzscheanische Wissenschaft des Lebens, nicht der *sokratischen* Theorie. Strzygowskis Denken ist ein Denken in der Welt und für die Welt, und gegen die Akademien als Häuser der „*Weltausschaltung*“.<sup>529</sup> In einem „*Nachruf auf den theoretischen Menschen*“ (Gustav Seibt, *Süddeutsche Zeitung*, 12. August 2010) hat Peter Sloterdijk die Überwindung (Ermordung) des „*neutralen Beobachters*“ durch eine „*große Koalition von Verschwörern*“ schildert: „*Die Liquidierung des alteuropäischen Theoriesubjekts war keineswegs das Werk eines Einzeltäters.*“<sup>530</sup> Die klassisch-humanistische, weltabgewandte Tradition wurde etwa in Marx als „*Zurückbettung der Theorie in die Praxis*“, in Nietzsche als Personalisierung der Wissenschaft aufgrund erkannter Unmöglichkeit wissenschaftlicher Objektivität, in Luckàcs als bewusste ideologische Parteinnahme, in Heideggers Philosophie als „*Subversion der abendländischen Rationalitätskultur durch die phänomenologische Analyse*“ und durch andere mehr überwunden.<sup>531</sup> Strzygowskis Kampf gegen den Humanismus steht in engem Zusammenhang mit dieser wissenschaftsgeschichtlichen Entwicklung.

Über eine Analyse der *künstlerischen Qualitäten* eröffnete sich ihm der Horizont einer Überwindung einer als starr und verknöchert erkannten Tradition. Voraussetzung einer vergleichenden Kunstforschung ist jedoch die Erkenntnis jener „*künstlerischen Werte*“, die das Wesen der Bildenden Kunst ausmachen. Jedes einzelne Kunstwerk stehe für sich allein und müsse genauestens analysiert werden. In dieser Betonung einer Individualität des Kunstwerks positioniert sich Strzygowski im Übrigen auch gegen Langbehn und Spengler, deren Kunstbegriff schließlich doch wieder illustrativ funktioniert. Beiden ist die Kunst bloße

---

<sup>527</sup> Dagobert Frey, Bemerkungen zur „Wiener Schule der Kunstwissenschaft“, S 05-15, in: Hans Tintelnot (Hg.), Dagobert Frey 1883-1962, Eine Erinnerungsschrift, Kiel, 1962, hier S 06.

<sup>528</sup> „*Der Professor ist die deutsche Nationalkrankheit; die jetzige deutsche Jugenderziehung ist eine Art von betlehemitischem Kindermord*“. Langbehn, Rembrandt als Erzieher, 1890, S 94

<sup>529</sup> Peter Sloterdijk, Scheintod im Denken. Von Philosophie und Wissenschaft als Übung, Berlin, 2010, S 56.

<sup>530</sup> Ebenda, S 133.

<sup>531</sup> Ebenda, S 135ff.

Illustration ihrer Ideen, im Fall Langbehns wiegt dies angesichts dessen eigener Äußerungen hinsichtlich einer Überwindung der Schriftlichkeit doppelt schwer.<sup>532</sup>

Demgegenüber betont Strzygowski seine alte Idee einer die Kunstwerke selbst vergleichenden Art, in der vom „*Qualitätsstandpunkt aus, das moderne Kunstwerk unmittelbar neben einem antiken oder japanischen stehen kann.*“<sup>533</sup> Die Kunst ist demnach nur mit sich selbst vergleichbar, dafür jedoch ist sie in ihrer Medialität geeignet als Zeitmaschine zu funktionieren und in ihrer Vergleichbarkeit stets gegenwärtig. Sie wäre also eine reale Möglichkeit der „*Einwohner des historischen Zeitalters*“ (Strzygowski) ihre Gegenwart in der Vergangenheit wieder zu finden, ihrer Gegenwart eine Vergangenheit zu geben, ohne sich in der plumpen Wiederholung rein stilistischer Äußerlichkeiten zu ergehen. Gleichzeitig lösen sich im Kunstwerk jedoch die Begriffe von Zeit und Raum auf, es ergeben sich überzeitliche, antihistoristische Perspektiven für den Betrachter. Losgelöst von Zeit und Raum könnte sich aus dem Kunstwerk so etwas wie eine wahrhaftige Erkenntnis gewinnen lassen. Abgesehen von diesen medialen Fähigkeiten der Kunst ergebe sich jedoch für die Geisteswissenschaften im Allgemeinen, für die Kunstwissenschaft im Speziellen ein unermesslicher, positiver Quellenwert ihres Untersuchungsgegenstandes. Im Kunstwerk sind *Kräfte der Beharrung, des Willens und der Bewegung* eingeboren, es ist Querschnittsmaterie *qua definitione*. An ihr durchgeführte Schnitte ließen eine Erkenntnis über mikro- und makrohistorische Prozesse vergangener Epochen zu. Deshalb hat die Kunstforschung das Recht und die Pflicht den Primat innerhalb der Geisteswissenschaften zu verlangen.<sup>534</sup>

Aus dieser geballten Medialität, deren Informationspotential jener einer chromosomalen Doppelhelix gleicht, der im genetischen Code eines Organismus gespeicherten Art und Weise eines Lebewesens, lassen sich Aussagen über die genetische Geschichte dieses Wesens wie über seine Gegenwart entnehmen. Die historistische Versteinerung, die dem Kunstwerk als einer Fossilie begegnet, muss überwunden werden durch die Wiederbelebung des Artefaktes in seiner Gegenwärtigkeit. Aus dem „*tote(n) Denkmal*“ muss wieder ein „*lebendiges Kunstwerk*“ werden.<sup>535</sup> In dieser Stellungnahme klingt freilich Diltheys Konzeption eines Verstehens nach, das auf einem „*Erlebnis*“ basiert. Dies lässt Strzygowski auch einen explizit ethischen Standpunkt gegenüber dem Individuum Kunstwerk fordern: „*Es ist für niemanden angenehm, eine Sache, vor der wir uns in Ehrfurcht neigen und deren*

---

<sup>532</sup> Strzygowski, *Krisis*, 1923, S VIII.

<sup>533</sup> Strzygowski, *Nationale Kunstgeschichte*, 1907, Sp. 577.

<sup>534</sup> Vgl. Strzygowskis Aussage im Vorwort zu *Kunde, Wesen und Entwicklung*, Wien, 1922, S 07.

<sup>535</sup> Ebenda, S 06.

*Würde eben in der Einheit ihrer Gesamterscheinung liegt, anzufassen wie einen Kadaver, den man nach Gutdünken zerlegt, nachdem die Seele aus ihm gewichen ist. Um wie viel schwerer, wenn es sich um ein lebendes, gesundes, Wesen wie das Kunstwerk handelt.*<sup>536</sup>

Im Kunstwerk erscheint möglich, was in der Medizin unmöglich ist: In einem positiven, nicht mantischen, methodischen Prozess einer Wiederbelebung eines Individuums durch die strzygowskische „*Wesensforschung*“ soll aus dem Pathologen wiederum ein Physiologe werden. Keine tote Vergangenheit ist das Thema seiner Kunstforschung, sondern die Aspekte vergangenen Lebens, die im *Gegenwartswert* (Strzygowski) der Kunst, in der Unmittelbarkeit lebendig, vor uns treten. Die Erkenntnis dieses *Gegenwartswertes* sei jedoch nicht Strzygowski allein geglückt, vielmehr hätte Burckhardt in seinem *Cicerone* damit begonnen, die Aspekte des Historistischen gegen das Künstlerische abzuwägen. Auch Zeitgenossen Strzygowskis wie Wickhoff, Adolf Hildebrand und Riegl hätten diesen *Gegenwartswert* verspürt, ihn jedoch noch nicht richtig, nämlich systematisch, einzuordnen gewusst.<sup>537</sup> Auch wenn Strzygowski in seinen Schriften des Öfteren den Eindruck eines originären Denkers gibt (und geben will), steht er doch in einer Tradition deutschen ästhetischen Denkens, die im Kunstwerk die Möglichkeit einer Überwindung räumlich-zeitlicher Kategorien argumentiert.

#### *Gegenwartswerte und Unmittelbarkeit: Strzygowskis Tradition und Aktualität*<sup>538</sup>

Bereits 1903 argumentierte Strzygowski die Notwendigkeit einer Wende im Verstehen des kunstwissenschaftlichen Gegenstandes. Die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Kunst, habe mit dem Versuch begonnen, die „*äußere Geschichte*“ mit passenden Abbildungen zu illustrieren. Nach der Erkenntnis und Anwendung der ikonographischen Methodik, die eine gewisse Emanzipation gegenüber anderen historischen Zugängen gezeitigt habe, sei als nächster Schritt die chronologische Ordnung ihres Gegenstandes, die Herstellung von Beziehungen, die Einteilung in Epochen an der Reihe gewesen. Nunmehr sei es jedoch an der Zeit, dass die Kunstgeschichte über diese bloße zeitliche Klassifizierung hinausginge, ihr Alleinstellungsmerkmal gegenüber anderen (historischen) Disziplinen läge in der „*Erkenntnis des Umfanges und Wesens der rein künstlerischen Qualitäten*.“<sup>539</sup> Die Einsicht in das „*Wesen der Kunst*“ sei es, worum es der Kunstforschung gehen müsse. Voraussetzung „*einer vergleichenden Kunstforschung ist der klare Einblick in jene Werte, die*

---

<sup>536</sup> Ebenda, S 32.

<sup>537</sup> Strzygowski, *Krisis*, 1923, S 54f

<sup>538</sup> Vgl. dazu: Dittmann, *Begriff des Kunstwerks*, 1985, S 51-89.

<sup>539</sup> Strzygowski, *Zukunft der Kunstwissenschaft*, 1903, S 433.

*das Wesen der bildenden Kunst ausmachen.*“ Dieser Vergleich müsse offen im Ergebnis sein und dürfe kein „*kein normatives Endziel*“ haben.<sup>540</sup> Hierbei gehe es nicht nur um eine ikonographische Analyse, sondern vor allem um die Dechiffrierung der in den „*Kunstformen selbst steckenden Werte*“.<sup>541</sup>

Jedes Kunstwerk für sich müsse genauestens analysiert werden, dann könne in dieser Technik eine wissenschaftsgeschichtliche Wende stattfinden. Anstatt – wie bisher – die „*Kunstdenkmäler*“ in eine Chronologie zu setzen, sollte sich eben diese „*vergleichende Art*“ etablieren, worin vom „*Qualitätsstandpunkt aus, das moderne Kunstwerk unmittelbar neben einem antiken oder japanischen stehen kann.*“<sup>542</sup> Die Kunstwerke an sich wären also durch ihre Art und Weise nicht den historischen Zwängen unterworfen, sie sind in der Lage sich über diese Zwänge zu erheben! Ihre Vergleichbarkeit ist eine unmittelbare. Ergebnis dieser Untersuchung ist eine „*vergleichende Kunstgeschichte*“, in welcher der Erkenntnis der „*qualitativen Tatsachen*“ eine „*Grundlage der gesamten Anordnung des Stoffes*“ folge.<sup>543</sup> Diese qualitativen Tatsachen haben nun primär nichts mit einer Entwicklungsgeschichte der Kunst zu tun, sondern böten die Möglichkeit einer Qualifizierung auf Basis ihrer medialen Ausdrucksweisen. Die historischen Erkenntnisse dagegen werden in ihrer wissenschaftlichen Bedeutung stark eingeschränkt. In den späteren Äußerungen Strzygowskis wird aus der Frage nach dem „*Wesen*“ des Kunstwerks nunmehr eine „*Wesenswissenschaft*“. Noch immer sieht er seinen Kampf primär gegen den Historismus gerichtet, der das Denkmal in seiner Geschichtlichkeit betrachte. Noch immer besteht sein Antidot in der Analyse der „*künstlerischen Werte (Qualitäten)*“.<sup>544</sup> Die Kunstforschung überwinde die Zeitlichkeit darin, als sie „*das Heute und Gestern als Einheit betrachtet*“, sie eröffne sich einen Raum, der „*sie über die Geschichte hinaushebt und im Sinne der Naturforschung zur Wissenschaft macht.*“<sup>545</sup> Dazu diene die eigentliche kunstwissenschaftliche Facharbeit in der „*Wesensforschung*“.<sup>546</sup>

Strzygowskis Kunstwerk könne daher wie eine Maschine zur Ausschaltung von Zeit benutzt werden. In dieser Hinsicht wird verständlich, wie er dazu kommt die Kunst mit der Religion zu

---

<sup>540</sup> Strzygowski, Nationale Kunstgeschichte, 1907, Sp. 577.

<sup>541</sup> Strzygowski, Kunstgeschichte Wiener Universität, 1909, S 396.

<sup>542</sup> Strzygowski, Nationale Kunstgeschichte, 1907, Sp. 577.

<sup>543</sup> Strzygowski, Kunstgeschichte Wiener Universität, 1909, S 399.

<sup>544</sup> Strzygowski, Plan und Verfahren, 1922, S 13. Vgl. hierzu den fünften Vortrag in Strzygowski, Krisis, 1923, S 115-187.

<sup>545</sup> Strzygowski, Kunde, Wesen und Entwicklung, 1922, S 09.

<sup>546</sup> Ebenda, S 27.

vergleichen, sie einander ebenbürtig zu sehen, wie dies unter anderem in der Antrittsrede von 1909 geschehen ist. Beide Kulturformen scheinen auf ähnlichen, gleichsam organischen Strukturen aufzubauen, die sie durch die Zeiten führen. Abgesehen von einer offensichtlichen anthropologischen Neigung zu beiden Phänomenen funktioniert die Kunst wie die Religion als Medium seelischer Verfasstheiten. Beide heben einander jedoch nicht auf, in der Kunst sind religiöse Aspekte neben anderen verarbeitet, in der Religion spielt Ästhetik nur eine Rolle neben anderen moralischen oder intellektuellen Werten. Beide sind sowohl Ausdrucksträger ihrer Zeitlichkeit als auch Medien seelischer Verfasstheiten, denen Strzygowski offenbar eine überzeitliche Konstanz unterstellt. Wegen dieser Dialektik von Zeitgebundenheit und Überzeitlichkeit können Kunstwerke aus den unterschiedlichsten Zusammenhängen miteinander verglichen werden.

Dieses Denken einer „*Gleichzeitigkeit aller Kunst*“ existiert in der deutschen Tradition nicht erst seit Strzygowski. Bereits bei Hegel tritt die Kunst als ein Phänomen des Überzeitlichen auf, wenn sie zunächst in der klassischen Antike als Station des „*absoluten Geistes*“ fungiert: „*So war bei den Griechen z. B. die höchste Form, in welcher das Volk sich die Götter vorstellte und sich ein Bewußtsein von der Wahrheit gab.*“<sup>547</sup> Dies gelte jedoch nicht mehr, die Kunst sei nicht mehr die „*höchste Weise, in welcher die Wahrheit sich Existenz verschafft.*“ Die Kunst selbst freilich bestünde weiter, aber „*ihre Form hat aufgehört, das höchste Bedürfnis des Geistes zu sein. Mögen wir die griechischen Götterbilder noch so vortrefflich finden und Gottvater, Christus, Maria noch so würdig und vollendet dargestellt sehen – es hilft nichts, unser Knie beugen wir doch nicht mehr.*“<sup>548</sup> Die Kunst selbst also bestehe fort, aber sie ist in ihrer Gegenwart doch an ein Vergangenes, die vergangene Anwesenheit des „*absoluten Geistes*“, gebunden. Die folgende Kunst trage ein Nachtönen dieser einstmaligen Anwesenheit in sich. Diese ehemalige Anwesenheit ist auch der Parameter der Möglichkeit einer Vergleichbarkeit der Kunst in sich selbst, bezogen auf ihre einstige Wahrhaftigkeit. Um die Kunst als Kunst auf sich selbst zu beziehen, bedarf es geradezu des Verlustes der religiös-kultischen Bedeutung: „*Das Kunstwerk ist demzufolge gegenwärtig, insofern es der Vergänglichkeit durch seine Absolutheit enthoben ist, und zwar durch seine Abgelöstheit von dem Kontext, in dem es hervorgebracht worden ist.*“<sup>549</sup> Erst die Abwesenheit des „*absoluten Geistes*“ bzw. des religiösen Kontextes lege die künstlerischen Werte frei, die Lehre vom „*Vergangenheitscharakter der Kunst*“ bedeute „*in Wahrheit die*

---

<sup>547</sup> Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik I, Frankfurt am Main, 1986, S 141.

<sup>548</sup> Ebenda, S 141f.

<sup>549</sup> Mirko Wischke, Eminenten Text und Kunstreligion?, Über Gadammers Konzeption einer nicht-ästhetischen Erfahrung von Kunst im Anschluß an Hegel, S 282-292, in: Hegel Jahrbuch 2000, Hegels Ästhetik, Die Kunst der Politik – die Politik der Kunst, Zweiter Band, Berlin, 2000, hier S 285.

*Freisetzung der Kunst als Kunst.*<sup>550</sup> „Erst unter dieser Voraussetzung kann ein Bild oder ein Gedicht zu so einem Werk der Kunst werden, daß ihm zwar eine absolute jedoch nicht zeitlose Gegenwart zukommt.“<sup>551</sup>

In der Kunst selbst bezeuge sich also die Gegenwart einer Vergangenheit. Hans Georg Gadamer postuliert, dass sich in dieser These Hegels erstmals ein Gedanke Bahn bricht, der in der romantischen Kritik der Aufklärung deutlicher formuliert werden sollte. Der Heilsgeschichte, christlicher oder säkularisierter Prägung, werde das neue „*Bewußtsein der Andersartigkeit aller Vergangenheiten*“ gegenübergestellt.<sup>552</sup>

Wenn sich in der Kunst die *Gegenwart* aller dieser Vergangenheiten begegnet, hat die Kunst durch ihre Art und Weise diese Vergangenheit im Sinne eines Zeitablaufes überwunden. Genau das, wenn auch mit dem Anspruch positiver Erkenntnis, sieht auch Strzygowski in der Kunst – ihre Gegenwärtigkeit, ihre Präsenz und Relevanz *hic et nunc*. In einem weiteren Aufsatz hat Gadamer diese These noch deutlicher gemacht: „*Zeitlose Gegenwärtigkeit kommt insofern der Kunst zu, als sie von allen geschichtlichen und gesellschaftlichen Bedingungen abgelöst und unabhängig ist, wie die Religion und wie die Philosophie. Auch die Kunst behauptet den Anspruch auf Absolutheit dadurch, daß sie über alle geschichtlichen Zeitunterschiede hinwegreicht.*“<sup>553</sup> Gegen die potentiellen Einwände gegen eine derartige „*Rede vom Absoluten*“ könnten laut Günter Figal ebenso „*Kunstphilosophen, die sich unmissverständlich den Bedingungen der Moderne unterstellt haben*“ als Zeugen berufen

---

<sup>550</sup> Hans Georg Gadamer, Die Stellung der Poesie im System der Hegelschen Ästhetik und die Frage des Vergangenheitscharakters der Kunst, S 221-232, in: Hans Georg Gadamer, Gesammelte Werke 8, Ästhetik und Poetik I, Tübingen, 1999, hier S 228.

<sup>551</sup> Wischke, Eminent Text, 2000, S 285

<sup>552</sup> Hans Georg Gadamer, Ende der Kunst? Von Hegels Lehre vom Vergangenheitscharakter der Kunst bis zur Antikunst von heute, S 63-87, in: Hans Georg Gadamer, Das Erbe Europas, Beiträge, Frankfurt am Main, 1989, hier S 67.

<sup>553</sup> Hans Georg Gadamer, Wort und Bild – so wahr, so seiend, S 373-399, in: ders., Gesammelte Werke, Band 8, Tübingen, 1993, S 373. In jüngster Zeit wurde vor allem von Karl Heinz Bohrer die Forderung nach einer primär ästhetisch determinierten Lektüre von Kunstwerken erhoben, zuletzt anhand der attischen Tragödie. So heißt es etwa in der „*Einleitung: Kunst, nicht Geschichtsphilosophie*“: „*Was einem die kultisch angeschaute oder nicht kultisch angeschaute Tragödie auch immer kulturhistorisch, politisch, psychologisch und sozialgeschichtlich mitteilt, sie teilt einem vor allem – damals und heute – das Tragödien-Ereignis als eine Erscheinungs-Form mit, die so drastisch ist in ihrem Schrecken und so abrupt terminiert in ihrer Zeitlichkeit, daß sie die phänomenologische Bedingung der >>Erscheinung<< erfüllt, wahrnehmungsästhetisch gesprochen also den Begriff der literarischen Epiphanie, die nicht allein die Tragödie, sondern auch die Komödie strukturell kennzeichnet.*“ Vgl. Bohrer, Das Tragische, 2009, hier S 15.

werden.<sup>554</sup> Auch Walter Benjamin habe sich die Frage nach dem Verhältnis des Kunstwerks zum geschichtlichen Leben gestellt und sei zur Überzeugung gelangt, dass „es *Kunstgeschichte nicht gibt*.“ Das Kunstwerk sei im Unterschied zum menschlichen Leben nicht als „*Verkettung zeitlichen Geschehens*“ zu verstehen, sondern „*seinem Wesentlichen nach geschichtslos*“. Es gebe nichts, was Kunstwerke im Sinne eines Abstammungsverhältnisses, einer Generationenfolge miteinander verbinde.<sup>555</sup> Auch Adorno würde sich diesem Gedanken annähern, wenn er zwar das „*geschichtliche Moment*“ als den „*Kunstwerken konstitutiv*“ befinde, sie als „*unbewußte Geschichtsschreibung ihrer Epoche*“ begreife, jedoch dann feststelle: „*Eben das macht sie dem Historismus inkommensurabel, der, anstatt ihrem eigenen geschichtlichen Gehalt nachzufolgen, sie auf die ihnen auswendige Geschichte reduziert*.“<sup>556</sup> Das Programm Strzygowskis beabsichtigte eben genau das Gegenteil einer Reduktion auf das „*auswendige*“ – er interessierte sich für die *inwendigen* Tatsachen. Wenn das „*auswendige*“ als das Geschichtliche im Werk verstanden wird, dann muss das *Inwendige* das a-geschichtliche, das künstlerische sein. Hier eröffnete sich für Strzygowski die Möglichkeit der wissenschaftlichen Intervention in der Analyse und Erkenntnis der künstlerischen Qualitäten.

Allein die Bezeichnung einer Kunst als inaktuell, ihrer Exponate als Medien der Vergangenheit setzte jedoch ihre „*die Möglichkeit ihrer Erfahrung voraus*“ und dieses sei wiederum nur durch die „*Gegenwärtigkeit der Werke selbst gegeben*“. Weil die Werke gegenwärtig sind, sei ihr „*geschichtlicher Gehalt*“ überhaupt zugänglich: „*Das Werk ist nicht so sehr in der Zeit wie die Zeit im Werk ist*.“ Dies bedeute jedoch keineswegs, dass sie ihre Fähigkeit als historische Ausdrucksträger verlören – die „*geschichtliche Erfahrung*“ funktioniere umso besser „*wenn sie in einem Raum gemacht wird, der als solcher nicht der Geschichte unterliegt*.“<sup>557</sup> Diese „*essentielle Gleichzeitigkeit aller Kunst*“ sei das Resultat eines Emanzipationsprozesses, der die Kunst über die Zwänge der historischen Situation enthebe, und somit eine „*letzte Überlegenheit über die Geschichte*“ darstelle.<sup>558</sup> Als die christlich-humanistische Tradition im 19. Jahrhundert ihre Verbindlichkeit verlor, Gadamer sprach vom Ende einer „*ästhetischen Nichtunterscheidung*“, wurde die Freiheit der Kunst

---

<sup>554</sup> Günter Figal, Kunst als Welt Darstellung, S 45-63, in: Günter Figal, Der Sinn des Verstehens, Stuttgart, 1996, hier S 45.

<sup>555</sup> Zit. nach Figal, Welt Darstellung, 1996, S 46. Walter Benjamin äußerte sich derart in einem Brief an Florens Christian Rang vom 9. Dezember 1923, S 320-324, in: Gershom Sholem, Theodor W. Adorno (Hg.), Walter Benjamin, Briefe, Band 1, Frankfurt am Main, 1966, hier S 322.

<sup>556</sup> Theodor W. Adorno, Ästhetische Theorie, Frankfurt am Main, 1973, S 272.

<sup>557</sup> Figal, Welt Darstellung, 1996, S 47f.

<sup>558</sup> Gadamer, Ende der Kunst, 1989, S 68.

auch gegenüber ihren geschichtlichen, religiösen Bindungen deutlich. Ihren Wert definierten die Kunstwerke nun nicht mehr in erster Linie aus ihrer kultischen Relevanz, insofern zeigte sich der Prozess ihrer Entfernung aus dem geschichtlichen Kontext: Hier begann nun ihre Gleichzeitigkeit und ihre „*Freiheit*“ (Figal) gegenüber der Historie.

Strzygowski hat die prinzipielle Unterscheidung zwischen Kunst und Religion anerkannt, er bezeichnet die eine als „*Schwester*“, und nicht etwa als Kind, der anderen. Die Kunst ist eine anthropologische Konstante, wie die Religion, sie kann mit ihr verwachsen, aber in Zeiten des Verlustes der „*ästhetischen Nichtunterscheidung*“ existiert sie aufgrund ihrer Freiheit unabhängig weiter, die Kunst könne sogar eine „*Platzhalterschaft*“ für die Religion antreten.<sup>559</sup>

Diese Freiheit der Kunstwerke gegenüber den historischen Bedingungen beinhaltet nun einerseits die Vergleichbarkeit aller Werke und Epochen untereinander, aber auch die prinzipielle Verfassung der Werke zu ihren „*Beschauern*“ (Strzygowski) – bzw. Hörern oder Lesern.<sup>560</sup> Die Werke sprechen durch ihre Präsenz unmittelbar an, wenn auch zunächst „*viel Fremdes*“ zu überwinden wäre.<sup>561</sup> Die Überwindung dieses „*Fremden*“ ist das Ziel der strzygowskischen Methode. Auch diese versteht sich darin auf einer historischen Grundlage zu arbeiten.<sup>562</sup> Darüber hinaus geht es Strzygowski um die Erkenntnis des „*Wesens der Kunst*“ abseits von einer Ästhetik, die den Gesetzmäßigkeiten des Schönen nachspüre, um das *Inwendige* im Gegensatz zum „*Auswendigen*“ (Adorno) für welches sich der Historismus interessiere.

---

<sup>559</sup> Strzygowski, *deutsche Schule*, 1898, S 01.

<sup>560</sup> Für die Literaturwissenschaft hat zuletzt Karl Heinz Bohrer energisch auf den Anspruch einer an Kunst hermeneutisch interessierten Philologie gegenüber einer auf die Generierung von „Fakten“ angelegten Kulturwissenschaft hingewiesen. Hinter dem Begriff „*Kulturwissenschaft*“ verberge sich die „*Ersetzung von intellektuell äußerst Anspruchvollem, nämlich dichterischer Sprache, durch intellektuell äußerst Geläufiges, nämlich soziale und kulturgeschichtliche Fakten. Etwas anspruchsvoller ausgedrückt: In den Kulturwissenschaften dominiert die allegorisierende Methode – Kunst und Literatur als Funktion historischer, sozialer, mentaler Ereignisse; ein Neuaufguß der aufklärerischen Sozialgeschichte der siebziger Jahre.*“ Vgl. Karl Heinz Bohrer, *Skepsis und Aufklärung, Phantasie als Vernunftkritik*, S 146-165, in: ders., *Großer Stil, Form und Formlosigkeit in der Moderne*, München, 2007. Zum Thema vgl. auch ders., *Die Flucht der Kulturwissenschaft vor der Kunst*, S 262-280, in: ders., *Großer Stil, Form und Formlosigkeit in der Moderne*, München, 2007.

<sup>561</sup> Gadamer, *Wort und Bild*, 1993, S 376.

<sup>562</sup> Vgl. etwa Strzygowski, *kunsthistorisches Institut*, 1913, S 12.

Die Werke der Kunst vermittelten laut Figal eine andere Möglichkeit der „*Erfahrung des Geschichtlichen*“, an dieser Möglichkeit ist auch Strzygowski interessiert. Die Werke präsentierten das Fremde derart, dass es verstehbar wird, der Betrachter jedoch müsse ebenfalls aus seiner Gegenwärtigkeit heraustreten und sich auf das Werk einlassen, um es zu verstehen.<sup>563</sup> Das Instrument dieser Erkenntnis ist für Strzygowski nunmehr die „*Seele*“, die sich im Kunstwerk materialisiere, der Forscher könne quasi seismografisch feststellen, welche seelische Temperatur in das Kunstwerk gelegt, an welche Zeiten es deshalb in besonderem Maße anschlussfähig sei.<sup>564</sup> Auch Dilthey hatte es als Aufgabe der Geisteswissenschaften verstanden sich in das Seelenleben eines anderen, fremden, hineinzusetzen um es nachzuerleben. Und auch Dilthey sah in diesem Nacherleben keinen Widerspruch zu einer positiven Wissenschaft.<sup>565</sup> Die hoch entwickelte Medialität seines Gegenstandes ermögliche Strzygowski die Erkenntnis dieser Seele, „*empfindlich wie eine Magnetnadel, zwischen Natur und Menschengestalt*“ werde „*die Seele*“ gezeigt.<sup>566</sup> Strzygowski anerkennt die Fähigkeiten der Kunstwerke zwischen Vergangenem und Gegenwärtigem zu vermitteln und er fordert seine „*Fachgenossen*“ auf, ihm in dieser revolutionären neuen Ansicht zu folgen. Günter Figal beschreibt diese Potenz ebenfalls: „*Das Werk gehört weder einer früheren Zeit noch der von einer solchen Zeit unterschiedenen Gegenwart an. Es bildet, unter dem Gesichtspunkt des historischen Bewusstseins gesehen, gleichsam neutralen Boden. Es ist der Boden, auf dem man als Gegenwärtiger dem Vergangenen begegnen, auf dem das Vergangene gegenwärtig erscheinen kann.*“<sup>567</sup> Darüber noch hinausgehend unterstellt Strzygowski dem Kunstwerk gar eine lebendige, ja organische Präsenz.<sup>568</sup>

---

<sup>563</sup> Figal, *Weltdarstellung*, 1996, S 52.

<sup>564</sup> Vgl. Strzygowski, *kunsthistorisches Institut*, 1913, S 14.

<sup>565</sup> Dilthey, *Entstehung*, 1924 (1990), S 317.

<sup>566</sup> Strzygowski, *Forschung und Erziehung*, 1928, S 10.

<sup>567</sup> Figal, *Weltdarstellung*, 1996, S 52.

<sup>568</sup> Strzygowski, *Kunde, Wesen und Entwicklung*, 1922, S 32.

*Strzygowski als Prophet eines iconic turn avant la lettre?*<sup>569</sup>

In Anlehnung und Abgrenzung zu der in den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts ausgerufenen linguistischen Wende (*linguistic turn*), die eine Konzentration der Geisteswissenschaften auf Sprache und ihre Phänomenologie einforderte, entwickelte die Kunsttheorie etwa 30 Jahre später durch W.J.T. Mitchell und Gottfried Boehm ein eigenes Wendemodell, den *pictorial* oder *iconic turn*. Die Forderungen der Vertreter dieser „*ikonischen Wendung*“ (Boehm) und jene Strzygowskis überschneiden sich in zum Teil überraschender Weise – vielleicht deshalb weil Strzygowskis Methode den „*Eintritt des Bildes in den Kernbereich der Hermeneutik und des Philosophierens als einer autonomen, eigenwichtigen Instanz*“ wie es Horst Bredekamp als Intention der *ikonischen Wendung* definierte, vorformuliert hatte?<sup>570</sup>

Diese Überschneidungen treten in unterschiedlichster Hinsicht zu Tage, etwa auch in der Terminologie der Forderung nach einer *Bildwissenschaft* bzw. Strzygowskis Beharren auf einer *Kunstwissenschaft*, wenn Boehm 1994 moniert: „*Die Kunstgeschichte, die sich, ihrer Fachbestimmung nach, am ehesten als >>Bildwissenschaft<< verstehen könnte, besinnt sich nur selten auf die systematische Seite ihrer Aufgabe.*“<sup>571</sup> Auch Strzygowski hatte stets den Aufbau einer wissenschaftlichen Systematik der Kunstwissenschaft gefordert und bereits sehr früh Stellung gegen die „*Kunstgeschichte*“ bezogen<sup>572</sup>, diese später, wenn überhaupt, bestenfalls als Detail einer Kunstwissenschaft oder Kunstforschung verstanden. Diese Konfrontation deutete sich interessanterweise auch innerhalb der aktuellen Debatte an, wenn Bredekamp von einem „*Aufstand der Kunstgeschichte*“ angesichts einer sich konstituierenden Bildwissenschaft sprach.<sup>573</sup> Die Bildwissenschaften könnten innerhalb der

---

<sup>569</sup> Jas Elsner hat die avantgardistische Funktion Strzygowskis erkannt: „*In effect, he is a precursor of the highly laudable attempt to let the object speak for itself against the textual bias of the historian, to fight the battle of the image against the word. Despite his dire political views, if we uphold any aspects of these intellectual positions, we remain Strzygowski's children.*“ Vgl. Jas Elsner, *The birth of late antiquity: Riegl and Strzygowski in 1901*, S 358-379, in: *Art History*, Band 25, Nr. 3, 2002, hier S 361. Auch Grigor, Qajar, 2007, S 585 resümiert: „*I concur with Marchand in concluding that "as objectionable as the claim may seem, we are in many ways Strzygowski's heirs."*“

<sup>570</sup> Horst Bredekamp, *Drehmomente – Merkmale und Ansprüche des iconic turn*, S 15-27, in: Christa Maar, Hubert Burda (Hg.) *Iconic Turn, Die neue Macht der Bilder*, Köln, 2004, hier S 16.

<sup>571</sup> Gottfried Boehm, Vorwort, S 07-09, in: ders., *Was ist ein Bild?*, München, 1994, hier S 07.

<sup>572</sup> Strzygowski, *Nationale Kunstgeschichte*, 1907.

<sup>573</sup> Hans Dieter Huber, Gottfried Kerscher, *Kunstgeschichte im „Iconic Turn“*, Ein Interview mit Horst Bredekamp, S 85-93, in: *Kritische Berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften*, Sonderheft *Netzkunst*, Heft 1, 1998, hier S 85.

Kunstgeschichte stattfinden, gerade die Kunstgeschichte hätte „jene historische *Schwerkraft*“, welche „ein solches neues Feld legitimieren und begründen könnte.“<sup>574</sup> Wenn Bredekamp davon spricht, dass es etwa mit den Projekten Riegls (*Spätromische Kunstindustrie*) oder Warburgs und Panofskys (*Kühlergrill*) bis 1933 eine bildwissenschaftliche Tradition innerhalb der Kunstgeschichte gegeben hätte, dann wird zwar Strzygowskis Programm unterschlagen; das Jahr 1933 war jedoch auch für Strzygowski und seine Lehre entscheidend, denn zu diesem Zeitpunkt erfolgte seine Emeritierung und damit verbunden, das Ende seines Instituts.

Zwischen Strzygowskis Projekt einer Kunstwissenschaft, wenn dieses auch mit den Forderungen einer Allgemeinen Kunstwissenschaft der Jahre um 1900 kontextualisiert werden muss, und dem Impetus des *iconic turn* ergeben sich diverse Parallelen, etwa bei dem generellen Affekt gegen die Nutzbarmachung des Bildes bis hin zu detaillierteren Positionen wie der von Boehm entwickelten „*ikonischen Differenz*“.<sup>575</sup>

Diese „*ikonische Differenz*“, abgestimmt auf von „*Menschenhand gemachte, materielle Formenkomplexe*“ die sich in einem „*definierten Rahmen*“ ereigneten, zeige sich als „*Verdichtungsqualität*“ zwischen „*Bild und ausgeschlossener Welt*“.<sup>576</sup> Bilder beruhten auf einem „*einzigem Grundkontrast, dem zwischen einer überschaubaren Gesamtfläche und*

---

<sup>574</sup> Huber, Kerscher, Interview Bredekamp, 1998, S 90.

<sup>575</sup> Gottfried Boehm, *Die Wiederkehr der Bilder*, in: ders. (Hg.), *Was ist ein Bild?*, München, 1994, S 11-38, hier S 29ff. Zur Problematik der Allgemeinen Kunstwissenschaft, in welcher auch Strzygowski eine Rolle spielt vgl. Henckmann, *Probleme*, 1985, S 273-335. Henckmann definiert auslösende Momente, die das Interesse einer Allgemeinen Kunstwissenschaft verursacht hätten: „1. *die Kritik an der Ästhetik als einer (nur) philosophischen Disziplin*; 2. *die Emanzipation der einzelnen historischen Kunstwissenschaften von der Ästhetik und ihre Institutionalisierung als selbstständige Wissenschaften*; 3. *die Entstehung systematischer und methodischer Reflexionen in den einzelnen Kunstwissenschaften und ihre Konsolidierung zu speziellen systematischen Kunstwissenschaften (Poetik, „Kunstwissenschaft“ im Unterschied zu Kunstgeschichte, Musik, „wissenschaft“)*; 4. *die zunehmende Beschäftigung mit Fragen der Kunst in empirischen Wissenschaften wie der Soziologie, Psychologie, Ethnologie, Biologie*; 5. *das Auftreten und der Erfolg von avantgardistischen Kunstbewegungen (Impressionismus, Naturalismus, Expressionismus usw.)*; 6. *die wachsende öffentliche Anerkennung von Kunstgattungen, die von der klassischen Ästhetik nicht akzeptiert worden sind (Tanz, Theater, Oper, Kunstgewerbe) sowie die Entstehung von neuen künstlerischen Ausdrucksformen (Foto, Film)*; 7. *die zunehmende Bedeutung der öffentlichen Kunstkritik und der technischen bzw. programmatischen Äußerungen der Künstler („Künstlerästhetik“) für die Vermittlung zwischen Avantgarde und dem Publikum.“* Vgl. ebenda S 275. Nahezu zu allen dieser genannten Punkte hat sich Strzygowski, wie im Verlauf dieser Arbeit berichtet wird, geäußert. Er erweist sich als ein im Kern der Fragen der Allgemeinen Kunstwissenschaft stehender Forscher.

<sup>576</sup> Bredekamp, *Drehmomente*, 2004, S 16.

*allem was sie an Binnenereignissen“ einschlieÙe. „Das Verhältnis zwischen dem anschaulichen Ganzen und dem, was es an Einzelbestimmungen (der Farbe, der Form, der Figur etc.) beinhaltet, wurde vom Künstler auf irgendeine Weise optimiert.“<sup>577</sup>*

Wenn Strzygowski in seiner Antrittsvorlesung 1909 seine kunstwissenschaftliche Methode darlegt, beschreibt er in der von ihm als ureigenem Thema seiner Wissenschaft begriffenen Frage nach dem „Wesen der bildenden Kunst“ eine „Grammatik der Bildsprache“. Diese Grammatik der einzelnen Exponate bestünde nunmehr aus der Unterscheidbarkeit zwischen Wirklichkeit („objektive Darstellung“) und Kunst („subjektive Darstellung“) in ihrer Bedeutung bzw. Erscheinung.<sup>578</sup> Der künstlerische Nukleus, der „Kern des Kunstwerks“ sei durch die Kategorien von „Inhalt und Form“ beschreibbar. Die *Form* arbeite ihrerseits gegen die natürlichen Vorgaben der *Gestalt*, die einen unmittelbaren Bezug zu „Naturvorbildern“ herstelle und deshalb allgemeine Wiedererkennbarkeit in sich trage. Kunst werde deshalb verständlich, weil sie mit dieser allgemeinen *Gestalt* arbeite: „Gegenstand und Gestalt sind die an sich unkünstlerischen Voraussetzungen, deren sich der Künstler bedient, um in sie als Gefäß das zu gieÙen, was er zu sagen hat.“<sup>579</sup> Die konkrete „Form“ eines Werks hingegen sei die künstlerische Materialisierung der durch die „Gestalt“ vorgegebenen natürlichen Bedingungen der Außenwelt. Auch Strzygowskis Künstler arbeitet demnach an einer Optimierung der bildlichen Bedingungen, die er in einer Verwertung außerkünstlerischer, innerweltlicher Vorgaben begreift. Zwischen Kunst und Welt wird dennoch eindeutig geschieden, beiden ist das Verständnis zu Eigen, dass Kunst kein Abbild der Welt liefern kann.

Der Philosoph Martin Heidegger hat ein ähnliches Gedankenmodell in der in seinem Text *Ursprung des Kunstwerkes* (1936) entworfenen Konfrontation von „Erde“ und „Welt“ verwendet und ebenso in Bezug auf die Möglichkeiten der Bildenden Kunst.<sup>580</sup> Im Werk

---

<sup>577</sup> Boehm, *Wiederkehr*, 1994, S 30.

<sup>578</sup> Strzygowski, *Kunstgeschichte Wiener Universität*, 1909, S 398. Der Terminus einer „Grammatik der Bildsprache“ hielt Wolfhart Henckmann als von Strzygowski in der *Krisis*, 1923, S 84f, bei Riegl (Karl Maria Swoboda, Otto Pächt (Hg.) *Alois Riegl, Historische Grammatik der bildenden Künste*, Graz, Köln, 1966) entlehnt. Vgl. Henckmann, *Probleme*, 1985, S 305. In wieweit Strzygowski Kenntnis vom Buchmanuskript der ersten Fassung (1897/98) hatte, lässt sich nicht ermitteln. Tatsächlich verwendet Strzygowski den Begriff in der Wiener Antrittsrede 1909. Bereits Brunn und auch dessen Schüler Langbehn verwendeten jedoch ähnliche Sprachbilder.

<sup>579</sup> Strzygowski, *Kunstgeschichte Wiener Universität*, 1909, S 398.

<sup>580</sup> Martin Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, S 07-74 in: ders., *Holzwege*, Frankfurt am Main, 1950. Auch Spross, *Naturauffassung*, 1989, S 220 sieht Ähnlichkeiten zwischen der Konzeption Heideggers und Strzygowskis bzw. eine Beeinflussung Heideggers durch Strzygowski.

käme ein Streit zu Tage „von Welt und Erde“ zu Tage, wobei die Erde für die Offenheit der Seinsformen steht, die Welt hingegen für ein konkretisierbares Vorkommen von Sein. Bezogen auf Strzygowski hieße dies, dass sich im Kunstwerk die Offenheit der Universalie (*Erde*) im Piktoralen (*Welt*) abbilde.<sup>581</sup> Auch Boehms „*ikonische Differenz*“ arbeitet mit einer ähnlichen Unterscheidung, in welcher das Bild als die Materialisierung eines Immateriellen gedeutet wird bzw. die Optimierungsleistung im Grundkontrast zwischen Möglichkeitshorizont und Realisierung beachtet wird.<sup>582</sup>

Jedoch sei hier auch auf den Unterschied zwischen den Ansätzen Boehms und Strzygowskis hingewiesen. Während letzterer – wohl auch durch die ästhetischen Bedingungen seiner Zeit – immer von einer grundsätzlichen Abhängigkeit des Bildes von der Außenwelt ausgegangen war, geht Boehm von einem autonomeren Bildbegriff aus. Bilder arbeiteten nicht an einer Darstellung der „*Doppel der Dinge*“, sondern vielmehr an den „*Voraussetzungen des Dargestellten*“ selbst: „*Was wir in den Bildern sehen sind Fügungen von Farbe, Form und Linien, die weder Gegenstände umschreiben noch Zeichen setzen, sondern etwas zu sehen geben.*“ Die Bilder seien im „*Falle des Gelingens ein Muster an Wirklichkeit, eine kleine Welt*“: „*Das Bild ist Grund einer Einsicht, die es ausschließlich aus sich selbst schöpft.*“<sup>583</sup>

Bei aller Stärkung des Künstlerischen gegen das Historische befand sich Strzygowski dagegen letztlich auf dem Boden einer die Bilder als Quellen geschichtlicher Erkenntnis befragenden Methode.<sup>584</sup> Diese sollte ihnen allerdings über das Medium des Forschers das Recht auf Formulierung ihrer eigenen Logik ermöglichen: Strzygowskis Bildverständnis markiert somit eher den Ausgangspunkt eines Weges, der kurz- bis mittelfristig zu einer *ikonischen Wendung* hätte führen können.

Der Zeitgenosse Strzygowskis, Emil Utitz, auch er ein Theoretiker einer *Allgemeinen Kunstwissenschaft*, äußerte sich sehr freundlich über Strzygowskis methodisch-organisatorische Versuche: Dieser habe „*voll kühnem und vorbildlichem Wagemut dem kunsthistorischen Institut der Universität Wien eine systematische Abteilung angegliedert*“.

---

<sup>581</sup> Vgl. hierzu: Walter Biemel, Friedrich Wilhelm von Hermann, Kunst und Technik, Gedächtnisschrift zum 100. Geburtstag von Martin Heidegger, Frankfurt am Main, 1989. In unserem Zusammenhang relevant sind v. a. die Beiträge von Lorenz Dittmann, Lichtung und Verbergung in Werken der Malerei, S 311-331 bzw. Gabriel Liceanu, Zu Heideggers „Welt“-Begriff in „Der Ursprung des Kunstwerks“, S 205-219.

<sup>582</sup> Vgl. Boehm, *Wiederkehr*, 1994, S 30.

<sup>583</sup> Ebenda, S 21.

<sup>584</sup> Vgl. Henckmann, *Probleme*, 1985, S 308, Strzygowski ginge es wissenschaftlich um die „*gesamte Struktur des Kunstwerks in der Einzigartigkeit seiner konkreten Manifestation*“.

Aus dem „Betrieb der historischen Disziplinen, welche die einzelnen Gebiete der Kunst durchforschen, kann nur die Unabweislichkeit der Forderung sich herausstellen nach systematischer Grundlegung; ebenso vermag die Unfähigkeit der bisherigen Ästhetik zu erhellen, gerade diesen Forderungen zu entsprechen.“<sup>585</sup> Weitere Unterschiede der Ansätze Strzygowskis und des *iconic turn* stellen sich auch im Gegenstand der Forschung selbst heraus, der unterschiedliche Subjekte im Auge hat. Verstand Boehm das Bild selbst als das Subjekt, beachtete Strzygowski neben dem Artefakt auch den Künstler selbst als Ausgangspunkt von Kunst.<sup>586</sup> Wenn Boehm seinerseits den Mensch als *homo pictor* ins Visier nimmt, bescheinigt auch er diesem eine „Abstraktionsleistung“: „Die pikturale Differenz, die dem Menschen spezifisch ist, definiert sich als das Vermögen das bewegliche Wahrnehmungsfeld des alltäglichen Sehens mit seinen offenen Rändern, seiner flexiblen Neuanpassung an Situationen in ein begrenztes und stabiles Bildfeld umzustilisieren, als Bildwerk, als Gefäß, als Ritzzeichnung odgl. zu gestalten.“<sup>587</sup>

Strzygowskis Künstler materialisiert in seinem Werk ein Wesen, das sich aus unterschiedlichsten Vorbedingungen zusammensetzt. Der „Inhalt“ des Kunstwerks sei die in ihm „nach Ausdruck ringende seelische Kraft, aus der heraus der Gegenstand und die Gestalten gewählt und in eine bestimmte Form gebracht“ würden. Fehle diese inhaltliche Komponente, so habe man ein rein „handwerksmäßiges Erzeugnis“ vor sich.<sup>588</sup> Der Künstler gehe von einer mentalen und psychologischen Stimmung aus und an sein Werk, in dem sich schließlich in der Differenzierung von „Gestalt“ und „Gegenstand“ eine „Form“ materialisierte. Diese im Kunstwerk immanenten Bedingungen zu klären, wird er später der

---

<sup>585</sup> Emil Utitz, *Grundlegung der Allgemeinen Kunstwissenschaft*, Stuttgart 1914, S 33f. Vgl. auch Henckmann, *Probleme*, 1985, S 308.

<sup>586</sup> Spross, *Naturauffassung*, 1989, S 224 sieht diese Positionierung in der *Krisis der Geisteswissenschaften* als eine der „problematischsten“ im gesamten System Strzygowskis. Dieser hintertreibe mit der Fokussierung auf den Künstler seine eigene Forderung das Kunstwerk solle im Mittelpunkt der Betrachtung stehen, widerspreche sich daher selbst. Für Spross steht diese – unlogische – Forderung Strzygowskis im Zusammenhang mit seiner im Spätwerk immer eindeutiger geäußerten Differenzierung von Nord- und Südkunst, deren Schöpfer schon anthropologisch nichts miteinander zu tun hätten. Gewiss können jedoch Parallelen zu jüngsten Positionierungen der Bildwissenschaft entdeckt werden, wenn Strzygowski, *Krisis*, 1923, S 160 meint: „Der Mensch als Schöpfer des Kunstwerks trägt in die Kunst gewisse Gewohnheiten seines Körpers und von dessen Verhältnis zur Umgebung hinein, die in Kunstströmen, die hauptsächlich vom menschlichen Körper ausgehen, also darstellend sind, wie Gesetze beobachtet werden.“ Freilich steht diese Stellungnahme in Zusammenhang mit einer anthropozentristischen Südkunst.

<sup>587</sup> Boehm, *Wiederkehr*, 1994, S 31.

<sup>588</sup> Strzygowski, *Kunstgeschichte Wiener Universität*, 1909, S 398.

Wesensforschung überantworten. Über dieses prinzipielle Verständnis von Entstehungsbedingungen von Kunst hinaus, ergeben sich jedoch weitere Zusammenhänge.

Zu Boehms Programm stellte Willibald Sauerländer fest: „Die Rede vom *iconic turn* war ein sympathischer, nachdenklicher Versuch, die tief in der deutschen Tradition geborgene Vorstellung von der Absolutheit, der Aura der Kunst gegen den Verbrauch der Bilder durch deren mediales Verständnis zu erretten.“<sup>589</sup>

Sauerländer spielt damit wohl zunächst auch auf die oben referierten Feststellungen Hegels bzw. Gadammers an, wenn er von einer deutschen Tradition der „Vorstellung von der Absolutheit“ spricht und sich gegen eine Nutzbarmachung der Bilder ausspricht, die umso leichter gelingt, als Bildmedien sich aufgrund ihrer Art und Weise dazu eignen, benutzt zu werden. Die Bilder sollten demnach auch vor sich selbst und ihrer leichten Zugänglichkeit bewahrt werden. Strzygowskis, im Anschluss an Brunn, geäußerte Kritik einer historistischen Philologie betrifft ein ähnliches Phänomen, nämlich die Nutzbarmachung der Bilder als rein illustrative Medien. Die „Bild-Sachen“ (Strzygowski) würden ihre Aussagekraft nicht im Illustrativen erschöpfen, sie seien vielmehr nicht nur durch ihr Thema sondern auch durch ihre Gestalt Gebiet der wissenschaftlichen Forschung. Die „Kunstdenkmäler“ hätten „einzigartigen Wert“, kein „anderes Gebiet der historischen Überlieferung“ könne sich auf derartig „verlässliche originelle Zeugnisse“ berufen.<sup>590</sup> Strzygowski lehnt die Nutzung der Bilder als Gegenstand der Wissenschaft demnach nicht ab, sondern fordert nur einen differenten wissenschaftlichen Zugang zu den in ihnen lagernden Informationen. Auch den Theoretikern der *ikonischen Wendung* ist es ein Anliegen darzustellen, dass „das gängige Verfahren, Kunst auf ihre historischen Entwicklungsbedingungen zu reduzieren, der Realität des Bildes nicht wirklich gerecht“ werde.<sup>591</sup> Strzygowskis Versuch der Domestizierung der Kunstgeschichte zugunsten einer Kunstwissenschaft kann als früherer Ansatz dieser Erkenntnis interpretiert werden. Das von unter anderem durch Boehm formulierte Unbehagen einer Reduktion des Bildes auf eine Abbildung, dieses bewege sich damit „auf der Linie seiner Selbstaufhebung“<sup>592</sup>, findet sich ebenfalls bei Strzygowski, zunächst in der Ablehnung akademischer Malerei, deren Ziel es sei „Missgeburten der Vollkommenheit“

---

<sup>589</sup> Willibald Sauerländer, *Iconic turn? Eine Bitte um Ikonoklasmus*, S 407-427, in: Christa Maar, Hubert Burda (Hg.), *Iconic Turn, Die neue Macht der Bilder*, Köln, 2004, hier S 408.

<sup>590</sup> Strzygowski, *Grundzüge*, 1910, S 27.

<sup>591</sup> Boehm, *Wiederkehr*, 1994, S 35.

<sup>592</sup> Ebenda, S 33. Vgl. ebd., „*Bilder sind Prozesse, Darstellungen, die sich nicht darauf zurückziehen Gegebenes zu wiederholen, sondern sichtbar zu machen, einen >>Zuwachs an Sein<< (Gadamer) hervorzubringen.*“

hervorzubringen<sup>593</sup>, später auch in einer Kritik an der Fotografie bzw. der „*laufenden Bilder*“. Die Kunst dürfe die „*Gegenständlichkeit*“ nicht allein diesen Medien überlassen, vielmehr müsse sie ihre Fähigkeiten dazu verwenden, das „*Ereignis*“ über die bloße Abbildung des Fotos oder Films hinaus „*seiner innersten Bedeutung nach in deutlicher Erscheinung zusammenfassend sichtbar zu machen.*“<sup>594</sup>

Strzygowski wie auch die Proponenten einer *ikonischen Wendung* betonen, die „*eigenen Sinnpotentiale*“ (Boehm) der Bilder. Es wäre ein grundsätzlicher „*Anspruch*“ des *iconic turn* gewesen, „*visuelle Felder der Gegenwart nicht nur zu begleiten, sondern im Sinne einer geduldig zu erarbeitenden >>Logik der Bilder<< zu analysieren.*“<sup>595</sup> Diese Logik sei den Bildern eigen, und nur ihnen zugehörig: „*Unter Logik verstehen wir: die konsistente Erzeugung von Sinn aus genuin bildnerischen Mitteln.*“<sup>596</sup>

Strzygowskis Angebot einer Analyse der rein „*künstlerischen Qualitäten*“ sollte eine Weichenstellung für eine Kunstwissenschaft bedeuten, die als ihren Gegenstand die Erfassung des „*Wesens der Bilder*“ begreife und nicht „*banale*“ kunsthistorische Fakten.<sup>597</sup> Insofern erscheint Boehms Lamento nicht ganz berechtigt: „*Vergeblich fahnden wir nach einer entwickelten >>Bildtheorie<< oder >>Bildwissenschaft<< und die kunsthistorische Ikonologie, die das gesuchte Programm einer >>bildlichen Logik<< scheinbar im Namen führt, baut doch primäre auf sprachliche Referenzen des Bildes und kaum auf seine visuelle Präsenz.*“<sup>598</sup> Strzygowskis gesamtes Programm ist als eine frühe Einlösung der Forderung nach einer selbstständigen Logik der *Bildenden Kunst* als Teil des Logos zu begreifen, die über die systematische Analyse der Artefakte aller Zeiten und Räume destillierbar wäre. Diese Selbstständigkeit der Bilder in einer „*neuen Verhältnisbestimmung, die das Bild nicht länger der Sprache unterwirft*“ sondern den Logos „*um die Potenz des Ikonischen*“ erweitere, sei auch eines der Ziele des *iconic turn*.<sup>599</sup> Zeitlich kontextualisieren ließ sich Strzygowskis Ansatz mit den Forderungen nach einer Allgemeinen Kunstwissenschaft, einer „*am Wesen*

---

<sup>593</sup> Strzygowski, *Nationale Kunstgeschichte*, 1907, Sp. 577.

<sup>594</sup> Strzygowski, *Bildende Kunst*, 1913, S 491.

<sup>595</sup> Bredekamp, *Drehmomente*, 2004, S 23.

<sup>596</sup> Gottfried Boehm, *Jenseits der Sprache? Anmerkungen zur Logik der Bilder*, S 28-43, in: Christa Maar, Hubert Burda (Hg.) *Iconic Turn, Die neue Macht der Bilder*, Köln, 2004, hier S 28.

<sup>597</sup> Strzygowski, *Forschung und Erziehung*, 1928, S 30.

<sup>598</sup> Gottfried Boehm, *Die Bilderfrage*, S 325-343, in: ders., *Was ist ein Bild?*, München, 1994, hier S 326.

<sup>599</sup> Gottfried Boehm, *Jenseits der Sprache?*, 2004, S 30.

*der Kunst ausgerichtete(n) systematische(n) Theorie, die als Maßstab für die Relevanz aller möglichen Forschungsansätze dienen könnte.*<sup>600</sup>

Die zum Teil angesichts der Differenz zwischen Wort und Bild geäußerten Zweifel, den Logos der Bilder in Sprache umsetzen zu können, wie es auch in Boehms obiger Stellungnahme zu Tage tritt, plagten Strzygowski freilich nicht. In seinem Selbstverständnis als Positivist begründet, erschien ihm das Erkennbare prinzipiell auch erklär- und beschreibbar, wenn er auch in der Invention des Begriffes „Seele“ in seine Theorie ein (uneingestandenes) metaphysisches Schlupfloch beließ. Strzygowski ging es um die Erkenntnis des bildlichen Logos, die Generierung positiven Wissens schien ihm durch seine phänomenologisch-hermeneutische Methode gesichert. Auch ging es Strzygowski – in bemerkenswerter Offenheit zwar – jedoch immer noch um Artefakte, aus welchen Winkeln der Welt bzw. welchen zeitlichen Kontexten diese auch stammten, und nicht um das Bild an sich, das im Zentrum der Debatte des *iconic turn* steht. Von der Einbeziehung durch medizinische Technik erstellter Bilder in den wissenschaftlichen Diskurs hätte Strzygowski sich nicht träumen lassen, die Bilderflut der neuen Medien lag selbstverständlich ebenfalls außerhalb seines Vorstellungsvermögens. Aber auch Strzygowski hatte mit der durch die Erweiterung seines Blickes hin auf ein globales Kunstverständnis eine Bilderflut zu gewärtigen, die ebenso die abendländischen Sehgewohnheiten außer Kraft zu setzen im Stande war. Strzygowskis Reaktion auf diese Flut, die in der Entwicklung einer hermeneutisch-phänomenologischen Methode lag, ähnelt vielleicht jener des *iconic turn*: „Vor uns die Bilderflut, mit ihr eine neue Hermeneutik.“<sup>601</sup>

Die grundsätzliche Frage, auf die derzeit noch keine Antwort gegeben werden kann, ist die: Wird durch die Verheißungen des *iconic turn* Strzygowskis Forderung nach einer systematischen Bild-Forschung, nach einer Kunstwissenschaft eingelöst? Dies ist in unserem Zusammenhang nicht zu beantworten, auch deshalb nicht, weil die Nachhaltigkeit der *ikonischen Wendung* nicht abzuschätzen ist. Für eine mit der Bilderflut konfrontierte Kunstwissenschaft entfaltete diese *Wendung* jedoch kaum abschätzbare wissenschaftliche wie kulturelle Potentiale. Wie bereits erwähnt, war Strzygowski nicht mit einer derartigen Situation konfrontiert, seine Reaktion kann daher nur angedeutet werden – er hätte höchstwahrscheinlich die Potentiale eines derartigen Forschungsgebiets erkannt und ihre

---

<sup>600</sup> Henckmann, Probleme, 1985, S 332. Henckmann hielt noch 1985 die Etablierung einer Allgemeinen Kunstwissenschaft, zu deren Vertretern er Strzygowski zählte, für notwendig und möglich.

<sup>601</sup> Paul Jandl, Helle Vernunft, Eine Wiener Tagung zur Bildwissenschaft, in: Neue Zürcher Zeitung, 25. April 2005, S 22.

Nutzbarmachung gefordert, hatte er doch im Grundsatz verstanden, was Boehm 2004 formulieren sollte: „*Der Logos ist eben nicht nur die Prädikation, die Verbalität und die Sprache. Sein Umkreis ist bedeutend weiter. Es gilt ihn zu kultivieren.*“<sup>602</sup>

### Zwischenspiel

Bisher wurde in dieser Arbeit der Versuch unternommen, Strzygowskis methodisches Verständnis zu referieren und eine geistesgeschichtliche Einordnung zu versuchen. Als Ausgangspunkt fungierten dabei die in der Antrittsvorlesung von 1909 geäußerten Ansichten über die Notwendigkeit eines neuen Zugangs zu Kunstbetrachtung, Kunstlehre und Kunstwissenschaft. Diese Antrittsvorlesung vermittelte jedoch nicht nur das Desiderat einer *Forschung* über Bildende Kunst, sondern darüber hinaus auch einen konkreten ästhetischen Zugang, der offenbar anderen Versuchen überlegen scheint. Dieser Zugang sei in der Kunst der *voralexandrinischen Griechen* offenbar geworden, die bei jenen noch „*Ausdruck echter Religiosität*“ gewesen sei.<sup>603</sup>

Unschwer, einen hegelschen Grundgedanken in dieser Aussage durchscheinen zu sehen und doch geht es Strzygowski nicht – wie im Folgenden zu zeigen sein wird – um eine Aktualisierung der Gedanken Hegels. Während bei diesem die Kunst ihren Anspruch auf Wahrhaftigkeit eingebüßt hatte, weil der *absolute Geist* nicht mehr anwesend war, findet Strzygowski eine Antipode, die der Kunst ihre Wahrhaftigkeit geradezu austreibt: Die Macht. Unter Bedachtnahme der Verheerungen, die dieser Begriff in Strzygowskis Denken angerichtet hat, verwiesen sei dazu anbei nur auf sein letztes Buch,<sup>604</sup> wird im weiteren Verlauf der Arbeit auch ein besonderes Augenmerk auf die Entwicklung dieses Machtverständnisses gelegt werden.

Strzygowski hatte Zeit seines Lebens für die Einheit der Kunstwissenschaft plädiert und wollte ihren Gegenstand nicht in alte bzw. neue Kunstgeschichte gespalten sehen, so äußerte er sich etwa 1905 wie folgt: „*Nach meiner Ueberzeugung ist das, was wir akademisch >>Archäologie<< und >>Kunstgeschichte<< nennen, im Wesentlichen ein Fach. Die Trennung ist eine rein chronologische, System und Methode sollten in den Prinzipien wenigstens durchaus die gleichen sein. Ich kann keine Kunsthistoriker brauchen, die von der Kunst des alten Orients und der Antike zu wenig wissen und ähnliche Ansprüche sollte der*

---

<sup>602</sup> Boehm, *Jenseits der Sprache?*, 2004, S 43.

<sup>603</sup> Strzygowski, *Kunstgeschichte Wiener Universität*, 1909, S 394.

<sup>604</sup> *Europas Machtkunst im Rahmen des Erdkreises, Eine grundlegende Auseinandersetzung des zehntausendjährigen Wahns, Gewaltmacht von Gottes Gnaden statt völkischer Ordnung, Kirche statt Glaube, Bildung statt Begabung: vom Nordstandpunkt planmäßig in die volksdeutsche Bewegung eingestellt*, 3. Auflage, Wien 1943.

*akademische Vertreter der sog. Archäologie an seine Schüler stellen, soweit die neuere Kunstgeschichte in Betracht kommt.“*<sup>605</sup>

Was er etwa den Archäologen in der Institutionalisierung ihrer Wissenschaft vorwirft, dass diese nämlich exklusiv nur an der Antike und darin an der griechischen Kunst interessiert seien, das soll für Strzygowski selbst nicht gelten: „*Die klassische Archäologie geht mit einer Einseitigkeit, die insbesondere uns Byzantinisten auf die Dauer mit einer gewissen Verwunderung erfüllt, dem Werden und Blühen der griechischen Kunst nach. Sie vergißt ganz, die Frage nach der Gesamtheit der Entwicklung aufzuwerfen, dem Verfall und der großen Wendung, welche die antike Kunst in Rom nimmt, nachzuforschen.*“<sup>606</sup> Dass die Byzantinistik sich als Wissenschaft für das „*Gesamtleben(s) der griechischen Nation*“ interessiert, und nicht etwa nur für den eigenen, scharf abgegrenzten Bereich berichtet Karl Krumbacher vom elften Orientalistikkongress, der im September 1897 in Paris stattgefunden und an welchem Strzygowski – selbstverständlich – führend teilgenommen hatte.<sup>607</sup> In seiner Untersuchung zum Bilderkreis des *Physiologus* des *Kosmas Indikopleustes* teilt Strzygowski mit: „*In dem Miniaturencyklus des Kosmas haben wir, wie etwa in den Mosaiken am Triumphbogen von S. Maria Maggiore in Rom und in der Apsis von S. Vitale in Ravenna, die eigenste Schöpfung der christlichen Kunst des Ostens, vor uns, die vollkommen beherrscht wird von den sozialen Strömungen in Staat und Kirche und sich immer weiter entfernt von*

---

<sup>605</sup> Josef Strzygowski, Walter Altmann, *Die römischen Grabaltäre der Kaiserzeit*, Berlin, 1905, S 907-914, in: *Goettingsche Gelehrte Anzeigen*, Göttingen, 1906, hier S 907. Unter den zahlreichen von Strzygowski betreuten Dissertationen finden sich drei Arbeiten, welche sich mit der klassischen Antike auseinandersetzten. Alle wurden in den Grazer Jahren verfasst, es handelt sich um: Siegfried Schwartz, *Beiträge zur Geschichte der Entwicklung plastischer Formen in der griechischen Kunst* (1905); Anna Schifferer, *Die antiken Proteusdarstellungen* (1908); Walter von Semetkowski, *Die Athena Parthenos des Phidias* (1909). Vgl. Strzygowski-Festschrift, 1932, S 197. Semetkowski, 100. Geburtstag, 1962, S 475, erwähnt, dass Strzygowski die Arbeit akzeptiert hätte, weil auch der damalige Fachvertreter des verwaisten Lehrstuhls seine Zustimmung erteilt hätte. In Liste der Dissertationen am Grazer Institut ist für das Jahr 1900 außerdem noch die Arbeit von Hermann Ubell, *Vier Kapitel aus dem Thantanothema* sowie für das Jahr 1905 die Arbeit von Anton Reichel, *Studien zur mykenischen Malerei erwähnt*. Vgl. Josef Ploder, Helene Christine Summer, Liste der am Institut für Kunstgeschichte gearbeiteten Dissertationen und Diplomarbeiten, S 171-177, in: Walter Höflechner, Götz Pochat (Hg.), *100 Jahre Kunstgeschichte an der Universität Graz, Mit einem Ausblick auf die Geschichte des Faches an den deutschsprachigen österreichischen Universitäten bis in das Jahr 1938*, Graz, 1992, hier S 171.

<sup>606</sup> Josef Strzygowski, *Das k.k. österreichische archäologische Institut in Wien*, S 504-507, in: *Byzantinische Zeitschrift*, VII, 1898, hier S 504.

<sup>607</sup> Karl Krumbacher, *Die byzantinische Philologie auf dem Pariser Orientalistenkongress*, S 256-259 in: ders. (Hg.), *Byzantinische Zeitschrift*, Band VII, Leipzig, 1898.

den ästhetischen Idealen der griechisch-hellenistisch-römischen Kunst, als deren letzter Ausläufer sie schließlich doch gelten muß.“<sup>608</sup> Die byzantinische Kunst, obwohl ganz anders geartet, ist Strzygowski doch ein Kind der Antike und hängt von ihr ab.

Dass Strzygowski das zentrale Beispiel für die Darstellung seiner Methodik aus dem Bereich der antiken Kunst wählt, geht jedoch über dieses Verständnis einer Einheit des Faches hinaus. Aus diesem Grund bezeugt es eine Eignung, die exemplarisch für den Konnex zwischen methodischen Prämissen und ästhetischen Wertungen Strzygowskis fungieren kann – auch in seinem 1907 aus den Erfahrungen der Lehrtätigkeit heraus verfassten Buch zur *Bildenden Kunst der Gegenwart* gilt ihm der Theseus des östlichen Parthenongiebels rücksichtlich seiner nicht unproblematischen Platzierung „als edelste Verkörperung des plastischen Ideals“, die kaum „überboten werden dürfte.“<sup>609</sup> Bereits in seinen ersten methodischen Äußerungen verwendete Strzygowski beispielhaft Kunstwerke der griechischen Antike, so etwa 1902 den *Diskuswerfer des Myron*.<sup>610</sup> Der erste explizit methodische Text des Jahres 1897 stellt die antike Kunst in ihre Tradition als Ausgangspunkt des gesamten Faches.<sup>611</sup> Darüber hinaus enthält bereits dieser Text eine Wertung innerhalb der griechischen Kunst, welche ebenfalls zu den grundlegenden, offenbar nie in Frage gestellten, ästhetischen Einstellungen Strzygowskis zu zählen ist. Die Betonung, dass etwa der Stil des *Laokoon* oder der pergamenischen Skulpturen nichts mehr mit der archaisch-klassischen Kunst eines Praxiteles<sup>612</sup> oder eines Phidias<sup>613</sup> gemein hätten. Diese Vorbehalte gegenüber einem *Spätstil*, die sich in der Kulturgeschichte des 19. Jahrhunderts entwickelt hatten, wird Strzygowski nie revidieren, sie können als eine Konstante in Strzygowskis Kulturverständnis verfolgt werden.<sup>614</sup>

---

<sup>608</sup> Strzygowski, *Physiologus*, 1899, hier S 54.

<sup>609</sup> Strzygowski, *Gegenwart*, 1907, S 97.

<sup>610</sup> Strzygowski, *Kunstabstrachtung*, 1902.

<sup>611</sup> Strzygowski, *Composition*, 1897, S 47.

<sup>612</sup> Praxiteles, Athener Bildhauer, geboren um ca. 390, verstorben um etwa 320 v. Chr. Vgl. Wilfred Geominy, Praxiteles, S 741-755, in: Rainer Vollkommer (Hg.), *Künstlerlexikon der Antike*, Hamburg, 2007.

<sup>613</sup> Phidias Berühmtheit erklärt sich vor allem aus seinen monumentalen Götterbildnissen. Geboren um 500 v. Chr., verstorben um 432 v. Chr. war er u.a. in Athen, Theben, Delphi, Ephesos und Olympia tätig. Phidias ist der literarisch am besten dokumentierte antike Künstler. Vgl. Volker Michael Strocka, Phidias, S 646-671, in: Rainer Vollkommer (Hg.), *Künstlerlexikon der Antike*, Hamburg, 2007.

<sup>614</sup> Wenn auch in diesem Zusammenhang zu beachten ist, dass er dieselbe Einstellung bei anderen sehr wohl kritisiert. So etwa in einer Rezension aus 1903, in welcher er sich über eine gewisse Trivialität des Autors mokiert. Diesem gelte nämlich der Begriff „barock“ im „Sinne von Verfall der Renaissance.“ Vgl. hierzu: Josef Strzygowski, Julius Kurth, *Die Mosaiken der nachchristlichen Ära*, I.

Sein Beispiel entstammt dagegen einer Zeit der Unschuld, unverdorben durch die Auswüchse der Machtkunst, es handelt sich um den *Grabstein der Hegeso*, den Strzygowski noch in seinem Todesjahr 1941 als sein „*Lieblingsdenkmal*“ der „*nationalsozialistischen Lehrerschaft*“ unterbreiten wird.<sup>615</sup> (Abbildung 25)

## II.VI Ästhetik mit Methode: Hegeso

Im Jahr 1912, in einem Text zur Systematik der Kunstbetrachtung, verwendet Strzygowski den Grabstein exemplarisch.<sup>616</sup> Es ist jedoch mit Sicherheit davon auszugehen, dass das Artefakt bereits seit längerem zum Repertoire strzygowskischer Didaktik gehörte, und es gerade wegen seiner besonderen Eignung als pädagogisches Beispiel Eingang in einen methodischen Text gefunden hatte.<sup>617</sup> Bereits 1907 nämlich, in seinem Buch über *Die Bildende Kunst der Gegenwart*, führt Strzygowski den Grabstein an, auch hier in erster Linie aus didaktischen Gründen, das Buch war schließlich Frucht seiner Vortragstätigkeit: „*Das Grabrelief der Hegeso kann auch zur Einführung in die Grundsätze der Anordnung der Massen dienen. Ist es nicht kühn, daß Phidias eine sitzende und eine stehende Gestalt in dem engen Rahmen zusammenschiebt.*“<sup>618</sup> An diesem Objekt sei darüber hinaus leicht nachzuweisen, dass die Griechen in der Lage waren *Seele* durch das Medium des Körpers

---

Die Wandmosaiken von Ravenna, Leipzig Berlin, 1902, S 339-340, in: Karl Krumbacher (Hg.), *Byzantinische Zeitschrift*, 1902, hier S 339.

<sup>615</sup> Josef Strzygowski, *Das indogermanische Ahnenerbe des deutschen Volkes und die Kunstgeschichte der Zukunft, Die Forschung über Bildende Kunst als Erzieher, Eine Kampfschrift*, Wien, 1941, S 05.

<sup>616</sup> Strzygowski, *System*, 1912. Karasek-Langer, Strzygowski. *Lebensbild*, 1932, S 41 berichtet von Strzygowskis exemplarischer Verwendung eines „*antiken Reliefs*“ zur Erklärung seines kunstwissenschaftlichen Systems im Anschluss an die Antrittsvorlesung in Wien 1909. Durchaus möglich, dass es sich dabei um den Grabstein der Hegeso gehandelt hatte. Dieser Verdacht konnte durch das Auffinden eines Manuskripts im Archiv des Wiener Kunsthistorischen Instituts verstärkt werden. Der nachmalige Assistent am Institut und Musikwissenschaftler Otto Erich Deutsch (1883-1967), der das erste vollständige Verzeichnis des Werks Franz Schuberts erstellen sollte (*Deutsch-Verzeichnis*), wohnte der Antrittsvorlesung bei und verfasste eine eng am Wortlaut Strzygowskis verbleibende Mitschrift. Als diese bei dem von Strzygowski präsentierten Beispiel angelangt, notiert Deutsch es handle sich um das „*Grabrelief der Hegeso*“, streicht dies dann jedoch aus und schreibt „*ein Grabrelief*“. Vgl. Manuskript Otto Erich Deutsch, Antrittsvorlesung Strzygowskis, in: Nachlass Strzygowski, Archiv des Kunsthistorischen Instituts Wien.

<sup>617</sup> Zu Strzygowskis Bildungsarbeit vgl. etwa ders., *Anschauungsunterricht*, 1905, S 180.

<sup>618</sup> Strzygowski, *Gegenwart*, 1907, S 107.

auszudrücken.<sup>619</sup> Im Jahr 1912 referiert Strzygowski sein Beispiel vor „50-100 Zöglingen der höheren Klassen eines Pädagogiums, die zum ersten Mal an einer Kunstbetrachtung teilnehmen.“ Der Referent macht zu Beginn deutlich, worauf es ihm nunmehr ankomme, nämlich auf „die Bewußtheit des Sehens“ sowie auf die „Rechenschaft, die ich mir darüber gebe.“<sup>620</sup> Dazu gehört auch, dass dem Publikum klar ist, worüber hier gehandelt wird, nämlich nicht über „eine Frau“, sondern über das „Lichtbild“ einer Frau, das seinerseits unter bestimmten Bedingungen der Effektivität angefertigt wurde.

Zunächst erfolgt nun die übliche eingehende Beschreibung des Artefaktes, samt der künstlerischen Momente bzw. Verfremdungen. Auf die Frage nach dem Vorbild für das Dargestellte, das der Natur entnommen sei – und nicht etwa der „Phantasie“ des Künstlers entstamme – fällt die Antwort der Wahrnehmung eines „typisch griechische(n) Profil(s)“. Allein, dass etwas Derartiges bekannt sei, ließe jedoch auf darauf schließen, dass die griechische Kunst „nicht nach unmittelbarer Porträtmäßigkeit“ gestrebt habe, sondern nach einer „Idealform“, die „der ganzen griechischen Kunst“ gehört habe.<sup>621</sup> Aus einer Analyse der Form ergebe sich der ablesbare Wille zur Harmonie, dem beide im Bild dargestellte Körper untergeordnet seien, darüber hinaus auch Ergebnis der Linienführung von Körper und Stuhl seien.<sup>622</sup> Daran schließt eine Analyse des seelischen Gehaltes an, der ebenfalls objektiv feststellbar sei. Das Kunstwerk strahle eine „Stille des Sinnens“ aus, etwas „Zeitloses, Ewiges“ stehe „vor uns“. Selten lege die griechische Kunst „so viel Ausdruck, so viel Seele in ihre Gestalten“ wie in diesem Beispiel. Der Vorwurf späterer Zeiten, dass die Griechen allein die Darstellung „der idealen Gestalt“ interessiert hätte, greife hier ins Leere. „Neben der restlos geläuterten Form, die wir oft an sich als Ausdruck griechischen Geistes ansehen, spricht aus dieser edlen Gestalt die Ruhe und Tiefe einer großen Seele. Wie aber konnte der Künstler diese Seele fassen und darstellen, wenn sie nicht in ihm selbst lebte und nach Ausdruck rang.“<sup>623</sup> Dieser Künstler sei eben jener, der auch Giebelskulpturen des Parthenon,

---

<sup>619</sup> Ebenda, S 106. Künstlerische Erkenntnis steht für Strzygowski, Kunde, Wesen und Entwicklung, 1922, S 73, in einem engen leiblich-seelischen Zusammenhang: „Die Kunst ist, wie das Auge, der Spiegel der Seele.“ In der Trias Seele – Auge – Kunst offenbart sich die Reflexivität des Prozesses: Worüber erkennt die Seele die Kunst? Über das Auge. Wie erkennt das Auge die Kunst? Mittels der Seele. Was erkennt das Auge in der Kunst? Die Seele.

<sup>620</sup> Strzygowski, System, 1912, S 52.

<sup>621</sup> Ebenda, S 57.

<sup>622</sup> Ebenda, S 59f.

<sup>623</sup> Ebenda, S 63.

zu denen die erste Studienreise Strzygowskis im Auftrag Carl Roberts als Student führte<sup>624</sup>, geschaffen hatte: Phidias.

Zur Ausbildung bei Carl Robert könnte auch noch eine weitere Spur im Zusammenhang mit dem *Grabstein der Hegeso* führen. Robert war ein Spezialist für antike Sarkophagplastik, einen dahingehenden Hinweis erteilt Strzygowski selbst in einem anderen Zusammenhang. Im weiter oben erwähnten Aufsatz zu Michelangelo und dessen Beziehung zur Antike nämlich tut Strzygowski kund, dass dieser bestimmte antikische Motive als Bildreservoir nutzte. Sehr viele der Einzelmotive, etwa die Draperie, die Haltung der Hände und Füße der Madonna seien nämlich antiken Darstellungen verwandt: *„Und in der That finden wir sie an jenen auf römischen Sarkophagen und anderen sepulcralen Bildwerken so häufig vorkommenden Frauengestalten, die ihre edelste Durchbildung in den griechischen Grabreliefs des IV. und III. Jahrhunderts gefunden haben. Dort sitzt häufig eine Frau in ganzer Gestalt im Profil da, ein weites schleierartig vom Haupt herabfallendes Gewand umhüllt ihren Körper bis auf die Hände und Füße.“*<sup>625</sup> Die dritte schriftliche Erwähnung des gegenständlichen Reliefs stammt aus dem Jahr 1922. Nach einer erneuten eingehenden Beschreibung und Bewertung des Artefaktes erfolgt dort jedoch eine auffällige, bis dato entfallene Rechtfertigung der Wahl des Beispiels. Der Grabstein sei, trotzdem er dem *„Südkreise der bildenden Kunst Europas“* entstamme, erwähnt worden, und zwar deshalb, weil er der humanistischen Einstellung der Schulen entspräche. *„Dem Verfasser hätte näher gelegen, für die Einführung in die Wesensbetrachtung ein Werk der nordischen Kunst heranzuziehen.“*<sup>626</sup> Die Griechen wären in ihrer Bildenden Kunst vollständig unter den Einfluss des Südens geraten, im Gegensatz zu ihrer Architektur.

Das Beispiel der Hegeso war demnach zehn Jahre nach seiner ersten schriftlichen Erwähnung 1912 unter Rechtfertigungszwang geraten. Es sei Ausdruck einer *„Südkunst“*, die dem Verfasser weniger nahe liege, als etwa eine *„Nordkunst“*. Zum vierten Mal verwendet Strzygowski den *Grabstein der Hegeso* sechs Jahre später exemplarisch.<sup>627</sup> Die bereits 1922 geäußerte Tendenz eines Rechtfertigungszwanges tritt noch stärker hervor und erfährt gleichzeitig eine Entlastung. In der Art und Weise des Artefaktes äußerten sich nunmehr nur bedingt Merkmale einer *Südkunst*, deutlich hervortreten würden jedoch die Anzeichen einer *„indogermanischen“* Hand. Dargestellt sei ein Eindruck des Überzeitlichen, der auch durch die Lichtkonzeption verstärkt werde. Weiters scheinen die Grenzen des Körpers im Bild

---

<sup>624</sup> Im Sommer 1883 schickte Carl Robert Strzygowski nach London, wo er die Giebelskulpturen des Parthenon zu studieren hatte. Vgl. Karasek-Langer, Josef Strzygowski, 1932, S 38.

<sup>625</sup> Josef Strzygowski, Michelangelo, 1891, S 215.

<sup>626</sup> Strzygowski, Plan und Verfahren, 1922, S 37f.

<sup>627</sup> Strzygowski, Forschung und Erziehung, 1928, S 65ff.

aufgelöst zu sein – erkennbar erstens an der sehr unterschiedlichen Größe der beiden Figuren. Stünde die sitzende Dame auf, würde sie die Dienerin um ein Vielfaches überragen, weiters scheint die Durchbildung der Gestalt etwas willkürlich: So etwa in der Stellung der Brust oder aber auch im etwas plötzlichen Umbrechen der rechten Hand. Strzygowski hingegen zeigt sich überzeugt, dass diese „*Vergewaltigungen des Natürlicheren*“ mit „*vollem Bewusstsein*“ vorgenommen wurden, dass es also dem Künstler nicht um Naturnachahmung, sondern um „*Erzielung einer bestimmten Wirkung ging*.“ Ähnlich ist das Ganze was die Behandlung des Raumes betrifft: Es geht hier nicht um eine „*richtige*“ Darstellung des Raumes, komponiert auf einen Fluchtpunkt hin, vielmehr ordnet der Künstler den Raum auf eine bestimmte Anschauung, Wirkung hin.<sup>628</sup> Zwar wird durch das Hintereinander der Arme Tiefe angedeutet, die Gruppe wirkt aber doch auf den Vordergrund hin konzipiert, an einer Erstreckung in den Raum ist kein Interesse gelegen. Wesentlich erscheint für den Künstler wohl der Kontrast zwischen bewegtem Körper und ruhiger Grundfläche.<sup>629</sup> In diesem hermeneutisch vorbereitem Gegensatz löst Strzygowski demnach eine Darstellung von Körperlichkeit in die Ahnung einer ornamentalen Struktur auf – womit der Bezug zur nordischen Kunst gegeben sei, die sich nicht in der Darstellung des menschlichen Körpers zeige, sondern im Ornamentalen: Würde man aus diesem Flachbild nur die bewegten Linien destillieren, würde es der Wirkung eines Rokokoornaments nahe kommen, weitere Verwandtschaften finden sich in der Linienfreude des Faltenwurfes, der mit altgermanischen Silberbeschlägen aus Gotland verglichen wird. Eben solche Ähnlichkeiten zeigten sich auch auf der seelischen Ebene: Das „*Bild von Zeit und Ewigkeit*“ das Phidias, ihn identifiziert Strzygowski wiederum als den Schöpfer des Reliefs, schuf, werde in der „*rein*“ auftretenden nordischen Kunst durch die Wiedergabe einer Landschaft gezeitigt.<sup>630</sup> Ein weiteres Beispiel griechisch-nordischen Stils sei etwa die „*sandalenlösende Nike von der Balustrade des Athenatempels vor den Propyläen der Akropolis*“. Sie ließe erahnen, was der Faltenwurf eigentlich meint und „*wie sehr er im Spiel der Linien das nordische Empfinden aufleuchten lässt*.“<sup>631</sup> (Abbildung 27)

Klar ist aus dem Vorstehenden geworden, dass Strzygowski in der Wahl seines Beispiels nicht nur dessen besondere didaktische Eignung im Auge hatte, sondern er in dieser Wahl auch bestimmte ästhetische Werte zu vermitteln suchte. Diese unterliegen jedoch offenbar einem Wandel, der sich in den sechzehn Jahren zwischen 1912 und 1928 manifestieren

---

<sup>628</sup> Ebenda, S 68ff.

<sup>629</sup> Strzygowski, *Forschung und Erziehung*, 1928, S 70.

<sup>630</sup> Ebenda, S 73.

<sup>631</sup> Josef Strzygowski, *Das Nordische in Wesen und Entwicklung der Bildenden Kunst*, S 80-90, in: *Nordische Welt*, Zeitschrift der Gesellschaft für germanische Urgeschichte, Berlin, 1935, hier S 85.

sollte, deren grundsätzliche Anlage im Denken Strzygowskis spätestens schon 1909 auszumachen ist. Verwenden auch wir den *Grabstein der Hegeso* als Medium, allerdings nicht im strzygowskischen Sinne einer immer „*nordischer*“ werdenden Sichtweise, sondern als Referenz, welche die ideologischen Bewußtseinsverschiebungen Strzygowskis offenbar werden lässt, so tritt uns diese Entwicklung deutlich vor Augen. Bewegen sich die ersten beiden Erwähnungen durchaus im Rahmen und der Terminologie zeitgenössischen Kunstverständnisses, treten ab 1922 in unterschiedlicher Deutlichkeit Rechtfertigungszwänge hervor. Selbst die griechische Kunst, die hegelsche Kunst an sich, hatte also ihre Selbstverständlichkeit verloren und muss sich um ihren Wert bewahren zu können, völkische Medialität unterstellen lassen. Die Frage nach den Zusammenhängen dieser Entwicklungen ist zu stellen: Ließe sich aus dieser Perspektive auch ein Einblick in die Äußerungen Strzygowskis in seiner Wiener Antrittsrede des Jahres 1909 gewinnen? Bereits dort war ihm die voralexandrinische, griechische Kunst eine Repräsentation der Wahrhaftigkeit. Strzygowskis lebenslange Auseinandersetzung mit der griechischen Kunst ist unter anderem durch Studienreisen in diesen Kulturkreis bezeugt: So bereiste Strzygowski Griechenland in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg drei Mal. Der erste Besuch fand im Jahr 1888 statt, 1889 erfolgte eine Reise nach Konstantinopel, Kleinasien und Armenien, 1905 neuerlich nach Griechenland, 1913 wiederum Konstantinopel und Armenien und 1914 neben Russland, Serbien und Bulgarien erneut Griechenland.<sup>632</sup> Den Expeditionscharakter dieser Reisen bezeugt eine Äußerung Strzygowskis, die er im Rahmen seines Besuchs der Insel Zakynthos tat: *„Zante – flor del Levante! Man muss wochenlang unter den Bauern des Peloponnes gelebt haben und, von Pyrgos kommend, in den Hafen von Zante einfahren, um diesen jauchzenden Ruf recht aus vollem Herzen auszustoßen. Endlich wieder europäische Kultur, endlich wieder ein Stadtbild, das schon in der Gesamtanlage Geschmack, beim Näherkommen sorgsame Pflege verrät. Endlich wieder eine Atmosphäre, in der es nicht ausschließlich nach Hammel riecht und bäurische Schlaueit die einzig gangbare Münze ist, mit der man zu rechnen hat. Kurz, endlich wieder Menschen, die noch etwas anderes kennen als die gemeinsten Lebensinteressen und Erholung suchen im Genusse geistiger Güter.“*<sup>633</sup>

Im Folgenden wird der Frage nach dem Kulturverständnis Strzygowskis nachgegangen und versucht, Quellen für jene in seinen mittleren bis späten Jahren so scharf geäußerten Meinungen zu kulturellen und ästhetischen Sachverhalten aufzufinden. Aufgrund der

---

<sup>632</sup> Karl Ginhart, Josef Strzygowski, S 03-06, in: Alfred Karasek-Langer, Verzeichnis der Schriften von Josef Strzygowski, Mit einer Einführung von Karl Ginhart, Klagenfurt, 1933, S 06.

<sup>633</sup> Josef Strzygowski, Zakynthos, zwei venetianische Renaissancepaläste, S 177-181 in: Carl von Lützwow (Hg.), Zeitschrift für Bildende Kunst, Neue Folge, Bd. V, Leipzig, 1894, hier S 177.

schieren Menge seiner Äußerungen zu unterschiedlichsten kulturellen und ästhetischen Konstellationen soll dieser Blick vorrangig entlang Strzygowskis Antikenverständnis geführt werden, da hier – wie auch das oben referierte Beispiel des *Grabsteines der Hegeso* zeigt – ein Schlüssel für das Verständnis Strzygowskis zu liegen scheint.<sup>634</sup> Um gleichzeitig die zu Beginn gestellte Frage nach einer Zäsur innerhalb des Werkes zu aktualisieren, soll dieser Versuch zunächst die Jahre zwischen der Promotion Strzygowskis 1885 und dem Jahr 1902 fokussieren, in welches die Publikation von *Hellas in des Orients Umarmung* fällt. Dieser Text sollte gemeinsam mit dem ein Jahr zuvor veröffentlichten Buch *Orient oder Rom* Strzygowskis Andenken vor allem bestimmen.<sup>635</sup>

Ziel der Darstellung ist es jedoch, die intellektuelle Entwicklung Strzygowskis vor allem Hinblick auf die in der Antrittsvorlesung geäußerte Präferenz für die *voralexandrinischen Griechen* zu verstehen. Gleichzeitig wäre jedoch die Frage anzuschließen, ob auf dieser Basis weitere Kontinuitäten (oder Brüche) hinsichtlich seiner Stellungnahmen zur nordischen Kunst festgestellt werden könnten.

Der Blick der diesem Verständnis nachspüren soll, wird sich freilich nicht auf die Äußerungen Strzygowskis zur griechisch-byzantinischen oder antiken Kunst beschränken, vielmehr werden auch Belege aus anderen Zusammenhängen ermittelt werden.

### III. Ästhetik und Kulturgeschichte – Strzygowskis Griechenbild

Von Beginn seiner wissenschaftlichen Karriere an, war Strzygowski an Kulturen und deren ästhetischer Systeme im Verhältnis zueinander interessiert. Er erkannte einen engen Zusammenhang zwischen der Welt der Politik, der Kultur und jener der Kunst – wenn er auch nicht der Meinung war, dass die politisch-kulturellen Bedingungen allein prägende Bedeutung für die Kunst entfalteten.<sup>636</sup> Bereits in seinen ersten Arbeiten hatte er sich jedoch

---

<sup>634</sup> Auch seinem Schüler Paul Sock war die Bedeutung dieses Kunstwerks für Strzygowski klar. In einem Resümee von dessen Forscherleben merkt Sock die „*liebevollste Eindringlichkeit*“ an, mit der sich seine Lehrer dem Grabstein widmete. Vgl. Sock, *Wachstum der Kunstschau*, 1932, S 17.

<sup>635</sup> Josef Strzygowski, *Orient oder Rom*, Beiträge zur Geschichte der spätantiken und frühchristlichen Kunst, Leipzig, 1901, ders., *Hellas in des Orients Umarmung*, S 313-317, 325-327, in: Beilage zur Allgemeinen Zeitung, München, Nr. 40-41, 18./19. Februar 1902.

<sup>636</sup> Wood, *Strzygowski und Riegl*, 2004, S 228 vermutet jedoch genau dies, wenn er meint, dass sich Strzygowski „*so gut wie nie*“ auf die „*einzelnen Werke*“ konzentriert hätte. Diese wären ihm lediglich die „*materiellen Träger ethnischer Formimpulse, die Meilensteine auf seiner Landkarte von der kulturellen Überlegenheit der „Arier“*“ gewesen. Anhand der folgenden Einlassungen kann Woods Missverständnis (?) von einer Weigerung Strzygowskis sich mit den Werken auseinanderzusetzen rein

für Themen interessiert, in denen jene Zusammenhänge mehr oder weniger deutlich aufzuzeigen waren. Wenn es auch Strzygowskis Überzeugung war, dass die Kunst in ihrer Sprache eine eigene Tradition entfalten konnte, bliebe sie doch nicht unbeeinflusst gegenüber den soziokulturellen Zusammenhängen ihrer Zeit. Vielmehr war er davon durchdrungen, dass die Kunst diese Zusammenhänge zwar abbilden könne, dass in ihrer Medialität jedoch vielfältig unterschiedliche Informationen aufbewahrt waren – sie also keineswegs als bloßes Abbild eines beliebigen Kontextes zu verstehen sei. Die Kunst besitze somit gleichsam ein Bewusstsein, das ist jene Oberfläche die sich den Betrachtern auf den ersten Blick eröffnet – gleichzeitig verfüge sie jedoch auch über ein Unterbewusstsein, dessen verborgene Strukturen sich dem *Fachmann* erschließen würden. Das Geheimnis ihrer Herkunft etwa, ist eine derartige Information, oder auch die individual-psychologischen Umstände des schaffenden Künstlers. Strzygowskis Rückschluss erfolgte demnach nicht von einem allgemein erhobenen kulturellen Zustand hin auf dessen potentielle Abbildung in der Kunst, vielmehr lasse die mediale Dichte der Kunst ihrerseits Rückschlüsse auf etwaige, umfassend verstandene, geistige Verfasstheiten zu. Das Kunstwerk schien ihm somit als der Ausdruck, die Verkörperung eines *Ganzen*.<sup>637</sup> So könnte etwa die Datierung bzw. Zuschreibung eines Renaissancepalastes auf der Insel Zakynthos nicht ohne Bedacht auf die römische Entwicklung geschehen, wo um 1540 „*ein Rückschlag von Seiten der auftraggebenden Kirche*“ eintrete, dass sich auch auf „*dem Gebiete der Architektur das Hervortreten gewisser oder besser eines autoritativem Dogma`s geltend macht, welches bei der Fassadenbildung in dem dominirenden Hervortreten der vertikalen Mitte bei Kirchen, der horizontalen Mitte bei Palästen*“ deutlich werde. Auch Florenz biete sich nicht als Vorbild an, es wirke dort zwar „*der alte republikanische Geist der Renaissance*“ nach, die „*charakteristischen Merkmale des völligen Verfalles*“ jedoch, die sich durch

---

materiell leicht widerlegt werden. Dagegen hat Elsner, Riegl and Strzygowski, 2002, S 375 richtig erkannt, dass sich Riegl und Strzygowski gerade in Bezug auf ihre Methode, ihren Empirismus, ähnlicher gewesen waren, als dies ihre Rhetorik vermuten ließ: „*The tremendous strength of the Vienna School lies in its empirism (to which Riegl and Strzygowski were both wedded), tied to a brilliant visual acuity in the stylistic description of material.*“ Auch im Ehrgeiz, die empirisch gewonnen Erkenntnisse mit einer „*grand thesis*“ (Elsner) zu kombinieren, und damit wiederum in eine idealistische Tradition einzutreten, verweise auf die Ähnlichkeit der beiden.

<sup>637</sup> Margaret Olin hat diesen Impetus als Grundimpuls einer Kulturgeschichte gesehen: „*But the very emphasis on the factors that made a culture cohere meant that to understand a culture was to understand it as a whole, no matter how many different elements – of art, music or religion – might compose it. Following a hermeneutic circle, historians sought to construct such wholes conceptually by gathering fragments of knowledge.*“ Vgl. Olin, *Art History and Ideology*, 2000, S 151.

„Unruhe“ ausdrücken, könnten ab der Mitte des 16. Jahrhunderts nicht mehr unterdrückt werden.<sup>638</sup>

Die künstlerische Form trage demnach Information über die politischen Schwingungen ihrer Entstehungszeit mit sich, selbst wenn die Artefakte, die uns diese Informationen erschließen, geographisch so weit von den Epizentren politischer Macht entfernt liegen, wie etwa Zakynthos von Rom oder Florenz. So haben wir dann in den Abbildungen aus der „Blütezeit“ altbyzantinischer Kunst, die sich in Santa Maria Maggiore oder Ravenna finden ließen, die „eigenste Schöpfung der christlichen Kunst des Ostens“ vor uns, die doch „vollkommen beherrscht wird von den sozialen Strömungen in Staat und Kirche“.<sup>639</sup> Dieser Prozess freilich wird vor allem ab der Herausbildung seiner methodischen Einstellungen deutlicher, in den ersten Jahren der wissenschaftlichen Tätigkeit Strzygowskis sind zwar die Grundstrukturen dieses Denkens bereits deduzierbar, sein Urteil unterliegt jedoch noch keiner umfassenden Systematik, sondern ist im Kontext zeitgenössischer Denktraditionen auszumachen.

Die Kommunikation ästhetischer und kultureller Welten ist jedoch bereits Thema der Dissertation, wie auch etwa der Arbeit zu Cimabue. Das Interesse für diese Kommunikationsebene, die im Fall der Bildenden Kunst im Vergleich zu anderen kulturellen Kontexten so völlig unterschiedlich strukturiert ist, wird in einer 1891 erschienen Arbeit zum *Etschmiadzin Evangeliar*, eines Typicons aus einem Kloster in der Nähe von Eriwan, deutlich.<sup>640</sup> Die Handschrift setze sich aus unterschiedlich zu datierenden Einzelteilen zusammen, so etwa aus zwei Folgen von Miniaturen, eine am Beginn, eine am Ende der Schrift. Eine Zuschreibung bzw. Datierung könne nur erfolgen, wenn „ihnen gegenüber in der Kunst des Orients und des Occidents nach Ornament- und Bildtyper“ gesucht werde, „welche durch ihre Übereinstimmung Aufschluss über Zeit und Ort der Entstehung dieser Miniaturen geben können.“<sup>641</sup> Strzygowski deutet die Miniaturen ins Syrien des sechsten Jahrhunderts und zieht aufgrund ikonographischer Details eine Parallele zum *Godescalc-Evangeliar* (entstanden zwischen 781 und 783) der sog. „Hofschule Karls des Großen“. Im Motiv des „Lebensbrunnens“ fände sich die „überraschendste Übereinstimmung“ mit der

---

<sup>638</sup> Strzygowski, Zakynthos, 1894, S 179, Sp. 1f.

<sup>639</sup> Josef Strzygowski, *Der Bilderkreis des griechischen Physiologus des Kosmas Indikopleustes und Oktateuch*, Leipzig, 1899, hier S 54.

<sup>640</sup> Josef Strzygowski, *Das Etschmiadzin-Evangeliar*, Beiträge zur Geschichte der armenischen, ravennatischen und syro-ägyptischen Kunst, in: *Byzantinische Denkmäler I*, Josef Strzygowski (Hg.), Wien 1891.

<sup>641</sup> Strzygowski, *Etschmiadzin*, 1891, S 56.

armenischen Handschrift.<sup>642</sup> Somit wäre der Beweis erbracht, dass das Motiv des „Lebensbrunnens“, welches in der *Godescalc-Handschrift* zum „ersten Mal in der nordischen Kunst“ vorkomme, „ihrem Ursprunge nach eine Schöpfung der symbolisirenden (sic!) Phantasie des Orientalen“ sei.<sup>643</sup> (Abbildung 28) Strzygowski präsentiert somit das Motiv des „Lebensbrunnens“ als Ergebnis eines ikonischen Kulturtransfers von Ost nach West: Unter Berufung auf den fränkischen Geistlichen und Biograph Ludwig des Frommen, Thegan, der von einem Zusammentreffen Karl des Großen mit Griechen und Syrern berichtet, sei es wahrscheinlich, dass „bei dieser Gelegenheit und schon früher auch griechische und syrische Originalhandschriften in's Land der Franken kamen und von den dortigen Miniaturen nach ihrem bildlichen Schmucke copirt wurden.“<sup>644</sup>

Als methodisches Rüstzeug der Analyse derartiger Sachverhalte kann er auf die *vergleichende Kunstforschung* setzen, diesen Terminus erwähnt Strzygowski bereits im Jahr 1888.<sup>645</sup> Jener Ansatz sollte ihm die Erkenntnis eines derartigen kulturellen Austausches auf der Basis eines ästhetisch organisierten und strukturieren Kommunikationsniveaus vermitteln helfen. Auffallend dabei jedoch auch, mit welcher Selbstverständlichkeit und Selbstsicherheit der junge Forscher derartig weitreichende Schlüsse zieht. Dies bezeugt neben einem enormen Vertrauen in die eigene Urteilskraft auch das tiefe Zutrauen in die Beweiskraft der von ihm herangezogenen bildlichen Quellen.

### III.I Das Ende der Antike – Transformationen der Stile?

In seinen ersten Arbeiten beschäftigt sich Strzygowski mit dem Auslaufen der Antike im Medium der Bildenden Kunst.<sup>646</sup> Der junge Wissenschaftler setzt die noch nicht hinterfragte

---

<sup>642</sup> Ebenda, S 58f, bzw. S 67.

<sup>643</sup> Ebenda, S 60.

<sup>644</sup> Ebenda, S 67. Im Anschluss an diese Analyse wendet sich der Autor dem Problem der armenischen Malerei im Allgemeinen zu, um nachzuweisen, dass die Miniaturen nicht in Armenien entstanden sein konnten. Dort habe es bis in das 11. Jahrhundert keine Maler gegeben, die im Stande gewesen wären, syrische Originale auf diese Art und Weise zu kopieren. (S 85) Die armenische Kultur sei bis zur Eroberung Syriens durch die Araber 636 neben byzantinischen wesentlich durch syrische Einflüsse geprägt. Bei den Miniaturen dürfte es sich also um aus älteren Handschriften entnommene Teile handeln, die erst im Nachhinein in das Evangeliar integriert worden waren. (S 82)

<sup>645</sup> Strzygowski, *Chronograph*, 1888, S 85.

<sup>646</sup> Hilde Zaloscer hat Riegls *Spätromische Kunstindustrie* (1901) als „eine Art Sprungbrett für Strzygowskis eigene kunsthistorische Forschungsarbeit“ bezeichnet. Vor dem Horizont einer bereits mehr als zehn Jahre andauernden Auseinandersetzung Strzygowskis mit der Kunst der Spätantike

klassische Antike als Folie ein, aus der sich kulturelle und künstlerische Entwicklungen späterer Stile differenzieren ließen, insbesondere jener der altchristlichen Kunst.

Im Jahr 1888 veröffentlichte Strzygowski sein Werk *Die Calenderbilder des Chronographen vom Jahre 354*.<sup>647</sup> Einerseits ging es ihm hierbei um die Erschließung des Werkes als Quelle für die wissenschaftliche Kunstforschung, andererseits bekundet er spezifisches Interesse an den „Calenderbildern“ im Zusammenhang mit dem Aufeinandertreffen von Kulturen bzw. Bildkulturen: „Was mich bestimmte ihn (den Kalender, Anm. HS) auf photographischem Wege zu reproduciren und zum Gegenstande einer Monographie zu machen, das ist vor allem seine Bedeutung für die Frage, in welcher Weise sich der Übergang der antiken Kunst in die christliche vollzogen habe.“ Im Gegensatz zur sonst überlieferten „sepulcrale(n) Kunst“ verkörpere dieses Werk der christlichen „Profankunst“ einen „guten Teil der Vorstellungen der Christen des 4. Jahrhunderts dem öffentlichen und täglichen Leben gegenüber.“<sup>648</sup> Dieser Ablösungsprozess interessiert Strzygowski offenbar seit seiner Promotion. In seiner Dissertation wertet er die frühchristliche Kunst als eine, die den gestellten „geringen Anforderungen in einfacher, schlichter Weise gerecht“ geworden sei, indem sie „nur so viel in die Composition“ hereinzog, als „unbedingt zum Verständnis des Dargestellten notwendig war. Diese schöne Genügsamkeit lenkte bald in andere Bahnen ein.“<sup>649</sup> In der Kunst drücke sich demnach vor allem ein Bildbedürfnis der Zeit aus; von dessen Realisierung in der Kunst aus könne der Blick wiederum zurück auf das Bedürfnis selbst gerichtet werden. Diesen Vorgang der gelenkten Blicke erläutert Strzygowski einmal auch in Zusammenhang mit der Erfahrung Konstantinopels. Dort sei er von der Art und Weise der Denkmäler „ausgehend, nachträglich erst zum Durchdenken der Verhältnisse angeregt worden.“<sup>650</sup>

---

scheint diese Einschätzung jedenfalls unrichtig. Vgl. Zaloscer, Kunstgeschichte, 1988, S 284. Strzygowski hat dies auch selbst in einem im November 1893 verfassten Positionspapier gemeinsam mit dem Grazer Archäologen Wilhelm Gurlitt, in welchem es um die Vereinigung der Klassischen Archäologie und der Kunstgeschichte in ein einziges Seminar geht, mitgeteilt: „Dazu tritt noch ein persönliches Moment: die Studien des jetzigen Vertreters (d.i. Strzygowski, Anm. HS) der neueren Kunstgeschichte an unserer Universität haben sich jenen Zeiten zugewendet, welche an dem Ende der alten und an der Schwelle der neueren Kunstgeschichte stehen.“ Vgl. Höflechner, Brugger, Kunstgeschichte, 1992, S 82.

<sup>647</sup> Josef Strzygowski, *Die Calenderbilder des Chronographen vom Jahre 354*, Berlin, 1888.

<sup>648</sup> Ebenda, S 01.

<sup>649</sup> Strzygowski, *Taufe Christi*, 1885, S 09.

<sup>650</sup> Strzygowski, *byzantinische Kunst*, 1892, S 68. Auch in *Hellenistische und Koptische Kunst in Alexandria*, Wien, 1902, betont Strzygowski dass er seine Anschauungen „spontan durch die Denkmäler der bildenden Kunst erschaut“ hatte bzw. „nicht Systeme konstruiert, sondern sich seine Erkenntnis vorsichtig durch Einzeltatsachen aufzwingen lässt“. Vgl. ebd., S VIII u. S IX.

So sei im Weiteren erkennbar: *„Die antike Kunst verfiel mit der zunehmenden Rohheit und Entartung des römischen Volkes. Auf ihren Trümmern erhob sich die christliche. Aber die durch das Feuer religiöser Ueberzeugung getriebenen Keime kamen zu keiner großen Entfaltung. Auf römischem Boden wurden sie erstickt durch die sich rasch folgenden Christenverfolgungen, und als sie später unter neuen Verhältnissen wieder aufgingen, waren auch sie nicht mehr dieselben. In Byzanz wurde die einfache Würde altchristlichen Geistes durch den mit der Zeit immer stärker werdenden orientalischen Einfluß verdrängt und als sich später auf dem Boden des früheren weströmischen Reiches wieder eine neue selbstständige Kunstrichtung entwickelte, geschah dies nicht mehr im Schoße romanischen Geistes, vielmehr wuchs dieser neue Zweig als ein germanisch veredelter empor, um sich im Mittelalter mächtig zu entwickeln.“*<sup>651</sup>

Bereits in seiner ersten größeren Arbeit trennt der Autor demnach sehr genau zwischen den primitiv-naiven Bildbedürfnissen einer jungen, christlich-spätantiken Kultur, deren „*einfache Würde*“ später durch die monumentaleren Ausdrucksformen des Byzantinismus unter dem Einfluss des Orients verdrängt worden waren. Trotzdem gilt sie Strzygowski nicht als ein anzustrebendes künstlerisches Ideal: Die altchristliche Kunst sei ursprünglich in ihrer „*Ausdrucksweise*“ schlicht und beschränke sich auf die zum Verständnis absolut notwendigen Elemente. Sie deute mehr an, als sie tatsächlich darstelle und biete ein „*gewissenhaftes Nachmalen des biblischen Berichts*.“ Schon in den Skulpturen der Sarkophage trete uns dagegen ein Moment „*künstlerischer Freiheit entgegen*“. Diese *Freiheit*, die sich offenbar im antik geprägten Handwerk der Sarkophagplastiken entfalten und erhalten konnte, sei jedoch in einer byzantinischen (und damit orientalischen) Kultur nicht anschlussfähig gewesen. Die byzantinische Kunst habe zwar noch durch Justinian eine „*kräftige Anregung*“ erhalten, sei jedoch andererseits in ihrer „*Entfaltung*“ durch die „*Grundübel des Reiches*“, die „*religiösen Streitigkeiten und den Hang zu orientalisch steifem Ceremoniell*“ gehemmt worden.<sup>652</sup>

Bereits sehr früh im Werk Strzygowskis tritt demnach hervor, dass erstens Byzanz unter einem starken Einfluss des Orients stehe, und zweitens dieser machtpolitische Komplex mit der künstlerischen Freiheit unvereinbar bleibe. Dies drückt er nochmals in einer Auseinandersetzung mit der mittelalterlichen deutschen Kunst aus: *„Der deutsche Künstler, sei er Mönch oder Laie gewesen, war nicht der mechanisch nach seiner Vorlage schaffende Arbeiter der Sarkophage und noch weniger der willenslose Sklave eines von der Kirche*

---

<sup>651</sup> Strzygowski, Taufe Christi, 1885, S 09.

<sup>652</sup> Ebenda, 1885, S 69f.

*festgesetzten Typus, wie der byzantinische Maler. Er durfte sich vielmehr sein Kunstideal frei gestalten und den Regungen seiner schöpferischen Phantasie unbeschränkt folgen.*<sup>653</sup>

Diese Beziehung zwischen Kunst und Macht ist auch Thema eines weiteren frühen Textes.<sup>654</sup> Die altchristliche Kunst bewege sich „in einem Ideenkreise, der es vollständig rechtfertigt, wenn wir in ihr vergeblich nach Monumenten suchen, die profanen Inhalts wären. Bis auf Constantin; denn sobald das Christenthum an die Öffentlichkeit trat und die Religion der kaiserlichen Familie wurde, musste auch die bildende Kunst sich verallgemeinern, d.h. aus dem engen Kreise religiöser Symbolik heraustreten und den Forderungen des täglichen Lebens zu genügen suchen.“<sup>655</sup> Mit dem oben erwähnten Kalender zum Jahr 354, sei nun ein derartiges Denkmal der „ältesten christlichen Profankunst“ erhalten.<sup>656</sup> Noch zehn Jahre nach der Publikation dieses Werks Strzygowski das Fehlen wissenschaftlicher Grundlagen zur römischen Kunst beklagen, diese sei nicht nur bezogen auf ihr Auslaufen unerforscht – „ebenso unglaublich, wie wahr“ sei es, dass auch zur römischen Kunst insgesamt keine Forschung existiere.<sup>657</sup> Von der Antike unterschieden werden müsse jedenfalls Byzanz, das von Beginn an unter orientalischem Einfluss stehend, die „einfache Würde altchristlichen Geistes“ verdränge.<sup>658</sup>

#### *Stilistische Brüche und Traditionen: Der Kalender des Jahres 354*

Der Chronograph vom Jahr 354, die Bezeichnung wurde durch Theodor Mommsen geprägt, dürfte durch den Kalligraphen Furius Dionisius Filocalus im Auftrag eines christlichen

---

<sup>653</sup> Ebenda, 1885, S 40.

<sup>654</sup> Josef Strzygowski, Die Monatscyclen der byzantinischen Kunst, S 23-46, in: Hubert Janitschek (Hg.), Repertorium für Kunstwissenschaft, Band XI, Berlin und Stuttgart, 1888.

<sup>655</sup> Ebenda, S 23.

<sup>656</sup> Ebenda, S 26 u.S 38. In unserem Zusammenhang interessiert die Kenntnis Strzygowskis von Erwin Rhode (1845-1898), einem Altphilologen, engem Freund und Verteidiger Nietzsches, der mit einem entscheidenden Werk zur Religionsgeschichte der Griechen hervortreten wird. Erwin Rhode veröffentlichte ab 1890 in mehreren Teilen sein Werk *Psyche. Seelencult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen*. Rhode hatte Nietzsche gegen Ulrich von Wilamowitz-Moellendorf in Schutz genommen, als dieser vehement gegen *Die Geburt der Tragödie* auftrat. Strzygowski wird die Bezeichnung *Psyche* als Personifikation des Griechentums für seinen Artikel *Hellas in des Orients Umarmung* (1902) wählen.

<sup>657</sup> Strzygowski, Institut, 1898, S 504.

<sup>658</sup> Strzygowski, Taufe Christi, 1885, S 09.

Aristokraten geschaffen worden sein. Der Codex beinhaltet unter anderem Konsularfasten, eine Stadtgeschichte Roms bis zum Jahr 354 sowie eine Liste der Stadtpräfekten.

Zunächst bezieht Strzygowski zur Überlieferungsgeschichte des Kalenders Stellung und analysiert schließlich die einzelnen bildlichen Bestandteile des Kalenders. Nach einer ikonographischen Einordnung der Eroten des Titelblattes in die Zeit Constantius II.<sup>659</sup> (Abbildung 31) wendet sich Strzygowski den Personifikationen der Städte Rom, Alexandria, Konstantinopel und Trier im Kalender zu. (Abbildungen 32, 33, 34) Unter Bezug auf Theodor Mommsen erklärt sich Strzygowski diese Zusammenstellung aus der Reichsteilung. Nicht die „vier größten Städte haben wir zu erwarten, sondern diejenigen, welche das Reich in seiner Gesamtheit am geeignetesten“ repräsentierten. Die Personifikation der Stadt Rom als jugendliche Göttin ginge auf den seit Hadrian vorherrschenden „Athena-Typus“ zurück. Alexandria hingegen, sei als „Abundantia“ dargestellt, anspielend auf den Reichtum der „Kornkammer Italiens“. Hadrian zitierend fügt Strzygowski noch bei: „Civitas opulenta dives fecunda“.<sup>660</sup> Konstantinopel wird durch Putten gekrönt, bei der Darstellung Triers wird vor allem auf die ordnungspolitische, befriedende Funktion dieser Stadt für das Imperium verwiesen. Trier ist als Amazone dargestellt und legt einem gefesselten Germanen die Hand auf das Haupt. Erneut unter Rekurs auf die Ikonographie zur Zeit Hadrians verweist Strzygowski auf die Übertragung einer römischen Bildstrategie auf das hier dargestellte Trier. Die Darstellung als Amazone sei nämlich üblicherweise der Roma vorbehalten, darüber hinaus verweise die Komposition auf die Athenagruppe des Pergamenischen Frieses.<sup>661</sup> Die sieben Planetendarstellungen des Kalenders, welche auf Personifikationen der Städte, die Darstellung einer „Victoria“ und die „Natales Caesarum“ folgen, gäben „einen trefflichen Einblick in den in jener Zeit blühenden Aberglauben“.<sup>662</sup> (Abbildungen 35, 36) Resümierend bescheinigt Strzygowski den Darstellungen sowohl der Städte als auch der Planeten als „von echt antikem Charakter“ zu sein: „Aber noch mehr: die Vergleichung ihres Typus und der ihnen beigegeben Attribute mit denen anderer antiker Planeten-Darstellungen wird ergeben, dass sie sich in Allem durchaus der für sie in römischer Zeit gebräuchlichen Typologie unterordnen.“<sup>663</sup>

Nunmehr zum Kern des Kalenders vordringend, widmet sich Strzygowski anschließend den

---

<sup>659</sup> Strzygowski, Chronograph, 1888, S 23.

<sup>660</sup> Ebenda, S 27ff.

<sup>661</sup> Ebenda, S 31.

<sup>662</sup> Ebenda, S 36.

<sup>663</sup> Ebenda, S 39, bzw. auch S 44, „So zeigt uns diese vergleichende Betrachtung, wie eng sich unsere Planetenbilder den für sie gebräuchlichen römischen Typen anschließen.“

Monatsbildern des „*bürgerlichen Kalenders*“. Diese Monatsbilder rekurrten im Gegensatz zu den bisher referierten Darstellungen nicht auf „*antik römische Monumente*“, erhalten geblieben seien jedoch derartige Bildfolgen aus dem ägyptischen oder griechischen Kulturkreis.<sup>664</sup> In der Kirche der Panagia Gorgopiko in Athen sei ein Fries erhalten, in welchem in neun Bildern ein Jahreszyklus beschrieben wird. Jeweils charakteristische Feste „*demotischer und ganz öffentlicher Natur*“ bildeten den Jahreslauf ab. Einen engen Bezug vermutet Strzygowski auch zu sogenannten „*Monatsversen*“ (*Tetrastichon authenticum de singulis mensibus*) die dem Rhetoriker und Beamten Ausonius (geb. um 310) zugeschrieben werden. Desweiteren wurde in der Nähe von Karthago ein Mosaik entdeckt, welches eine motivische Nähe sowohl zu den Tetrastichen als auch zu den Kalenderbildern aufweise.<sup>665</sup> Unter Bezugnahme auf seinen Text *Die Monatscyclen der byzantinischen Kunst* (siehe weiter oben), der sich mit der Darstellung der Monate im byzantinischen Kulturraum beschäftigt, ermittelt Strzygowski nunmehr auf Basis der Darstellungen, ob es Überschneidungen zwischen dem byzantinischen, dem römisch-altchristlichen und dem italischen Kunstkreis gibt. Das Monatsbild Januar zeige einen Würdenträger, einen „*mit dem Purpur bekleideten Großen*“ bei der Verrichtung einer Kulthandlung, eines Opfers. (Abbildung 37) Vor dem Hintergrund zeitgenössischer, christlicher Opferverbote ergibt sich für Strzygowski ein weiterer Hinweis auf die wohl sehr viel älteren ikonographischen Quellen, aus denen der Künstler der Monatsbilder schöpfte. Diese Darstellung des Januar findet sich im Übrigen weder im italischen, noch im byzantinischen Kunstkreis wieder, sondern: „*Die altchristliche Kunst bildet eine antike traditionelle Sitte nach.*“ Auch der Februar, möglicherweise eine opfernde Vestalin darstellend, zeige einen heidnischen Brauch, und konnte sich höchstwahrscheinlich deshalb ikonographisch nicht behaupten.<sup>666</sup> (Abbildung 38) Für den März kann Strzygowski einige Übereinstimmungen des Tetrastichon, des Kalenderbildes sowie des nordafrikanischen Mosaiks feststellen. (Abbildung 39) Italien und Byzanz fänden zu davon zu unterscheidenden Lösungen. Im April wiederum bestünde enger Anschluss der altchristlichen Kunst an die römische Darstellungstradition, während byzantinische und italische Kunst ihrer eigenen Wege gingen.<sup>667</sup> (Abbildung 40) Eine ähnliche Situation sei auch für den Monat Mai gegeben. Juni und Juli stünden „*in allen drei Kunstepochen*“ durchwegs im Zeichen der Heu- bzw. der Getreideernte. (Abbildungen 41, 42,43) Für den nächsten Monat, den August, personifiziert durch einen durstigen, trinkenden Jüngling erwähnt Strzygowski ein für ihn später zentrales Motiv und *movens* seiner Kulturtheorie, die *Macht*. „*Das ist also in unserem Bilde der jugendliche Monat, der, mit*

<sup>664</sup> Ebenda, S 48.

<sup>665</sup> Ebenda, S 50.

<sup>666</sup> Ebenda, S 58ff.

<sup>667</sup> Ebenda, S 65ff.

*ewigen Namen der Macht Augustus benannt aus krystallener Schale mit ausgetrocknetem Gaumen gierig das frische Quellwasser trinkt, indem er die Lippen tief in das labende Nass taucht.*<sup>668</sup> (Abbildung 44) Diese „altrömische“ Bildfindung fand Anschluss in der byzantinischen Kunst, in Italien setzte sie sich nicht durch. Der September wird in den drei zu vergleichenden Kulturkreisen jeweils als Monat der Weinernte dargestellt. (Abbildung 45) Der darauffolgende Oktober wird vom Kalender als Monat der Jagd präsentiert. (Abbildung 46) Ein Hase und ein Vogel sind die Beute, ein „*intimerer Zusammenhang zwischen der altchristlichen und der spätbyzantinischen Kunst*“ darf angenommen werden.<sup>669</sup> Der italische Kunstkreis hingegen zeige sich unbeeinflusst von der römischen Bildfindung. Das Kalenderbild des Novembers hingegen spiele nicht auf Naturerscheinungen an, sondern illustriert eng angebunden an das Tetrastichon, das Fest zu Ehren der Isis, welches vom 28. Oktober bis zum 1. November stattfand. Wenig überraschend schuf die byzantinische Kunst, bezogen auf typische landwirtschaftliche Tätigkeiten, eine neue Ikonographie, die italische Darstellung variere sehr stark. (Abbildung 47) Auch der Dezember wird durch den Illustrator des Kalenders in engen Zusammenhang mit dem heidnischen Fest der Saturnalien gebracht, welches traditionellerweise um die Mitte des Monats begann. (Abbildung 48) In Italien hingegen fände man den Dezember durchgängig als den Monat des Schweineschlachtens etabliert, ein Motiv, welches auch in den „*nordischen Volkskalendern*“ auftrete.<sup>670</sup>

Auch wenn Strzygowski, kokett, vermeint als Kunsthistoriker nicht über jene hochdifferenzierten Kenntnisse „*römischer Sacral- und Staatsaltertümer*“ zu verfügen, selbst dem „*gewiegtsten Kenner*“ dieser Materie würde eine Zuordnung „*Schwierigkeiten machen*“, erweist er sich als profunder Kenner antiker Ikonographie und Tradition.<sup>671</sup> Symptomatisch auch sein Interesse an den Verwandtschaften und Unterschieden differenter Kulturkreise, nämlich des altchristlich-römischen, des italischen und des byzantinischen. Zweck seiner Fragestellung war es „*Ergebnisse zusammenzufassen, welche geeignet sind der vergleichenden Kunstforschung einige nicht uninteressante Winke zu geben.*“ Der Terminus einer „*vergleichenden Kunstforschung*“, wie auch seine damit bezeichnete wissenschaftliche Strategie, tritt demnach bereits in einer seiner ersten Arbeiten auf. Aus dieser Fragestellung ergibt sich auch Strzygowskis Verwunderung über die überraschende Inkohärenz der Bildsysteme. Während sich der römische Kalender als sehr stark durch die unterschiedlichen Feste geprägt erweise, fänden sich weder im italischen noch im byzantinischen Hinweise auf christliche Feste. Mit dem „*Schwinden des Götterglaubens*“

---

<sup>668</sup> Ebenda, S 72f.

<sup>669</sup> Ebenda, S 77.

<sup>670</sup> Ebenda, S 82.

<sup>671</sup> Ebenda, S 55.

verschwänden auch die Bezugnahmen auf die heidnischen Feste, während in der Liturgie der Gottesdienste sehr wohl versucht wurde heidnische Feste durch christliche Tradition zu überlagern.<sup>672</sup>

Eine engere Anbindung an römisch-altchristliche Bildtraditionen sieht Strzygowski jedoch in der byzantinischen Kunst. Dies sei eher unerwartet, weil die byzantinische Kunst „fast alle religiösen Typen“ neu erschaffe: *„Der römische Staatskalender war dem Wesen nach auch der byzantinische, er wurde von Constantinopel übernommen. Das Wesen der christlichen Religion aber in Constantinopel ist ein anderes, als das der alten römischen: der letzteren ist einfache Symbolik, der ersteren sophistische Spekulation eigen. Dieser Grundunterschied kommt vielleicht am drastischsten in der bildenden Kunst zum Ausdruck.“*<sup>673</sup> Der italische Kunstkreis entwickle sich demgegenüber autochton.

Die Mehrheit der gezeigten Bilder des Kalenders, etwa die Planetenbilder aber auch jene fünf heidnische Feste darstellenden Bilder, wiesen zurück in die republikanische bzw. in die frühe Kaiserzeit. Auch die Städtebilder reproduzieren bereits bekannte Typen. Gleichwohl dieses Bezugs auf die römische Bildtradition käme jedoch *„ein neues Element entschieden zur Geltung: der mit der Gründung des neuen Roms in die Cultur eintretende allegorisierende, subjective Geist des Byzantinismus. Er blickt aus dem Kopfe der Gestalten, besonders aus den Augen, spricht zu uns durch die in dem Spiel der Putten versteckten Anspielungen.“* Das wichtigste Element der Erneuerung seien jedoch die dekorativen Elemente, hier zeige sich im Gegensatz zum „Figürlichen“ ein Bruch mit der Antike: *„Wie die mit der allmählichen Herrschaft des Christentums neu anbrechende Zeit das Innere in Aufregung erhält, das Gemüt beunruhigt wird durch das Suchen nach dem Wesen des neuen Gottes und noch nichts weiß von jener klaren Ruhe, aus der allein neue, ewig geltende Formen entstehen, so tritt dieses unruhige Suchen auch im künstlerischen Schaffen hervor: planlos türmt der Zeichner hergebrachte und selbst erfundene Constructionsglieder: Säulen, Architrave, Lünetten, Giebel und auf die Kathete gestellte Dreiecke übereinander.“* Besonders innovativ sei auch die Ornamentik, der Autor fragt sich nunmehr zum Abschluss nach möglichen Analogien und beginnt mit einer Feststellung, von der er wohl sein ganzes weiteres Forscherleben überzeugt sein wird: *„Mehr als in allen übrigen Lebensäußerungen spiegelt sich die Cultur der Völker in der Ornamentik wieder.“*<sup>674</sup>

---

<sup>672</sup> Ebenda, S 85f.

<sup>673</sup> Ebenda, S 88.

<sup>674</sup> Ebenda, S 103ff. Zur Geschichte des byzantinischen Ornaments vgl. Josef Strzygowski, Inedita der Architektur und Plastik aus der Zeit Basilios I. (867-886), S 1-16, in: Karl Krumbacher (Hg.), Byzantinische Zeitschrift, Band III, Leipzig, 1894, insbes. S 11-16.

Und auch die späteren Ressentiments gegen Bildung und Humanismus, hier jedoch nicht abwertend sondern als bloße Diagnose formuliert, tauchen auf: „*Während Literatur und Kunst ein Erbstück der Gebildeten sind, sucht auch der gemeine Mann sein tägliches Leben durch schlichte Ausschmückung zu verschönen. (...) Wie der Mythos der Literatur vorangeht und diese wieder in ihm ausklingt, so bereitet das Ornament die Kunst vor und hält nachträglich die Elemente derselben noch fest, wenn die Kunst selbst längst zur Ruine geworden ist. So lebt in dem Decorationssysteme unseres Kalenders die Kunst der Antike aus.*“ Strzygowski begreift das Ornamentale als die ursprüngliche Wahrheit der Kunst, als eine unverfälschbare, weil unbewusste Lichtung und schreibt ihm eine apriorische Existenz zu. Gebunden an zwei Kategorien, die kulturelle Existenz, das kulturelle Sein sowie dessen Zeitlichkeit existierte das Ornament als Ausdrucksträger einer tieferen Lebensrealität. Diese Ausdrucksträger sind natürlich auch dem Marginalisierungsprozess ihrer jeweiligen Kultur unterworfen: Mit dem Christentum verschwindet die antike Ästhetik – die Kultur der in ihr lebenden Völker wird durch das Christentum neu geprägt und formuliert, die „*Entartung des Ornamentes schreitet allmählich fort.*“ Mit dem vollständigen Sieg des Christentums „*aber verliert es im Abendlande den letzten Halt und verfällt in maß- und principienlose Manirtheit.*“ Das beschriebene Monument sei ein charakteristisches Beispiel der Entwicklungsstufe im 4. Jahrhundert – die christlich gewordene Kunst jedoch entwirft ihre eigene ornamentale Ausdrucksform: „*im Orient das Pflanzen-, im Occident das Bandornament.*“<sup>675</sup>

#### *Das Ende der Antike: Transformationen des Griechischen?*

Es mag über den Status einer Marginalie zum Werk Strzygowskis hinausgehen, wenn bedacht wird, dass er an zwei Wendepunkten seines wissenschaftlichen Lebens die Athener Akropolis zum Gegenstand seiner Betrachtung wählte. Strzygowski tat dies zunächst als junger Wissenschaftler kurz nach seinem Eintritt in die wissenschaftliche Gemeinschaft mit dem 1889 erschienen Text *Die Akropolis in altbyzantinischer Zeit*, veröffentlicht in den Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts in Athen.<sup>676</sup> Und er tat dies erneut 45 Jahre später als Emeritus im Jahr 1934, als ihm die Athener Akropolis als eine Stätte indogermanischen Glaubens erscheint und er sich dieser wissenschaftlichen Gemeinschaft nicht mehr zugehörig fühlte.<sup>677</sup> Die Beschäftigung mit der Akropolis schließt demnach einen

---

<sup>675</sup> Strzygowski, Chronograph, 1888, S 105f.

<sup>676</sup> Josef Strzygowski, Die Akropolis in altbyzantinischer Zeit, S 271-296 in: Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts XIV, Athen, 1889

<sup>677</sup> Josef Strzygowski, Die Akropolis zu Athen vom Nordstandpunkt, S 305-327, in: R. von Hoff, L.F. Clauß und H.F.K. Günther (Hg.), Rasse, Monatsschrift der Nordischen Bewegung, 1934.

Kreis innerhalb des wissenschaftlichen Oeuvres Strzygowskis, in welchem der Bezug auf das antike Griechenland immer eine maßgebliche Rolle gespielt hat.

Der 1889 erschienene Text ist eine Frucht der kurz zuvor unternommenen Reise nach Griechenland, ähnlich wie *Reste altchristlicher Kunst in Griechenland*, ein im selben Jahr erschienener Artikel.<sup>678</sup> Strzygowski kreist in beiden Texten einmal mehr um kulturhistorische Fragestellungen, die sich anhand der ästhetischen Differenzen der gezeigten Exempel aufzeigen ließen. Im Unterschied zu einer „altbyzantinischen“ Kunst sei nämlich die „altchristliche“ Kunst jedoch noch Teil der antiken Ästhetik, die „altchristliche“ Periode liege in zeitlicher Hinsicht vor der „altbyzantinischen“.<sup>679</sup> Altbyzantinische Kunst habe sich unmittelbar nach dem „Absterben des antiken Lebens“ entwickelt.<sup>680</sup> Ob sich aus dieser Differenzierung schließen lässt, dass Strzygowski hier zum ersten Mal einen Unterschied zwischen christlicher Ästhetik als Staatskunst, die mit der Konstantinischen Wende 380 einsetzt und einer davor auf Basis antik-heidnischer Ikonographie stattfindender christlicher *Volkskunst* sieht, lässt sich nicht belegen. In seinen späteren Werken existiert diese Scheidung jedoch sehr wohl, die sich in den Dienst der Herrschaft stellende *Machtkunst* ist ein zentraler Topos in Strzygowskis Spätwerk. Im Zusammenhang mit der Klärung des kulturpolitischen Status von Konstantinopel/Byzanz setzt Strzygowski die Differenzierung sehr wohl ein, Geburtstag der altbyzantinischen Kunst sei die Gründung Konstantinopels – der Charakter dieser Kunst ein „historisch-dogmatischer“.<sup>681</sup>

Eine Frage Strzygowskis betrifft den Status der Akropolis im Zuge der fortschreitenden Christianisierung des Römischen Reiches. Sei es hier etwa gar zu einer *Sperre* des heidnischen Kultortes gekommen? Dies sei zu verneinen, vielmehr vermutet Strzygowski mit Bezug auf einen Tempel in Osroene (Edessa), der aufgrund eines Gesetzes aus dem *Codex Theodosianus* im Jahr 382 weiter geöffnet blieb: Der Tempel „*der ehemals dem öffentlichen Verkehre gewidmet, der Gesellschaft und dem Volke selbst gemein war und in welchem Götterbilder aufgestellt sein sollten, die mehr nach dem Kunstwerte als nach der Göttlichkeit zu schätzen seien*“ solle geöffnet bleiben. Dasselbe gelte demnach für die Akropolis:

---

<sup>678</sup> Josef Strzygowski, *Reste altchristlicher Kunst in Griechenland*, S 1-11, 97-109, in: Anton de Waal (Hg.), *Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte*, IV, Rom, Freiburg im Breisgau, 1889.

<sup>679</sup> Ebenda, S 108.

<sup>680</sup> Vgl. auch Strzygowski, *Akropolis*, 1889, S 278, „*Wir nennen die Kunst des Ostens vom Absterben des antiken Lebens bis auf eine Zeit, die wahrscheinlich mit der Eroberung Konstantinopels durch die Türken 1453 fixiert wird, mittelgriechisch oder byzantinisch. In diesem Zeitraume dürften sich drei Perioden scheiden lassen, deren erste die altbyzantinische ist.*“

<sup>681</sup> Strzygowski, *byzantinische Kunst*, 1892, S 66.

„Danach hätten wir uns die Akropolis um diese Zeit als eine Art Museum zu denken, dessen Tempel, Statuen und Gemälde Kunstfreunden zugänglich waren und in dem man nur, wie jenes Gesetz für den Tempel in Osroene befahl, darauf zu achten hatte, dass nicht etwa aus Anlass dieses freien Zutritts die Verrichtung verbotener Opfer für erlaubt gehalten werde.“ Aus der zentralen staatspolitischen Kultstätte des antiken Athen hätte sich demnach ein Ort der Kunstvermittlung entwickelt. Die Christianisierung der Akropolis setzte im ersten Drittel des 5. Jahrhunderts ein, als eine Umwandlung des Parthenon in eine christliche Kirche erfolgte, wobei Strzygowski zunächst eine Weihe an Sophia vermutet: „Es liegt näher anzunehmen, dass die akademisch gebildeten Athener es vorzogen ihre antike Weisheitsgöttin Athena mit derjenigen christlichen Zeichens Sophia zu vertauschen.“<sup>682</sup> Erst für das zehnte Jahrhundert nimmt Strzygowski eine Weihe des Tempels an die Gottesmutter an.<sup>683</sup> In seiner Reflexion über die Funktionen des Kultes innerhalb einer sich wandelnden Kultur bedenkt Strzygowski die engen Zusammenhänge zwischen Funktion und Dedikation vor dem Horizont der *Benutzer* des Parthenon und deren Denk- und Kultgewohnheiten. Konstante im Wechsel der Kulte blieb jedoch das athenische Bürgertum, das Volk von Athen.

Inhaltlich beschäftigen sich die beiden Texte, die zu den ersten Auseinandersetzungen Strzygowskis mit der griechischen, byzantinisch gewordenen, Kultur gehören, mit der Analyse aufgefundener Artefakte und deren stilkritischer Einordnung.<sup>684</sup> Mit der Athener

---

<sup>682</sup> Ebenda, S 272ff.

<sup>683</sup> Ebenda, S 276. Das Thema der Christianisierung des Parthenon interessierte Strzygowski auch in den folgenden Jahren. So berichtet er der Leserschaft der Byzantinischen Zeitschrift von einer Publikation eines griechischen Reiseberichts des 15. Jahrhunderts: „Bei der Beschreibung Athens wird der Parthenon als una chiesa, che già fu tempio antiquo... eingeführt.“ Im 15. Jahrhundert hielt man den Parthenon demnach für eine spätantike Kirche. Vgl. Josef Strzygowski, E. Ziebarth, Ein griechischer Reisebericht des fünfzehnten Jahrhunderts, Athenische Mitteilungen 24 (1899) S 72-88, in: Karl Krumbacher (Hg.), Byzantinische Zeitschrift, Band IX, Leipzig, 1900, S 287.

<sup>684</sup> So behandelt der Autor mehrere Fundstücke (Kapitellen) der Akropolis selbst, aus denen er schließt: „Auf der Akropolis und in der Stoa Hadrians in Athen, in Prevesa, Chalkis, Argos und Akrokorinth, also in den verschiedensten Gegenden des byzantinischen Griechenlands finden sich Kapitelle, die durch das Monogramm in Chalkis als christlich gesichert, Formen zeigen, die wir mit Analogien der altbyzantinischen Kunst des fünften und sechsten Jahrhunderts in Ravenna, Parenzo, Salonik und Constantinopel belegen können. Somit gehören diese Kapitelle derselben Zeit, d.h. der altbyzantinischen Kunst an, woraus weiter folgt, dass Griechenland an der Entwicklung der Kunst des Ostreiches teilgenommen hat.“ Vgl. Strzygowski, Akropolis, 1889, S 292. , bzw. ders., Reste, 1889, S 05-11. Der Autor berichtet über die im Jahr 1881 aufgefundenen Grundmauern einer offenbar christlichen Kirche am Südhang des Lykabettos (Athen). Aufgrund von Materialanalysen kommt Strzygowski zu einer Datierung der Kirche „um die Wende zum V. Jahrh.“ Direkte Vorbilder fänden

Akropolis hat Strzygowski den Nukleus griechischer Antike als Exempel gewählt, um die mit der Christianisierung einhergehenden kulturell-ästhetischen Veränderungsprozesse darzulegen. Auffallend, wo Strzygowski die Konstanten dieses Prozesses ausmacht: Einerseits sei der Parthenon durch seine ursprüngliche Funktion so stark geprägt, dass eine endgültige Christianisierung erst zehn Jahrhunderte nach Christi Geburt erfolgt sei. Andererseits musste offenbar der Athener Bevölkerung selbst das Christentum in ähnlicher Weise eingeredet werden, wie den Artefakten. Die christliche Kultur entsteht in Athen nicht aufgrund der Überzeugungskraft ihrer Argumente, sie obsiegt schließlich, weil sie auf einer bereits früher erfolgten Romanisierung aufbauen kann. Diese römischen Machthaber waren es, welche die neue Doktrin eingeführt hätten, zunächst in toleranterer, schließlich intoleranter Weise: Kaiser Justinian, der *„durch Gewaltmassregeln gegen das heidnisch-philosophische Stilleben der platonischen Akademie sein energisches Eintreten für das Christentum der Stadt bekundet“* und *„ferner fast alle grösseren Städte des Reiches mit grossartigen Kirchenbauten geschmückt hat (...) könnte man (...) vielleicht die radicalen Veränderungen am Parthenon d.h. die Herausschaffung aller antiken Statuen und die Umgestaltung in eine Kuppelkirche zuschreiben.“*<sup>685</sup> Der Hass der Byzantiner gegen die im *„hellenischen Geiste weiter wirkende Hochschule“* zeige sich am Beispiel Konstantinopels, wo selbst die juristische Fakultät der alten Universität im 6. Jahrhundert in eine Zisterne verwandelt werden sollte. *„Viel mehr als die juristische Fakultät war hier wohl nach den Edicten, durch welche Justinian die Reste der antiken Philosophie auszurotten strebte, nicht übrig geblieben, genau wie in Athen, wo diese Edicte der altberühmten Philosophenschule im Jahre 529 ein Ende machten, wo aber trotzdem die juristische Fakultät noch bestehen geblieben sein muss, weil Justinian sein corpus iuris dahin schickte.“*<sup>686</sup>

---

sich jedoch bereits in Rom des IV. Jahrhundert, *„und das mag ein Beweis des direkten Zurückgehens auf antike Vorbilder“* sein. (S 05f) Jedenfalls ist sich der Autor sicher: *„Diese Beispiele gehören der altchristlichen Kunstperiode an.“* (S 05) Einer Datierung der *„sog. byzantinische Kirche in Olympia“* ins fünfte nachchristliche Jahrhundert stimmt Josef Strzygowski zu, meint aber *„dass die erste Anlage sicher eher älter als jünger sein muss.“* (S 07) Die hervorragende Bedeutung dieser Kirche begründe sich in der Gelegenheit *„zu beobachten, wie man in der Zeit nach Anerkennung des Christentums als Staatsreligion bei Adaptierung antiker Bauten zu christlichen Kirchen vorging.“* (S 07) Auf den verwendeten Säulen war etwa ein Medusenhaupt abgebildet, dies würde einer christlichen Ikonographie jedoch nicht entgegenstehen. (S 08) Sowohl für die Kirche in Olympia als auch für jene in Athen lehnt der Autor weitgehend eine Zugehörigkeit zum *„Kreise altbyzantinischer Kunstdenkmäler“* ab. (S 11)

<sup>685</sup> Strzygowski, Akropolis, 1889, S 276.

<sup>686</sup> Strzygowski, Wasserbehälter, 1893, S 178f.

Das Ende der Antike vollzieht sich demnach nicht als ein grundsätzlicher Sieg des Christentums über den griechisch-römischen Kosmos qua des besseren Arguments.<sup>687</sup> Nur auf einer bereits erfolgreich durchgeführten Latinisierung konnte das Christentum aufbauen, durchgesetzt vom römischen Kaiser. Die Frage nach der Religion, interpretiert Strzygowski, wird somit zu einer machtpolitischen Frage. Früh in dessen Oeuvre lässt sich demnach eine Sensibilität für jenen Themenkreis auffinden, der ihm später als die Durchsetzung von Machtinteressen gegen völkische Interessen gilt und aus dem schließlich der *Macht* sogar ein quasi subjektiver Charakter zugewiesen werden sollte.

### III.II Instanzen der Macht: Byzanz

#### *Situation der Forschung*<sup>688</sup>

*Ein Blick auf Stambul zeigt einen von den tiefblauen Fluten des Meeres umsäumten Landrücken, bedeckt von kleinen Holzhäusern und Gärten, aus deren bunter Menge die Kuppeln und Minarets zerstreut daliegender Moscheen aufragen, das Ganze zusammenlaufend in den von Ferne wie riesenhafte Pyramiden zum Himmel aufstarrenden Gebäudemassen jener kaiserlichen Moscheen, welche, auf dem Kamme des Höhenzuges erbaut, in Construction und Grössenverhältnissen mit der Sophienkirche wetteifern.*<sup>689</sup>

Mit diesem Bild, aus welchem die Faszination Strzygowskis auch jenseits wissenschaftlicher Überlegungen spricht, beginnt er einen Text, der dem „*unvergleichlich schönen Bild(es)*“ Konstantinopels unter die Haut seiner sichtbaren Oberfläche gehen sollte und sich der

---

<sup>687</sup> Dass die christliche Umdeutung des Parthenon auch im Jahr 2009 noch Konfliktstoff birgt, wurde anhand der Debatte um einen Trickfilmsequenz des griechischen Regisseurs Costa-Gavras in einem Lehrfilm, den dieser anlässlich der Eröffnung des neuen Akropolis Museums präsentierte, deutlich. Die griechisch-orthodoxe Kirche protestierte gegen die Darstellung glaubenseifriger Christen bei der Devastierung des heidnischen Tempels zeigt. Die Intervention war erfolgreich, das Museum ließ die Sequenz aus dem Lehrfilm schneiden. Vgl. Andreas Kilb, Heilige Hacker, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 28. Juli 2009, S 29. Wie wir weiter unten noch sehen werden, wäre dies ein für Strzygowski geradezu typischer Vorgang einer sich gegen die hellenische Freiheit durchsetzenden orientalischen Mentalität.

<sup>688</sup> Mit der deutschen Orientforschung hat sich Suzanne Marchand auseinandergesetzt. Vgl. Suzanne Marchand, German Orientalism and the decline of the west, S 465-73, in: The American Philosophical Society, Proceedings, Band 145, 2001.

<sup>689</sup> Josef Strzygowski, Philipp Forchheimer, Die byzantinischen Wasserbehälter von Konstantinopel, Beiträge zur Geschichte der Byzantinischen Baukunst und zur Topographie von Konstantinopel, Wien, 1893, hier S 01.

Erforschung des „*Lebensnerv(es)*“ der Stadt, der Wasserversorgung, widmete.<sup>690</sup> Strzygowskis Interessen an seinem Gegenstand sind immer fundamental und bleiben nie bei der sichtbaren Oberfläche des Untersuchungsobjektes stehen. Ähnlich wie ihn die unsichtbaren Vorbedingungen der Kunst interessieren, beschäftigt er sich auch mit den unsichtbaren Voraussetzungen städtischen menschlichen Lebens überhaupt.

Zu Beginn der 1890er Jahre publiziert Strzygowski in mehreren Artikeln substantielle, grundsätzliche Auseinandersetzungen mit der byzantinischen Kunst.<sup>691</sup> Diese Auseinandersetzungen entspringen der Verarbeitung von Eindrücken, welche Strzygowski auf einer Studienreise von August 1888 bis April 1890 gewonnen hatte, unternommen „*zum Zweck einer Orientierung über den auf uns gekommenen Denkmälerschatz der byzantinischen Kunst.*“<sup>692</sup> Ein ähnliches Motiv leitete ihn auch bei der Untersuchung eines etwas exotischen Gegenstandes, der byzantinischen Wasserbehälter von Konstantinopel: „*An dieser auf das leitende Centrum, Konstantinopel, beschränkten und den Formen nach einfachsten Denkmälergruppe liess sich gut der erste Versuch wagen, einer bisher so ungegliederten, mehr als tausendjährigen Kunstmasse, wie es die byzantinische ist, beizukommen.*“<sup>693</sup> Wissenschaftliches Ziel ist und bleibt jedoch die Erschließung der untersuchten Gegenstände als Quelle kunsthistorischer Betrachtung.<sup>694</sup> Häufiger Ort der Publikation ist die von Karl Krumbacher herausgegebene *Byzantinische Zeitschrift* – hier wird Strzygowski mit einer Regelmäßigkeit veröffentlichen, welche ihm den Ruf eines *Byzantiners* bescheren sollte.<sup>695</sup> Allein die universitäre Situation dieses Gebietes sei nicht zufriedenstellend, zwar gebe es einzelne Interessierte wie den Berliner Lehrer Strzygowskis, Eduard Dobbert, – generell herrsche eine eher abweisende Haltung, so empfahl einst Hermann Grimm, auch er ein Lehrer Strzygowskis: „*Lassen Sie einstweilen die Hand davon.*“

---

<sup>690</sup> Ebenda, in einem kurzen Aufsatz befasst sich Strzygowski auch mit der Wasserversorgung Alexandrias, vgl. Josef Strzygowski, Die Zisternen von Alexandria, in: *Byzantinische Zeitschrift*, VI, 1895, S 592-593.

<sup>691</sup> Josef Strzygowski, Die byzantinische Kunst, in: *Byzantinische Zeitschrift*, Band I, Berlin, 1892, S 61-73; ders., Die altbyzantinische Plastik der Blütezeit, in: *Byzantinische Zeitschrift*, 1892, S 575-590; ders., Der Silberschild aus Kertsch, in: *Materialien zur Archäologie Rußlands*, Nr. 8, Petersburg, 1892, S 07-22; ders., Das goldene Thor in Konstantinopel, in: *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*, Band VIII, Heft 1, Berlin, 1893, S 01-39; ders., Die Säule des Arkadius in Konstantinopel, in: *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*, Band VIII, Heft 4, Berlin, 1893, S 230-249; ders., Die Tyche von Konstantinopel, in: *Analecta Graeciensia*, Festschrift zur 42. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner in Wien 1893, S 143-153, Graz, 1893, ders. Wasserbehälter, 1893.

<sup>692</sup> Strzygowski, Etschmiadzin, 1891, S III.

<sup>693</sup> Strzygowski, Wasserbehälter, 1893, S III.

<sup>694</sup> Ebenda, S 41.

<sup>695</sup> Vgl. Strzygowski, Wasserbehälter, 1893, S IV.

Strzygowski, in einer für ihn typisch werdenden Bestimmtheit, forderte dagegen: „*Solang die Kunstforschung das Studium des Byzantinischen umgeht, und nicht als Pflicht erkennt, fehlt ihr in der That der wissenschaftliche Charakter; denn dann sucht sie sich aus, was ihr schmeckt, macht Mode und folgt derselben.*“<sup>696</sup>

Dem Vorwurf der Unwissenschaftlichkeit wegen fehlendem Interesse an Strzygowskis Spezialgebieten wird sich die universitär forschende Kunstgeschichte noch des Öfteren ausgesetzt sehen. Die christliche Archäologie, ebenso wie die Kunstwissenschaft „überhaupt“, schweige sich derzeit noch über die „*Bestrebungen und Leistungen des Kreises, der sich um die Byzantinische Zeitschrift gruppiert*“ aus, dies geschehe jedoch nicht böswillig, sondern aus „*Bequemlichkeit und Modezwang*“, der dem „*Byzantinischen*“ solange es gehe ausweiche.<sup>697</sup> Dass das fehlende Interesse an byzantinischer Kunst auch ästhetisch erklärbar sei, bestätigt Strzygowski einem 1898 erschienen Text.<sup>698</sup> In einer kurzen Referenz für die *Byzantinische Zeitschrift* betont er, dass zwei durch Bode für Berlin erworbene Artefakte in künstlerischer Hinsicht als „*abstoßend(e)*“ bezeichnet werden müssten und den „*landläufigen Abscheu vor allem Byzantinischen*“ nur verstärkten.<sup>699</sup> Als eine Enttäuschung hinsichtlich des Stellenwertes, den die byzantinische Kunstforschung in der wissenschaftlichen Gemeinschaft genieße, müsse auch der Entwurf eines Statuts für ein k.k. österreichisches archäologisches Institut in Wien aufgefasst werden.<sup>700</sup> Die klassische Archäologie gehe „*mit einer Einseitigkeit, die insbesondere uns Byzantinisten auf die Dauer mit einer gewissen Verwunderung erfüllt, dem Werden und Blühen der griechischen Kunst*

---

<sup>696</sup> Strzygowski, *byzantinische Kunst*, 1892, S 62.

<sup>697</sup> Strzygowski, *Archäologie*, 1895, S 348.

<sup>698</sup> Josef Strzygowski, *Das byzantinische Relief aus Tusla im Berliner Museum*, S 57-63, in: *Jahrbuch der kgl. preußischen Kunstsammlungen*, XIX, 1, Berlin, 1898.

<sup>699</sup> Josef Strzygowski, *Bibliographische Notiz zu ders., Das byzantinische Relief aus Tusla im Berliner Museum*, S 57-63, in: *Jahrbuch der kgl. preußischen Kunstsammlungen*, XIX, 1, Berlin, 1898, in: Karl Krumbacher (Hg.), *Byzantinische Zeitschrift*, Band VII, Leipzig, 1898, S 645. In ähnlicher Weise drückt sich Strzygowski aus, wenn er über die Präsentation der altchristlich-byzantinischen Kunst im Athener Zentralmuseum spricht. Diese sei dort in einer Weise aufbereitet, dass jeder, der „*noch keinen Abscheu, vor allem, was byzantinisch ist*“ hat, dort eines besseren belehrt werde. Vgl. Josef Strzygowski, *Die christliche Abteilung des Zentralmuseums in Athen*, S 252-253, in: Karl Krumbacher (Hg.), *Byzantinische Zeitschrift*, Band V, Leipzig, 1896. Zu Strzygowskis Tätigkeit für Wilhelm von Bode vgl. Mietke, *Strzygowski*, 2009. Im Bode Nachlass haben sich 133 Briefe und Postkarten Strzygowskis an Bode erhalten, die mit dem Jahr 1887 einsetzen. Meist handelte es sich dabei um Stellungnahmen Strzygowskis zu möglichen Ankäufen Bodes für die Königlichen Museen. Vgl. ebenda S 115.

<sup>700</sup> Josef Strzygowski, *Das k.k. österreichische archäologische Institut in Wien*, S 504-507, in: Karl Krumbacher (Hg.), *Byzantinische Zeitschrift*, Band VII, Leipzig, 1898.

nach.“<sup>701</sup> Die römische oder gar die byzantinische Kunst hingegen, seien dabei genauso wenig beachtet wie etwa die Kunst des islamischen Kulturraumes. Auch innerhalb der k.k. Zentralkommission dürfte es nach Strzygowskis Meinung mit der Kenntnis byzantinischer Kunst nicht zum Besten stehen. Diese habe von „*der wissenschaftlichen Bewegung unserer Zeit keine Ahnung*“ und stehe auf einem „*Standpunkt*“, der dem „*glückseligen Philistertum des Vormärz*“ entspräche.<sup>702</sup>

Wie um die byzantinische Kunstforschung, stehe es auch um die Aufarbeitung der Denkmäler schlecht, auch im Fall von Konstantinopel-Byzanz; die türkischen Behörden behinderten die Forschung: „*Ist doch der dem Verfasser gegenüber einst von der Behörde geltend gemachte Grundsatz, dass es vor den Türken in Konstantinopel überhaupt nichts gegeben habe und jeder, der darüber etwas zu sagen habe, ein Schwindler sei, bezeichnend genug. Die besseren Elemente unter ihnen müssen dem von der Mehrheit ausgeübten Zwange aus Rücksichten der Selbsterhaltung folgen.*“<sup>703</sup> Über die romantischen Arbeitsbedingungen Strzygowskis in Konstantinopel berichtet er selbst anhand der Recherchen zu seinem Werk über die Wasserversorgung der Stadt.<sup>704</sup> Strzygowski trug zur weiteren Professionalisierung der Byzantinistik innerhalb der Wissenschaften bei, so war er gemeinsam mit Krumbacher Vizepräsident der anlässlich des elften, im September 1897 in Paris stattfindenden Orientalistikkongresses, gegründeten griechisch-byzantinischen Sektion, ebenso wie auf dem Folgekongress von Rom im Jahr 1899.<sup>705</sup>

---

<sup>701</sup> Strzygowski, Institut, 1898, S 504.

<sup>702</sup> Josef Strzygowski, Wladimir Milkowicz, Zwei Frescokalender in den Bukowiner Klosterkirchen Woronetz und Suczawitza aus dem 16. Jahrhundert, in: Mitteilung der k. k. Central - Kommission, 24, 1898, S 1-45, in: Karl Krumbacher (Hg.), Byzantinische Zeitschrift, Bd. VIII, 1899, S 495f.

<sup>703</sup> Strzygowski, byzantinische Kunst, 1892, S 64.

<sup>704</sup> Strzygowski, Wasserbehälter, 1893, S 39ff. Wer sich etwa mit dem vorliegenden Werk zur eigenständigen Nachprüfung der Angaben in „*Stambul*“ auf den Weg machen wolle, spreche am besten bei Herrn Kaffeesieder Abdullah, in „*Un-kapàn, in der Zeirèk Hauptstraße, der Zeirèk Moschee gegenüber*“ vor, der ein intimer Kenner der städtischen Topographie sei, und auch Strzygowski selbst geführt habe. Ebd., S 40.

<sup>705</sup> Krumbacher, Pariser Orientalistenkongress, 1898, S 256-259, sowie Karl Krumbacher, Die mittel- und neugriechische Philologie auf dem Orientalistenkongreß in Rom, S 312-318, in: ders., (Hg.), Byzantinische Zeitschrift, Band IX, Leipzig, 1900. Besonders interessant sind von Krumbacher geschilderten Friktionen mit den vatikanischen Gelehrten, etwa Josef Wilpert, die dem Kongress auf Anweisung der Kurie geschlossen fernzubleiben hatten. Die „*Hauptschuld*“ daran trage der Kongressort, „*an welchem zwei feindliche Mächte sich unversöhnlich gegenüberstehen.*“ Die italienische Organisation des Kongresses geleitet von dem linken Orientalisten Angelo de Gubernatis führte die Provokationen gegen die Kurie fort, in dem die Menükarte des Abschlussdiners mit

## Konstantinopel und Byzanz

Krumbachers Publikationsprojekt sei laut Strzygowski mit der Etablierung der Byzantinistik als eigenständiger Wissenschaft in Verbindung zu bringen, es gehe um „das Studium der Byzantiner um ihrer selbst willen, nicht wie bisher im Zusammenhange der klassischen, mittelalterlich-abendländischen und orientalischen Kultur“.<sup>706</sup> Eine „Feststellung der Beziehungen zwischen den orientalischen einer- und den italogriechischen Gebietstheilen des römischen Reiches andererseits zu dem neuen Centrum am Bosphorus“ könne zur Lösung einer der „Fundamentalfragen in der Entwicklungsgeschichte der christlichen Kunst“

---

„Medaillonbildern der großen Religionsstifter Christus, Platon, Buddha, Moses, Mohammed u.s.w. umrahmt war“, was auch von Krumbacher als „taktlos“ empfunden wurde. Vgl. ebenda, S 315f. Auf die Gegenveranstaltung der Kurie, des Kongresses für christliche Archäologie weist Strzygowski hin und ruft zur Teilnahme auf, vgl. J. S., Rom, Kongreß für christliche Archäologie 1900, S 321-322, in: Karl Krumbacher(Hg.), Byzantinische Zeitschrift, Band IX, Leipzig, 1900, hier S 321. Strzygowski berichtet über den Verlauf des Kongresses, an welchem auch Alois Riegl teilgenommen hatte: „Ich habe den Eindruck, daß den Herren in Rom die orientalische Archäologie, der sie bisher gerne aus dem Wege gegangen sind, über den Kopf gewachsen ist – auch ohne regere Mitwirkung der eigentlichen Byzantinisten.“ Vgl. Josef Strzygowski, Die byzantinische Kunst auf dem Kongreß für christliche Archäologie in Rom, S 717-719, in: Karl Krumbacher,(Hg.), Byzantinische Zeitschrift, Band IX, Leipzig, 1900, hier S 719. In einer sieben Jahre später verfassten Rezension sieht Strzygowski die Voreingenommenheit vatikanischer Wissenschaftler am Werke, namentlich im Zusammenhang mit der Entwicklung römischer Sarkophagplastik: „W. (gemeint ist der Autor Josef Wittig, Anm. HS) vermeidet sorgfältig die Frage des lokalen Ursprunges, wie ich sie sowohl in Orient oder Rom S. 40f wie Kleinasien, ein Neuland S 194f. angeregt habe. Für ihn ist noch immer alles, was man in Rom sieht, auch römischen Ursprunges. Vielleicht spielt da der Caplan am Camposanto Wittig dem Gelehrten Wittig einen Streich, indem er zwar zugibt, man könne die Sarkophage höher herauf datieren, nicht aber, dass man über S. Peter hinweg nach Osten blicken dürfe. Und doch geht die Sonne nicht über, sondern weit jenseits des Vatikans auf und bis sie im Zenith steht, ist die Hälfte des Kreislaufes bereits durchlaufen. Und die Herren, die am Campo Santo arbeiten, sind auch nicht in Rom geboren; sie bringen das frische Rüstzeug einer im Barbarenlande gewonnenen Wissenschaftlichkeit mit, die sie über kurz oder lang zwingen wird, aus dem kühlen Schatten der Peterskirche heraufzusteigen zur hohen Warte, die Michelangelo errichtet hat, und gleich dem Schöpfer in der sixtinischen Kapelle alles chaotische Nebelwerk mit unbändiger Energie auseinanderzureissen. (...) Die Herren in Rom sollten anfangen, sich bewusst zu werden, dass die Wissenschaft über sie hinausgewachsen ist und sich dazuhalten müssen, wenn nicht der Ruf engeherziger Abgeschlossenheit auf sie fallen soll.“ Vgl. Josef Strzygowski, Josef Wittig, Die altchristlichen Skulpturen im Museum der deutschen Nationalstiftung am Campo Santo in Rom, Rom 1906, S 10-11, in: Ernst Jaffè, Curt Sachs (Hg.), Monatshefte der kunstwissenschaftlichen Literatur, Berlin, 1907, hier S 10f.

<sup>706</sup> Strzygowski, byzantinische Kunst, 1892, S 61.

beitragen, jener nämlich nach den *„Keimen, aus denen heraus sich die byzantinische Kunst entwickelt hat.“*<sup>707</sup> Aufgrund der Einseitigkeit der Archäologie jedoch, welche sich nur um die Kunst der griechischen Antike kümmere, sei noch keine Ordnung des Materials erfolgt. Gerade was die Kunst der römischen Kaiserzeit betreffe, auf der die Kunst Konstantinopels aufbaue, sei dies ein unverzeihliches Manko. Ohne Kenntnis dieser römischen Kunst agiere die byzantinische Kunstforschung ohne Grundlage.<sup>708</sup> Die byzantinische Kultur sei die *„einzig dastehende Erscheinung einer Kultur, die Antike und Christentum, Orient und Hellenismus in sich vereinigt, ohne dass barbarische Einwanderungen die alte Volksmasse wesentlich verändert hätten.“*<sup>709</sup> Byzanz setze vielmehr den Kampf gegen die Eindringlinge aus dem Norden und Osten fort und werde auf diese Weise die Fortführung des klassischen Projekts. Diesen Schluss lasse auch Strzygowskis Auseinandersetzung mit der frühesten Geschichte des stadtpolitischen Kultes Konstantinopels zu.<sup>710</sup> So sei die neue Hauptstadt keineswegs der Muttergottes, sondern der antiken Sitte folgend, der Tyche von Konstantinopel geweiht, als Neu-Rom bezeichnet und mit dem Mythos des geheimen Namen Roms versehen worden.<sup>711</sup> Der Tyche wurde geopfert, ihr Kult hatte seinen festen Platz im religiösen Kalender der Stadt mehrere Standbilder wurden ihr geweiht: Zur jährlichen Feier der Weihe am 11. Mai 330 wurde ihr zusammen mit einer Konstantinsstatue durch Proskynese des jeweils regierenden Herrschers gehuldigt. Diese Übertragungen des städtischen Mythos wurden weiters durch die zwangsweise Übersiedelung römischer Adelsfamilien und die Einteilung der Stadt in sieben Hügel befördert. Der Wunsch der Gründung eines „neuen Roms“ trifft jedoch auf die Bedürfnisse einer sich neu etablierenden christlichen Religion: *„Andererseits fällt die Gründung der Stadt in eine Zeit, in der das Christentum bereits seit über einem Jahrzehnt gleichberechtigt neben dem alten Götterglauben stand.“*<sup>712</sup>

Konstantin scheint jedoch der ikonographische Bezug zur antiken Kultur wichtiger, deshalb könne auch geschlossen werden, dass die byzantinische Kunst als ihr Ausgangsmaterial nicht die altchristliche wählte, sondern vielmehr direkt auf die antike Kunst rekurrierte. Diese ästhetische Konfliktsituation, die die Widersprüchlichkeit und Disharmonie der spätantiken Gesellschaft spiegelt, zeige sich in den Artefakten. Am Beispiel der Entwicklung der

---

<sup>707</sup> Strzygowski, Wasserbehälter, 1893, S 189.

<sup>708</sup> Strzygowski, Institut, 1898, S 504.

<sup>709</sup> Strzygowski, byzantinische Kunst, 1892, S 61.

<sup>710</sup> Strzygowski, Tyche, 1893.

<sup>711</sup> Tyche ist eine Tochter des Zeus und gilt in der griechischen Mythologie als Göttin des Schicksals, des Zufalls der guten oder bösen Fügung. Antike Städte wie Antiochia oder Alexandria weihten sich der Tyche, ebenso Rom und Konstantinopel. Zu ihrer Ikonographie ließe sich jedoch mit hoher Wahrscheinlichkeit ein „Füllhorn“ bzw. ein Schiff zählen

<sup>712</sup> Strzygowski, Tyche, 1893, S 153.

byzantinischen Kunst lasse sich sogar eine Differenzierung der nachantiken Stile vornehmen. Im Fall der Plastik sei von drei christlich geprägten Entwicklungen in Italien bzw. im byzantinischen Kulturraum zu sprechen, nämlich der altchristlichen, der altbyzantinischen und der langobardischen.

Anhand des Beispiels „*einige(r) byzantinische(r) Skulpturen*“ aus Konstantinopel könne das im Spannungsfeld Konstantinopel, Antike und altchristlicher Kunst exemplarisch dargestellt werden. Das Verhältnis nordischer Kunst und Byzantinismus ließe sich jedoch allenfalls durch eine Analyse der „*Entwicklung des plastischen Ornamentes*“ der Byzantiner darstellen.<sup>713</sup> Die byzantinische Kunst greife antike Motive, wie etwa die Verwendung von Weinlaub, welches „*seit der Weinstock aus dem südlichen Kaukasus über Kleinasien und Syrien zu Griechen und Römern gekommen war, zu allen Zeit ein beliebtes Motiv der Ornamentik*“ gewesen war, auf. Die altbyzantinische Kunst in ihrer Blütezeit sei darüber hinaus auch in der Lage gewesen, diese antike Manier in gleicher Qualität zu reproduzieren, erst später „*in der zweiten Hälfte des ersten Jahrtausends dringt in die byzantinische Kunst*

---

<sup>713</sup> Strzygowski, altbyzantinische Plastik, 1892, S 576. Strzygowski präsentiert zwei mit Weinlaub umfangene Säulentrommeln, welche in Konstantinopel aufgefunden wurden, zunächst erfolgt deren Beschreibung. Auffällig scheint ihm „*wie natürlich und ungezwungen sich die Glieder verteilen und wie geschmackvoll dabei das Ganze wirkt.*“ Die Blätter selbst „*sind so getreu nach der Natur modelliert, dass wir sie guten Leistungen höher entwickelter Kunstsphären an die Seite stellen können.*“ Zwischen dem Weinlaub finden sich einige figürliche Darstellungen von Menschen und Tieren, besonders gut sei dem Bildhauer ein Stier gelungen, in welchem sich „*vollkräftige Bewegung mit überraschend guter Modellierung der mächtigen Formen*“ paare. (S 577) Die zweite Trommel, die ebenfalls zunächst genau beschrieben wird, zeige „*vier Gestalten über einem Flußbecken gebildet*“ und von „*Flügelfiguren*“ begleitet seien: „*Es kann kein Zweifel darüber bestehen, dass hier die Taufe Christi mit Christus, Johannes, zwei Engeln, der Personifikation des Jordan und der Taube dargestellt ist.*“ (S 579) Auffällig ist, dass bevor Strzygowski die ikonographischen Schlussfolgerungen zog, eine genaue Beschreibung durchgeführt wurde, innerhalb derer selbst relativ eindeutig zu identifizierende Details, nämlich die Engel, als „*Flügelfiguren*“ bezeichnet wurden. Hiermit geht Strzygowski wohl auf eine Forderung Brunns ein, welcher die genaue „*Beschreibung*“ vor jede, auch noch so nahe liegende, Einordnung gesetzt hatte. Als ein weiteres Exempel altbyzantinischer Plastik präsentiert der Autor noch eine Büste, das „*Brustbild(s) eines bärtigen Mannes*“ aus Konstantinopel, welche zunächst erneut genau beschrieben wird. Anhand dieses Kopfes seien die zuvor gemachten Beobachtungen „*über die Bildung der menschlichen Gestalt durch den altbyzantinischen Bildhauer zu vervollständigen*“. Bei der Person dürfte es sich um einen Evangelisten handeln – aufgrund einer Analyse der erhaltenen Bildtypen vor allem aus „*mittelbyzantinischer*“ Zeit sei Markus dargestellt. Möglicherweise könnte es sich bei der Büste um ein sich ursprünglich in den Kuppelpendentifs befindliches Medaillon gehandelt haben, die „*auf Untersicht berechnete Arbeit würde dazu prächtig stimmen.*“ (S 588)

*jener unnatürliche Hang zur Linienspielerei, der auch einst das römische Abendland seit der Völkerwanderung beherrscht*“ habe, ein. Die altbyzantinische Kunst habe in der Abbildung von Pflanzen und Tieren sehr eng am antiken Maßstab gearbeitet, nicht jedoch kann dies für die Abbildung der menschlichen Gestalt gelten. Die Proportionen der Körper seien oft unrichtig, die Arme zu lang, wie etwa bei einem auf einer Säulentrommel abgebildeten Christus. Dessen Körper gemahne jedoch im Übrigen „*an die klassische Schönheit der griechischen Kunst*“. (Abbildung 49) Diese Beobachtungen seien symptomatisch für das Verhältnis von Antike und Byzanz. Der „*zersetzende Einfluß des Christentums auf die Antike*“ ließe sich in Byzanz „*klar erkennen*.“ Bezogen auf die Architektur sei dies der „*Kuppelbau, in der Plastik tritt die menschliche Gestalt hinter dem Ornament zurück*.“ Die Folge dieser Präferenzierung des Ornaments sei dessen „*Regeneration auf naturalistischer Grundlage*“. Die christliche Ideologie lege auf die Darstellung des Menschen keinen Wert mehr: „*Der Mensch aber, vom Christen in seiner körperlichen Form vernachlässigt und ausschließlich zum Bilde seines inneren Wertes gemacht, wird unter Händen des byzantinischen Künstlers ein Schemen der antiken Kunst*.“<sup>714</sup> Der byzantinische „*Typus*“ sei darüber hinaus enger an die Evangelien gebunden, als es der altchristliche gewesen sei – in der „*Einführung der Engel*“, die auf einem Exempel abgebildet waren, zeige sich überdies ein Bezug auf die Dogmen des Konzils von Ephesos im Jahr 431.<sup>715</sup>

Der *zersetzende Einfluss* des Christentums auf die Antike zeige sich jedoch nicht nur in der Plastik sondern auch im Monumentalbau, so resümiert Strzygowski seinen Text über das „*goldene Thor*“ Konstantinopels.<sup>716</sup> Das Tor, das nach wie vor zur Fortifikation Istanbuls diene, sei in byzantinischer Zeit den Kaiser als Prunktor entstanden und besteht aus zwei

---

<sup>714</sup> Strzygowski, altbyzantinische Plastik, 1892, S 580f.

<sup>715</sup> Ebenda, S 584.

<sup>716</sup> Josef Strzygowski, Das goldene Thor in Konstantinopel, S 01-39, in: Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts, Band VIII, Heft 1, Berlin, 1893. Die *porta aurea* ist Teil der Fortifikationsanlage Konstantinopels durch die „*neuerdings*“ der Schienenverkehr aus dem Westen geführt werde: „*Dringt doch durch ihn jener Schienenstrang, der den Balkan durchquerend europäische Cultur in das Herz des Islam trägt. Mit Recht hat man bei Eröffnung der Orientbahnen darauf hingewiesen, dass damit auf friedlichem Wege eine Weissagung erfüllt sei, wonach der Besieger asiatischer Barbarei durch das goldene Thor eindringen würde*.“ (S 01) Als Datierung schlägt Strzygowski die Jahre zwischen 388 und 391 vor; Theodosius sei mit seinen siegreichen Truppen eben 391 durch die *porta aurea* in die Stadt eingezogen. Zur Entstehungszeit der Pylonen weist Strzygowski darauf hin, dass die *porta aurea* ursprünglich als freistehender Triumphbogen konzipiert gewesen war, wahrscheinlich erscheint eine Erbauung gemeinsam mit der Mauer durch Theodosius II. zu Beginn des fünften Jahrhunderts. Details, etwa die Kranzgesimse, gehörten jedenfalls auch der Zeit nach Erbauung des Tores an.

Seiten- und einem Mittelteil mit jeweils einem Einlass. (Abbildung 50) Der Haupteingang in der Mitte werde als „*Triumphbogen*“ bezeichnet, (Abbildung 51) zu beiden Seiten der drei Tore erheben sich Türme, die Pylonen. Der Triumphbogen schließe in seiner Gliederung an den Konstantinsbogen an, wenn man aber vor „*das goldene Thor mit der Erwartung des reichen römischen Schmuckes: vorspringender Säulen, verkröpfter Gebälke, Statuen- und Reliefschmuckes hintritt, dann wird man sehr enttäuscht; denn von alledem findet sich hier in Konstantinopel keine Spur. Wir stehen der Schöpfung einer neuen Geschmacksrichtung gegenüber, die durch imposante Quadermassen und glatte, durchbrochene Flächen zu wirken sucht.*“<sup>717</sup> Die Wirkung der Fassade sei auf den „*Contrast der hell beleuchteten Quaderflächen und dem Dunkel des Innenraums*“ angelegt. (Abbildung 52) Nicht nur die kompositorische Wirkung zeige eine „*eigenartige Geschmacksrichtung*“ eine „*ähnliche Wandlung des antik-römischen Formensinnes*“ ließe sich auch in den Details ausmachen. Die Pilaster des Bogens etwa seien nicht „*organisch*“ mit dem Bau verbunden, sie scheinen nur „*äußerlich*“ eingefügt. Die korinthischen Kapitelle seien zwar in der „*Grundform*“ noch antik, der Akanthus habe aber jedoch seine „*auf eine effectvolle Licht- und Schattenwirkung berechnete, reiche Modellierung verloren.*“<sup>718</sup> Damit unterscheide er sich wesentlich von den Beispielen der „*heidnischen Kaiserzeit*“. Auch der Architrav verwende Elemente aus der kleinasiatischen Baukunst, Ägyptens bzw. Syriens, Glieder eines „*östlichen Formenschatzes.*“<sup>719</sup> Auch die seitlich neben dem Tor positionierten Türme, die Pylones, fielen durch die „*Genauigkeit des Fugenschnittes und die Sorgfalt der Bearbeitung des einheitlichen Quadermaterials*“ auf, der Eindruck „*größter Regelmäßigkeit*“ werde auf diese Weise erzielt.<sup>720</sup>

Das Propylaion hingegen, das ebenfalls als Tor fungierte zeigte eine völlig differente stilistische Prägung, wie durch schriftliche Quellen des 16. Jahrhunderts überliefert ist.<sup>721</sup>

---

<sup>717</sup> Ebenda, S 03.

<sup>718</sup> Ebenda, S 08f.

<sup>719</sup> Ebenda, S 11. Strzygowski befand sich in den Jahren 1894/95 zum ersten Mal in Ägypten, das zweite Mal Ende Oktober 1900. Zu seinen dortigen Tätigkeiten, unter anderem war er von Wilhelm Bode beauftragt worden, für Berlin eine Sammlung koptischer Kunst zu erwerben, vgl. Josef Strzygowski, Ägypten, Expedition Strzygowski, in Karl Krumbacher (Hg.), Byzantinische Zeitschrift, Band XI, Leipzig, 1902, S 268f.

<sup>720</sup> Strzygowski, Thor, 1893, S 12.

<sup>721</sup> Das Propylaion ist ein, dem Goldenen Tor vorgelagertes Bauwerk, welches selber als Tor fungierte: „*Es muß einleuchten, dass dieses Propylaion nichts weiter ist, als die consequente Durchführung des doppelten Mauerzuges um das goldene Thor herum. Entspricht das goldene Thor selbst der Hauptmauer, so gehört das Propylaion organisch zur Vormauer.*“ (S 17) Die Vormauer sei zur Zeit Theodosius II. entstanden, daraus folge, dass auch das Propylaion um das Jahr 447

Das Tor wird durch zwei Säulen umrahmt, zu jeder Seite entwickelt sich eine durch Pilaster, Säulen und Simse gebildete Umrahmung auf zwei Ebenen. Diese Umrahmungen würden die Einteilung für je sechs Relieftafeln darstellen.<sup>722</sup> Im Gegensatz zum kahlen, schroffen Tor müsse man sich das Propylaion höchstwahrscheinlich als mit Marmor inkrustiert denken, dies würden unter anderem auch die Klammerlöcher im Mauerwerk belegen, die keiner anderen Funktion zugeordnet werden könnten. Eine zweite Frage sei hingegen, woher die Byzantiner die Technik der Inkrustation kannten: *„Und in dieser Richtung ist ihr Geschmack nicht ein neuer, sondern sie schließen sich darin direct an die Antike.“* Dies könne etwa auch an den pompejanischen Wandmalereien nachvollzogen werden, die derartige Verkleidungen nachbildeten. Dieser Stil hätte sich in hellenistischer Zeit entwickelt und wäre schließlich auch nach Rom vorgedrungen: *„Danach verdrängte diese Art der Mauerverkleidung nach der Zeit Alexanders d. Gr. die decorative Wandmalerei und es trat an Stelle des in der Mitte der Wand angebrachten Fresco's oder Tafelbildes das Reliefbild.“* Die Byzantiner hätten demnach lediglich diese ursprünglich für den Innenraum bestimmte Technik als Fassadenschmuck angewandt.

Die dort angebrachten, nunmehr verschwundenen, Reliefs, über die jedoch Nachrichten vorhanden seien, wertet Strzygowski als *„die verbindende Brücke zwischen Byzantinismus*

---

entstanden sein müsste. Die Fassade des Gebäudes scheint nach Quellen des 16. Jahrhunderts reich mit architektonischem und figürlichem Reliefschmuck ausgestattet gewesen zu sein. ( S 21) Analogien dieses Schemas ließen sich am Diokletianspalast in Spalato ebenso wie an einem Gebäude neben *San Apollinare nuovo* in Ravenna finden, welches Strzygowski für einen Rest des Theoderichspalastes hält. Die ravennatische Fassade vermittele durch ihren Aufbau aus Ziegeln heute einen *„ungemein kahlen Eindruck“*, es sei höchstwahrscheinlich, dass sie ursprünglich mit Marmorinkrustationen versehen war. (S 24) Diese Inkrustationen seien für den byzantinischen Bereich oftmals belegt, vor allem die Innenräume der Kirchen wären auf diese Weise ausgestattet worden. Bis nach Venedig sei dies zu verfolgen, etwa in der Ausstattung der Markuskirche: *„Ja es wird die Frage aufgeworfen werden dürfen, ob nicht auch noch der toscanische Brauch der Kircheninkrustation von Byzanz aus angeregt wurde.“* (S 25) Zur byzantinischen Verwendung von Marmor als Wandverkleidung äußert sich Strzygowski auch in dem Aufsatz *Nea Moni auf Chios*, S 140-157, in: Karl Krumbacher (Hg.), *Byzantinische Zeitschrift*, Band V, 1896, insbes. S 154ff. Für die Ausstattung dieser Kirche sei ein Architekt aus Konstantinopel geholt worden.

<sup>722</sup> Zum *„Schmuck“* der Anlage durch Reliefs und Statuen vermerkten Quellen zwar für das Propylaion freistehende Figuren, darüber hinaus gehende Informationen sind jedoch nicht bekannt. Dagegen sind für die in zweireihig (ober- und untereinander) umrahmten Reliefs des Propylaions genauere Beschreibungen erhalten. Sehr ausführlich beschrieb die Reliefs etwa Sir Thomas Roe, Botschafter Englands bei der Hohen Pforte in einem Brief an den Herzog von Buckingham im Jahre 1625.

und Antike.“<sup>723</sup> Laut Thomas Roe, im Jahre 1625 Botschafter Englands bei der Hohen Pforte, werde das Propylaion durch insgesamt zwölf Reliefs geschmückt, sechs auf jeder Seite, aus Marmor gearbeitet. Dargestellt wurden vor allem antike Themen, ein Endymion, Pegasus, mehrere Arbeiten des Herakles, der Sturz des Phaeton, der leidende Prometheus sowie eine offenbar bukolische Szene. Darüber hinaus seien zwei nicht genauer zu bestimmende Darstellungen zu sehen gewesen, eine davon möglicherweise dem troischen Sagenkreis entstammend, die andere mit bacchischer Motivik. „Zur Feststellung des Ursprunges der Reliefs helfen uns, wenn wir das Monument für sich alleine sprechen lassen, die ästhetischen Urteile der Augenzeugen.“ Die bei Heinrich von Brunn erlernte Methode das „Monument für sich alleine“ sprechen zu lassen, kann also auch dann angewandt werden, wenn über dieses Monument nur mehr schriftliche Quellen vorhanden sein sollten –die imaginative Kraft scheint gleichsam durch die Buchstaben und über sie hinaus durchzuscheinen: Das ästhetisch-wertende Urteils Thomas Roes falle so eindeutig aus, dass eine vorsichtige Beurteilung von dieser Grundlage aus möglich sei. Roe unterscheide drei Gruppen: Vier der Reliefs gefielen ihm, zwei darüber hinaus einem „Mr. Petty“, die übrigen sechs seien die Abnahme nicht wert. Die erste Gruppe zeichne sich durch „beinahe frei heraus gearbeitete Figuren“ aus, die laut Strzygowski wohl auf „hellenistische oder römisch, keinesfalls auf altgriechische Zeit oder auf diejenige Theodosius II.“ hindeuten würde. Die Beurteilung der dritten Gruppe, welche die Abnahme nicht wert sei, zeige hingegen „flache, rohe Körper, mangelhaft und in späterer Zeit angebracht“; dies deute laut Strzygowski auf einen Auftrag von Theodosius II. hin. Zu den sechs aus älterer Zeit vorhandenen Bildern sollten sechs neue kommen. Es sei gängige und allgemein bekannte Praxis der byzantinischen Kaiser gewesen, Kunstwerke aus allen Teilen des Reiches nach „Neu-Rom“ zu bringen. Im Propylaion hätten wir demnach eine in „hellenistisch-römischem Geschmacke mit buntem Marmor incrustirte Wand“ deren figürliche Reliefs in Inhalt und Form „gleicherweise auf den wenigstens theilweise hellenistisch-römischen Ursprung“ zurückzuführen seien.<sup>724</sup>

Dieses im Propylaion verwirklichte Prinzip der Übertragung innenarchitektonischer Wandgliederung auf Außenwände sei Vorbild für die Entwicklung byzantinischen Geschmacks geworden. Angesichts des monolithischen Eindrucks der *porta aurea* scheint die Vorstellung eines aufwendig geschmückten Propylaions jedoch zumindest erklärungsbedürftig. Strzygowski deutet dieses als „prunkvolle Einleitung zu dem massiven Ernst der älteren *porta aurea*.“ Die Dekoration schliesse an römisch-hellenistische Vorbilder an, allerdings seien bereits jene Neuerungen des Byzantinismus des vierten Jahrhunderts

---

<sup>723</sup> Strzygowski, Thor, 1893, S 26.

<sup>724</sup> Ebenda, S 36ff.

bemerkbar, etwa in den Postamenten der Säulen, welchen nicht mehr nach antiker Art „glatt gelassen oder mit figürlichen Reliefs geschmückt“ worden seien. Vielmehr zeigten sie ein „geistloses geometrisches Muster, dem schwerlich eine Deutung im christlichen Sinn zu geben ist.“ Auch die Kapitelle der Säulen, antik in der Grundform, seien durch eine „Menge launischer Einfälle, die ein scharfes Licht auf den Mangel an architektonischem Stilgefühl“ werfen würden, entstellt. Details, wie etwa die Profilierung des Frieses der Relieffelder der Seitenflügel, würden auf syrische Technik hinweisen, was „nicht befremden kann, da im vierten Jahrhundert zahlreiche syrische Architekten nach Neu-Rom ausgewandert sein müssen“.<sup>725</sup>

Der Komplex der *porta aurea*, des Triumphbogens, der Pylonen sowie des Propylaions, zeige: „Beide Bauten zusammengenommen verkörpern wie kein zweites Denkmal dieser Zeit den durch den Einfluß des Christentums und des Orients veränderten Charakter der Antike.“ Bezogen auf profane Architektur ließe sich kein Beispiel nennen, welches „so kräftig wie der Hauptbau des goldenen Thores die schroffe Ablehnung jedes reicheren Außenschmuckes durch das Christentum hervortreten“ ließe.<sup>726</sup> Dem gegenüber stünde das Propylaion, welches den „farbigen, orientalischen Prunk gerichteten Charakter des byzantinischen Hofes“ zeige. Dieses Bedürfnis sei durch die Übernahme der Innenraumkonzepte hellenistisch-römischer Bauten gestillt worden. Darüber hinaus zeige sich in diesem Bau auch deutlich, wie syro-ägyptische und römische Elemente gemeinsam verwendet wurden: „Die Mischung der verschiedensten Elemente am Bosphorus geht dort Hand in Hand mit der Auflösung der antiken Stilgesetze.“ Das Entstehen der byzantinischen Kunst sei begleitet durch die Mischung „alte(r) und neue(r) Bildungen“.<sup>727</sup>

Byzanz trat auch in jenen Gebieten das Erbe Roms an, in denen sich keinerlei Zeugnisse einer vorchristlichen bzw. frühchristlichen Kultur auffinden lassen – sondern das Imperium Romanum als fundamental prägende kulturelle Instanz auftrat. So ist sei dies für Armenien belegt, mit dessen Kunst sich Strzygowski anhand des *Etschmiadzin-Evangeliars* in seiner wichtigsten Arbeit des Jahres 1891 auseinandersetzte.<sup>728</sup> Das Patriarchenkloster

---

<sup>725</sup> Ebenda, S 26ff.

<sup>726</sup> Ebenda, S 38. Im Detail sei dies auch durch die dominierende Rolle des Eierstabes im Verhältnis zum Zahnschnitt erkennbar, was „ganz gegen die antike Tradition“ gerichtet sei, hierin zeige sich sogar die „Auflösung der antiken Gesetze“, ebenda, S 16.

<sup>727</sup> Ebenda, S 39.

<sup>728</sup> Josef Strzygowski, *Das Etschmiadzin-Evangeliar*, Beiträge zur Geschichte der armenischen, ravenatischen und syro-ägyptischen Kunst, in: *Byzantinische Denkmäler I*, Josef Strzygowski (Hg.), Wien 1891.

Etschmiadzin liegt etwa 20 km westlich von Eriwan. Die erste christliche Bebauung des Areals soll im Jahr 302 stattgefunden haben, anstatt eines Artemistempels errichtete man die Hauptkirche, was von Strzygowski jedoch bestritten wird: Bei der Hauptkirche handle es sich um eine byzantinische Kuppelkirche.<sup>729</sup> Eine selbstständige christlich-armenische Kunst lasse sich nicht auffinden, vielmehr ist eine klare Dominanz griechisch-byzantinischer Kultur bis in das fünfte oder sechste Jahrhundert auszumachen.<sup>730</sup> Auch ein vorchristlicher, eigenständiger armenisch-nationaler Stil kann nicht nachgewiesen werden, vielmehr dürfte Rom dominierende Konstante gewesen sein, bzw. wird „*die byzantinische Kunst das Erbe der römischen*“ antreten.<sup>731</sup> Einen eigenen armenischen Nationalstil sieht der Autor erst im 9. Jahrhundert aufkommen.

Ebenfalls zu Beginn der 1890er Jahre beschäftigte sich Strzygowski mit einem Kunstwerk aus spätbyzantinischer Zeit, welches ebenfalls Schlüsse auf das Wesen des Byzantinismus zuließe. So sei dieser, nach seiner Konstituierung, von erstaunlicher ästhetischer Kontinuität getragen gewesen. Ablesbar sei dies an einem in einem Kloster des Berges Athos aufbewahrter *Bilderhandschrift* aus Trapezunt.<sup>732</sup> Das Kaiserreich Trapezunt war ein am Schwarzen Meer gelegener Nachfolgestaat des Byzantinischen Reiches und existierte von 1204 bis 1461.<sup>733</sup> In der Bibliothek eines Athosklosters befände sich eine ins Jahr 1346 datierte Handschrift, ein Typicon, ein Ritualbuch also, in dem Gebete und Gesänge im Kreislauf des Jahres notiert sind, gegliedert durch die Aufzählung der Feste im jeweiligen Monat. Die Besprechung der Handschrift ist demnach im Zusammenhang mit Strzygowskis Interesse an kalendarischen Schriften der Antike bzw. Spätantike zu sehen.<sup>734</sup> Gemeinsam

---

<sup>729</sup> Ebenda, S 4f.

<sup>730</sup> Ebenda, S 9ff.

<sup>731</sup> Ebenda, 1891, S 14f. Diese Äußerung sollte Strzygowski zwölf Jahre später explizit widerrufen: „*Gerade Armenien muss zusammen mit Syrien und Kappadokien eigenartige Bauformen besessen und in früher Zeit davon eher an Byzanz abgegeben, als von dort übernommen haben.*“ Vgl. Josef Strzygowski, *Kleinasien, Ein Neuland der Kunstgeschichte*, 1903, S 175.

<sup>732</sup> Josef Strzygowski, *Eine trapezuntische Bilderhandschrift vom Jahre 1346*, S 243-260, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XIII, Berlin und Stuttgart, 1890.

<sup>733</sup> Vgl. Sergej P. Karpov, *Trapezunt*, Sp. 957-959 in: *Lexikon des Mittelalters*, Bd. VIII, München, 2002. Das Kerngebiet des Reiches von Trapezunt, geführt durch Großkomnenen, Enkel des byz. Kaisers, erstreckte sich an der Küste Nordanatoliens bis zur Südküste der Krim. Gegen Ende des 13. Jahrhunderts erlangte Trapezunt eine bedeutende Stellung im abendländischen Orienthandel. Im Jahr 1461 ergab man sich den Truppen des Osmanischen Reiches.

<sup>734</sup> Zeitnahe erschienen etwa die Monographie *Die Calenderbilder des Chronographen vom Jahre 354*, Berlin, 1888, im selben Jahr auch der Aufsatz *Die Monatscyclen der byzantinischen Kunst*, S 23-46, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft*, Band IX, Berlin und Stuttgart, 1888.

mit Dr. Bruno Keil, dem Strzygowski später *Orient oder Rom* widmen wird, zählt Strzygowski auf, habe er sich 13 Mal zu diesem oder verwandten Gebieten geäußert. Auch mit seinem Münchener Lehrer Heinrich von Brunn steht Strzygowski offenbar weiter im Austausch, in einer Fußnote zum vorliegenden Text bedankt er sich bei diesem für dessen Unterstützung. Zunächst folgt eine Aufzählung der Monate, beginnend mit dem September, der in Beziehung zur Weinernte gesetzt wird, das dem September entsprechende Tierkreiszeichen der Waage wird ebenfalls abgebildet. (Abbildung 53) Der darauf folgende Oktober, Tierkreiszeichen Skorpion, ist als Jäger auf Hasenjagd dargestellt. (Abbildung 54) Der November, Monat des Schützen, ist durch den pflügenden Bauern bezeichnet, der Dezember als Monat der Rodung oder Kultivierung der Natur in Form eines Baumes. (Abbildungen 55, 56) Waren die bisherigen Darstellungen eher in der byzantinischen Tradition stehend, verweist die Gestaltung des Dezembers eher nach Italien, ebenso wie der Januar, der in Beziehung zur Weinverarbeitung steht. (Abbildung 57) Enger am byzantinischen Muster ist zunächst wiederum der Februar, einige Details verweisen aber auch auf das nördliche Italien. (Abbildung 58) Dargestellt ist ein sich am Feuer wärmender und speisender Greis – diese Verbindung wiese nach Italien: *„Es scheint hier ein directer Einfluss der abendländischen Kunst auf den Miniator dieser Handschrift vorzuliegen.“*<sup>735</sup> (Abbildung 59) Auch der März, abgebildet ist ein Ritter zu Pferd, schein sehr stark italienischem Einfluss zu unterliegen. (Abbildung 60) Der April ist einer bukolischen Szene gewidmet, der Mai zeigt einen in byzantinischer Tradition stehenden Jüngling umgeben von Blumen. (Abbildungen 61,62) Der Juni ist der Landwirtschaft, der Ernte gewidmet, ebenso der Juli. (Abbildungen 63, 64) Der August zeigt einen lagernden Greis, dessen Haltung dem byzantinischen Typus der Wöchnerin nachgebildet ist. (Abbildung 65) Das im August dargestellte Thema sei die *„Hitze“*, hier zeige sich in unserem Beispiel ein *„Schlagwort, das alle byzantinischen Cyclen und auch unsere Miniatur“* illustriere. Zugleich bedeute dies eine markante Abweichung von italienischen Darstellungstraditionen sowie einen Beweis für die Ableitung der byzantinischen Typen aus römischen Darstellungen: Dort sei der August in ähnlicher Weise zu finden, allerdings nicht als ruhende Gestalt. Dies tauche erst in spätbyzantinischer Zeit auf und bezeichne demnach keinen feststehenden Typus. Daraus sei auch zu erklären warum der Künstler *„beim Suchen nach der besten Ausdrucksform der Ermattung auf den Einfall gerathen konnte, eine Geburtsszene zu copieren.“*

Die Miniaturen des Kalenders ließen in der überwiegenden Mehrzahl der Motive eine Abhängigkeit von der byzantinischen Kunst erkennen. Für das besondere Traditionsbewusstsein dieser Kunst spräche die Verwendung des Motivs *„Hasenjagd“*, welches sowohl im Kalender von 354 als auch beinahe 1000 Jahre später im nun

---

<sup>735</sup> Strzygowski, trapezuntische Bilderhandschrift, 1890, S 253.

beschriebenen Beispiel den Monat Oktober bezeichnet: *„Wenn irgend etwas, so vermag uns diese Thatsache und Wahrnehmung, dass auch in den Zeichen des Zodiacus Uebereinstimmung mit den Typen vom Jahre 354 nicht selten ist, das Wesen des Byzantinismus, sein Festhalten an dem einmal Geschaffenen vor Augen zu führen.“*<sup>736</sup> Gleichzeitig sei jedoch in den Monaten Dezember, Januar wie auch zum Teil im Februar der direkte Einfluss abendländisch-italienischer Kunst zu bemerken, wie des Öfteren in der spätbyzantinischen Kunst: *„An Schlagwörtern hat noch Byzanz die überwiegende Zahl geliefert, was aber die Typen anbelangt, so tritt das Abendland gleichberechtigt neben Byzanz.“* Der Miniator der trapezuntischen Handschrift könnte durch die regen Handelsbeziehungen vor allem mit Genua in Kontakt zu oberitalienischen *„Kunstvorstellungen“* geraten sein. Darüber hinaus seien auch durchaus *„selbstständige Züge in seinen Compositionen“* zu bemerken, welche einen Vergleich mit den *„Durchschnittsleistungen mittelmässiger Giotto-Schüler des 14. Jahrhunderts“* nicht zu scheuen brauchten.<sup>737</sup>

#### *Kategoriale Begriffe und ihre Folgen: Was ist wann und was folgt daraus?*

In vielen der Auseinandersetzungen Strzygowskis mit der Geschichte des griechisch-spätantik-byzantinischen Kulturraumes tritt die Frage nach einer Kategorisierung der auftretenden Stile bzw. einer Chronologie auf. Grundsätzlich sei etwa die Frage zu stellen, ab wann überhaupt mit einer spezifisch byzantinischen Kunst zu rechnen sei? Im Widerspruch zu seinem Lehrer Anton Springer sei deren Auftauchen nach Strzygowski nicht für die Mitte des 7. Jahrhunderts anzunehmen, auch seien keine Ähnlichkeiten zwischen der Kunst des Orients und jener des Okzidents auszumachen. Allenfalls bis Konstantin treten solche Vergleichbarkeiten auf, dann aber übernehme Konstantinopel in der byzantinischen Kunst die *„Führung“*. Springer hätte *„immer nur vom Standpunkte des Abendländers“* aus geurteilt, nie habe er dagegen von der *„Hochburg des Byzantinismus, von Konstantinopel aus auf die Denkmälerwelt des christlichen Orients herabgeblickt, nie mit dieser intimen Verkehr gepflogen und von ihr ausgehend den Blick zurück nach dem Westen gerichtet.“*<sup>738</sup> Die Kritik am *„verehrten Meister“* (Strzygowski) ist somit gleichzeitig die wissenschaftliche *confessio* des Schülers.

Zentrale Begriffe innerhalb dieser Auseinandersetzung sind jene einer altbyzantinischen bzw. einer altchristlichen Kunst bzw. beider Verhältnis zueinander. Strzygowski selber

---

<sup>736</sup> Strzygowski, trapezuntische Bilderhandschrift, 1890, S 258ff.

<sup>737</sup> Ebenda, S 261ff.

<sup>738</sup> Strzygowski, byzantinische Kunst, 1892, S 65.

scheint sich trotz jeweilig sehr bestimmt geäußerter Meinung erst im weiteren Verlauf seiner Auseinandersetzung über ihre Funktion klar geworden zu sein. Im Jahr 1889 postuliert er, dass die „*altchristliche*“ Kunst im Unterschied zur „*altbyzantinischen*“ Kunst noch als Teil der antiken Ästhetik zu sehen ist, und in zeitlicher Hinsicht vor der „*altbyzantinischen*“ gelegen sei.<sup>739</sup> Die altchristliche Kunst sei darüber hinaus nicht wie etwa Anton Springer meint, an den Beginn des „*Mittelalters*“ zu stellen, vielmehr handle es sich bei ihr um das Auslaufen der antiken Kunst. Die altchristliche Kunst, besteht „*neben der Antike*“, hat zwar „*wie diese lokale Verschiedenheiten*“, zeige jedoch „*im Allgemeinen einheitlichen Grundcharakter*“. Dieser sei „*anerkannt ein naiv symbolischer*.“<sup>740</sup> Die christliche Miniaturmalerei habe sich bis ins Jahr 500 eng an antike, genauer: altrömische, Vorbilder angelehnt. Die *Wiener Genesis* etwa erscheint Strzygowski noch 1891 „*durchaus im Geiste römischer Wand- und wahrscheinlich Tafelmalerei gehalten*.“ Auch die *Dioskorides-Handschrift* sei dieser „*antik-profanen Richtung*“ zugehörig. Themen des Neuen Testaments seien wiederum in dieser frühesten Miniaturmalerei nicht vorhanden. Dies sei eine „*grosse Lücke*“, denn: „*In ihnen müsste am deutlichsten hervortreten, wie sich die nach 313 frei entfaltende christliche Kunst mit dem seit dieser Zeit ganz auf sie angewiesenen antiken Formenschatz auseinandersetzte*.“<sup>741</sup>

Altbyzantinische Kunst habe sich dagegen unmittelbar nach dem „*Absterben des antiken Lebens*“ entwickelt.<sup>742</sup> In einer vier Jahre später erfolgten Auseinandersetzung mit der Kulturpolitik Konstantins sieht Strzygowski jedoch für die byzantinische Kunst allenfalls einen indirekten Zusammenhang mit einer altchristlichen Grundlage. Vielmehr sei die byzantinische Kunst ästhetisch auf die Antike zurückzuführen und Konstantinopel in dieser Hinsicht tatsächlich ein zweites Rom.<sup>743</sup> An anderer Stelle heißt es dazu: Die „*altbyzantinische Kunst*“ existiere nicht „*neben der Antike*“ sondern nehme nur deren Traditionen auf, und sei daher „*die antike Kunst selbst in ihrem letzten Blütestadium*“. Ihr

---

<sup>739</sup> Strzygowski, *Reste*, 1889, S 108.

<sup>740</sup> Strzygowski, *byzantinische Kunst*, 1892, S 65f.

<sup>741</sup> Strzygowski, *Etschmiadzin*, 1891, S 83. Diese Schlüsse zog Strzygowski aus seiner Beschäftigung mit dem *Etschmiadzin-Evangeliar*, einer Handschrift aus der Bibliothek des gleichnamigen Klosters in Armenien. Die Handschrift setze sich aus einzelnen Elementen zusammen, die eine divergierende Provenienz aufwiesen und erst im Nachhinein in der Handschrift vereinigt worden wären. Die weitere Entwicklung der armenischen Miniaturmalerei gestaltete sich nach Strzygowski in ursprünglich enger Abhängigkeit von syrischen und byzantinischen Vorbildern – jene wurden schließlich modifiziert und im 13. Jahrhundert derart ausgebildet, das nunmehr „*spezifisch armenische(r)*“ Stil vorläge. In weiterer Folge wurden sarazenische Einflüsse wichtiger. (S 92)

<sup>742</sup> Strzygowski, *Akropolis*, 1889, S 278.

<sup>743</sup> Strzygowski, *Tyche*, 1893, S 153.

Charakter ist dagegen ein „*historisch-dogmatischer, der Tag ihrer Geburt die Gründung Konstantinopels.*“<sup>744</sup>

Dieser „*ceremoniös-dogmatische Charakterzug der byzantinischen Kunst*“ seinerseits sei bereits im 5. Jahrhundert in Rom angekommen, wie die Mosaik des Triumphbogens von S. Maria Maggiore beweisen würden.<sup>745</sup> Konstantinopel trete somit das „*Universalerbe der antiken und altchristlichen Kunst*“ an. Diese Sonderstellung sei auch durch die natürlichen Voraussetzungen begünstigt, wie etwa der Marmorbrüche der prokonnesischen Inseln aber auch durch eine vitale Migrantenszene, die sich aus Römern, Griechen, Alexandrinern, Syrern und Kleinasien zusammensetze. Diese wiederum hingen nur „*durch ihre eigene Person an den überlieferten Formen fest, mit jeder neuen Generation musste die Nachwirkung schwinden.*“ Darüber hinaus wäre der „Zeitpunkt der Gründung Konstantinopels“ mit dem Augenblick zusammengefallen „*in welche der gewaltigste Bildner und Konservator aller Kunstformern, die Religion, wechselte.*“ Die Kunstschaffenden, „*keine einheitliche Masse, sondern ein Konglomerat, zusammengewürfelt aus aller Herren Länder*“, die neuen ästhetischen Möglichkeiten durch natürliche Ressourcen sowie gewaltige Mentalitätsverschiebungen bewirkten die „*Gründung*“ einer neuen Kunst.

Strzygowski präsentiert die byzantinische Kunst demnach als eine *creatio ex nihil*, Byzanz als gleichsam postmoderne *Zivilisation*, deren Versatzteile aus den Substanzen der Vorgängerkulturen gewählt wurden. Die „*Art des einen*“ wurde „*vom anderen nur in den Grundzügen verstanden*“, woraus „*denn mit der Zeit ein Schwanken entstehen musste, ein Aufgeben, Zusammenschließen, endlich ein neuer Stil.*“<sup>746</sup> Im Konstantinopel des vierten

---

<sup>744</sup> Strzygowski, byzantinische Kunst, 1892, S 66.

<sup>745</sup> Ebenda, S 71. Dort würde das „*byzantinische Hofzeremoniell*“ nach Europa „*eindringen*“, vgl. Strzygowski, Archäologie, 1895, S 350. Das Mosaik gilt ihm auch als Ort, wo zuerst das Dogma der Gottesmutter Maria verkündet werde bzw. wo die Engel „*zum ersten Male in Rom in ihrer fortan typischen Flügelgestalt*“ auftreten, vgl. Josef Strzygowski, Georg Stuhlfauth, Die Engel in der altchristlichen Kunst, Freiburg im Breisgau, 1898, S 205-207, in: Karl Krumbacher (Hg.), Byzantinische Zeitschrift, VIII, 1899, hier S 207. Ein Verweis auf St. Maria Maggiore erfolgt auch als Vergleichsbeispiel in Strzygowskis Auseinandersetzung mit dem „*Bilderkreis des griechischen Physiologus*“. Dort, ebenso wie in den Mosaiken des Triumphbogens von St. Maria Maggiore bzw. der Apsis von San Vitale in Ravenna hätten wir die „*eigenste Schöpfung der griechischen Kunst des Ostens vor uns*“. Vgl. Josef Strzygowski, Der Bilderkreis des griechischen Physiologus des Kosmas Indikopleustes und Oktateuch, Leipzig, 1899, hier S 54. Vgl. dazu auch J. S., J.P. Richter, Di un raro soggetto rappresentato nei mosaici della Basilica Liberiana. Nuovo bull. d'arch. christ. V 137 – 148 Tav. VI, in: Karl Krumbacher (Hg.), Byzantinische Zeitschrift, Band IX, Leipzig, 1900, S 709.

<sup>746</sup> Strzygowski, byzantinische Kunst, 1892, S 67. Vgl dazu auch Strzygowski, Kunde, Wesen und Entwicklung, Wien, 1922. In der Einleitung wird auf die mangelnde autochton schöpferische Kraft Konstantinopels verwiesen.

Jahrhunderts, wo „Künstler aus aller Herren Länder des römischen Reiches, jeder die Eigenthümlichkeit seiner Heimath mitbringend, zusammenströmten. Losgelöst von der festen Tradition seines Stammlandes, musste sich in den nachfolgenden Generationen die Überlieferung lockern und zunächst eine allgemeine Stillosigkeit eintreten, der erst im fünften Jahrhundert, auf decorativem Gebiete wenigstens, eine Ende gemacht wurde.“<sup>747</sup> Diese Charakterzüge dürften den (antiken?) Großstädten eigen sein, denn auch über Rom postuliert Strzygowski, dass es „wie später Byzanz und noch später Bagdad als Sitz des Hofes und der Zentralbehörden die Kräfte aus allen Teilen des Reiches aufsog und vor allem auf dem Gebiete der bildenden Kunst einem Polypen gleicht, der seine Fangarme heute nach dieser und morgen nach einer anderen Richtung ausstreckt.“<sup>748</sup>

Dieser postmodern-antike Stil ist nach Strzygowskis Meinung jedoch auch für nachfolgende Epochen anschlussfähig und verwertbar geblieben. Die byzantinische Beliebigkeit zeige sich im Zusammenhang mit der Frage nach der Herkunft einer bestimmten ornamentalen Struktur („Fisch-Vogel-Schlingornament“), welche sowohl in der armenischen als auch in der vorkarolingischen Kunst bei Merowingern und Langobarden auftauche: Warum nahmen „die Vorkarolinger und Armenier gerade diese Ornamentform“ an?<sup>749</sup> (Abbildungen 29 und 30) Eine Herkunft aus der römischen Antike als gemeinsamer Wurzel lehnt Strzygowski für diesen Fall ab, vielmehr dürfte es sich hier ebenfalls um eine gemeinsame, aus Byzanz kommende Tradition handeln, welche von europäischen und armenischen Künstlern adoptiert worden sei.<sup>750</sup> Die antike Kunst werde also durch „zwei einander ablösende Kunstweisen“, der altchristlichen, *naiv-symbolischen* und der byzantinischen, *historisch-*

---

<sup>747</sup> Strzygowski, Thor, 1893, S 16.

<sup>748</sup> Strzygowski, Grabaltäre 1906, S 911.

<sup>749</sup> Strzygowski, Etschmiadzin, 1891, S 92f. Auf Strzygowskis Spuren befanden sich elf Jahre später die beiden Forscher Sauerland und Haseloff. Sie wiesen die orientalische Beeinflussung des *Egbert Psalters* nach. Dementsprechend erfolgte auch eine sehr freundliche Besprechung des Werkes durch Strzygowski. Vgl. Josef Strzygowski, Der Psalter Erzbischof Egberts von Trier, Codex Gertrudianus, in Cividale. Historisch-kritische Untersuchung von Heinrich Volbert Sauerland. Kunstgeschichtliche Untersuchung von Arthur Haseloff, Trier, ohne Jahreszahl, S 565-568 in: Karl Krumbacher (Hg.), Byzantinische Zeitschrift, Band XI, Leipzig, 1902. Dieselbe Richtung einschlagend und einem byzantinischen Einfluss auf die deutsche Kunst nachgehend, daher ebenfalls wohlwollend von Strzygowski besprochen vgl. Josef Strzygowski, Georg Swarzenski, Die Regensburger Buchmalerei des X. und XI. Jahrhunderts. Studien zur Geschichte der deutschen Malerei des frühen Mittelalters, Leipzig, 1901, S 191-194, in: Karl Krumbacher (Hg.), Byzantinische Zeitschrift, Band XI, Leipzig, 1902.

<sup>750</sup> Strzygowski, Etschmiadzin, 1891, S 95. Zwölf Jahre später wird Strzygowski diese Frage noch deutlicher beantworten und diese Ornamentik in den Kontext einer Orientalisierung Europas einfügen können. Vgl. Strzygowski, Kleinasien, 1903, S 230.

dogmatischen beendet, das „*eigentliche Mittelalter der Kunst beginnt nach 568 mit der Unterjochung Italiens durch die Langobarden und 640 mit der Ausbreitung des Islam im Orient.*“ Die byzantinische Kunst sei zwar temporärer Teil dieses Mittelalters, sie „*gehört ihrem Wesen nach doch stets zur christlichen Antike*“, die sie grundlegend geprägt hatte.<sup>751</sup> Motivisch entwickeln sich in Byzanz freilich unabhängig von der altchristlichen Tradition geprägte Bilder – etwa die Darstellung der Maria Orans, die selbst den „*Bildersturm*“ überlebt habe.<sup>752</sup>

### *Die Antike unter der Bedingung ihres Endes*

Der Aspekt einer ver- oder entfremdeten, originär griechisch-antiken Tradition finde sich auch bei einem Objekt aus Kertsch. Das antike Kertsch war eine Stadt auf der Halbinsel Krim, die im siebten Jahrhundert vor Christus griechisch besiedelt worden war. Die Zerstörung durch die Hunnen erfolgte im vierten Jahrhundert nach Christus. Über eine dort gefundene „*Silberschale*“ berichtet Strzygowski wie folgt. Auf der Innenseite der Schale sei in der Mitte ein nach rechts sprengender Reiter dargestellt, dem eine Nike vorausseile und ein Krieger folge. Zunächst erfolgt eine genaue Beschreibung der dargestellten Szene, dann eine mediale Kategorisierung. Typischerweise seien derartige Darstellungen besonders für Münzprägungen verwendet worden. Die gegenständliche Silberschale sei einem „*Kreis von Denkmälern*“ zuzuordnen, welche unter den „*Namen clipei, clipei votivi oder Silberschilde*“

---

<sup>751</sup> Strzygowski, byzantinische Kunst, 1892, S 72.

<sup>752</sup> Josef Strzygowski, Drei Miscellen, S 394-403, in: A. de Waal, Archäologische Ehrengabe zum 70. Geburtstag de Rossis, Rom, 1892, hier S 401. Die erste dieser Miscellen beschreibt eine Weihinschrift am „*goldenen Thore zu Constantinopel*“. Der *porta aurea* wird er sich ein Jahr später ausführlich widmen (siehe weiter oben). Eine zweite Einlassung beschreibt ein koptisches Grabrelief aus Kairo mit der Darstellung einer Maria Orans. Eine Analyse der künstlerischen Formen lasse auf das siebte oder achte Jahrhundert schließen, in die Verfallszeit altchristlicher Kunst nach der arabischen Eroberung Ägyptens. In einem dritten Abschnitt schildert der Autor nunmehr die Entwicklung dieses Motivs in der byzantinischen Kunst. Dort trete das Motiv häufig auf, im Gegensatz zur altchristlichen Kunst. Im byzantinischen Kulturkreis von Nicäa (Ismik) bis nach Ravenna tauchen Madonnen ähnlicher Stilistik auf. (S 399) Auch in der monumentalen Plastik sei das Motiv der Orans auch noch zu einer Zeit dominant gewesen, „*wo die menschliche Gestalt im Uebrigen seit dem Bildersturm ausgeschlossen war.*“ (S 401) Zur Ikonographie dieses Typus schließt sich Strzygowski Wilpert an, der von „*Bilder(n) der in Seeligkeit gedachten Seelen der Verstorbenen, welche für die Hinterbliebenen betet*“ gesprochen hatte. Maria in dieser spezifischen Haltung wäre demnach „*ohne das Kind in consequenter Folge die Fürbitterin ohne jede Nebenbedeutung.*“ (S 403) Eine Maria Orans findet Strzygowski auch in der Kirche Nea Moni auf Chios vor, vgl. Strzygowski, Nea Moni, 1896, S 156.

bekannt seien.<sup>753</sup> Der Autor zählt diese nunmehr auf, und differenziert sie im Verhältnis zu dem Kertscher Silberschild, nahe aufgrund von Technik und Thematik sei diesem ein auf 537datiertes Objekt aus Perugia. Anhand der Physiognomie des auf dem Kertscher Objekt dargestellten Reiters ließe sich eine Ähnlichkeit zu Kaiser Justinian vermuten: *„Das lange volle Oval des Gesichtes, Augen, Mund, Nase, insbesondere auch das stark markierte Kinn kehren genau so wieder in den bekannten Mosaikbildern des Justinian in Ravenna.“* Dies könnte eine Datierung des Schildes in die Jahre von 527-547 ermöglichen. Der Schild des den Kaiser begleitenden Kriegers, eines sogenannten *Protectors*, sei mit dem Monogram Christi geschmückt, auch dies ließe sich mit den Mosaiken von San Vitale in Beziehung setzen: *„Fassen wir zusammen, so weisen alle geltend gemachten Merkmale auf die ersten Regierungsjahre des Justinian: die Ähnlichkeit der Technik und des Bildtypus mit dem Schilde von 537, die Übereinstimmung des Kopftypus und des Protectors mit dem Mosaik von San Vitale.“*<sup>754</sup> Schließlich erfolgt noch eine kostümgeschichtliche Analyse wie auch eine der schriftlichen Quellen, welche zum Ergebnis führen, dass die ungewöhnliche Kleidung des Kaisers auf dem Silberschild allenfalls auf einen besonders feierlichen Anlass hindeute. Beim vorliegenden Objekt sei auch der *„charakteristische Wechsel von der Antike zum Byzantinismus, das Aufgeben des Reliefs zu Gunsten einer Flachtechnik“* erkennbar, ein Zeichen des sich unter Justinian konstituierenden *„vollendeten altbyzantinischen Stils“*. Resümierend stellt der Autor fest: *„So stellt denn der Silberschild von Kertsch ein in jeder Beziehung höchst werthvolles und überaus interessantes Denkmal aus der ersten Blüteperiode der byzantinischen Kunst dar. Er ist ein neuer Vertreter einer Reihe von Silberarbeiten, die sich bis in die altgriechische Zeit verfolgen lassen.“*<sup>755</sup>

Vorrangige Notwendigkeit zur Umdeutung antiker Tradition, im konkreten Fall tatsächlich vorhandener Bausubstanz, herrschte naturgemäß auch in Konstantinopel. Am Beispiel einer Triumphsäule beschreibt Strzygowski diesen Prozess.<sup>756</sup> Die konstantinische Stadterweiterung integrierte zwei Hügel in das Gebiet Konstantinopels, auf einem erstreckte sich ein *Xerolophos* genanntes Forum. Entlang des erweiterten Gebietes zog sich eine Prachtstraße an welcher seit Theodosius dem Großen mehrere Denkmäler errichtet worden seien. Auch Kaiser Arkadius wählte einen Platz an dieser Straße um seine Triumphsäule zu errichten, am eben erwähnten Forum *Xerolophos*, das durch Septimius Severus ausgebaut worden war – vorher befand sich *„seit uralter Zeit“* ein dem Apollo geweihtes

---

<sup>753</sup> Strzygowski, Kertsch, 1892, S 09.

<sup>754</sup> Ebenda, S 12ff.

<sup>755</sup> Ebenda, S 20ff.

<sup>756</sup> Josef Strzygowski, Die Säule des Arkadius in Konstantinopel, S 230-249, in: Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts, Band VIII, Heft 4, Berlin, 1893.

Heiligtum auf dem Forum: „Es ist begreiflich, dass Arkadius gerade diesen Platz zur Aufrichtung seines Wahrzeichens wählte. Mag auch das Apolloheiligtum im Laufe des vierten Jahrhunderts aufgehoben worden sein, so haftete doch gewiß an dem Orte neben altem Aberglauben eine besondere, althergebrachte Würde. Arkadius verdrängte dadurch, dass er im Jahre 403 hier seine Kolossal-Bildsäule errichtete, teilweise die alte Bedeutung des Ortes und gewann zugleich ein für seinen Namen überaus würdiges Object der Verknüpfung.“<sup>757</sup>

Strzygowski selbst sah von der Säule nur mehr einen demolierten Rest, in eine Häuserfront integriert. Nachdem sie 1719 durch ein Erdbeben schwere Schäden erlitten hatte, wurde sie komplett abgetragen. Die Arkadiussäule dürfte sowohl die Trajans- als auch die Marc Aurelssäule an Höhe übertroffen haben, nachdem von der Säule bis auf wenige Fragmente kaum etwas erhalten war, blieb Strzygowski nur das Studium mittelbarer Quellen, wie etwa verschiedenen Beschreibungen bzw. einer Zeichnung.<sup>758</sup>

### Standpunkte

In seinen ersten Arbeiten versucht der junge Wissenschaftler Strzygowski einen Begriff seines Gegenstandes zu entwickeln und diesen an den von ihm untersuchten Artefakten zu erproben. Geprägt von der Lehre Heinrich von Brunns hatte er einen sehr starken Bezug zu den bildlichen Quellen entwickelt, und präsentiert diese als Wegmarken einer Landkarte, die dem europäischen Forscher ein Zurechtfinden in den komplizierten ästhetischen Systemen des Orients erlauben würde: Strzygowski sei von den Denkmälern „ausgehend, nachträglich erst zum Durchdenken der Verhältnisse angeregt worden.“<sup>759</sup> Brunns Lehre von der Anschauung gab Strzygowski das Werkzeug zur Analyse orientalischer Verhältnisse in die Hand, diese jedoch zumeist in Bezug auf die westlichen, europäischen Traditionen. Von der „Hochburg des Byzantinismus, von Konstantinopel aus auf die Denkmälerwelt des christlichen Orients“ herabblickend „und von ihr ausgehend den Blick zurück nach dem Westen gerichtet“, entwickelte er seinen Blick für die Bahnen und Bezüge der

---

<sup>757</sup> Ebenda, S 231.

<sup>758</sup> Ebenda, S 235. Expressis verbis als „Quelle“ titulierte Strzygowski aber auch die verbliebenen Reste der Säule selbst. Schließlich erfolgt die genaue Beschreibung der erhaltenen Teile, durch „Zusammenstellung der erhaltenen Reste und Nachrichten“ wird versucht eine „Anschauung zu geben“. ( S 242) Eine besonders nützliche Quelle stelle eine Zeichnung des Melchior Lorch dar, der sich zwischen 1557 und 1559 in Konstantinopel aufhielt. Die Zeichnung zeigt die Bilder eines der obersten Reliefs, was nach übereinstimmender Quellenlage keine Schwierigkeit darstelle, weil die oberen Reliefs eben so sichtbar gewesen seien, wie die unteren. (S 241)

<sup>759</sup> Strzygowski, byzantinische Kunst, 1892, S 68.

Kunstentwicklung.<sup>760</sup> Dieses Vertrauen in die Quellen nimmt zum Teil überraschende Züge an, wenn er aus dem Motiv des „*Lebensbrunnens*“ einen östlich-westlich ikonischen Kulturtransfer zwischen Syrien und dem Hofe Karls des Großen annimmt.<sup>761</sup>

Des Weiteren sind in diesen ersten Arbeiten bereits Spuren jener Einstellungen auszumachen, die Strzygowski offenbar sein ganzes weiteres Leben als Intellektueller prägen werden. In seinen Rückschlüssen von den Artefakten auf jene kulturellen Verhältnisse, in denen diese entstanden waren, unterscheidet Strzygowski sehr genau zwischen den zwischen gleichsam *unschuldigen* Bildbedürfnissen einer frühchristlich-naiven Religiosität und andererseits einer Kunst deren Aufgabe in der Wiedergabe machtpolitischer Interessen lag: „*In Byzanz wurde die einfache Würde altchristlichen Geistes durch den mit der Zeit immer stärker werdenden orientalischen Einfluß verdrängt.*“<sup>762</sup> Auch in einer Auseinandersetzung mit der Kunst Venedigs stellt er den sich änderenden Kunstgeschmack fest, der mit dem stärker werdenden Einfluss Byzanz nach dem ersten Jahrtausend einherginge.<sup>763</sup> Die Kunstauffassung ändere sich, es dominieren edelste Materialien („*Prunkstil*“) wie „*für die Ewigkeit geschmückt*“ erschienen die Kirchen: Das „*Paviment mit geometrischen Mustern aus bunten Marmorstückchen, die Wände mit reich geäderten Marmortafeln, die Decke mit figürlichen Gemälden aus farbigen Glaswürfeln. Dazu Altar- und Priesterschmuck aus Gold, Edelsteinen, Email und anderem kostbaren Material. In Allem ein dogmatischer Geist herrschend, streng und ernst, unnahbar für das individuelle Gefühl.*“<sup>764</sup>

Strzygowski hatte demnach bereits in seinen ersten Arbeiten, beginnend bei seiner Dissertation, ein Bewusstsein von und Interesse an der Bedeutung von *Macht* und ihres Verhältnisses zu den Werken der Bildenden Kunst. Desweiteren erscheint ihm Konstantinopel-Byzanz als Ausdruck dieser Macht. Zwar baue man auch dort auf dem Formenreservoir der Antike auf, ja die byzantinische Kultur sei die „*einzig dastehende Erscheinung*“, die „*Antike und Christentum, Orient und Hellenismus in sich vereinigt, ohne dass barbarische Einwanderungen die alte Volksmasse wesentlich verändert hätten.*“<sup>765</sup> Byzanz sei aufgrund dieser Abwehr von den Eindringlingen des Nordens und Ostens geradezu eine Fortführung des klassischen Projekts, trotzdem zeige sich der Orient als

---

<sup>760</sup> Ebenda, S 65.

<sup>761</sup> Strzygowski, Etschmiadzin, 1891, S 58f, bzw. S 67.

<sup>762</sup> Strzygowski, Taufe Christi, 1885, S 09.

<sup>763</sup> Josef Strzygowski, Die venetianische Kunst, S 28-44, in: Preussische Jahrbücher, Band 79, Heft 1, Berlin, 1895.

<sup>764</sup> Ebenda, S 31.

<sup>765</sup> Strzygowski, byzantinische Kunst, 1892, S 61. Diese Auffassung wiederholt er drei Jahre später, vgl. Strzygowski, Archäologie, 1895, S 349.

letztlich dominante Kultur, die sich innerhalb der postmodern-byzantinischen Beliebigkeit durchsetze. Die byzantinische Kunst sei in ihrer „Entfaltung“ durch die „Grundübel des Reiches“, die „religiösen Streitigkeiten und der Hang zu orientalisch steifem Ceremoniell“ gehemmt worden.<sup>766</sup> Antike Konventionen, auf denen formal aufgebaut worden sei, erwiesen sich angesichts der nunmehr benötigten Bilder schließlich als nicht anschlussfähig.<sup>767</sup> In der Interpretation einer Darstellung innerhalb des Bilderkreises des Kosmas Indikopleustes verweist Strzygowski ebenfalls auf diesen Zusammenhang. Die Darstellung etwa einer die „Weltkugel“ tragenden Königin als „Personifikation der Macht und Härte“ scheint ihm „eine byzantinische Schöpfung“ zu sein.<sup>768</sup>

Unter dem Einfluss des Ostens entwickle sich Byzanz demnach zu einem Vorposten des Orients in Europa und nicht etwa zu einem Vorposten Europas im Orient, so konnten „Hellas und Illyrien“ angesichts der „orientalischen Elemente“ wie etwa „Kleinasien und Armenien, Syrien, Palästina und Ägypten“ nur unterliegen, jene orientalischen Kulturen kamen in der „neu gegründeten Hauptstadt des Reiches bald dominierend zur Geltung“.<sup>769</sup>

So muss zunächst festgehalten werden: Bereits in Strzygowskis ersten Arbeiten tritt deutlich hervor, dass er erstens Byzanz unter einem starken Einfluss des Orients sah, und zweitens dieser machtpolitische Komplex mit der europäisch-antiken künstlerischen Freiheit unvereinbar bleibe.<sup>770</sup> Der Begriff des Imperialen, die Vorstellung der Macht ist jedoch nicht dem Orient vorbehalten, auch innerhalb der klassischen Kultur trete dieses Phänomen auf. So erscheine diese in der Kalendarik der römischen Antike, in der Bezeichnung des Monats August habe sie sich auch Zugang zu Europa verschafft: „Das ist also in unserem Bilde der jugendliche Monat, der, mit ewigen Namen der Macht Augustus benannt aus krystallener Schale mit ausgetrocknetem Gaumen gierig das frische Quellwasser trinkt, indem er die Lippen tief in das labende Nass taucht.“<sup>771</sup> (Abbildung 44) Diese Anpassung geschah zu einer Zeit, als sich die römische Republik, die im Wesentlichen durch ihre komplizierte

---

<sup>766</sup> Strzygowski, Taufe Christi, 1885, S 70.

<sup>767</sup> Vgl. u. a. Strzygowskis Auseinandersetzung mit der frühchristlichen Sarkophagplastik, in deren handwerklich geprägter Ausführung Elemente von antik-künstlerischer Freiheit aufbewahrt gewesen wären, die jedoch mit den Erfordernissen einer byzantinisch-orientalischen Kultur schließlich unvereinbar gewesen wären, vgl. Strzygowski, Taufe Christi, 1885, S 70.

<sup>768</sup> Strzygowski, Physiologus, 1899, S 75 bzw. S 41.

<sup>769</sup> Strzygowski, Wasserbehälter, 1893, S 189.

<sup>770</sup> Insofern ist Hilde Zaloscers Diagnose unrichtig, die von einem rein phänomenologischen Interesse des früheren Strzygowski an den Artefakten ausging. Er habe in diesen Jahren noch keine „Bewertung“ der „Kunstströme“ vorgenommen. Vgl. Zaloscer, Kunstgeschichte, 1988, S 285.

<sup>771</sup> Strzygowski, Chronograph, 1888, S 73.

Verfassungsstruktur die unterschiedlichsten Interessen auszubalancieren in der Lage war, und somit als ein (vor)demokratisches Projekt gesehen werden, in ein imperiales Projekt zu wandeln begann. Der unter Cäsar begonnene Prozess mündete zunächst im Prinzipat des Augustus und dann in der Herrschaft des julisch-claudischen Kaiserhauses. Die Benennung des Monats August nach dem Imperator spiegelt diese politische Transformation: Strzygowskis Erkenntnis dieses Prozesses, und wohl auch seine Antipathie, bezeichnet seine Formulierung vom *ewigen Namen der Macht*. Nicht überraschend ist daher, dass Strzygowski eine Beziehung zwischen römischen und byzantinischen Bildtraditionen ausmacht. Dies sei zwar zunächst eher unerwartet, weil die byzantinische Kunst in ihrem postmodern anmutenden Verständnis „*fast alle religiösen Typen*“ neu erschaffe: „*Der römische Staatskalender war dem Wesen nach auch der byzantinische, er wurde von Constantinopel übernommen.*“ Dennoch deutet diese Übernahme auf eine gewisse subkutane Verwandtschaft der beiden Imperien, wenn auch die Unterschiede zwischen Konstantinopel und Rom offensichtlich bestehen bleiben, wie sich etwa in der Religion ausdrückt: „*Das Wesen der christlichen Religion aber in Constantinopel ist ein anderes, als das der alten römischen: der letzteren ist einfache Symbolik, der ersteren sophistische Spekulation eigen. Dieser Grundunterschied kommt vielleicht am drastischsten in der bildenden Kunst zum Ausdruck.*“<sup>772</sup> Der Unterschied zwischen der „*einfache(n) Symbolik*“ und der „*sophistische(n) Spekulation*“ streicht einmal mehr die Differenz zwischen Europa und dem Orient heraus. Während die römische Religion zwar im Zuge des Prinzipats bzw. des späteren Kaisertums Elemente eines staatlich-imperialen Kultes integrieren musste, dabei jedoch ihre Identität als ursprünglich heidnisch-bäuerlicher Glaube beibehielt, stand das byzantinische Christentum von Beginn an im Spannungsverhältnis bzw. unter dem Rechtfertigungsanspruch orientalischer Macht- und Herrschaftslegitimation. Die byzantinische Kunst könne jedoch formal-ästhetisch direkt auf antike Vorbilder zurückgeführt werden, Konstantinopel trete als imperialer Erbe Roms auf.<sup>773</sup>

Die Ikonographie des besprochenen Kalenders des Jahres 354 zeige zwar Elemente und Spuren, die weit in die republikanische Zeit bzw. in die frühe Kaiserzeit, zurückweisen würden, es käme jedoch „*ein neues Element entschieden zur Geltung: der mit der Gründung des neuen Roms in die Cultur eintretende allegorisierende, subjective Geist des Byzantinismus. Er blickt aus dem Kopfe der Gestalten, besonders aus den Augen, spricht zu uns durch die in dem Spiel der Putten versteckten Anspielungen.*“<sup>774</sup> Das wichtigste Element

---

<sup>772</sup> Strzygowski, *Chronograph*, 1888, S 88.

<sup>773</sup> Strzygowski, *Tyche*, 1893, S 153.

<sup>774</sup> Strzygowski, *Chronograph*, 1888, S 105.

der christlich-byzantinischen Erneuerung seien jedoch die dekorativen Elemente, hier zeige sich im Gegensatz zum „Figürlichen“ ein Bruch mit der Antike: *„Wie die mit der allmählichen Herrschaft des Christentums neu anbrechende Zeit das Innere in Aufregung erhält, das Gemüt beunruhigt wird durch das Suchen nach dem Wesen des neuen Gottes und noch nichts weiß von jener klaren Ruhe, aus der allein neue, ewig geltende Formen entstehen, so tritt dieses unruhige Suchen auch im künstlerischen Schaffen hervor: planlos türmt der Zeichner hergebrachte und selbst erfundene Constructionsglieder: Säulen, Architrave, Lünetten, Giebel und auf die Kathete gestellte Dreiecke übereinander.“*<sup>775</sup>

Die altbyzantinische Kunst Konstantinopels sei in der Lage gewesen, sich frei jene Elemente der antiken Ästhetik, die sie benötigte, zu wählen und zu reproduzieren, so etwa in der Wiedergabe gewisser natürlicher Elemente, wie etwa dem Weinlaub. Nicht jedoch gelte dies für den menschlichen Körper, dessen Proportionen oft unrichtig wiedergegeben werden. Der *„zersetzende Einfluß des Christentums auf die Antike“* ließe sich in Byzanz *„klar erkennen“*, und hier ist wohl nicht von der frühchristlichen Kunst die Rede, sondern von jener in Byzanz entstandenen altbyzantinischen. Die Darstellung des Menschen habe in der christlich-byzantinischen Ideologie keinen Platz: *„Der Mensch aber, vom Christen in seiner körperlichen Form vernachlässigt und ausschließlich zum Bilde seines inneren Wertes gemacht, wird unter Händen des byzantinischen Künstlers ein Schemen der antiken Kunst.“*<sup>776</sup> Die *„altbyzantinische Kunst“* nahm Elemente der Vorgängerkulturen in ihr Programm auf und sei daher *„die antike Kunst selbst in ihrem letzten Blütestadium“*. Ihr Charakter sei jedoch ein *„historisch-dogmatischer, der Tag ihrer Geburt die Gründung Konstantinopels.“*<sup>777</sup> Dieser *„ceremoniös-dogmatische Charakterzug der byzantinischen Kunst“* wirke in weiterer Folge auf das ganze Reich, so auch auf Rom selbst, zurück. In Konstantinopel habe somit die antik-imperiale Kultur ihre Fortsetzung gefunden, die Stadt trete somit das *„Universalerbe der antiken und altchristlichen Kunst“* an.<sup>778</sup> Unschwer lassen sich in dieser Schlussfolgerung Elemente jener Gedankengänge auffinden, die später Strzygowskis *Orient oder Rom* prägen sollten, wenn auch von einer ästhetisch-kulturellen Dominanz des Orients über den Okzident noch keine Rede sein kann.

Weiters muss also festgehalten werden, dass Strzygowski eine Nachfolge Konstantinopels hinsichtlich des *imperium romanum* sieht. Das Bilderbedürfnis der ähnlichen imperialen Strukturen bezeuge eine strukturelle Verwandtschaft. Konstantinopel habe aufgrund der

---

<sup>775</sup> Strzygowski, Chronograph, 1888, S 105.

<sup>776</sup> Strzygowski, altbyzantinische Plastik, 1892, S 580ff.

<sup>777</sup> Strzygowski, byzantinische Kunst, 1892, S 66.

<sup>778</sup> Ebenda, S 71.

natürlichen wie personellen Ressourcen, bestehend aus Römern, Griechen, Alexandrinern, Syrern und Kleinasiaten frei unter den ikonischen Vorbedingungen wählen können. Aus der Verbindung dieser Elemente war Konstantinopel in der Lage wie eine Zivilisation der Postmoderne zu agieren, und konnte seine „Kultur“ aus unterschiedlichsten zivilisatorischen Bestandteilen bauen. Aus entwurzelten Einwohnern und ihres mitgebrachten „Nationalstils“ entstand gemeinsam mit der christlichen Religion eine über-völkische Struktur. Die „Art des einen“ wurde „vom anderen nur in den Grundzügen verstanden“, woraus „denn mit der Zeit ein Schwanken entstehen musste, ein Aufgeben, Zusammenschließen, endlich ein neuer Stil.“<sup>779</sup> In der Analyse des Entstehens der byzantinischen Zivilisation traf Strzygowski erstmals jene ästhetische Entscheidung, die sich später in politische Überzeugungen wandeln sollte. Das Vorhandensein unterschiedlicher Nationalstile, ihr Aufgehen in einer Bildpolitik die von Machtinteressen gelenkt war, die für ihn offensichtliche Verwandtschaft imperialer Strukturen des kaiserlichen Roms und Konstantinopel-Byzanz, ebenso wie die tiefen kulturellen Differenzen zwischen Europa und dem Orient, waren Elemente, die er in seinen späteren Äußerungen immer bestimmter betonte.

Auch sein Verständnis von Bildung und Schriftkultur, im Gegensatz zu Natürlichkeit und Bildkultur scheint bereits in den frühen Jahren wesentlich ausdifferenziert: „Während Literatur und Kunst ein Erbstück der Gebildeten sind, sucht auch der gemeine Mann sein tägliches Leben durch schlichte Ausschmückung zu verschönen.“ Strzygowskis Kunstverständnis, das hinter einem Abgebildeten eine zweite, gleichsam unbewusste Struktur vermutet, wird in seinem Ornament-Begriff deutlich: „Mehr als in allen übrigen Lebensäußerungen spiegelt sich die Cultur der Völker in der Ornamentik wieder.“ Das Ornamentale ist demnach eine Kunstform, deren Erscheinung nicht über ihre Aussage täuschen könne. Sie sei im Gegensatz zu abbildender Kunst eine ursprüngliche Form von Wahrheit innerhalb der Kunst, eben weil sie unbewusste Charakterzüge trage. Das Unbewusste ist nach Strzygowski offenbar zugleich das Wertfreie, das Absichtslose, das jedoch immer auf der Grundlage der hervorbringenden Kultur beruht. Das Ornament besteht vor der Abbildungskunst und besteht auch über sie hinweg: „Wie der Mythos der Literatur vorangeht und diese wieder in ihm ausklingt, so bereitet das Ornament die Kunst vor und hält nachträglich die Elemente derselben noch fest, wenn die Kunst selbst längst zur Ruine geworden ist.“<sup>780</sup> Im Ornamentalen seien demnach wie in einem genetischen Code die Informationen zu einer Kultur abgespeichert, erst wenn diese Kultur verschwunden ist,

---

<sup>779</sup> Strzygowski, byzantinische Kunst, 1892, S 67. Vgl dazu auch Strzygowski, Kunde, Wesen und Entwicklung, Wien, 1922. In der Einleitung wird auf die mangelnde autochton schöpferische Kraft Konstantinopels verwiesen.

<sup>780</sup> Strzygowski, Chronograph, 1888, S 105.

verschwindet auch ihr Ornament. Das Ornament birgt somit die Kultur in ihren unterschiedlichen Phasen des Erblühens und des Vergehens.

Der Weg, der zu den 1901 bzw. 1902 in *Orient oder Rom* bzw. *Hellas in des Orients Umarmung* geäußerten Ansichten führen wird, zeichnet sich bereits ab.

### III.III Instanzen der Macht: Der Orient<sup>781</sup>

#### *Orient oder Rom?*

Im Jahr 1901 erschien ein Werk, welches das Andenken Strzygowskis wohl wie kein anderes prägen wird. *Orient oder Rom, Beiträge zur Geschichte der spätantiken und frühchristlichen Kunst*, gewidmet dem Altphilologen Bruno Keil (1859-1916), kann als das wissenschaftliche Credo Strzygowskis bezeichnet werden.<sup>782</sup> Wie wir gesehen haben, kennzeichnet *Orient oder Rom* nicht etwa einen Bruch im Denken Strzygowskis, sondern fügt sich in den Kontext seiner Überzeugungen ein, die er aus der unmittelbaren Anschauung von Konstantinopel-Byzanz bzw. seiner Reisen in den Orient gewonnen hatte. Im Vorwort des Buches betont er, dass er nur in der Lage wäre, dieses zu verfertigen, weil er eine neuerliche Reise in den Osten verschoben hätte. Dieses Werk benutze er um „kurz und bündig Dinge“ zu sagen,

---

<sup>781</sup> Die ihm sonst überaus kritisch gegenüberstehende Hilde Zaloscer bezeichnet Strzygowskis Wortschöpfung der orientalischen Kulturen als „Machtkulturen“ als eine Benennung, die „so schlecht nicht ist.“ Vgl. Zaloscer, Kunstgeschichte, 1988, S 285. Auch Guido Kaschnitz von Weinberg sieht unter Verweis auf Strzygowski in der Monumentalarchitektur des Zweistromlandes, „Paläste der Herrscher und daneben Gotteshäuser, die gleichfalls palastartig aufgefaßt sind, eben als Wohnungen der Götter“ eine „ausgesprochene Machtarchitektur“. Vgl. Guido Kaschnitz von Weinberg, Die Baukunst im Kaiserreich, Römische Kunst IV, Reinbek bei Hamburg, 1963, S 11f.

<sup>782</sup> Zur Kontextualisierung der Debatte vgl. Elsner, Riegl and Strzygowski, 2002. Elsner erwähnt auch den lange nachwirkenden Konflikt Orient vs. Rom in der byzantinisch bzw. frühchristlich orientierten Kunstgeschichte, ebenda S 374f. Vgl. zur Orient oder Rom-Debatte, die hier nicht näher ausgeführt werden soll, auch Carola Jäggi, ex oriente lux: Josef Strzygowski und die „Orient oder Rom“ – Debatte um 1900, S 91-109, in: Semra Ögel, Gregor Wedekind. (Hg.) Okzident und Orient, Istanbul, 2002, hier S 102ff. Vgl. auch Grigor, Qajar, 2007, S 562-590. Grigor geht besonders auf die Auswirkungen von Strzygowskis antirömischem Impetus auf die zeitgenössische iranische Kulturpolitik ein. Im Jahr 2010 wurde *Orient oder Rom* in die 169 Texte behandelnde Zusammenstellung *Hauptwerke der Kunstgeschichtsschreibung* aufgenommen. *Orient oder Rom* entzündete das „Licht vom Osten“, welches „seither nicht mehr erloschen“ sei und bis heute virulente Fragen aufwerfe. Vgl. Piotr O. Scholz, Josef Strzygowski, Orient oder Rom, Beiträge zur Geschichte der spätantiken und frühchristlichen Kunst, S 427-430, in: Paul von Naredi-Rainer, Johann Konrad Eberlein, Götz Pochat (Hg.), Hauptwerke der Kunstgeschichtsschreibung, Stuttgart, 2010.

welche „seit Jahren in mir reiften, aber wohl noch lange der Aussprache hätten harren müssen.“<sup>783</sup> Die Struktur und Aussage der Texte unterscheidet sich kaum von jenen in der Byzantinischen Zeitschrift veröffentlichten Aufsätzen.

Seine Forschungsfrage formulierte Strzygowski bereits im ersten Absatz der Einleitung, wenn er von Erwerbungen der Berliner Museen spricht, welche „wesentlich dazu beitragen dürften, dass die Anschauungen über die Entwicklung der spätantiken und frühchristlichen Kunst einer erneuten Prüfung insbesondere nach der Richtung hin unterzogen werden, ob Rom wirklich, sei es seit Christi Geburt etwa, sei es seit dem 4. Jahrh., die herrschende Vormacht auf allen Gebieten der Kunst war, von dort aus Stil und Typen oder auch nur die letzteren allein nach allen Teilen des Reiches getragen wurde und wir daher ein Recht haben, in dem einen Falle von einer römischen Reichskunst, in dem anderen von einer römischen Kirchenkunst zu sprechen.“<sup>784</sup> In Abgrenzung zu Wickhoff, der den Terminus einer „Reichskunst“ explizit verwende, sowie zu F.X. Kraus, der einer römischen Kirchenkunst das Wort rede, sei mit diesen Termini sensibel umzugehen. Die Auseinandersetzungen mit Kraus prägten die Arbeit und das Denken Strzygowskis bereits über viele Jahre, diese Konflikte sind in der Byzantinischen Zeitschrift dokumentiert. Gegen Rom als den Ausgangspunkt einer Reichskunst hatte sich Strzygowski dort in mehreren Stellungnahmen gewehrt. So etwa in einer 1898 erschienenen Rezension zu einem Werk Georg Stuhlfauths über die Entwicklung der Elfenbeinschnitzerei, welches ebenso Rom als dominante ästhetische Kraft sieht. Dies überhaupt behaupten zu können, bedürfe geradezu einer „sophistischen Beweisführung“. Viel näher wäre es dagegen gelegen den byzantinischen Einfluss zu beachten, jedoch: „Lieber die unglaublichsten Kombinationen als – Byzanz. Dieses kommt erst, nachdem der Stammbaum der antik-römisch christlichen Kunst in seiner ganzen Pracht dasteht.“<sup>785</sup> Auch das zweite Buch Stuhlfauths, welches sich mit dem Typus des Engels in der Bildenden Kunst auseinandersetzt, macht Rom als Ausgangspunkt dieser Bilder aus. Diese Ansicht könnte jedoch laut Strzygowski nur von Leuten vertreten werden, „für die Rom der Kirchturm ist, zu dem sie ihre Leben lang aufgeblickt haben“. Auch wenn Strzygowski in ungewohnter Bescheidenheit zugibt „weit davon entfernt“ zu sein, die „objektive Wahrheit mit absoluter Überzeugungskraft“ feststellen zu können, dürfte der „Engeltypus“ ein Kind des Orients sein.<sup>786</sup> In seiner ersten Einzelstudie in *Orient oder Rom* wendet sich Strzygowski

---

<sup>783</sup> Strzygowski, *Orient oder Rom*, Vorwort, ohne Paginierung.

<sup>784</sup> Ebenda, S 01.

<sup>785</sup> Josef Strzygowski, Georg Stuhlfauth, *Die altchristliche Elfenbeinplastik*, Freiburg im Breisgau und Leipzig, 1896, S 193-196, in: Karl Krumbacher (Hg.), *Byzantinische Zeitschrift*, Band VII, Leipzig, 1898, hier S 196.

<sup>786</sup> Vgl. Josef Strzygowski, *Engel*, 1899, S 205f.

dieser Frage zu, und findet weitere „Beweise“ für den Ursprung der Engel im Osten. Die dominierende Stellung des Orients in der christlichen Bildfindung sei auch durch weitere Beispiele belegt, so sei auch das Motiv der das Blut Christi auffangenden Kirche wohl kein abendländisches sondern im Osten entstanden.<sup>787</sup>

In der Folge resümiert Strzygowski die Meinungen der beiden Forscher. Wickhoff gehe in seiner *Wiener Genesis* von einer post – alexandrinischen Kunstphase in Rom aus, welche im 1. Jahrhundert n. Chr. anhebt, im 2. Jahrhundert n. Chr. ihre Blüte hätte: „Diese spezifisch römische Kunst werde zur römischen Reichskunst d.h. sie ströme als solche wieder zurück in den griechischen Orient.“ Kraus hingegen nähme zunächst eine zentrale Stellung Alexandrias im Bereich der frühchristlichen Kunst an, im vierten und fünften Jahrhundert hingegen werde Rom wieder dominierend. Wickhoff hält also für die ersten drei Jahrhunderte Rom als bestimmenden Teil, den Orient als den aufnehmenden – für das vierte und fünfte Jahrhundert hingegen eine umgekehrte Entwicklung, Kraus genau umgekehrt. Strzygowski seinerseits stimmt beiden, jedoch nur zum Teil, zu. Für die ersten drei Jahrhunderte sei Kraus im Recht, eine Dominanz Alexandrias sei anzunehmen, für das vierte und fünfte Jahrhundert hingegen sei Wickhoff im Recht. Strzygowski nimmt also eine durchgehende Dominanz des Orients an. Im vorliegenden Werk sei jedoch an „positiven Thatsachen“ der Nachweis nur für die ersten drei Jahrhunderte – also gegen Wickhoff – zu erbringen.<sup>788</sup> Dieser sei mit einer falschen Forschungsfrage an seine Arbeit gegangen, welche nicht auf die stilistische Einordnung der *Wiener Genesis*, sondern auf die Frage nach der Entstehung einer spezifisch römischen Kunst abstellte. Strzygowski dagegen fordert die Handschrift im Kontext mit anderen, gleichgearteten griechischen Handschriften zu beforschen und sie dann lateinischen Handschriften gegenüberzustellen. Hier ergäbe sich jedoch auch in stilkritischer Hinsicht keine Ähnlichkeit. Wickhoff postuliere einen spezifisch römischen Stil, welcher sich durch 1. Kontinuität der Erzählung und 2. Illusionismus auszeichne. Kontinuität der Erzählung heiße „die Vorführung verschiedener, aufeinanderfolgender Momente der

---

<sup>787</sup> Strzygowski, *Physiologus*, 1899, S 85.

<sup>788</sup> Strzygowski, *Orient oder Rom*, 1901, S 02. Nach Guido Kaschnitz von Weinberg komme Wickhoff zwar das Verdienst zu als „erster das Problem der römischen Kunst im eigentlichen Sinne zur Diskussion“ gestellt zu haben, jedoch habe er dieses nicht im Kontext der frühmittelalterlichen Entwicklung betrachtet. Deswegen sei es für Strzygowski, „Haupt“ der „antirömischen Reaktion“, ein Leichtes gewesen, die „sehr schwachen Argumente Wickhoffs zu widerlegen, in dem er mit Recht darauf hinweist, daß sowohl der Illusionismus als auch die merkwürdige Art der kontinuierlichen Darstellungsweise (...) schon im östlichen Hellenismus ihre Voraussetzungen finden (...)“. In der Verneinung der Existenz jeglicher eigenständig-römischer Kunst sei Strzygowski freilich zu weit gegangen. Vgl. Guido Kaschnitz von Weinberg, *Das Schöpferische in der römischen Kunst*, Römische Kunst I, Reinbek bei Hamburg, 1961, S 14ff.

*Erzählung vor demselben gleichmässig fortlaufenden Hintergrunde.*“ Als Hauptbeispiele zählten die beiden römischen Triumphsäulen. Als Gegenargument führt Strzygowski die Erkenntnisse seines Berliner Lehrers Carl Robert an, der anhand des pergamenischen Telephosfrieses sowie der homerischen Becher bewiesen hätte, dass die fortlaufende Erzähltechnik ein Erzeugnis der hellenistischen Zeit sei. Darüber hinaus tauche diese Art der Bilderzählung in der „breiten Masse“ römischer Malerei, also weder in Pompeji, der Katakombenmalerei oder anderen lateinischen Handschriften auf. Daraus könne der Schluss gezogen werden, dass es sich bei einer derartigen Malerei um keine römische Invention handle, die „fortlaufende“ Erzählweise sei vielmehr aus dem „griechischen Geiste“ geboren. Diese Differenz sei nicht in dem jeweiligen nationalen Kunstcharakter zu suchen, vielmehr dürfte die Präferenz der „Bilderrolle“ im griechischen Orient dafür verantwortlich ein: *„Die Gewohnheit in Rollen fortlaufend darzustellen, mag sich dann auch auf die Plastik übertragen haben. In diesem Falle wären die Triumphsäulen mit Spiralreliefs nicht Ursache, sondern Folge der zuerst in den Bilderrollen angewendeten „kontinuierenden“ Darstellungsweise.“*

Die zweite Behauptung Wickhoffs, dass die Römer den Illusionismus in die Malerei eingeführt hätten, wird von Strzygowski ebenfalls bekämpft. Illusionismus werde bei Wickhoff als *„Zurücktreten des Zeichners hinter dem Maler“* verstanden, eine Formbildung werde durch „Licht und Farbe“ erreicht. Strzygowski verweist auf Velasquez, Hals und Rembrandt als die neueren Meister dieses Stils, und zweifellos würden auch einzelne Wandmalereien in Pompeji oder Rom diese Technik verwenden. Wickhoff hingegen entnehme seine Hauptbeispiele nicht der Malerei, sondern der Relieftechnik (Titusbogen). Auch hier betont Strzygowski eine nahe Verwandtschaft dieser „römischen“ Technik zur „hellenistischen“. *„Das aber ist Nebensache. Hauptsache ist, dass das Darstellen mit den Mitteln von Licht und Farbe nicht nationaler Begabung entspringt, sondern bei allen überhaupt kunstbegabten Völkern auftreten kann, weil es eine Sache der Technik und eine Folge ihrer virtuosen Entwicklung ist.“*<sup>789</sup> Die Voraussetzungen für diesen Schritt seien nun jedenfalls nicht in Rom zu finden, sondern im griechischen Orient – und zwar in der Malerei. So wie im Abendland die Ölmalerei, so war es in der Antike die Enkaustik, die diesen entscheidenden ästhetischen Fortschritt erbrachte. Wickhoffs Verweis auf die Bildbeschreibungen des Philostrat entkräftet Strzygowski mit dessen griechischer Herkunft. Philostrat beschreibe nicht nur in griechischer Manier, auch die Orte der Handlung sind griechische. Eine direkte Gegenüberstellung griechischer bzw. römischer Handschriften ergäbe, dass sich die griechischen eher malerisch, die römischen eher zeichnerisch wirkten.

---

<sup>789</sup> Strzygowski, Orient oder Rom, 1901, S. 03ff.

Nichts jedoch würde die Inferiorität römischer Kunst derartig schlagend beweisen, wie die in „Ägypten aufgefundenen enkaustischen Porträts.“ Es gäbe „keine Art von Denkmälern, die alle Merkmale der reinen Licht- und Farbenmalerei so typisch“ integrierten, wie diese. Es sei evident, dass mit ihrer Auffindung eine römische ästhetische Dominanz hinsichtlich des Illusionismus nicht mehr zu rechtfertigen sei. Für Wickhoff hingegen war die enkaustische Malerei Ausdruck einer römischen „Reichskunst“, die eben von Rom aus in die (östlichen) Provinzen expandierte.

Strzygowski argumentiert nunmehr auch von einem funktionellen Standpunkt gegen Wickhoffs Theorie: „Er (Wickhoff, Anm. HS) hat selbst anerkannt, dass einige dieser Porträts an die bedeutendsten Leistungen der modernen Malerei heranreichen; und doch handelt es sich um Dutzendarbeiten von handwerksmäßig schaffenden Meistern einer ägyptischen Provinzialstadt.“ Eine national-römische „Reichskunst“ wäre nach Ansicht Strzygowskis ästhetisch für die „breitesten Schichten“ des ägyptischen Volkes kaum relevant geworden. „Ich denke eine so intensive und schon in ihren Alltagsleistungen so bewunderungswürdige Kunstströmung kann nicht von aussen und über Nacht eingeführt sein, sie muss in Ägypten bodenständig und dauernd heimisch gewesen sein.“ Unter Bezugnahme auf den Archäologen Friedrich Wilhelm von Bissing<sup>790</sup> wird darüber hinaus auf eine stilistische Tradition der ägyptischen Kunst verwiesen: „Die impressionistische Technik der Malerei ist in Ägypten das in hellenistischer Zeit Gewordene, die impressionistische Auffassung (beide Hervorhebungen durch Strzygowski, Anm. HS) war seit jeher in Ägypten heimisch.“

Der Terminus einer römischen „Reichskunst“ sei nach Strzygowski ausschließlich insofern berechtigt, als damit eine späthellenistische, allgemein im Gebiet des Reiches verbreitete, Kunst bezeichnet sein würde. Rom wäre nur eines von mehreren Zentren dieser Kunst. Die christliche Kunst ihrerseits sei von einer in den Großstädten des Ostens (Alexandria, Antiochia, Ephesos) heimischen Kunst wesentlich geprägt worden. Eine national-römische Kunst wie Wickhoff sie „konstruieren“ wollte, ist daher nicht auszumachen. Auch würden sich jene beiden ästhetischen Momente, also fortlaufende Erzählung und malerische Technik, ausschließen. Vielmehr empfiehlt Strzygowski angesichts der „ungeheuren Lücken“ unseres kunsthistorischen Wissens eine Studienrichtung, die sich nicht vom „römischen Nimbus“ (Strzygowski) beeindrucken ließe, sondern den „Denkmälern des christlichen Orients“ nachginge.<sup>791</sup>

---

<sup>790</sup> Zu Bissing, der als Erster eine Monographie über Strzygowski vorlegen wird, vgl. weiter oben S 20, Anm. 51.

<sup>791</sup> Strzygowski, Orient oder Rom, 1901, S 08f.

Abschließend versichert sich Strzygowski der Unterstützung des Deutschen Kaisers in der „Anbahnung der richtigen Erkenntnis bezüglich der Stellung des Orients im Rahmen dessen, was man geneigt ist, die römische Reichskunst zu nennen“, auch gegen die bisherigen Versäumnisse der archäologischen Institute. Jedoch empfiehlt Strzygowski selbst seiner Majestät ein Studium der Denkmäler: „Kaiser Wilhelm hat von der Denkmälerwelt Baalbeks einen bedeutenden Eindruck empfangen und in Otto Puchstein die geeignete Persönlichkeit für die Durchführung seiner auf die Klarstellung der Bedeutung dieser mächtigen Ruinen gerichteten Absichten gefunden.“ Im Orient dürfte nach Strzygowski auch die „Wiege“ eines „Schaffensdranges gestanden haben, der den Baumeister dazu führt, nicht so sehr die Zergliederung der Massen, als die Gestaltung des Raumes vor Augen zu haben.“<sup>792</sup> Im Orient verbinden sich ägyptische, griechische und mesopotamische Einflüsse, sie zeitigten als Ergebnis zwei Bausysteme, die Basilika und den Kuppelbau. Der Basilika, gekennzeichnet durch ein Pasticcio von Raum- und Massenarchitektur, wird erst durch den gotischen Dom zu einem einheitlichen Raumcharakter verholfen. Diese entwicklungsgeschichtlichen Fragen der Architektur seien mit Gewinn im Orient zu stellen, freilich sollten sich diese Forschungen nicht ausschließlich dem antiken Tempel widmen, sondern sich vor allem auf antike Profanbauten konzentrieren.

Die Beweisführung für Strzygowskis Thesen soll nunmehr anhand mehrerer Exempel erfolgen.

#### *Vom Ursprung der Engel im Osten*

Die erste Studie des Buches widmet sich einer Grabanlage in Palmyra etwa aus der Mitte des dritten nachchristlichen Jahrhunderts. Die darin aufgefundenen Objekte gelten Strzygowski als nicht unwichtig für das „Verständnis der Vorbedingungen der christlichen Kunst des Orients.“ Als „gewöhnheitsmässige Grabdekoration“ wurde eine Szene der antiken Mythologie gewählt: Odysseus unter den Töchtern des Lykomedes.<sup>793</sup> Bilder der Verstorbenen werden als zum Teil Portraits in von geflügelten Figuren gehaltenen Medaillons, zum Teil in Ganzkörperdarstellungen wiedergegeben.

Hinsichtlich der Architekturentwicklung der Kreuzkuppelkirche misst Strzygowski den spätantiken/frühchristlichen Katakomben größte Bedeutung bei. In deren Grundrissen und nicht im runden oder quadratischen Kuppelraum mit in den Achsen liegenden Nischen sei der Ausgangspunkt der kreuzförmigen Grabkirchen zu suchen. Während die Katakomben des hellenistischen Orients in den Fels gebaut worden waren, „musste man in Ländern wo der Centralbau heimisch war, unwillkürlich zur Anwendung der Kuppel gedrängt werden.“ Die

---

<sup>792</sup> Ebenda, S 09f.

<sup>793</sup> Ebenda, 12ff.

Katakombe in Palmyra stehe in einer Reihe derartiger Grabanlagen und schließe an Bauwerke des hellenistischen Orients bzw. Alexandrias an.<sup>794</sup> Ähnliches gelte für die Malerei und die Plastik der Sarkophage – hier verweist Strzygowski auf die Forschungen seines Berliner Lehrers Carl Robert, eines Spezialisten für die Reliefplastik griechischer und römischer Sarkophage.<sup>795</sup> Zwar würden die abgebildeten Figuren durchaus palmyrener Eigenarten aufweisen, ikonographisch jedoch gewisse Konventionen frühchristlicher Darstellungsweise (Verkündigung) verwenden. Damit sei keine Aussage über eine mögliche Einflussnahme palmyrener Kunst auf die byzantinische getroffen, vielmehr dürften beide aus der hellenistischen Kunst schöpfen, und lokalen Einflüssen aus Persien ausgesetzt sein. Die hellenistische Kunst sei nun keineswegs mit einer römischen zu verwechseln!<sup>796</sup> Für Palmyra stellt Strzygowski fest: *„Palmyra ist ein in der Ruinenwelt des Orients ganz einziger Ort, an dem wir etwas von dem verlorenen Reichtum späthellenistischer Kunst, wenn auch gemischt mit semitischen und persischen Elementen, vorgeführt erhalten. Alexandria, Antiocheia, Seleukeia sind fast spurlos verschwunden; Palmyra allein erschliesst uns für den Augenblick auf allen Gebieten der bildenden Kunst zugleich die Welt, der wir nachforschen müssen, um über den falschen Götzen, das ewige Rom, heraus auf die eigentliche Grundlage der christlichen Kunst des Orients zu kommen.“* Die in der hellenistischen Kunst verwendeten Bänder, perspektivisch flatternd, werden sowohl von der römischen, der byzantinischen bis zur karolingisch-ottonischen Kunst aufgegriffen. Ein weiteres Motiv, aus der *„werdende(n) Blüte der altgriechischen Kunst“* stammend, sind die Flügelfiguren, von Strzygowski als *„Niker“* bezeichnet. Ursprünglich in einer Funktion als vom Olymp ausgesandte Götterbotin, sei sie nicht in den Katakombenmalereien von Rom oder Neapel anzutreffen, sehr wohl jedoch in der christlichen Kunst des Orients *„und hier kann man deutlich beobachten, wie die griechische Nike im Handumdrehen den Nimbus bekommt und sich in den christlichen Engel umsetzt.“*<sup>797</sup> Die Verwendung dieser Ikonographie in Palmyra bei gleichzeitigem Fehlen der geflügelten Gestalten etwa in römischen Katakomben sei ein weiterer Beweis *„des Ursprungs der Engel im Osten.“*<sup>798</sup>

---

<sup>794</sup> Ebenda, S 20f.

<sup>795</sup> Ebenda, 1901, S 24, Anm. 1.

<sup>796</sup> Ebenda, S 23. In der Ablehnung einer römischen Reichskunst, zu welcher Strzygowski sich in Gegenäußerung zu Wickhoff genötigt sieht, kann die hellenistische Kunst keine Basis einer das gesamte Reich umfassenden Kunst bieten. In seiner Invention einer Machtkunst hält Strzygowski diese Unterscheidung später nicht mehr aufrecht. Hier entstünde seit Alexander eine Kunst, die in ihrer Dominanz die politische Struktur des Imperiums in die Kunst übersetzt.

<sup>797</sup> Ebenda, S 24ff.

<sup>798</sup> Ebenda, S 28f. Vgl. auch Strzygowski, Mschatta, 1904, S 322f.

In der malerischen Gestaltung der Portraits der Verstorbenen erkennt Strzygowski ein Kompositionsprinzip, das den Betrachter der Bilder in das Kommunikationssystem einbezieht, die Portraits hätten „den Blick“, „forschend auf den Beschauer“ gerichtet.

Als Anhang zu diesem ersten Text, präsentiert Strzygowski, den sog. Ashburnham Pentateuch, welcher in einer gewissen Nähe zur palmyrenischen Kunst zu sehen sei. (Abbildung 65) Dieser, eine lateinische Handschrift der fünf Bücher Mose, wurde ins siebte nachchristliche Jahrhundert datiert. Der Kunsthistoriker Anton Springer, ein weiterer Lehrer Strzygowskis, ihm war neben Heinrich von Brunn die Dissertation zugeeignet worden, hatte den Ursprung der Handschrift in einer Provinz angenommen, in welcher sich „*germanisches Blut der antiken Menschheit sehr stark beigemischt habe*“. Strzygowski lehnt diese Einordnung jedoch ab: „*Ich habe mich vergeblich bemüht in der Handschrift irgend welche germanischen Elemente zu finden.*“ Jene von Springer angeführten Belege, nämlich dass die Zeichnungen der Handschrift keine „*Spuren antiken Lebens bzw. antiker Kunst*“ zeigten, ebenso wie keine Natürlichkeit in der Anschauung der Architektur. Darüber hinaus scheine der Künstler in einer Welt „*elementarer Leidenschaften*“, der „*Kampfszenen*“ und in der Schilderung „*grobe(r), derbe(r) Charaktere heimisch*“ zu sein.<sup>799</sup>

Dieses Bild einer erst langsam sich wieder stabilisierenden Kultur lehnt Strzygowski ab, er gehe vielmehr in eine „*entgegengesetzte(r) Richtung, als es Springer und die in seinen Bahnen verharrende wissenschaftliche Forschung überhaupt bis jetzt gethan haben.*“<sup>800</sup> Im Gegenteil, für Strzygowski ist der Pentateuch „*von vornherein ganz dem Süden*“ angehörig, das zeige sich in den Hintergrundarchitekturen ebenso wie an der „*Unzahl von Weibern*“ in einem kulturell-orientalischen Kontext (Haremsszenen) deutlich. In einem Vergleich mit der Tracht der abgebildeten Figuren der Katakombe in Palmyra datiert Strzygowski den Pentateuch ins dritte Jahrhundert. Das „*starke Hervortreten jüdischer Sitten und Gebräuche*“ ebenso wie die vertraute Abbildung östlicher Flora und Fauna ließe an eine hellenistisch-jüdisch-christliche Hand, etwa aus Alexandria, denken. Stilistisch ließen der „*unentwickelte(n) Geschmack*“ sowie ein „*überaus scharfes Auge für ungezwungene Naturbeobachtung und Nachahmung*“ ebenfalls in diese Richtung denken. Germanische Künstler dieser Zeit wären hingegen bereits „*fertig ausgebildete(r) Ornamentiker von entschiedenem Geschmack*“.<sup>801</sup>

---

<sup>799</sup> Strzygowski, Orient oder Rom, 1901, S 30ff.

<sup>800</sup> Ebenda, S 34.

<sup>801</sup> Ebenda, S 37. Vgl. dazu auch Olin, Nationalism, 1996, S 462. Diese Feststellung sei ein Beweis für den Rassismus Strzygowskis, der dem germanischen Künstler ausschließlich Werke „*full of the finest rhythm and an unusual unity of spatial order*“ zuerkenne. In diesem Zusammenhang ist jedoch zu beachten, dass der Strzygowski dieser Jahre die germanische Kunst wesentlich durch den Orient inspiriert sah. Vgl. dazu weiter unten.

Zwar hätte auch Springer bereits verschiedene Kunstkreise – etwa im Vergleich zum griechisch-römischen deduziert – Strzygowski geht jedoch darüber hinaus und nimmt bereits differente Wurzeln der Kunstauffassung zwischen Ashburnham Pentateuch und etwa der Wiener Genesis oder der Cottonbibel an: „Aber der Gegensatz ist nicht der einer griechisch-byzantinischen zu einer römischen-germanischen Kunstwelt, wie Springer mit einer gewissen Tendenz annahm, sondern es ist der Gegensatz zweier Rassen, der, welcher die Griechen und Römer angehörten und der semitischen.“ Der Pentateuch unterscheidet sich von zeitgenössischen hellenistischen Schriften „wesentlich durch den Mangel künstlerischer Einheit; die karolingischen Maler aber sind weit entfernt davon, Chroniken zu illustrieren; ihre Werke stecken wie ihre syrischen und griechischen Vorbilder voll vom feinsten Rhythmus und einer seltenen idealen Einheit der räumlichen Anordnung.“

Die in seinem wenig später erschienenen Essay *Hellas in des Orients Umarmung* entworfenen Metapher des semitischen Orients, der sich Hellas aneignet, wurde also bereits in den ersten beiden Texten von *Orient oder Rom* vorbereitet. Rückschlüsse von „rassischer“ Zugehörigkeit auf die ästhetische Ausdrucksweise kennzeichnen Strzygowski als Kind seiner Zeit ebenso wie die Betonung der Komposition der Malereien der Katakomben hin auf einen Betrachter als Theoretiker, der seiner Zeit voraus scheint.

#### *Christus stammt aus Griechenland*

Ein zweiter Text dreht sich um ein „Christusrelief Kleinasiatischer Richtung“ der Königlichen Museen Berlins, dessen „entwicklungsgeschichtlicher Wert“ vom Autor als „unermesslich“ bezeichnet wird.<sup>802</sup> Ein marmornes Hochrelief, Christus und zwei Apostel zwischen Säulen darstellend, wird vom Autor aufgrund der Schnittflächen und der Verteilung der Figuren als ehemals einem Sarkophag zugehörig gedeutet.<sup>803</sup> (Abbildung 66) Zur Lokalisierung des Stücks schlägt Strzygowski Kleinasien vor, in Konstantinopel selbst, könnten figürliche Darstellungen auf Sarkophagen eher selten nachgewiesen werden. Ein weiteres, vergleichbares Stück befände sich in Isnik (Nikaia), dürfte aber älter sein als das Berliner Objekt. Ein zweiter Sarkophag, unzweifelhaft der Antike zugehörig, stamme aus Seleukien. Aus einer ikonographisch-stilistischen Analyse deduziert Strzygowski eine Entwicklungsreihe, an dessen Beginn der antike Sarkophag aus Seleukien und an dessen Ende das Berliner Fragment stehe. Zwischenglied sei das Stück aus Isnik.<sup>804</sup> Aus dieser Entwicklungsreihe sei die Herkunft des Berliner Stück aus Kleinasien nachzuweisen,

---

<sup>802</sup> Strzygowski, *Orient oder Rom*, 1901, S 39f.

<sup>803</sup> Ebenda, S 45.

<sup>804</sup> Ebenda, S 49.

gleichzeitig könnten jedoch stilistisch nahe stehende Sarkophage in Italien nachgewiesen werden, so etwa der Ludovisi-Sarkophag, ein aus dem römischen Ghetto stammendes Exemplar ebenso wie ein Objekt aus dem Palazzo Riccardi in Florenz. Auf letzteren Sarkophag wurde Strzygowski offenbar durch Carl Robert aufmerksam gemacht.<sup>805</sup> Das von Strzygowski festgestellte Faktum der stilistischen Ähnlichkeit zwischen den kleinasiatischen und den italischen Beispielen könnte zur von Strzygowski bekämpften „*Römischen Reichskunst*“ führen. Dieser Terminus habe in der christlichen Archäologie bereits „*viel Unheil angerichtet*“ und würde sich auch für die klassische Archäologie als „*schleichendes Gift*“ erweisen: „*Die fortlaufend selbstständige Entwicklung der hellenistischen Welt in den Ländern um die Ostküsten des Mittelmeeres darf nicht systematisch zurückgesetzt bleiben.*“ Im konkreten Fall nimmt Strzygowski aufgrund ihrer stilistischen Beschaffenheit einen Import der Sarkophage aus Kleinasien nach Rom an. Einen Hinweis auf den Ort ihrer Entstehung könnten jedenfalls die Eigenheiten des verwendeten Marmors bieten. Der älteste Sarkophag dürfte jener des Palazzo Riccardi sein, unter neuerlichem Verweis auf Robert wird er in die antoninische Zeit datiert. Die Analyse des Marmors des Berliner Objekts deutet auf eine Herkunft aus Kleinasien, genauer von der „*Marmarainsel vor den Thoren Konstantinopels*“.<sup>806</sup> Auch der Sarkophag aus Selefkieh dürfte aus dem gleichen Material gearbeitet sein. Ein ikonographischer Vergleich der beiden Objekte zeigt den Bewegungsdrang des aus Selefkieh stammenden, antiken Stücks. Demgegenüber herrsche im Berliner Relief eine „*absolute Ruhe und jener Hauch göttlicher Unnahbarkeit, den erst Raphael in seiner sixtinischen Madonna wieder menschlich zu verklären wusste.*“ Die Darstellungsweise der Christusfigur selbst sei nun völlig von etwa byzantinischen oder italischen Darstellungen zu scheiden: „*Die ausgeprägt byzantinische Kunst macht ihn zum Kaiser auf edelsteingeschmücktem Hochsitz und umgibt ihn mit himmlischen Trabanten, Engeln, die jede Berührung von ihm fernhalten. In unserem Relief fehlt alles das und doch wirkt die Gestalt des Erlösers mächtiger als sonst irgendwo. Es ist noch nicht einmal die Grösse rein menschlicher Würde allein, durch die der Bildhauer zu wirken weiss. Wäre auch der Kreuznimbus nicht, wir würden doch empfinden: das ist eine vornehme, bedeutende Erscheinung, um ihr zu nahen, musst du dein Bestes im Herzen bereit halten.*“

---

<sup>805</sup> Ebenda, S 52, „*Das gilt nicht ganz für das Hauptstück der italischen Gruppe, dem berühmten Hochzeitssarkophag im Palazzo Riccardi in Florenz, auf den erst C. Robert meine Aufmerksamkeit lenkte.*“ Wie bereits im ersten Text zur Katakomben von Palmyra erfolgt auch hier wiederum ein Hinweis auf Robert, einen ausgewiesenen Experten für Sarkophagreliefs. In unserem Zusammenhang entsteht die Frage, ob Lehrer und Schüler den Kontakt über beinahe 20 Jahre aufrecht hielten, oder ob sich der Verweis Strzygowskis auf sein Studium bei Robert in Berlin bezieht. Wahrscheinlicher erscheint ein Kontakt zwischen Lehrer und Schüler konkret auf die Problematik des Textes bezogen.

<sup>806</sup> Ebenda, S 53f.

Im Kern können wir hier die später so wirkmächtige Scheidung zwischen Macht- und Volkskunst angelegt sehen, eine Scheidung zwischen einem repräsentativen, repräsentierenden Gottesbild und einer aus der Schlichtheit der Volksfrömmigkeit natürlichen Würde der Ikone. Der italisch-byzantinische König in seiner Macht einerseits, der heilige hellenische Jüngling in seiner Einfachheit andererseits. Wie ein Prolog zu Strzygowskis späteren Äußerungen scheint es darüber hinaus, wenn der Autor postuliert, dass dieser natürlich-religiöse Typus seine Wurzeln in der Blütezeit griechischer Kunst hatte, und dort als Zeichen „geistigen Adels“ firmierte. Als prägendes Beispiel nennt Strzygowski hierfür den *Sophokles des Lateran*, mit welchem der Berliner Christus die „aufrechte Haltung“ ebenso wie den „schauend in die Ferne gerichtete(n) Blick“ wie auch die Art der Gewandung teile, wenn er auch im Ganzen durch die „zwangsweisen Änderungen eines alten, frei entwickelten Motivs sehr an Elastizität und Sicherheit der Haltung verloren“ habe.<sup>807</sup> (Abbildung 67) Der jugendliche Christus sei als „Idealbild jugendlicher Schönheit“ eine „letzte Schöpfung des hellenischen Geistes“, im Gegensatz dazu sei die römische Christus-Ikonographie zu sehen, die sich zunächst an Durchschnittstypen römischer Jünglinge orientiert habe. Der Kopftypus mit den langen, weichen Locken, wie sie etwa auch der *Gute Hirte des Lateran* trägt, seien östlicher, hellenisierter Herkunft. Mit der Lateranstatue müsse man auch den Berliner Christus in das dritte bzw. vierte Jahrhundert datieren. Dieser Datierung stünde jedoch der Kreuznimbus entgegen, der nicht vor dem sechsten Jahrhundert auftrete. Im vorliegenden Fall sei es jedoch offensichtlich, dass der Nimbus nicht nachträglich hinzugefügt worden war, vielmehr dürfte es sich bei dem Berliner Relief um eine der ersten derartigen Abbildungen handeln. Darüber hinaus sei der Kreuznimbus das einzige Merkmal „das den in der Gestalt eines hellenischen Geistesheroen auftretenden Erlöser“ kennzeichne. Ähnliche Typen auf palmyrenischen Grabsteinen verwiesen auf die Verwandtschaft zu dem kleinasiatischen Reliefs und beider Herkunft aus dem hellenistisch-griechischem Kulturkreis. Das architektonische Gerüst betont die Unabhängigkeit zu Rom, der „in der Gestalt Christi nachlebende Geist der Blüte altgriechischer Kunst verleiht dem Stück eine weit über den chronologischen Wert hinausgehende Bedeutung“.<sup>808</sup>

#### *Holz und Stoff*

Als drittes Beispiel seiner These referiert Strzygowski eine weitere Berliner Erwerbung. Es handelt sich um eine Holzskulptur, die dem Autor als „ausserordentlich wertvolles

---

<sup>807</sup> Ebenda, S 58f.

<sup>808</sup> Ebenda, S 60f.

*Beweisstück für die christliche Kunst Ägyptens*“ gilt.<sup>809</sup> (Abbildung 68) Die halbrunde Holzskulptur (Höhe 45 cm, Breite 22 cm) zeigt reliefartig eine Belagerungsszenerie mit bewaffneten, zum Teil berittenen, Kämpfern vor einer Festungsarchitektur. Unter den Verteidigern der Festung sei ein Soldat, der ein christliches Feldzeichen, das Labarum (griech. Labaron) in Händen hält, die Szene sei deswegen christlich konnotiert. Über Auskunft des Kunsthandels konnte der Autor die Herkunft des Stücks aus Ägypten verifizieren. Zur Bestimmung des Kunstkreises zieht Strzygowski eine Elfenbeinschnitzerei des Louvre heran, auf der zahlreiche Personen um eine sitzende Gestalt gruppiert sind. Nach Meinung des Autors gehöre das Objekt aus dem Louvre in den gleichen Kunstkreis.<sup>810</sup> Im Kapitel IV. wendet sich Strzygowski einer eher außergewöhnlichen Thematik zu: *Einfarbige Stoffe mit biblischen Darstellungen aus Aegypten*. Diese Stoffe, die als „Altarvelen, Thürvorhänge, Draperien“ dienten, hätten einen großen Anteil der Innenausstattung frühchristlicher Kirchenräume ausgemacht. Diese Stoffe kamen nun größtenteils aus dem Orient, biblische Motive dominierten. Aufgrund natürlicher Bedingungen sei jedoch diese „Denkmälergruppe“ nur sehr spärlich erhalten, ein „Opfer der Vergänglichkeit ihres Materials“ geworden.<sup>811</sup> Im Königlichen Kunstgewerbemuseum zu Berlin befindet sich nunmehr ein derartiges Artefakt, welches die Erzählung von Daniel in der

---

<sup>809</sup> Ebenda, S 65

<sup>810</sup> Ebenda, S 75. Zur Datierung zieht Strzygowski den Sarkophag der Hl. Helena aus dem Vatikan heran, die Darstellungen von Reitern auf den beiden Sarkophagen würden einander ähneln. Eine Entstehungszeit in der ersten Hälfte des 4. Jahrhunderts kann angenommen werden. Die Herkunft des Helena-Sarkophages aus einem römischen Umfeld kann Strzygowski nicht bestätigen, vielmehr befände sich ein weiteres Exemplar des Sarges in Konstantinopel, darüber hinaus sei ein baugleicher Deckel (eines dritten Sarkophages) in Alexandria gefunden worden. Das verwendete Material, Porphyr, stamme aus Ägypten – Strzygowski vermutet eine dortige Herstellung der Sarkophage und einen nachmaligen Export. Somit wäre über eine stilistisch-geographische Einordnung der verwandten Objekte auch eine Zuordnung der Holzskulptur zu treffen. Der Versuch einer ikonographischen Analyse brächte eine weitere Eingrenzung von Zeit und Ort der Entstehung. Durch das abgebildete Labarum sei von einem christlichen Hintergrund auszugehen. Eusebius berichtete in seiner Vita Konstantins von einer aus 50 Mann bestehenden „Leibwache“ des Zeichens, des Labarums. In der Berliner Holzskulptur könnte nunmehr ein „Einschreiten dieser Labaronswache“ zu sehen sein, wiewohl dagegen spräche, dass es sich nur um 47 Soldaten bzw. nicht um das von Eusebius beschriebene Labarum handelte. (S 83) Diese ikonographische Unsicherheit könnte umgangen werden, wenn man die Darstellung als eine „Verteidigung des Glaubens“ interpretiere. Die aus dieser „ikonographischen Unsicherheit“ resultierende unsichere Interpretation wird vom Autor selbst in Frage gestellt, in dem er äußert, er wisse nicht „ob da der Kunsthistoriker gerade der richtige Hermeneut“ sei.

<sup>811</sup> Ebenda, S 90.

Löwengrube wiedergibt. Nach einer genauen Beschreibung der Szene, debattiert Strzygowski auch die Darstellung der Martyrien am Rande des Fragments als „*altes Erbstück hellenistischer Kunst*“.<sup>812</sup> Ein zweites erhaltenes Fragment, der *Petrusstoff* stelle Petrus, Paulus und in ihrer Mitte Christus dar. Die Frage nach der Funktion der beiden Stoffe lässt den Autor einerseits an eine kirchliche Verwendung als Altarschmuck denken, andererseits könnte auch an den „*Kreise der Gräberkunst*“ gedacht werden.<sup>813</sup> Nach der Besprechung weiterer Fragmente konstatiert Strzygowski diesem Medium künstlerischen Ausdrucks größte kulturelle Bedeutung in der Spätantike. Ein „*bisher völlig unbekanntes Kunstgebiet*“ sei „*erschlossen*“ worden, welchem „*die grösste Bedeutung für die Feststellung des Bilderkreises der christlichen Kunst des Orients zugemessen werden muss*.“ Bei Plinius beginnend, der über diese in Ägypten heimische Technik berichtet, erzählen weitere spätantike Autoren über die frühchristliche Verwendung der Stoffe. Die *Charta Cornutiana* aus dem Jahr 471 erwähnt „*seidene, halbseidene und leinene Vorhänge als Geschenk für die höchsten Feste, die gewöhnlichen Feiertage und Wochentage*“. Auch Papst Hadrian (772-795) ließ Stoffe für die römischen Kirchen verfertigen. Strzygowski nimmt daher an, dass diese Objekte einen „*der wichtigsten Exportartikel Ägyptens*“ darstellen und „*dass die Malereien nach Anablatha, Nola und Rom vom Nil aus importiert wurden*.“

Diese aus Ägypten nach Rom importierten Ausstattungsstücke müssten jedenfalls im Zusammenhang mit einem im vierten nachchristlichen Jahrhundert einsetzenden „*Umschwung im Grundcharakter der bildenden Kunst*“ gesehen werden, dies sei eine „*sehr wichtige entwicklungsgeschichtliche Thatsache*“. In der altchristlichen Kunst jener Zeit, zumindest der Roms, wäre das „*Einsetzen eines mehr dogmatisch historischen, auf monumentalen Ausdruck gerichteten Geistes an Stelle des naivsymbolischen der Katakomben-Malereien und Sarkophage*“ auszumachen. Die „*Teppichmalerei*“ stünde zudem an der Wiege der europäischen Kirchengeschichte, die Wand- und Glasmalereien bis ins 14. Jahrhundert trügen die „*Erinnerung*“ an sie in sich.<sup>814</sup> Insofern stünde das hellenistisch-orientalische Ägypten als wichtige Quelle römisch-abendländischer Kunst da, einer Kunst, die typischerweise eben nicht mehr „*naivsymbolisch*“, einfach und schlicht ausstattet sondern die sich ihrer „*dogmatisch historischen und monumentaleren*“ Funktion bewusst ist.<sup>815</sup>

---

<sup>812</sup> Ebenda, S 97.

<sup>813</sup> Ebenda, S 103.

<sup>814</sup> Ebenda, S 109ff.

<sup>815</sup> In einem Anhang präsentiert Strzygowski schließlich noch weitere Techniken der Malerei des Orients. Zum Ersten wären da Stoffe mit eingewirkten oder gewebten figürlichen Darstellungen und Ornamenten deren Kenntnis leider noch nicht weit gediehen sei. Strzygowski bildet ein Artefakt einer russischen Sammlung ab in dessen „*Ausdrucksweise wir uns erst einleben*“ müssten. (S 113) In

### *Das Heilige Grab - vom Griechischen im Römischen?*

Der fünfte und letzte Aufsatz behandelt den „Rest“ des „Prachtbaues“ Konstantins am „Heil. Grabe zu Jerusalem“, der Fassade – der im Gegensatz zu „jedem künstlich zugehauenen Stein des heiligen Landes“ bis jetzt keine ausreichende wissenschaftliche Beachtung geschenkt wurde. Desweiteren habe man mit „unendlicher Geduld alle Pilgerberichte veröffentlicht und verarbeitet“, ein „Geschichtsdokument allerersten Ranges“ jedoch sei keiner Untersuchung wert gewesen, hier „ging und geht man stumpfen Auges vorüber.“ Während also schriftliche Quellen verarbeitet seien, wurden die Bildquellen, die Artefakte nicht befragt – offenbar aus künstlerischer Geringschätzung. Die Fassade füge sich darüber hinaus „keinem der uns geläufigen Stilbegriffe ein. Sie ist nicht gotisch und nicht romanisch, der Abendländer wird sie eher für arabisch, der Orientale eher für abendländisch halten, jeder wird seinen Teil ebenso wie Fremdes darin finden.“<sup>816</sup>

In dieser Analyse streicht Strzygowski klar heraus, dass es im Falle außergewöhnlicher Seherfahrungen, welchen ohne bereits vorhandene Begriffe, ohne einsetzbare wissenschaftliche Terminologie begegnet werden müsse, zu keiner kunstgeschichtlichen Einordnung und Analyse eines Artefakts käme – die Grenzen kunstgeschichtlicher Beschreibbarkeit wären damit die Grenzen der kunstgeschichtlichen Welt. Strzygowskis hermeneutische Methode könnte diesem Umstand Abhilfe leisten, das geschulte Auge muss sich nicht auf bereits vorhandenes aber offenbar ungenügendes Vokabular verlassen.

---

dieser Sequenz wird erneut Strzygowskis hermeneutisch methodischer Zugang deutlich, der in seinem Arbeitsgebiet – der (außer)europäischen Kunst – offensichtlich zielführend erschien. Auch in den Kategorien der Anschaulichkeit bzw. der realistischen Repräsentation sei die spätantike malerische Technik durchaus mit Beispielen der neueren Kunstgeschichte vergleichbar. So berichtet Bischof Asterios von Amaseia einige Szenen aus dem Martyrium der Heiligen Euphemia, die er in Chaldecon – einer Stadt gelegen in der Nachbarschaft Konstantinopels – gesehen habe. Asterios berufe sich in seinem Urteil über diese Szenen auf die altgriechische Kunst, ein Bezug auf die „behaupteten Kunstgrößen Roms“ hingegen fehle: Asterios betrat ein „Gotteshaus“ und erblickte darin „ein Gemälde das mich mächtig ergriff. Für ein Werk des Euphanor hätte man es halten können oder eines jener Alten, welche die Malerei zur Blüte gebracht und fast lebende Gemälde geschaffen haben.“ (S 119f) Dass diese Quelle antiker Kunstberichterstattung durch die Kunstgeschichte noch nicht „ausgenutzt“ worden ist, sei nur dadurch zu erklären, dass man sie für „rhetorische Erfindung“ gehalten habe, ähnlich wie „die Eikones des Philostrat“. (S 122) In der Erwähnung Philostrats betont Strzygowski erneut die große Tradition spätantiker Kunst, einer unrichtigen wissenschaftlichen Rezeption zum Trotz. Der blutrünstige Realismus dieser Gemälde stehe nicht hinter den „berüchtigten Wandbildern von Sto. Stefano auf dem Cölius oder der Marter des hl. Erasmus, die Nic. Poussin 1633 für S. Peter gemalt hat, zurück.“ (S122)

<sup>816</sup> Ebenda, S 127.

Einer genaueren Untersuchung will Strzygowski zunächst den Formen der die Fassade gliedernden Frieße widmen. Diese Gesimse seien zweifellos „antik“, vergleichbare Arbeiten fänden sich in Damaskus, Baalbek und in Palmyra.<sup>817</sup> Der besondere motivische, ornamentale Reichtum der Gesimse, vor allem der Sima, sei im Vergleich mit vorchristlichen Bauwerken aber auch mit jenen des vierten, fünften und sechsten Jahrhunderts auffällig. Daher handle es sich wohl um eine Schöpfung der ersten Hälfte des vierten Jahrhunderts. Die Schnitte der Akanthusblätter der Gesimse würden nach Ägypten verweisen, wo sich Denkmäler erhalten haben, welche ebenfalls „unzweifelhaft in die Übergangszeit von der antiken zur christlichen Kunst zu datieren sind.“<sup>818</sup>

Bei der Fassade dürfte es sich um einen Rest eines „Prachtbaues aus der Zeit Konstantins“ handeln – allein „unser Kunsturteil“ war nicht „reif genug“, um „solche Thatsachen feststellen zu können.“<sup>819</sup> Die besprochenen Gesimse wiesen nichts charakteristisch Römisches auf, nur insofern als im „Römischen griechische Kunst“ stecke, „individuell Römisches“ sei aber nichts darin. Im Gegenteil: Römische Elemente, wie sie von Vitruv beschrieben worden waren, und die uns aus eigener Anschauung und Empfindung bekannt seien, nämlich jene „mathematisch genauen Verhältnisse der Glieder untereinander, die strenge Beschränkung auf gewisse Formen in bestimmter Reihenfolge und die kühle Eleganz des Blattschnittes“ seien nicht in den Formen der Grabeskirche zu finden. Was die Gesimsformen der Kirche „auszeichnet und anziehend macht, ist gerade der Mangel der strengen römischen Gesetzmäßigkeit“ - „dem Auge“ böte sich hier keine „festgeschraubte Devise“ römischer Ingenieurskunst sondern „freies, wenn auch in sehr bescheidenen Grenzen schaltendes künstlerisches Gestalten“. Die Art und Weise der Gestaltung der immer „neue(n) Blattvariationen“, „die stille Freude“, welche aus den Formreizen der Konsolen spräche – all dies zeige „einen liebevoll der Arbeit hingeebenen Künstler, einen auf das Malerisch-Anziehende gerichteten Geist, nicht den römischen, akademisch gebildeten Ingenieur, der imposant wirken will. Das ist griechische Kunst, wenn auch aus den Händen eines späthellenischen Epigonen. Von römischer Reichkunst kann nicht die Rede sein.“<sup>820</sup> Der architektonische Rest des von Konstantin geplanten „Prachtbaues am heiligen Grabe“ sei

---

<sup>817</sup> Ebenda, S 129f.

<sup>818</sup> Ebenda, S 131ff.

<sup>819</sup> Ebenda, S 136.

<sup>820</sup> Ebenda, S 147. Für Margaret Olin ist dieser von Strzygowski näher ausgeführte Gegensatz zwischen griechischem und römischem Stil Zeichen seiner auf Nationalismus basierenden Kunstanschauung. Vgl. Olin, Nationalism, 1996, S 462. Tatsächlich bewegt sich Strzygowski terminologisch und inhaltlich in der Tradition des Philhellenismus, der sich seit den Tagen Winckelmanns mit dem Problem einer Scheidung zwischen griechischem Original und römischer Kopie beschäftigte.

also bestimmt keine von Rom geprägte „Schöpfung“ – „im Gegenteil, alles daran ist unrömisch. Griechischer, besser hellenistischer Geist spricht aus diesen bescheidenen Resten“, verwandt den „Denkmälern des syrischen und kleinasiatischen Kreises“ und der „christlichen Kunst des Jerusalem benachbarten syrischen und ägyptischen Kreises. Es ist also bodenständige Kunst, was uns hier entgegentritt.“

Dieser Abschnitt zeigt sehr deutlich Strzygowskis Auffassung griechischen und römischen Stils. Während der erstere geprägt ist durch das freie Walten künstlerischer Kreativität, durch die Freude an Form und Material, ist der römische Stil ein technisch-akademischer, kühl auf seine Funktion und Wirkung hin berechnet. Diese Wertung lässt bereits Strzygowskis spätere scharfe Differenzierung eines entfremdeten Machtstils erahnen. In der Beschreibung griechischer Kunst dagegen klingt nur zu deutlich Winckelmanns Diktum von der „trauten Einfalt und stillen Größe“ an und erneut betont Strzygowski – auch in Winckelmann-Brunn`scher Tradition – die Bedeutung des „Auges“, dem sich diese Kunstwelten erschließen.

Im Gegensatz zur herkömmlichen entwicklungsgeschichtlichen Theorie wäre demnach nicht Rom Ausgangspunkt und Zentrum, vielmehr habe diese Rolle Konstantinopel bis ins fünfte und sechste Jahrhundert gespielt. Ab der Völkerwanderung beginnen im Norden die Germanen und im Süden die Araber „eigene Wege zu gehen; das alte Mutterland der Kunst, der Orient, verfällt dauernd dem Schicksal, das ihm schon, als Griechen und Römer noch wehrhaft dastanden, von Babylon und Karthago aus gedroht hatte: die Lähmung durch die Semiten tritt ein. Die nachdrängenden mongolischen Stämme vollenden, was die Araber, die direkten Erben der hellenistisch-christlichen Welt, etwa noch versäumt hatten. Inzwischen entsteht die grosse germanische Kunstblüte im Norden und beginnt man in Italien die Antike wieder auszugraben. Das ewige Rom, diesmal in christlichem Gewande tritt wieder in den Vordergrund, und wir gewöhnen uns, alles was christlich ist, von ihm ausgehen zu lassen.“<sup>821</sup>

Die Rolle des Orients in der Entwicklung der frühchristlichen Kunst weiter zu erforschen wird die Aufgabe der Zukunft sein, so schließt Strzygowski *Orient oder Rom*.

### *Hellas vs. Babylon*

Am Dienstag, dem 18. Februar 1902, erschien in der Beilage zur Allgemeinen Zeitung, München (Herausgeber Dr. Oskar Bulle), ein Artikel Strzygowskis, der seinen Ruf wie kein

---

<sup>821</sup> Strzygowski, *Orient oder Rom*, 1901, S 148ff.

anderer prägen wird und dessen Titel als Chiffre nicht nur für Strzygowskis Frühwerk gilt. Es handelt sich dabei um *Hellas in des Orients Umarmung*.

Strzygowski beginnt seinen Text mit dem allgemeinen Hinweis auf die seiner Disziplin immanente Forschungsfrage nach der „genetische(n) Entwicklung“ der Kunst, der „denkende(n) Historiker“ werde „ganz allgemein in die Bahnen entwicklungsgeschichtlicher Forschung“ gedrängt. Dies ergebe die Herausforderung gerade auch für die „neueren Kunsthistoriker“ über die Köpfe der eigentlich zuständigen Klassischen Archäologen, Assyrologen oder Ägyptologen die Frage nach den Anfängen der Kunst zu stellen. Zwei Wiener Gelehrte, nämlich Wickhoff und Riegl, hätten einen derartigen Versuch unternommen, in „monographischen, streng fachwissenschaftlichen Untersuchungen“ mit dem Anspruch „den Weg durch analytisch bis ins Einzelne gehende Studien bahnen (zu) wollen“.<sup>822</sup> Es sei im Grunde so unerklärlich wie unstatthaft, dass die Werke Riegls und Wickhoffs keinen fachwissenschaftlichen „Widerhall“ ausgelöst hätten und auch deshalb erscheine Strzygowskis Entgegnung; die in der *Wiener Genesis* bzw. in *Spättrömische Kunstindustrie* postulierten *Entwicklungstheorien* seien inhaltlich freilich abzulehnen. Es kranke bei beiden daran: „sie kennen den Orient nicht. Sowohl Wickhoff wie Riegl liegt Rom im Blute“ beide wären Vertreter einer „ultramontanen Richtung, die alles auf Rom zurückführen will, und wie ein Alp auf so manchem Zweige der wissenschaftlichen Geschichtsforschung liegt“.<sup>823</sup> Wickhoff sähe im malerischen Kolorismus einer flavisch-trajanischen Kunst die Betonung von in der griechischen Kunst vernachlässigten Elementen. Diese „Reichskunst“ sei von Rom ausgegangen, habe das ganze Imperium noch einmal künstlerisch geprägt und sei keinesfalls mit einer griechisch-hellenistischen Kunst zu verwechseln. Wickhoff sei zwar zunächst gegen Riegl zuzustimmen, wenn er vertrete, die antike Kunst habe in ihrem Entwicklungsgang „alle Stadien durchlaufen“, und sei vor dem Zusammenbruch beim „modernen Kolorismus“ angelangt, man wusste also in „der Art des Velasquez und Rembrandt zu malen“. Auch die dort entwickelte Raumvorstellung entspräche jener, „in der wir seit Leonardo und den großen Impressionisten des 17. Jahrhunderts stehen.“ Rom habe freilich mit dieser Entwicklung nichts zu tun, es handle sich bei der flavisch-trajanischen Kunst um nichts anderes als eine „Nachblüte jener großen Barockzeit der Griechen“.<sup>824</sup>

Höchstwahrscheinlich habe sich dieser Stil zuerst in der Malerei entwickelt: Kunstwerke wie der „farnesische Stier, der borghesische Fechter, die Ringergruppe“ seien „in ihrer

---

<sup>822</sup> Strzygowski, *Umarmung*, 1902, S 313, Sp. 1.

<sup>823</sup> Ebenda, Sp. 2.

<sup>824</sup> Ebenda, Sp. 1.

vollständigen Emanzipation von den Raumgesetzen der Blütezeit der griechischen Kunst nur zu verstehen, weil durch die spezifischen Möglichkeiten der Malerei die Prinzipien des geometrisierenden Tiefenraumes durchbrochen worden waren. (Abbildungen 69, 70) Vor dem endgültigen Dahinscheiden werde die römische Kunst durch „angeborenen Realismus im Portrait“ bewahrt, jedoch „die Zersetzung ist doch da und unaufhaltsam.“

Die römische Kunst existiere bereits nicht mehr, als das eintritt, was Riegl „spätromische Kunst“ nennt. Vielmehr: Die antike Kunst habe einen Kreislauf vollendet, sie stelle eine geschlossene Entwicklung dar und werde nicht durch die abendländische Kunst fortgeführt. Ähnlich sei es mit jener Kunst, deren Forschungsgebiet durch die Aufgaben der neueren und neuesten Kunstgeschichte eingegrenzt sei: „Unsere moderne Kunst entwickelt sich vom Schmuckstil der wandernden Germanen oder „Slavokeltogermanen“ und im Monumentalen unter Anlehnung an die Antike und Byzanz, zu jener allein einer Parallele mit der Antike würdigen Blüthe der Gothik, jener Freude an der landschaftlichen Natur, die dem antiken Anthropomorphismus entgegen sich im farbigen Innenraum der Kathedralen und ihrem plastischen Außenschmuck ankündigt, im Faltenwurf der Statuen eine unvergleichliche Höhe erreicht, und dann ihre große Blüthe in der niederländischen Landschaftsmalerei und jetzt in Böcklin hat.“

Ähnlich aber wie die Antike durch den Orient behindert und schließlich ausgelöscht wurde, wird die neuere Kunst durch den humanistischen Rückbezug auf die Antike in ihrer Entwicklung gestört: „Das, was immer wieder in den Weg tritt, ist die Antike. Unter ihrem Einfluss wird die Gothik in Italien zur Renaissance, auf den kräftigen germanischen Stamm wird dort das antike Reis gepropft, das, im italischen Boden zu prachtvoller Blüthe gedeihend, über die Alpen verpflanzt ein manieriertes Ding ohne Leben wird und uns immer wieder mit seinen Allüren plagt.“<sup>825</sup>Eine noch drastischere Metapher wählt Strzygowski für die Beziehung zwischen Hellas und dem Orient, als einleitendes Bild dient ihm Delacroix mit seinem Gemetzel von Chios. (Abbildung 71) Darin wird eine Personifikation von Hellas von einem türkischen Kämpfer an den Sattelknauf seines Pferdes gebunden. Inspiriert durch diesen emblematischen Entwurf seiner eigenen Theorie geht Strzygowski nunmehr dazu über selbst eine Bildersprache zu entwerfen: „Wenn ich versuchen sollte, ähnlich die Schicksale der altgriechischen Kunst im Bilde darzustellen, so würde ich einen Zyklus schaffen, dessen erstes Blatt zeigte, wie die Eltern, aus dem Norden einwandernd, das blühende Kind einer orientalischen Amme in die Arme legen. Ich würde dann ein Frühlingbild von der Art Böcklins oder des Puvis de Chavannes malen, in dem ein Menschenkind von hinreißender Schönheit und Anmuth ganz aufgeht im Blühen und

---

<sup>825</sup> Ebenda, Sp. 2.

*Gedeihen der eigenen Existenz, eine Psyche, bewundert, gepflegt und angebetet von Mit- und Nachwelt. Im dritten Bild zeigte ich, wie die reife Schöne, deren Sinn auf Macht und Besitz steht, sich einem alten Semiten verkauft, der sie die erste unter den Schätzen seines Harems sein lässt. Prunkende Feste werden gefeiert, bei denen Hellas den Ton angibt, und die semitische Sippschaft, strotzend in Seide, Gold und Edelsteinen die Gesellschaft bildet. Und endlich würde ich zeigen, wie diese Sippschaft sich nach dem Tode der Psyche von Hellas in deren eigenstem Erbe festsetzt und so die Herrschaft im römischen Gesamtreich antritt.“<sup>826</sup>*

Wickhoff hingegen hätte die „griechische Schöne Rom vermählt und im Triumph durch den Orient geführt“, nach Riegl hätte dann nochmals eine „aus der Vollkraft ihres Wollens entstehende Blüthe“ eingesetzt. Diese Vorstellungen seien falsch, das könne Strzygowski aus über zwölf Jahren orientalischen Aufenthalts bestätigen. Es müsse daher ein Bruch herbeigeführt werden mit der lateinisch-westlichen Überlieferung, welche uns eine mehr oder weniger stringente Entwicklung von einer altorientalischen zu einer griechischen und schließlich zu einer römischen Kunst führte. Womit ebenfalls gebrochen werden müsse, sei die wissenschaftliche Tradition, die aufbauend auf „literarischen Quellen, die, national gefärbt, uns Griechen und Lateiner hinterlassen haben, und die wir als gläubige Ultramontane in ihrem Sinne ergänzt haben.“ Vielmehr müsse eine zukünftige Wissenschaft allein vom Denkmälerbefund ausgehen, und zwar ohne den persischen, spätsemitischen und späthamitischen Anteil zu vernachlässigen.

Die „reine, duftige Psyche von Hellas“ sei schon immer von „erbgesehnen Feinden“ umgeben gewesen, die jedoch keine Macht über Hellas besessen hätten, solange diese „in glücklicher Selbstvergessenheit im eigenen Lande“ blieb: Als Hellas sie jedoch „im eigenen Lande aufsucht, da erlangen sie erst Einfluß, dann Macht, endlich den Sieg.“ Der Orient erweise sich als unüberwindlich, das „Bild des ewigen Juden“, der sich zäh behauptet, träfe hier zu: „Was wir die byzantinische Kunst nennen, das ist der alte Orient, das ist der Sieg des greisen Ahasvers über die Schönheit von Hellas und die imposante Größe Roms.“<sup>827</sup> Das Beispiel Ägyptens zeige dies sehr deutlich: Dort sei alles, was an Alexanders Hellenismus erinnere, verschwunden. Es gäbe hier keine Spuren mehr von Hellas, es sei „im Kern so durch und durch orientalisch geblieben, wie es seit Urzeiten war, heute ist und bleiben wird.“<sup>828</sup> Neueste Funde würden diese Annahmen unterstützen, etwa die Entdeckung einer Grabanlage: „Wer erwartet, mitten in der Gründung des großen Alexander, dem Herzen

---

<sup>826</sup> Ebenda, S 314, Sp. 2.

<sup>827</sup> Ebenda, S 315, Sp. 1. Zu Strzygowskis frühem Antisemitismus vgl. zuletzt Vasold, Strzygowski, Riegl, 2008, S 100ff sowie weiter unten.

<sup>828</sup> Ebenda.

*jener Welt, deren Pulsschlag man auf Schritt und Tritt in dem kaiserlichen Rom verspürt, dem Zentrum des Hellenismus, eine feenhaft reiche Grabanlage zu finden, die so durch und durch im altheimischen, ägyptischen Stil gehalten ist, dass man Mühe hat, griechisch-römische Züge zu entdecken, die dann die Handhabe bieten, diesen Bau in die Zeit etwa zwischen Vespasian und Hadrian zu datieren!*<sup>829</sup> Ähnliches lasse sich für das Zweistromland, Syrien und Kleinasien sagen, die *„hellenistische Kultur ist ganz überschwemmt worden von der persischen“*.<sup>830</sup> Die *„Sassanidenkunst“* sei das *„eigentliche Verhängnis der hellenischen Kunst im Orient“* gewesen. Sie hielte einerseits *„im eigenen Lande ungebrochen das Haupt der alten Tradition“* hoch und verfüge andererseits auch noch über eine *„Industrie“* und werde so zum Konkurrenten des *„Griechisch-Römischen“*.<sup>831</sup> Bis nach Hellas selbst reicht nun der orientalische Einfluss, als Beispiel gilt Strzygowski das Denkmal des *„Philopappos“* – den endgültigen Sieg trage der Orient aber erst im fünften Jahrhundert davon, als der Byzantinismus vordränge. Weitere Beispiele wären der Diokletianspalast, St. Constanza in Rom ebenso wie das Grab des Theoderich, sowie das Vordringen des Mithraskults diese Verschiebungen der Mentalität ebenfalls anzeige: *„Was sind wir Christen selbst anderes, als lebende Belege des aus dem Orient über Hellas hinweg nach dem Westen vordringenden Lichtes? An dem Christentum ist ja der alte Orient wieder erstarkt, in dessen Kunst findet er sich auch in der äußeren Form wieder, und erst in dieser neuesten, von einem bahnbrechen ethischen Keimgedanken durchsetzten Form gelingt es ihm ja, Hellas zu ersticken.“*<sup>832</sup> Von einem Siegeszug des Hellenismus kann jedoch keineswegs gesprochen werden, vielmehr tritt eine Gegenbewegung ein, die schließlich Hellas selbst und sogar Rom erreicht.

Im letzten Teil des Essays kommt der Autor schließlich nochmals auf den Stil der spätrömischen Zeit zu sprechen. Dieser sei aber keineswegs ein spätrömischer, sondern vielmehr bereits ein byzantinischer, der jedoch erst im Konstantinopel des sechsten Jahrhunderts voll entwickelt scheint. Dieser Stil nunmehr sei kein von Hellas oder dem Hellenismus – Strzygowski trifft bereits hier die später so wichtige Differenzierung – inspirierter, vielmehr sei es der siegreich vordringende Orient, der den byzantinischen Stil präge: *„Das Wesen des neuen Stiles ist von vornherein ein orientalisches, weil seine Seele, das Christentum, auf semitischer Basis erwächst.“* Die religiösen Differenzen der frühchristlichen Kirche zeigten *„scharf“* den *„Gegensatz der Elemente des Ostreiches an,*

---

<sup>829</sup> Ebenda, Sp. 2. Vgl. dazu Josef Strzygowski, Die neuentdeckte Prachtkatakomben von Alexandria, in: Zeitschrift für Bildende Kunst, Leipzig, 1902, S 112-115. Auf den Text wird weiter unten eingegangen.

<sup>830</sup> Ebenda, S 316. Sp. 1.

<sup>831</sup> Ebenda, Sp. 2.

<sup>832</sup> Ebenda, S 317, Sp. 1.

*Orientalen untereinander und Griechen als äußerlich Herrschende treffen darin in scharfen Gegensätzen aufeinander.*<sup>833</sup> Sieger in diesem Streit bliebe der „*monophysitistische Süden*“, erst als dieser durch die Araber aus Konstantinopel „*losgerissen*“ werde, hätte dort im „*Bilderstreit*“ das griechische Element wieder die Oberhand gewonnen.

Am Beispiel der religiösen Architektur ließen sich die Gegensätze anschaulich darstellen. Die Griechen verwandelten den ägyptisch-hethitischen Steintempel durch die Hereinnahme gewisser chaldäisch-assyrischer Elemente, wie auch durch jene des Holzbaues in eine in die Höhe – vom Dorischen zum Korinthischen – strebende Architektur. Die größte Leistung griechischer Architektur sei es gewesen, den „*ästhetischen Werth(es) der leeren Steinwand*“ zu entdecken, der im fundamentalen Gegensatz zu dem ägyptischen Horror vacui – „*der Ägypter hielt die Wand erst dann für vollendet, wenn er sie von oben bis unten, von innen und außen in Streifen mit Reliefs beschrieben hatte*“ – stehe. Dies zusammen lässt den griechischen Tempel ästhetisch über die orientalische Bauweise triumphieren: „*Der eigentliche Adel des antiken Tempels liegt nicht so sehr in seiner Formschönheit, als darin, daß deren Bewegung sich abhebt von der stolzen Ruhe einer schmucklosen Fläche. Darin liegt das spezifisch Hellenische, allem Orient künstlerisch weit Ueberlegene.*“<sup>834</sup>

Das byzantinische Bedürfnis nach Kolorismus, nach Farbe im Innenraum lässt nunmehr Asien seinen Einzug im „*hellenistischen Orient, in Byzanz*“ halten. Die Wand wird durch importierte Seidenstoffe verkleidet, Glasmosaiken entstehen und die altorientalische Bohrtechnik bricht die Wände auf, „*womit sich der Kolorismus in der Steinarbeit durchsetzt.*“ Diese neue Kunstanschauung mache sich darüber hinaus auch in der Plastik bemerkbar, das Figurale, das ausladende Relief trete zurück in „*seine altorientalische Flächenhaftigkeit.*“ Der Goldgrund verdränge „*allen natürlichen Hintergrund*“ kurz: „*Die Kunst stürzt von dem hohen Sockel, auf dem (sic!) sie die Griechen gehoben hatten, herab, es ist die orientalische Sippschaft, die ihre Schönheit verräth.*“ Der Autor wiederholt und verschärft nun nochmals seine Vorwürfe der griechischen Kunst gegenüber: „*An die Stelle der hohen Frau, voll adeliger Selbstbestimmung, tritt wieder jene Sklavin, die sich zu allem als Mittel hergibt. Die Malerei wird, was sie im alten Orient war, eine Bilderschrift in der Hand der Mächtigen und Priester. Sie muß erzählen, verhimmeln, bedrohen, muß Menschen zu unnahbaren Göttern und Gott dem von Cäsar und Synode blieben Maßstab gleich machen. So wird sie zur Metze, die den Beschauer mit ihren Blicken verfolgt und ihren Effekt durch den verführerischen Prunk der Kleidung, die von ihr allein bewahrten Geheimnisse der Technik und die hochfahrenden, durch ein festes Zeremoniell mit hieratischen Typen geregelten*

---

<sup>833</sup> Ebenda, S 325, Sp. 2.

<sup>834</sup> Ebenda, S 326, Sp. 1.

*Manieren erzielt, deren Zauber sich im Mittelalter selbst die sonnigen, griechengleichen Barbaren des Nordens nicht entziehen können.*<sup>835</sup> Entfremdet durch den orientalischen Einfluss auch das „*trauliche, stille Verhältniß*“ welches der griechische Künstler zur Natur pflog.

### *Vorwärts in die Vergangenheit: Von Byzanz nach Hellas*

In *Hellas in des Orients Umarmung* nimmt Strzygowski nunmehr ausdrücklich in einer Weise Stellung, die in den vorangegangenen Arbeiten bereits angedeutet gewesen war.<sup>836</sup> Das Interesse an der Genese der Bildenden Kunst bringt ihn dazu, die Fragen nach den Anfängen zu stellen. Nach einigen Stellungnahmen, die „*unsere moderne Kunst*“ mit jener der slawisch-keltisch-germanischen Kunst der Völkerwanderung in Beziehung setzen,

---

<sup>835</sup> Strzygowski, *Umarmung*, 1902, S 326, Sp. 2. Die *Griechengleichheit* der Barbaren des Nordens verweist einerseits auf die hohe Begabung dieser Menschen und bezeichnet einen möglichen anderen, ähnlich begabten, *Anfang* von Kultur – als es jener der Klassik gewesen war. Die Zuereckennung eines neuen Menschentums im Norden geht auf Herder zurück. Vgl. Karl Heinz Bohrer, *Der Mythos vom Norden, Studien zur romantischen Geschichtsprophetie, Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät der Ruprecht-Karl-Universität Heidelberg, Köln, 1961, S 72ff.* Herders Wirkung sei einem „*Funkenflug*“ vergleichbar, an welchem „*sich das geschichtliche Bewußtsein der romantischen Generation entzündert*“ konnte. Ebenda, S 79.

<sup>836</sup> Umso unverständlicher wenn Marchand, *Rhetoric*, 1994, S 116 meint: „*Seen in the context of German philhellenism's ebbing cultural centrality and the political crisis of the Austrian Empire, his veneration of the Orient, against both Greece and Rome, is indicative of the birth of a new antihumanist age.*“ Strzygowski erweist sich vielmehr als Erbe des Philhellenismus wenn er griechische Freiheit gegen orientalischen Zwang ausspielt. Eine „Verehrung“ („*veneration*“) des Orients kann bei Strzygowski nicht nachgewiesen werden. Strzygowski muss sich in das Bild eines antihumanistischen, akademischen Außenseiters („*Grub street*“), das Marchand von ihm zeichnet, einfügen. Nach Marchand wäre Strzygowski 1894/95 anlässlich einer Ägypten-Reise von einem Bewunderer des Orients zu einem Partisan („*partisan*“) des Orients geworden. Strzygowski hätte aufgrund seiner Beschäftigung mit koptischer Kunst „*first experienced the thrill of breaking new art historical ground*“, dies hätte den „*student*“(!) begeistert. Vgl. ebenda, S 117. Strzygowski war zu dieser Zeit, obwohl noch jung, bereits Universitätsprofessor in Graz, Marchand unterschlägt weiters, dass die Beschäftigung mit koptischer Kunst nicht die erste derartige Erfahrung gewesen war, wie sich aus der Bibliographie Strzygowskis leicht ersehen lässt. In ihrer zwei Jahre später erstmals erschienen grundlegenden Studie *Down from Olympus, Archaeology and Philhellenism in Germany, 1750-1970*, Princeton, 1996, verweist Marchand auf eine Intervention Strzygowskis zu Gunsten des gymnasialen Griechisch-Unterrichts. Vgl. ebenda S 348. Die Bezeichnung Strzygowskis als orientalischer „*partisan*“ verwendet schon Marquand, *Strzygowski*, 1910, S 360, meint hier jedoch keine ästhetische, sondern eine wissenschaftliche Überzeugung.

inklusive eines Seitenhiebes auf die Antike – hier ist wohl schon der Gegensatz zwischen nordischem und südlichem Stil vorbereitet – kommt er zum Kern seines Aufsatzes: Der Beschreibung der Entwicklung jener Kunst, die die Basis der späteren Umformungen darstellt, der altgriechischen, in archaischer und klassischer Ausprägung. Grundakkord dieser Kunst – und dies findet sich bereits in der Dissertation angedeutet – ist die *Freiheit*, die sich auch noch in der Spätantike, als bereits der Einfluss des zersetzenden Christentums fühlbar wurde, in der Sarkophagplastik äußere.<sup>837</sup> Auch in seiner Auseinandersetzung mit dem zentralen Ort griechischer Demokratie, der Athener Akropolis, deutet sich dieses Verständnis an. Die endgültige Christianisierung der Akropolis konnte erst eintausend Jahre nach Christi Geburt durchgesetzt werden, da erst dann das Pantheon der Muttergottes geweiht wurde. Vorher läge es laut Strzygowski nahe, eine Weihe an Sophia, griechische Göttin der Weisheit, in der Nachfolge Pallas Athenes zu vermuten, um das Athener Bürgertum nicht vor den Kopf zu stoßen.<sup>838</sup> Wenn die Akropolis in der Folge der Christianisierung zwar im vierten Jahrhundert ihren staatspolitischen bzw. –kultischen Wert verloren habe, so sei sie sich doch als offener Raum zu denken, in welchem die Athener über den „*Kunstwert(e)*“ ihrer Vergangenheit memorieren konnten.<sup>839</sup> Obsiegen konnte die christliche Kultur in Athen auch nur deswegen, weil sie bereits auf der vorangehenden Romanisierung aufbauen konnte. Die christianisierten römischen Kaiser, in ihrem Kampf gegen die Freiheit der Athener Akademie, wie auch der sonstigen griechischen oder griechisch geprägten Universitäten, führten das Christentum in Hellas ein, das nicht von vorneherein mit einer Basis im Volk rechnen konnte.<sup>840</sup> Der Einfluss machtpolitischer Strategien auf die Entwicklung der Kunst tritt sehr deutlich in seiner Einschätzung der byzantinischen Entwicklung zu Tage, jedoch wirke bereits das Christentum *an sich* zersetzend auf die antike Manier. So werde etwa aus ideologischen Gründen auf die Darstellung der menschlichen Gestalt verzichtet: „*Der Mensch aber, vom Christen in seiner körperlichen Form vernachlässigt und ausschließlich zum Bilde seines inneren Wertes gemacht, wird unter Händen des byzantinischen Künstlers ein Schemen der antiken Kunst.*“<sup>841</sup> Nichts desto trotz fänden sich Spuren der hellenischen Freiheit in den Artefakten selbst, etwa in dem in *Orient oder Rom* beschriebenen Christusrelief, in welchem Strzygowski „*absolute Ruhe*“ und jenen „*Hauch göttlicher Unnahbarkeit*“ eingeschrieben sieht, den erst Raffael wieder erreichen sollte. Es sei auch kein Einfluss einer italischen oder gar byzantinischen Ikonographie der Macht bemerkbar, die Darstellung wirke selbst ohne

---

<sup>837</sup> Strzygowski, Taufe Christi, 1885, S 69.

<sup>838</sup> Strzygowski, Akropolis, 1889, S 274.

<sup>839</sup> Ebenda, S 272.

<sup>840</sup> Ebenda, S 276 bzw. Strzygowski, Wasserbehälter, 1893, S 178f.

<sup>841</sup> Strzygowski, altbyzantinische Plastik, 1892, S 582.

christliche Zeichen als eine „*vornehme, bedeutende Erscheinung*“, der man nur nahe kommen könne, wenn man das „*Beste(s) im Herzen bereit halte(n)*.“

Der Darstellungstypus könne sich auf eine Abstammung aus der Blütezeit griechischer Kunst berufen, und habe dort als Zeichen „*geistigen Adels*“ firmiert. Beispiel sei der *Sophokles des Lateran* (Abbildung 67), mit welchem der Berliner Christus die „*aufrechte Haltung*“, den „*schauend in die Ferne gerichtete(n) Blick*“ wie auch die Art der Gewandung teile.<sup>842</sup> Christus trete geradezu als „*neuer Sophokles in idealer Schönheit auf*“ und stehe in „*offenbarem Gegensatz zu seinen beiden mehr orientalisch repräsentierend eingeführten Begleitern*.“<sup>843</sup> Interessanterweise verwendet auch Julius Langbehn, der mit Strzygowski den Lehrer Heinrich von Brunn teilt, den Sophokles, der „*schönste(n) aller griechischen Porträtstatuen*“ um ihn dem *Aristoteles Spada* gegenüberzustellen. Zeige sich im Aristoteles das „*Bild eines grübelnden unfrohen sich selbst und die Welt zerfasernden Forschers*“ sei der Sophokles in „*geistige(r)*“ wie „*körperliche(r) Frische*“ ein „*Urbild echter und gesunder Menschlichkeit*“.<sup>844</sup>

Der Christus, an anderer Stelle auch als „*Christus-Geistesheld(en)*“<sup>845</sup> bezeichnet, ist Strzygowski das „*Idealbild jugendlicher Schönheit*“, eine „*letzte Schöpfung des hellenischen Geistes*“, die sich auffallend von den Bildfindungen der römischen Ikonographie unterscheidet.<sup>846</sup> Gerade an der Heranziehung des Christus-Typus entzündete sich auch die zeitgenössische Kritik, etwa jene des Rezensenten der Byzantinischen Zeitschrift: „*Was S. über den Christustypus am Sarkophag des Berliner Museums sagt, ist angesichts des Monumentes, eines Kopfes mit zerschlagenem Gesicht (S. 59) kaum kontrollierbar, und der Vergleich der Haltung der Figur mit dem Sophokles des Lateranischen Museums ist mir unverständlich*.“<sup>847</sup>

Gerade die Kritik an dieser Hypothese könnte der Grund für die Beschäftigung Strzygowskis mit dem Bild Christi in diesen Jahren gewesen sein, so erfolgten 1903 verschiedene Aufsätze und Rezensionen zu diesem Thema.<sup>848</sup> Wichtigste eigene Klarstellung ist der

---

<sup>842</sup> Strzygowski, *Orient oder Rom*, 1901, S 58f.

<sup>843</sup> Strzygowski, *Kleinasien*, 1903, S 197.

<sup>844</sup> Langbehn, *Rembrandt als Erzieher*, 1890, S 288f.

<sup>845</sup> Strzygowski, *Kleinasien*, 1903, S 199.

<sup>846</sup> Strzygowski, *Orient oder Rom*, 1901, S 59.

<sup>847</sup> J. Paul Richter, *Josef Strzygowski, Orient oder Rom. Beiträge zur Geschichte der spätantiken und frühchristlichen Kunst*, Leipzig, 1901, S 562-564, in: Karl Krumbacher (Hg.), *Byzantinische Zeitschrift*, Band XI, Leipzig, 1902, hier S 564.

<sup>848</sup> Josef Strzygowski, *F. de Mèly, Le Saint Suaire de Turin est-il authentique? Les représentations de Christ à travers les ages*. Paris, 1902, S 428-429, in: Karl Krumbacher (Hg.), *Byzantinische Zeitschrift*,

Artikel *Christus in hellenistischer und orientalischer Auffassung*, publiziert an eben jenem Ort, der Beilage der Münchner Allgemeinen Zeitung, in welcher er ein Jahr zuvor *Hellas in des Orients Umarmung* veröffentlichte.<sup>849</sup> Seinem Artikel stellt er die Frage voran, wie das Bild der „*leiblichen Erscheinung*“ Jesu entstanden sei: Bevor sich Künstlerindividuen mit dem Thema auseinandersetzen, wäre diese Bildaufgabe durch bestimmte „*Typen*“ gelöst worden. So ergäbe sich auch eine Divergenz zwischen der schriftlichen und der bildlichen Überlieferung, etwa bis ins IV. Jahrhundert seien die Kirchenväter nicht von einer *schönen* Gestalt Christi ausgegangen, anders die überlieferten Artefakte. Dort sei Christus als „*schöner, bartloser Jüngling*“ gezeigt. Die bildliche Überlieferung wurde nach Strzygowski besonders durch die Gnosis beeinflusst, die ihrerseits dem „*in seiner Vollkraft stehen Hellenismus*“ angehörte. Die Kirche hätte sich dem religiösen Bedürfnis der Zeit fügen müssen, welches „*Hellenismus und Christentum wie mit anderen orientalischen Religionselementen*“ verknüpfte. Der „*schöne(r), bartlose(r) Jüngling*“ war Ergebnis dieser gnostisch-hellenistischen Imagination – und wie in *Orient oder Rom* besteht Strzygowski auch in diesem Text auf der Verwandtschaft der von ihm präsentierten Christusfigur mit dem *Sophokles des Lateran*: „*Diese Uebertragung entspringt ebenso dem Geist des Hellenismus wie das Festhalten des Eubuleustypus etwa für den Kopf im gleichen Relief oder eines dem Eros von Centocelle nahe stehenden Typus für den Guten Hirten des Lateran.*“ (Abbildungen 72, 73) Der hellenistische Typus integriere eine „*statuarische(n) Haltung von geradezu hellenischer Urform*“. Der *Sophokles* bzw. die ihm so eng verwandte Christusfigur schließen demnach nicht nur an hellenistische Vorbilder an, sondern können sich direkt auf die „*hellenische(r) Urform*“ berufen – auf die Kunst einer Zeit also, die noch nicht durch die Alexanderfeldzüge orientalisiert worden war. Doch auch diese kurze Blüte des Hellenismus ist nicht in der Lage sich angesichts der Nähe des Orients auf Dauer zu behaupten: „*Ich kämpfe seit Jahr und Tag für die an der Hand des Studiums der christlichen Kunst im Orient*

---

Band XII, Leipzig, 1903. Strzygowski lobt den Autor besonders dafür, dass dieser die „*Resultate meiner Forschungen in „Orient oder Rom“ so schnell nutzbar gemacht*“ habe, ebd. S 428. In diesem Zusammenhang steht wohl auch das Interesse Strzygowskis für J. E. Weis-Liebersdorfs Arbeit, der für den „*jugendlich schönen Christus der ältesten Kunstdenkmäler*“ im Zusammenhang mit den mangelnden diesbezüglichen Vorgaben der Kirchenväter in Beziehung setzt. Vgl. Josef Strzygowski, J. E. Weis-Liebersdorf, Christus und Apostelbilder. Einfluß der Apokryphen auf die ältesten Kunsttypen, Freiburg i.Br., 1902, S 429, in: Karl Krumbacher (Hg.), Byzantinische Zeitschrift, Band XII, Leipzig, 1903. Als Beleg für die Richtigkeit seiner Thesen führt Strzygowski einen Brief von E. v. Dobschütz an, und veröffentlicht ihn in der Byzantinischen Zeitschrift, vgl. Karl Krumbacher (Hg.), Byzantinische Zeitschrift, Band XII, Leipzig, 1903, S 698f.

<sup>849</sup> Josef Strzygowski, Christus in christlicher und orientalischer Auffassung, S 105-107, in: Beilage zur Allgemeinen Zeitung München, Nr. 14, 19. Januar 1903.

gewonnene Einsicht, dass der im 2. Jahrhundert so mächtig in das Christentum eindringende Hellenismus seit dem 4. Jahrhundert durch eine orientalische Flutwelle überrollt wird.“ Getragen war diese „orientalische Flutwelle“ vor allem durch die „altorientalische Unterschicht“ in Ägypten oder Syrien, es handle sich um eine „orientalische Reaktion, die ihre Hauptburg in Byzanz“ errichtet hatte. Dass sich diese Dominanz des Orients bis in den Westen verfolgen lässt, könne eben anhand des Christustypus gezeigt werden. Der bärtige Christus rekurriere auf eine orientalische Vorstellung, die eng an das gängige „jüdische(n) Mannesideal(s)“ geknüpft sei und mit Konstantins Bemühen einsetze, den „heiligen Stätten von Jerusalem“ ihre Bedeutung wiederzugeben: Es erfolge also nichts anderes als eine „Verdrängung des hellenistischen durch den jüdischen Christustypus“.<sup>850</sup> Es sei der Verdienst Nikolaus Müllers (Theologe, Kirchenhistoriker und Archäologe) gewesen, zuerst auf die „jüdische Tracht“ zahlreicher Christus-Darstellung hingewiesen zu haben. Dies sollte entweder auf die „Zugehörigkeit zum Stamme Israel“ oder auf die „irdische Herkunft“ des Abgebildeten verweisen, Jesus Christus demnach lokalisieren. Jerusalem und Syrien stünden auch an der Wiege von Bildfindungen wie etwa dem Pantokrator oder der Hetoimasia. In einer Rezension zu Joseph Wilperts *Malereien der Katakomben* betont Strzygowski, dass dieser ebenfalls der Meinung sei, Christus wäre ursprünglich bartlos dargestellt worden.<sup>851</sup> Typischerweise trete der bärtige Christus-Typus dort auf, wo dies

---

<sup>850</sup> Ebenda, S 105f. Vgl. auch Strzygowski, Kleinasien, 1903, S 183.

<sup>851</sup> J.S., Die Malerei in den Römischen Katakomben, in: Beilage zur Allgemeinen Zeitung München, Nr. 237 u. 238, 19./20. Oktober 1903, S 122-125, S 132-134, S 124. Der Artikel wird in Karasek, Verzeichnis, 1933, S 14 als Werk Strzygowskis angeführt. Bemerkenswert ist jedoch, dass der auf eine Rezension von Joseph Wilpert, Die Malereien der Katakomben Roms, Freiburg, 1903, angelegte Text nicht namentlich sondern nur mit den Initialen „J. S.“ gezeichnet ist. Seine sonstigen Stellungnahmen für die Beilage der Allgemeinen Zeitung (Strzygowski, Umarmung, 1902 oder ders., Christus, 1903) sind im Gegensatz dazu jeweils mit vollem Namen und Funktion bezeichnet. Ungewöhnlich auch, dass der Autor im letzten Teil des gegenständlichen Artikels über sich selbst in der dritten Person schreibt und sich als „unermüdlichen Grazer Forscher“ beschreibt, dessen Parole lautete: „Ex oriente lux!“, vgl. Strzygowski, Malerei, 1903, S 133. Möglicherweise hat es sich beim tatsächlichen Autor des (letzten Teils? des) Artikels demnach um einen Mitarbeiter Strzygowskis gehandelt. Gegen diese These spricht freilich, dass zwei Jahre später erneut ein Artikel in der Beilage der Münchner Allgemeinen Zeitung erscheint, welcher ebenfalls mit den Initialen „J.S.“ gezeichnet ist. Auch dieser Artikel wird in Karasek, 1933, S 15, als Werk Strzygowskis bezeichnet. Und auch hier schreibt Strzygowski offenbar von sich selbst in der Dritten Person, wenn er postuliert: „Es ist ein durchweg umstrittenes Feld, auf dem die Forschung sich hier bewegen muß: was dem einen „unzweifelhaft“ als abendländisch gilt, das spricht der andere mit ebenso zäher Hartnäckigkeit für die byzantinische Kultur an, den bedeutsamsten Schritt hat jüngst Strzygowski getan, wenn er gerade diese verdiente Kunst mit dem Oriente in Beziehung setzte.“ Der Autor „J.S.“ relativiert den

funktional gefordert sei: „Der bärtige Typus begegnet zuerst in Gerichtsszenen, also da, wo der Eindruck des Autoritätvollen und Majestätischen gewahrt werden sollte.“<sup>852</sup> Die Gleichsetzung orientalischer Ästhetik mit einer Formensprache der Macht, deutet sich in dieser Interpretation an.

Der bärtige Christus sei jedoch keinesfalls ein Hinweis auf Zeus oder andere griechische Götter – dies könne allenfalls eine nachträgliche Identifikation sein. Die Geschichte des Christusbildes zeige, dass „die christliche Kunst zwar auf hellenistischer Basis erwächst, daß aber die in dieser an sich griechisch-orientalischen Richtung ohnehin vorhandenen Züge altorientalischen Geistes erst durch eine akute Orientalisierung, die im gegebenen Falle von Jerusalem und dem Judentum angeregt, erstarken.“<sup>853</sup> Dies treibe die Kunst in die „byzantinischen Bahnen“, auf diese Weise – und nun wiederholt Strzygowski sein bereits zuvor ergangenes Verdikt und bestätigt es aufs Neue – stirbt Hellas in des Orients Umarmung.<sup>854</sup>

---

„bedeutsamsten Schritt“ Strzygowskis freilich gleich wieder, wenn er anschließend feststellt dass man sich bis dato mit „mehr oder weniger subjektiven Hypothesen begnügen“ müsse. Vgl. J. S., Die frühmittelalterliche Kunst in Italien, in: Münchner Allgemeine Zeitung, Nr. 188, 1905, S 313-315, hier S 314. Strzygowskis Ziel war es offenbar durch die Weglassung seines vollen Namens für die Leser der Münchner Allgemeinen Zeitung einen objektiven Bericht zum Stand der Wissenschaft zeichnen zu können. Für Eingeweihte mag natürlich auch damals klar gewesen sein, wer sich hinter den Initialen „J.S.“ verbirgt. Dass er seine eigenen Ergebnisse mit bestimmten Adjektiven schmückt, könnte letztlich auf eine gewisse Eitelkeit hindeuten – nicht uninteressant ist in diesem Zusammenhang freilich auch, dass der große Polemiker Strzygowski unter einem „Pseudonym“ zuzugeben in der Lage ist, dass auch seine eigenen Standpunkte „mehr oder weniger“ auf „subjektiven Hypothesen“ beruhen.

<sup>852</sup> Strzygowski, Malerei, 1903, S 125.

<sup>853</sup> Strzygowski, Christus, 1903, S 107. Vgl. dazu auch eine Rezension Strzygowskis zu Nikolaus Müller, Christusbilder, Real-Encyklopädie für Theologie und Kirche, Band IV, S 63-82, S 708-709, in: Karl Krumbacher (Hg.), Byzantinische Zeitschrift, Band IX, Leipzig, 1900. Strzygowski rezensiert das Werk freundlich, Müller behauptet darin die bartlose, jugendliche Gestalt Christi sei das unbewusste Abbild des Zustandes der christlichen Kirche der Spätantike. Der bärtige Christus sei Zeichen einer Kirche, die in ihr „Mannesalter“ eingetreten sei. Darüber hinaus erwähnt Strzygowski (unkommentiert) den Versuch Huston Stuart Chamberlains nachzuweisen, dass „Christus kein Jude“ gewesen sei, und bezeugt damit seine Kenntnis von Chamberlains Grundlagen des 19. Jahrhunderts, die 1899 in München erschienen waren.

<sup>854</sup> Strzygowski, Christus, 1903, S 107. Vgl. auch Strzygowski, Kleinasien, 1903, S 195, „Beide Richtungen aber, die hellenistische wie die mehr orientalische, werden mehr oder weniger ersetzt durch die byzantinische, die ihre Quelle ikonographisch in dem von Konstantin in Jerusalem in Gang gebrachten historisierenden Bilderkreise hat, der sich seit dem IV. Jahrhundert vom Bosphorus aus die Welt erobert. Typisch für diese Entwicklung ist die Geschichte des Christusbildes.“

Den Weg der Griechen durch die Geschichte der Kunst deutet Strzygowski nunmehr in seinem *Hellas*-Artikel an. Diese stammten ursprünglich nicht aus dem südlichen, dem Mittelmeerraum, sondern wanderten „aus dem Norden“ ein. Dem feuilletonistischen Rahmen seiner Publikation eingedenk, wählt Strzygowski die Ekphrasis, einer Bildbeschreibung, allerdings für Bilder, die er selbst zuvor entworfen hat und ist demnach sein eigener Interpret: *„Wenn ich versuchen sollte, ähnlich die Schicksale der altgriechischen Kunst im Bilde darzustellen, so würde ich einen Zyklus schaffen, dessen erstes Blatt zeigte, wie die Eltern, aus dem Norden einwandernd, das blühende Kind einer orientalischen Amme in die Arme legen.“*<sup>855</sup>

Die aus dem „Norden“ migrierenden Einwanderer der griechischen Halbinsel werden dort mit der älteren (Bild)Kultur des Orients konfrontiert, es kommt also zu einem Aufeinandertreffen zweier differenter völkisch-genetischer Substanzen und daher genuin unterschiedlicher Kulturen. Die vor der hellenischen Einwanderung im Gebiet Griechenlands dominierende Kunst dürfte nach Meinung Strzygowskis orientalischen Stils gewesen sein, wenn er 1904 erwähnt, dass die *„orientalische Kunst in Hellas“* ein bestimmtes Muster *„das Zickzack einst verwendet“* habe, *„wie die bekannte Säule des Schatzhauses in Mykenä bezeugt.“*<sup>856</sup> Das Ergebnis dieses Aufeinandertreffens ist die Genese der griechisch-archaischen (Bild)Kultur bzw. ihrer Weiterentwicklung in die klassische griechische Kunst: *„Ich würde dann ein Frühlingbild von der Art Böcklins oder des Puvis de Chavannes malen, in dem ein Menschenkind von hinreißender Schönheit und Anmuth ganz aufgeht im Blühen und Gedeihen der eigenen Existenz, eine Psyche, bewundert, gepflegt und angebetet von Mit- und Nachwelt.“*<sup>857</sup> Die griechische Kultur, basierend auf einer nordischen völkischen Substanz, in Konfrontation mit den ausgereiften Bildkulturen des Orients hat einen Höhepunkt erreicht, und wird wegen ihrer Schönheit gleichsam überzeitlich bewundert.

Nachdem die Geschichte jedoch nicht endet, und auf einen Höhepunkt unweigerlich ein Niedergang folgt, degeneriert die hellenische Psyche in der Konfrontation mit dem Orient: *„Im dritten Bild zeigte ich, wie die reife Schöne, deren Sinn auf Macht und Besitz steht, sich einem alten Semiten verkauft, der sie die erste unter den Schätzen seines Harems sein lässt. Prunkende Feste werden gefeiert, bei denen Hellas den Ton angibt, und die semitische Sippschaft, strotzend in Seide, Gold und Edelsteinen die Gesellschaft bildet. Und endlich würde ich zeigen, wie diese Sippschaft sich nach dem Tode der Psyche von Hellas in deren*

---

<sup>855</sup> Strzygowski, Umarmung, 1902, S 314, Sp. 2.

<sup>856</sup> Strzygowski, Mschatta, 1904, S 264. Vgl. auch ebenda, S 292. *„Das Vorkommen der freibewegten Pflanzenranke in der sogenannten mykenischen, d.h. der vorgriechisch-orientalischen Kunst des Mittelmeeres würde sich so vielleicht doch auf allgemein orientalischer Grundlage erklären lassen.“*

<sup>857</sup> Strzygowski, Umarmung, 1902, S 314, Sp. 2.

*eigenstem Erbe festsetzt und so die Herrschaft im römischen Gesamtreich antritt.*<sup>858</sup> Die Psyche von Hellas, etwa in der Mitte ihres Lebens angekommen – Strzygowski meint damit künstlerisch offenbar den Höhepunkt der griechischen Klassik – werde nunmehr durch den semitischen Orient endgültig korrumpiert. Nicht mehr die Nähe zur Natur sei entscheidend, vorbei das „*trauliche, stille Verhältniß*“ des griechischen Künstlers zur Natur, sondern das Streben nach Dominanz, „*Macht und Besitz*“ – der Orient hat Hellas überwunden, sie ist seinem Harem eingegliedert und hat damit ihre eigene völkische Substanz verloren, verraten und verkauft.<sup>859</sup> Damit kommt ihr jedoch auch die Eigenart ihrer Kunst abhanden, möge die reine Äußerlichkeit nach Hellas aussehen, die innere Ausrichtung wird längst durch den Orient vorgegeben.

Zu welchem Zeitpunkt aber und wodurch ist diese Entfremdung von der eigentümlich griechisch- nordischen Art geschehen?

Die „*reine, duftige Psyche von Hellas*“ sei seit ihrer Ankunft am Peloponnes von „*erbgewesenen Feinden*“ umgeben gewesen, diese hätten jedoch keine Macht über Hellas besessen, solange diese „*in glücklicher Selbstvergessenheit im eigenen Lande*“ blieb. Erst als Hellas sie „*im eigenen Lande aufsucht, da erlangen sie erst Einfluß, dann Macht, endlich den Sieg.*“<sup>860</sup> Es ist also der Alexanderzug nach dem Osten, nach Persien, der diese völkische Entfremdung der Griechen befördert, der Orient wurde zwar militärisch besiegt, dessen kulturelle Substanz erwies sich jedoch als unüberwindlich. Mit Alexander dem Großen ist damit jener Herrscher ausgemacht, der den Verfall der griechischen Kultur und damit der Kunst zu verantworten hat.<sup>861</sup> Der Orient und seine Machtkultur seien nicht zu besiegen, hier treffe das Bild vom „*ewigen Juden*“ zu.

Vielleicht auch um sein eigenes ästhetisches Urteil rechtfertigen zu können, eine gewisse Reserviertheit gegenüber Byzanz war in einigen Stellungnahmen Strzygowskis zu bemerken, schließt der Autor: „*Was wir die byzantinische Kunst nennen, das ist der alte Orient, das ist*

---

<sup>858</sup> Strzygowski, Umarmung, 1902, S 314, Sp. 2.

<sup>859</sup> Ebenda, S326, Sp. 2.

<sup>860</sup> Ebenda, S 315, Sp. 1.

<sup>861</sup> Im Grunde mobilisiert hier Strzygowski ein klassizistisches Vorurteil, das der griechischen Klassik Lebensfähigkeit über Alexander hinaus zugestanden hätte. Hegel hingegen sah die Klassik als ausgelebt und eines natürlichen Todes gestorben an. Vgl. Alexander Demandt, Politische Aspekte im Alexanderbild der Neuzeit, Ein Beitrag zur historischen Methodenkritik, S 325-363, in: Fritz Wagner (Hg.), Archiv für Kulturgeschichte, Bd. 54, Heft 2, Köln, Wien, 1972, hier S 328. Hegels Fortschrittskonzept wird also zugunsten der Möglichkeit auf eine weitere Blüte abgelehnt. Zu Strzygowskis Alexander- und Hellenismusbild vgl. Bissing, Auseinandersetzung, 1950, Bd. 1, S 81.

der Sieg des greisen Ahasvers über die Schönheit von Hellas und die imposante Größe Roms.“<sup>862</sup>

Hier endet also der Weg des griechischen Projektes, der mit einer Migration aus dem Norden begann und in der Versklavung durch den Osten endete, ästhetisches Ergebnis dieses Prozesses: Die byzantinische Kunst die wesentlich eine Machtkunst war und somit ihre künstlerische Potenz aufgab: „An die Stelle der hohen Frau, voll adeliger Selbstbestimmung, tritt wieder jene Sklavin, die sich zu allem als Mittel hergibt. Die Malerei wird, was sie im alten Orient war, eine Bilderschrift in der Hand der Mächtigen und Priester. Sie muß erzählen, verhimmeln, bedrohen, muß Menschen zu unnahbaren Göttern und Gott dem von Cäsar und Synode beliebten Maßstab gleich machen. Sie wird sie zur Metze, die den Beschauer mit ihren Blicken verfolgt und ihren Effekt durch den verführerischen Prunk der Kleidung, die von ihr allein bewahrten Geheimnisse der Technik und die hochfahrenden, durch ein festes Zeremoniell mit hieratischen Typen geregelten Manieren erzielt, deren Zauber sich im Mittelalter selbst die sonnigen, griechengleichen Barbaren des Nordens nicht entziehen können.“<sup>863</sup>

In dieser Weise wird die Dialektik in Strzygowskis Beurteilung der Antike verständlich. Die entfremdete Kunst des Hellenismus, überwunden durch den alten Orient, eingesetzt durch die Cäsaren und dann die Synode ist jene, die eine autochtone Entwicklung der neuen „sonnigen“ geradezu „griechengleichen Barbaren des Nordens“ verhindert. Diese Barbaren ähneln in ihrem ursprünglichen Ausdrucksbedürfnis durchaus jenem der Griechen, und auch sie werden durch den Orient in der Gestalt von Byzanz beeinflusst und verdorben. Erst die „Blüthe der Gothik“, in ihrer „Freude an der landschaftlichen Natur“ an das „trauliche, stille Verhältniß“ des Griechen zur Natur erinnernd, kann den „antiken Anthropomorphismus“ überwinden.<sup>864</sup> Strzygowskis bis an sein Lebensende weiterentwickelte und versteifte Kulturtheorie liegt damit im Kern vor.<sup>865</sup> Worauf sich Strzygowski bezog, wenn er in der

---

<sup>862</sup> Strzygowski, Umarmung, 1902, S 315, Sp. 1.

<sup>863</sup> Ebenda, S 326, Sp. 2.

<sup>864</sup> Ebenda, S 314, Sp. 2.

<sup>865</sup> Dass mit Publikation des *Hellas*-Artikels eine Phase in Strzygowskis Werk vorerst abgeschlossen wurde, sah Strzygowski selbst so – vgl. das Nachwort in: Strzygowski, *Kleinasien*, 1903. Auch sein Schüler Paul Sock erkannte dies: „Alle Fäden, die seit dem Stellen der Entwicklungsfragen in „Cimabue und Rom“ (1888) angeknüpft und immer zahlreicher werdend weitergesponnen wurden, sind um 1900 zum ersten Male zu einer entscheidenden Stellung zusammengenommen. Die beiden Bücher „Orient oder Rom“ (1901) und „Kleinasien, ein Neuland der Kunstgeschichte“ (1903) legten

sieben Jahre später gehaltenen Antrittsrede von dem besonderen Kunstverhältnis der „*voralexandrinischen Griechen*“ sprach, wird nach diesen Stellungnahmen ebenfalls geklärt sein. In der Folge soll nun die weitere Entwicklung bis 1909 in Form eines Überblicks geschildert werden, der freilich die besonders reiche Publikationstätigkeit Strzygowskis in diesen Jahren berücksichtigen muss. Zunächst soll aber auf eine neue Quelle hingewiesen werden, die ein besonderes Interesse Strzygowskis an den geschilderten Problemen wiedergibt. Es handelt sich um eine von Strzygowski versandte Korrespondenzkarte.

### III. IV Hellenische Hinweise: Die Entwicklung bis zur Wiener Antrittsrede 1909

#### *Die Gesetzlosen, der Ursprung der Griechen und die Frage nach der Macht*

Im Jahr 1902, zur Zeit der Veröffentlichung seines Artikels *Hellas in des Orients Umarmung* verfasste Strzygowski ein Schreiben an den seit 1897 in Rostock lehrenden Altertumswissenschaftler Otto Kern, welches sein Interesse an einer Entwicklung hellenischer Kulturgeschichte, im Speziellen für die dunkle Urgeschichte hellenischer Kultur, bezeugt.<sup>866</sup>

„*Sehr verehrter Herr College,*

*ich möchte ihre Rede „Über die Anfänge der hell. Religion“ gern besitzen. Darf ich Ihnen dafür mein ketzerisches „Hellas in des Orients Umarmung“ anbieten? – Kommen die Hellenen aus Asien, nicht aus Europa?*

*Herzl. Grüße von einem 1862, der 1882 mit ihnen in Berlin war und 1902 ebenfalls seine vierzig vollendet hat.*

*Strzygowski, Graz“* (Abbildung 74)

Laut Poststempel wurde die Karte am 27.05.02 in Graz abgestempelt und traf zwei Tage später in Rostock ein.

Der Klassische Philologe und Archäologe Otto Kern (1862-1943) hatte am 25. November 1901 in der Aula der Universität Rostock einen Vortrag zum Thema *Anfänge der*

---

*entschieden und deutlichst mahrend zusammen mit dem Aufsatz „Hellas in des Orients Umarmung“ (1902) einen gewissen vorläufigen Abschluss fest.“* Vgl. Sock, *Wachsen der Kunstschau*, 1932, S 14.

<sup>866</sup> Strzygowski hatte Kerns Publikationen bereits vor dem angefragten Aufsatz verfolgt, dies zeigt eine Mitteilung an die Leserschaft der Byzantinischen Zeitschrift, in welcher er auf einen Text Kerns aufmerksam macht, vgl. J.S., O. Kern, *Bei den Mönchen auf dem Berg Athos*, S 287, in: Karl Krumbacher (Hg.), *Byzantinische Zeitschrift*, Band IX, Leipzig, 1900.

*hellenischen Religion* gehalten, der ein Jahr später veröffentlicht wurde.<sup>867</sup> Kern, der sich bereits in seiner Dissertation mit dem altgriechischen Kult der Orphiker auseinandergesetzt hatte, verfasste später unter anderem ein in drei Bänden erschienenes Werk über die Religionsgeschichte der Griechen.<sup>868</sup> Die mit dieser *Correspondenz-Karte* offenbar erneuerte Bekanntschaft – Strzygowski spricht von der gemeinsamen Zeit in Berlin, wo Kern im Frühjahr 1883 immatrikuliert hatte – dürfte ein zwanzig Jahre zuvor begründetes Verhältnis erneuern und sollte schließlich 1920 zur Mitautorschaft Strzygowskis an einem Buch Otto Kerns führen.<sup>869</sup> Strzygowski, der sich vom Wintersemester 1882 bis zum Ende des Wintersemesters 1883 in Berlin befand, hatte hier unter anderem bei dem, bereits weiter oben mehrfach erwähnten, Althistoriker Carl Robert (1850-1922) studiert.<sup>870</sup>

Kern berichtet in seinen Memoiren über den Eindruck, den dieser Gelehrte, der von 1877 bis 1890 in Berlin unterrichtete, auf ihn gemacht hatte. Ein Vortrag Roberts sei gar der Ausschlag für seine Studienwahl gewesen.<sup>871</sup> Robert habe seine Hörer begeistert – jeden

---

<sup>867</sup> Otto Kern, *Ueber die Anfänge der hellenischen Religion*, Berlin, 1902. Zu Otto Kern vgl. Michael Hillgruber (Hg.), *Von Berlin nach Magnesia und zurück, Die Lehr- und Wanderjahre des Halleschen Philologen Otto Kern*, S 16-17, in: *scientia hallensis* 1/2005.

<sup>868</sup> Otto Kern, *De Orphei Epimenidis Pherecydis theogoniis quaestiones criticae*, Dissertation, Berlin, 1888. Otto Kern, *Die Religion der Griechen*, Drei Bände, Berlin 1926-1938.

<sup>869</sup> Otto Kern, *Orpheus, Eine Religionsgeschichtliche Untersuchung*, Mit einem Beitrag von Josef Strzygowski, einem Bildnis und zwei Tafeln, Berlin, 1920. Strzygowskis Beitrag trägt den Titel „Orpheus und verwandte iranische Bilder.“ Zu Otto Kerns Studium in Berlin vgl. Michael Hillgruber (Hg.), *Otto Kern, Meine Lehrer, Erinnerungen*, Hildesheim 2008, S 69.

<sup>870</sup> Karasek-Langer, *Strzygowski*, S 38. Zu Carl Robert vgl. Otto Kern, *Robert*, 1927. Carl Robert hat sich als Philologe besonders mit den griechischen Sagen auseinandergesetzt: „*Niemand hat für die Erforschung der Quellen der Mythologie soviel geleistet wie Robert.*“ (S 441) „*Er hat unzweifelhaft zu den allergrößten Dozenten der Altertumswissenschaften gehört.*“ (S443). Strzygowski, *Aufgang des Nordens*, 1936, S 64 berichtet dass die enge Bindung der Wiener Kunstgeschichte an die Geschichte der „*Hauptgrund*“ gewesen sei, „*sehr bald nach Berlin*“ zu übersiedeln, wo er „*3 Semester verblieb, und mich dort mehr der klassischen Archäologie unter Carl Robert zuwandte.*“

<sup>871</sup> Kern, *Lehrer*, 2008, S 70, vgl. dazu ebenda: Einleitung, S 03-28, hier S 12, „*Neben die enge Anlehnung an Curtius trat bei Kern von Anfang an die Bereitschaft, sich auf der Universität auch der jüngeren Gelehrten generation in Gestalt von Carl Robert und Hermann Diels zu öffnen. Dies war unter den gegebenen Umständen keine Selbstverständlichkeit, da sich die Berliner Studenten damals in sogenannte ‚Curtianer‘ und ‚Robertianer‘ teilten. Kern ließ sich aber von solchen Konflikten nicht abschrecken, zumal ihn Robert seit der ersten Vorlesungsstunde in seinen Bann gezogen hatte. Wie kaum ein anderer verstand es dieser Gelehrte, ganz unmittelbar auf jugendliche Gemüter zu wirken und ihnen insbesondere die griechische Götter- und Heldensage unter philologischen wie unter archäologischen Gesichtspunkten nahezubringen.*“

Montag hätten „*privatissime*“ in Roberts Charlottenburger Privathaus sogenannte „*Sarkophagübungen*“ stattgefunden.<sup>872</sup> Die Kenntnis dieses Mediums wird Strzygowski in seinen wissenschaftlichen Äußerungen immer wieder betonen, Zugang dazu verschaffte ihm der anerkannte Spezialist auf diesem Gebiet, Carl Robert: „*Neben den Vasen und pompeianischen Wandbildern ließ Robert in den Übungen für Fortgeschrittene, die er als Berliner Professor in seinem Haus abhielt, besonders gern die Reliefs der römischen Sarkophage interpretieren*“.<sup>873</sup> Beim „*Glase Bier und einer Zigarre*“ lasen die Studenten schließlich mit verteilten Rollen unter Beteiligung Roberts die gesamten attischen Dramen. Der im Vergleich geringe Altersunterschied zwischen Robert und der Generation von Kern und Strzygowski dürfte mit ein Grund für das eher amikale Verhältnis zwischen Lehrer und Studenten gewesen sein: „*Gerade die Jüngsten zog er an sich und entwickelte da nun eine pädagogische Meisterschaft ohne gleichen. Fern lag ihm jede Schulmeisterei; er haßte bis zuletzt alles Banausentum und philiströses Verhalten, alle Dressur. Er trat zu seinen Schülern als der Führer eines Thiasos*“.<sup>874</sup>

Schließlich kam es aus dieser Gemeinschaft der gemeinsam Lesenden und Lernenden zur Gründung eines Freundeskreises, der *Anomia*, aus deren Gründungstagen wiederum Otto Kern berichtet: „*Als der jungen deutschen Studenten sich of so schnell aufdrängende Gedanke auftauchte, aus dieser aus „Robertianern“ bestehenden freien Gesellschaft, deren Anfänge noch in das Ende der siebziger Jahre führen, als u.a. Botho Graef, Robert Koldewey, Konrad Wernicke ihre Mitglieder waren, neben dem längst bestehenden philologischen Verein einen archaeologischen Verein zu gründen, wehrte er (Robert, Anm. HS) ab und warnte vor jeder bindenden Satzung. Erst nannten wir uns auf seinen Rat nach dem berühmten Vorgange von Philipp Buttmann „die Gesetzlosen“, dann Anomoi, und unter dem Namen Anomia, für deren Zusammenhalten ein Anomotatos (der erste war der Verfasser dieser Erinnerungen) zu sorgen hatte, haben wir unter seiner Hegemonie fest zusammengehalten, innerlich untereinander mehr verbunden als mancher Verein. Hier wurde manche Lebensfreundschaft begründet*“.<sup>875</sup>

Zumindest wurde diese Lebensfreundschaft durch *Festgaben* der *Anomia* an ihren Meister Carl Robert erneuert, die letzte 1920 zu Roberts siebzigstem Geburtstag, „*Im Namen der Anomia dargebracht*“. Es handelt sich dabei um Otto Kerns Schrift *Orpheus* zu der Josef

---

<sup>872</sup> Kern, Lehrer, 2008, S 70.

<sup>873</sup> Kern, Diels und Robert, 1927, S 122.

<sup>874</sup> Kern, Robert, 1927, S 443.

<sup>875</sup> Kern, Lehrer, 2008, S 75. Noch zu Kerns 70. Geburtstag im Jahr 1933 verfasste der Anomist und enge Freund Kerns Friedrich Hiller von Gaettringen ein Gedicht mit Bezug auf die *Anomia*. Siehe Kern, Lehrer, 2008, S 183f.

Strzygowski einen Beitrag leistete.<sup>876</sup> Josef Strzygowski findet sich im Übrigen dort auch auf der Ehrentafel, welche die Mitglieder der Anomia aufzählt.<sup>877</sup> Auf diesen Bund scheint Strzygowski Kern gegenüber anzuspielen, als er 1902 seine *Correspondenz-Karte* formulierte. Aus dem Wortlaut lässt sich auch schließen, dass die damalige Bekanntschaft nicht sehr intensiv gewesen sein mag, zu kurz war Strzygowski offenbar in Berlin gewesen und seine Interessen wohl nicht ausschließlich auf Roberts Fachgebiet beschränkt.<sup>878</sup> Laut Otto Kern scheint dieser Aufenthalt – er dauerte knapp über ein Jahr – jedoch prägend für Strzygowski gewesen zu sein: „*Aus seiner (Roberts, Anm. HS) Schule gingen nicht nur ausgezeichnete Archaeologen und Philologen hervor, sondern auch andere, die freudig bekannten, bei ihm erst die rechte Methode gelernt zu haben, wie die Kunsthistoriker Peter Jessen, Alfred Lichtwark und vor allem Josef Strzygowski, der noch am 8. März 1920 mit einem wertvollen Beitrage zur Festschrift der Anomia erschien und zu dessen 60. Geburtstag Robert seinen letzten, erst nach seinem Tode 1923 veröffentlichten Aufsatz Kynetinda in den Studien zur Kunst des Ostens geschrieben hat*“.<sup>879</sup>

---

<sup>876</sup> Kern, Orpheus, 1920. Strzygowskis Beitrag trägt den Titel *Orpheus und verwandte iranische Bilder*. Eine Festschrift, *Aus der Anomia, Archaeologische Beitrage, Carl Robert zur Erinnerung an Berlin dargebracht*, erschien bereits 1890 in Berlin, allerdings ohne Beteiligung Strzygowskis. Kern hingegen widmete sich hier mit Aufsatz „Orphischer Totenkult“ (S 86-96) wiederum seinem Lebensthema.

<sup>877</sup> Ebenda. Auch Strzygowskis Freund und Kritiker Friedrich Wilhelm von Bissing (vgl. weiter oben) wird auf der Ehrentafel angeführt.

<sup>878</sup> In einem biographischen Aufsatz zu Strzygowski schildert dessen Schüler Karasek-Langer auch die Berliner Zeit seines Lehrers. Dort verkehrte dieser nach Karasek-Langer „*fast ausschließlich unter den Siebenbürger Sachsen, die zu einer Landsmannschaft zusammengeschlossen sind. Es zeigt dies am besten die Einstellung Strzygowskis, der, selbst aus einer deutschen Sprachinsel des Ostens stammend, sich gerade unter diesen schon damals den Begriff des Auslandsdeutschtums schärfer verkörpernden Studenten am heimischsten fühlt*.“ Vgl. Karasek-Langer, Strzygowski. Lebensbild, 1932, S 38. Bei dieser studentischen „Landsmannschaft“, dürfte es sich demnach um eine studentische Korporation gehandelt haben. Bei der nunmehr in Berlin ansässigen *Landsmannschaft der Siebenbürger Sachsen* handelt es sich um einen Verband, der als Folge der Vertreibungen nach dem Zweiten Weltkrieg gegründet worden war. Studentische Landsmannschaften rekrutierten ihre Mitglieder typischerweise aus einer geschlossenen Herkunftsregion im Unterschied etwa zu Burschenschaften oder Corps.

<sup>879</sup> Kern, Lehrer, 2008, S 77. Auch Strzygowski erwähnt in einem Schreiben an die Münchner Fakultät, in welchem er um Anrechnung der Wien und Berlin abgeleisteten Studien ersucht, den methodischen Einfluss Roberts: „*Unter dem intensiven Einfluss der Herrn Professoren Grimm, Robert und Dobbert schritt ich rasch vorwärts und danke diesen Herren insbesondere die Einführung in das selbstständige methodische Arbeiten*.“ Strzygowski, Schreiben, in: LMU, Zl. 0-I-65p.

Bei dem von Josef Strzygowski in der *Correspondenz-Karte* erbetenen Text *Ueber die Anfänge der hellenischen Religion* handelt es sich um einen Versuch die Ursprünge der hellenischen Religion zu ergründen. Ähnlich wie es Strzygowskis im *Hellas*-Artikel explizit geäußerte Absicht gewesen war, nach den „*Anfängen der Kunst*“ zu fragen, stellt sich Kern der Aufgabe die Anfänge der hellenischen Religion zu erkunden. Im Hinblick auf die von Strzygowski immer wieder formulierte Ansicht einer engen Verwandtschaft zwischen Kunst und Religion erscheint sein Interesse an den Erkenntnissen Kerns stringent, und geht wohl über eine reine Höflichkeitsbezeugung im Interesse einer Wiederbelebung alter Bekanntschaft hinaus, wenn er es auch an anderer Stelle als einen der „*sympathischsten Züge im englischen Gelehrtenleben*“ bezeichnet, dass „*Freundschaften, die auf dem College geschlossen und in den Wanderjahren festgehalten, zu ernster gemeinsamer Arbeit führen und oft für das ganze Leben dauern.*“<sup>880</sup>

Strzygowski stellt im Schreiben an Kern eine für ihn offenbar wesentliche Frage, nämlich die nach der Urheimat der Hellenen: „*Kommen die Hellenen aus Asien, nicht aus Europa?*“. Dass die Einwanderung auf den Peloponnes vom *Norden* aus unternommen wurde, hatte Strzygowski für sich selbst bereits in *Hellas in des Orients Umarmung* festgestellt. Und auch für Kern stand fest, dass als Herkunftsgebiet der Hellenen Asien angenommen werden müsse, allein „*nichts verbindet sie mehr mit dem Stammsitz der Indogermanen*“.<sup>881</sup> Es gäbe kein bewusstes griechisches Wissen über das eigene Herkommen mehr, als sie in die Geschichte eintraten. Kerns methodischer Ansatz umfasst einerseits selbstverständlich die Archäologie, der zweite ebenso wichtige Zugang ist ihm jedoch die Anthropologie, denn zu „*den Wilden müssen wir uns in der That flüchten, wenn wir die Anfänge des hellenischen Kultus verstehen wollen*“.<sup>882</sup>

---

<sup>880</sup> Josef Strzygowski, Robert Weir Schultz and Sidney Howard Barnsley, *The monastery of Saint Luke of Stiris, in Phocis, and the dependent monastery of Saint Nicolas in the fields, near Skripou, in Boetia*, London, 1901, S 564-565, in: Karl Krumbacher (Hg.), *Byzantinische Zeitschrift*, Band XI, Leipzig, 1902, hier S 564.

<sup>881</sup> Otto Kern, *Ueber die Anfänge der hellenischen Religion*, Berlin, 1902, S 06.

<sup>882</sup> Ebenda, S 08. Die Forderung nach einer die Anthropologie integrierenden Altertumswissenschaft könnte Kern und Strzygowski durch Carl Robert vermittelt worden sein, der diesbezüglich seinerseits durch Hermann Usener (1834-1905) angeregt wurde. Vgl. Renate Schlesier, „*Arbeiter in Useners Weinberg*“, *Anthropologie und antike Religionsgeschichte in Deutschland nach dem Ersten Weltkrieg*, S 329-380, in: Hellmut Flashar, *Altertumswissenschaft in den 20er Jahren: neue Fragen und Impulse*, Stuttgart, 1995, hier S 331.

Diese Öffnung der eigenen Disziplin gegenüber anderen hilfswissenschaftlichen Ansätzen wird Strzygowski immer wieder fordern, wenn auch unter der Bedingung, dass die Hilfswissenschaften keine Dominanz entwickeln.<sup>883</sup>

Bei der griechischen Religion handle es sich eben keineswegs ausschließlich um einen „*Kult der Schönheit*“.<sup>884</sup> Mittels Analogieschluss sei sich an das Thema angenähert – verschiedenste Völker in unterschiedlichsten Gebieten hätten sich hinsichtlich der Übereinstimmung von Kultur und Religion gleichartig entwickelt. Auch bei jenen frühesten Griechen stände wie bei anderen „*Naturvölkern*“ der Fetischismus am Anfang religiöser und kultischer Tätigkeit.<sup>885</sup> Verehrt werden Steine, Holz, Klötze und Pfähle – die schließlich als „*ein ganz neuer Geist in das religiöse Leben eingedrungen war*“ nicht vernichtet wurden, sondern als „*die ältesten, primitiven Bilder der neuen Götter*“ galten und weiter in Ehren gehalten wurden. Auch wenn es keine Ansätze für einen Baumkultus gab, wurden Bäume sehr bald als Wohnstätten der Götter gesehen – insofern waren Bäume die ersten griechischen Tempel. Wie die Bäume waren auch diese nicht als „*Gotteshäuser*“ gedacht, sondern dienten zunächst dem Kultbild als Schutz: „*Aber als man anfang, sich das göttliche Wesen im Bilde vorzustellen, wenn auch zuerst nur in der Gestalt einer Schlange oder eines Pferdes oder eines Wolfes, da musste dies Schutzbild vor der Witterung geschützt werden.*“<sup>886</sup> Das griechische Wort für Baum ginge auf dieselbe Wurzel zurück wie jenes für Boot, Nachen oder Schiff. Aber auch der Totemismus, die Beseelung des Tieres sowie die Verehrung von Tierfetischen seien in der griechischen Religion nie verschwunden. Ein weiterer Aspekt, allerdings auf einer späteren Entwicklungsstufe, sei der Glaube an die Seelenwanderung, auf welche durch Rohdes wichtigen Beitrag aufmerksam gemacht wurde.<sup>887</sup> Das Phänomen des Animismus sei jedoch weniger in den „*weiteren Volksschichten*“ anzutreffen, als vielmehr in der „*Nähe der Fürsten in den Burgen*“. Diese *weiteren Volksschichten* entwickelten vielmehr anthropomorphe Gestalten und Dämonen wie die Satyrn, Kentauren oder Tritonen die einen weiteren Markstein der Entwicklung griechischer Kunst hin zu den „*idealen Götterbildern des Pheidias und des Praxiteles*“ bilden sollten. Das Göttliche epiphaniert nunmehr zunehmend in menschlicher Gestalt als ein der *conditio humana* und ihrer Mangelhaftigkeit entgegen gestellter Ausdruck von

---

<sup>883</sup> Vgl. Karasek-Langer, Strzygowski. Lebensbild, 1932, S 40. Strzygowski sehe es gerne, wenn seine Schüler „*Vorgeschichte, Völkerkunde, Volkskunde*“ in ihre Arbeiten einbeziehen.

<sup>884</sup> Kern, Anfänge, 1902, S 16.

<sup>885</sup> Ebenda, S 08f.

<sup>886</sup> Ebenda, S 12f.

<sup>887</sup> Ebenda, S 20. Kern spielt auf Erwin Rohdes Werk *Psyche, Seelencult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen*, Freiburg, 1890-1894. an.

Vollkommenheit. Das Mängelwesen Mensch erschafft sich ein göttliches Spiegelbild, welches keine Unsicherheiten im Umgang mit der Welt und ihren Herausforderungen kennt, sondern diese beherrscht. Diese Funktionalisierung begründe das Entstehen verschiedenster lokaler Gottheiten sowie darüber hinaus auch eine Apotheose personifizierter fundamentaler Tätigkeiten von Jäger- und Sammlerkulturen. Trotzdem könne nicht von einem Polytheismus gesprochen werden, da die einzelnen Stämme noch isoliert von einander lebten.<sup>888</sup> Die Götterwelt Homers sei dagegen das Ergebnis einer „religiösen Revolution“, aus dem „Gewirr der vielen Heiligen“ begann sich ein System zu bilden. Den Ausgangsort dieser Revolution, die eine Hierarchisierung (Zeuskult) zur Folge haben wird, zu identifizieren sei nicht möglich, die „vergleichende Mythologie weist uns dafür nach der Urheimat der Indogermanen, und kühner Forschergeist hat auch die anderen homerischen Götter daher holen wollen.“ Kerns Interpretation setzt vielmehr innerhalb der Grenzen Griechenlands an: Der Zeuskult sei bei Homer unzertrennlich mit dem schwer zugänglichen Berg Olympos verbunden, welcher die Grenze zwischen Makedonien und Thessalien markiert: „Die Hellenen da unten in der weiten, wasserarmen thessalischen Ebene blickten hinauf zu dem Bergriesen, auf dem sie sich einen Gott wohnend und waltend dachten, der ihnen im Winter Schnee und Sturm, im Sommer, wenn die Sonne ringsherum alles versengt und vergoldet hatte, den erquickenden Regen sandte.“ Warum aber wurde aus dieser Lokalgottheit der Herrscher des Olympos, ausgestattet mit einer Pracht „wie sie noch keinem der vielen Götter, an denen Hellas so reich war“ zuerkannt wurde?

In einem zuvor von Kern erläuterten Umwandlungsvorgang wurde demnach entstehend aus einer Lokalgottheit in Thessalien der hellenische Zeus erschaffen. Warum geschah dieser Umwandlungsvorgang jedoch anhand des olympischen, thessalischen Gottes? Warum wurde kein anderer Berggott – etwa der vom Berg Lykaion in Arkadien – Beherrscher des gesamtgriechischen Götterhimmels? Die Antwort auf diese Frage lässt Parallelen zu Strzygowskis Kulturtheorie erkennen, auch Kern rechnet in seiner These mit dem Element der Macht: „Andere Zeiten waren in Hellas erschienen, andere Menschen. In Thessalien zuerst hatten sich mächtige Fürstengeschlechter aufgeschwungen, die vom Norden wohl einmal nach Hellas hereingebrochen sind, die aber in Thessalien zuerst ihre Blüte entfaltet haben.“

Die Etablierung dieser Herrschaftsstrukturen führt zu der Umwandlung des Lokalgottes vom Olymp zu einer mittelfristig für ganz Griechenland bedeutsamen religiösen Revolution. „Diese Fürsten schufen den alten Berggott auf dem Olymp nach ihrem Bilde um: Zeus ist der Gott der hellenischen Ritterzeit und nach dem Bilde dieser Fürsten und Ritter mit jedem

---

<sup>888</sup> Kern, Anfänge, 1902, S 20f.

*Zeichen königlicher Macht ausgestattet worden.*<sup>889</sup> Auch in seinem Jahrzehnte später erschienenen Hauptwerk *Die Religion der Griechen* merkt Kern an: „*Es ist eins der einschneidendsten Ereignisse der griechischen Religion, dass die großen Herren, die auf ihren Burgen da unten in der weiten, fruchtbaren Ebene saßen, den Berggeist des Olympos nach ihrem Menschenbilde umschufen zu dem königlichen Gotte der Griechenwelt, die zwei Jahrtausende unter seinem Banne gestanden hat.*“<sup>890</sup> Die weitere Verbreitung und Etablierung des Zeus als Götterkönig geschah durch Homer. Schließlich merkt Kern an, dass es sich bei der homerischen Götterwelt bereits um eine „*Götterwelt der Decadence*“ handelt – „*menschliche Leidenschaften, Hass und Neid durchwühlen die unsterblichen Herzen der Götter*“ – und bereits im sechsten Jahrhundert habe es philosophischen Protest gegen derartige Götterbilder gegeben.<sup>891</sup> Die griechisch-thessalische Imagination erschuf sich die Götter nach ihrem eigenen, menschlichen Vorbild. Der menschliche epiphaniert im göttlichen Körper: „*Die menschliche Gestalt ist ihnen von Anbeginn eigen; nur Größe und Schönheit unterscheidet sie bisweilen. Keine Verwandlung in Menschengestalt ist jemals nötig.*“ Und wie bei Strzygowski ist es die Macht, welche auf die Einbildungskraft wirkt: „*Die Herren, die die olympische Religion schufen, waren durch die eigene große Macht zu dieser kühnen Vorstellung geführt worden. Von kindlicher Demut ist kein Funke in dieser Herrenreligion.*“<sup>892</sup>

Ähnlich wie es Strzygowski in seiner Ästhetik unternimmt, protestiert nun auch Kern gegen die homerische Götterwelt und ihren Chef als kultische Personifikationen machtpolitischer Strategien: Was die Religion der Griechen über „*alle Religionen des Altertums erhebt*“, sei der Kult der Demeter, einer urhellenischen Göttin. „*Mutter Erde*“ bedeute ihr Name in der Übertragung, und sie sei zunächst verehrt worden von den „*thessalischen Bauern und Ackerleuten als die Göttin, von der sie alles erhoffen, was sie wünschen, Fruchtbarkeit der Felder und Gedeihen der Familie.*“ Nicht der Zeuskult sollte in den Mittelpunkt griechischer Religiosität gestellt werden, sondern dieser Kult der Mutter Erde, der in Form der Mysterienreligion von Eleusis „*länger als ein Jahrtausend die frömmsten und tiefsten Geister der Hellenen innig ergriffen hat*“. Im Gegensatz zu der analog zu weltlicher Machtausübung und Herrschaft konzipierten Zeusreligion seien die eleusischen Mysterien keine ausschließlich auf „*irdische Macht*“ oder auf das „*Wachstum der Feldfrüchte*“ ausgerichtete

---

<sup>889</sup> Ebenda, S 23ff.

<sup>890</sup> Otto Kern, *Die Religion der Griechen*, Erster Band, Von den Anfängen bis Hesiod, Berlin, 1926, S 185.

<sup>891</sup> Kern, *Anfänge*, 1902, S 27f. Kern zitiert Xenophanes von Kolophon, Schöpfer der eleatischen Philosophenschule, der in Versform dagegen protestiert, dass „*jeder den Gott sich träumt nach eigenem Bilde.*“

<sup>892</sup> Kern, *Religion der Griechen I*, 1926, S 192f.

Tradition gewesen.<sup>893</sup> Ähnlich wie Strzygowski die Geschichte der griechischen Kunst, entwickelt Kern die Geschichte der griechischen Religion: Von einem bildlosen Kult der Fetischverehrung unbehauener Steine zu einer immer weiter schreitenden Verbildlichung und Anthropologisierung der Imagination bis schließlich sich der Wille zur Macht ein Gottesbild entwickelt, das die weltliche Herrschaft im Olympischen spiegelt. Daneben existiere jedoch der Kult der Demeter, einer agrarischen Naturreligion völlig differenten Charakters. Auch der Hinweis auf die Verehrung von Bäumen oder von ungeformten Artefakten aus Holz verweist auf Ansichten Strzygowskis, der später Holz als den Urstoff des nordischen Bauens identifizieren wird. Die von Kern geäußerten Vermutungen über das Entstehen eines anthropomorphen Kultes, der sich schließlich zu einer Religion der Fürsten und Ritter weiter entwickle, geht insofern über Strzygowski hinaus, als dieser seiner Theorie einer Entfremdung eine Beeinflussung durch den Orient voransetzte. Bei Kern entwickelt sich diese Vermenschlichung aus der kulturellen Entwicklung der Griechen selbst, zumindest deutet er keine Beeinflussung durch den Orient an. Der machtpolitische Sündenfall, der auch bei Kern kritisch gesehen wird, geschieht durch die Hellenen selbst. Zwar wird Strzygowski nie von einer Verurteilung Alexanders des Großen abrücken, diese dagegen im Tonfall noch verschärfen, in seinen späteren Stellungnahmen, von denen weiter unten berichtet wird, gilt ihm – ähnlich wie Kern – jedoch bereits die bloße Abbildung der menschlichen Gestalt an sich als Verfallserscheinung, die eben bereits in der Archaik bzw. der Klassik beobachtet werden könne. Eine Integration der Kern'schen These eines Verfalls griechischer Ethik in vorklassischer Zeit in das Konzept Strzygowskis ist daher in dieser Hinsicht nicht ausgeschlossen.

Auffallend auch, dass Strzygowski in den folgenden Jahren immer wieder die Machtfrage in der Bildenden Kunst erwähnt, wiewohl diese bereits in einem 1895 erschienen Text zur Kunst Venedigs<sup>894</sup> thematisiert wird.<sup>895</sup>

---

<sup>893</sup> Kern, Anfänge, 1902, S 29f.

<sup>894</sup> Strzygowskis Bestandsaufnahme venezianischer Kunst des 16. Jahrhunderts überträgt die Struktur einer Heldenerzählung, wie sie noch in der Biographie Cimabues deutlich wird, in die künstlerische Biographie einer Stadt. Die Rollen des weisen Vorbildes, des frühvollendeten Genies und des begabten Verräters sind mit Leonardo, Giorgione und Tizian besetzt. Wechselseitige, sich einerseits diametral gegenüberstehende, sowie andererseits im einzelnen Künstler dialektisch auflösende „Strömungen“ der „Kunstblüthe“ ebenso wie der „Machtkunst“ bedingen die Entstehung von Venedigs künstlerischem Antlitz, seiner künstlerischer Identität. Venedig wird mit dieser Aufstellung geradezu zum Versuchslabor bzw. einer Urszene für Strzygowskis kulturtheoretischen Ansatz, seinem Theorem: Zunächst bestand eine primitive Pfahlhauskultur mit ihrer durch die Völkerwanderung geprägten ornamentalen Bildkultur der „nordischen Germanen“. Auch die von Strzygowski später so zentral postulierte Umwandlung der Holzkunst in Stein unter Beibehaltung der Motivik ist hier bereits

Deutliches Beispiel dafür ist eine durch Strzygowski den Lesern der *Byzantinischen Zeitschrift* unkommentiert berichtete Äußerung des Deutschen Kaisers anlässlich eines Besuches in der süditalienischen Benediktiner-Abtei Montecassino. Wörtlich äußert sich der

---

angesprochen. Schließlich mache sich des Weiteren der byzantinische Einfluss einer durch Machtausübung geprägten Kultur bemerkbar, damit komme es zur Abbildung des Menschen in der Malerei prunkvoll geschmückter Kirchen. Der menschliche Körper wird im Sinne didaktischer Bilderzählung medial genutzt. Schließlich, die „*Wiederauffindung der Unschuld*“ durch Leonardo und die Mobilisierung der in der natürlichen Umgebung der Lagune vorhandenen künstlerischen Potenzen. Diese „*Kunstblüthe*“ als inspirierte Bewusstwerdung der künstlerischen Pouvoirs bei Giorgione und dem jungen Tizian entsteht durch die prägende Berührung mit Leonardo. Giorgiones Fähigkeit, abgebildete Körper und die sie umgebende Landschaft als eine Einheit zu sehen, löst die durch die byzantinische Machtkunst offenbar didaktisch genutzte mediale Möglichkeit der Abbildung des Menschen auf. In dieser Einheit der Medien des Körper und der Landschaft, von dieser durch die Landschaft repräsentierten „*Stimmung*“, die nur das Abbild, der Spiegel einer „*seelischen Stimmung*“ ist, sind bereits die sogenannten *Seelenlandschaften* des Spätwerks Strzygowskis enthalten. Schließlich erfolgt unter dem Einfluss Michelangelos (auf Strzygowskis nordisch gewendetes Michelangelo-Bild des Spätwerks ist jüngst kontextualisierend eingegangen worden, vgl. Joseph Imorde, *Michelangelo Deutsch!*, Berlin, 2010), Sansovinos und Aretins eine erneute Tendenz zu einer repräsentativen Staatskunst, zu einer vom Geist der römischen Antike beeinflussten Architektur, zu einer von ätzendem Spott geprägten Literatur. Die Unschuld einer Kunst, die nicht in der bloßen Repräsentation sondern vielmehr in der Darstellung des harmonisch in die Natur eingebetteten menschlichen Seins ihren Ausdruck fand, sei mit der enger werdenden Beziehung zwischen Kunst und Macht gefährdet und schließlich auch verloren. Allenfalls in der Dialektik künstlerischen Arbeitens, taucht dieses Erbmaterial venezianischen Stils fragmentarisch auf, so wie bei einzelnen Gestalten Veroneses. Bereits 1895, in der Darstellung dieses knappen Jahrhunderts venezianischer Malerei, tauchen demnach bereits zentrale Topoi strzygowskischer Rhetorik auf. Die Antipoden Innerlichkeit und Machtkunst, Metaphysik und Repräsentation werden ebenso genannt, wie die viel später wirksame Umwandlung von Holz in Steinkunst. Auch Strzygowskis nachmaliger Held Albrecht Dürer erscheint, begeistert durch die metaphysische Malerei Leonardos. Josef Strzygowski, *Die venetianische Kunst*, in: *Preussische Jahrbücher*, Band 79, Heft 1, Berlin, 1895, S 28-44. Vgl. Strzygowski, *venetianische Kunst*, 1895.

<sup>895</sup> Nach Giorgiones frühem Tod erscheint Tizian zunächst als sein Erbe, in seiner Kunst – etwa in der „*Himmlischen und Irdischen Liebe*“ – wehe noch „*jener zauberhafte Hauch, der, eine Abendröthe des naiven Geistes der Renaissance und zugleich die Morgenröthe eines sentimental Zeitalters*“ zeige. Tizian jedoch ging schließlich „*die Wege alles Irdischen. Sinneslust und Streben nach Machtfülle zerreißen die Fäden des zarten Seelengespinnstes, welches Leonardo-Giorgione-Dürer gesponnen haben.*“ Der venezianische Stil verändert sich durch den Einfluss Tizians und Palmas zu „*prahlerische(r) Prunksucht, der Zug zu imposanter Machtentfaltung der Republik*“ komme zum Tragen. Vgl. Strzygowski, *venetianische Kunst*, 1895, S 38.

Kaiser in der Münchner Allgemeinen Zeitung vom 11. Mai 1903 dahingehend, dass *„hier die wahre, echte Art der Malerei für kirchliche Räume, das goldblitzende, leuchtende und unvergängliche Mosaik wieder aufgenommen sei“*, keine andere Art der Kunst könne, damit konkurrieren: *„Sie haben das gefunden, was unsere Zeit will und was so viele wünschen; auch das autoritative Element, dem Sie eine Vertretung in dieser Kunst hier gegeben haben, ist sehr gut und am Platz, denn dieses Element muß man immer haben!“*<sup>896</sup>

Die von Strzygowski der Leserschaft der Byzantinischen Zeitschrift zur Kenntnis gebrachten Äußerungen werfen – neben einem Eindruck vom Kunstverständnis des Zitierten – vor allem ein Licht auf Strzygowskis Interesse an einem Zusammenhang zwischen einer spezifischen Kunstform und ihrem Repräsentationspotential, das offenbar auch durch einen regierenden Fürsten so gesehen wird. Der Deutsche Kaiser gibt demnach unbefangen wieder, was Strzygowski zuletzt in *Hellas in des Orients Umarmung* mit Hautgout versehen hatte: Dass der orientalische Stil, verkörpert in der byzantinischen Kunst – die wesentlich durch Mosaik geprägt ist – ein Machtstil ist – eine *„Bilderschrift in der Hand Mächtigen und Priester“*, geprägt durch ein *„festes Zeremoniell mit hieratischen Typen“*, die *„erzählen, verhimmeln, bedrohen“* müsse und *„Menschen zu unnahbaren Göttern und Gott dem von Cäsar und Synode beliebten Maßstab gleich machen.“*<sup>897</sup> In einem ähnlichen Zusammenhang verweist Strzygowski auch auf die Herkunft des Motivs der Deesis, des Pantokrators mit Maria und Johannes zu seinen Seiten, aus dem byzantinischen Hofzeremoniell.<sup>898</sup> Ein Jahr später erfolgte durch eine Polemik Strzygowskis zu den Restaurierungsbestrebungen des Doms von Aachen der vollständige Bruch mit dem Deutschen Kaiser. Diese Intervention Strzygowskis sollte den *„Frevel“* einer für *„ewige Zeiten“* angelegten, ergänzenden Mosaizierung durch einen zeitgenössischen Künstler verhindern: *„Ich will hier gar nicht davon reden, dass wir nicht entfernt imstande sind, in den Stil eines alten Kunstwerks so einzudringen, dass sich ein den edleren Geschmack halbwegs befriedigendes Erneuern erwarten liesse, heute weniger denn je. (...) Die Kirche aber, der Staat, die Wissenschaft, ja im höchsten Ausmasse die Kunst selbst, haben doch ein Interesse daran, das Alte in seiner unverfälschten Reinheit zu erhalten. Wie kann man nur so gottlos sein und gerade den ehrwürdigsten und ältesten Dom Deutschlands einem modernen, alt sei wollenden Künstler ausliefern!“* Wenn dem *„Andenken Karls des Großen“* oder der *„Idee des Königtums von*

---

<sup>896</sup> Zit. nach Karl Krumbacher (Hg.), Byzantinische Zeitschrift, Band, XII, Leipzig 1903, S 701.

<sup>897</sup> Strzygowski, Umarmung, 1902, S 326, Sp. 2, bzw. ibid S 315, Sp. 1

<sup>898</sup> Strzygowski, Kleinasien, 1903, S 202.

Gottes Gnaden“ ein „modernen Ansichten mehr entsprechende(r)n prunkvolle(r)n Tempel“ errichtet werden soll, dann „neben dem Dom oder sonst irgendwohin.“<sup>899</sup>

Diese Kritik Strzygowskis an der Restaurierung des Aachener Doms bzw. an den Motiven dieser Restaurierung wird zur abrupten Einstellung der langjährigen Zusammenarbeit zwischen ihm und Wilhelm von Bode führen, die ihm im selben Jahr anlässlich der Eröffnung des *Kaiser Friedrich Museums* noch den Roten-Adler-Orden III. Klasse eingebracht hatte.<sup>900</sup>

Drei Jahre nach diesem Bruch beschreibt Strzygowski aufs Neue die Positionierung des Deutschen Kaisers: „Was Kaiser und Sezession trennt, ist im letzten Grunde, daß der Kaiser über den Gegenstand hinaus etwas vorschreibt, was Sache des Künstlers ist, den Inhalt, während die Sezession, ganz befangen im erneuten Entdecken der Erscheinungswelt und der Gewinnung von allerhand künstlerischen Qualitäten, zumeist an den Inhalt gar nicht denkt und den Gegenstand verachtet. Der Kaiser wünscht die Kunst im Dienste patriotischer Ideen, d.h. in einer Richtung, die unbestrittenes Eigentum der Psyche des Künstlers bleiben muß. Inhalt läßt sich nicht aufzwingen, es sei denn, daß sich der Besteller mit einer Fratze, der „Pose“, zufrieden gibt.“<sup>901</sup> Strzygowski verteidigt die Freiheit der Kunst gegen die Zumutungen, die durch die Politik an sie herangetragen werden. Das Wesen der Kunst liege in der freien Wahl der Inhalte, der Ausdrucksmittel sowie der Technik. Der Kaiser jedoch verlange, dass die Kunst „seinem Willen untertan sei“, nach dem Motto „*regis voluntas suprema lex*.“ Die Ergebnisse einer derartigen Kunst, „nach dem Willen des Kaisers“, etwa die *Hohenzollern-Gruppe* im Tierpark (Illustration von „Geschichte im patriotischen Sinn“), das *Bismarckdenkmal* („unkünstlerisch allegorisch missbrauchte Plastik“), das *Wilhelmsdenkmal* („Idee des Kaisers von Gottes Gnaden in rauschendem Barock“) seien künstlerisch wertlos, „akademisch“, „verbraucht alt“. Dies könne nur den Gefallen von Menschen finden, die keine Ahnung von der Entwicklungsfähigkeit und der heutigen „beachtenswerten Entwicklung“ der Kunst hätten, die „nicht ahnen, daß alles Unvollkommene aber Zeitgemäße besser ist, als jede Art von Nachahmung.“<sup>902</sup>

Das Verdikt über eine Macht „von Gottes Gnaden“, das bereits länger bestehende Vorbehalte gegen eine Kunst *von oben* konkretisiert und damit eine antidemokratische, antivölkische Kunst meint und verurteilt, äußert Strzygowski *expressis verbis* in zeitlicher

---

<sup>899</sup> Josef Strzygowski, *Der Dom zu Aachen und seine Entstellung, ein kunstwissenschaftlicher Protest*, Leipzig, 1904, S 95.

<sup>900</sup> Karasek-Langer, Strzygowski. *Lebensbild*, 1932, S 40.

<sup>901</sup> Josef Strzygowski, *Die bildende Kunst der Gegenwart, Ein Büchlein für jedermann*, Leipzig, 1907, hier S 265f.

<sup>902</sup> Ebenda, S 266.

Nähe zu seinen Texten *Hellas in des Orients Umarmung* bzw. *Orient oder Rom*. Diese Machtvorstellung sollte im weiteren Verlauf von Strzygowskis Denken zu einem zentralen, ideologischen Topos werden – gipfelnd in seinem letzten, etwa vierzig Jahre später erschienenen, Werk.<sup>903</sup> In dieser Zeit verdichtet sich bei Strzygowski der Eindruck des Orients als ein Ausgangsort derartigen Machtverständnisses, so spricht er einmal von der „*orientalische(n) Vorstellung des Gottkönigtums*“<sup>904</sup>, das sich in der jeweiligen Kunst auffinden ließe, und das sich geographisch nicht auf außereuropäische Räume begrenzen ließ, sondern seinen Weg nach Europa gefunden habe: Die sich progressiv steigernde Dominanz des Orients innerhalb der spätantiken Kunst darzustellen, war wohl der Leitgedanke Strzygowskis in der Zeit nach der Publikation von *Hellas in des Orients Umarmung*.<sup>905</sup>

*Die Beweisführung*<sup>906</sup> wird eröffnet: *Die Kämpfe des Hellenismus*

Als einzige Monographie des Jahres 1902 erschien *Hellenistische und Koptische Kunst in Alexandria*, welche das Christentum als jenes Medium präsentiert, das die „*latent vorhandenen Kräfte des alten voralexandrinischen Orients wieder lebendig*“ macht. Bereits in der Gnosis hätten sich die „*alten Religionen Aegyptens, Judäas, Syriens, Chaldäas und Persiens*“ wieder geregt, seit dem „*IV. Jahrhundert aber steht der alte Orient erst recht in Flammen. Mag diesem Aufruhr der Elemente gegenüber Rom kirchlich, wenigstens dem äusseren Anschein nach, die Oberhand behalten, auf dem Gebiete der bildenden Künste*

---

<sup>903</sup> Josef Strzygowski, *Europas Machtkunst im Rahmen des Erdkreises*. Eine grundlegende Auseinandersetzung mit über Wesen und Entwicklung eines zehntausendjährigen Wahnes. Gewaltmacht von Gottes Gnaden statt völkischer Ordnung, Kirche statt Glaube, Bildung statt Begabung. Vom Nordstandpunkt planmäßig in die volksdeutsche Bewegung eingestellt. Wien, 1941.

<sup>904</sup> Josef Strzygowski, *Hellenistische und Koptische Kunst in Alexandria*, Wien, 1902, S 33.

<sup>905</sup> Insofern ist es ein Missverständnis wenn Jäggi, *Ex Oriente*, 2002, S 100 meint Byzanz wäre an die Seite Roms getreten und damit „*gleichsam ins „Feindeslager“* gerückt, dem als „*glänzende Antipode*“ Mesopotamien gegenübersteht. Jäggi bezieht sich hier auf Strzygowski, *Das orientalische Italien*, 1908 – Strzygowskis Projekt war es die Dominanz des Orients im (Nahen) Osten nachzuweisen, in seinen Stellungnahmen zu Byzanz ist die Dominanz ebenfalls seit langem verbürgt. Mesopotamien wird daher nicht als „*glänzende Antipode*“ gegen Rom und Byzanz in Stellung gebracht, sondern als Ausgangspunkt eines Stils der expansiv nach Westen orientiert ist und damit Byzanz wie Rom ästhetisch unterjocht.

<sup>906</sup> Bereits Karl Ginhardt interpretierte die Tätigkeit Strzygowskis dieser Jahre in ähnlichen Worten: „*Was er in früheren Arbeiten als Hypothese hatte hinstellen müssen, dafür fand er hier die Beweise in den östlichen Denkmälern selbst.*“ Vgl. Ginhardt, *Strzygowski als Kunsthistoriker*, 1932, S 19.

siegt der neuerwachende Orientalismus über Hellas und Rom.“<sup>907</sup> Anhand des Vergleichs einer Beinschnitzerei aus einer alexandrinischen Sammlung, eine Nike (Abbildung 75) zeigend, mit einer Elfenbeintafel der Münchener Staatsbibliothek (Abbildung 76) verweist Strzygowski auf den Unterschied von Spätantike und orientalisch-christlichem Stil: Die „lebhafteste, freie Bewegung“ des spätantiken Artefakts mache einer „amtlich steifen Function Platz, die runden, schönen Glieder, durch ein reich bewegtes Gewand gehoben, verschwinden unter Kitteln, die aufdringlich breit behandelt sind; das Gesicht, früher vornehm nach der Seite gewendet, starrt jetzt in devoter Spannung auf den Beschauer, das Haar, früher kühn gewellt, fällt jetzt schlicht in Strähnen herab. Die Bewegung der Arme ist plump mechanisch, es fehlt die inwohnende, schöne Kraft.“ Diese ästhetischen Unterschiede ließen laut Strzygowski jedoch nicht unbedingt auf ein Verlernen antiker Manier schließen: „Das Alles ist nicht so sehr ein Nichtkönnen oder ein Wenigerkönnen, als ein anderer Geist, den man in verwandter Fassung schon in der Kunst der Pharaonen und den Denkmälern Assyriens finden kann, es ist der Geist des alten Orients, der die antike Form durchsetzt und aus individuell durchglühten Schöpfungen, deren Leben keine Tradition verwischen konnte, decorative Schemen macht.“<sup>908</sup> Anhand dieses Vergleichs macht Strzygowski erneut in drastischen Worten deutlich, wie die antike Kunst durch den Orient verändert wurde. Und er betont, dass dieser Stilwandel nichts mit einem Verlust des Könnens oder der Fertigkeit zu tun hatte, sondern vielmehr einem differenten Geist, dem des alten Orients nämlich, zuzurechnen sei, der im Christentum virulent wurde. Noch deutlicher als an den beiden Trägerfiguren sei dies anhand der Portraitzöpfe in den Medaillons sichtbar. Im „alexandrinischen Stück ein Idealkopf von schöner Jugendlichkeit, auf der Münchner Tafel der bärtige Orientale, wie sich ihn die Christen zum Ideal ihrer Heiligen erwählt hatten.“<sup>909</sup> Im zweiten Teil des Buches versucht Strzygowski eine Einordnung der Elfenbeinreliefs der

---

<sup>907</sup> Strzygowski, Alexandria, 1902, S IX.

<sup>908</sup> Ebenda, S 08. Diese Schlüsse zieht Strzygowski offenbar kurze Zeit zuvor noch nicht. In einem 1898 erschienen Aufsatz berichtet er vom Ankauf eines Reliefs, das einen Menschen mit Tierkopf zeigt, und in der Nähe von Konstantinopel gefunden wurde. Dieses stehe offensichtlich in Beziehung zu einem zweiten derartigen Artefakt, das aus dem Inneren Kleinasiens stamme: „Der Mensch mit Tierkopf ist der hieratischen Kunst des vorrömischen Ägyptens zu Hause; Anubis, der schakalköpfige Hüter des Grabes, blieb auch den Römern geläufig, im Kalender vom Jahre 354 erscheint seine Büste im Bilde des November neben dem Isispriester.“ Vgl. Josef Strzygowski, Das byzantinische Relief aus Tusla im Berliner Museum, in: Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen, Band XIX, Berlin, 1898, S 57-63, hier S 59. Einige Jahre später hätte sich Strzygowski wohl kaum die Gelegenheit entgehen lassen, aufs Neue auf die Konstanz orientalischer Vorstellungen in der byzantinischen Kunst hinzuweisen.

<sup>909</sup> Strzygowski, Alexandria, 1902, S 09.

Kanzel des Domes von Aachen in den Kreis der alexandrinischen Kunst zu geben. Die Tafeln seien bereits höchst unterschiedlich datiert und lokalisiert worden, für Strzygowski sind sie die *„bedeutensten Vertreter der Blüte der spätägyptischen Plastik auf dem Gebiete der Bildschnitzerei.“*<sup>910</sup>

So sei etwa der einen Drachen mit einer Lanze aufspießende Reiter Teil einer Entwicklungsreihe, zu der auch ein von Strzygowski in Oberägypten aufgefundenes Relief zähle. Dazu gehörten auch noch eine Elfenbeintafel aus dem Louvre, nach Strzygowski *„Konstantin als Glaubensheld“* (Abbildung 79) zeigend, sowie eine Darstellung auf einem Elfenbeinkamm aus Antinoe. Das Thema des *„koptischen Reiterheiligen“* sei hier verarbeitet und abgewandelt worden: *„Nicht nur der hl. Georg, sondern jeder Heilige, selbst Christus oder Salomon, kann in Aegypten zu Pferd erscheinen.“*<sup>911</sup> Auch *„von anderer Seite, der man schwerlich Parteilichkeit in meinem Sinne wird nachsagen können“*, Strzygowski spricht hier von Riegl, wären stilistisch einige Anzeichen für eine Herkunft des Motivs aus Ägypten angesprochen worden.<sup>912</sup> Seinen größten Trumpf spielt Strzygowski aber nun zum Ende seiner Argumentation aus, in dem er ein Steinrelief eines Horus zu Pferde präsentiert, das - aus *„spätägyptischer Zeit“* stammend – große Ähnlichkeit mit dem Typus des *„koptischen Reiterheiligen“* (Abbildung 77) aufweise: *„Darin ist dem Gotte der Pharaonenzeit genau das gleiche geschehen, wie später den christlichen Heiligen, d.h. man hat auch ihn aufs Pferd gesetzt.“* (Abbildung 78) Dieser in der bildenden Kunst gestaltete Typus ginge zurück auf die *„altorientalische Art, den Sieg des guten Principis über das böse darzustellen. Schon altbabylonische und assyrische Bildwerke zeigen diesen Kampf des höchsten Gottes mit dem Teufel, der dann stets als Ungeheuer gegeben ist.“*<sup>913</sup> Wenn auch die Kopten die individuelle Ausgestaltung des Typus im Prinzip für austauschbar hielten, so war nach Strzygowskis Meinung der Typus ursprünglich wohl für Konstantin *„reserviert“* gewesen.<sup>914</sup>

---

<sup>910</sup> Ebenda, S 20.

<sup>911</sup> Ebenda, 1902, S 22f. Diesem Thema hat Strzygowski im selben Jahr einen Aufsatz gewidmet: Josef Strzygowski, Der koptische Reiterheilige und der heilige Georg, S 49-62, in: A. Ermann, G. Steindorff (Hg.), Zeitschrift für ägyptische Sprache, Leipzig 1902/03. Dieser Text behandelt allerdings die Frage, wie lange sich diese *„in der späthellenistischen und altkoptischen Zeit entstandenen Bildtypen erhalten haben mögen.“* Ebd. S 50. In dieser Untersuchung weist Strzygowski die enorme Anzahl unterschiedlicher Reiterheiliger nach, ein Hl. Georg fände sich jedoch nicht darunter. Ebd. S 55.

<sup>912</sup> Strzygowski, Alexandria, 1902, S 25. Strzygowski verweist in Anm. 3 auf Riegl, Die spätröm. Kunstindustrie, S. 32, Anm. 1.

<sup>913</sup> Ebenda, S 25ff.

<sup>914</sup> Vgl. auch Strzygowski, Reiterheilige, 1902, S 58. Der koptische Heilige, der auf eine konstantinische Ikonographie zurückgeführt werden könne, komme schon deshalb nicht aus Rom, weil

Der Typus des Reiters an sich sei jedoch in Ägypten heimisch, in Konstantin als Sieger über die Barbaren, wie im Artefakt des Louvre gezeigt, habe der koptische Reiterheilige schließlich ein bildliches Vorbild erlangt: *„Wie weit hierbei die orientalische Vorstellung des Gottkönigtums eine Rolle spielte, und in welchem Masse wir im gegebenen Fall ein Beispiel des Uebergangs dieser Anschauung von der antiken auf die christlichen Divi und Divae vor uns haben, will ich hier nicht erörtern.“*<sup>915</sup> So schließt Strzygowski diesen Teil über das erste Aachener Relief – mit einer Anspielung auf das Gottkönigtum der Orientalen, welches in den Göttern und Göttinnen des Christentums (!), gemeint sind die Heiligen, fortlebe.

In einem Aufsatz aus dem gleichen Jahr präzisiert er seine Vermutung des östlichen Gottkönigtums als ideologischem Kern der Ikonographie des Reiterheiligen: Es *„ist gewiss mehr als ein Zufall, daß die erste griechische Darstellung dieser Art an ein Geschehnis der Perserkriege anschließt. Es ist Alexander der Große in dem bekannten Pavimentmosaik der Schlacht von Issos in Pompeji, einem überraschend großartigem Werke hellenistischer Kunst.“*<sup>916</sup> (Abbildung 80) Auch in pronociert alexandrinischer Ikonographie äußere sich also der alte Orient und deute bildlich ein Gottkönigtum an. Auch das zweite Relief, einen stehenden Krieger darstellend, könne in seinen wesentlichen ikonographischen Elementen auf Ägypten zurückgeführt werden.<sup>917</sup> Beim dritten zu besprechenden Relief, es handelt sich um die Darstellung von Nereiden (Abbildung 81), merkt Strzygowski zunächst an, dass es aufgrund der allgemeinen Beliebtheit dieses Motivs in der Spätantike einen Ursprung schwer nachweisen würde können: *„Und doch steckt das Aachener Relief so voll eines gewissen nur am Nil anzutreffenden Geistes und verrät seinen Ursprung überdies so deutlich durch einzelne Details, dass auch hier der beabsichtigte Nachweis möglich sein dürfte.“*<sup>918</sup> Tatsächlich verlegt Strzygowski nunmehr seine Beweisführung rein auf die durch einen bestimmten „Geist“ verbreiteten Inhalte. Dieser Geist des „*Derb-Sinnliche(s)n*“ wie er sich im Nereiden-Relief zeige, ein *„handgreifliches Schwelgen in der Nudität“* sei in der ägyptischen Kunst verbreitet – im Gegensatz zur restlichen Antike: *„Die Antike tat sich gütlich in der schönen Form, der Aegypter von jeher in geilem Zufassen. Gegenüber den altägyptischen Obscönitäten bieten die Geheimnisse von Pompeji Kinderreien.“* Zum Beweis präsentiert

---

die Darstellung des Kaisers als Sieger allein in den „*Grenzländern*“ üblich gewesen sei: *„Der Weg aber, den dieser Typus ging, ist der vom Orient über die hellenistischen Großstädte, vor allem Alexandria, und über das ionische Marseille an den Rhein, wo wir die Hauptbeispiele der Darstellung des römischen Kaisers zu Pferd als des Siegers über die Barbaren finden.“*

<sup>915</sup> Strzygowski, Alexandria, 1902, S 33.

<sup>916</sup> Strzygowski, Reiterheilige, 1902, S 59.

<sup>917</sup> Strzygowski, Alexandria, 1902, S 37.

<sup>918</sup> Ebenda, S 42.

Strzygowski eine Reihe von expliziten Darstellungen der Leda, Exempel jener „*ägyptische(n) Hinterlandkunst*“ wo die „*griechische Politur wenig tief gegriffen hat.*“<sup>919</sup> (Abbildung 82) Die Bestimmung des so genannten „*Isisreliefs*“ aus Aachen steht ebenfalls in einer Reihe mit anderen, ähnlichen Darstellungen – Parallelen zu ägyptischer Kunst sind jedenfalls vorhanden.<sup>920</sup> Bei der Darstellung des Bacchus – als einer „*nackte(n) männliche(n) Figur in ruhender Stellung mit gekreuzten Beinern*“ griff man auf ein Motiv der griechischen Kunst zurück, dass sich bis Praxiteles verfolgen lasse, jedoch orientalisch verfremdet wurde.<sup>921</sup> Dieser Zug komme besonders in der Verwendung der Weinranken zu tragen: „*Die Weinrebe muss schon in den alten Reichen des Zweistromlandes zum Typenschatz der Decorateure gehört haben. In der Sucht, kein Plätzchen einer Wand ohne Schmuck zu lassen, scheinen sie bisweilen gern dann zu ihr gegriffen zu haben, wenn es sich darum handelte, den um Menschen- oder Tierdarstellungen herum leer bleibenden Raum der in Streifen geteilten Flächen zu füllen.*“<sup>922</sup>

Resümierend stellt Strzygowski fest: „*Ursprünglich finden wir in ganz Aegypten nur eine Kunstart, die der Pharaonen. Seit Alexander nistet sich dort, von dessen neu gegründeter Hauptstadt aus, die griechische Kunst ein. In römischer Zeit kommt dazu eine dritte Richtung, die syrisch-orientalische, und gleichzeitig fällt in dieses Chaos noch ein neuer Keim durch das Christentum.*“ Für die vorgeführten Beispiele aus Alexandria ließe sich belegen, dass sich zwar der Typus auf hellenistische Vorbilder zurückführen ließe, die „*Form aber ist von einem anderen Geiste durchweht*“. In der Terminologie des *Hellas*-Artikels geht es weiter: „*Der Grieche mag noch so sehr im Laster auf die Stufe des Aegypters herabgesunken sein, das angeborene Gefühl für Schönheit und eine gewisse künstlerische Hoheit hat ihn nie ganz verlassen.*“<sup>923</sup> Selbst die hellenistische Kunst, die den Orient in sich aufnahm und schließlich durch ihn verändert oder sogar „*getötet*“ wurde, trage demnach Spuren ihrer einstigen Erhabenheit in sich. Hier spricht die philhellenische Begeisterung aus Strzygowski, die er über Vermittlung seiner Berliner und Münchner Lehrer aufgenommen hatte. Deutlich wird der „*Gegensatz des Spät-Hellenistischen und Koptischen*“, die „*Verzerrung des Hellenismus durch die immer stärker zur Geltung kommenden Elemente des ägyptischen Hinterlandes von Alexandria*“ welche die „*hellenistische Typik*“ durchsetzten: „*Das eigentliche Aegypten war und blieb ein orientalisches Land, es ist*

---

<sup>919</sup> Ebenda, S 43f.

<sup>920</sup> Ebenda, S 54.

<sup>921</sup> Ebenda, S 56f.

<sup>922</sup> Ebenda, S 61. Zum orientalischen *horror vacui* vgl. weiter oben S 248 bzw. weiter unten S 282.

<sup>923</sup> Ebenda, S 73f.

*niemals vollständig weder von Hellas noch von Rom unterjocht worden.*<sup>924</sup> Die merkwürdige Durchmischung christlicher mit heidnischen Typen, die auch in den Aachener Reliefs eine Rolle gespielt haben mag, erklärt Strzygowski mit dem Einfluss der Gnosis auf Ägypten – diese Bewegung hatte er ja bereits auch als Erklärung für die Veränderungen des Christustypus herbeigezogen.<sup>925</sup>

Einen weiteren Beweis für die Richtigkeit seiner These sieht Strzygowski in der Entdeckung einer Katakombe in Alexandria erbracht.<sup>926</sup> Strzygowski spricht nun deutlicher, als noch in *Hellas in des Orients Umarmung* die Verantwortung Alexander des Großen für die Orientalisierung hellenischer Kunst<sup>927</sup> aus: *„Hellas, das mit Alexander d. Gr. in den Orient tritt, zieht diesen nicht zu sich herüber. Es wird von ihm aufgenommen, erstickt aber in seiner Umarmung. Wohin wir im Orient – und in Rom – den Fuss setzen, überall bröckelt die hellenische Tünche ab und was immer deutlicher hervortritt ist, das sind die Züge des alten Ahasver, des Orients, dessen zähe Rassenkraft nicht stirbt und überall wieder zur Geltung kommt.“*<sup>928</sup> Die alexandrinische Prachtkatakombe stammte offenbar aus römischer Zeit, etwa dem Beginn des zweiten nachchristlichen Jahrhunderts, und zeigte „Scenen

---

<sup>924</sup> Ebenda, S 75f. Zu diesem Schluss kommt Strzygowski auch ein Jahr später, die Kunst Kleinasiens vor Augen: *„Für die Kleinasiatische Hinterlandkunst ist bezeichnend das Zurücktreten aller antiken Formen, und die Herrschaft von geradezu völlig unantiken, zum Teil nachweisbar orientalischen Motiven.“* Siehe Strzygowski, Kleinasien, 1903, S 178. Diese Einschätzung Strzygowskis wird unter Hinweis auf ihn selbst und dessen Schülerin Hilde Zaloscer noch 2008 rezipiert. Vgl. Peter Dittmar, Auch christliche Kunst kann falsch sein, in: Die Welt, 18. Juli 2008, S 18, *„Josef Strzygowski (1862-1941), Professor in Graz und Wien, einer der frühen Spezialisten, nannte die koptische Kunst ein Stilgemisch, bei dem der christliche Inhalt nicht das Entscheidende sei. Vielmehr seien „Geist und Technik ägyptisch, die Gegenstände der Darstellung und die Formtypen zumeist griechisch, die ornamentalen Schmuckmotive stark syrisch“.* Und Hilde Zalsocer sprach von einer „Volkskunst“, weil diese Werke nicht als „Machtkunst“ einem Pharao oder einem Kaiser zu dienen hatten, sondern den Alltag, allenfalls die Klöster schmücken wollten. Zu Strzygowskis Beschäftigung mit koptischer Kunst bzw. zur Abhängigkeit Zaloscers vgl. László Török, Strzygowski`s coptic art, S 305-311, in: Acta Historiae Artium, Bd. 47, Budapest, 2006. Török beurteilt Strzygowskis Einschätzung als *„completely irrelevant.“* Ebenda S 310.

<sup>925</sup> Strzygowski, Alexandria, 1902, S 84. Strzygowski beruft sich nunmehr auf Hermann Usener, vgl. S 262, Anm. 882.

<sup>926</sup> Strzygowski, Prachtkatakombe, 1902, S 112-115.

<sup>927</sup> Strzygowski, Umarmung, 1902, S 315, Sp. 1.

<sup>928</sup> Strzygowski, Prachtkatakombe, 1902, S 115. Auch in der Rezension zu Riegls Spätromischer Kunstindustrie verwendet Strzygowski das Bild einer *„zähen Rassekunst des alten Orients“.* Vgl. Strzygowski, spätromische Kunst-Industrie, 1902, hier S 265.

*altägyptischen Stils und mit Figuren, die fast durchweg dem Pantheon der Pharaonen entnommen“ wurden.*

Strzygowski gilt diese Entdeckung naturgemäß als Bestätigung seiner Theorie, dass der Orient eine allfällige römisch-griechische Bildkultur dominierte: *„Dieser grossartige Fund will gar nicht recht passen in die Erwartungen, die wir bei Nachforschungen nach der in Alexandria heimischen Kunst hegen. Die Metropole des Hellenismus sollte auf Schritt und Tritt Zeugen griechischer Kunst, die ihr Gründer Alexander an den Nil verpflanzte, liefern. Dann ein Grab im Pharaonenstil mit sehr bescheidenen Motiven aus der Antike!“*<sup>929</sup>

Welche die ästhetisch überlegene Kultur war, daran ließ es Strzygowski auch in *Hellenistische und Koptische Kunst in Alexandria* nicht mehr zweifeln.

Eine grundsätzliche Problematisierung des Begriffs des Hellenismus führte Strzygowski in einem drei Jahre nach dem *Hellas*-Artikel erscheinenden Text. Dieser sei per se geeignet für Verwirrung innerhalb der historischen Disziplinen zu sorgen – die Übernahme politischer Parameter, die dazu verleiteten, den Hellenismus gemeinsam mit den Diadochenstaaten untergehen zu sehen, sei nicht möglich, diese könnten nicht auf die kulturhistorische Ebene transferiert werden. Nach Strzygowskis Überzeugung spielte ja gerade Rom, und das römische Kaiserreich war Nachfolgestaat der Diadochenstaaten, in dieser Zeit ästhetisch-kulturell keine Rolle. Daher sei eine Trennung in einen „älteren Hellenismus“, als „*eigentlichem*“ Hellenismus, der in den drei Jahrhunderten vor Christi Geburt ausgezogen war den „*Orient zu erobern*“, und in einen „*jüngeren Hellenismus*“, den „*wir gewöhnlich römisch*“ nennen, vorzunehmen: *„In diesen Jahrhunderten nach Christus beginnt der mit griechischen Elementen vollgesogene Orient sich sehr entschieden zu emanzipieren. Hellas wird allmählich wieder derart zurückgedrängt, dass heute in Asien und Nordafrika kaum noch Spuren eines unberührt fortlebenden Hellenismus nachweisbar sind, man viel eher den Eindruck gewinnt, als hätte es nie eine hellenistische Zwischenschicht gegeben.“*<sup>930</sup>

Die Deduktion authentisch-hellenistischer Ästhetik werde jedoch durch eine innerhalb des hellenistischen Stils gelegene reaktive Bewegung, den Attizismus, erschwert. Die Protagonisten des jüngeren Stils, „*Epigonen einer großen Kunstbewegung*“ entnehmen in diesem Fall bewusst einige Elemente aus dem Stilreservoir einer als klassisch empfundenen

---

<sup>929</sup> Strzygowski, *Prachtkatakombe*, 1902, S 114f.

<sup>930</sup> Josef Strzygowski, *Die Schicksale des Hellenismus in der bildenden Kunst*, S 19-33, in: Johannes Ilberg (Hg.), *Neue Jahrbücher für das klassische Altertum, Geschichte und deutsche Literatur*, Leipzig, 1905, hier S 19.

Ästhetik, und imitierten damit eine als verbindlich empfundene Epoche, würden damit selbst zu „Klassizisten“.<sup>931</sup> Kulturgeschichtlich ließen sich diese Phänomene immer wieder verfolgen, zuletzt anhand der „Akademie“, die nur anerkenne, was sie als „klassisch“ empfinde. Dieser Zugang jedoch, „zum Schaden einer klaren Erkenntnis“, negiere immer wieder die „Beachtung der volkstümlichen Elemente, der Unterschicht“ – als Beispiel hierfür könne der unbeachtete Einfluss der Orientalen und Germanen auf die Kunst- und Kulturgeschichte dienen.

Im Attizismus hingegen, der „alles Volkstümliche zugunsten einer toten Sprache und Form“ opfere, spiegle sich der Kunstgeschmack der „Oberschicht der Gebildeten“, vor allem der „Kunstgelehrten.“<sup>932</sup> Diese „humanistisch“ ausgebildete Oberschicht unterschätze aufgrund

---

<sup>931</sup> Strzygowski, Schicksale, 1905, S 19f. Offenbar durch den Hinweis des Herausgebers der Neuen Jahrbücher, wo der vorliegende Text erschien, konnte sich Strzygowski mit dieser Argumentation auf den Doyen der klassischen Altertumswissenschaften Ulrich von Wilamowitz-Moellendorf beziehen, der seinerseits kürzlich einen diese Problematik behandelnden Text veröffentlichte. Dieser „Aufsatz entwickelt in mir das Bewußtsein, daß meine von vielen Seiten mit hartnäckiger Reserve aufgenommen Arbeiten den nicht unwesentlichen Bestandteil einer großen auch von philologischer Seite angeregten Bewegung bilden.“ Vgl. Strzygowski, Schicksale, 1905, S 19, Anm. 1. Wilamowitz beschreibt in diesem Text die Reaktion griechisch-römischer Rhetoriker auf den „Asianismus“. Jene hätten auf diesen Stil der *corrupta eloquentia* mit dem Attizismus, einer klassifizierenden bzw. archaisierenden Richtung reagiert. Vgl. Ulrich von Wilamowitz-Moellendorf, Asianismus und Attizismus, S 1-52, in: Georg Kaibel, Carl Robert (Hg.), Hermes, Zeitschrift für classische Philologie, Band XXXV, Berlin, 1900. Wilamowitz argumentiert hier ebenso wie Strzygowski für ein hellenistisches Primat der Kultur innerhalb des römischen Imperiums. Dies geschehe noch in republikanischer Zeit als die „jungen Römer“ nach „Asien, Athen und Rhodos“ kamen um dort zu studieren. Ihre dortigen Ausbilder erfassten „das hohe Ziel richtig, die Herrscher der Welt zu überzeugen, dass sie bei ihnen Höheres erhalten könnten, damit sie allmählich einer tieferen hellenischen Bildung zugeführt wurden“, Wilamowitz, Attizismus, 1900, S 18 bzw. S 39, „Die Herren der Welt mussten Griechisch lernen, der Grammatiker und dann der Rhetor, immer mehr auch der Philosoph erhielten die Aufgabe ihnen die Sprache und Bildung zu vermitteln.“ In Strzygowskis Oeuvre tauchen nach der Diagnose derartig „konservativ-revolutionärer“ Ästhetik im Hellenismus zwei Texte auf, in denen genau jenes Phänomen einer bewussten Rückbesinnung auf die ältere Formensprache Thema wird: Josef Strzygowski, Walter Altmann, Die römischen Grabaltäre der Kaiserzeit, Berlin, 1905, S 907-914, in: Goettingsche Gelehrte Anzeigen, Göttingen, 1906, hier S 910 sowie Josef Strzygowski, A sarcophagus of the Sidamara Type in the collection of Sir Frederick Cook Bart. and the influence of stage architecture upon the art of Antioch, S 99-122, in: Society of for the promotion of Hellenic studies (Hg.), The Journal of Hellenic studies, Vol. 27, 1907. Auf diese Texte wird weiter unten näher eingegangen.

<sup>932</sup> Hier parallelisieren sich die Gedankengänge von Strzygowski und Wilamowitz, der meinte: „Sobald das Christentum sich der Bildung erschliesst, regiert auch in ihm der Classicismus. Das Volkstümliche

ihrer klassizistischen Prägung völlig die „*Kraft des in der Unterschicht unausgesetzt gärenden Blutstromes der Rasse.*“<sup>933</sup>

In diesem Seitenhieb parallelisiert Strzygowski die *historistischen* Bewegungen, die sich seiner Meinung nach strukturell in der Antike sowie auch zeitgenössisch nachweisen ließen. In deren *humanistischen* Verständnis von *Hochkultur* liege gleichzeitig eine Ignoranz völkischer Einflüsse – die sich in einer Art *ewiger Wiederkehr* schließlich in veränderter Form erneut durchsetzten. So erweise sich im Orient, namentlich in Ägypten, die tief orientalische Bewegung des Mönchtums als „*Henker des Hellenismus*“: „*In der Zerstörung des Sarapeions und der Ermordung der Hypatia gipfelt ein Rassenkampf, der mit den byzantinischen Erpressern auch den geistigen Adel Alexandrias ausrottet.*“<sup>934</sup> Der Orient also siegte nicht nur ideologisch über die freien Hellenen, auch die Protagonisten der griechischen Freiheit selbst, wurden im „*Rassekampf*“ gemeuchelt.<sup>935</sup> Die Kopten aber verliehen den Siegern in diesem Kampf bereits im fünften Jahrhundert den „*Heiligenschein*“. Es wären „*Asketen und Mönche*“ gewesen, die den „*Pöbel gegen alles Griechentum fanatisierten und in die Gosse zerrten was über den Horizont des täglichen Lebens und abergläubische Furcht hinausging.*“<sup>936</sup>

Die Frage *Hellenismus oder Orient* kann demnach nicht auf kulturell-ästhetische Phänomenologie beschränkt werden, vielmehr ist sie eine existentielle Auseinandersetzung zweier Prinzipien, die sich im „*Rassenkampf*“ gegenüberstünden.

---

*bleibt kaum als Unterströmung; so erfolgt denn statt einer lebensvollen Ausgestaltung der wirklichen Sprache die völlige Mumifizierung des litterarischen Attisch.*“ Vgl. Wilamowitz, Attizismus, 1900, S 22.

<sup>933</sup> Strzygowski, Schicksale, 1905, S 21. Zur Bedeutung der Rassenideologie für das völkische Denken vgl. Puschner, völkische Bewegung, 2001, S 66ff.

<sup>934</sup> Strzygowski, Schicksale, 1905, S 28. Offensichtlich spielt Strzygowski mit seiner „*Henker*“ – Metapher auf die Äußerung Mommsens an, der Islam sei der „*Henker des Hellenentums*“ gewesen. Dieses Zitat wird von Strzygowski in Mschatta, 1904, S 357 erwähnt. Dort erweitert er diese Feststellung, dass der Islam eben nur zum „*Henker*“ werden konnte, weil eben in dessen Kultur die orientalischen Elemente überwogen, bzw. die Hellenisierung der entsprechenden Gebiete niemals wirklich durchdringend gewesen sei.

<sup>935</sup> Dass die Kunst in der Freiheit der Polis gedeiht und degeneriert sobald diese militärisch (etwa durch Makedonien, Rom, oder hier: durch den Orient) unterworfen wird ist im Wesentlichen eine von Winkelmann aktualisierte Feststellung. Vgl. Settis, Klassizismus, 2002, S 37.

<sup>936</sup> Strzygowski, Schicksale, 1905, S 28f.

Mit dieser orientalischen Ausdauer der Identitätswahrung (Strzygowski verwendet im *Hellas* – Artikel hierfür die Metaphorik vom „Ahasver“<sup>937</sup>, bzw. „ewiger Jude“<sup>938</sup>) waren die im Orient lebenden Griechen konfrontiert: In den „*notdürftig hellenisierten Landschaften*“ des Orients seien die Hellenen „*angeweht*“ worden, durch „*finstere(r)n Wahn des alt-einheimischen Götter- und Geisterglaubens*“. Die „*starren Barbarenbevölkerungen*“ ließen eher die Griechen zu Barbaren werden, als die Barbaren zu Griechen.<sup>939</sup>

Während der Hellenismus etwa in den kleinasiatischen Küstengebieten eine Ausprägung erhielt, die ihn dem Christentum gegenüber besonders affin scheinen ließ, konnten die ausgeprägt orientalischen Vorstellungen des Hinterlandes durch das ebenfalls orientalische Mönchtum aus Ägypten und Syrien im vierten Jahrhundert triumphieren.<sup>940</sup> Dies ließ etwa den kleinasiatischen Bereich des Orients zu einem der ersten und intensivsten christianisierten Gebiete werden. Das Christentum als orientalische Ideologie brach „*vollständig*“ mit der „*Anschauungsart der Antike*“ – welche sowohl im „*Tempel*“ als auch im „*Götterbild*“ die „*schöngeformte Masse*“ als Ziel sah. Der christliche Kult forderte dagegen einen „*wirksamen Innenraum und die Schmückung seiner Raumgrenzen*“, dessen Flächen farbig gefüllt sein wollten und mit hell-dunkel-Ornamentik arbeiteten: „*Das aber war eine Kunstsprache, die dem Orient von jeher geläufig gewesen ist.*“ Somit fand eine „*akute Orientalisierung der an sich schon von orientalischen Elementen durchsetzten späthellenistischen Kunst statt.*“<sup>941</sup> Anders als in der Philologie – hier spielt Strzygowski erneut auf den Wilamowitz-Text an – könne in der Kunst keine Rede davon sein, dass sich dort eine hellenistische Ästhetik verbindlich durchgesetzt habe.<sup>942</sup> Hier müsse auf die enge Verbindung zur Religion geachtet werden, und auf deren starke Bewegungen seit den Tagen Alexanders bis zu Konstantin. Auch die Sichtweise auf die Träger und Exekutoren politischer Macht, gehöre in diesen Kontext: „*Diokletian in erster Linie, vorher aber schon alle Kaiser seit Hadrian, nehmen immer mehr orientalische Sitten und Gebräuche an. Der Orientalismus löst den Attizismus ab.*“<sup>943</sup>

---

<sup>937</sup> Strzygowski, *Umarmung*, 1902, S 315, Sp. 1. bzw. so auch in Strzygowski, *Prachtkatakombe*, 1902, S 115.

<sup>938</sup> Strzygowski, *Umarmung*, 1902, S 315, Sp. 1.

<sup>939</sup> Strzygowski, *Kleinasien*, 1903, S 181.

<sup>940</sup> Vgl. auch Ebenda, S 219.

<sup>941</sup> Ebenda, S 181ff.

<sup>942</sup> Wilamowitz schreibt, dass die attische Schriftsprache in „*allen Reichen seit Philippos*“ Kanzleisprache gewesen sei, vgl. Wilamowitz, *Attizismus*, 1900, S 38.

<sup>943</sup> Strzygowski, *Schicksale*, 1905, S 23. Auch diesen Gedanken hat Wilamowitz formuliert, allerdings bezogen auf Marcus Antonius, der als „*Anhänger des Asianismus*“ ein „*hellenistischer König*“ werden

*Die Beweisführung wird fortgesetzt: Kleinasien*<sup>944</sup>

Im Jahr 1903 veröffentlicht Strzygowski seine Auseinandersetzung mit der Kunst – vornehmlich der Architektur – Kleasiens, das ihm als „*der am weitesten nach Westen vorgeschobene Teile des eigentlichen Orients*“ erscheint.<sup>945</sup> Kleinasien werde zwar seit dem fünften vorchristlichen Jahrhundert durch die Griechen kolonisiert, könnte aber niemals – ebenso wenig wie der übrige Orient – als griechisch gelten.<sup>946</sup> Die Kunst bleibe in den „*ersten drei Jahrhunderten nach Christus ebenso hellenistisch wie in dem gleichen Zeitraum vor Christus. Der Unterschied besteht nur darin, dass von Alexander bis auf Christi Geburt Hellas den Orient erobert, von da an bis auf Konstantin aber der Orient diese hellenistische Kunst wieder zu durchsetzen beginnt und zu bedeutenden lokalen Differenzierungen führt.*“<sup>947</sup>

Als ein Baudetail, das etwa die Konstanz orientalischer, stilistischer Mentalität beweisen würde, gilt ihm der „*Hufeisenbogen*“, der sowohl in den „*ältesten arabischen Moscheen*“ als auch in armenischen Kirchen, aber weder in Rom noch in Byzanz vorkomme.<sup>948</sup> In einer Analyse des Typus der Basilika wiederholt er seine Erkenntnis von der hellenistischen Küstenlandschaft und dem orientalisch gebliebenen Landesinneren.<sup>949</sup> Im Kleinasien-Werk

---

wollte. Im Gegensatz dazu steckte in Oktavian/Augustus immer noch der Wille zum Klassischen. Vgl. Wilamowitz, Attizismus, 1900, S 50.

<sup>944</sup> Alexander Zäh hat zuletzt auf die fundamentale Bedeutung Josef Strzygowskis bzw. dessen *Kleinasien, ein Neuland der Kunstgeschichte*, für diesen Bereich hingewiesen. Vgl. Alexander Zäh, Warum Kleinasien ein Neuland der Kunstgeschichte geblieben ist? Entwicklung, aktuelle Ergebnisse und Perspektiven der christlichen Kunstgeschichtsschreibung in Anatolien, S 321-334. in: Acta Historiae Artium, Bd. 47, Budapest, 2006.

<sup>945</sup> Josef Strzygowski, Kleinasien, ein Neuland der Kunstgeschichte, Leipzig, 1903, hier S III. Strzygowski verwendete Bildmaterial von J. W. Crowfoot und J. I. Smirnov und nimmt Bezug auf die Expeditionen Max von Oppenheims sowie jener der Gesellschaft zur Förderung Deutscher Wissenschaft, Kunst und Literatur in Böhmen.

<sup>946</sup> Strzygowski, Kleinasien, 1903, S 177.

<sup>947</sup> Ebenda, S 191.

<sup>948</sup> Ebenda, S 31. Strzygowskis Beschäftigung mit Bögen scheint notorisch bekannt gewesen zu sein. So berichtet Ernst Gombrich von einer Unterredung mit seinem Lehrer Julius von Schlosser, bei der er auf das Vorkommen dieser Form in Syrien hinwies, „*worauf Schlosser bemerkte: „Ja, Syrien ist eine bedenkliche Gegend“ – um nicht weiter an Strzygowski erinnert zu werden.*“ vgl. Gombrich, Wenn`s euch Ernst ist, 1990, S 68.

<sup>949</sup> Strzygowski, Kleinasien, 1903, S 56. Vgl. auch ebenda, S 177. „*Wir werden vielmehr zwei Zonen zu scheiden haben, eben die zentrale, die mit Armenien und Nordsyrien Hand in Hand geht, und die*

stellt Strzygowski anhand der Interpretation eines seiner Einschätzung nach bisher kaum beachteten Briefes von Gregor von Nyssa, der jedoch eine wichtige Quelle sei, seine philologischen Kenntnisse unter Beweis. Dies war notwendig, denn in „*antiker kunstmässiger Schriftstellerei*“ seien „*Inhalt und Form unlöslich miteinander verbunden; jene kann voll nur erfassen, wer auch diese zu verstehen gewusst hat.*“<sup>950</sup> Strzygowski interpretiert das Schriftstück, das „*nach allen Regeln der rhetorischen Kunst*“ verfasst sei, quellenkritisch und vergleicht den Brief mit den Episteln der klassischen Antike. Ein wenig befremdlich wirke hier „*für ein an rein antiker Brieftechnik gebildetes Stilempfinden der Beigeschmack öligen Abbètones*“, der ein der „*Antike völlig fremde(s) Element der Salbungsvölligkeit*“ darstelle.<sup>951</sup> Diese Wertung Strzygowskis überrascht angesichts seiner sonstigen Stellungnahmen zum klerikalen Stil wenig.

In seiner Bewertung der kleinasiatischen Oktogonalbauten kommt Strzygowski dazu, die Herkunft dieses Typus aus eben jenem Gebiet zu erklären. Allein was ihre schiere Anzahl beträfe seien die römischen Beispiele dagegen vernachlässigbar – „*gemeinsame(r) Quell*“ sei die hellenistische Kunst, die ihrerseits hier jedoch bereits in altorientalischen Traditionen wurzle.<sup>952</sup> Es entstünden auch Mischtypen, ein derartiger sei etwa die Hagia Sophia Konstantinopels, die aus „*allen Strömungen*“ schöpfe, die „*in der christlichen Architektur aufgetreten waren: In jener Zeit lag wie bei der Entstehung der Akropolistempel oder von S. Peter das Streben in der Luft Aussergewöhnliches auf dem Gebiet des Monumentalbaues zu schaffen.*“<sup>953</sup> Im Typus der Kreuzkuppelkirche zeige sich der im vierten Jahrhundert virulente Zug, den Sieg des Christentums auch visuell anzudeuten. Dies bewiese etwa der Porphysarkophag der Hl. Helena, oder die in *Orient oder Rom* angeführte Holzskulptur sowie das alexandrinische Kaiserdiptychon aus dem Louvre. Diese Tendenz trete eben auch im kreuzförmigen Grundriss auf, ein Beispiel aus Gaza zeige deutlich, wo durch die Intervention der Kaiserin Eudoxia ein Platz ehemals heidnischen Kults „*entsühnt*“ wurde und „*zugleich das Siegeszeichen aufgepflanzt*“ bekam: Wie dieser „*Gedanke vom byzantinischen*

---

*Küstenstriche, die in der hellenistischen Periode zum griechischen Stammlande wurden.*“ Erst in der Zeit nach Konstantin habe das Christentum einen „*Ausgleich*“ erreicht, „*der Orient drängt auch nach den Küsten vor*“ – auf diese Weise konnte Kleinasien zur „*Vormacht*“ des „*orientalisch durchsetzten Reiches von Byzanz*“ werden. Vgl. auch ebenda, S 180 „*Das Volk bleibt dauernd Hellas und Rom abgewandt; es sind die Gebildeten allein, die beiden anhängen.*“ In den hellenisierten Gebieten habe sich eine Kultur etabliert, die dem Christentum gegenüber eine besondere Affinität entwickelt hätte. Ebenda, S 181.

<sup>950</sup> Ebenda, S 81.

<sup>951</sup> Ebenda, S 87f.

<sup>952</sup> Ebenda, S 101.

<sup>953</sup> Ebenda, S 134.

Hofe ausging“, daran wäre abzulesen, „wie das neu emporwachsende Zentrum die Führung in künstlerischen Fragen zu übernehmen“ beginne.<sup>954</sup>

*Die Beweisführung wird fortgesetzt: amor vacui vs. horror vacui*

Unmittelbar nach den Paukenschlägen von *Orient oder Rom* bzw. *Hellas in des Orients Umarmung* resümiert Strzygowski seine wissenschaftliche Tätigkeit Konstantinopel-Byzanz betreffend, und macht sich gedanklich frei für die Kämpfe, die ihn zukünftig erwarten sollten.<sup>955</sup> Sie auch das Wesen der „*Blüte der beginnenden Kaiserzeit*“ in Rom hinsichtlich des hellenistischen Anteils noch offen, die byzantinische Frage erscheint ihm hinsichtlich ihres „*Ursprung(s) und Wesen(s)*“ geklärt.<sup>956</sup>

Mit einer Schlagseite gegen Riegl eröffnet Strzygowski sein Plädoyer für ein antirömisches Projekt Kaiser Konstantins – zwischen den Zeilen könnte man Strzygowskis eigenen wissenschaftlichen Impetus im konstantinischen Projekt auffinden: Es sei ein Irrtum, eine bestimmte Kunst als „*spättrömisch*“ zu bezeichnen, wo sie doch in Wahrheit „*altbyzantinisch*“ ist: „*Konstantin hat den Ort zur Gründung des neuen Reichszentrums nicht gewählt, weil er das Bedürfnis hatte, Rom in den Orient zu übertragen; im Gegenteil, er wollte sich von Rom frei machen.*“<sup>957</sup> Nichts anderes als das Bedürfnis sich von Rom „*freizumachen*“ hatte wohl auch Strzygowski, nachdem er dort einige Jahre nach dem Abschluss seines Studiums verbracht und verstanden hatte, dass die Kunst des Orients wohl nicht nur mit Hilfe europäischer Ästhetik und Historik erklärbar war. Rom sei für Konstantin zu weit im Westen gelegen, die östlichen Länder zu weit entfernt, um sie effizient zu regieren. Dazu wollte Konstantin weder auf „*bodenständige Elemente*“ der neuen Lage verzichten, so existiere

---

<sup>954</sup> Strzygowski, Kleinasien, 1903, S 138.

<sup>955</sup> Josef Strzygowski, Ursprung und Sieg der altbyzantinischen Kunst, S XI-XXVIII, in: Ernst Diez, Josef Quitt, Byzantinische Denkmäler III, Wien, 1903. Strzygowski leitet mit diesem Aufsatz, der sich vor allem gegen Riegl und das Postulat einer „*spättrömischen*“ Kunst wendet, das Buch seiner beiden Schüler ein.

<sup>956</sup> Ebenda, S XXV.

<sup>957</sup> Hier deutet sich eine gewisse Inkonsistenz in der Argumentation Strzygowskis an. Hatte er noch in Tyche, 1893 die ideologisch-ikonographischen Kontinuitäten zwischen Rom und Konstantinopel betont, geht es ihm nun darum einen „*spättrömischen*“ Stil zu desavouieren – deshalb hätte Konstantin in seiner neuen Hauptstadt einen Neuanfang (inkl. neuem Stil) gewollt. Freilich ging es in Strzygowski, Tyche, 1893 auch eher um die Legitimationsversuche Konstantins einer Neugründung nach innen. Auch damals betonte Strzygowski die visuellen Möglichkeiten einer „*postmodernen*“ Kultur. Vgl. weiter oben, S 218ff.

bereits eine „kleinasiatische Bildhauerschule“.<sup>958</sup> Als allgemeiner Grundsatz könne gelten: „Kleinasien ist der Körper der byzantinischen Kunst; diesem wird in Konstantinopel durch die aus dem hellenistischen Süden, Syrien und Ägypten sowohl, wie aus dem persisch-ostasiatischen Orient selbst zuströmenden Züge ein neues, das byzantinische Kleid angelegt.“ Diese byzantinische Kunst überdauerte nunmehr alle politischen Unwägbarkeiten, „war im Mittelalter die Stütze des Abendlandes und wird heute noch in den griechisch-orthodoxen Klöstern gepflegt: sie war und blieb eben von allem Anfang an unbeugsam griechisch-orientalisch.“<sup>959</sup> Byzanz habe unterschiedlichste Strömungen aufgenommen und diese bereits im fünften Jahrhundert wiederum exportiert – deshalb finde man im gesamten Mittelmeerraum Artefakte vor, die auf eine dortige Entstehung verwiesen.<sup>960</sup> Der Höhepunkt – und damit der „Sieg“ der altbyzantinischen Kunst – sei mit der Regierung Justinians erreicht. Die Überlieferung dieses Sieges sei mit den Mosaiken von San Vitale auf uns gekommen: „Der Mosaikenzyklus von S. Vitale ist eine Manifestation des byzantinischen Geistes in Ravenna ebenso wie die Mosaiken am Triumphbogen von S. Maria Maggiore in Rom eine solche von Dogmen des christlichen Orients sind.“<sup>961</sup> An anderer Stelle resümiert er in diesen Jahren: Die christliche Kunst sei zu ihrem Beginn wenigstens der Form nach noch antik inspiriert gewesen, der Byzantinismus sei in Form und Inhalt bereits „mehr als halborientalisch“.<sup>962</sup>

Zeitnah zu seinem *Hellas*-Artikel rezensiert Strzygowski ein Werk von Cornelius Gurlitt – erfreulich für den Rezensenten war, dass der Autor ähnliche Ansichten äußerte.<sup>963</sup> Gurlitt wisse zwar weder über Wickhoff noch über Strzygowskis eigene Positionierung Bescheid, komme aber ebenso zum Ergebnis, dass das nachchristliche Rom nichts an „Eigenart“ aufweisen könne, sondern völlig vom Osten abhänge.<sup>964</sup> Allerdings wende sich Gurlitt schließlich völlig gegen die von Strzygowski propagierten Ansichten, als er auf die Zeit Konstantins zu sprechen komme – da gelte ihm auf einmal wiederum Rom als *caput mundi*. Dagegen empfiehlt Strzygowski natürlich die Lektüre seiner eigenen Äußerungen<sup>965</sup>, wie

---

<sup>958</sup> Ebenda, S XI f.

<sup>959</sup> Ebenda, S XIV.

<sup>960</sup> Ebenda, S XX f.

<sup>961</sup> Ebenda, S XXV.

<sup>962</sup> Strzygowski, *Schicksale*, 1905, S 21.

<sup>963</sup> Josef Strzygowski, Cornelius Gurlitt, *Geschichte der Kunst*, In zwei Bänden, Stuttgart, 1902, S 570 – 572 in: Karl Krumbacher (Hg.), *Byzantinische Zeitschrift*, Leipzig, Bd. 11, 1902, hier S 570 f.

<sup>964</sup> Strzygowski, Gurlitt, 1902, S 571.

<sup>965</sup> Strzygowski meint hier explizit seine Stellungnahmen in der *Byzantinischen Zeitschrift*, in der er in zahlreichen Einzelstudien und Rezensionen auf die Richtigkeit seiner Thesen verweist. Vgl. etwa Josef Strzygowski, *Die Ruine von Philippi*, S 473-490, in: Karl Krumbacher (Hg.), *Byzantinische*

auch das „*Studium Riegls und meiner Gegenaufrichtung in Hellas in des Orients Umarmung*“ zu empfehlen sei.<sup>966</sup> Die zuvor tonangebenden orientalischen Großstädte verschwänden auch im vierten Jahrhundert keineswegs „vom Erdboden“ – Gurlitt sei dem „*Banne von Rom*“ vor welchem „*wir alle zusammen*“ stünden, erlegen.<sup>967</sup>

Nachdem Strzygowski das hellenistisch geprägte Alexandria als für die ersten beiden nachchristlichen Jahrhunderte als tonangebend präsentiert hatte, konstatiert er für das dritte Jahrhundert eine Steigerung des Einflusses von Jerusalem und Antiochia, und damit des hellenistisch unbeeinflussten Orients.<sup>968</sup> Daneben seien weiterhin „*achtungsgebietend durch ihre künstlerisch reiche Schaffenskraft die Grossstädte der Mittelmeerküste*“ zu stellen,

---

Zeitschrift, Band XI, Leipzig, 1902. Dieser Text weist die orientalische Dominanz im dritten nachchristlichen Jahrhundert im östlichen Bereich des *imperium romanum* - hier für den Bereich Mazedoniens – nach. Ebenso wie in Josef Strzygowski, Karl Michel, Gebet und Bild in frühchristlicher Zeit, Leipzig, 1902, S 427-428, in: Karl Krumbacher (Hg.), Byzantinische Zeitschrift, Band XII, Leipzig, 1903. Die dort unternommene Studie zum Verhältnis von Text und Bild in frühchristlicher Zeit weise die Dominanz orientalischer Bildfindungen in den Katakombenmalereien nach. Die verwendete Symbolik deute dem Inhalt nach auf den Osten, stilistisch seien die Malereien aber durchaus hellenistisch geprägt: „*Worauf es ankam, das war gerade der Nachweis, dass ihr geistiger Gehalt nicht römischen, sondern orientalischen Ursprungs ist.*“ Vgl. ebenda S 428.

<sup>966</sup> Strzygowski, Gurlitt, 1902, S 571. Nichts desto trotz gilt ihm Riegl nur als - konstruktiver - Widerspruch gegen seine eigenen Thesen. Riegls Theorien hält Strzygowski nach wie vor für „*erzwungene Geschichtskonstruktion*“ – vgl. Josef Strzygowski, A. Venturi, Storia dell' arte italiana II. Dall' arte barbarica alla romanica, Milano, 1902, S 632 – 634, in: Karl Krumbacher (Hg.), Byzantinische Zeitschrift, Band XII, Leipzig, 1903, hier S 632. Explizit gegen Riegl auch Strzygowski, Mschatta, 1904, S 335. Die oströmische, byzantinische sowie die arabische Kunst sei nicht „*im Wege einer spontanen Wendung im Wollen der spätrömischen Kunst*“ entstanden, hier sei eben die Lösung in Persien zu suchen. Ästhetische Umschwünge könnten eben nicht durch ein sich spontan veränderndes, „*von allen äußeren Einflüssen*“ unabhängiges Kunstwollen, erklärt werden. Strzygowski sieht dagegen das „*Wiederwachen*“ des von Hellas einige Zeit zurückgedrängten Orients hierfür verantwortlich. Vgl. Strzygowski, Seidenstoffe, 1903, S 178. Am *Kunstwollen* stört Strzygowski dessen von einer gesellschaftlichen Wirklichkeit abgehobene Entität – die *Wesenswissenschaft* würde stattdessen in Erfahrung bringen, dass das, was die Kunst selbst will, oft im Gegensatz zur sonstigen kulturell-politischen Entwicklung stehe: „*Was die Zeit will, bedingt nur zu oft nicht die Kunstentwicklung, sondern hindert sie eher.*“ Vgl. Strzygowski, Krisis, 1923, S 34.

<sup>967</sup> Strzygowski, Gurlitt, 1902, S 572.

<sup>968</sup> Josef Strzygowski, Antiochenische Kunst, S 421-433, in: Anton Baumstark (Hg.), Oriens Christianus, Römische Halbjahreshefte für die Kunde des christlichen Orients, Rom, 1902, hier S 421.

„Karthago im Westen, Alexandria, Ephesos, Thessalonike und Konstantinopel im Osten.“<sup>969</sup> Allein wegen der Zerstörungen durch „fremdgläubige Eroberer“ sei so wenig kunsthistorisch verwertbares Material auf uns gekommen: „Es gilt also, wollen wir der Wahrheit über die Entwicklung der altchristlichen Kunst zum Siege verhelfen, die Toten wiederzuerwecken, die grossen Metropolen des Orients, wenn auch nicht leibhaftig, so doch in den Spuren ihres Wirkens wieder aufzurichten und die Werte festzustellen, die sie im Gesamtbau der Kunstentwicklung beanspruchen dürfen.“<sup>970</sup> Antiochia, das Zentrum des syrischen Kreises, sei ebenfalls eine dieser verschwundenen Metropolen. Die an der Südfassade von San Marco in Venedig zur Piazzetta hin verbauten Pilastrici Acritani seien Beispiele dieser syrisch-orientalischen Kunst. (Abbildung 84) Sie stammten ursprünglich aus Akkon und wären von den Kreuzfahrern nach Venedig gebracht worden. Durch eine Interpretation der an den Pfeilern befindlichen Monogramme gelingt Strzygowski eine Lokalisierung in Antiochia, die Pfeiler machten aufgrund ihrer reichen Ornamentik einen „unantiken Eindruck. Dieses Ueberspinnen der glatten, massigen Fläche mit Ornamenten ist orientalisches.“<sup>971</sup> Der Orient, der tief in den Westen vorgedrungen war, hat dieses verräterische Design auch in Italien hinterlassen, und zwar in Santa Maria in Valle in Cividale: „Es ist also wohl einem der Beurteiler eingefallen an Rom, einem anderen an Byzanz zu denken, keinem aber, daß in diesen doch ganz eigenartigen Ornamenten Spuren einer versunkenen Welt vorliegen könnten, die im eigentlichen Orient zu suchen ist und den Schlüssel für die Entwicklung der spätrömischen sowohl, wie der byzantinischen und romanischen Kunst abgeben könnte.“<sup>972</sup>

---

<sup>969</sup> Strzygowski, Antiochenische Kunst, 1902, S 422. Diese „Zentren der spätantik-frühchristlichen Welt“, diese „hellenistischen Großstädte“ seien der Nährboden der späthellenistischen Kunst auf dem sich später der byzantinische Stil entwickeln sollte. Vgl. Strzygowski, Kleinasien, 1903, S 131.

<sup>970</sup> Strzygowski, Antiochenische Kunst, 1902, S 422.

<sup>971</sup> Ebenda, S 433.

<sup>972</sup> vgl. Josef Strzygowski, Das orientalische Italien, S 16-33, in: Monatshefte für Kunstwissenschaft, Erster Halbband (Heft 1-6), Leipzig, 1908, hier S 17ff. sowie S 22. Vgl. dazu auch Josef Strzygowski, Der Ursprung der romanischen Kunst, S 295-298, in: Zeitschrift für Bildende Kunst, Leipzig, 1903. „Markstein“ des Überganges der romanischen Kunst ist für Strzygowski der Diokletianspalast in Split („Spalato“): „Es ist die bedeutungsvolle Tatsache erkannt worden, daß in Spalato zum ersten Mal auf europäischem Boden jene Formkraft am Werke ist, die zur Entwicklung der romanischen Kunst geführt hat.“ In den architektonischen Details des Palastes seien Formen des „zentralen Syrien“ erkennbar. Vgl. Josef Strzygowski, Spalato, ein Markstein der romanischen Kunst bei ihrem Übergange vom Orient nach dem Abendlande, S 325 – 336, in: Studien aus Kunst und Geschichte, Friedrich Schneider zum siebenzigsten Geburtstage gewidmet von seinen Freunden und Verehrern, Freiburg im Breisgau, 1906, hier S 325. Des Weiteren verweise auch die Bauform, angelehnt an den Typus des Limeskastells, auf Syrien. Die am germanisch-rätischen Limes gelegenen Kastelle hätten ihre Türme nach innen gerichtet, die im östlichen Bereich des Imperiums gelegenen Kastelle – ähnlich

An anderer Stelle wiederholt Strzygowski: *„Der Drang eine Fläche mit Figuren, Schrift oder Ornamenten ohne Ende zu überspinnen, ist allen orientalischen Kunstkreisen eigen; erst die Griechen schaffen den Wert der ruhigen Raumfläche. Altägyptische, assyrische, phönikische und kleinasiatische Beispiele bezeugen, daß das geometrische Muster ohne Ende als Einschlag in die hellenistische Kunst gekommen sein muß und wir uns über sein Auftauchen im Rahmen der griechischen Kunst des Orients nicht wundern dürfen.“*<sup>973</sup> Das Überspinnen der leeren Fläche mit Ornamenten wird von Strzygowski als Kennzeichen des orientalischen Stils präsentiert – als *horror vacui* orientalischer Kultur. Fundamentalere Gegensatz dazu, der griechische Stil, der dem *horror vacui* einen *amor vacui* entgegensetzt. Was in der Fassade von Mschatta, vorliege *„ist ein erneutes Vordringen jener dem primitiven Kunstempfinden anhaftender Scheu vor der leeren, wenn auch an sich architektonisch wirksamen Fläche, die erst ein Volk vom Kunstadel des hellenischen überwinden konnte. Hellas zuerst duldet in der Architektur die leere Fläche und erzielt eine ihrer vornehmsten Wirkungen durch den Kontrast der durch Profil und Kannelüre belebten Säule mit der abstrakten Ruhe der dahinterliegenden glatten Cellawand.“*<sup>974</sup>

Somit sind zwei unterschiedliche Stilvarianten in ihrer Eigenart für Strzygowski definiert. Was im *Hellas*-Artikel noch nicht explizit thematisiert worden war, versucht Strzygowski nunmehr am Objekt nachzuweisen: Die tatsächliche ästhetische Divergenz unterschiedlicher Kulturen. Das Vordringen der Griechen nach dem Osten zeitige jedoch nicht nur Triumphe des Orientalismus, auch der griechische Einfluss sei zuweilen spürbar und erhalten. So etwa im Motiv der Einzelnische, versenkt in einer *„gleichmässig ruhigen Steinwand“*, als einer *„Schöpfung griechischen Geistes“* jener Zeit, in der *„Hellas den Orient durchsetzt und sich seine Motive mundgerecht macht.“* Im *erzorientalischen* Motiv der Nische, eingebettet in die *erz griechische* leere Steinwand zeige sich demnach die ästhetische Vereinigung zweier so unterschiedlicher Kulturen: *„Wie der Grieche dem orientalischen Relief und in der Architektur der Säule die leere Wand zur Folie gibt und so durch den Kontrast von Ruhe und Bewegung*

---

dem Diokletianspalast – nach außen gebaut. Ebenda, S 332f. Auch für Mschatta hat Strzygowski die Lagerarchitektur als Vergleichsmaßstab herangezogen. Vgl. Strzygowski, Mschatta, 1904, S 229.

<sup>973</sup> Strzygowski, Seidenstoffe, 1903, S 173f

<sup>974</sup> Strzygowski, Mschatta, 1904, S 260. Salvatore Settis hat an die Affinität der Moderne zu *„klaren geometrischen Prinzipien ohne Ornamente“* erinnert, die mit der Ablehnung des Historismus und dessen *„expresivem(s) und ornamentalem(s) Vokabular(s)“* einhergehe. Adolf Loos *Ornament und Verbrechen* und Mies van der Rohe *less is more* bezeichneten diese Tendenz. Vgl. Salvatore Settis, *Der Klassizismus und das Klassische*, S 26-53, in: *Die Griechische Klassik, Idee oder Wirklichkeit*, Katalog zur Ausstellung, Mainz, 2002, hier S 27f. Strzygowskis Begeisterung für die *„leere Fläche“* und *„abstrakte Ruhe“* der schmucklosen Wand des Griechentempels nimmt diese Trends vorweg.

*eine ganz neue, wahrhaft künstlerische Wirkung erzielt, so auch bei Isolierung der Nische im Wandrahmen.*<sup>975</sup>

Der Sieg des Orients über den einst expansiven Hellenismus lasse sich also an den Artefakten überprüfen, ja geradezu aus ihnen herauslesen. Drei Kunstdenkmäler, die diesen Prozess veranschaulichten, seien etwa der Fries des Altars von Pergamon (Abbildung 85), dann die Ara Pacis<sup>976</sup> (Abbildung 86) und schließlich die Fassade des *Wüstenschlosses* (Strzygowski) von Mschatta.<sup>977</sup> (Abbildung 87) Der Altar von Pergamon stammt aus dem zweiten vorchristlichen Jahrhundert – die in einem dazugehörigen Fries bzw. im Sockel des Altars dargestellten Mythen sind als freiplastisch anmutendes Hochrelief gestaltet. Die Ara Pacis war eine Ehrengabe des römischen Senates an Kaiser Augustus, die im Jahr 9 v. Chr. fertig gestellt worden war. Die Datierung des jordanischen *Wüstenschlosses* Mschatta, dessen Fries unter Mithilfe Strzygowskis als Geschenk des osmanischen Sultans an Kaiser Wilhelm II. übergeben worden war, ist bis heute strittig. Strzygowski argumentierte für das zweite bzw. dritte nachchristliche Jahrhundert, andere Deutungen gehen ins achte Jahrhundert. In der Frage nach einer kunsthistorischen Einordnung deutet Strzygowski Mschatta als ein aus dem Orient stammendes Artefakt, sowohl Ziegel als Baustoff als auch die sich durch die Tonnengewölbe ergebende Raumverteilung deuteten auf den mesopotamischen Orient.<sup>978</sup> Auch die in Mschatta verwendete Spitzbogenarchitektur weise nach Persien, ebenso wie die Nische: *„Der Gebrauch der Nische ist uralten orientalischen Ursprungs.*<sup>979</sup> Mschatta sei ein Ergebnis der mesopotamischen Kunst, resümiert

---

<sup>975</sup> Strzygowski, Kleinasien, 1903, S 171.

<sup>976</sup> Auch Wilamowitz, Attizismus, 1900, S 50 erwähnt die Ara Pacis als ein Monument, das den Stempel eines „gewissen *Classischen*“ trage. Für Strzygowski, Mschatta, 1904, S 372 könne die Ara nicht verstanden werden, ohne die in Mschatta tätigen Kunststrukturen zu kennen: *„Ich glaube, daß schon ein Denkmal wie die in der Rankenfüllung des unteren Wandstreifens Mschatta verwandte Ara pacis in Rom ohne die im Osten eingeleitete Richtung unmöglich wäre.“*

<sup>977</sup> Zu Strzygowski und dem Problem der islamischen Kunst wurde jüngst eine fundierte Diplomarbeit verfasst. Vgl. Gabriela Anna Reisenauer, Josef Strzygowski und die islamische Kunst, unveröffentlichte Diplomarbeit, Wien, 2008.

<sup>978</sup> Strzygowski, Mschatta, 1904, S 243f. Der gebrannte Ziegel, der sowohl in Rom als auch im Orient vorkomme, wird auch in Strzygowski, Kleinasien, 1903, S 35f erwähnt, nach Rom dürfte er *„im Gefolge der Überflutung“* mit *„hellenistischer Kunst nach dem Westen“* gelangt sein. Vgl. ebenda S 188. Für die hier berichteten Denkmäler sei jedoch ebenfalls das orientalische Sediment der *„hellenistischen Weltstädte“* wahrscheinlich.

<sup>979</sup> Ebenda, S 247 bzw. S 258. Das Fassadendetail der *„bossierten Rosetten“* weise ebenfalls nach dem Orient, diese seien *„uralt und mit religiösen Vorstellungen verknüpft“*. Später übertrage sich dieses Motiv nach Syrien, und gehöre dann *„zum typischen Bestande der byzantinischen sowohl wie der islamischen Kunst.“* vgl. ebenda, S 266f.

Strzygowski seinen Aufsatz, gegen bisherige Deutungen durch Riegl oder Fergusson: *„Die vorausgehenden Einzeluntersuchungen haben mir vielmehr für die Zeit des Überganges vom Altertum zum Mittelalter die Erkenntnis einer Wurzel des künstlerischen Schaffens erschlossen, die entwicklungsgeschichtlich die weitgehendste Bedeutung gehabt haben muß: die mesopotamische Kunst. In Mschatta steht die monumentalste Äußerung eines Kunstkreises vor uns, der an dekorativer Kraft nicht ihresgleichen hat.“*<sup>980</sup>

Der Fries von Mschatta wäre demnach Endpunkt einer Entwicklung, die im Altar von Pergamon einsetze, im unteren Bereich des Friedensaltars des Augustus auftauche, um schließlich dann im Fall des Wüstenschlosses deutlich zu dominieren. Dies wäre der Weg der hellenistischen Kunst zu einer orientalischen Kunst, vom zweiten vorchristlichen bis zum dritten nachchristlichen Jahrhundert.<sup>981</sup>

Die griechische Kunst gehe im Orient nach und nach ihres wichtigsten Mediums, des menschlichen Körpers, verlustig – am Ende der Entwicklung stehe die rein ornamental-dekorativ geschmückte Fläche. In der Fassade von Mschatta, die eher an einen orientalischen Teppich oder eine Tapete erinnere, drücke sich der fundamentale Gegensatz zwischen Orient und Hellenismus aus: *„Wenn in der byzantinischen Fassade immer noch der künstlerische Akkord des Hellenen, die Einheit von Architektur und Menschengestalt durchklingt, (...), so ist die Fassade von Mschatta der volle Ausdruck eines anderen, asiatischen Empfindens, der Einheit der kräftelosen Fläche mit dem sie überspinnenden Ornament.“*<sup>982</sup> Der Vergleich mit der „byzantinischen Fassade“ bezieht sich auf die theodosische porta aurea in Konstantinopel – die Strzygowski einige Jahre zuvor bereits als Exempel für das Vordringen des Orients nach dem Westen herangezogen hatte.<sup>983</sup> Deshalb erfolgt auch sofort die Richtigstellung: *„Ich habe die Fassade von Byzanz nicht nur um des Kontrastes willen neben die von Mschatta gestellt. Wichtiger ist für mich, daß beide im Grunde genommen doch auf dieselbe Wurzel zurückgehen. Von Mschatta ganz zu schweigen: auch das Prunktor Theodosius`II. fällt aus der Richtung der griechischen Kunst.“*

---

<sup>980</sup> Strzygowski, Mschatta, 1904, S 325.

<sup>981</sup> Insofern ist auch Hilde Zaloscers Einschätzung, Strzygowski habe die Fassade von Mschatta als „Musterbeispiel eines „indogermanischen“ Kunststromes“ gewertet, dahingehend zu korrigieren, dass sie für den Strzygowski der Jahre 1903f natürlich Musterbeispiel eines orientalischen Stils war. Die indogermanische Wendung, in deren Zug dann auch Mschatta uminterpretiert wurde, fand erst bedeutend später statt. Vgl. Zaloscer, Kunstgeschichte, 1988, S 286.

<sup>982</sup> Strzygowski, Mschatta, 1904, S 260.

<sup>983</sup> Vgl. weiter oben, S 212ff.

*Diese hätte an ihre Stelle einen Portikus gesetzt und durch das räumliche Losgehen und Aufstreben der architektonischen Elemente ihre Wirkung erzielt.*<sup>984</sup>

Das Problem, dem sich die griechische Kunst gewidmet habe, sei jenes der „Modellierung der Gestalt im Raume“, nach welchem sich „Anfang, Blüte und Verfall“ bestimmen ließen: „Die stille Gebundenheit der hellenischen Kunst des V. und IV. Jahrhunderts (v.Chr., Anm. HS) erklärt sich aus einer gewissen Befangenheit dem Raumproblem gegenüber, die hellenistische Zeit führt zur vollen Freiheit der Raumdarstellung, die bei Aufrichtung des Konstantinsbogens entstandenen Reliefs bedeuten von diesem Standpunkt aus Verfall und nichts anderes.“ Zur Zeit der Entstehung dieser Reliefs hätte sich auf dem „Boden der antiken Welt“ eine andere „Kompositionsrichtung“ durchgesetzt. Diese neue Richtung, die auf die modellierende Wirkung von „Schlagschatten“ verzichte, habe sich aus der „hellenistischen Kunst des Orients“ heraus entwickelt – und stamme daher eben nicht „aus antiker Quelle“.<sup>985</sup> Ihr Ziel sei nicht die Lösung von Raumproblemen, sondern die Lösung von Farbproblemen: Es ist die orientalische Kunst.

Die Reliefs des Konstantinsbogens wären also im Hinblick auf eine malerisch-imposante Wirkung komponiert worden, die plastische Modellierung durch „Schlagschatten“ wie die griechische Kunst sie betrieben hatte, ist in der orientalisch-ornamental-malerischen Kultur ohne Wert. Wesen dieses Stils sei, dass „er an der Stelle der plastischen Modellierung von Raum und Masse in Licht und Schatten, wie sie Hellas im Anschluß an die menschliche Einzelgestalt durchgeführt hatte, den farbig empfundenen, rein dekorativ in der Fläche wirksamen Kontrast von hell und dunkel setzt, d.h. wie ich es nenne, seine Ornamente im Tiefendunkel aussticht, schneidet oder bohrt.“<sup>986</sup>

Der Begriff des „Tiefendunkel“ ist der Versuch Strzygowskis auch terminologisch die Interpretationshöhe über die orientalische Kunst zu gewinnen. „Tiefendunkel“, „einmal eingebürgert“, führe „hoffentlich zur klaren Erkenntnis eines der maßgebendsten Faktoren in der Entwicklung der sog. spätrömischen, byzantinischen und romanischen wie der islamischen Kunst“. Das Tiefendunkel, das eine Vertiefung bzw. Ausweitung der malerisch verwendeten Medien von Licht und Schatten meint, unterscheide sich von dem Willen zur Raumdarstellung, den die griechische Kunst ausgezeichnet hätte: Ein etwa als konstruktiver Durchbruch angebrachtes Fenster rechtfertige noch nicht, es als Teil einer (bewussten)

---

<sup>984</sup> Strzygowski, Mschatta, 1904, S 260.

<sup>985</sup> Ebenda, S 274.

<sup>986</sup> Strzygowski, Schicksale, 1905, S 24.

Licht-Schatten Komposition zu betrachten: *„Das Wesentliche am (Eigen-, wie Schlag-) Schatten dürfte (...) sein, daß er die Richtung der Lichtstrahlung erkennen läßt; im Fensterrahmen aber ist ein Dunkel, das dafür keinen Anhaltspunkt bietet. Diese Dunkelheit muß also im Rahmen des Problems von Licht und Schatten gesondert betrachtet werden, ich nenne sie das >>Tiefendunkel<<.“*<sup>987</sup>

Bezogen auf die reichlich reliefierte Mschatta-Fassade lasse sich mit diesem Begriff ein Gegensatz zwischen Muster und Grund definieren. Während das Muster (Verhältnis Grund-Relief) räumliche Licht-Schatten Wirkungen entwerfe, wirke der Grund als *„farbig bewegte Fläche“*.<sup>988</sup> Die Unterscheidung zwischen griechischer Kunst und orientalischer liege eben darin, dass die griechische sich um räumliche Lösungen bemühen würde, die orientalische um farbliche Lösungen. In der Mschatta-Fassade treten demnach zwei Prinzipien gegeneinander an, der orientalische Grund dominiere jedoch. Das Tiefendunkel jedenfalls ist medial der Malerei zuzuordnen und damit ein formales Prinzip des Orients.<sup>989</sup>

Orientalische Kunst präsentiere sich also einerseits mit malerischem statt plastischem Impetus, und bevorzuge eine ornamental geprägte Ästhetik: In einem Text über die Katakombenkunst Roms präzisiert Strzygowski noch einmal diesen Stil, der über eine bloß ästhetische Ablehnung der menschlichen Gestalt hinausgehe: *„Gelehrte und Laien wachsen heute noch in der schulmäßigen Überzeugung auf, daß die Gemälde der Katakomben von Rom das Um und Auf der ältesten christlichen Kunst seien. Man hat neuerdings für sie die Bezeichnung christliche Antike geprägt. In ihnen herrscht in der Tat durchaus, wie in der griechischen Kunst die menschliche Gestalt vor. Daneben aber – und das wird allgemein übersehen – hat es eine auf das ablehnende Verhalten der eigentlichen Semiten gegenüber der Menschengestalt zurückzuführende orientalische Strömung gegeben, die dem Ornament den Vorzug gab und figürliche Darstellungen repräsentativen Charakters ausschließlich auf*

---

<sup>987</sup> Strzygowski, Mschatta, 1904, S 273. Strzygowskis Schüler Ernst Diez hat in einem Resümee des Denkens Strzygowskis auch über das Entstehen der persischen Komposition im Tiefendunkel gehandelt. Der Begriff stehe im Gegensatz zu Riegl, der in der *Spätromischen Kunstindustrie* von einer *„optischen Form“* gesprochen habe und diese als spätromisch bezeichnete. Diez gibt Riegl Recht, der keinen Herkunftsort seines Konstrukts nannte, wie Strzygowski dies etwa mit Antiochia getan hatte, sondern das Tiefendunkel / die optische Form als aus der *„damaligen Weltanschauung“*, als *„Zeitstil“* erklärte. Vgl. Diez, Kritik Strzygowskis, 1963, S 101.

<sup>988</sup> Strzygowski, Mschatta, 1904, S 273.

<sup>989</sup> Je wichtiger das Tiefendunkel in der Komposition, desto dominanter der Orient in der Gestaltung des Artefakts, vgl. ebenda, Strzygowski, Mschatta, 1904, S 303.

die Sanktuarien beschränkte.“ Das im Orient tief verwurzelte Bilderverbot, das dann vom Islam und Byzanz übernommen worden sei, sei die Ursache für diese Ablehnung.<sup>990</sup>

Strzygowski setzte sich jedoch auch mit seiner Argumentation entgegenstehenden künstlerischen Entwicklungen auseinander, etwa in einer Kritik einer Untersuchung zu römischer Sepulkralkunst für die Göttingschen Gelehrten Anzeigen stellte er einen genau gegenläufigen Prozess fest. So habe sich jene Kunst von einer zunächst ornamentalen in Richtung einer figuralen Kunst entwickelt; Strzygowski sprach diesen Widerspruch zu seiner Theorie deutlich aus: „*Wie ist es möglich, daß die hellenistische Gesamtentwicklung von der antiken Figur zum persisch-syrischen Ornament drängt, und auf dem Gebiete der Sepulkralkunst in Rom aber während der Kaiserzeit sich die entgegengesetzte Tendenz geltend macht?*“ Dies sei möglicherweise dadurch erklärlich, dass es ein bewusstes Aufrechterhalten konservativen Geschmacks in der Motivwahl gegeben habe, einem „*absichtlichen Betonen des antiken Mythos gegenüber den neu auftauchenden und immer mehr an Boden gewinnenden halb orientalischen, synkretistischen Kulturen.*“<sup>991</sup> Auch die Ausbreitung des Mithraskultes sei kultureller „*Beleg der fortschreitenden Orientalisierung des Westens.*“<sup>992</sup> Dies würde jedoch bedeuten, dass der orientalische *Rückstoß* bereits im zweiten bzw. dritten vorchristlichen Jahrhundert, aus jener Zeit stammten die untersuchten Artefakte, auftrat. Jener „*Rückstoß, der die wunderbarste Blüte hellenischer Kultur, die Freiheit der Kunst bricht und diese in ihre alte orientalische Rolle als Dienerin der Mächtigen in Staat und Kirche zurückverweist.*“<sup>993</sup> Wie im *Hellas*-Artikel von 1902 macht Strzygowski wiederum klar, worum es ihm geht: Die Griechen in ihrer Kultur der Freiheit, in ihrem Kampf mit der orientalischen Machtkultur, zu begreifen. Ein noch deutlicheres Beispiel dieser Dialektik liege in den insgesamt neun Fragmenten eines Sarkophages vor, die sich in englischem Privateigentum befanden.<sup>994</sup> Diese Fragmente wiesen höchste stilistische Ähnlichkeit mit dem sog. Sidamara-Sarkophag auf, der im antiken Iconium (heute Konya,

---

<sup>990</sup> Josef Strzygowski, *Amra und seine Malereien*, S 213-218, in: *Zeitschrift für bildende Kunst*, Leipzig, 1907, hier S 216.

<sup>991</sup> Strzygowski, *Grabaltäre* 1906, S 910.

<sup>992</sup> Josef Strzygowski, *Franz Cumont, Les mystères de Mithra*, Bruxelles, 1902, S 431, in: Karl Krumbacher (Hg.), *Byzantinische Zeitschrift*, Band XII, Leipzig, 1903. Dahingehend auch die wohlwollende Kritik Strzygowskis zu A. Venturi, *Storia dell' arte italiana II. Dall'arte barbarica alla romanica*, Milano, 1902, S 632-634, in: Karl Krumbacher (Hg.), *Byzantinische Zeitschrift*, Band XII, Leipzig, 1903.

<sup>993</sup> Strzygowski, *Grabaltäre* 1906, S 910.

<sup>994</sup> Strzygowski, *Sidamara*, 1907.

zentrales Anatolien, Türkei) aufgefunden wurde und zeigten sehr plastisch herausgearbeitete Figuren vor einer Nischenarchitektur. (Abbildungen 88, 89)

Die architektonischen Details der Nischen, sowie die Bauform der Nische selbst, entsprächen vollends orientalischen Gestaltungsprinzipien<sup>995</sup>, die Gliederung selbst jedoch der antiken Theaterarchitektur.<sup>996</sup> Dies deute alles auf den Orient, und hier auf Antiochia hin – ganz anderes jedoch ist Strzygowskis Einschätzung der Figuren. Diese seien von außergewöhnlicher Qualität, ließen sich stilistisch nicht mit ihrer offensichtlichen Entstehungszeit verbinden und seien zwischen den Antoninen und dem dritten bzw. vierten Jahrhundert zu datieren. Stilistisch jedoch griffen sie direkt auf die voralexandrinische Kunst zurück: „*They are typical examples of that Greek plastic art which flourished before the time of Alexander the Great, and which sought to solve the problem of the figure in plastic form either as nudes standing in repose or as highly perfected systems of drapery.*“ Strukturell vergleichbar sei das Christus-Relief in Berlin, das Strzygowski in *Orient oder Rom* präsentiert hatte. Dieses sei, was die Körperhaltung betreffe, wiederum dem Sophokles aus dem Lateran nahe, die Kopfform erinnere an den Eubuleus des Praxiteles bzw. an den Eros von Centocelle. Die Figuren der *Richmond-Fragmente* wiesen ebenfalls ins fünfte vorchristliche Jahrhundert, eine erinnere gar an den Hermes bzw. die Musen des Praxiteles.<sup>997</sup> Fakt sei jedoch auch, dass diese klassischen Figuren vor einem typisch orientalischen Hintergrund präsentiert würden und daher eben nicht in jene Zeit datiert werden könnten, deren Stilelemente sie zeigten. Es scheine daher, als wäre es der spezifische Wunsch des Auftraggebers gewesen, stilistisch an die voralexandrinische Kunst anzuschließen – auch dafür ließen sich in Kleinasien Beispiele finden, so etwa im in Sidon gefundenen *Klagefrauensarkophag*. In diesem fänden sich stilistische Ähnlichkeiten mit den Figuren der *Fragmente* ebenso wie der orientalische Nischenhintergrund. Nach Auffassung des Autors verwiesen diese Elemente wiederum auf das syrische Antiochia, „*of which till now we knew very little*“.<sup>998</sup> Antiochia wird auch im *Mschatta*-Werk als die wichtigste Station des

---

<sup>995</sup> Ebenda, S 114ff. Strzygowski hatte die Nische als das klassisch – orientalische Baudetail bereits einige Jahre zuvor beschrieben. Vgl. Strzygowski, Kleinasien, 1903, S 38f.

<sup>996</sup> Ebenda, S 117ff.

<sup>997</sup> Ebenda, S 110f.

<sup>998</sup> Strzygowski, Sidamara, 1907, S 113. Drei Jahre zuvor hatte Strzygowski allerdings noch Seleukia / Ktesiphon als Ort der Übertragung orientalischer Motive auf griechische Architekturformen im Blick: „*In Seleukia muß jene Vermählung altheimisch orientalischer und griechischer Kunst stattgefunden haben, die früher wahrscheinlich als Antiocheia entwicklungsgeschichtlich in Betracht kommt. Die Metropole Asiens in römisch-christlicher Zeit wird wohl in vielem nur die Nachfolgerin ihrer Vorgängerin am Tigris gewesen sein.*“ Vgl. Strzygowski, Mschatta, 1904, S 261, bzw. S 326: „*Große*

Kulturtransfers von Ost nach West präsentiert: „*Hiermündet ein Arm jenes auf das Dekorative gerichteten Stromes ein, der seit der alexandrinischen Zeit aus dem Reiche der Arsakiden und Sassaniden über die Provinz Mesopotamien nach dem Westen drängt.*“<sup>999</sup>

In seiner drei Jahre später erschienenen Schrift zur *Bildenden Kunst der Gegenwart* präsentiert Strzygowski die griechische Plastik des Praxiteles und Phidias nochmals als verlorenes Paradies der Kunst. In ihrer idealen Darstellung des menschlichen Körpers hätten sie auch den „*Sitz einer edlen Seele*“ gezeichnet: „*Wir freilich müssen heute lernen, einen Geist, zu dessen wesentlichen Merkmalen es gehörte, sich voll und ganz zu geben, aus Bruchstücken zu erschauen.*“ In der Darstellung des Theseus des Parthenongiebels ließe sich erkennen: „*Bei aller Gelöstheit der Glieder spricht sich die stille Versunkenheit der Seele in der vornehm kräftigen Haltung so packend aus, daß wir empfinden, der Künstler, der das geben konnte und das Volk, das solches zu genießen vermochte, ahnten zum mindesten, worauf es im Dasein ankommt: daß man über allem Werden und Streben, das Sein nicht vergesse.*“<sup>1000</sup>

Den Blick noch weiter östlich als nach Mesopotamien, richtete Strzygowski in einer Untersuchung, die sich den *Wechselwirkungen zwischen China, Persien und Syrien in spätantiker Zeit* annimmt.<sup>1001</sup> Je weiter man von Rom in den Osten blicke, desto intensiver

---

*Tragweite gewann für dieses und das östliche bis nach Zentralasien hineinliegende Gebiet die Eroberung Mesopotamiens durch Alexander und die Begründung von Seleukia durch Seleukos d.Gr. im Jahre 306, einer Residenz, die nicht wie Antiochia und Alexandria fern am Ufer des Landes, sondern mitten im Zentrum desselben lag. Die alte Religion blieb wie in Ägypten unangetastet. (...) Nicht in der monumentalen, sondern in der Kleinkunst, im Handwerk bahnte sich zum Teil wohl damals schon in Mesopotamien jener Formenwechsel an, der in Ägypten zur koptischen Kunst führte, wobei die Form immer mehr griechisch wurde, der Geist aber pharaonisch, d.h. zwischen Euphrat und Tigris altmesopotamisch und persisch blieb.*“ In Seleukia liege des Rätsels Lösung einer Strömung die ihre „*Formkraft im Ornament*“ befriedige. Vgl. ebenda S 372.

<sup>999</sup> Strzygowski, Mschatta, 1904, S 278.

<sup>1000</sup> Strzygowski, *Gegenwart*, 1907, S 97.

<sup>1001</sup> Josef Strzygowski, *Seidenstoffe aus Ägypten im Kaiser Friedrich-Museum, Wechselwirkungen zwischen China, Persien und Syrien in spätantiker Zeit*, S 147-178, in: *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen*, Bd. XXIV, Berlin, 1903. Zu den Anfängen der Beschäftigung mit asiatischer Kunst insbesondere zu den Verdiensten Strzygowskis um deren Erforschung vgl. Eleanor von Erdberg, *Die Anfänge der Ostasiatischen Kunstgeschichte in Deutschland*, S 185-209, in: Lorenz Dittmann (Hg.), *Kategorien und Methoden der Deutschen Kunstgeschichte 1900 – 1930*, Stuttgart, 1985. Strzygowski habe „*als erster erkannt, daß zahlreiche Zusammenhänge zwischen West und Ost existierten*“, „*Strzygowskis Arbeiten stießen große Tore weit auf, aber es führten keine bequemen*

werde ein unabhängiges Kunststreben. Dieses „*Kunsttreiber*“ (Strzygowski) habe seine Grenze nicht in Zentralasien sondern greife bis nach China aus: „*Was ich also erkenne und hier als Problem aufrollen möchte, ist die Annahme, daß die große, Europa wie Nordafrika und Vorderasien mit Ostasien und Indien zusammenfassende internationale Kunstbewegung, die zur Entstehung der modernen japanischen Kunst im Osten und zur Bildung der islamischen, byzantinischen und zum Teil auch der Barbarenkunst im Westen geführt hat, in Mesopotamien und dem Iran jenen gemeinsamen Brennpunkt hat, in dem der Austausch der Formen stattfand.*“ In diesem Zentrum sei demnach der Nukleus einer Kunst zu finden, die die (dekorative) Kunst des Ostens (China, Japan), die Kunst der europäischen Völkerwanderung und jene von Byzanz und dem Islam geprägt habe. Erst die germanische Kunst, „*im Süden wegen ihrer Verbindung mit der Antike Renaissance genannt*“, habe erneut das Recht der „*plastischen Einzelgestalt, der Landschaft und der inhaltlichen Tiefe ihrer Schöpfungen*“ betont. In der Untersuchung über von ihm für Berlin angekaufte Seidenstoffe postuliert Strzygowski folglich eine Beeinflussung der chinesischen Seidenfabrikation durch orientalische Typen und Muster.<sup>1002</sup> Die chinesische Kunst erscheine zweigeteilt, einerseits arbeite ein Kreis im Gebiet des Stillen Ozeans nach „*uralten Formen*“, der andere sei durch „*Anregungen vom Iran und dem hellenistischen Orient*“ durchdrungen. Jedoch seien auch in der altchinesischen Kunst Elemente vorhanden, die der Mittelmeerkreis später möglicherweise übernommen habe und die heute als Beispiele eines typisch „*späthellenistisch-byzantinischen*“ Stils gewertet würden. Dies sei jedoch noch zu untersuchen.<sup>1003</sup>

Die Ähnlichkeiten etwa der Völkerwanderungskunst mit der ornamentalen Kunst des Ostens bis nach China hinein, ließen sich demnach aus der Kraft einer „*Kunstbewegung*“ erklären, die im Iran bzw. in Mesopotamien ihr Epizentrum hatte und schließlich nach Ost wie West ausstrahlte. In seinem Werk über Mschatta bestätigt Strzygowski dies noch einmal: Die „*Sprache*“ in der die Mschatta-Fassade in „*monumentaler Wucht*“ rede, halle in den „*Schmucksachen der Babarengräber des Nordens*“ wieder, in einem „*Idiom*“, das „*zum Teil auf eine verwandte Quelle, die persisch-mesopotamisch-syrische Industrie*“ zurückgehe. Auch die langobardische Ornamentik sowie die volkstümlichen Elemente der irischen Kunst gingen auf diese orientalische Quelle zurück.<sup>1004</sup> In einer Rezension zu Venturis *Storia dell' arte italiana* (1902), äußerte sich Strzygowski in ähnlicher Weise und bezog dessen Argumente auf Alois Riegl. Beide würden versuchen den Zusammenhang der

---

*Straßen durch sie zu festen Zielen; doch konnte man nun wagen, die Welt als ganzes zu sehen und die schwer entwirrbaren Verflechtungen wahrzunehmen.*“ Ebenda S 190.

<sup>1002</sup> Strzygowski, Seidenstoffe, 1903, S 169ff.

<sup>1003</sup> Ebenda, S 178.

<sup>1004</sup> Strzygowski, Mschatta, 1904 S 372

langobardischen „*Barbarenkunst*“ in Italien, einer „*Verfallskunst*“, mit der Spätantike zu wahren. Dieser Widerspruch würde laut Strzygowski freilich kleiner sein, wenn sich die kunstwissenschaftliche Analyse darauf konzentrierte, was „*wesentlich antik ist und was in der griechisch-römischen Kunst ebenfalls schon auf asiatischen Ursprung zurückzuführen ist.*“ Ein Vergleich der künstlerischen Art und Weise des „*Wüstenschloß(es) Mschatta an der Pilgerstraße Damaskus-Mekka*“ mit den in Venturis Werk gegebenen „*Abbildungen aus dem langobardischen Kunstbereich*“, etwa den „*plastischen Ornamente(n) von S. Maria in Valle zu Cividale oder die Skulpturenreste der Salvatorkirche des Theodata Grabes zu Brescia, den Ambo zu Torcello*“ ließen es kaum mehr zweifelhaft erscheinen, wo „*diese Dinge unterzubringen*“ seien.<sup>1005</sup>

Wieder einmal klingt Strzygowskis grenzenloses Vertrauen in die Aussagekraft der Bildquellen bzw. deren korrekte Interpretation durch ihn selbst an, die Einflüsse des Ostens auf Europa blieben jedoch nicht auf die Bildende Kunst beschränkt, sie wären auch in anderen Zusammenhängen zu untersuchen, wie etwa der Liturgie. Es müsse darüber hinaus auch die Frage nach der Herkunft des „*Minnedienst(es)*“ und seiner literarischen Ausdrucksform gestellt werden. Hier könnte die „*arabische Sitte der Hofdichter*“ übernommen worden sein.<sup>1006</sup> Die Abhängigkeit des romanischen Europas vom Orient, welche lange vor den Kreuzzügen sowie den Bilderstürmen begonnen habe, konstituiere sich über die Städte Ravenna, Mailand<sup>1007</sup> und Marseille: Diese gewährleisteten die

---

<sup>1005</sup> J.S., frühmittelalterliche Kunst, 1905, S 314. Genauere Ausführungen dazu vgl. Strzygowski, Italien, 1908, S 16-33: „*Es wird noch sehr lange dauern, bevor man sich an die neue Auffassung gewöhnen und dem Glauben absagen wird, als wenn Italien, durchaus oder auch nur vorwiegend auf sich selbst gestellt, allmählich aus dem römischen Fahrwasser in das der Renaissance hinübergeglitten wäre. Die dazwischen liegende Zeit ist vielmehr für ganz Italien eine orientalische, sie dauert hier länger als im Norden, wo das Orientalische sehr bald den Dünger abgibt, für die große germanische Bewegung der Gotik, die sich dann auf italienischem Boden zur Renaissance umbildet.*“ Vgl. ebenda, S 16f.

<sup>1006</sup> Strzygowski, Mschatta, 1904 S 372

<sup>1007</sup> Für Mailand hatte Strzygowski bereits zuvor eine architektonisch-orientalische Provenienz festgestellt: „*Es gibt im Abendlande drei Orte, an denen mehr oder weniger deutliche Spuren dafür vorliegen, daß die einst im IV. Jahrhundert dort errichteten Kaiserpaläste trikonche Thronsäle hatten. Dabei ist wahrscheinlich nicht zufällig, daß diese Städte auch sonst im Verdachte stehen, künstlerisch in engeren Beziehungen zum Orient als zu Rom gestanden zu haben. Ich meine Mailand, Trier, Köln.*“ Vgl. Strzygowski, Mschatta, 1904, S 233. Mit Mschatta ließen sich diese Orte in Verbindung bringen, weil auch das jordanische „*Wüstenschloß*“ über eine Halle mit trikonchem Abschluss verfügte: „*Die das Ufer des Rheins entlang bis nach Mainz herauf stehenden romanischen Kirchen führen von allen abendländischen Spuren am unmittelbarsten auf den Hauptraum von Mschatta zurück, weil in ihnen*

„Verbindung mit Kleinasien, unter Umgehung von Athen und Rom“, nachdem Marseille (Massilia) eine griechische Gründung gewesen wäre.<sup>1008</sup> Dieser orientalische „Strom“ hätte über „Rom hinweg das Abendland überschwemmt“ und wäre dann zur „Wurzel der nordischen Kunst“ geworden. Im „Raumempfinden und der Konstruktion“ hätte die Sophienkirche in Konstantinopel dieselben Lösungen gezeitigt, wie später die Gotik: „War es am Bosphorus der alte Orient im Verein mit Hellas, so ist es im Norden derselbe Orient unter Einwirkung germanischen Geistes, der zu jener Blüte führt.“<sup>1009</sup>

Die Kunstformen des Nordens von der ornamentalen Völkerwanderungskunst bis zu den gotischen Kirchen hätten demnach – außer dem „germanischen Geist“ – wesentlich orientalische DNA in ihren Erbanlagen.

### *Schlussplädoyer*

Aus den Jahren von 1902 bis 1909, jenem Zeitabschnitt der zwischen *Hellas in des Orients Umarmung* und der Wiener *Antrittsrede* liegt, lässt sich für das Verständnis Strzygowskis hinsichtlich seines Kulturbegriffs einiges gewinnen. Diese Jahre sind für ihn geprägt durch das Vertiefen und Publizieren seiner orientalischen Erfahrungen. Der Blick, der sich von Rom nach Byzanz gewandt hatte, wendet sich nun noch weiter nach Osten und erreicht China und den Stillen Ozean. Wichtigster Impetus ist die Klarstellung seiner These eines übermächtigen Orients, dessen ewiger Wiederkehr die hellenisch-hellenistische Kultur nicht gewachsen sein konnte. Verdeutlicht wird auch, dass es der Feldzug Alexanders gewesen sei, der die griechische Kultur nach Osten exportierte, und der dem Osten somit ein Aufmarschgebietes eröffnete, das seine Kultur und Formen schließlich – unter Umgehung Athens und Roms – über den Rhein bis nach Irland führen sollte.<sup>1010</sup> Diese hellenistische

---

wie dort der *Trikonchos* zusammengeschoben ist, mit einem mehrschiffigen Langhause.“ Vgl., ebenda, S 234. Auch in Strzygowski, *Kleinasien*, 1903, S 211 tritt Mailand als orientalischer Vorposten auf.

<sup>1008</sup> Strzygowski, *Kleinasien*, 1903, S 206ff Vgl. ebenda, S 208f sowie S 230.

<sup>1009</sup> Ebenda, S 234.

<sup>1010</sup> Ein ähnliches Bild weltgeschichtlicher Abläufe hat Tolstoi entwickelt, wenn er im zweiten Teil von *Krieg und Frieden*, der über lange Strecken von geschichtsphilosophischer Spekulation geprägt ist, über den Feldzug Napoleons nach dem Osten und die daraus folgende Gegenbewegung spricht. Im gesamten Buch sieht Tolstoi die Konfrontation von Ost und West als eine von unterschiedlichen Kulturen, die aufeinandertreffen. Ähnlich wie in Strzygowskis Konstruktion wird eine russische Oberschicht zunächst europäisiert, d.h. frankophil. Die Gegenbewegung tritt durch *volkstümliche* Kräfte ein, die ihre Energie aus der ureigenen, russischen Mentalität schöpfen können.

Kultur und Ästhetik beginnt sich in den Ansichten Strzygowskis von ihrer Ausgangskultur bzw. –ästhetik zu trennen, wenn auch die Macht- und Entfremdungsfrage noch nicht jenen Stellenwert hat, den Strzygowski ihr in seinen späteren Äußerungen zumisst: Der Grund warum der Glaube vorherrsche, dass die antike Kunst in den Jahren nach Christi Geburt die einzige Kunstmacht gewesen sei, liege darin, dass „*zuerst die attische, dann die hellenistische Kunst, jede in ihrer Art, der Welt ein Vollkommenes geboten hatten*“, darüber hinaus sei auch die politische Macht seit Alexander in griechisch-römischen Händen gelegen.

Strzygowski scheidet wiederholt die griechische Kunst in zwei Strömungen, die hellenistische als die Kunst seit Alexander, die attische als die bereits zuvor existierende. Auch die Unterschiede der beiden beschreibt Strzygowski: „*Neben dem Drang zu imposanter Inszenierung, wie er sich der griechischen Kunst mit ungeahnter Expansion ihres Wirkungskreises bemächtigte, hat in erster Linie der alte Orient aus der attischen die hellenistische Kunst geformt. Und der Orient hört nach Christi Geburt nicht zu wirken auf, jetzt erst recht und in verstärktem Maße seit dem IV. Jahrhundert beginnt er seine zersetzende Tätigkeit.*“<sup>1011</sup> Der Orient also war es, der die griechische Kunst gespalten hatte, in eine attische und eine hellenistische Richtung getrennt. Unterscheidend wirkte der „*Drang zu imposanter Inszenierung*“ als Kennzeichen der Kunst seit Alexander, die Entwicklung hin zu einer entfremdeten *Machtkunst* scheint auf dem Weg.

Mit hohem argumentativen Aufwand, unter Verwendung seiner bild- und kunstwissenschaftlichen Methode, dekliniert Strzygowski in sechs Monographien und Dutzenden Aufsätzen in diesen Jahren die Artefakte durch, die seiner Meinung nach den orientalischen *Gegenschlag* hinreichend beweisen würden. Das *Wüstenschloss* Mschatta, von Strzygowski durch Wilhelm von Bode dem Deutschen Kaiser empfohlen, ist der Schlussstein einer ästhetischen Strategie Strzygowskis, die in *Orient oder Rom*, im *Kleinasien-Werk* oder auch in *Der Dom zu Aachen* entfaltet wird und als deren Endziel dastehe, den „*Bann des Klassizismus zu brechen, durchzusetzen, daß die Bedeutung der volkstümlichen, zum guten Teil orientalischen Unterschicht für die Entwicklung der spätantiken, christlichen und islamischen Kunst anerkannt werde*“.<sup>1012</sup> Auf die Rektoratsrede

---

<sup>1011</sup> Strzygowski, *Seidenstoffe*, 1903, S 147. Strzygowski trifft eine ähnliche Unterscheidung auch an anderer Stelle, wenn er zwischen einer älteren hellenistischen Kunst, jener von Alexander bis zu Christi Geburt, und einer jüngeren, welche schließlich „*von der eigentlich orientalisch-christlichen d. i. der byzantinischen Kunst*“ abgelöst worden sei, spricht. Vgl. Strzygowski, *Kleinasien*, 1903, S 36.

<sup>1012</sup> Strzygowski, *Schicksale*, 1905, S 22. Karasek-Langer, Strzygowski. *Lebensbild*, 1932, S 40, schildert, dass der Briefwechsel zwischen Bode und Strzygowski vor 1900 eingesetzt habe „*Auf den*

von Reinhard Kekulé von Stradonitz (1901) anspielend, die eine besondere Beziehung der Ästhetik des 19. Jahrhunderts zum archaischen Stil konstatierte, postuliert Strzygowski, dass das 20. Jahrhundert geprägt sein werde, durch die wissenschaftliche Berücksichtigung des Orients wie der Germanen.<sup>1013</sup> Diese Einbeziehung orientalischer und germanischer Kunst in die Debatte über die Abläufe der Kunstgeschichte spiegelt sich in den Vorbehalten Strzygowskis gegen den „Klassizismus“ der Akademie wieder, der sowohl in der Antike als auch im Historismus zu Lebzeiten Strzygowskis beobachtet werden könne. Im Sinne „einer klaren Erkenntnis“ müssten eben auch die „volkstümlichen Elemente“, die Ästhetik einer „Unterschicht“ beachtet werden, die nach Strzygowskis Meinung neben dem elitären Hellenismus existierten, ja diesen einst überwinden sollten. Die Vorbehalte gegen die „Gebildeten“ und deren „Kunstgeschmack“, der „alles Volkstümliche zugunsten einer toten Sprache und Form“ opfere, die Strzygowski bereits 1905 äußerte, verweisen auf seine

---

*Wunsch Wilhelms II. hin stellte Strzygowski auch eine Liste von Denkmälern zusammen, die sich der Kaiser vom türkische Sultan schenken lassen will und veranlaßt so die Überführung der Fassade von Mschatta nach der deutschen Reichshauptstadt.“* Zur Mschatta Kontroverse vgl. Josef Strzygowski, Das Schicksal der Berliner Museen. Ein ernstes Wort in einer verfahrenen Sache, S 163-169, in Preussische Jahrbücher, Bd. 203, Berlin, 1926. In seiner Autobiographie hat Bode auf die Tätigkeit Strzygowskis verwiesen. Vgl. Wilhelm von Bode, Mein Leben, zwei Bände, Berlin, 1930, hier Bd. 2, S 116f bzw. S 155f. Strzygowskis Frustration über die aus seiner Sicht falsche kunsthistorische Einordnung Mschattas zeigt sich in den antisemitischen Ausfällen gegenüber Ernst Herzfeld und C.H. Becker, vgl. weiter oben bzw. Strzygowski, Machtkunst, 1941, S 747, wie auch Zaloser, Kunstgeschichte und Nationalsozialismus, 1988, S 292. Herzfeld hingegen hat im Jahr 1942 (!) in sehr vornehmer Weise Strzygowskis Nachruf gestaltet, indem er auf dessen unqualifizierte Vorwürfe in keiner Weise einging. Dort steht unter anderem zu lesen: „Strzygowski himself was responsible for the preservation of the Mschatta facade by its transfer to Berlin.“ Weiters wird Strzygowskis wissenschaftliches Werk (*Orient oder Rom*) als „epoch making“, bezeichnet bzw. die dortige Kontroverse wie folgt resümiert: „This controversy still continues so far as minor issues are concerned, but the principal points of Strzygowski`s thesis are now generally accepted.“ (S 460). Strzygowski wird als die führende Persönlichkeit der zeitgenössischen Mittelalter-Forschung bezeichnet (S 461). Vgl. Ernst W. Herzfeld, W.R.W. Koehler, C.R. Morey, Josef Strzygowski, S 460f, in: Media Academy of America (Hg.), Speculum, a journal of medieval studies, Bd. 17, Nr. 3, 1942. Zu Herzfelds und Strzygowskis Verhältnis vgl. weiters Grigor, Qajar, 2007, S 572.

<sup>1013</sup> Strzygowski, Schicksale, 1905, S 21. Auf Kekulés Rede wird in weiterer Folge noch eingegangen werden. Marchand, Rhetoric, 1994, S 108 hat dieses spezifische wissenschaftliche Interesse der Generation Strzygowskis an Germanien und dem Orient als eine ideologisch motivierte Abwendung von der Dekadenz des späten Roms interpretiert.

späteren Stellungnahmen gegen die *Humanisten*. Diese anerkannten nicht die „*Kraft des in der Unterschicht unausgesetzt gärenden Blutstromes der Rasse*.“<sup>1014</sup>

Diese vermutete rassistische Kontinuität bzw. Identität, unter der auch Strzygowskis Verständnis des „*ewigen Juden*“ bzw. des „*Ahasvers*“ – Begriffe, die er mehrmals verwendet<sup>1015</sup>, – subsumiert werden kann, zeigt sich durch die *hellenische Freiheit* vollkommen unbeeindruckt. Diese rassistische Kontinuität wäre es, die in Form des koptisch-christlichen Mönchtums den „*Pöbel gegen alles Griechentum fanatisierte(n) und in die Gosse zerrte(n) was über den Horizont des täglichen Lebens und abergläubische Furcht hinausging*.“<sup>1016</sup> Die Bedeutsamkeit der *Rasse* als wesentliches Distinktionskriterium in der Bewertung kultureller Vorgänge bindet den metapolitisch-„wissenschaftlich“ argumentierenden Strzygowski an die konkret politische *völkische Bewegung*, welche die *Rassenideologie* als verbindendes Element begriff und das Wort *Rasse* als den „*Schlüsselbegriff völkischer Weltanschauung*“ verstand.<sup>1017</sup>

Es sei das Kennzeichen des Orients, und der sich aus ihm entwickelnden Kulturen, dass er mit dem Begriff der „*Freiheit*“ wenig anzufangen wußte: Die Dominanz des Orients zeigt sich in jenem „*Rückstoß, der die wunderbarste Blüte hellenischer Kultur, die Freiheit der Kunst bricht und diese in ihre alte orientalische Rolle als Dienerin der Mächtigen in Staat und Kirche zurückverweist*.“<sup>1018</sup>

---

<sup>1014</sup> Strzygowski, *Schicksale*, 1905, S 21.

<sup>1015</sup> Strzygowski, *Umarmung*, 1902, S 315, Sp. 1. bzw. so auch in Strzygowski, *Prachtkatakombe*, 1902, S 115.

<sup>1016</sup> Strzygowski, *Schicksale*, 1905, S 29.

<sup>1017</sup> Puschner, *völkische Bewegung*, 2001, S 66. In einem – wesentlichen – Punkt konnte Strzygowski sich jedoch nicht in die Reihen der Völkischen integrieren, er teilte den „*fanatischen Antislavismus*“, der die Völkischen „*in seltener Einmütigkeit*“ verband, nicht. Vgl. ebenda, S 102. Noch in Strzygowski, *Aufgang*, 1936, S 101 bezog er seinen *Nordstandpunkt* neben den Germanen und den Kelten auch auf die Slawen. Vgl. grundlegend zum *völkischen Geist* Günther Hartung, *Völkische Ideologie*, S 22-41 in: Uwe Puschner, Walter Schmitz, Justus H. Ulbricht (Hg.), *Handbuch zur „Völkischen Bewegung“*, München, New Providence, London, Paris, 1996. Hartung bezieht die Entstehung des Begriffs sehr stark auf die konkrete politische Situation in Österreich-Ungarn nach dem Ausschluss aus dem Deutschen Bund 1866. Seit dem Bündnisvertrag von 1879 erwachsen aus der politisch prekärer werdenden Lage der Deutschen Österreichs (Wahlreformen!) Sympathien mit dem Deutschen Kaiserreich: „*„Deutschnational“ oder „deutschvölkisch“ markierte so zunehmend einen Gegensatz nicht nur zu den Nichtdeutschen im Staatsverband, sondern auch zu diesem Staatsverband selber*.“ Vgl. Ebenda, S 25.

<sup>1018</sup> Strzygowski, *Grabaltäre*, 1906, S 910.

Die Zurechnung von bestimmten ästhetischen Eigenschaften an eine bestimmte Population, an ein bestimmtes Volk, ist kein von Strzygowski erfundenes Paradigma.<sup>1019</sup> Jedoch rührt seine Beschäftigung mit diesen Fragen bis in seine Studienzeit zurück, so lautete eine These, die er bei seiner Defensio im Rahmen der Promotion öffentlich zu verteidigen hatte: „*Ueber die Nationalität entscheidet nicht der zufällige Geburtsort, sondern die Umgebung, in der ein Mann sich gebildet, der Volksgeist, von dem er sich genährt hat.*“<sup>1020</sup> Die wesentliche Prägung also, erfolge nicht biologisch, sondern kulturell – dies stünde in einem gewissen Gegensatz zu seinem späteren Verständnis von der *Ewigkeit* kultureller Phänomene, die blutlich bedingt scheinen. An dieses Verständnis erinnert ein Satz in Nietzsches *Zarathustra*, der von ästhetischen Phänomenen eine blutliche *Eigentlichkeit* einfordert: „*Von allem Geschriebenen liebe ich nur Das, was einer mit seinem Blute schreibt. Schreibe mit Blut: und du wirst erfahren, dass Blut Geist ist.*“<sup>1021</sup>

In der verfestigten Form eines Werkes (wohl auch Bild-werkes) ließe das, was jener als Individuum von innen heraus – mit seinem Blut – schreibe (oder fertige) Rückschlüsse auf seinen Geist zu. Strzygowski erweitert diesen Gedanken vom Individuum auf das Volk, auf dessen Geist durch die mit Blut, also unter Materialisierung des Inneren, gefertigten Werke geschlossen werden könnte. Auch für sich selbst war Strzygowski wohl überzeugt, dass die Hervorbringungen seines Geistes seinem Blut entstammten. Kirsten Baumann hat in ihrer Studie zur völkischen Kunstkritik jene Kritik als völkisch definiert, deren grundlegende Parameter durch Kriterien der Abstammung definiert werden.<sup>1022</sup> Strzygowskis Kulturkritik kann in diesem Sinne als *völkisch* motiviert bezeichnet werden, auch wenn er in den theoretischen Stellungnahmen der 1920er Jahre *blutliche* Bedingungen des Kunstwerks

---

<sup>1019</sup> Vgl. hierzu etwa den Aufsatz von Lars Olof Larsson, Nationalstil und Nationalismus in der Kunstgeschichte der zwanziger und dreissiger Jahre, S 169-185, in: Lorenz Dittmann (Hg.), Kategorien und Methoden der Deutschen Kunstgeschichte 1900 – 1930, Stuttgart, 1985. Der Autor schildert die Geschichte der ethnischen Zuordnung bestimmter Stilelemente als Erbe der Romantik, etwa auch ausgedrückt in „*Goethes Panegyrik über das Straßburger Münster.*“ Ebenda, S 170. Auch in Schnaases *Geschichte der Bildenden Künste* (1866) finde sich die Idee, dass „*die Kunst einer jeden Zeit der vollständigste Ausdruck des jedesmaligen Volksgeistes*“ sei. Zit. nach Larsson, Nationalstil, 1985, S 170. Strzygowski bezog sich häufig auf Schnaase, etwa in *Nationale Kunstgeschichte*, 1907, Sp. 576 oder *Krisis*, 1923, S 41. Schnaase hätte jedoch aus der Verbindung von Volksgeist und Ästhetik kein nationalistisches Konzept entwickelt, diese Tendenzen treten erst um die Jahrhundertwende auf. Larsson, Nationalstil, 1985, S 171. Baumann, *Wortgefechte*, 2002, S 231 sieht eine spezifisch „*nationale(n) Kunst*“ im „*kunsttheoretischen Diskurs*“ seit dem 18. Jahrhundert als gängig an.

<sup>1020</sup> Vgl. Promotionsakt, LMU, Zl. 0-I-65p.

<sup>1021</sup> Nietzsche, KSA, Bd. IV, S 48.

<sup>1022</sup> Baumann, *Wortgefechte*, 2002, S 20.

anderen Voraussetzungen gegenüberstellt. Strzygowski erweist sich mit diesen Auffassungen als ein Stichwortgeber einer völkischen Kunstkritik, die in den 1920er und 1930er Jahren auf Ideen zurückgreifen konnte, welche lange vor dem Ersten Weltkrieg virulent waren.<sup>1023</sup> In seiner Studie zur *völkischen Bewegung* im Deutschen Kaiserreich hat Uwe Puschner nachgewiesen, dass ein spezifisch völkischer Diskurs bereits Jahrzehnte vor dem Nationalsozialismus einsetzt.<sup>1024</sup> Bezogen auf die Kunstwissenschaften ist die Frage nach einer spezifisch deutschen, nationalen Kunst kennzeichnend für die Debatte der Jahrhundertwende. Im Zuge der Ausbildung des Nationalstaates war die Frage nach einer qualitativ hochstehenden deutschen Kunst aufgekommen, welche der bisher eindeutigen Gewichtung zugunsten Italiens und Frankreichs entgegenstehen konnte: *„Die Aktualisierung eines spezifisch deutschen Mittelalters und einer deutschen Renaissance erklärt sich eben daher; sie wird darüber hinaus von einem strengen Blick auf die Gegenwartskunst begleitet. Denn freilich mußte der authentische Charakter sich auch in der Gegenwartskunst bewähren. Dieses sogenannte „Eigene“ wird zur zentralen Kategorie der Kunstkritik, weit über den Kreis der Völkischen hinaus“.*<sup>1025</sup> Strzygowski befindet sich sowohl aufgrund seines Interesses für national-kulturelle ästhetische Fragen als auch aufgrund der Art und Weise seiner Parteinahme für Böcklin, als dem deutschen Künstler schlechthin, mitten in dieser Debatte.

Es ist ein Kontinuum in Strzygowskis Oeuvre, dass er die Kunst der griechischen Antike für eine Kunst der *Freiheit* hielt.<sup>1026</sup> Bereits in seiner ersten Publikation, seiner Dissertation, spricht er von der frühchristlichen Sarkophagplastik, in der sich ein Moment griechischer

---

<sup>1023</sup> Baumann, Wortgefechte, 2002, S 231.

<sup>1024</sup> Puschner, völkische Bewegung, 2001, insbesondere S 09-26.

<sup>1025</sup> Peter Ulrich Hein, Völkische Kunstkritik, S 612-633, in: Uwe Puschner, Walter Schmitz, Justus H. Ulbricht (Hg.), Handbuch zur „Völkischen Bewegung“, München, New Providence, London, Paris, 1996, hier S 616.

<sup>1026</sup> Zuletzt betonte Christian Meier, ebenfalls im Gegensatz zum Alten Orient, den Ursprung griechischer Kultur aus dem Freiheitsgedanken, der freilich nicht genetisch fundiert sei: *„Sonst war Herrschaft der Motor, der letzten Endes all das hervortrieb, verneinte und prägte, was (zur Hochkultur, Anm. HS) dazugehörte: die politische Organisation und Mentalität, Vorstellungen, Mythen, Denkweisen, die technischen Fähigkeiten, Religion, Dichtung, Kunst, Wissenschaft. Bei den Griechen aber war es die Freiheit, anders gesagt, ein breiter Kreis von Freien in vielen Städten, die sich herausgefordert sahen, ihre freien Lebensformen gegen alle davon ausgehenden Zumutungen zu befestigen und zu entfalten. Entsprechend unterschiedlich war das Ergebnis.“* Vgl. Christian Meier, Kultur, um der Freiheit Willen, Griechische Anfänge-Anfang Europas?, München, 2009, S 333.

„*künstlerischer Freiheit*“ bewahrt hatte.<sup>1027</sup> Die römisch-byzantinischen Kaiser beseitigten schließlich in ihrer Kunst sowie in ihrer Kultur die letzten Anzeichen hellenischer Freiheit, in dem sie die Akademie von Athen sowie die Universitäten in Konstantinopel sperrten.<sup>1028</sup> Die von Strzygowski angeführten Beispiele einer attisch-konservativen Revolution innerhalb der Kunst, verdeutlichen dieses Ringen zwischen Hellas und dem Orient, zwischen Freiheit und Unterordnung.<sup>1029</sup> Gleichzeitig äußert sich hier jedoch die Dialektik in Strzygowskis Denken, dass zwar die hellenische Kultur der Freiheit jederzeit präferiert, andererseits jedoch auch jeden Akademismus, der sich in der Verehrung der toten (zumeist hellenischen) Form abarbeitet, verurteilt und lieber „*volkstümliche Elemente*“ beachtet sehen will.<sup>1030</sup> Auch auf dieser Grundlage wird Strzygowski später den Expressionismus begrüßen. Eine ähnliche Dialektik zeichnet sein Verhältnis zur hellenistischen Kultur aus, die ja ihrerseits – im Orient – eine Kultur der Elite gewesen war, und die orientalisch „*Unterschicht*“, auf deren Beachtung Strzygowski so großen Wert legt, kaum beeindrucken konnte.

So wie die griechische Kultur eine Kultur der Freiheit gewesen war, erscheint der Orient als Kultur, deren Affinität zu politischer Macht einen Stil zeitige, der geeignet wäre, einen derartigen Anspruch künstlerisch zu begründen und zu rechtfertigen. Auch diese Beurteilung liefert Strzygowski bereits in seiner Dissertation, die byzantinische Kunst sei in ihrer „*Entfaltung*“ durch die „*Grundübel des Reiches*“, neben den „*religiösen Streitigkeiten den Hang zu orientalisch steifem Ceremoniell*“ bestimmt gewesen.<sup>1031</sup> Einen direkten Vergleich zwischen hellenischer Freiheit und orientalischem Machtbedürfnis liefert Strzygowski in seiner Auseinandersetzung mit dem Christusbild in *Orient oder Rom*. Würde sich ein von ihm präsentiertes Beispiel eines Christusreliefs an der künstlerischen Freiheit des Sophokles vom Lateran orientieren, mache die „*ausgeprägt*“ byzantinische Kunst Christus dagegen „*zum Kaiser auf edelsteingeschmücktem Hochsitz und umgibt ihn mit himmlischen Trabanten, Engeln, die jede Berührung von ihm fernhalten. In unserem Relief fehlt alles das und doch wirkt die Gestalt des Erlösers mächtiger als sonst irgendwo. Es ist noch nicht einmal die Grösse rein menschlicher Würde allein, durch die der Bildhauer zu wirken weiss. Wäre auch der Kreuznimbus nicht, wir würden doch empfinden: das ist eine vornehme, bedeutende Erscheinung, um ihr zu nahen, musst du dein Bestes im Herzen bereit halten.*“<sup>1032</sup> Strzygowskis Differenzierungen zwischen einem orientalischem und christlich-

---

<sup>1027</sup> Strzygowski, *Taufe Christi*, 1885, S 69.

<sup>1028</sup> Strzygowski, *Akropolis*, 1889, S 276 bzw. Strzygowski, *Wasserbehälter*, 1893, S 178f.

<sup>1029</sup> Strzygowski, *Grabaltäre* 1906, S 910.

<sup>1030</sup> Strzygowski, *Schicksale*, 1905, S 21.

<sup>1031</sup> Strzygowski, *Taufe Christi*, 1885, S 70.

<sup>1032</sup> Strzygowski, *Orient oder Rom*, 1901, S 58.

griechischen, europäischen, Christusbild erinnern an Werner Jaegers späteren Versuch das Christentum als Teil einer hellenisierten Antike zu retten und damit einen seit Nietzsche wieder tiefer gewordenen Graben zwischen Heiden- und Christentum zu umgehen.<sup>1033</sup> Ein europäisches Christentum, ausgezeichnet durch Werke, die an die Heroenzeit hellenischer Kunst erinnern, hat gegenüber den vom Orient geprägten Bildern, die dessen spezifischen Geist spiegelten, deutlich weniger Rechtfertigungsbedarf.<sup>1034</sup>

Was in diesen Jahren – später sollte sich dies bekanntlich ändern – jedoch nicht festzustellen ist, wäre eine besondere Herausstellung nordisch-germanischer Kunst der Frühzeit. Strzygowskis Stellungnahmen dazu zeigen eher im Gegenteil, dass der frühgermanische Stil bzw. auch und gerade gotische Architektur durch den Orient inspiriert worden wäre, welcher seinerseits ja laut Strzygowski durch *Ahasver* geprägt wäre.

Gerade in den Jahren nach dem *Hellas*-Artikel beginnt Strzygowski mit einer großen, umwälzenden Kulturbewegung zu rechnen, die neben der japanischen Kunst im Osten, der islamisch-byzantinischen im Zentralraum sowie zur Ausbildung der „*Barbarenkunst*“ im Westen geführt habe. Brennpunkt bleibe jedoch der mesopotamisch-iranische Raum. Zwar habe anschließend die germanische Kunst das Recht der „*plastischen Einzelgestalt, der Landschaft und der inhaltlichen Tiefe ihrer Schöpfungen*“<sup>1035</sup> wiederum geltend gemacht –

---

<sup>1033</sup> Vgl. Manfred Landfester, Die Naumburger Tagung. Das Problem des Klassischen und die Antike (1930). Der Klassikbegriff Werner Jaegers: Seine Voraussetzung und seine Wirkung, S 11-41, in: Hellmut Flashar, Altertumswissenschaft in den 20er Jahren: neue Fragen und Impulse, Stuttgart, 1995, hier S 33. In Jaegers 1934 erschienenem Werk *Paidia* wird bereits im Vorwort festgestellt, dass die „*christliche Antike in den von Griechen ausgehenden Bildungsprozeß*“ integriert werden müsse. Die Geschichte des antiken Christentums könne als eine Geschichte der Hellenisierung des Christentums verstanden werden. Vgl. Landfester, Naumburger Tagung, 1995, S 33.

<sup>1034</sup> Hingewiesen werden muss in diesem Zusammenhang auch auf Strzygowskis spätes Werk *Nordischer Heilbringer und Bildende Kunst. Eine durch Christentum und Kirche entstellte Heilerscheinung. Mit fünf Anhängen über die Kunst der germanischen Völkerwanderung im Rahmen Eurasiens und über die Gegenwart*, Wien, 1939. Darin positioniert sich Strzygowski in der Terminologie der *Deutschchristen*, die einen *arischen* Christus annahmen und christliche und völkische Tradition zu verbinden suchten. Die *Deutschchristen* traten ab der Jahrhundertwende auf. Vgl. Puschner, völkische Bewegung, 2001, S 214ff. Vgl. ebenda S 217, „*Dreh- und Angelpunkt des Deutschchristentums war die Christuslehre. Danach war Christus nicht Jude – weder an Leib noch an Geist.*“ In einer Zusammenschau der Erscheinung Christi und des Auftauchens der Germanen in der Weltgeschichte konnte Strzygowski auf Joseph Görres, der diesen Zusammenhang vorformulierte, reflektieren. Vgl. Bohrer, Mythos, 1961, S 94.

<sup>1035</sup> Strzygowski, Seidenstoffe, 1903, S 169ff.

hier deutet sich eine besondere Nähe zwischen Germanen und Hellenen an<sup>1036</sup> – doch ihre größten Leistungen, etwa die Gotik, sei ohne orientalische Bauprinzipien nicht zu erklären: „*War es am Bosphorus der alte Orient im Verein mit Hellas, so ist es im Norden derselbe Orient unter Einwirkung germanischen Geistes, der zu jener Blüte führt.*“<sup>1037</sup> Ganz zu schweigen von der Ähnlichkeit welche die „*Schmucksachen der Babarengräber des Nordens*“ mit der Fassade von Mschatta verbinde.<sup>1038</sup>

Der Orient ist demnach massiv an der Ausprägung germanisch-nordischer Kunst, germanisch-nordischen Stils beteiligt, ein Standpunkt der eine besondere Befähigung der Germanen als den Vorfahren der Deutschen, das Wort reden würde, ist also eindeutig nicht auszumachen.<sup>1039</sup> Eher im Gegenteil, mag die enge Verbindung zwischen Orient und

---

<sup>1036</sup> Strzygowski hatte diese Beziehung bereits im *Hellas*-Artikel betont, wenn er dort von den „*sonnigen, griechengleichen Barbaren des Nordens*“ spricht. Vgl. Strzygowski, *Umarmung*, 1902, S 326, Sp. 2. Im weiteren Verlauf von Strzygowskis Werk, vor allem im Spätwerk, wird die enge Verwandtschaft zwischen Griechen und (Indo)Germanen zur Manie. Unverständlich, warum Berenson, *Asthetik*, 1950, S 21 über Strzygowskis Verhältnis zu den Griechen schreibt: „*Im Norden allein gedeihe Kunst, und diese Kunst sei arisch und germanisch, und nichts verdanke sie den dunkelblütigen Rassen der Griechen und Semiten.*“ Ebenda S 137ff hält Berenson Strzygowskis Nordgesinnung für Eifersucht gegenüber den Leistungen der Griechen.

<sup>1037</sup> Strzygowski, *Kleinasien*, 1903, S 234.

<sup>1038</sup> Strzygowski, *Mschatta*, 1904 S 372

<sup>1039</sup> Larsson, *Nationalstil*, 1985, S 180 hat die Entwicklung eines deutschnationalen Chauvinismus innerhalb der deutschen Kunsthistoriker in Zusammenhang mit den Äußerungen Emile Malés aus 1916 gebracht, die der deutschen Kunst pauschal jede schöpferische Eigenständigkeit abgesprochen hätten: „*Es steht außer Zweifel, daß dieser Angriff, und die vielen vergleichbaren Angriffe von weniger hervorragenden Namen die nationalistische Tendenz der deutschen Kunstgeschichte wesentlich vorangetrieben haben.*“ Die Artikel Malés ebenso wie die Antworten deutscher Kunsthistoriker (außer Strzygowski auch u.a. Paul Clemen, Kurt Gerstenberg, Arthur Haseloff, Cornelius Gurlitt) wurden in den Monatsheften für Kunstwissenschaft abgedruckt. Auch Josef Strzygowski hat sich mit einer Antwort an Malé gewandt, in der er sich – nicht ohne Pikanterie – von diesem nur insofern zu distanzieren weiß, dass die Fachvertreter sich eines „*germanischen Stolzes*“ nur ungenügend befleißigt hätten. Inhaltlich decken sich die Auffassungen der beiden zur frühgermanischen Kunst auffallend, was Strzygowski dazu bringt, Malé zu unterstellen, ihn nicht zitiert zu haben. Malé vertrat die Meinung, dass die lombardisch-mittelalterliche Kunst ausschließlich ein Kind des Orients sei und den Germanen nichts zu verdanken habe. Strzygowski kann dem nicht widersprechen und fügt hinzu: „*Er (Malé, Anm. HS) weiß nichts davon, daß der vorderasiatische Südstrom und der germanische Nordstrom unabhängig voneinander sind, aber den gleichen Ursprung im fernen Gebiete Altai-Iran haben.*“ Strzygowski konnte in Reaktion auf Malé eine eigene deutschnationale Linie also nur sehr vorsichtig entwickeln, da ihm dieser offenbar inhaltlich Recht gab, vgl. G. Biermann (Hg.), *Monatshefte*

Germanentum wohl in den Ohren mancher Deutschnationaler der Jahrhundertwende eher provokativ oder gar kränkend geklungen haben. Strzygowskis enger Mitarbeiter Karl Ginhart sieht Strzygowski sich erst 1917 explizit mit einer nordischen Kunst beschäftigen. Unter Verweis auf den frühen Aufsatz zur Kunst der Völkerwanderung<sup>1040</sup>, der sich geradezu abfällig über die nordisch-germanischen Hervorbringnisse dieser Zeit äußert, hält Ginhart das Buch *Altai-Iran und die Kunst der Völkerwanderung* (1917) für jenes Werk, das eine *nordische Wende* im Denken Strzygowskis anzeigt: Seit „*der Kriegszeit, seit dem Jahre 1917, in dem das wichtige Buch „Altai-Iran und Völkerwanderung“ erschien, mit immer stärker werdendem Nachdruck und immer eindringlicher vorgetragenen Beweiser*“ suchte Strzygowski „*vor allem die Deutschen, und zwar das Volk, nicht nur die Fachgelehrten davon zu überzeugen*“, dass „*uns eine wirkliche Kenntnis der bedeutenden Kunst des Nordens mangelt, daß wir der Nordkunst nicht gerecht zu werden vermögen, wenn wir sie nur mit dem an der Betrachtung von Werken der Südkunst geschulten Auge messen und daß wir so einer*

---

für Kunstwissenschaft, Antworten auf Emile Malés „Studien über die deutsche Kunst“, Dr. Josef Strzygowski, ordentl. Professor für Kunstgeschichte an der K.K. Universität Wien, 1917, S 144.

<sup>1040</sup> Josef Strzygowski, *Der Völkerwanderungsstil*, S 448-459, in: *Preussische Jahrbücher*, Band 73, Heft 3, Berlin, 1893. Zumindest terminologisch bewegte sich Strzygowski in dieser Zeit völlig in den Bahnen humanistischer Kunstgeschichte. So stünden die Völker der Kelten, Germanen und Sarmaten im Osten zur Zeit der Völkerwanderung an der Schwelle zu einer historischen Kultur, in der „*sich der Mensch aus seinem thierischen Urzustande heraus bis auf die Stufe entwickelt, wo er lernt, sich durch Schriftzeichen mitzuthemen und so auch der Nachwelt Kunde von seinem Wesen zu geben.*“ (S 450) Zeitgenössische museale Aufstellungen reagierten auf diese Differenz, indem der prähistorische Mensch in „*seinem thierischen Urzustande*“, als Teil der Natur, in einer naturkundlichen Sammlung präsentiert werde. In der „*gefälligen Ausschmückung des Alltäglichen*“ zeige sich ein erstes Formbewusstsein in der „*Ornamentik, Eindrücke(n) des Fingers oder einer Muschel*“ aus der schließlich in der „*Berührung mit höher entwickelten Völkern*“ ein Drang erwache, der „*unklaren Vorstellung eines Göttlichen monumentalen Ausdruck zu geben.*“ (S 451) Im Falle der nordischen Germanen hätte eine Berührung mit dem römischen Imperium derart befruchtend gewirkt, ein Stil brauche zu seiner Entwicklung demnach nicht die Hochkultur, es genüge *Kultur an sich*, um ihn zur Entfaltung zu bringen. Im mittelalterlichen Italien verfiel die Kunst nach der Vernichtung der Goten und dem Abzug der Byzantiner. Die einwandernden Langobarden brachten keinerlei Verständnis für die antike Kultur mit, die „*Degeneration der Kunst in Italien*“ erreiche ihren Höhepunkt. (S 457) Die deutlichste Hinterlassenschaft der Langobarden böten wiederum in Marmor übersetzte „*Bandverschlingungen*“: „*So werthvoll diese Fragmente auch sein mögen, hier auf dem klassischen Boden der römischen Antike wirken sie geradezu abstoßend, roh und geschmacklos.*“ Auch sei zu beobachten, wie sehr „*dieser manierierte Schmuckstil die edle Bildung des menschlichen Körpers durch die antike Kunst zerstört*“ habe. (S 458)

der wichtigsten und lautersten Quellen unserer völkischen Eigenart entraten.“<sup>1041</sup> Auch in Strzygowskis opus magnum *Die Baukunst der Armenier und Europa* (1918), welches ebenfalls während des Ersten Weltkrieges verfasst worden ist, sind terminologisch und inhaltlich deutlich *nordisch-arische* Positionierungen zu entnehmen.<sup>1042</sup> Auf den Zusammenhang des Verlustes der Heimat Bielitz-Biala infolge des Ersten Weltkrieges mit Strzygowskis prononciert nationaler werdender Terminologie hat Eberlein zuletzt aufmerksam gemacht.<sup>1043</sup> Wolf Lepenies hat auf die *geistige Mobilmachung* der deutschen Intellektuellen zu Beginn des Ersten Weltkrieges hingewiesen, der von diesen als Kampf gegen die *Deutsche Kultur* verstanden wurde.<sup>1044</sup> Dass sich Strzygowski dieser Politisierung nicht entziehen wollte, scheint anhand der ab nun immer konkreter werdenden Aussagen zur *Deutschen (Nordischen) Kultur* ablesbar.<sup>1045</sup>

---

<sup>1041</sup> Ginhart, Strzygowski als Kunsthistoriker, 1932, S. 20. Karasek-Langer, Strzygowski. Lebensbild, 1932, S. 44, sieht ebenfalls die Kriegsjahre (1916) als Zeit der „*Entdeckung des Nordens*“, bzw. ders., *Aufgang*, 1936, S. 44, bereits das Jahr 1915 in welchem „*eine neue ungeahnte Wendung in meiner Arbeitsrichtung*“ eintrat. Strzygowskis Schülerin Hilde Zaloscer, die sich später ihrem Lehrer gegenüberüberaus kritisch äußern sollte, sieht ebenfalls das Jahr des Erscheinens des *Altai-Iran-Werkes* als Wende im Denken Strzygowskis in Richtung Norden. Paradoxerweise versteht sie dieses Werk, in welchem sich bereits eindeutig die künftigen Wege ankündigen, noch als diesseits des Argumentierbaren. Vgl. Zaloscer, *Kunstgeschichte*, 1988, S. 285. Zykan, 100. Geburtstag, 1962, S. 53 vermerkt dazu: „1916 erhielt er eine Einladung nach Schweden, um dort an der Universität Upsala einen Vortragszyklus zu halten, eine Einladung, die 1919 wiederholt wurde. Von da an datiert seine Erkenntnis von der Wichtigkeit und dem Einfluß nordischer Kunst, deren Erzeugnisse wegen der Vergänglichkeit des Materials vielfach verloren gegangen sind.“

<sup>1042</sup> Vgl. dazu Christina Maranci, *The Historiography of Armenian Architecture: Josef Strzygowski, Austria and Armenia*, in: *Revue des Études Arméniennes*, Bd. 28, 2001-2002, S. 287-307. Armenien wäre für Strzygowski geradezu eine ideale Versuchsstation gewesen, denn das Land wäre christlich und arisch zugleich geprägt gewesen. Ebenda, S. 297.

<sup>1043</sup> Vgl. Eberlein, *Typus*, 2010, S. 85.

<sup>1044</sup> Wolf Lepenies, *Kultur und Politik, Deutsche Geschichten*, München, Wien, 2006, S. 48f

<sup>1045</sup> Auch der genaue Beobachter Bissing sieht dies ähnlich: „*Durch die Art seiner Polemik, den blinden Eifer, mit dem er bestimmte Voraussetzungen seines zweifellos ideenreichen Bildes von der Entstehung und Entwicklung der Kunst in aller Welt verteidigt, durch die Verachtung der nackten Tatsachen, aller Philologie und mit ihr verknüpften Geschichtswissenschaft, durch eine oft verblüffende Unterschätzung aller anerkannten Größe und durch Überschätzung entlegener Denkmäler hat Strzygowski in seinen Schriften seit dem ersten Weltkrieg, der für ihn offenbar eine furchtbare Erschütterung bedeutete, seiner eignen Forschung das Grab gegraben, und man wird nicht ohne Bedauern diesen Abstieg und die mit ihm verbundenen Zerrbilder verfolgen.*“ Vgl. Bissing, *Auseinandersetzung*, Bd. 2, 1951, S. 146.

Was Strzygowski darüber hinaus selbstverständlich auch als Kind seiner Zeit kennzeichnet, ist das besondere Interesse an völkischen bzw. nationalen Stilen und Kulturen. Sein enger Schüler und Mitarbeiter schon in Graz, Ernst Diez, hat es als „*Hauptziel*“ Strzygowskis bezeichnet „*den Urboden, gleichsam die „Mütter“ zu finden, aus denen nicht nur einzelne Kunstwerke, sondern auch ganze „Völkerstile“ herausgewachsen sind: „Gefühle und ihr Ausdruck sind vom Blut abhängig. Sein Ziel war es, die Kunst aus der Volksseele zu ergründen.*“<sup>1046</sup> Diese Kulturen sind für Strzygowski hochkontinuierliche, ewige Faktizitäten, deren Strukturen und Charaktere kaum Veränderungen ausgesetzt wären. Die Vorstellung, dass „*die Menschheit in Rassen unterteilt*“ wäre und diese, „*biologisch bedingt*“, über unterschiedliche „*Fähigkeiten*“ verfügten, war im 19. Jahrhundert Teil des „*kollektiven Imaginären in den Gesellschaften des Westens.*“<sup>1047</sup> Strzygowskis Weltbild war wesentlich durch diese Vorstellungen geprägt: Der Orient ist und bleibt semitisch, das Judentum ebenso wie das (orientalische) Christentum, die Pharaonenkultur oder Byzanz seien unterschiedliche Ausprägungen desselben unveränderlichen Geistes.<sup>1048</sup> Diesen Geist sieht er durch das von ihm mehrfach verwendete Bild vom „*ewigen Juden*“ ausgedrückt.<sup>1049</sup> Insofern pendelte

---

<sup>1046</sup> Vgl. Diez, Kritik Strzygowskis, 1963, S 109. Der gegenständliche Text wurde erst nach dem Tod von Ernst Diez veröffentlicht. Es ist folglich nicht klar, wann dieser verfasst wurde, bzw. ob der Autor den vorliegenden Text als Letztfassung gesehen hat. Vgl. ebenda das Vorwort des Herausgebers S 98.

<sup>1047</sup> Jürgen Osterhammel, Die Verwandlung der Welt, Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts, München, 2009, S 1214.

<sup>1048</sup> Vgl. dazu etwa Josef Strzygowski, Die bildende Kunst der Gegenwart, Ein Büchlein für jedermann, Leipzig, 1907, hier S 270, bzw. ebenda, Anm. Der Maler Max Liebermann sei zwar nur „*Maler*“, kein „*Künstler*“, weil er über keinen „*Gegenstand*“ verfüge, drücke jedoch in seiner Auffassung, auf rein sinnlichem Wege neue Formen „*künstlerischer Qualitäten*“ durch die Phantasie entdecken zu können, seine jüdische „*Rasse*“ aus: „*Man beachte auch, daß die Orientalen im allgemeinen sehr viel Phantasie haben, diese sich aber nur selten zu dem läutert, worauf es in der Kunst ankommt, zum Bedürfnis eines einfachen und klaren Ausdrucks von über die Sinnlichkeit hinweggekommenen Regungen des Gemüts.*“ In den Angriffen auf Liebermann stellt sich Strzygowski auf die Seite Thodes, der Liebermann in seinen Heidelberger Vorträgen ebenfalls scharf angriff. Vgl. Baumann, Wortgefechte, 2002, S 30 bzw. S 231. Strzygowskis Kritik an Liebermann scheint vornehmlich an Thode angelehnt zu sein. Vgl. auch die Rezension von Wilhelm Waetzoldt, Josef Strzygowski, Die bildende Kunst der Gegenwart. Ein Büchlein für jedermann, Leipzig, 1907, S 577-581, in Max Dessoir (Hg.), Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Bd. 2, Stuttgart 1907. Der Rezensent geht auf die von Strzygowski getroffene Unterscheidung von „*Künstler*“ und „*Maler*“ ein und das Versagen der „*Maler*“ bei „*Gegenständen höherer Ordnung*“.

<sup>1049</sup> Somit erklärt sich auch der von Olin vermutete Widerspruch in Strzygowskis Zusammenschau von Juden und Türken. So verwende Strzygowski im Hellas-Artikel das Bild *Massaker auf Chios* von

Strzygowski, wie das Gros der völkischen Bewegung vor dem Ersten Weltkrieg, zwischen zwei Polen des Antisemitismus, die beide innerhalb der *völkischen Bewegung* vertreten wurden. War etwa seine Stellungnahme in der *Krisis* wesentlich durch einen *idealistischen Antisemitismus* geprägt<sup>1050</sup>, der *die* Juden zur Mitarbeit an einem völkerverbindenden Internationalismus der Wissenschaften verpflichten wollte, lassen sich von Beginn an auch Gedanken finden, die von einer biologischen Differenzierung zwischen Orientalen und Hellenen (bzw. Germanen) ausgehen. Ein Geistesverwandter Strzygowskis, der Berliner Archäologe Gustav Kossina, lehnte in einem Vortrag aus 1914 ein auf bloß geistiger Grundlage definiertes Deutschtum ab: „*Unsere heutige Begeisterung für angestammte deutsche Art hat wahrlich nichts zu tun mit bloßer Gefühlsschwärmerei, sondern ruht auf dem tiefen, sicheren, unverrückbar festen Grunde mächtig erweiterter geschichtlich-naturwissenschaftlicher Erkenntnis.*“ Dieser Ansatz, der vom „*Glauben an eine allmächtige Wissenschaft*“ geprägten akademischen Vordenker der *Bewegung* erweise sich als symptomatisch für das von der Naturwissenschaft beeinflusste völkische Denken, welches die „*Grenzen zwischen methodisch exaktem wissenschaftlichem Erkenntnisstreben, wissenschaftlichem Dilletantismus und weltanschaulichen Vorgaben*“ verwische. Ähnlich wie Strzygowski formuliert Kossina: Das „*Geblüt macht erst das Gemüt. Nichts wären wir heute von dem, was wir sind und was Großes in uns steckt und noch weiter aus uns hervorbrechen mag, hätten wir nicht die große Erbschaft von unseren Vorvätern zu eigen. Unsere längst erloschenen Ahnen haben uns nicht nur ihr Fleisch und Blut, sondern darin auch noch ihre Gedanken, ihren Geist und ihren Charakter vererbt.*“<sup>1051</sup> Dieser rassistisch bestimmte Antisemitismus war zunächst in den 1870er Jahren aufgekommen und verdichtete sich in der Folge des *Gründerkrachs* von 1873, dessen mögliche Auswirkungen auf Strzygowskis Berufswahl im Vorwort angedeutet wurden.<sup>1052</sup>

Genetisch-kulturell wesentlich anders strukturiert als die Orientalen seien die Griechen bzw. in deren Gefolge die Germanen, zu welchen Strzygowski sich zunächst jedoch noch

---

Delacroix, das einen „*ruthless turk*“ darstelle, zum selben Zweck wie das Bild vom „*ewigen Juden*“, „*in a narrative that had little to do with either.*“ Für Strzygowski hatten diese beiden *Erzählungen* jedoch sehr viel miteinander zu tun, da sich für ihn der Orient – und die ihm eingeborenen Völker – auf ähnliche Weise ästhetisch mitteilten. Vgl. Olin, *Nationalism*, 1996, S 462.

<sup>1050</sup> Vgl. weiter oben, S 132.

<sup>1051</sup> Zitiert nach Puschner, *völkische Bewegung*, 2001, S 124.

<sup>1052</sup> Vgl. Hartung, *völkische Ideologie*, 1996, S 28. Der *Gründerkrach* wurde von mehreren antisemitischen Autoren als jüdische Verschwörung interpretiert. Vgl. dazu auch Werner Bergmann, *Völkischer Antisemitismus im Kaiserreich*, S 449-463 in: Uwe Puschner, Walter Schmitz, Justus H. Ulbricht (Hg.), *Handbuch zur „Völkischen Bewegung“*, München, New Providence, London, Paris, 1996, S 449ff.

verhalten und eher *en passant* äußert. Eine Auffassung vom *Wesen* deutscher Kunst hatte Strzygowski natürlich jedoch auch bereits in diesen Jahren, wenn er etwa 1898 zu Dürer und Rembrandt schreibt: „*Noch enger als diese Religionsgemeinschaft verbindet beide die Blutsverwandtschaft. Im Stromgebiete des Rheins geboren, haben sie deutsche Gemütsstiefe als das Erbteil ihrer Abstammung auf den Weg bekommen.*“<sup>1053</sup> Auch im 1907 erscheinenden Buch *Die bildende Kunst der Gegenwart* gibt Strzygowski seinen klaren Vorstellungen über eine deutsche Kunst, die im 19. Jahrhundert durch Böcklin repräsentiert gewesen sei, deutlichen Ausdruck.<sup>1054</sup> Böcklin galt als Heros des nationalkonservativen deutschen Bürgertums, das in seiner Kunst eine wahrhaft deutsche sah, „*individualistisch, fabulierend, eigensinnig, phantasievoll.*“<sup>1055</sup> Strzygowskis Freund und Kommilitone aus Berlin, Otto Kern, hatte ein Jahr zuvor einen Vortrag über Arnold Böcklin veröffentlicht, der zwar nicht auf das „*Getümmel*“ der Böcklin-Debatte (Meier-Graefe) eingehen wollte, dann aber doch eindeutige Position gegen die von Meier-Graefe vertretenen Impressionisten bezieht. Durch das Licht des Südens, Italiens, sei Böcklin auf die „*treue Wiedergabe*“ der Farben verpflichtet gewesen: „*Hier konnte man nicht mogeln, wie in der dicken, nordischen Luft; sondern man mußte Farbe bekennen, ohne Gnade, nackt zeigen, was man beherrschte und von Anfang an gewollt hat. Mit Schmierern und Zusammenlasieren kann man hier keinem Bilde Haltung geben.*“<sup>1056</sup>

Kern präsentiert Böcklin als einen Künstler, der nicht die leere antike Form ohne Leben wiedergegeben habe wie etwa Thorwaldsen, sondern der seine tiefe Erkenntnis der antiken Erzählung umformte, dramatisierte und auf diese Weise zum Kern der Antike, des

---

<sup>1053</sup> Josef Strzygowski, *Das Werden des Barock bei Raphael und Corregio, Nebst einem Anhang über Rembrandt*, Strassburg, 1898, hier S 121.

<sup>1054</sup> Strzygowski, *Gegenwart*, 1907. Bereits im Vorwort erwidert er scharf auf die Kritik an Böcklin. Auf den Böcklin-Streit wird im Schlusswort näher eingegangen. Kirsten Baumann sieht diesen Streit zwischen dem Heidelberger Kunsthistoriker Henry Thode und Julius Meier Graefe als Beginn einer Auseinandersetzung über *deutsche Kunst*, die jahrzehntelang andauern sollte. Vgl. Kirsten Baumann, *Kunstzeitschriften in Deutschland 1927-1939, Auf der Suche nach der „deutschen Kunst“*, S 133-148 in: Lothar Ehrlich, Jürgen John, Justus H. Ulbricht (Hg.), *Das Dritte Weimar, Klassik und Kultur im Nationalsozialismus*, Köln, Wien, Weimar, 1999, hier S 135. Vgl. auch dieselbe, *Wortgefechte, völkische und nationalsozialistische Kunstkritik*, Weimar, 2002. Ebenda S 23 wird diese Kontroverse als „*frühes Beispiel völkischer Kunstkritik*“ gewertet.

<sup>1055</sup> Baumann, *Wortgefechte*, 2002, S 28.

<sup>1056</sup> Vgl. Otto Kern, Böcklin, S 55-76, in ders., *Goethe, Böcklin, Mommsen, vier Vorträge über die Antike*, Berlin, 1906, hier S 55ff. Auf den Böcklin Streit wird im Schlusswort näher eingegangen. Kirsten Baumann sieht diesen Streit zwischen dem Heidelberger Kunsthistoriker Henry Thode und Julius Meier Graefe als Beginn einer Auseinandersetzung über *deutsche Kunst*, die jahrzehntelang andauern sollte. Vgl. Kirsten Baumann, *Kunstzeitschriften*, 1999, hier S 135.

Dargestellten vorstoßen konnte, ohne sich in bloßer Wiedergabe zu ergeben: „*Immer zu dem Studium der Griechen zurückkehrend, aber dann genial weitermachend.*“<sup>1057</sup> Böcklin malte nicht für die Archäologen, sondern hat den antiken „*Geschöpfen neues, gesundes Leben eingehaucht.*“<sup>1058</sup> Strzygowski schildert Böcklins Kunst ebenfalls unter dem Aspekt einer Ästhetik der Vergegenwärtigung. Böcklin sei ein Künstler der Landschaften, damit *deutsch*, seine antik inspirierten Gestalten seien nur Medien dieser Landschaften, anthropomorphe Entsprechungen von Stimmungen, Eindrücken, welche die Landschaften evozierten. So sei das Bild *Spiel der Wellen* keine Darstellung von Nereiden und Tritonen im Ozean, sondern angedeutet durch die „*ungeheure Wogenmasse*“ im „*Grunde genommen*“ eine Schilderung „*wie die antiken Seegötter entstanden.*“<sup>1059</sup> (Abbildung 90) Und noch ein Detail könnte verraten, dass Strzygowski und Kern sich über Böcklin ausgetauscht hatten: Dem einen gilt das Bild *Villa am Meer* als „*Symbol der verewigten Kaiserin Elisabeth von Österreich, einer der edelsten und vom Leben am furchtbarsten enttäuschten Frauer*“ (Strzygowski),<sup>1060</sup> dem anderen die *Toteninsel* als Erinnerung an Pontikonisi bei Korfu „*durch viele Erinnerungen an die unglückliche Kaiserin Elisabeth von Österreich und ihren Sohn Rudolf geweiht*“ (Kern).<sup>1061</sup> (Abbildung 91)

Es gehört zu den Gemeinplätzen der Rede über Josef Strzygowski, dass er in den *späteren* Jahren Ansichten geäußert hat, die ihn sehr nahe an den nationalsozialistischen Geist, die nationalsozialistische Terminologie stellten. Den Weg nachzuzeichnen, der ihn von den zuvor geäußerten Stellungnahmen, dorthin führte, ist nicht mehr Gegenstand dieser Arbeit, die sich zum Ziel gesetzt hatte die Äußerungen seiner Wiener Antrittsrede 1909 zu analysieren, zu verfolgen. Zweifellos haben jedoch die dort geäußerten Meinungen eine Weichenstellung angezeigt, auf deren Schienen es sich bis zu seinen inkriminierten Stellungnahmen fortkommen ließ. Weil sich in jenen Äußerungen jedoch Spuren der eben besprochenen Meinungen deutlich auffinden lassen, erscheinen die ebenfalls vorhandenen Unterschiede geradezu frappierend. Einen völlige Wende dürfte sich im Verständnis des Plastisch-Skulpturalen als griechischem Stil schlechthin, sowie dem Ornamental-Malerischen als dem orientalischen Stil ergeben haben. Ein neuer Faktor ist in die Theorie Strzygowskis

---

<sup>1057</sup> Kern, Böcklin, 1906, S 63.

<sup>1058</sup> Ebenda, S 69.

<sup>1059</sup> Vgl. Strzygowski, Gegenwart, 1907, S 225. Auf die Ähnlichkeit dieses Gedankenganges zu einem seines Lehrers Heinrich von Brunn vgl. weiter unten S 333.

<sup>1060</sup> Strzygowski, Gegenwart, 1907, S 225.

<sup>1061</sup> Kern, Böcklin, 1906, S 58.

eingedrungen: Der Iran.<sup>1062</sup> Was 1902ff kurz und schemenhaft angedeutet wurde, die Verwandtschaft der Hellenen zu den Germanen, bricht sich im Gefolge des in der Zeit des Ersten Weltkrieges entdeckten Nordens nun mächtig Bahn.<sup>1063</sup> Überraschend erscheint die völlige Verschiebung der ästhetischen Parameter – was ihm einst als griechisch galt, das skulptural-plastische, epiphanierend in der Abbildung der menschlichen Gestalt, gilt ihm nunmehr bereits als entfremdet, was ihm einst ein Zeichen des kritisierten Orients war, der Hang zum Ornament, erscheint ihm nun als Zeichen nordischen Stils.<sup>1064</sup> Bestimmte

---

<sup>1062</sup> Vgl. dazu bzw. zur Wirkung von Strzygowskis Theorien auf die iranische Elite, Grigor, Qajar, 2007, S 562-590.

<sup>1063</sup> Bereits im *Hellas*-Text (1902) war Strzygowski davon ausgegangen, dass die Griechen aus dem Norden nach Griechenland eingewandert waren. Daß auch die Germanen ursprünglich aus Asien stammten, bezeichnet innerhalb der deutschen Vorgeschichtsforschung des 19. Jahrhunderts einen Allgemeinplatz. Vgl. Ingo Wiwjorra, Die deutsche Vorgeschichtsforschung und ihr Verhältnis zu Nationalismus und Rassismus, S 186-207, in: Uwe Puschner, Walter Schmitz, Justus H. Ulbricht (Hg.), Handbuch zur „Völkischen Bewegung“, München, New Providence, London, Paris, 1996, hier S 189.

<sup>1064</sup> Besonders die Wende vom Plastischen zum Ornamentalen sorgte für Verwirrung in der Forschung. So meinte Wood, offenbar ausschließlich beeindruckt durch das Spätwerk, dass für Strzygowski jeder Kunsthistoriker „*Handlanger der Machtkunst*“ sei, der die „*idealisierte Darstellung des menschlichen Körpers*“ über „*Abstraktion oder Dekoration*“ stellte. Vgl. Wood, Strzygowski und Riegl, 2004, S 226. Berenson ging noch darüber hinaus und unterstellte Strzygowski „*pathologischen Abscheu gegen alles Nackte und sogar auch gegen verhüllte menschliche Gestalten*“, offenbar erklärte er sich Strzygowskis Vorbehalte gegen die Abbildung des Menschen ohne Kontextualisierung mit der „*Machtkunst*“ und hielt sie wohl für Prüderie. Vgl. Bernard Berenson, Aesthetik und Geschichte in der Bildenden Kunst, Zürich, 1950, S 21. Den Fehler Berensons hat schon Spross, *Naturauffassung*, 1989, S 305, Anm. 20 bemerkt und ein Zitat Strzygowskis aus ders., *Gegenwart*, 1907, S 95ff dagegengestellt, in welchem dieser „*die Götter nach dem Ebenbilde des Menschen in idealer Schönheit bildete. (...) Das war zuerst jene glückliche Zeit, in der zuerst bei den olympischen Spielen der spannkraftig entwickelte männliche Körper vor allem Volke zur Schau gestellt und so ein Publikum erzogen wurde, das ein Menschengebilde allein wegen seiner Wohlgestalt (...) zu betrachten vermochte und keines Feigenblattes bedurfte um eine prüde Verlogenheit im Zaume zu halten.*“ Auch in der Debatte um die umstrittenen Klimt-Fresken in der Wiener Universität, in welcher manche, zumindest im Fall der *Medizin*, die „*öffentliche Moral*“ gefährdet sahen, stand Strzygowski nicht auf der Seite der Moralisten: „*Man gestatte, daß ich hier an den unseligen Kampf gegen Gustav Klimts Deckenbilder für die Aula der Wiener Universität erinnere. Wie mancher der früheren Widersacher wird sich heute reuig an die Brust schlagen, wenn er sieht, was er sich dafür eingewirtschaftet hat. Und für Klimt beginnt mit dem Widerstand, den er damals in Wien fand, der Abbruch eines groß aufstrebenden Wirkens. Ich glaube nicht, daß man sich in Österreich der Größe des Verbrechens, das da an der österreichischen Kunst begangen wurde, bewußt ist. Auch da wurde*

Einschätzungen bleiben jedoch gleich, ja treten geradezu überdeutlich hervor: Die Ablehnung der *Machtkunst*, die Fundamentalkritik an Alexander dem Großen, die Hochschätzung der griechischen Frühzeit, der Archaik, die Gleichsetzung des Orients mit dem Streben nach politischer Macht. Weil aber die angedeuteten Veränderungen im Strzygowskischen Kulturverständnis sich vor dem Horizont des bisher geäußerten so markant abzeichnen, sei auf sie nachfolgend kurz eingegangen.

*Exkurs: Der Norden im Werk Strzygowskis*<sup>1065</sup>

Das zentrale Leitmotiv des späten Josef Strzygowski, den Kern seiner Kunstanschauung, den Kern seiner Weltanschauung bildet der Begriff *Norden*<sup>1066</sup>, erstmals erwähnt um 1917 im

---

*ein ganzer Mann, der seinen eigenen Weg ging und die österreichische Kunst zu hohen Zielen hätte mitreißen können, in dem Augenblicke gefällt, in dem er das Gefühl des Sieges hatte. Seither ist Klimt der Konfektionsmaler geworden, (...).*“ Vgl. Josef Strzygowski, *Schwedische Grosskunst der Gegenwart*, in: *Zeitschrift für Bildende Kunst*, S 13-24, Leipzig, 1916, hier S 21f. Zu Strzygowski und Klimt vgl. Lachnit, *Wiener Schule*, 2005, S 86ff. Nicht nur ergibt sich aus den zitierten Zeilen, dass sich Strzygowski unmissverständlich auf die Seite der Sezessionisten stellte, für die Freiheit der Kunst plädierte, sondern auch, dass sein Eintreten für eine wesentlich durch den menschlichen Körper geprägte Kunst dokumentiert ist. Der Vorwurf der Prüderie scheint in diesem Zusammenhang ungerechtfertigt. Zur Debatte um die Fakultätsbilder vgl. Doris Guth, >>Das ist kein Zeichen der Zeit, das ist ein Zeichen der Überspanntheit<<, *Der Skandal um Gustav Klimts Fakultätsbilder*, S 67-76, in: Tobias G. Natter, Max Hollein (Hg.), *Die nackte Wahrheit, Klimt, Schiele, Kokoschka und andere Skandale*, München, Berlin, London, New York, 2005.

<sup>1065</sup> Im folgenden Exkurs wird der *Nordstandpunkt* Strzygowskis im Überblick geschildert. Dabei werden Stellungnahmen Strzygowskis aus über zwei Jahrzehnten zusammengestellt – zu Gunsten einer Überschau der Problematik und zu Ungunsten des Betroffenen, dessen völkisch-propagandistisches Spätwerk mit Äußerungen der mittleren Schaffensperiode vermennt wurden. Zur Gedankenwelt des späten Strzygowski vgl. zuletzt Eberlein, *Typus*, 2010, S 86ff.

<sup>1066</sup> Es würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen, würde nun eine Charakterisierung der „*nordischen Wiedergeburt*“ (Karl Heinz Bohrer) erfolgen, die sich seit dem 19. Jahrhundert in Deutschland vorbereitet und auch ihren wissenschaftlich-universitären Niederschlag etwa im *Isländerbuch* (1907) des Germanisten Arthur Bonus findet. Vgl. dazu Bohrer, *Mythos*, 1961. Für Bohrer zeichnet den Begriff Norden eine „*Mischung aus prophetischer Dunkelheit und Apell*“ aus, wie sie in einem Gedicht von Walter Flex zum Ausdruck kommt, in dem es heißt „*Wildgänse rauschen durch die Nacht – Mit schrillum Schrei nach Norden – Unstäte Fahrt! hab acht, hab acht – Die Welt ist voller Morden.*“ Vgl. ebenda S 04. Die frühromantische Literatur hat dem *Norden* eine metaphysische Ebene eingeschrieben, auf deren magischer Basis auch Strzygowskis Spekulationen funktionierten. Eine Transponierung des Nordens in eine völkisch-nationale Richtung unternahm Ernst Moritz Arndt und

Titel einer seiner Schriften<sup>1067</sup>, bezeichnenderweise im Zusammenhang mit dem Wort „Volk“, taucht er dominant um 1926 in dem von ihm herausgegebenen und auch großteils verfassten Sammelwerk *Der Norden in der bildenden Kunst Westeuropas. Heidnisches und Christliches um das 1000* auf.<sup>1068</sup> Meinte die Rede von nordischer Kunst ursprünglich eine bloß geographische Sammelbezeichnung, die all jene Kunst umfasste, die nicht italienisch war, entwickelte sich bald eine Tendenz dieser nordischen Kunst spezifische Charakterzüge einzuschreiben.<sup>1069</sup> Strzygowski kann mit seinen Stellungnahmen ab 1917 als ein Protagonist dieser Entwicklung gesehen werden: Er trug spätestens ab den 1930er Jahren dazu bei, kunsthistorisch nicht weiter hinterfragte Allgemeinplätze der Verbindung von nationalen und ästhetischen Eigenschaften in Richtung einer konkret völkisch-nationalsozialistischen Ideologie zu mobilisieren: *Flectere si nequeo superos, Acheronta movebo.*<sup>1070</sup>

Betont werden muss hier jedoch, dass sich Strzygowskis Auffassung einer *nordischen Kunst* – trotz gewisser Erfolge – auch im Nationalsozialismus keineswegs unumstritten durchsetzen konnte.<sup>1071</sup> Dies lag jedoch weniger an der Verve Strzygowskis, als an der terminologischen

---

Achim von Arnim denen sich, wie für Strzygowski, der Norden als „*geschichtsmächtige(r), geschichtserlösende(r) Weltgegend*“ offenbart. Vgl. ebenda, S 63.

<sup>1067</sup> Josef Strzygowski, *Altai – Iran und Völkerwanderung. Ziergeschichtliche Untersuchung über den Eintritt der Wander- und Nordvölker in die Treibhäuser geistigen Lebens*. Anknüpfend an einen Schatzfund in Albanien, Leipzig, 1917.

<sup>1068</sup> Josef Strzygowski (Hg.), *Der Norden in der Bildenden Kunst Westeuropas. Heidnisches und Christliches um das Jahr 1000*. Unter Mitwirkung von Bruno Brehm, Ernst Klebel, Friedrich Wimmer, Johannes Schwieger, Wien, 1926. Eine zweite, erweiterte Auflage erschien 1930, hier wird nach dieser zitiert.

<sup>1069</sup> Vgl. Dazu Susen Krüger Saß, „Nordische Kunst“, Die Bedeutung des Begriffes während des Nationalsozialismus, S 224-244, in: Heftrig, Peters, Schellewald (Hg.), *Kunstgeschichte*, 2008.

<sup>1070</sup> Uwe Puschner hat darauf hingewiesen, dass „*Beziehungen zwischen Völkischen und Nationalsozialismus stets spannungsreich und ihre Gegnerschaft trotz der weltanschaulichen Nähe und der zeitweiligen Kooperation schon für Zeitgenossen unübersehbar*“ gewesen wäre. Vgl. Puschner, *völkische Bewegung*, 2001, S 09. In diesem spannungsreichen Verhältnis befindet sich auch Strzygowski, der den Versuch unternimmt, seine Lehre als die eigentlich nationalsozialistische zu bewerben, um ihr damit ein Überleben zu sichern. Strzygowskis völkische Interessen schienen sich ideal in jene Ideologie einzufügen. Hitler selbst machte sich hingegen schon 1925 über die Repräsentanten völkischer Ideologie lustig, und sah in ihnen eher eine Gefahr für den Wiederaufstieg Deutschlands. Einzelne frühe Ideologen wurden in den neuen Staat integriert, andere dagegen mit Publikationsverbot belegt, vgl. Puschner, *völkische Bewegung*, 2001, S 10f.

<sup>1071</sup> Vgl. Frodl-Kraft, *Aporie*, 1989, S 38, Anm. 118, „*Es ist jedoch kennzeichnend für Strzygowskis Charakter, daß die nationalsozialistische Kunstgeschichte nicht versucht hat, ihn vor ihren Wagen zu*

Unschärfe des Begriffs der *nordischen Kunst*, unter welchem die unterschiedlichsten Stile subsumiert werden konnten.<sup>1072</sup> Nachdem Strzygowski zunächst den Osten als Antipode zur klassisch-humanistischen Genese der Kunstentwicklung aufgebaut hatte, machte er sich ab etwa 1916 daran, den seiner Meinung nach bis dato wissenschaftlich vernachlässigten Norden entsprechend zu würdigen. Wobei es sich ergibt, dass für Strzygowski der Norden Europas und jener Asiens nicht isoliert betrachtet werden dürften, es handle es sich nicht um getrennte Kunsträume, im Gegenteil: „*Der asiatische Norden steht dem europäischen Norden vor Eintritt des Christentums näher als der europäische Süden.*“<sup>1073</sup> Dieser eurasische *Nordstandpunkt* griff auch im weiteren Denken Strzygowskis bis ins Tagespolitische hinein Raum. So wies der Herausgeber der in Berlin erscheinenden Zeitschrift *Forschungen und Fortschritte* einen Text Strzygowskis mit dem Titel *Die Auswirkung der Berührung zwischen dem NS Deutschland und Sowjetrußland* als zu *politisch* zurück: „*Schon der Titel ihrer Arbeit, der einführende Abschnitt und manch kurze Bemerkung innerhalb des Aufsatzes muessen unter diesem Gesichtspunkt eine Änderung erfahren.*“<sup>1074</sup> Tatsächlich erschien der betreffende Text<sup>1075</sup> in der Ausgabe vom Januar 1940 mit deutlichen Veränderungen, und ohne die politischen Anspielungen des ersten Entwurfs, in welchem es noch geheißen hatte: „*Wir haben uns seit dem Bündnisse mit Italien wieder mehr, als dem Entwicklungsforscher recht sein könnte, in den Mittelmeerglauben eingesponnen.*“<sup>1076</sup> Das neue Bündnis hingegen, zwischen der Sowjetunion und dem Deutschen Reich, sei offenbar auch aus ideologischen Gründen, einer inneren, nordischen Verwandtschaft entstanden, und dem Entwicklungsforscher daher genehmer, als die durch die Waffenbrüderschaft mit Mussolini entstandene Nord-Süd-Achse: „*Rußland wendet sich wieder Europa zu, wie wir empfinden, weil es erkannt hat, dass Deutschland auf dem Wege*

---

*spannen. Sein, auch nach der Machtergreifung des Nationalsozialismus, selbstverständlicher Anspruch zu bestimmen, was deutsch, was „nordisch“ ist, machte ihn zum Instrument der Kulturpropaganda nicht tauglich“.*

<sup>1072</sup> Krüger Saß, *Nordische Kunst*, 2008, S 243.

<sup>1073</sup> Josef Strzygowski, *Das Erwachen der Nordforschung in der Kunstgeschichte*, Acta Academiae Aboensis, Abo, 1923, hier S 03ff.

<sup>1074</sup> Brief Dr. Kerkhof vom 21. Oktober 1939, in: Teilnachlass Josef Strzygowski, Wiener Stadt- und Landesbibliothek, AN 69/2.

<sup>1075</sup> Josef Strzygowski, *Die Auswirkung der Berührung zwischen Deutschland und Rußland auf die Geisteswissenschaften*, S 03-05, in: Karl Kerkhof (Hg.), *Forschungen und Fortschritte*, Nachrichtenblatt der Deutschen Wissenschaft und Technik, 1. Januar 1940.

<sup>1076</sup> Josef Strzygowski, *Die Auswirkung der Berührung zwischen dem NS Deutschland und Sowjetrußland*, Nach einem Vortrage in der Gesellschaft für Vergleichende Kunstforschung in Wien vom 28. Oktober 1939, in: Teilnachlass Josef Strzygowski, Wiener Stadt- und Landesbibliothek, AN 69/1, hier S 1.

sei, sozial das unblutig zu verwirklichen, was auch den Sowjets als Ziel vorschwebte, aber soviel Blut gekostet hat, eine Volksgemeinschaft aufzurichten, deren Ordnung auf dem gleichen Recht für alle beruht.“<sup>1077</sup> Strzygowskis hier geäußertes Verständnis für den Bolschewismus gründet in der Sozialpolitik Sowjetruslands, die von ihm offenbar als eine anti-machtpolitische empfunden wurde und an deren Ende die Errichtung einer egalitären Volksgemeinschaft stehe. Strzygowskis nationalbolschewistische Sympathien erklären sich aus diesem egalitären Impetus, ebenso wie aus seinem eurasischen Nordstandpunkt, was offenbar von seiner Tochter, der Chemikerin Dr. Senta Strzygowski geteilt wird. Diese berichtet ihrem Vater von einem Treffen mit Wilhelm Fraenger und dessen Frau, in welchem Fraenger, obwohl „ein einfacher Mensch in Deinem Sinn“ einen „Hang zum großartig aristokratischen, zum souveränen Herrscher gegenüber der Masse“ erkennen ließ: „Ihm imponiert daher der Faschismus und Mussolini mehr wie Hitler. Die Idee der Volksgemeinschaft nennt er spießbürgerlich. Mich hat das so aufgeregt, daß ich nachher in`s Kino gehen mußte. Aber da hat er nicht recht, für Deutschland nicht. Ich bin auch nicht für die Verbrüderung mit jedem Trottel, aber bei uns muß jeder von sich aus in der Lage sein, ein aristokratisches Leben zu führen, wenn er es in sich hat und darf nicht die Trennung in Masse und Herrscher sein.“<sup>1078</sup> Fraenger habe ihr auch „dringend angeraten“ ihrem Vater das Buch *Erhebung wider die moderne Welt* von Julius Evola, der „für Mussolini dasselbe ist, wie Rosenberg für Hitler“ zu schenken, was sie auch tat und dem Schreiben an ihren Vater beilegte.<sup>1079</sup>

Strzygowskis *Nordstandpunkt* bezieht sich nicht bloß auf ein ästhetisches Phänomen, sondern bezeichnet politisch-utopische Verhältnisse, etwa einer nordischen Egalität „deren Ordnung auf dem gleichen Recht für alle“ (Strzygowski) beruhe. Stephan Günzel hat auf die in der europäischen Philosophie immanente Geophilosophie hingewiesen und dies an Nietzsche näher ausgeführt. Unter Berufung auf Deleuze und Guattari formulierte er: „Die Grundintention besteht darin, dass sich Denken in einer Beziehung zur Erde bzw. zu den auf ihr aufsitzenden Territorien befindet. Die Erde kann dabei sowohl als Chiffre für Materialität

---

<sup>1077</sup> Ebenda S 08.

<sup>1078</sup> Brief Dr. Senta Strzygowski vom 28.2.1937, in: Teilnachlass Josef Strzygowski, Wiener Stadt- und Landesbibliothek, AN 69/2.

<sup>1079</sup> Ebenda. Zu Wilhelm Fraenger vgl. Weckel, Fraenger, 2001, bzw. S 343. Weckel weist auf die enge Freundschaft Fraengers mit Senta Strzygowski hin, vgl. ebenda S 93. Vor allem Strzygowskis Differenzierung in Volks- und Machtkultur dürfte Fraenger interessiert haben. Als Mitarbeiter des Südwestdeutschen Rundfunks gestaltet Fraenger am 7. März 1937 die Sendung *Vom Aufgang des Nordens. Zur Würdigung Josef Strzygowskis*. Vgl. ebenda S 403.

bzw. *Diesseitigkeit betrachtet, als auch unmittelbar verstanden werden.*<sup>1080</sup> Das Denken sei durch eine „*Sich-Bewegen in Räumen, seien sie landschaftlicher, häuslicher oder mentaler Art*“ bestimmt.<sup>1081</sup> In *Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben* tauche eine an Hegel entwickelte Relativierung europäischer Geschichtsauffassung vom außereuropäischen Standpunkt aus auf.<sup>1082</sup> Strzygowskis Gang durch die *Weltkunstgeschichte* beschreibt tatsächlich ein eng an (imaginierte) geographische Räume gebundenes Denken, das einst zu einer Auflösung des europäisch-humanistischen Kosmos führen sollte.<sup>1083</sup> Strzygowski instrumentalisierte die außereuropäischen Räume – und dazu gehört neben Asien paradoxerweise auch der europäische *Norden*, der in humanistischer Tradition eine *terra incognita* geblieben sei.<sup>1084</sup> Strzygowski bezeichnet seinen Versuch einer

---

<sup>1080</sup> Stephan Günzel, Nietzsches Geophilosophie und die `gemäßigte Klimazone` im Denken des Abendlandes, S 17-34, in: Christoph Hubig, Ulrich Johannes Schneider, Pirmin Stekeler-Weithofer (Hg.) *Dialektik, Zeitschrift für Kulturphilosophie*, Bd. 1, 2000, hier S 17.

<sup>1081</sup> Ebenda, S 18.

<sup>1082</sup> Ebenda, S 25 bzw. Nietzsche, KSA, Bd. I, S 256.

<sup>1083</sup> Zur Ignoranz europäischen Denkens außereuropäische Räume betreffend vgl. Laslo F. Földenyi, *Dostojewski liest Hegel in Sibirien und bricht in Tränen aus*, Berlin, 2008. Geschildert wird wie Dostojewski, der aufgrund seiner Überzeugung von der Relevanz europäischer Ideen nach Sibirien verbannt worden war, beim dortigen Studium Hegels von dessen Äußerung zur geschichtlichen Irrelevanz Sibiriens erfuhr: „*Wir können uns Dostojewskis Verblüffung vorstellen, als er beim Licht der Talgkerze auf diese Zeilen stieß. Und dann seine Verzweiflung darüber, dass man dort in Europa, für dessen Ideen er zum Tode verurteilt und schließlich verbannt worden war, seinem Leiden keinerlei Bedeutung beimaß. Denn leiden mußte er ja in Sibirien – in einer Welt, die nicht Teil der Historie war. Deshalb gab es, aus europäischer Sicht, auch keine Hoffnung auf Erlösung. Dostojewski mochte zu Recht das Gefühl haben, nicht einfach nach Sibirien verbannt, sondern ins Nicht-Sein verstoßen worden zu sein.*“ Ebenda S 16.

<sup>1084</sup> Strzygowski war sich der imaginativen Potenz geoartistischer Raumvorstellungen bewusst, er führte sie gegen seine Gegner oft genug ins Treffen („*eigene Anschauung*“) und instrumentalisierte diese vor allem im Spätwerk. Die antihumanistische Tendenz der Romantiker, die eine Metaphysik der *magischen* Himmelsrichtung Norden entwickelten, griff Strzygowski auf und unterfütterte sie mit seinen rassistisch-ästhetischen Theoremen. Zur magischen Himmelsrichtung vgl. Bohrer, *Mythos*, 1961, S 10-33. Strzygowski Verständnis des Nordens als „*energetischer(m) Kraftstrom*“ (Bohrer) scheint sich direkt auf den mythostrunkenen Joseph Görres zu beziehen, der eine Konfrontation nordischer und südlicher Kulturen sah und über den Norden schrieb: „*Das hohe Alpenland der Erde, der germanische Norden, hatte in der großen Polarnacht durch Jahrhunderte in starrer Geschlossenheit gelegen; (...) Jetzt zündete die steigende Sonne den Eisblink an ihren Alpenhäuptern, fliegende Nebel fielen zu Berge, in den warmen zugewehten Lüften mußte der Schnee zerinnen, und der alte Winter unwillig ins Polarmeer flüchten. Da brach das Eisgewölbe, überlief der Riesenbrunnen, die Völker wie Gletscherbäche (...) gejagdt, ergossen sich über den Süden her, damit die alte Zeit von ihren Greueln*

Neusystematisierung als „*Europa mitten in Europa zu entdecken*“ was nichts anderes bedeute, als „*mitten in Europa Denkmäler nachzuweisen, ohne deren Kenntnis die Gesamtentwicklung der europäischen Kunst nicht verstanden werden kann und um die sich doch niemand kümmert.*“<sup>1085</sup> Strzygowskis wissenschaftliche Strategie beruht auf der geistigen Erschließung und Neudeutung geographischer Räume, die er gegen eine humanistische Kunstgeschichte in Stellung bringt. Aus der geistigen Besetzung dieser Räume entsteht eine antihumanistische Gegenöffentlichkeit: Ausgehend von der Erschließung eines geographischen Raumes und seiner nachfolgenden Besetzung durch die strzygowskische Weltdeutung soll darüber hinaus aber auch die Umbewertung geistiger Räume erfolgen, die bisher als humanistisches Aufmarschgebiet galten, wie etwa Griechenland.

Sowohl angesichts dieser bellizistischen Strategien, wie auch angesichts seiner zuvor geschilderten, mehr als vor- bzw. metapolitischen, Äußerungen zum Verhältnis zu Sowjetrußland mutet der von Strzygowski geäußerte Pazifismus, den eine Beschäftigung mit dem Norden, seiner Eigenart und seiner Kunst die als Mittel den „*junge(n) Mensch*“ von politischer (Über)Kompensation der ureigenen, aber durch die „*Humanisten*“ unterschlagenen, Tradition zu bewahren zeitige, wenig glaubhaft an: „*Die bildende Kunst des Nordens und der Deutschen im besonderen ist durch die Südeinstellung der Kunstgeschichte als für uns angeblich wertlos derart in den Hintergrund gedrängt worden, dass der junge Mensch wirklich glaubt, mit den Politikern heulen zu müssen, um sein strammes Stammesbewusstsein zu betätigen.*“<sup>1086</sup> Trotz dieser Politikverdrossenheit vertritt Strzygowski die Meinung einer wissenschaftlichen Schuldigkeit gegenüber dem Gemeinwesen: Die Wissenschaften, vom Staat erhalten, seien verpflichtet, „*nicht nur über die Vergangenheit Auskunft*“ zu geben, „*sondern auch der Gegenwart beratend zur Seite zu*

---

*durch eine vieljährige Lustration gereinigt werde, und alle Welt teilnahme an der neuen Heiligung.*“ Zit. nach Bohrer, Mythos, 1961, S 86. Vgl. ebenda auch S 110ff – Görres hatte die Divergenzen zwischen Norden und Süden, die Strzygowski beschäftigen sollten, ebenfalls formuliert.

<sup>1085</sup> Josef Strzygowski, Die Europäische Kunst, S 143-146, in: ders., Der Norden in der Bildenden Kunst Westeuropas. Heidnisches und Christliches um das Jahr 1000. Unter Mitwirkung von Bruno Brehm, Ernst Klebel, Friedrich Wimmer, Johannes Schwieger, Wien, 1930, hier S 143.

<sup>1086</sup> Josef Strzygowski, Spuren des ältesten deutschen Holzbaues, S 100-110, in: ders. (Hg.), Der Norden in der Bildenden Kunst Westeuropas. Heidnisches und Christliches um das Jahr 1000. Unter Mitwirkung von Bruno Brehm, Ernst Klebel, Friedrich Wimmer, Johannes Schwieger, Wien, 1930, hier S 100. Bohrer, Mythos, 1961, S 60 hat darauf hingewiesen, dass die romantische Nordvorstellung im Wesentlichen eine Vorstellung eines künftig erstehenden Deutschlands meine – ähnlich wie Strzygowski dessen Norden ein wesentlicher *deutscher* Norden ist.

*stehen und sachliche Ausblicke für die Zukunft eröffnen*.<sup>1087</sup> Der Norden hatte als geographischer Raum zunächst nichts mit der Nordhalbkugel zu tun, sondern umlagert als (Kultur-)Gürtel den Nordpol und reicht im Süden bis zu den Alpen, dem Taurus und dem Himalaja. Strzygowski selbst betonte jedoch, dass ihm sein nordisches „*Erweckungserlebnis*“ eben im Norden, in Finnland, wiederfuhr: Hier wäre ihm aufgegangen, dass der Weg zu den Wurzeln europäischer Kunst nicht im Süden, sondern eben dort, im Norden, zu suchen sei.<sup>1088</sup> Aufgrund seiner empirischen Ergebnisse, der hohen Ähnlichkeit der Artefakte, nimmt Strzygowski den Nordpol als Ausgangsort von Kulturen an. Am Pol liefen Asien und Europa zusammen, hier befand sich ein Kunstgürtel, der sich später in drei Ströme aufteilen sollte. Diese vor aller historischen Zeit bestehende Kultur hatte ihre „*Kraftquelle*“ im hohen, heute vereisten Norden, ihre Ströme gingen von Alaska, Kanada und Grönland aus und bestimmten „*das Werden der Bildenden Kunst des Erdkreises bis zum Südgürtel um den Äquator*“.<sup>1089</sup>

Der Erfolg des Begriffes *Norden* in der Debatte der Jahrhundertwende und danach, hängt wesentlich mit dessen „*unscharfen Konturen*“ zusammen, die geeignet schienen, „*das ganze Spektrum der bildungsbürgerlichen Schwärmerei für den Norden aufzurufen und die damit verbundenen Hoffnungen auf die Überwindung der Moderne zu versprechen*“.<sup>1090</sup> In Strzygowskis Darstellung des Hohen Nordens als hartem Lebensraum, der dem Menschen das Äußerste abverlangte, um überhaupt zu überleben, ist mit Bildender Kunst nur in sehr eingeschränkter Form zu rechnen: Strzygowski postuliert demnach einen Entwicklungsvorgang, der sich an den Notwendigkeiten nordischen Lebens orientiert: „*Der Träger der Entwicklung der Bildenden Kunst des Nordens ist aber weder die Töpferei, noch Stein, Bronze oder Eisen, sondern das Bauen in Holz und die Herstellung von Kleidung. Alle anderen Bedürfnisse des Lebens stehen in zweiter Linie*“.<sup>1091</sup> Nichtsdestoweniger zeichne sich jene Nordkunst jedoch durch eine spezifische Ästhetik aus, die sich radikal von der Kunst des Südens und der Kunst eines *Mittelstreifens* unterscheide. Diese sei eine

---

<sup>1087</sup> Josef Strzygowski, *Das Nordische in Wesen und Entwicklung*, 1935, S 82.

<sup>1088</sup> Strzygowski, *europäische Kunst*, 1930, S 144. Strzygowski befand sich mit seiner Nordbegeisterung – etwas verspätet – in einem gesamtdeutschen Trend, gab es doch seit der Jahrhundertwende eine deutsche, auch literarisch geprägte (Ibsen), Nord- und Skandinavienbegeisterung, die auch vom Deutschen Kaiser initiiert worden war, der seit 1889 *Nordlandfahrten* per Schiff unternahm. Vgl. Julia Zernack, *Anschauungen vom Norden*, S 482-511, in: S 22-41 in: Uwe Puschner, Walter Schmitz, Justus H. Ulbricht (Hg.), *Handbuch zur „Völkischen Bewegung“*, München, New Providence, London, Paris, 1996.

<sup>1089</sup> Josef Strzygowski, *Morgenrot und Heidnischwerk in der christlichen Kunst*, Berlin, 1937, S 07.

<sup>1090</sup> Zernack, *Anschauungen vom Norden*, 1996, S 509.

<sup>1091</sup> Strzygowski, *Erwachen der Nordforschung*, 1923, S 20.

ornamentale, die Abbildung der menschlichen Gestalt ablehnende, bunt-farbige Kunst, ihre Bauart nicht aus Stein, sondern aus Holz.

Die Antipode dieser Nordkunst ist im strzygowskischen System ebenfalls klar ausgewiesen, es handelt sich um die *Macht* und ihre Kunst, die – wie weiter oben gezeigt wurde – bereits sehr früh – kritisch bewertet – in Strzygowskis Oeuvre auftaucht. Einen Begriff dieser *Macht* gewinnt Strzygowski tendentiell ex negativo: Sie und ihre Kunst sind jedenfalls, im Gegensatz zu einer nordischen Kunst, immer unter das Menetekel der Entfremdung gestellt. *Nordische Kunst* als *Volkskunst* wird aus ihrer Einfachheit, der man die indogermanische *Seele* ansieht, erhaben – sie ist nicht entstanden um zu beeindrucken. Im Gegensatz dazu ist die *Machtkunst* gekennzeichnet dadurch, dass die *Beschauer* durch sie von etwas überzeugt, manipuliert, entfremdet werden sollen.

Aus der Dialektik eines Kampfes zwischen *Machtkunst* und völkischer Kunst entwickelt Strzygowski nun so etwas wie einen „*Machtstammbaum*“, der mit den Griechen einsetzt, die als Nordvolk ihre autochtone Kunst und Kultur leben, die aber unter dem Eindruck von Alexander dem Großen und dem Hellenismus hin zu Rom völlig verschwindet. In diesen imperialen Strukturen vergeht der nordische Kunstanpruch bis er zur Zeit der Völkerwanderung in der germanischen Ornamentik wiederkehrt, auch in der frühchristlichen Kunst auftaucht, bis sich die Kirche als eigene *Macht*, Nachfolgerin des römischen Imperiums gebildet hat. Ein nächstes, mächtiges Aufflackern der nordischen Kunst ist nun durch die Gotik samt der Bilderfeindlichkeit der Reformation gegeben, die wiederum durch die Gegenreformation und ihre Kunstform, den Barock, unterworfen wird. Ein zartes Flackern nordischer Kunst zeige sich im Rokokoornament – sehr viel stärker wieder auftretend dann in der Romantik. Durch die in die Akademien und Universitäten transformierte *Macht* mit ihrer Ideologie des Humanismus mit seiner Antikenbegeisterung werden diese nordischen Keime aufs Neue unterdrückt – die *Macht* äußert sich nun also als Bildungsmacht. Zu Lebzeiten Strzygowskis gebe es nun eine Wiederkehr nordischer Kunst im Expressionismus, vorher im Symbolismus Arnold Böcklins.<sup>1092</sup>

---

<sup>1092</sup> Lachnit, Wiener Schule, 2005, S 98 weist richtig auf die zentrale Bedeutung der *Seele* in Strzygowskis Denken hin, die dieser im Gegensatz zu Körperlichkeit versteht. Körperlichkeit im Bild ist Strzygowski der machtmäßigen Manipulation verdächtig, deswegen lehnt er sie ab, nicht jedoch wie Lachnit meint: „Solange die figürliche Kunst nicht in Frage gestellt wurde, erfüllen Sujets, die an das Gemüt appellieren, wie eben die romantische Landschaft, diese Aufgabe besser als die Menschendarstellung.“ Strzygowski lehnte die figürliche Kunst z.B. Böcklins deshalb nicht ab, weil er sie im Grunde für Landschaftskunst hielt. Vgl. weiter unten. Lachnit liegt darüber hinaus falsch, wenn er meint, dass Strzygowski ab 1910 „die gegenstandslose Kunst“ konvenieren sollte, dies ist etwa in Strzygowski, Bildende Kunst, 1913, widerlegt: „Ohne das Gefäß von Gegenstand und Gestalt

Relativ spät noch betont Strzygowski, dass sein nordischer Standpunkt nicht als *Los von Rom* im politischen Sinne zu verstehen sei, noch seien seine Einlassungen auf eine bildlose Kunst des Nordens „*battle-cries-of-the-new-aesthetic*“. Es gehe zunächst allein um die Erkenntnis historischer Wesens- und Entwicklungsstatsachen.<sup>1093</sup> Es sollten zunächst „*Denkmalkunde und Wesenswissenschaft*“ betrieben werden, bevor man zur „*leidige(n) Kunsttheorie*“ übergehe.<sup>1094</sup> Die Kunst als Werkzeug zu verwenden, um Überlegungen „*geschichtsphilosophischer*“ (Strzygowski) Natur anzustellen, dazu eigne sie sich nicht – die Beschäftigung mit ihrem „*Wesen*“ ist nicht mit „*Ästhetik*“ zu verwechseln.<sup>1095</sup> Trotz seiner Skepsis gegenüber diesem Begriff argumentiert Strzygowski jedoch in einer der frühesten Äußerungen über nordische Kunst ohne Zweifel „*ästhetisch*“, nämlich wertend im Sinne von „*schön*“ und „*hässlich*“, indem er die klassischen Ideale westeuropäischen Baudenkens relativiert. Strzygowski tut das auch in Bezug auf einen finnischen Gelehrten, der die Geschichtlichkeit moralischer Phänomene, der Ehe in diesem Fall, untersucht hat. Eine ähnliche Geschichtlichkeit unterstellt Strzygowski europäischen, ästhetischen Idealen: So wäre es durchaus möglich in Finnland selbst, anhand der Kirchen von Keuru und Petäjävesi, „*gut und schön*“ (Strzygowski) bauen zu lernen.<sup>1096</sup> Den Weg nach Italien und Griechenland, den „*Kunstfreunde und Architekten*“ heute unternehmen würden, um die platonischen Ideale des Guten und Schönen kennen zu lernen, ist, nach Strzygowski, das Produkt einer

---

*zerrinnen Inhalt und Form ungebunden in rein sinnliche Wirkung. Die einzige Rettung bleibt dann, wie in der Kunst des Islam, die Dekoration.*“ Ebenda, S 491. Richtig ist, dass Strzygowski bloß abbildende Tendenzen in der Kunst für eine Fehlentwicklung hielt, die *Unverständlichkeit* (Strzygowski) einer gegenstandslosen Kunst jedoch ebenso ablehnte, darin glich ihm Tietze 1925. Den Expressionismus begrüßte er, weil er in ihm eine neue Sturm-und-Drang-Bewegung gegen die Akademie sah, die die seelische Verlorenheit des modernen Menschen zeigte. Vgl. weiter unten Schlusswort. In der zweiten Ausgabe der *Bildenden Kunst der Gegenwart* (1923), wird Strzygowski sein Verständnis einer ungegenständlichen Kunst in Richtung nordischen Ausdrucks radikalieren. Vgl. Lachnit, Wiener Schule, 2005, S 111f.

<sup>1093</sup> Josef Strzygowski, Die irisch-angelsächsische Blüte in Bedas Zeit, S 110-137, in ders., Der Norden in der Bildenden Kunst Westeuropas. Heidnisches und Christliches um das Jahr 1000. Unter Mitwirkung von Bruno Brehm, Ernst Klebel, Friedrich Wimmer, Johannes Schwieger, Wien, 1930, hier S 133f.

<sup>1094</sup> Strzygowski, Erwachen der Nordforschung, 1923, S 09.

<sup>1095</sup> Strzygowski, Das Nordische in Wesen und Entwicklung, 1935, S 80f.

<sup>1096</sup> Um die Restaurierung der Holzkirche von Petäjävesi hat sich Strzygowski bleibende Verdienste erworben. Die Kirche wurde 1994 in die UNESCO Weltkulturerbe-Liste aufgenommen. Berichte darüber, auch unter Hinweis auf die offenbar unvergessene Tätigkeit Strzygowskis, fanden Eingang in die Tagespresse. Vgl. etwa Hannes Gamillscheg, Ein Meisterwerk in Holz, S 07, in: Frankfurter Rundschau Nr. 157 vom 10. Juli 1995.

spezifischen Blickerziehung, die aber bereits im Wanken sei. Gleichzeitig mit der Infragestellung der klassischen Kunst seien jedoch darüber hinaus auch die traditionellen Vorstellungen von gut und schlecht hinterfragbar geworden.<sup>1097</sup>

Eine systematische Änderung also ist es, die Strzygowski sich vollziehen sieht, und in Beziehung setzt, zu dem was der „*verrückte, moderne Expressionismus im Kern bedeutet.*“ Die Schönheit der „*Symphonie von grauen Tönen, die in den verfaulenden Schindeldächern der Holzkirchen von Keuru und Petäjävesi steckt*“, muss als „*einzigartig bewundert werden.*“<sup>1098</sup> (Abbildung 92) Der von Strzygowski hergestellte Zusammenhang zwischen zeitgenössischem Expressionismus und den Schindeldächern der finnischen Holzkirchen verweist darüber hinaus auf einen zeitgenössischen Künstler, den Strzygowski auch persönlich gekannt hat: Egon Schiele und seine Bilder der Stadt Krumau (Abbildung 93). Im Feuilleton der Wiener Wochenzeitung *Die Zeit* schreibt Strzygowski im Dezember 1909 über die „*Neukunst-Füchse*“, die ihm allein wegen ihrer zur Akademie konträren Position sympathisch gewesen sein dürften. Desweiteren dürften Schiele und Strzygowski auch gemeinsame Bekannte gehabt haben, denn Schieles früher Mäzen Carl Reininghaus<sup>1099</sup>, den er auch portraitierte, war ein Gesprächspartner Josef Strzygowskis, wie wir aus der Autobiographie Alma Mahler-Werfels wissen.<sup>1100</sup> Diese Auffassung vom Expressionismus, in dem sich ein Wiederaufleben des Nordens ankündigen könnte, teilte auch Strzygowskis Schüler Johannes Schwieger in seiner Darlegung des Begriffes „*Norden*“ im Nachwort zu *Heidnisches und Christliches um das Jahr 1000*. Schwieger schreibt von einer gegenwärtig zu bemerkenden (1926) Steigerung der „*Arbeitsenergie*“, einem „*Verdichten der Eigenmerkmale und ihr Verkörperlichen auf allen Gebieten*“, was ein Neuaufleben der

---

<sup>1097</sup> Strzygowski, *Erwachen der Nordforschung*, 1923, S 23f.

<sup>1098</sup> Ebenda, S 25f. Zur Erneuerung und Verjüngung der Geschichte durch den *Norden* Herders und Görres vgl. Bohrer, *Mythos*, 1961, S 79ff. Görres mythisiertes Geschichtsbild bedeutet letztlich die Verneinung christlicher Deutungshoheit des geschichtlichen Verlaufes. Zum Expressionismus als nordischer Kunst, bzw. der diesbezüglichen Debatte innerhalb führender Nationalsozialisten vgl. weiter unten, Schlusswort, bzw. Krüger Saß, *nordische Kunst*, 2008, S 239.

<sup>1099</sup> Strzygowski dürfte Reininghaus bereits aus der Grazer Zeit gekannt haben, denn dieser war Mitglied in der von Strzygowski dort 1896 gegründeten Kunsthistorischen Gesellschaft. Vgl. Ackerbauer, *Die Kunsthistorischen Gesellschaften*, 1992, S 368, Anm. 673.

<sup>1100</sup> Alma Mahler-Werfel, *Mein Leben*, Frankfurt am Main, 1963, S 67. Ebenda schildert diese einen Empfang bei Reininghaus im Jahr 1914 bei dem sie neben Gustav Klimt auch den „*großen Kunstforscher*“ Josef Strzygowski traf.

Nordischen Kunst bedeute. In diesem Zusammenhang spricht Schwieger ausdrücklich von der Bedeutung des Expressionismus als Ausdruckskunst.<sup>1101</sup>

Ein weiteres Kennzeichen nordischer Kunst sei ihr Bekenntnis zur Farbe: Dies ginge von den farbigen griechischen Bildsäulen über die Farbigkeit des Glases im gotischen Münster, von der Buntheit iranischer Denkmäler zur bunten Ziegelausstattung persisch-islamischer Bauten, von der armenischen Handschriftenausstattung zum orientalischen Teppich zu den farbigen Goldarbeiten der Sibirier.<sup>1102</sup> Ein Aufleben nordischer Kunst / Kultur zeitigt die Gotik, als deren wirkungsvollste Großtat erscheint, dass sie Bauten ohne Mauern errichtete, an ihrer Stelle jedoch farbige Raumgrenzen aus Glas einsetzte. Das gotische Münster sei eine gebaute Landschaft, das Münsterinnere soll durch das farbige Helldunkel Erlösungsstimmung verbreiten. Die künstlerische Aufgabe der Landschaft stehe als nordisches Medium dem südlichen Medium des menschlichen Körpers entgegen: Dieser sei ein wesentliches strategisches Element der Macht, eingesetzt um subtile Beherrschung zu ermöglichen. Indogermanische, nordische Völker hingegen, hätten aus Gründen der absoluten Machtferne den menschlichen Körper entweder überhaupt nicht, oder wenn, dann nur in ornamentaler Form dargestellt.<sup>1103</sup> Um den Ausdruck seelischer Verfasstheiten medial trotzdem verwirklichen zu können, übertragen nordische Künstler diesen Ausdruck vom menschlichen Körper in die Landschaft. Der Geist, die Seele existiert demnach nur über die Umgebung, sie ist nur sehr schwer in körperlicher, menschlicher Form darstellbar – weil Körper korrumpierbar sind, sich zur Manipulation eignen und daher auch in dieser Weise eingesetzt werden. Hierbei scheint beachtlich, dass Strzygowski bereits 1907 in einer Auseinandersetzung zeitgenössischer Kunsttendenzen mit jenen der Antike die Darstellung des menschlichen Körpers als *passé* verstand: *„Kennzeichnend für unser modernes Leben ist also etwas, das der Plastik geradezu den Todesstoß geben muß, die Entwertung des Menschen und der Menschengestalt. Der Mensch ist für uns nicht länger der Mittelpunkt der Welt, ein Wesen, zu dessen Füßen der Schöpfer den Kosmos gelegt hat“*, vielmehr sei die humane Situation prekär geworden: *„Wie die Pflanze und das Tier, ist auch der Mensch nicht mehr Selbstzweck, sondern Mittel des Daseins.“*<sup>1104</sup>

---

<sup>1101</sup> Johannes Schwieger, Der Begriff Norden, S 271-291, in: Josef Strzygowski, Der Norden in der Bildenden Kunst Westeuropas. Heidnisches und Christliches um das Jahr 1000. Unter Mitwirkung von Bruno Brehm, Ernst Klebel, Friedrich Wimmer, Johannes Schwieger, Wien, 1930, hier S 290. Auch die Ankaufspolitik deutscher Museen bis 1933 spiegelt das Verständnis des Expressionismus als genuin deutsche Antwort auf den französischen Impressionismus. Vgl. Baumann, Wortgefechte, 2002, S 17.

<sup>1102</sup> Strzygowski, Morgenrot und Heidnischwerk, 1937, S 30.

<sup>1103</sup> Ebenda, S 09f.

<sup>1104</sup> Strzygowski, Gegenwart, 1907, S 98.

Das gotische Münster ist nach Strzygowski also kein Bau, sondern eine gebaute *Seelenlandschaft* mit schroffen Klippen. Während die Griechen und Inder aus der Südkunst den menschlichen Körper in ihre Ästhetik integrierten, nicht jedoch ohne ihn tendentiell linear (also nordisch) zu deuten, ließen die „Iraner, das was die Griechen und Inder in die menschliche Gestalt gelegt hatten, in der Landschaft Gestalt annehmen.“<sup>1105</sup> In den farbigen Glasfenstern des gotischen Münsters zeige sich nun darüber hinaus das Bedürfnis des nordischen Menschen nach „*Erlösung aus langer Winternacht*“, transformiert werden soll die Morgenröte, seit altersher Sinnbild der Erlösung.<sup>1106</sup> Das gotische Münster erscheint als indogermanisch-nordischer Tempel. Das nordische Kunstwollen imitiert auf diese Weise die jahrtausendealten kulturell-natürlichen Lebensbedingungen des Nordens. Ein absoluter Bruch mit nordischem Kunstwollen entsteht im Wechsel der Kunst von einem rein schmückenden Ansatz hin zu einer Art Belehrung.<sup>1107</sup> In der Ästhetik der Antike, der Renaissance und des Barock, in denen der Künstler „*einer Herrschermacht dient*“, findet sich „*etwas*“, das unserer „*heutigen* (weil nordischen, Anm. HS) *Gesinnung*“ entgegensteht. Die *Belehrung* sowie das *Dienende* geht nach Strzygowski am Wesen der Kunst vorbei, vielmehr liegt in der Verständlichmachung, der Übersetzung seelischer Vorgänge durch die Bildende Kunst ihr Möglichkeitsspielraum und ihre eigentliche Aufgabe.

Es gäbe also zwei Arten von Kunst zu unterscheiden, die eine „*die aus Lage, Boden und Blut entsprungen, durch allerhand Bewegungen gefördert oder gehemmt im Volkstum beharrend ihre Wege geht*“ und die andere, jene der „*Machtkunst, in der die Entwicklung durch den Willen der Machthaber in ihrem Schicksale bestimmt, d.h. die natürliche Entwicklung in eine zwangsläufige*“ umbildet.<sup>1108</sup> Wesentlichster Ausdruck der Machtkunst, neben dem Bauen in Stein, ist die Darstellung des menschlichen Körpers: Strzygowski unterscheidet demnach zwischen abbildenden und nicht abbildenden, schmückenden Kulturen. Die nordischen Völker, die arischen, seien ursprünglich nicht darstellend gewesen, erst unter dem Einfluss des Südens habe sich deren bildlose Ästhetik in Richtung einer „*Verkörperung ihrer Vorstellung von der Gottheit durch die menschliche Gestalt*“ entwickelt.<sup>1109</sup> „*Der Norden hat, solange er seinem innersten Wesen treu blieb, auf jede Darstellung verzichtet, das Wesen der Kunst lag für ihn in der Freude am Schmuck.*“<sup>1110</sup> Dieser Ästhetik eng verwandt sei die

---

<sup>1105</sup> Strzygowski, *Das Nordische in Wesen und Entwicklung*, 1935, S 85.

<sup>1106</sup> Strzygowski, *Morgenrot und Heidnisches Werk*, 1937, S 07.

<sup>1107</sup> Strzygowski, *irisch-angelsächsische Blüte*, 1930, S 127.

<sup>1108</sup> Strzygowski, *Das Nordische in Wesen und Entwicklung*, 1935, S 80ff.

<sup>1109</sup> Strzygowski, *Ursprung der christlichen Kirchenkunst*, Wien, 1920, S 88.

<sup>1110</sup> Strzygowski, *Das Osebergsschiff und die Holzkunst der Wikingerzeit*, S 23-37, in ders., *Der Norden in der Bildenden Kunst Westeuropas. Heidnisches und Christliches um das Jahr 1000*. Unter

islamische, die vom Iran ihren Ausgang nahm, und ebenfalls – als nordische – auf die abbildende Darstellung von Körpern verzichtete. Gleichzeitig ließe sich also ein Schluss ziehen, von der äußeren Form der Kunstgegenstände hin zur seelischen Verfasstheit ihrer Schöpfer. Mit dem Zug der Indogermanen in den Süden, materialisiert in den Völkern der Inder, Iraner und Griechen drang auch „*sittliche Größe*“ (Strzygowski) nach Süden. Der *Stammbaum der Macht*, den man von der Renaissance ausgehend entwickelt hat, wird laut Strzygowski unterbrochen durch das zähe Wiederaufflackern nordischen Empfindens in der Kunst. Die Ablehnung der durch die Machttradition gebildeten Abläufe beginnt bei Strzygowski bereits bei der von der humanistischen Kunstgeschichte mitgeprägten, diminuativen Semantik der Begriffe „*Mittelalter*“, „*Romanik*“, „*Gotik*“. Dies seien unzureichende Bezeichnungen für eine unzureichende, unzutreffende zeitliche Schematisierung. Die Antike könne nicht als Maßstab der jüngeren Kunst gelten – Blüte der westeuropäischen Kunst ist das „*sogenannte Mittelalter*“ (Strzygowski) selbst. Die der Kunst zukommendere Methode sei vielmehr die „*Gotik*“ als nordischen und „*Renaissance*“ als südlichen Stil zu begreifen: Diese Ausdrucksformen sollten „*nicht wie es geschieht*“ hintereinander gruppiert werden, vielmehr sollten sie „*nebeneinander hergehen*“. <sup>1111</sup> Im Übrigen seien diese Verlaufstheorien wissenschaftlich nur zu halten, wenn man beim eingeschränkten Blick auf den Westen verbleibe und darüber die außereuropäischen Kulturen vergesse. <sup>1112</sup> Aber auch innereuropäisch verändert sich der Blickwinkel je nach Standpunkt: Wer vorrangig die „*natürlichen*“ Kunstformen des Nordischen, Griechischen und des Gotischen betrachte, der könne problemlos die Strategie einer Kunstbetrachtung entlarven, die von der Renaissance ausgehend, ihren „*Machtstammbaum*“ entwirft. <sup>1113</sup>

---

Mitwirkung von Bruno Brehm, Ernst Klebel, Friedrich Wimmer, Johannes Schwieger, Wien, 1930, hier S 28.

<sup>1111</sup> Strzygowski, europäische Kunst, 1930, S 145.

<sup>1112</sup> Strzygowski, Ursprung der christlichen Kirchenkunst, 1920, S 65.

<sup>1113</sup> Strzygowski, Das Nordische in Wesen und Entwicklung, 1935, S 83.

*Ein Ausblick auf das Spätwerk: Bukolische Landschaften eines Hyperboreers*<sup>1114</sup>

„Man sagt z.B. von den Griechen, die Kunst erst habe ihnen die Götter gegeben“<sup>1115</sup>

„Was die gotischen Großkirchen für die germanische Kunst, das sind die Akropolen für die griechische. Und wie sich zeigen lässt, dass in Dürer das alte Indogermanentum wieder lebendig geworden ist, so war es noch lebendig in der Zeit des Phidias, als der Parthenon auf der Akropolis zu Athen durch ihn seine Bildwerke erhielt.“<sup>1116</sup> Mit diesen Worten beginnt ein Aufsatz Josef Strzygowskis unter dem Titel *Die Akropolis zu Athen vom Nordstandpunkt* in der von H.F.K. Günther mitherausgegebenen Zeitschrift *Rasse* mit dem Untertitel *Monatsschrift der Nordischen Bewegung* aus dem Jahr 1934, sieben Jahre vor seinem Tod.<sup>1117</sup> Josef Strzygowski, der Anti-Humanist, der wenigstens so scharf kritisierte bzw. verabscheute wie den „*humanistischen Bildungskanon*“, zu dem die Kenntnis griechischer Kultur fundamental gehörte, war Zeit seines Lebens ein Deuter und Verehrer des

---

<sup>1114</sup> Die antike, griechische Mythographie sieht die in enger Beziehung zu Apollo lebenden Hyperboreer als jenseits des Nordwindes behaust.

<sup>1115</sup> Strzygowski, *Spuren indogermanischen Glaubens in der Bildenden Kunst*, Heidelberg, 1936, hier S 276. Bereits in Strzygowski, *Gegenwart*, 1907, S 95 heißt es: „*Das goldene Zeitalter der Plastik war daher die griechische Kultur, als man die Götter nach dem Ebenbilde des Menschen in idealer Schönheit bildete und alles, was in der Natur und im Menschengemüte selbst vor sich ging, durch die menschliche Gestalt, deren Ausdruck und Haltung, ihre Bewegung und ihre Gesten dem Auge verständlich zu machen wußte.*“

<sup>1116</sup> Strzygowski, *Akropolis*, 1934, S 305.

<sup>1117</sup> Strzygowskis Antiken-Verständnis erwies sich trotz mancher Überschneidungen für die nationalsozialistische Kulturpolitik als wenig anschlussfähig. Vgl. dazu Gunnar Brands, *Zwischen Island und Athen, Griechische Kunst im Spiegel des Nationalsozialismus*, S 103-136, in: Bazon Brock, Achim Preiß (Hg.), *Kunst auf Befehl? Dreiunddreißig bis Fünfundvierzig*, München, 1990. Ging man zwar auch dort von einer indogermanischen Verwandtschaft zwischen Griechen und Deutschen aus (S 114), suchte man in der antiken Ästhetik Rechtfertigungsansätze einer Monumentalkunst, die einem faschistischen Stil entsprach. (S 107) Strzygowskis Auffassung einer indogermanischen *Seelenkunst*, die die Darstellung des Menschen an sich ablehnte, anstatt dessen aber zum Ornamental-Flächigen neigte, passte nicht in ein Konzept, das in Arno Breker seinen eigentlich-ästhetischen Ausdruck bestimmt hatte. Überdies kam es zu keiner (derart) prononcierten Differenzierung antiken Stils in griechisch bzw. römisch, wie Strzygowski dies als notwendige Unterscheidung im Hinblick auf sein Machtkunst-Konzept eingeführt hatte. Hitler dürfte vielmehr Mussolini um dessen Inszenierungsmöglichkeit cäsarischer Ästhetik beneidet haben, die ihm nicht zur Verfügung stand. (S 115, Anm. 55) Eine Unterscheidung zum römisch-imperialen Stil wird ebenfalls nicht getroffen.

Griechentums geblieben. Strzygowski, in der Tradition des deutschen Philhellenismus stehend, schreibt weiter: *„Ich war 1889 schon vierzehn Tage in Athen, bevor ich mich zum ersten Male auf die Akropolis wagte und auch da nur, um bei untergehender Sonne das Ganze in mich aufzunehmen.“*<sup>1118</sup> Im Jahr 1940 meint er: *„Wovon war ich denn selbst ausgegangen? Von dem was ich einst vor den Elgin marbles und in München bei Heinrich v. Brunn gelernt hatte, nämlich dem hohen Wesen der griechischen Kunst.“*<sup>1119</sup> Vom hohen Wesen der griechischen Kunst und jenem der Akropolis haben vor Strzygowski die bedeutendsten Denker der deutschen Klassik empfunden und geschrieben, wenn sie denn selbst die Akropolis sahen, was nur in den seltensten Fällen vorkam. Weder Winckelmann noch Goethe, Wilhelm von Humboldt oder Hölderlin waren je in Griechenland gewesen. Strzygowski hingegen erobert mit seinem hyperboreischen Denken der deutschen Graecophilie einen Raum, dessen geschichtliche Bedeutung noch weit über die klassisch-philhellenischen Vorstellungen hinausreicht. Strzygowskis Deutung eines hellenisch-indogermanischen Kosmos konkretisierte die unbestimmten und unpolitischen, imaginativen graecophilen, seit Winckelmann und Hölderlin virulenten, Sehnsüchte.

Bei der Graecophilie handelt es sich nicht um ein Phänomen, das ausschließlich in der deutschen Geistesgeschichte Wirkungen entfaltete, wengleich zu sagen ist, dass die Folgen des deutschen Philhellenismus weitreichende, kulturelle Konsequenzen zeitigten, auf die hier nicht weiter eingegangen werden kann: *„Unser wichtigstes Geschichtssymbol, das Brandenburger Tor, ist das erste prominente Beispiel eines Klassizismus, der sich nicht mehr an römischen und italienischen Mustern orientierte, sondern an der Architektur des antiken Athen. Die dorische Säulenordnung des Tors variiert den Aufriß der Propyläen auf der Akropolis, wenige Jahre nachdem dieses Bauwerk durch Stiche in Westeuropa wieder bekanntgemacht worden war.“*<sup>1120</sup> Strzygowskis Griechenbegeisterung ist also nichts weniger als unvoreingenommen oder gar idealistisch-schwärmerisch, antizipieren doch die Griechen zugleich die Deutschen. Auch mit diesem Postulat entfernt sich Strzygowski nicht aus der Tradition deutscher Graecophilie, nein vielmehr stellt er sich in eine solche, wie weiter unten eingehend ausgeführt werden wird. Verbunden sind die beiden Völker durch Blutsbande, die gemeinsame indogermanische Herkunft ist es, welche Strzygowski vermutet, wenn er die Akropolis schaut: *„Eine heilige Scheu umfängt den Nordmenschen heute noch, wenn er nach dem Mittelmeer pilgernd sich vor solchen Stätten indogermanischen Glaubens befindet. Etwas davon hält ihn auch gefangen, wenn er in Ulm, Freiburg, Köln oder Wien jene*

---

<sup>1118</sup> Strzygowski, Akropolis, 1934, S 305.

<sup>1119</sup> Strzygowski, Nordseele, 1940, S 81.

<sup>1120</sup> Gustav Seibt, Unnachahmliche Nachahmer, Der Hellenismus der verspäteten Nation, S 92-97, in: ders., Deutsche Erhebungen, Das Klassische und das Kranke, Springe, 2008, hier S 92.

*Großkirchen der nordischen Blüte christlicher Kultur betritt, die unsere alten Städte wie Berge überragen.*<sup>1121</sup>

Das Verständnis von Kultur, die Strzygowski als Lebensäußerung, mehr noch, als Abbild völkischen Lebens verstand, hat sich ihm mutmaßlich als erstes in der Beobachtung der griechischen Entwicklung dargetan. Dieses in der europäischen geisteswissenschaftlichen Tradition klassisch dastehende Modell hat Strzygowski, im Gegensatz zur humanistischen Rezeption desselben, nicht verworfen. Die Griechen behielten für ihn Modellcharakter, auch wenn er sie bzw. die philhellenische Historiographie schließlich durch das Brennglas seiner Kulturkritik beschreiben sollte.<sup>1122</sup> Strzygowski der Kulturtheoretiker hat seinen Begriff von Kultur demnach in der Auseinandersetzung mit griechischer Kunst- und Kulturgeschichte entwickelt. Josef Strzygowski konnte jedoch in der Entwicklung seines Blicks auf die Griechen aus den reichen wissenschaftlichen und populären imagologischen Traditionen deutscher Gelehrter und Künstler schöpfen. Dass die wichtigsten, weiter oben erwähnten, Promotoren dieser kulturellen Bewegung Griechenland nie mit eigenen Augen gesehen haben, verweist umso mehr auf die hohe imaginative Potenz dieser Ideologie, dieses *Glaubens*, für deutsche Intellektuelle. Im Gegensatz zu jenen hat Strzygowski diesen Kulturraum immer wieder bereist und diesem „*Geist ohne Raum*“ (Walther Rehm) einen Raum erobert.<sup>1123</sup>

*„Die Kunsthistoriker sind nicht gewöhnt, das Griechische als einen Teil des Nordens und des Indogermanischen im besonderen zu sehen. Nur so konnte jemandem einfallen, die offenbare Verwandtschaft der „Gotik“ mit dem Griechischen aus dem Übergreifen der hellenistischen Machtkunst auf den Westen erklären zu wollen.“*<sup>1124</sup>

---

<sup>1121</sup> Strzygowski, Akropolis, 1934, S 305.

<sup>1122</sup> Strzygowski hat sich detailliert mit der griechischen Kunstgeschichte aller Epochen beschäftigt, ihr Entwicklungsgang war die Grundlage für die Herausbildung des entwicklungsgeschichtlichen Modells seiner Methode. Anhand des Grabsteines der Hegeso aus dem 5. Jahrhundert vor Christus deklinierte Strzygowski immer wieder seine kunstwissenschaftliche Methode durch.

<sup>1123</sup> Strzygowskis lebenslange Auseinandersetzung mit der griechischen Kunst ist auch durch Studienreisen in diesen Kulturkreis bezeugt: So besuchte Strzygowski Griechenland zum ersten Mal im Jahr 1888, 1889 Konstantinopel, Kleinasien und Armenien, 1905 neuerlich Griechenland, 1913 wiederum Konstantinopel und Armenien und 1914 neben Russland, Serbien und Bulgarien erneut Griechenland, vgl. Karl Ginhart, Josef Strzygowski, S 03-06 in: Alfred Karasek-Langer, Verzeichnis der Schriften von Josef Strzygowski, Mit einer Einführung von Karl Ginhart, Klagenfurt, 1933, S 06.

<sup>1124</sup> Strzygowski, Spuren, 1936, S 437 Strzygowski spielt hier auf Wilhelm Worringer, Griechentum und Gotik, Vom Weltreich des Hellenismus, München, 1928, an. In den dortigen *Vorbemerkungen* (S 06f) erwähnt dieser: „*Es gibt heute eben zwei getrennt vorgehende Kunstgeschichten: eine*

Mutmaßlich von Beginn seiner wissenschaftlichen Tätigkeit an, spätestens jedoch ab 1902, sind die Griechen für Strzygowski ein indogermanisches, nordisches Volk, das auf seiner Wanderung nach Süden im Gebiet des heutigen Griechenland Heimat gefunden hat.<sup>1125</sup> Eine Positionierung, der er im weiteren Verlauf der Karriere immer größere Bedeutung einräumen wird und die der Königsweg für eine sich aus dem *Nordstandpunkt* ergebende Problematik erweisen wird. Strzygowski stand vor dem Problem seinen ästhetischen, ungebrochen philhellenischen, Eindruck griechischer Kunst vor seiner eigenen Systematik, einer progressiv schärfer werdenden Trennung von Nord- und Südkunst, rechtfertigen zu müssen – darüber hinaus galt die hellenische Kunst nicht nur ihm, sondern auch den verhassten Humanisten als die *Kunst an sich*. Diese offensichtliche Schwierigkeit löst Strzygowski, in dem er innerhalb der griechischen Kunst eine Spaltung ausmacht. „Für das Durchdringen dessen, was ich (...) erkannt und durchgeführt zu haben glaube, wird es darauf ankommen, ob man Griechen und Iranier nebeneinander als die in der Nordwelt der Indogermanen führenden Völker sieht und dann versteht, welch ungeheurer Schaden unserer nordischen Gesinnung dadurch zugefügt wird, dass man das Altgriechische leichthin mit dem

---

*europazentristische (und die ist fast am Ende ihrer fruchtbaren Entwicklungsmöglichkeiten) und daneben eine Weltkunstgeschichte, die erst am Werden ist und eben die ersten die blassen Umriss zeigt. (...) Das abendländische Mittelalter wird endgültig im Weltkunstzusammenhang gesehen werden müssen. Man kann sich nicht genug klarmachen, dass in dem Widerstand gegen diese Auflösung des abendländischen Geschichtsbegriffs nur die nachwirkende Kraft des Humanismus am Werk ist. Derjenige Forscher, dem unsere heutige mittelalterliche Kunstgeschichte die gewaltigste Blickerweiterung dankt, Joseph Strzygowski, weiß wohl, warum er seine empörten Widersacher Humanisten nennt. Damit trifft er die heimliche Wurzel des Widerstandes gegen ihn.“* Zu Worringer, der sich – nicht nur in *Griechentum und Gotik* – öfters auf Strzygowski bezieht, vgl. Hannes Böhringer, Beate Söntgen (Hg.), Wilhelm Worringers Kunstgeschichte, München, 2002. Vgl. ebenda die Texte von Wolfgang Kemp, Hannes Böhringer und Cordula Hufnagel, die auf die hier angesprochene Problematik eingehen.

<sup>1125</sup> Etwa zur selben Zeit als Strzygowski diese Vermutung im *Hellas*-Artikel äußerte und eine (wohl noch nicht explizit völkisch gemeinte) Verwandtschaft zwischen Griechen und Germanen herstellte, untersuchte Hermann Muchau diese Verwandtschaft. Muchau stellte auf den unterschiedlichsten Gebieten (etwa Vergleich achäischer und germanischer Ortsnamen) Beziehungen zwischen vorhomerischen Griechen und Germanen fest, davon zeugt das Buch: Hermann Muchau, Pfahlhausbau und Griechentempel, Kulturgeschichtlich-sprachwissenschaftliche Untersuchungen über die Entstehung der ältesten griechischen Tempel aus den Pfahlhausbauten und Höhlenwohnungen der nordisch-germanischen Volksstämme, Jena, 1909. Kernthese des Werks ist die Deszendenz des griechischen Tempels aus den Pfahl- und Blockhäusern der germanischen Stämme – eine These, die auch Strzygowski massiv verfechten wird. Vgl. weiter unten. Ob Strzygowski Muchaus Werk kannte ist zweifelhaft, da er ihn – soweit bekannt – nie erwähnt.

*Altorientalischen und Kaiserrömischen zusammenwirft.*<sup>1126</sup> Die (älteren) Griechen müssten somit aus dem System Antike herausgelöst werden, ihre ureigene Kunst, hätte weder etwas mit dem Hellenismus noch mit Byzanz oder gar Rom zu tun, vielmehr war es die „Macht“, die die „griechische Kunst seit Alexander zu ihrem Wirkungsmittel gemacht hat.“<sup>1127</sup> Der Hellenismus sei jedenfalls klar vom Hellenentum zu unterscheiden, heißt es in Schriften der 1920er Jahre.<sup>1128</sup> Die alten, die ursprünglichen Griechen, nicht jene also, die durch den Hellenismus verdorben worden waren, sind für Strzygowski paradigmatisches Beispiel und Vorbild im pädagogischen Bereich: Wer sich vom Humanismus und seinen vielfältigen Prinzipien der Machterhaltung verabschiedete, käme auf „jenen einfachen, schlichten Menschen, den auszubilden das Ziel aller Erziehung sein sollte, im altgriechischen Geiste mehr dem Forschenden und Künstlerischen, im altrömischen mehr der Erhaltung einer strengen Rechtsordnung zugewandt.“<sup>1129</sup>

Als dieses Nordvolk also nach Süden vordrang, hinterließ es in der Auseinandersetzung mit den Kulturen des Südens bzw. des „Mittelgürtels“ kunsthistorische Spuren – für Strzygowski das luzideste Beispiel: Der Griechische Tempel.<sup>1130</sup> Grundsätzlich sei davon auszugehen, dass das Baudenken der Nordvölker Europas im „Freiraume“ seine wichtigste Grundlage hatte, was nichts anderes heißen soll, als dass die ursprünglichen kultischen Handlungen der Nordvölker unter freiem Himmel stattfanden: „Die Errichtung von Bauten zum Zwecke des Glaubensdienstes wurde erst vom Süden bzw. der Mitte her angeregt. Wenn es aber

---

<sup>1126</sup> Strzygowski, Spuren, 1936, S 460. Die Trennung in ein occidentalisch-republikanisches bzw. ein orientalisches-despotisches Prinzip, verkörpert in Griechenland/Rom und Persien, findet sich bereits bei Joseph Görres, der sich seinerseits auf Hegel bezogen hatte. Vgl. Bohrer, Mythos, 1961, S 95ff. So befand Görres: „Die Griechen wurden ein Welt erobernd Volk auf einige Augenblicke, versanken aber unter den weichlichen, sklavischen Orientalen immer tiefer in Weichlichkeit und Sklavensinn.“ Zit. nach Bohrer, Mythos, S 99.

<sup>1127</sup> Strzygowski, Forschung und Erziehung, 1928, S 147. Derart radikalisiert Strzygowski also die bereits in ders., Seidenstoffe, 1903, S 147 bzw. in ders., Kleinasien, 1903, S 36 geäußerte Trennung des Hellenismus in einer vor- und eine postalexandrinische Phase. Auch in Bezug auf Rom unterscheidet Strzygowski zwischen den verschiedenen Epochen römischer Geschichte: „Die alten Griechen und die alten Römer selbst wurden durch die Römer der Kaiserzeit erschlagen.“ Vgl. Strzygowski, Forschung und Erziehung, 1928, S 14 bzw. S 149. Strzygowski zieht die diesseitige Grenze wohl mit der Ermordung Cäsars, die jenseitige mit dem Beginn des Prinzipats des Augustus.

<sup>1128</sup> Strzygowski, Krisis 1923, S 212f.

<sup>1129</sup> Strzygowski, Forschung und Erziehung, 1928, S 14 bzw. S 149.

<sup>1130</sup> Strzygowski, Die Christliche Kunst nach dem Jahre 1000, S 139-143, in: ders., Der Norden in der Bildenden Kunst Westeuropas. Heidnisches und Christliches um das Jahr 1000. Unter Mitwirkung von Bruno Brehm, Ernst Klebel, Friedrich Wimmer, Johannes Schwieger, Wien, 1930, hier S 139.

*richtig ist, dass die Nordvölker Bäume verehrten, wie noch in Dodona<sup>1131</sup> und in Hainen ihre Andacht verrichteten und Waldandachten, wie sie das Volk heute noch kennt, die Einbildungskraft füllten, dann darf es nicht wundernehmen, wenn manche im Bauen und Ausstatten der Indogermanen auch noch in jüngerer Zeit eine Neigung beobachten zu können glauben, Bäume und Haine in Formen nachklingen zu lassen, die in der Gestalt kaum als Naturnachahmung zu erkennen sind, aber schon in ihrem Höhenstreben einen Bedeutungszusammenhang erkennen lassen.“<sup>1132</sup>*

Die indogermanische Art des Bauens zeige sich in den Denkmälern der Iraner, der Inder und eben der Griechen. Es ist der Holzbau in liegenden Stämmen: Auch der griechische Tempel ist nach Ansicht Strzygowskis ursprünglich aus Holz konstruiert, erst später sei dieser „Blockbau mit Pfettendach“ aus Stein gefertigt zum „Megaron“ geworden.<sup>1133</sup> „Der griechische Tempel ist ein solcher Blockbau mit dem Pfettendache in Stein übertragen.“<sup>1134</sup> Dieses Übertragen einer Holzbauform in Stein geschieht durch das Aufeinandertreffen mit der Kultur des alten Orient und verursacht einen Wandel im Seelisch-Geistigen. Das pantheistisch- indogermanische *Weltraum- und Naturempfinden* wandelte sich in Gottesfürchtigkeit und ließ den Wunsch aufkommen, dieser Gottesfürchtigkeit eine Behausung, in Form eines Tempels, zu schaffen: „Der griechische Tempel ändert, obwohl er aus dem Hause des Herrschers, dem in den Ausmaßen gesteigerten Wohnhause in Holz

---

<sup>1131</sup> Im Jahr 1895 erscheint in der Byzantinischen Zeitschrift eine kurze Rezension Strzygowskis, die das Buch *Eine Wallfahrt nach Dodona* von Alexander Freiherr von Warsberg behandelt. Dodona gilt nach Delphi als zweitwichtigster kultischer Ort der antiken Griechen und wird als das älteste Orakel der griechischen Welt betrachtet. Besonderes Interesse Strzygowskis fand offenbar die Motivation Warsbergs, die als Zitat wiedergegeben wird: „Auch diese Mittagsrast (...) erschloß mir, was ich als die Hauptsache meines Lebens erachte, ein Stück von den Geheimnissen des Altertums.“ Weiters erwähnt Strzygowski die Funktion Dodonas als „Ausgangspunkt der Hellenen (Hellenen) und des ältesten griechischen Kultus“ die „eine der ehrwürdigsten Stätten der althellenischen Zeit geworden sei“. Dieses Interesse teilt Strzygowski mit seinem Berliner Studienkollegen Otto Kern, vgl. weiter oben. Daneben erwähnt Strzygowski auch einige Klöster und eine Kirche, die sich im Umkreis Dodonas befinden. Vgl. Josef Strzygowski, Alex. Freih. von Warsberg, *Eine Wallfahrt nach Dodona*. Aus dem Nachlasse herausgegeben von Joh. Frischauf, Graz 1893, S139, in: Karl Krumbacher (Hg.), *Byzantinische Zeitschrift*, Band IV, Leipzig, 1895.

<sup>1132</sup> Strzygowski, *Spuren*, 1936, S 222. Bereits Muchau, *Pfahlhausbau und Griechentempel*, 1909, erwähnt die Beziehung indogermanischer Stämme zur Natur und die daraus resultierende Naturreligion der Germanen und der vorhomerischen Griechen. Vgl. ebenda, S 19.

<sup>1133</sup> Strzygowski, *Spuren*, 1936, S 49 bzw. S 221. Vgl. auch ders., *irisch-angelsächsische Blüte*, 1930, S 113. Im griechischen Tempel seien noch „deutliche Spuren des vorausgehenden Holzbaues“ zu erkennen.

<sup>1134</sup> Strzygowski, *Wesen und Entwicklung*, S 85, bzw. Strzygowski, *Spuren*, 1936, S 49.

*hervorgeht, die nordischen Verhältnisse, sobald er an der Mittelmeerküste als Megaron in Stein übersetzt und zum Hause Gottes gemacht wurde, d.h. als die Griechen, vom alten Orient angeregt, daran dachten, ihr Weltraum- und Naturraumempfinden in einen Gott und dessen Haus umzusetzen.*<sup>1135</sup> Die nordischen Vorstellungen von Göttlichkeit hingegen wären nicht an den Körper gebunden gewesen, daher bräuchte man auch keine Behausung für diese Wesen. Die Götter des „Südmenschen, dem die Vorstellung eines angsteinflößenden Wesens von vornherein geläufig scheint, dieses nicht nur in den Fetisch, sondern auch in ein Haus eingeschlossen denkt“, dagegen brauchen diesen befestigten Kultort.<sup>1136</sup> Durch die Positionierung des Standbildes an das Ende des Saales, dem Eingang gegenüber, erfolgte eine Wandlung des ursprünglich quadratischen Baus hin zu einem Längsbau.<sup>1137</sup> Erst die Gotik wird wieder heilen, worin die griechische Kunst, vornehmlich seit Alexander, gegen den „indogermanischen Geist“ verstoßen hat: Sie wird die menschliche Gestalt wieder zurück in eine umgebende Landschaft stellen: „Hatten die Griechen die menschliche Gestalt, angeregt durch den alten Orient, aus der Landschaft herausgenommen und für sich allmählich in den Freiraum gestellt, so zieht die Gotik umgekehrt die menschliche Gestalt wieder in die Landschaft hinein, selbst beim Münster.“<sup>1138</sup>

Die Gotik nimmt also der vereinzelter Gestalt im Griechentempel ihre Aura der Macht indem sie sie wieder in eine Umgebung stellt, sie auf diese Weise wieder vermenschlicht. Im Äußeren der Tempelarchitektur erhielt sich jedoch zunächst das nordische Prinzip des Umwandlungsbaus. Umwandlungsbau meint die Gestaltung der Architektur nach kultischen Prinzipien der Umschreitung: Strzygowski hielt die Umwandlung für eine derart wichtige kultische Handlung, die „einmal das ganze Sinnen und Denken des Nordmenschen beherrscht zu haben scheint“, und die im „Umschreiten eines Gegebenen als Glaubenshandlung“ besteht, sei es in der Hüengräber- bzw. der Kurgankultur oder im Iran („*tawwaf*“) wie in China.<sup>1139</sup> Im weiteren Verlauf der griechischen Geschichte wurden die Größenverhältnisse des Tempelbaus schließlich den Verhältnissen des menschlichen Körpers angepasst, wodurch es zur Aufgabe wesentlich nordischer Prinzipien kam. Hingegen zeitigte die Entwicklung vom Dorischen zum Korinthischen was die Höhe betreffe wiederum eine nordische Modifikation, die dem nordischen Menschen auch in der norwegischen Mastenkirche bzw. dem gotischen Münster wichtig erschien. Autochton

---

<sup>1135</sup> Strzygowski, Spuren, 1936, S 222.

<sup>1136</sup> Ebenda, S 320.

<sup>1137</sup> Ebenda, S 222.

<sup>1138</sup> Ebenda, S 246.

<sup>1139</sup> Ebenda, S 73. Strzygowski zitiert anbei Studien zum Thema: E.F. Knuchel, Die Umwandlung in Kult, Magie und Rechtsbrauch, Basel 1919 (Dissertation) sowie O. Fischer, Chuan-Chou, Die Magie der Umkreisung, Artibus Asiae IV, 1934, S 213f.

nordisch, wider dem alten Orient entgegen, unterblieb jedoch die Schmückung der Wand durch menschliche Gestalten: „Solche Wesenszüge der Form machten aus dem Nutzbau des nordischen Holzbaues, der aus dem Blockbau mit Pfettendach in den Marmor übergang, jenes künstlerische Gebilde, das ganz Westeuropa bis auf unsere Tagen immer wieder in Bann schlug.“<sup>1140</sup>

In ihrer Konfrontation mit den „altorientalischen Machtstaaten“ änderten sich also laut Strzygowski die Eingewanderten in ihrer innersten Verfassung. Das „Gute hatte aufgehört, wie selbstverständlich allein auf der Welt zu sein“, demnach sei es „merkwürdig zu beobachten, wie die Griechen sittlich in ihrer nordischen Art unberührt blieben, aber dafür in ihrer Bildenden Kunst Götter in Menschengestalt annahmen, die Iranier dagegen ihrer angestammten nordischen Bildlosigkeit treu blieben, dafür aber die Unbefangenheit in sittlicher Beziehung verloren.“<sup>1141</sup> Diese Vermischung bedingte demnach eine Auflösung indogermanischer Ideale in einer fremden Ästhetik. Das was einst „rein“ gewesen war, ging nun auf und verformte sich unter den Einflüssen der Macht bzw. der Südkunst, wurde jedoch auch zum Erbteil dieser neu entstehenden Ästhetik. Auf diese Weise kam es zu einem „Nachleben seelischer Gehalte des Nordens in der menschlichen Gestalt.“<sup>1142</sup> Wie bereits weiter oben ausgeführt, bestand ein *Sündenfall* griechischer Kunst in der Entwicklung eigenwertiger Abbildungen des menschlichen Körpers als Ikone, als Gegenstand, dem Verehrung zuteil kommen musste. Dieser Prozess vollzog sich jedoch, ähnlich wie die *Entnordung* des Tempels, schrittweise. Zunächst, in der voralexandrinischen bzw. vorhellenistischen Zeit, wurden die Körper immer noch in einem Zusammenhang mit der umgebenden Landschaft gesehen, mehr noch: Die Körper hatten keinen Eigenwert, sie waren in die Landschaft integriert: Körper und Landschaft hatten kein genau abgegrenztes Verhältnis zueinander, sie verschwammen ineinander – der Körper war nicht Ausdrucksträger einer übergeordneten Bedeutung, er war Ausdrucksträger der Landschaft, die ihn umgab und in die dieser Körper gleichsam eingeboren war. Ähnlich wie die Indogermanen in den Norden eingeboren waren und sich ihre körperlichen und seelischen Verhältnisse ändern mussten, sobald sie im Süden angekommen waren, änderten auch die Bilder und die ihnen eingeborenen Medien, wie der Körper, ihre Funktion. Aus einem nordischen Zusammenhang gerissen, wurde der Körper zu einem Instrument der Macht: „Man hat diese Neigung, die Landschaft sich im Menschen wiederspiegeln zu lassen, längst in der griechischen Kunst erkannt. Das Pastorale in des `Praxiteles` Satyr ist dafür als

---

<sup>1140</sup> Strzygowski, Spuren, 1936, S 222.

<sup>1141</sup> Ebenda, S 163.

<sup>1142</sup> Ebenda, S 274.

*Musterbeispiel bekannt: Trotz aller „Verständnislosigkeit des römischen Kopisten“ spricht hier deutlich der „Wohllaut der Natur“, ein „Hirtenbild zum Träumen“ ist dargestellt.“<sup>1143</sup>*

Die vermenschlichte Landschaft in den Parthenongibeln des Phidias steht jedem als die „erhabenste Schöpfung dieser Art vor Auger“<sup>1144</sup>, niemals sei „das Einssein von Landschaft und Mensch so ergreifend ausdrucksvoll gestaltet worden“ wie in diesem Werk.<sup>1145</sup> Die beiden Heroen hellenischer Kunst, Phidias und Praxiteles, bleiben also auch dem späten Strzygowski, was sie dem frühen gewesen waren.<sup>1146</sup> Einzig an der Begründung ihrer Verehrung, musste Strzygowski arbeiten – denn bevor die Griechen Teil der nordischen Kunst- und Kulturbewegung waren, galt ja gerade das skulptural – plastische als Grund ihrer Wertschätzung. Genau dies bedurfte jedoch später der Rechtfertigung um es für den Kosmos nordischen Empfindens sichern zu können.

Für die Präsentation des Körpers als „gemalter Landschaft“ bzw. als in einer Landschaft integrierter Teil, der sich somit über die machtpolitischen Zusammenhänge des Orients erheben konnte, lieferte Strzygowskis einflussreichster Lehrer, Heinrich von Brunn, auf den Strzygowski sich wieder einmal stützend bezog, die Stichworte. In einem ursprünglich 1885 – dem Jahr von Strzygowskis Dissertation – veröffentlichten Text unter dem Titel *Die Personification des Meeres in griechischer Plastik* – bezeichnete er eine hellenistische Büste aus Bajae als gemalte Landschaft.<sup>1147</sup> (Abbildung 94) Die Büste soll einen Dämon des Meeres, der Wasserwelten darstellen – die Schwierigkeit hierbei liege in der Erfindung eines Wesens, das „dauernd in dem feuchten Element“ leben sollte, das ähnlich charakteristisch wirken sollte, wie es in der Physiognomie der Satyrn, Silene oder Nymphen für mythische Waldbewohner gelungen sei: Ein derartiges Wesen „muss erst geschaffen werden aus der geistigen Stimmung, die wir selbst erst in das Element des Meeres hineinlegen.“<sup>1148</sup> Im

---

<sup>1143</sup> Ebenda, S 170.

<sup>1144</sup> Ebenda, S 143. In der wissenschaftlichen Debatte der 1930er Jahre wurde in Phidias der Höhepunkt der griechischen Klassik gesehen: „In dieser Zeit gewinnt das von der griechischen Kultur geschaffene Bild des Menschen seinen reinsten und wirkungsvollsten Ausdruck.“ Vgl. Adolf Heinrich Borbein, Die Klassik-Diskussion in der Archäologie, S 205-247 in: Hellmut Flashar, Altertumswissenschaft in den 20er Jahren: neue Fragen und Impulse, Stuttgart, 1995, hier S 232, ebenso S 235.

<sup>1145</sup> Strzygowski, Spuren, 1936, S 168.

<sup>1146</sup> Vgl. Strzygowski, Gegenwart, 1907, S 97.

<sup>1147</sup> Heinrich von Brunn, Die Personification des Meeres in griechischer Plastik, S 68-83, in: ders., Griechische Götterideale, München, 1893. Erstmals abgedruckt wurde der Text in: Westermanns Illustrierte deutsche Monatshefte, December 1885. Strzygowski bezieht sich in seinem Verweis auf den Abdruck im Sammelband *Griechische Götterideale*, weswegen auch hier nach diesem zitiert wird.

<sup>1148</sup> Brunn, Personification, 1893, S 70.

Gegensatz zur modernen Malerei hätten es die „Alten“ jedoch nie vermocht, eine „Stimmungslandschaft“ darzustellen: „Aber fehlte darum den Alten der Sinn, das Empfinden für die Natur, oder vermochten sie nur nicht, für dieses Empfinden, für die landschaftliche Stimmung den entsprechenden künstlerischen Ausdruck zu finden? Die Form der Darstellung mag wechseln; aber – ich werfe noch einen letzten Blick auf diesen Dämon und schliesse: so malten die Alten Landschaft!“<sup>1149</sup>

Brunn vorformuliert hier Strzygowskis Argumentation: In der griechischen Kunst gelte die Skulptur als die personifizierte Metapher einer Landschaftsdarstellung, einer Stimmungslandschaft – und hierin unterscheide sie sich von der für machtpolitische Zwänge einsetzbaren bloßen Abbildung eines menschlichen Körpers. Die von Brunn präsentierte Skulptur entstammte zwar der von Strzygowski abgelehnten hellenistischen Periode, dieser rechtfertigt das Beispiel jedoch dadurch, dass der Hellenismus zu dieser Zeit schon von „iranischer Art“ durchsetzt worden war. Heinrich von Brunn, der Darstellungen griechischer Götter als „Götterideale“ beschrieb, zustimmend, postuliert Strzygowski, dass die Griechen ihre Götter als idealisierte Menschen gezeichnet hätten, die „schönste, in Jugend blühende Menschengestalt, ob Mann oder Weib“ wird vergöttlicht. Dies sei umso bemerkenswerter, da das altorientalische Götterbild eben eines sei, das „Götter überhaupt und gar Götter in menschlicher Gestalt“ zu bilden anregte. Der „menschliche Leib (war) als Träger eines Göttlichen übernommen“ worden, und doch sind die „griechischen Götter einfache, schlichte Menschen, die wohl in der Gestalt, nicht aber im Gegenstand mit der Macht zu tun haben. Sie sind Natur und werden im Rahmen der Natur gesehen mit allen Schwächen trotz ihrer heldenhaften Jugendlichkeit im Vollgenuß des Daseins.“<sup>1150</sup> Ähnlich argumentiert Strzygowski auch in der Bewertung Böcklins; dieser Künstler verstand es offenbar *wie die Alten* seine landschaftlichen Intentionen durch die Positionierung anthropomorpher Gestalten zu verdeutlichen.

Ein Beispiel für das Fortleben indogermanischer Ästhetik in der Kunst der Griechen ist auch der Grabstein der Hegeso, der in seinem Zusammenhang mit der Strzygowskischen Methode bereits weiter oben erwähnt wurde.<sup>1151</sup> Der Grabstein war 1870 am Friedhof von Eridanos in Athen gefunden worden. Das Objekt ist in das fünfte bzw. vierte Jahrhundert vor Christus zu datieren, Eigenschaften einer „indogermanischen Hand“ treten laut Strzygowski hier offen zu Tage. Im 1926 erstmals erschienenen *Der Norden in der Bildenden Kunst Westeuropas* bringt Strzygowski den Grabstein assoziativ in Zusammenhang mit nordischer

---

<sup>1149</sup> Ebenda, S 83.

<sup>1150</sup> Strzygowski, Spuren, 1936, S 168f.

<sup>1151</sup> Marmor, Maße 1, 49 m (Höhe) x 0,96 m (Breite), Vgl. Strzygowski, Forschung und Erziehung, 1928, S 66.

Kultur: In der Grabkammer des 1904 am westlichen Ufer des Oslofjordes aufgefundenen „Oseberg-Schiffes“ waren zwei unterschiedlich alte Frauen bestattet worden: „In der Totenkammer lag die vierzig- bis fünfzigjährige >>Königin<< auf den Decken des Bettes; der Raum war mit kostbaren Stoffen ausgestattet. Die zweite Frau, dreißigjährig, war wohl eine Dienerin. Man denke an das griechische Hegesorelief und wird die in der nordischen Grabkammer Bestatteten im Lichte eines tausend Jahre älteren, von einer nordisch empfindenden Hand hergestellten Grabdenkmales leibhaftig vor sich zu sehen glauben.“<sup>1152</sup>

Die Darstellung des Hegeso-Flachreliefs zeigt eine sitzende Figur, der von einer Dienerin eine Schatulle gereicht wird. Die Hauptgestalt, „ein Wesen von höchster körperlicher, geistiger und seelischer Pflege“, ist in ein „träumerisches Schauen“ versunken, dem auch durch die verharrende Haltung der Dienerin keine Grenzen gezogen sind.<sup>1153</sup> Vermittelt werde demnach ein Eindruck des Überzeitlichen, den auch die Lichtregie noch verstärkt. Der Lichteinfall ist von rechts oben gedacht, das träumerische Element wird dadurch verstärkt. Weiters scheinen die Grenzen des Körpers im Bild aufgelöst zu sein – erkennbar an der sehr unterschiedlichen Größe der beiden Figuren: Stünde die sitzende Dame auf, würde sie die Dienerin um ein Vielfaches überragen, weiters erscheint die Durchbildung der Gestalt etwas willkürlich; so in der Haltung der Brust oder aber auch im plötzlichen Umbrechen der rechten Hand. Strzygowski zeigt sich überzeugt, dass diese „Vergewaltigungen des Natürlichen“ mit „vollem Bewusstsein“ vorgenommen wurden, dass es also dem Künstler nicht um Naturnachahmung, sondern um „Erzielung einer bestimmten Wirkung ging.“ Ähnlich wirkungsorientiert ist die Behandlung des Raumes gestaltet: Es geht nicht um eine „richtige“ Darstellung, komponiert auf einen Fluchtpunkt hin, vielmehr ordnet der Künstler den Raum auf eine bestimmte Anschauung hin. Zwar wird durch das Hintereinander der Arme Tiefe angedeutet, die Gruppe wirke jedoch auf den Vordergrund hin konzipiert, an einer Erstreckung in den Raum ist kein Interesse gelegen. Wesentlich wichtiger wäre das Gegenspiel zwischen bewegtem Körper und ruhiger Grundfläche.<sup>1154</sup> Dieser von Strzygowski hermeneutisch vorbereitete Gegensatz spielt nunmehr auf ein anderes nordisch-ästhetisches Kernmedium, die Ornamentik, an.

Die in dem Bild liegende Überzeitlichkeit, die mit dem Thema verbunden zu sein scheint, wirke keineswegs banal, der „alltägliche Gegenstand“ diene dem Künstler nur als „Anlass“ – in seiner Art und Weise geht er über das „Gewöhnliche“ hinaus und füllt „Gegenstand,

---

<sup>1152</sup> Josef Strzygowski, Das Osebergsschiff und die Holzkunst der Wikingerzeit, S 23-37, in ders., Der Norden in der Bildenden Kunst Westeuropas. Heidnisches und Christliches um das Jahr 1000. Unter Mitwirkung von Bruno Brehm, Ernst Klebel, Friedrich Wimmer, Johannes Schwieger, Wien, 1930, hier S 26.

<sup>1153</sup> Strzygowski, Forschung und Erziehung, 1928, S 67.

<sup>1154</sup> Ebenda, S 68ff.

*Gestalt und Form mit einem Gehalt von so persönlicher Wärme, dass es nahe liegt, einen bestimmen Großen der griechischen Blütezeit als Schöpfer“ zu identifizieren: Phidias, wiewohl Strzygowski keine Entscheidung darüber treffen möchte, ob es sich nun „um ein Werk seiner eigenen Hand, eine Werkstattarbeit oder ein späteres Werk seiner Richtung handelt“.*<sup>1155</sup> Die nordische Herkunft werde durch die Hervorhebung des Linearen deutlich, würde man aus diesem Flachbild nur die bewegten Linien herausnehmen, würde es der Wirkung eines Rokokoornaments nahe kommen, weitere Verwandtschaften finden sich in der Linienfreude des Faltenwurfes, der mit altgermanischen Silberbeschlügen aus Gotland verglichen wird. Die Anordnung der Linien der Gruppe *„unterstützen den schwebenden Zustand der Seele in den Beziehungen der Gestalten zueinander, wie die versonnene Haltung ohne Bewegung in Gesicht und Gliedern. Jede Gestalt ist für sich abgeschlossen und doch sind beide verbunden durch die einheitliche Stimmung des Ganzen in Ausdruck und Linie: Das ist nordisch, kommt, scheint es, als nordischer Einschlag schon in die Tierdarstellungen der paläolithischen Höhlen, wie in das griechische Frührelief und später in das iranische Nebeneinanderstellen von Gestalten, die nur durch die Blickrichtung verbunden sind (Dura Europos und S. Maria Maggiore, Mosaik des Triumphbogens<sup>1156</sup>), wie noch in das deutsche Paradiesgärtlein in Frankfurt“.*<sup>1157</sup> Ein weiteres Beispiel griechisch-nordischen Stils ist die *„sandalenlösende Nike von der Balustrade des Athenatempels vor den Propyläen der Akropolis“.* Im *„Spiel der Linien“* ihres Faltenwurfs leuchte das *„nordische Empfinden“* auf.<sup>1158</sup>

Zwar haben die Griechen die Bildnerei in Stein ebenso wie die menschliche Gestalt in ihre Kunst übernommen, dies ist als Beeinflussung durch den Südkreis zu werten, sie taten es aber ahnungslos, und das *„war ihr Glück“* (Strzygowski).<sup>1159</sup> Daher fehlte auch das Bedürfnis nach Naturnachahmung, die *„Naturgestalt wird lediglich Träger schwingender Linien.“*<sup>1160</sup>

---

<sup>1155</sup> Ebenda, S 71f.

<sup>1156</sup> Wir erinnern uns, dass dem frühen Strzygowski die Mosaik des Triumphbogens von Santa Maria Maggiore einst als der Eingang des Orients nach Europa erschienen waren.

<sup>1157</sup> Strzygowski, Spuren, 1936, S 276. An anderer Stelle führt Strzygowski darüber hinaus auch noch den Vergleich mit Dürers Melancholie, vgl. ders., Forschung und Erziehung, 1928, S 107, *„Die eine geht in Tiefen, in denen sich der Grieche (Penelope) und Inder (Kuan Yin) mit dem Deutschen (Walter von der Vogelweide-Motiv) in der Gesinnung treffen. Und der christliche Ritter ist kein anderer als der iranische Reiterheilige, den wir bereits im Hellenismus und dem Christentum verfolgen können und der im hl. Georg im letzten Restbestande weiterlebt. Alle sind dem seelischen Gehalte nach kennzeichnende Züge der einen nordischen Massenpersönlichkeit.“*

<sup>1158</sup> Strzygowski, Das Nordische in Wesen und Entwicklung, 1935, S 85.

<sup>1159</sup> Strzygowski, Ursprung der christlichen Kirchenkunst, S 90.

<sup>1160</sup> Strzygowski, Das Nordische in Wesen und Entwicklung, 1935, S 85.

Selbst in der Abbildung des Körpers setzt sich demnach die nordische Freude am harmonischen Linienspiel durch. Im Gegensatz zur sonst üblichen, auf Macht und Wirkung berechneten Darstellung des Körpers, der als Überzeugungs- und Beherrschungsmedium eingesetzt wird. *„Die vorausgehenden Machtstaaten wussten ganz genau, warum sie Gott und Herrscher in einer Gestalt zusammenfließen ließen.“*<sup>1161</sup> Die widerständigen, freien Griechen schufen dagegen Plastiken wie die der Tyrannenmörder<sup>1162</sup>, die den griechischen Künstler der Blütezeit als jemanden zeigen, der nicht als *„Diener der Macht“* agieren muss.<sup>1163</sup>

Im mit Alexander dem Großen eintretenden Wandel der griechischen Kunst ging die *„stille Einfalt und Größe des rein Menschlichen“* (Strzygowski) verloren. Im Altar von Pergamon<sup>1164</sup> werde eine Gottheit voll Zorn und Rachsucht als Bestrafender und Herrscher präsentiert – an Stelle der *„an der Natur Lauschenden oder in innerer Versenkung vorgeführten Menschengestalt“* treten der *„höfisch-theatralische Apoll vom Belvedere“*<sup>1165</sup> oder die *Laokoon-Gruppe*.<sup>1166</sup> In Wirklichkeit sind beide Werke bereits Ausdruck einer neuen *„hellenistischen, bald auch römisch werdenden Machtkunst.“*<sup>1167</sup> Der Übergang vom *„Griechischen zum Hellenistischen“* bedingt einen Verlust der *„Einfalt und Stille des einfachen, schlichten Menschen“*: *„Nehmen wir den Laokoon: solche marktschreierische Unkunst ist wohl im Rahme der „Antike“ nicht aber im Altgriechischen möglich. Und ebenso der Apoll vom Belvedere: er ist der typische Theaterheld geworden, wie er erst im höfischen Leben der hellenistischen Zeit möglich wurde und tatsächlich in allen Diadochenbildnissen*

---

<sup>1161</sup> Strzygowski, Ursprung der christlichen Kirchenkunst, S 90.

<sup>1162</sup> Diese Gruppe stellt die Männer Harmodios und Aristogeiton dar, die während der Panathenäen von 514 v. Chr. die Tyrannen Hipparch und Hippias zu ermorden versuchten. Dieses Attentat galt als Geburtsstunde der attischen Demokratie. Diese Version ist nur aufgrund von römischen Kopien bekannt und stammt aus 476/77 vor Christus. Museo Nazionale, Neapel. Im Hegeso-Stein erschien Strzygowski die Trennung der Gesellschaft in eine dienende Unter- und eine herrschende Oberschicht unnordisch, dies sei allerdings der Zeit geschuldet, in der der Künstler lebe, durch gesellschaftliche Konventionen vorgegeben. Vgl. Strzygowski, Forschung und Erziehung, 1928, S 73.

<sup>1163</sup> Strzygowski, Forschung und Erziehung, 1928, S 73.

<sup>1164</sup> Strzygowski hatte den pergamenischen Fries bereits als Beispiel für die Entwicklung des Hellenismus im Orient verwendet. Siehe weiter oben.

<sup>1165</sup> Hellenistische Kopie eines Bronzeoriginals, 350-325 v.Chr., im 15. Jh. wiederentdeckt, Vatikan. Zur Einschätzung Strzygowskis vgl. Bissing, Auseinandersetzung, Bd. 2, 1951, S 91.

<sup>1166</sup> Original vermutlich eine Bronzeplastik aus 200 v. Chr., auf uns gekommen ist eine Marmorkopie aus 50 v. Chr. – 100 n. Chr. Bereits in Strzygowski, Composition, 1897, S 48, wies dieser darauf hin, dass der Laokoon nichts mit der Kunst eines Phidias oder Praxiteles zu tun hätte!

<sup>1167</sup> Strzygowski, Das Nordische in Wesen und Entwicklung, 1935, S 86.

spukt.“<sup>1168</sup> Die griechische Kunst „wird vor den Triumphwagen der Macht gespannt, der von den altorientalische Monarchien über den Hellenismus und Rom nach Europa befördert wird. Die stille Einfalt und Größe geht verloren.“<sup>1169</sup> Das leicht abgewandelte Diktum von der „edlen Einfalt und stillen Größe“ macht einmal mehr den Bezug Strzygowskis zu Winckelmann deutlich, der damit klassische Charakterisierung griechischer Kunst abgegeben hatte.

„Hellas macht mit dem Steinbau und der Annahme der menschlichen Gestalt nach dem mittleren Gürtel zu einen so entgegenkommenden Schritt, dass dieser dann seit Alexander zum Verhängnis wurde: Hellas ging seitdem in der Antike auf.“<sup>1170</sup> Mit Alexander dem Großen kam es zu einer Übertragung einer „Gesinnung“ nach Europa an der „Hellas und Rom“ zu Grunde gingen.<sup>1171</sup> Diese Machtkunst schreibt sich in die unterschiedlichsten Epochen immer wieder neu ein: So haben wir es laut Strzygowski mit dem gleichen Geist zu tun, der sich sowohl in der Athenaplatte des Pergamon Altars als auch in Coustus Rheinübergang Ludwig XIV materialisiert.<sup>1172</sup> Entwicklungen wiederholen sich gesetzmäßig, in dem Sinne, „dass ein verwandtes Kunstwollen auch innerlich Verwandtes“ erzeugt. Ein Hauptbeispiel wäre die „beiden Barockbewegungen der griechisch-römischen Welt und in Europa“.<sup>1173</sup> Durch „Sachlichkeit“ wäre jedoch „Erlösung vom Banne der „Antike““ zu erlangen sowie „die klare Einsicht, dass das Griechentum besser im Zusammenhang mit dem Norden, den Iraniern und Indern, als in unnatürlicher Verbindung mit den altorientalischen Machtstaaten zur Geltung kommen dürfte. Er wird, indem er auf Lage, Boden und Blut achtet, die Griechen mit dem Holzbau und einer bildlosen Kunst einwandern sehen, wie sie dann von der dem Machtwillen dienenden Kunst des mittleren Gürtels Stein und menschliche Gestalt übernehmen, aber trotzdem bis auf Alexander die Freiheit ihrer nordisch-sachlichen Gesinnung zu wahren wissen.“<sup>1174</sup> Unter Bezugnahme auf Plato macht

---

<sup>1168</sup> Strzygowski, Forschung und Erziehung, 1928, S 93.

<sup>1169</sup> Ebenda, S 73.

<sup>1170</sup> Strzygowski, Spuren, 1936, S 274,

<sup>1171</sup> Strzygowski, Forschung und Erziehung, 1928, S 15. Vgl. ders., ebenda, S 14 bzw. S 149.

<sup>1172</sup> Ebenda, S 109.

<sup>1173</sup> Strzygowski, Krisis, 1923, S 243. Die Bezeichnung des hellenistischen Stils als „Barockbewegung“ findet sich auch in der Klassischen Archäologie wieder, so etwa in Arnold von Salis 1912 publizierter Habilitationsschrift zum Altar von Pergamon (Untertitel: Ein Beitrag zur Erklärung des hellenistischen Barockstils in Kleinasien). Vgl. zum Klassikbegriff der Klassischen Archäologie: Adolf Heinrich Borbein, Die Klassik-Diskussion in der Archäologie, S 205-247 in: Hellmut Flashar, Altertumswissenschaft in den 20er Jahren: neue Fragen und Impulse, Stuttgart, 1995, hier S 211.

<sup>1174</sup> Strzygowski, Forschung und Erziehung, 1928, S 146f.

Strzygowski auch deutlich, dass der Zusammenhang zwischen Kultur und Staatlichkeit von entscheidender Wichtigkeit für das Gedeihen des Gemeinwesens ist: „*Derjenige Staat, der in der ihm eigentümlichen Sprache zu Göttern und Menschen spricht und sein Verfahren ihr gemäß einrichtet, der gedeiht immer und bleibt erhalten; der aber, der eine andere nachahmt, geht zu Grunde!*“<sup>1175</sup>

Im Vergleich zu den früheren Äußerungen, etwa bis zum Beginn des Ersten Weltkrieges, haben sich Strzygowskis Stellungnahmen politisiert. War in seinen früheren Äußerungen ein Hang zum Internationalismus – vor allem was die Entwicklung der Wissenschaften anbelangt<sup>1176</sup> – spürbar, und gerade keine über die Terminologie der Zeit hinausgehende deutschnationale Einstellung greifbar, so hat sich dies stark verändert. Die Griechen, ein indogermanisches Nordvolk, ähnlich den Deutschen, machtkritisch, freiheitsbewusst und -liebend treffen auf den *alten Orient* und begehen nach Alexander dem Großen ihren Sündenfall, diese Ansicht radikalisiert Strzygowski in der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg immer mehr. Freilich darf nicht übersehen werden, dass die grundsätzliche Unterscheidung zwischen Griechen und Persern/Orientalen bzw. das Zuschreiben charakterlich-ästhetischer Eigenschaften an diese Nationen im Werk Strzygowskis seit Beginn vorgefunden werden kann, wie weiter oben ausführlich dargelegt wurde. Die Differenz zwischen seinen früheren und den späten Äußerungen mag in der konkret politisierten Schlussfolgerung liegen, die Strzygowski zieht – und in der vorher zwar angedeuteten, aber wohl eher metaphorisch denn biologisch grundierten Verwandtschaft zwischen Griechen und Germanen. Die postalexandrinischen Griechen sind Strzygowski also ein kulturkritisches Exempel, im Umkehrschluss lässt sich daher – wie gezeigt – für die klassischen bzw. archaischen Griechen eine besondere Affinität feststellen, die ihre Bedeutung für den späten Strzygowski aus der vermuteten indogermanischen Verwandtschaft schöpft.

Derart instrumentalisiert wurden die klassischen bzw. archaischen Griechen nicht nur durch Strzygowski, ähnlich geht auch etwa Friedrich Nietzsche vor – auch er kritisiert seine eigene Zeit vor dem Panorama einer archaischen Gegenkultur. Um die Unterscheidung zwischen altgriechischer, archaischer, attischer, hellenischer bzw. alexandrinischer, hellenistischer Kunst jedoch treffen zu können – um ein ästhetische Unterscheidung ideologisch derartig instrumentalisieren zu können, musste diese Entscheidung kunsthistorisch erst einmal vorgefunden und dann auch getroffen werden. Eine wichtige Rolle bei der *Entdeckung der*

---

<sup>1175</sup> Ebenda, S 16. zit epistolae ed hermann, s 16.

<sup>1176</sup> Vgl. etwa Strzygowski, Nationale Kunstgeschichte 1907, Sp. 573-578.

Archaik spielte neben Nietzsche wiederum der Münchner Lehrer Strzygowskis, Heinrich von Brunn.

### *Neuerliche Verwandtschaft: Nietzsche, Brunn, Strzygowski*

Auf die Verwandtschaft einiger Denkfiguren Brunns und Strzygowskis mit Ansätzen Friedrich Nietzsches wurde im Verlauf dieser Arbeit bereits hingewiesen. Nunmehr zeichnet sich erneut eine derartige Ähnlichkeit in Bezug auf das Kulturverständnis Strzygowskis an. Besonders die Hochschätzung der altgriechischen, archaischen bzw. klassischen Kunst, die selbst vor dem Hintergrund von Strzygowskis geändertem ästhetischen Koordinatensystem, das zur Umdeutung dieser *Südkunst* in eine *Nordkunst* führte, ungebrochen blieb, verweist auf die intensive Prägung durch Heinrich von Brunn. Dieser war seinerseits ein wichtiger Protagonist in der ästhetischen Etablierung der archaischen Kunst in Deutschland.

Der Begriff Archaik taucht das erste Mal 1853 in der Terminologie der Kunstgeschichte auf, dort wurde er gleichbedeutend mit „*altgriechisch*“ verwendet.<sup>1177</sup> Eine wichtige Prägung erhielt der Begriff auch durch Jakob Burckhardt, der versuchte, die Archaik epochal einzugrenzen.<sup>1178</sup> Hierzu parallelisierte er die archaische und die hellenistische Kultur, um von einer Epoche, die zumindest über einen gesicherten Anfang – Alexander – verfügt, auf die andere, die archaische schließen zu können. *„Die Symmetrie, die Burckhardt zwischen beiden Kolonisationsimpulsen konstruiert, wird noch dadurch unterstrichen, dass er durchwegs die Städtegründungen Alexanders und der Diadochen >>Kolonien<< nennt, dass er an einer Stelle die archaische Kolonisation explizit mit der hellenistischen parallelisiert und dass er an beiden genau dieselben Züge hervorhebt – etwa die daraus resultierende Vereinheitlichung der Welt, die griechische Beeinflussung der Barbaren und umgekehrt die Öffnung Griechenlands zu fremden Einflüssen, die Entwicklung des Griechischen zu einer Weltsprache.“*<sup>1179</sup> Die scharfe Abgrenzung der Epoche, die eben mit Alexander dem Großen verbunden wird, scheint auf Droysen, bei dem Burckhardt in Berlin studiert hatte,

---

<sup>1177</sup> Zur Entwicklung des Begriffes Archaik vgl: Glenn W. Most, Zur Archäologie der Archaik, S 01-23, in: Albrecht Dihle, Wolfgang Harms, Alfred Heuß, Ernst A. Schmidt, Ludwig Schrader, Rudolf Sühnel (Hg.), Antike und Abendland, Beiträge zum Verständnis der Griechen und Römer und ihres Nachlebens, Band XXXV, Berlin, New York, 1989, hier S 05f.

<sup>1178</sup> Zu Burckhardts Archaik-Konzept vgl. Christoph Ulf, Die Instrumentalisierung der griechischen Frühzeit, Interdependenzen zwischen Epochencharakteristik und politischer Überzeugung bei Ernst Curtius und Jakob Burckhardt, S 51-105, in: Robert Rollinger, Christoph Ulf (Hg.), Griechische Archaik, Interne Entwicklungen – Externe Impulse, Berlin, 2004.

<sup>1179</sup> Most, Archaik, 1989, S 12. Jakob Burckhardt, Griechische Kulturgeschichte, Bd. 4, München, 1977, S 80.

zurückzugehen.<sup>1180</sup> Droysen hatte *expressis verbis* eine Epoche mit Alexander beginnen lassen: „*Der Name Alexander bezeichnet das Ende einer Weltepoche, den Anfang einer neuen.*“<sup>1181</sup> Aus dieser Abgrenzung schließt Most, dass Burckhardt bei seiner Scheide von Archaik und Klassik ähnlich verfahren sei: „*So kann man sagen, dass die Archaik ein Kind des Hellenismus war – und vielleicht kann man hinzufügen, dass ihr eher ungebildeter Charakter gerade deshalb in möglichst starkem Kontrast zu dem eher übergebildeten des Hellenismus aufgefasst werden musste.*“<sup>1182</sup> Burckhardts Datierung der Archaik war demnach vom Ende der dorischen Wanderung bis zum Ausklang des sechsten Jahrhunderts gesteckt, als Zeuge der dieser Epoche gilt ihm Pindar.<sup>1183</sup> In Pindar, auch wenn dessen

---

<sup>1180</sup> Most, Archaik, 1989, S 13.

<sup>1181</sup> Johann Gustav Droysen, Geschichte des Hellenismus. Erster Theil, Geschichte Alexanders des Grossen, Gotha, 1877, S 03.

<sup>1182</sup> Most, Archaik, 1989, S 13. Der Archäologe Gerhard Rodenwaldt geht 1916 in einem Aufsatz für die *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, in der auch Strzygowski publizierte und rezipiert wurde, davon aus, dass das „*Wesen der archaischen Kunst*“ von der griechischen wie der „*modernen*“ Klassik aus erfasst werden könnte. Vgl. Gerhard Rodenwaldt, Wölfflins „Grundbegriffe“ und die antike Kunst, S 432-441, in: Max Dessoir (Hg.), *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Bd. 11, Stuttgart 1916, hier S 433. Im Übrigen verrät Rodenwaldts Text eine Kenntnis von Strzygowskis Positionen zur spätantiken Kunst, wenn dieser auch nicht erwähnt wird. Vgl. ebenda, S 434. Vgl. dazu auch Borbein, *Klassik-Diskussion*, 1995, S 212.

<sup>1183</sup> Most, Archaik, 1989, S 13. Die problematische Quellenlage sowie mangelhaft erschlossene bzw. kaum bekannte Evidenzen aus dem Bereich der Bildenden Kunst zwangen Burckhardt dazu, die Person des Dichters Pindar als Zeugen seiner Kulturgeschichte zu benennen. In dieser Beweisführung waren jedoch die interpretativen Probleme von Abgrenzung, Ende und Anfang von Geschichte nicht gelöst, sondern konzentriert worden. Burckhardt war sich dieser Problematik auch selbst bewusst. (Burckhardt, *Kulturgeschichte*, Bd.4, 1977, S 59.) Dazu kam, dass die Literaturhistoriker Pindar nicht am Beginn griechischer Poesie sahen, vielmehr gehöre er nach ihrer Meinung zu den Klassikern selbst. (Most, Archaik, 1989, S 14.) Das recht einhellig konstatierte „*archaische Ethos*“ Pindars und dessen Lebensdaten passten nicht zusammen. Das führte bei einigen Historikern dazu, Pindar Schwermut und Tragik angesichts des Ende seiner Zeit zu unterstellen: „*Dichtung und die ältere Chorlyrik überhaupt steht und fällt mit den Ordnungen der alten entwindenden Zeit (...) mit seinem Tode stirbt seine Dichtweise dahin. Der Reihe nach hat Pindar während eines langen Dichterlebens alle Ideale in den Staub sinken sehen, die er verherrlicht hat (...) So klingt sein Leben traurig aus.*“ (Most, Archaik, 1989, S 14 bzw. Eduard Meyer, *Geschichte des Alterthums*, Band 3, Das Perserreich und die Griechen, Erste Hälfte: Bis zu den Friedensschlüssen von 449 u. 446 v. Chr., Stuttgart, 1901, S 454f.) Eduard Schwartz beschrieb Pindars Schicksal in den folgenden Worten: „*Einem ehrlichen und kräftigen Wollen ist auf Erden nimmer etwas anderes beschieden als ein Ende mit Bitterkeit; am wenigsten bleibt es solchen erspart, die wie Pindar und Dante nach rückwärts schauen. Die Welt, in der Pindar lebte und für die er kämpfte, trug längst den*

Zeugenschaft durch die zeitgenössische Literaturwissenschaft problematisiert worden war, hatte die Archaik nun eine Identität, ein erstes Gesicht bekommen und war nun nicht mehr die ungefügte, primitivere Vorstufe zur Klassik sondern hatte einen Eigenwert erlangt. An diesem Wandel arbeiteten auch die klassischen Archäologen, so wurde das wirkmächtige *organische* Geschichtsmodell, das durch Winkelmann auch eine evolutionäre Bedeutung bekam, insofern in Frage gestellt, als die Evidenzen dieser Bewertungen untersucht wurden. Der wissenschaftliche Diskurs der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts war jedoch durchwegs von Unkenntnis sowie Geringschätzung der archaischen Kunst geprägt.<sup>1184</sup>

Die Vorgeschichte der Entdeckung und späteren Ideologisierung der Archaik ist untrennbar mit einer beginnenden Relativierung der seit Winkelmann kanonisch verehrten Werke griechischer Kunst wie etwa des *Laokoon* oder des *Apoll vom Belvedere* verbunden, die ja schließlich später namentlich auch von Strzygowski als „*marktschreierische Unkunst*“ denunziert werden sollten, die im „*altgriechischen*“ unmöglich gewesen sei.<sup>1185</sup>

Diese Neubewertung wurde durch die beginnende Wahrnehmung und Rezeption der Figuren, Metopen und Friesplatten aus den Giebeln des Parthenon, welche durch Lord Elgin im Jahr 1812 nach England gebracht worden waren, ausgelöst. Zu einem Ankauf für das Britische Museum konnte man sich aber erst nach einer vier Jahre dauernden Debatte entschließen: Die Artefakte „*widersprachen dem herkömmlichen Ideal der Antike*“ und mussten daher verunsichern sowie faszinieren:<sup>1186</sup> „*Je mehr die Parthenonskulpturen durch den Anblick der Originale und durch Abgüsse wirklich bekannt wurden, um so unwiderstehlicher und stärker war die Wirkung bei allen, deren Sinn für solche Wirkungen überhaupt aufgeschlossen und des Enthusiasmus für große Kunstschöpfungen aus fremder*

---

*Keim des Todes in sich, und er erlebte es noch, wie sie Stein für Stein zusammenbrach.*“ (Most, Archaik, 1989, S 15, bzw. Eduard Schwartz, Charakterköpfe aus der Antike, Leipzig, 1950, S 32.)

<sup>1184</sup> Most, Archaik, 1989, S 06.

<sup>1185</sup> Strzygowski, Forschung und Erziehung, 1928, S 93. Dem im Jahr 1717 in Stendal geborenen Johann Joachim Winkelmann kommt es zu, Begründer der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Archäologie und Kunstgeschichte gewesen zu sein. Seine erste Veröffentlichung, die *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* (1755) enthielt bereits die zentralen Elemente seiner auf Ästhetik begründeten Kunstanschauung. Ein weiteres zentrales methodisches Paradigma geht auf Winkelmann zurück, die Beurteilung der Kunstentwicklung in der Terminologie und Semantik natürlich-naturhafter Prozesse des Wachsens, der Blüte und des Verfalles. In seinem Hauptwerk, der *Geschichte der Kunst des Altertums* sollte Winkelmann als erster ein systematisch aufgebautes, sich nicht so sehr an die *Schwärmer* als an ein bildungswilliges Publikum wendendes, Lehrgebäude der Kunstentwicklung errichten.

<sup>1186</sup> Kekulé, Vorstellungen, 1908, S 14f.

Zeit fähig war. Aber es fiel schwer, die neue Anschauung mit der lebhaft und ehrlich empfundenen Bewunderung dessen, was man bisher als höchste Äußerungen der griechischen Kunst betrachtet hatte, in Einklang zu bringen. Auch die enthusiastischsten Bewunderer der neuen künstlerischen Offenbarung überkam es wie ein Gefühl der Untreue gegen die Werke, an denen man so lange als unerreichbaren Mustern in die Höhe gesehen, an denen man sich so oft begeistert, die man so innig geliebt hatte.“<sup>1187</sup> Die Sehgewohnheiten, das Verständnis griechischer Kunst war dogmatisch geworden. Werke, die diesen Sehgewohnheiten nicht entsprachen, wie etwa auch die 1811 aufgefundenen aeginetischen Giebelskulpturen, die später nach München gebracht worden waren, erregten Unglauben und Erstaunen. Vor allem bewirkten sie eine Abkehr von allzu idealistischer Kunstauffassung, weil sie offenkundig eine andere als die kanonisierte Wirklichkeit griechischer Kunst zeigten. Unter anderem waren es diese Funde, welche die Frage nach den Ursachen, den Verfasstheiten, der *klassischen* Kultur aufwarfen.<sup>1188</sup> Diese Frage griff auch Nietzsche in seiner *Geburt der Tragödie* (1872) auf, die Sehnsucht der Historiker / Kunsthistoriker nach den Grenzen von Epochen ironisierend, lässt Glenn W. Most die Epoche der Archaik gar mit diesem Jahr beginnen: „Natürlich wollen wir nicht präziser sein, als das undurchsichtige Material es uns erlaubt; aber wir werden sicherlich nicht zu sehr in die Irre geführt werden, wenn wir davon ausgehen, dass die griechische Archaik im Jahr 1872 nach Christus begann.“<sup>1189</sup>

Im Sommersemester dieses Jahres las Burckhardt zum ersten Mal über griechische Kulturgeschichte, Heinrich von Brunn, Strzygowskis späterer Lehrer, beschäftigte sich mit archaischer Plastik und unternahm den Versuch einer Erfassung ihres „*Eigenwerts*“ um die Archaik nicht nur als Durchgangsstadium oder als primitivere Entwicklungsstufe zu begreifen.<sup>1190</sup> Burckhardt und Nietzsche arbeiteten an einem Projekt einer „*Wiedergewinnung der Archaik und deren Emanzipation vom klassischen Zeitalter, ja ihre Privilegierung gegenüber diesem*“.<sup>1191</sup> Brunn zeigte Interesse an der Unterschiedlichkeit griechischer und römischer Kunst, also an der Differenz zwischen Original und Kopie und publizierte schon seit den 1840er Jahren über altgriechische Kunst. Erst nach seiner Ankunft in München der „*deutschen Hauptstadt der griechischen Archaik*“ rückte jedoch die Archaik ins „*Zentrum*

---

<sup>1187</sup> Ebenda, S 18f.

<sup>1188</sup> Vgl. dazu Borbein, *Klassik-Diskussion*, 1995, S 205-247.

<sup>1189</sup> Most, *Archaik*, 1989, S 01. Ulf, *Instrumentalisierung*, 2004

<sup>1190</sup> Most, *Archaik*, 1989, S 02.

<sup>1191</sup> Müller, *Griechen*, 2005, S 94.

seiner wissenschaftlichen Aufmerksamkeit“.<sup>1192</sup> Brunn widmete sich in diesen Jahren neben der *Stilanalyse der Aegineten* etwa auch dem *Harpyienmonument von Xanthos* als „*Specimen archaisch-ionischer Kunst*.“<sup>1193</sup> Vorbereitet wurde diese ästhetische Neubewertung jedoch bereits in einer Ablehnung winckelmannscher Schwärmereien im Sturm und Drang, dessen Bindung an Rousseaus „*Zurück zur Natur*“, das blut- und fleischlose Griechenbild der Deutschen Klassik, das sich meist in adorierenden Schwärmereien erging, nicht genügen konnte. Auf die Griechen als die Lehrmeister des Lebens wollte oder konnte man offenbar nicht verzichten: „*Es war der urtümliche, freie Naturzustand, in dem der Mensch sich mächtig ausbreitet, nichts von Tugend und Laster weiß, sondern ungehemmt ganz seinen Trieben lebt und aus den sämtlichen, naturverbundenen Kräften seines Wesens das Große zeugt*.“<sup>1194</sup> Der schwärmerischen Verzärtelung der Alten setzte man ein Bild der Griechen entgegen, dass, auf Homer zurückgriff und diesen gewissermaßen rehabilitierte. Voltaire hatte das Selbstverständnis homerischer Helden folgendermaßen leicht abwertend beschrieben: „*d'etre robustes; leurs plaisirs étaient des exercices violentes*“ – als „*sinnliches Bild einer bestimmten menschlichen Kulturstufe kriegerischer und heroischer Art, als Urkunden aus dem Jugendalter der Welt, in dem selbst Sitte, Sprache und Gedanke noch Poesie war*“ verstanden wurde. Goethe bekannte später, dass es gerade die Präsenz der Natur war, die ihn „*auch die Werke der Alten von dieser Seite betrachten lernte*.“<sup>1195</sup> Das blutige Loblied auf den agonalen Heroismus in Homers Dichtung war es, das faszinierte, wozu auch die Übersetzung der *Ilias* (1781) und der *Odysse* (1783) durch Heinrich Voß beitrug: „*Was zuerst einem kleinen Kreis begeisterter junger Menschen entgegengetreten war – Homer und seine altertümlich, naturhaft-heroische Welt, das wurde nun zum Besitz des ganzen deutschen Kulturkreises. Der deutsch-griechische Bund aber ist ohne Homer und ohne das morgendlich-kühne, befreiende Homererlebnis der Geniezeit nicht zu denken*.“<sup>1196</sup> Selbstverständlich blieb es nicht bei Homer, auch Sophokles und Euripides wurden begeistert gelesen, ein tragisch-

---

<sup>1192</sup> Most, *Archaik*, 1989, S 07. Auch nach Brunns Tod wurde diese Tradition in München gepflegt, so sieht Karl Schefold in Brunns Nachfolger Furtwängler einen Forscher der mit seinen *Antiken Gemmen* (1900) ein „*Leuchtfeuer am Weg zum neuen Verständnis des Vorklassischer*“ entzünden habe. Vgl. Karl Schefold, *Wirkungen Stefan Georges, Auf drei neuen Wegen der Klassischen Archäologie*, S 72-97, in: M.R. Goldschmidt (Hg.), *Castrum Peregrini*, Amsterdam, 1986, Heft 173-174, hier S 73.

<sup>1193</sup> Amelung, Brunn, 1910, S 705. Brunn verfasste bereits 1873 eine Gesamtdarstellung der archaischen Plastik und Baukunst, die erst 1897 aus dem Nachlass als zweiter Band seiner *Griechischen Kunstgeschichte* veröffentlicht wurde. Vgl. Most, *Archaik*, 1989, S 08.

<sup>1194</sup> Rehm, *Griechentum*, 1936, S 66.

<sup>1195</sup> Rehm, *Griechentum*, 1936, S 67f.

<sup>1196</sup> Ebenda, S 72.

heroisches Verständnis der Griechen hatte sich Bahn gebrochen, in welchem die apollinischen Ideale Winckelmanns keine Rolle mehr spielten, sondern der *Laokoon* vom promethischen Kampf von titanischen Menschen gegen die Mächte des Schicksals und der Götter erzählte.

Die wissenschaftliche Beschäftigung Brunns, der in seiner unbefangenen Methodik, die Archaik als Kunstepoche ernstnahm, war demnach kulturgeschichtlich vorbereitet: „Das zweite Novum bei Brunn war der Versuch, die Kunstwerke der archaischen Zeit nicht so sehr als bloße Vorbereitungen für eine von Ihnen noch nicht erreichte Vollkommenheit, sondern als innerhalb ihrer eigenen Ästhetik verständlich und beurteilbar aufzufassen.“<sup>1197</sup> Eine Generation zuvor hatte sich noch Brunns Lehrer, Welcker, mit den aeginetischen Skulpturen befasst, die ihm jedoch „nicht wie Heroen, sondern wie gemeine Krieger“ erschienen.<sup>1198</sup> In seinem 1876 erschienenen Aufsatz über einen archaischen Bronzekopf konstatierte Brunn dagegen, dass das Artefakt, über „allgemeinen Charakter maßvoller Zurückhaltung“ verfüge, „der sich überall nicht nur in der Auffassung, sondern auch in der knappen, sauberen und sicheren Ausführung jeder einzelnen Form innerhalb der Grenzen des gewollten archaischen Stils offenbart.“ Schließlich begegne man nirgends „einer Unbeholfenheit der ausführenden Hand, sondern was der Künstler gewollt, das steht sauber, präzise, in knapper Ausführung da.“ Von „Derbheit, Roheit oder Ungeschick in der Ausführung“ sei keine Rede, „alle Flächen sind mit klarem und feinem Verständnis der Form behandelt.“<sup>1199</sup>

Auch hier zeichnet sich also ein bemerkenswerter Paradigmenwechsel ab; die Archaik wurde von ihrem Hautgout des Unfertigen befreit, nur eine Generation zuvor war das Verständnis des *Klassischen* und seine Wertigkeit noch nicht hinterfragt worden. Die Neubewertung der Archaik führte im Falle Strzygowskis jedoch nicht zu einer Relativierung des winckelmannschen Klassikbegriffes, vielmehr dehnt Strzygowski dessen Terminologie auch auf die vorklassischen Epochen aus.<sup>1200</sup> Strzygowski steht, in der Nachfolge Winckelmanns,

---

<sup>1197</sup> Most, *Archaik*, 1989, S 08.

<sup>1198</sup> Zit. nach Most, *Archaik*, 1989, S 05.

<sup>1199</sup> Heinrich Brunn, *Archaischer Bronzekopf im Berliner Museum*, zuerst in: *Archäologische Zeitung*, 1876, S 20-28. Hier zitiert wird der Abdruck in: Heinrich Bulle, Hermann Brunn (Hg.), *Heinrich Brunn`s Kleine Schriften*, Zweiter Band zur Griechischen Kunstgeschichte, Leipzig, Berlin, 1905, S 141-152, S 148ff.

<sup>1200</sup> Auf die Bedeutung Winckelmanns für die deutsche Kulturgeschichte des 19. Jahrhunderts kann hier nur kurz eingegangen werden. Ab den 1840er Jahren wurden Winckelmann-Gedächtnisfeiern veranstaltet, der Winckelmanntag am 9. Dezember begangen. In Triest, dem Ort seiner Ermordung, wurde ein Museum eingerichtet. Schließlich erfolgte 1859 die Aufstellung eines Denkmals in Stendal. Vgl. Sünderhauf, *Griechensehnsucht*, 2004. Die Apotheose Winckelmanns hatte bereits Goethe 1805 in seiner Schrift *Winckelmann und sein Jahrhundert* eingeleitet. Die Würdigung Winckelmanns durch

in der Tradition des deutschen Philhellenismus etwa die Anlehnung an dessen Terminologie zeigt dies deutlich.<sup>1201</sup> Diese terminologischen Bezüge verweisen auf ein in der deutschen Geistesgeschichte verwurzeltetes Erbe, dem sich auch Strzygowski – auf seine Weise – verpflichtet fühlt: Dem Philhellenentum, das beim späten Strzygowski zu einer indogermanischen Verwandtschaftsbeziehung werden sollte.<sup>1202</sup> Die Auseinandersetzung mit den Griechen, die zeitweise zu einer geistigen Parallelisierung der Schicksale Griechenlands und Deutschlands, des griechischen und des deutschen Geistes führte, hatte jedoch bereits eine lange Tradition, die bis zu Hölderlin<sup>1203</sup>, Schiller und Wilhelm von Humboldt

---

Autoren und Denker der Klassik (vgl. etwa Friedrich Schlegel „*heiliger Winckelmann*“, zit. nach Rehm, Griechentum, 1936, S 16f.) begründete seinen fortbestehenden Ruhm, gleichzeitig ist jedoch die auch die zunehmend kritische Auseinandersetzung der Fachgelehrten mit Winckelmann zu konstatieren, so relativierte Eduard Gerhard bereits 1856 Winckelmanns Leistungen und sprach von dessen „*veralteter Kunstgeschichte*“ (Sünderhauf, Griechensehnsucht, 2004, S 06) ohne jedoch Winckelmanns zentrale methodische Ansätze in Frage zu stellen. (Ebenda, S 11)

<sup>1201</sup> Vgl. etwa die „*stille Freude*“ des griechischen Künstlers in: Strzygowski, Orient oder Rom, 1901, S 147, oder das „*traulich stille Verhältniß*“ des griechischen Künstlers zur Natur in Strzygowski, Umarmung, 1902, S 326, Sp. 2. Durch Alexander verloren ging die „*stille Einfalt und Größe des rein menschlichen*“ in Strzygowski, Forschung und Erziehung, 1928, S 73.

<sup>1202</sup> Georg Vasold hat zuletzt die Kohärenzen bzw. Divergenzen im Kunstverständnis Riegls und Strzygowskis behandelt. Riegls Engagement in der Erforschung der Spätantike scheint auch in einem wissenschaftspolitischen Kontext einer Konkurrenz zu Deutschland, „*wo das Interesse an der Antike dank des dort tief verankerten Philhellenismus ungleich größer war*“ zu stehen. Vgl. Vasold, Riegl, Strzygowski, 2008, S 101. Strzygowski hatte nun in einer deutlich philhellenisch aufgeladenen Atmosphäre, nämlich in Berlin und München, seine prägenden Jahre erlebt und stand in einer deutsch-philhellenischen Tradition. Möglich, dass gerade in dieser Dispositionen eine wesentliche Divergenz zwischen Riegl und Strzygowski zu finden ist. Zum deutschen Philhellenismus vgl. grundlegend Marchand, Down from Olympus, 2003.

<sup>1203</sup> Zu Hölderlin vgl. etwa dessen *Gesang des Deutschen* in: Friedrich Hölderlin, Sämtliche Werke, Briefe und Dokumente in zeitlicher Folge, D.E. Sattler (Hg.), München, 2004, hier Band VIII, S 82ff. Friedrich Hölderlins Ode (1799) parallelisiert die beiden Völker, Griechen und Deutsche, und bekennt sich zunächst kritisch zu einem Vaterland, das scheinbar in Entfremdung lebt: „*Du Land des hohen ernsteren Genius! - Du Land der Liebe! bin ich der deine schon, - Oft zürnt` ich weinend, daß du immer - Blöde die eigene Seele läugnest.*“ Doch auch unter Deutschlands Himmel lebt das Handwerk, die Wissenschaft und die Kunst: „*Und an den Ufern sah ich die Städte blühen. - Die Edlen, wo der Fleiß in der Werkstatt schweigt, - Die Wissenschaft, wo deine Sonne - Milde dem Künstler zum Ernste leuchtet.*“ Schließlich wird die entscheidende Frage gestellt, ob die Griechen und ihre Kultur noch bekannt sind: „*Kennst du Minervas Kinder, sie wählten sich - Den Oelbaum früh zum Lieblinge; kennst du sie? - Noch lebt, noch waltet der Athener - Seele, die sinnende, still bei den Menschen, - Wenn Platons frommer Garten auch schon nicht mehr- Am alten Strome grünt und der dürtige Mann - Die*

zurückverfolgt werden kann. Humboldt hatte diese Sendung des deutschen Volkes wie kein anderer betont: Die Deutschen „als die Eine Nation“ bilden „gleichsam die Brücke zwischen der antiken und modernen Welt, die sonst durch eine unendliche Kluft getrennt geblieben wären.“<sup>1204</sup> Deutschland soll an die Stelle Griechenlands treten, der Genius sich hier entfalten, die deutsche Kunst der griechischen gleichkommen. Auf diese

---

*Heldenasche pflügt, und scheu der - Vogel der Nacht auf der Säule trauert.“* Denn nunmehr könnten die Deutschen, „reifste Frucht der Zeit“, an ihre Stelle treten, denn: „Doch, wie der Frühling, wandelt der Genius - Von Land zu Land. Und wir? Ist denn Einer auch - Von unsern Jünglingen, der nicht ein - Ahnden, ein Räthsel der Brust, verschwiege?“

<sup>1204</sup> Zit. nach Rehm, Griechentum, 1936, S 242. Humboldt (1767-1835) empfahl das „Studium der Griechen“ als pädagogisches Ideal: „Es gibt außer allen einzelnen Studien und Ausbildungen des Menschen noch eine ganz eigene, welche gleichsam den ganzen Menschen zusammenknüpft, ihn nicht nur fähiger, stärker, besser an dieser und jener Seite, sondern überhaupt zum größeren und edleren Menschen macht, wozu zugleich Stärke der intellektuellen, Güte der moralischen und Reizbarkeit und Empfänglichkeit der ästhetischen Fähigkeiten gehört. Diese Ausbildung nimmt nach und nach mehr ab und war in sehr hohem Grade unter den Griechen. Sie nun kann, dünkt mich, nicht besser befördert werden als durch das Studium grosser und gerade in dieser Rücksicht bewundernswürdiger Menschen oder, um eins mit einem Worte zu sagen, durch das Studium der Griechen.“ Brief an F.A. Wolf vom 1.12.1792, zitiert nach Karl Christ, Hellas, Griechische Geschichte und deutsche Geschichtswissenschaft, München, 1999, S 09. Humboldt, der sich der griechischen politischen Geschichte widmete, sah im Verfall der griechischen Stadtstaaten Parallelen zu seinem eigenen Vaterland, zumindest sei der Geist der Griechen in den deutschen Geist eingegangen: „Deutsche knüpft daher seitdem ein ungleich festeres und engeres Band an die Griechen als an irgend eine andere, auch bei weitem näher liegende Zeit oder Nation.“ Zit. nach Rehm, Griechentum, 1936, S 241. Humboldt kann als der Theoretiker des Philhellenismus gesehen werden, der in seiner Tätigkeit in der Sektion für Kultus und Unterricht des preußischen Innenministeriums die „entscheidenden Weichenstellungen für die Gründungsphase der Berliner Universität wie für die Reform des Schulwesens, die gerade durch die bewusste Funktionalisierung klassischer Bildung auch zur Verwirklichung bürgerlicher Freiheit in der Gesellschaft beizutragen suchte.“ Vgl. Karl Christ, Die Antike im 19. Jahrhundert, S 35-49, in ders., Geschichte und Existenz, Berlin, 1991, S 37. Wilhelm von Humboldt sah aufgrund struktureller Ähnlichkeit der beiden Völker in der Auseinandersetzung mit den Griechen emanzipatorisches Potential gegeben, das angesichts der politischen Situation zu Beginn des 19. Jahrhunderts wirksam werden könnte: „Die Deutschen besitzen das unstreitige Verdienst, die Griechische Bildung zuerst treu aufgefasst und tief gefühlt zu haben; zugleich aber lag in ihrer Sprache schon vorgebildet das geheimnisvolle Mittel da, ihren wohlthätigen Einfluß weit über den Kreis der Gelehrten hinaus auf einen beträchtlichen Theil der Nation verbreiten zu können.“ Vgl. Wilhelm von Humboldt, Geschichte des Verfalls und Untergangs der griechischen Freistaaten, S 171-219, in: Königlich Preussische Akademie der Wissenschaften (Hg.), Wilhelm von Humboldts Gesammelte Schriften, Bd. III, Erste Abteilung, Werke III, Berlin, 1904, hier S 184.

Wahlverwandtschaft konnte Strzygowski bauen, wenn er seit 1902 immer intensiver auf einer Ähnlichkeit zwischen Griechen und Deutschen beharrte.

Die Archaik und ihre Kultur wurden in die deutsche Graecophilie integriert, sie bildete nach einigen habituell-ästhetischen Schwierigkeiten einer Umstellung von Blickgewohnheiten zunächst die Vorstufe zur Klassik, emanzipierte sich und gewann *Eigenwert*. In der Philologie zeigte sich der Erfolg der Vorsokratiker erst in den 1920er Jahren in wirklich durchschlagender Weise, der Boden für diese Ernte wurde jedoch ebenfalls zwanzig Jahre zuvor bereitet. Auch die philologische Auseinandersetzung ist *„vor dem Hintergrund einer größeren kulturellen Bewegung zu sehen, und zwar der Faszination durch das Archaische und Primitive, die im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts, zum Teil wohl als Reaktion gegen die industrielle Verbürgerlichung und Domestizierung der Welt, aufgekommen und nach der im ersten Weltkrieg gewonnenen, viele europäische Menschen zutiefst erschütternden Erkenntnis der eigenen Primitivität geradezu virulent geworden war“*.<sup>1205</sup> In diesem Kontext wird auch Strzygowskis immer stärker werdende Dramatisierung seiner Vorstellung der alten Griechen in den Jahren nach dem Ersten Weltkrieg verständlich.<sup>1206</sup> Den Wandel vom Klassischen zum Archaischen beschrieb auch Reinhard Kekulé von Stradonitz, seit 1873 Professor für Klassische Archäologie in Bonn, und ebenfalls ein Schüler Heinrich von Brunns, anlässlich seiner Antrittsrede zum Rektorat der Berliner Friedrich-Wilhelms-

---

<sup>1205</sup> Most, Vorsokratiker, 1995, S 95. Auch der Klassischen Archäologie ist diese anzumerken, vgl. Karl Schefold, Die Klassische Archäologie nach dem ersten Weltkrieg, S 183-205 in: Hellmut Flashar, Altertumswissenschaft in den 20er Jahren: neue Fragen und Impulse, Stuttgart, 1995. *„Am tiefsten wurden viele Kunstfreunde 1928 ergriffen durch Ernst Buschors und Richard Hamanns Werk über die Zeusgiebel des Tempels von Olympia. Bei ihrer Entdeckung 1880 hatten sie als provinziell gegolten und nun stehen sie als das gewaltigste erhaltene Werk aus der Zeit der griechischen Tragödie vor uns. Nun erst fühlten sich die Zeitgenossen des Expressionismus befreit vom Klassizismus.“* Ebenda, S 190. Zum Krisenbewusstsein der Altertumswissenschaftler und dessen Überwindung durch Werner Jaegers *Dritten Humanismus* vgl. Manfred Landfester, Die Naumburger Tagung. Das Problem des Klassischen und die Antike (1930). Der Klassikbegriff Werner Jaegers: Seine Voraussetzung und seine Wirkung, S 11-41, in: Hellmut Flashar, Altertumswissenschaft in den 20er Jahren: neue Fragen und Impulse, Stuttgart, 1995.

<sup>1206</sup> Diese Dramatisierung steht im Kontext mit der Abwendung vom Historismus, die in den Altertumswissenschaften – offenbar durch den Einfluss von Wilamowitz-Moellendorf – erst bedeutend später durchgeführt wurde als in der Kunstwissenschaft. Vgl. Albert Henrichs, Philologie und Wissenschaftsgeschichte: Zur Krise eines Selbstverständnisses, S 423-459, in: Hellmut Flashar, Altertumswissenschaft in den 20er Jahren: neue Fragen und Impulse, Stuttgart, 1995, hier besonders S 454. Ebenda konstatiert Karl Reinhardt in einem 1928 gehaltenen Vortrag: *„Das Zeitalter des Historismus ist vorüber.“*

Universität.<sup>1207</sup> Strzygowski kannte den Inhalt dieser erst 1908 veröffentlichten Rede, da er sie bereits 1905 erwähnt.<sup>1208</sup>

Auch Kekulé bestätigt die für die Sicht auf die Griechen konstitutive winckelmannsche Deutung antiker Kunst: „Wir verehren in ihm den Stifter und Begründer der antiken und mittelbar zugleich aller wirklichen Kunstgeschichte.“<sup>1209</sup> Die Giebelskulpturen des äginetischen Aphaiatempels, die sich seit 1811 im Besitz Ludwig I von Bayern befanden, galten auch Kekulé als Ausgangspunkt des Diskurses über Entwicklungs- bzw. Stilfragen der Bildenden Kunst: „Aber es lag auf der Hand, dass diese äginetischen Figuren älter waren, als die Parthenonskulpturen, dass hier eine ältere, höchst merkwürdige Entwicklungsstufe vorliege, aus der man lernen, die man zu verstehen suchen müsse. Man stritt über Zeit und Deutung, man baute kunstgeschichtliche Hypothesen auf. Aber es war kein Streit um das höchste Ideal griechischer Schönheit oder was dafür zu gelten habe. Im Gegenteil, die äginetischen Figuren schienen diesem Ideal zu widersprechen.“<sup>1210</sup> In seiner Wissenschaft habe jedoch die „schlichte und einfache historische Auffassung“ Winckelmanns eine halb historisch, halb ästhetisch geprägte Anschauung abgelöst, deshalb gälten nunmehr die Kunst des Phidias bzw. der Parthenonskulpturen nicht mehr als ästhetischer Höhepunkt.<sup>1211</sup> Kekulé relativiert darüber hinaus den Begriff der Schönheit, begreift sowohl Kunst als auch Kunstanschauung als historische, zeitgebundene Phänomene, die sich eben nicht eigenen ästhetische Prämissen aufzustellen: „Die Künstler sterben, die Kunst hat kein Ende.“ Für seine eigene Zeit jedoch postuliert Kekulé den Vorzug archaischer Kunst: „Es lässt sich nicht leugnen, dass uns jede Äußerung einer naiven, sinnigen, intimen Naturbeobachtung am unmittelbarsten und lebhaftesten zum Herzen geht. Es scheint fast, als ob wir die geschlossene und aufbrechende Knospe mit innigerer Liebe betrachteten, als die voll entfaltete Blume. Unsere Vorliebe hat sich der archaischen Kunst zugewandt. Wir verfolgen die Wege, die sie einschlägt, wie sie wächst und erstarkt, ihre Aufgaben bewältigt, ihre Kunstmittel ausbildet, erweitert, einschränkt, und handhaben lernt, und wir beobachten dies alles mit dem beglückenden Gefühl der erfüllten Hoffnung, mit dem wir ein geniales Kind zum genialen Jüngling und Mann heranreifen sehen.“<sup>1212</sup> Einen „bisher unbekanntem

---

<sup>1207</sup> Reinhard Kekulé von Stradonitz, Die Vorstellungen von griechischer Kunst und ihre Wandlung im neunzehnten Jahrhundert, Rede bei Antritt des Rectorats, gehalten in der Aula der Königlichen Friedrich-Wilhelms-Universität am 15. Oktober 1901, Berlin, 1908.

<sup>1208</sup> Strzygowski, Schicksale, 1905, S 21.

<sup>1209</sup> Kekulé, Vorstellungen, 1908, S 07.

<sup>1210</sup> Ebenda, S 23.

<sup>1211</sup> Ebenda, S 31.

<sup>1212</sup> Kekulé, Vorstellungen, 1908, S 33f. Peter Sloterdijk verweist – in anderem Zusammenhang – auf die Archaisk-Faszination der Moderne am Beispiel des Rilke-Gedichts *Archaischer Torso Apollon*

*Kontrast*“ innerhalb der Anschauung der Antike bezeichnete die sich in der Affinität zur Archaik äussernde „*Suche nach Authentizität*“, die den bis dato kanonischen „*griechisch-römischen Block*“ zugunsten des „*unverdorbenen griechischen Boden(s)*“ archaischer Kunst ablehnte: „*Das >>Klassische<<, wie es bisher konzipiert worden war, reichte nicht mehr aus; um die >>Moderne<< nähren zu können, mußte es aus sich selbst heraus fruchtbare Antikörper, alternative Wege und experimentelle Anregungen entwickeln; kurz, sich mit der Avantgarde verbinden.*“<sup>1213</sup>

Wie bereits weiter oben erwähnt hat Glenn Most die Archaik ironisierend mit dem Jahr 1872 nach Christus einsetzen lassen, dem Jahr in welchem Friedrich Nietzsche seine Schrift zur *Geburt der Tragödie* veröffentlichte, die innerhalb der Altphilologie einen heftigen Streit provozieren sollte. Nietzsches Impetus ist im Zusammenhang mit dem von Kekulé beschriebenen Interesse an den Wurzeln des Klassischen zu sehen, ja steht nach Most am Beginn dieses Interesses: War zu Beginn von Nietzsches wissenschaftlicher Tätigkeit das „*vorherrschende, von klassizistischer Emphase geprägte Bild gänzlich auf die Befähigung der Griechen zur schönen Form ausgerichtet*“, so stellte er die Frage nach einer „*Freilegung*“ dessen, „*was diesen Formen zugrunde lag und sie ermöglichte.*“<sup>1214</sup> In der *Geburt der Tragödie* bestimmt Nietzsche die Suche nach den Fundamenten der „*apollinischen Kultur*“ in einer Abtragung dieses „*kunstvolle(n) Gebäudes gleichsam Stein für Stein*“.<sup>1215</sup> In der Altphilologie selbst hinterließ Nietzsches Intervention, bis auf die bekannten heftigen Reaktionen, zunächst wenige Spuren – eine Entwicklung, die sich erst in den 1920er Jahren ändern sollte.<sup>1216</sup> Eine weitere interessante Parallele zu Strzygowski ergibt sich auch hinsichtlich der Einschätzung der hellenistisch-alexandrinischen Epoche. Den Lehrer Alexander des Großen, Aristoteles, betrachtete Nietzsche vor allem in Bezug auf dessen Tragödentheorie höchst kritisch, als den Abwickler der frühgriechischen, also: archaischen,

---

(1908), das er als ästhetisches Exempel präsentiert, welches „*Bedeutung für die Reorientierung der konfusen Existenz moderner Menschen*“ entfalten konnte, in dem es apellierte: „*Du mußt dein Leben ändern.*“ Der Bezug auf die Kunst (*Ding-Gedicht*) steht im Zusammenhang mit einer ikonischen Wende Rilkes, zu einer „*vorübergehend überzeugenden neuen Antwort auf die Frage nach der Quelle ästhetischer und ethischer Autorität. Von nun an sollten es die Dinge selber sein, von denen alle Aktualität ausgeht – oder besser: von diesem jeweils aktuellen singulären Ding, das sich an mich wendet, indem es ganz den Blick beansprucht. Dies ist nur möglich, weil Ding-Sein jetzt von sich her nichts anderes bedeuten soll als: etwas zu sagen haben.*“ Vgl. Peter Sloterdijk, *Du mußt dein Leben ändern*, Über Anthropotechnik, Frankfurt am Main, 2009, S 37ff.

<sup>1213</sup> Settis, *Klassizismus*, 2002, S 32f.

<sup>1214</sup> Müller, *Griechen*, 2005, 2005, S 09.

<sup>1215</sup> Nietzsche, *KSA*, Bd. I, S 34.

<sup>1216</sup> Vgl. Most, *Vorsokratiker*, 1995, S 104ff.

Tragödie schlechthin. Aristoteles ignorierte in seiner Poetik die Aufführungsbedingungen der Tragödie des 5. vorchristlichen Jahrhunderts fast völlig. *„Der tragische Agon hatte sich von einer identitätsstiftenden, kultisch eingebetteten Inszenierung zu einer profanen Unterhaltungsveranstaltung, zum bloßen Theaterstück im modernen Sinne des Wortes gewandelt.“*<sup>1217</sup> Diese Entkontextualisierung macht die aristotelische Unterscheidung zwischen Rezeptions- und Produktionsästhetik überhaupt erst möglich. Weiters unterlaufe Aristoteles in seiner Geringschätzung der Musik, der Tänze, Gesten und der Mimik die mediale Komplexität der frühgriechischen Tragödie. Der Zuschauer wird zum einseitig *„bespielten“* Objekt, dessen seelische Reinigung, Läuterung *Katharsis* das eigentliche Ziel der Aufführung darstellt, damit aber rein außerästhetische Phänomene bedienen soll: *„Mit seiner Tragödientheorie erweist sich Aristoteles für Nietzsche, (...), als charakteristischer Vertreter der nachtragischen „alexandrinischen“ und damit auch der modernen Kultur.“*<sup>1218</sup>

Die der alexandrinischen Zeit mit ihrer *theoretischen Kultur* vorangehende klassische bzw. archaische Epoche zeitige eine *„tragisch-symbolische Kultur“*. Der Mythos ist das zentrale sinnstiftende Moment archaischer Kulturen, er ist *„holistische Sinnstiftung“*. Angehörige archaischer Kulturen lernen durch den Mythos zu denken, die Welt zu erfahren. Die Kunst ist in diesen Gesellschaften die zentrale, Sinn generierende, Instanz – sie existiert weder für den Rezipienten noch für den Künstler, sondern für sich selbst und begründet auf diese Weise die Welt: *„Die griechische Kunst und vornehmlich die griechische Tragödie hielt vor Allem die Vernichtung des Mythos auf.“*<sup>1219</sup> In *theoretischen* Kulturen wird diese Welterfahrung nun nicht mehr über Ästhetik strukturiert, sondern in theoretischer Auseinandersetzung erfasst – das Symbol wird demnach zur Metapher. Das Denken reicht bis *„in die tiefsten Abgründe des Seins“* und ist im Stande das *„Sein nicht nur zu erkennen, sondern sogar zu c o r r i g i e r e n“*.<sup>1220</sup> Die Kunst verliert ihre monopolistische Deutungshoheit, ihr Vermögen zur Versinnlichung der Welterfahrung, sie wird vom *„Supplement der Naturwirklichkeit“* zur bloßen *„Nachahmung der Naturwirklichkeit“*.<sup>1221</sup>

Eine weitere Nähe zu Strzygowski ergibt sich aus Nietzsches fragmentarischer Arbeit – vor allem im Nachlass finden sich verstreut zahlreiche pointierte Argumente: Besonders tritt dort

---

<sup>1217</sup> Müller, Griechen, 2005, S 38 bzw. Nietzsche, KSA, Bd. I, S 143.

<sup>1218</sup> Müller, Griechen, 2005, S 41.

<sup>1219</sup> Nietzsche, KSA, Bd. I, S 148.

<sup>1220</sup> Ebenda, S 99.

<sup>1221</sup> Die markantesten Symptome für den einsetzenden *„Todeskampf der Tragödie“* (Nietzsche, KSA, Bd. I, S 76) sind Prolog und sophistische Argumentationskultur, die Psychologisierung der Protagonisten auf Kosten des marginalisierten Chors sowie ein inflationär eingesetzter *deus ex machina* als Garant der poetischen Gerechtigkeit in den Tragödien des Euripides. Vgl. Müller, Griechen, 2005, S 45.

Nietzsches Bemühen zu Tage griechisch-archaische Kulturgeschichte in der „Zentralperspektive des Agons“ zu betrachten, „Einheit der Griechen in den Normen des Wettkampfes.“<sup>1222</sup> Aus dieser Agonalität ergibt sich eine besondere Bedeutung des Individuums. Nicht die Zentralperspektive der Macht also ist es, die das zentrale *movens* griechisch-archaischer Kultur darstelle, sondern die einer spezifischen Form von Unabhängigkeit, von leistungsbewusster Eigenständigkeit in intellektuellen, künstlerischen wie in politischen Angelegenheiten: Der Wettkampf „*entfesselt das Individuum.*“<sup>1223</sup> Diese Ausgewogenheit, in der sich „*mehrere Genie`s gegenseitig in Schranken halten*“<sup>1224</sup>, wird von Nietzsche wie auch von Jacob Burckhardt hegemonialisierenden, zentralisierenden Tendenzen vorgezogen.<sup>1225</sup> Der panhellenische Polyzentrismus der archaischen Poleis des siebten und sechsten Jahrhunderts wird als Form der griechischen Eigentlichkeit gesehen.<sup>1226</sup> Dieses Bild einer griechischen Polyphonie der Meinungen, der politischen Individualität ist selbstverständlich als Konkurrenzentwurf zur humanistisch-philhellenischen Imagination des 18. und 19. Jahrhunderts zu sehen: „*Die Abwesenheit einer prinzipiell fundierenden und verpflichtenden Sinnstiftung lässt die Bandbreite und Eigendynamik der bestehenden Existenzoptionen als einen Überfluss sichtbar werden, der sich identifizierenden Vergegenwärtigungsversuchen nur unzureichend erschließt.*“<sup>1227</sup>

Nietzsche, ebenso wie Burckhardt, sahen im Agon – im kämpferischen Wettbewerb – den zentralen Zugang, das Schlüsselprinzip der griechischen Kultur.<sup>1228</sup> „*Der Kampf und die Lust des Sieges wurden anerkannt*“<sup>1229</sup>, der „*Wettkampf*“ darf nie versiegen, dies würde den „*ewige(n) Lebensgrund des hellenischen Staates*“ gefährden.<sup>1230</sup> Im Falle Homers ist diese agonale Lust nunmehr ins Kriegerische übersetzt: Dieses anthropologische Konzept ist

---

<sup>1222</sup> Giorgio Colli, Mazzino Montinari (Hg.), Friedrich Nietzsche, Sämtliche Werke, Kritische Studienausgabe in 15 Bänden, Bd. VII, Nachlaß 1869-1874, S 402, vgl. auch Müller, Griechen, 2005, S 82.

<sup>1223</sup> Nietzsche, KSA, Bd. VII, S 402.

<sup>1224</sup> Giorgio Colli, Mazzino Montinari (Hg.), Friedrich Nietzsche, Sämtliche Werke, Kritische Studienausgabe in 15 Bänden, Bd. VIII, Nachlaß 1875-1879, S 78.

<sup>1225</sup> Zu Burckhardt vgl. Ulf, Instrumentalisierung, 2004, S78ff.

<sup>1226</sup> Vgl. Müller, Griechen, 2005, S 83.

<sup>1227</sup> Ebenda, S 91.

<sup>1228</sup> Ebenda, S 78. „*Weil Freiheit herrschte, die Griechen keine Priesterkaste kannten, gab es schließlich nichts, was nicht dem agonalen Prinzip unterlag. Sogar die Tempel standen miteinander in Wettstreit und auch in der bildenden und literarischen Kunst, auch in der später entstandenen Philosophie herrschte Wettstreit.*“ Vgl. Ulf, Instrumentalisierung, 2004, S 87.

<sup>1229</sup> Giorgio Colli, Mazzino Montinari (Hg.), Friedrich Nietzsche, Sämtliche Werke, Kritische Studienausgabe in 15 Bänden, Bd. I, Nachgelassene Schriften, Homer`s Wettkampf, S 786.

<sup>1230</sup> Nietzsche, KSA, Bd. I, S 788.

existentiell gegen den Humanismus, gegen die Vorstellung Humanität „*möge das sein, was den Menschen von der Natur abschneidet und auszeichnet*“, gerichtet.<sup>1231</sup> Der Wettkampf als zentrale kulturelle Instanz bedingt auch die Betonung des Individuums, des Einzelnen und seines Eigenwertes: „*Der Wettkampf entfesselt das Individuum: und zugleich bändigt er dasselbe nach ewigen Gesetzen.*“<sup>1232</sup> Ins Politische übertragen bedeutet dieser Wettbewerbsgedanke die Ablehnung von politischer Dominanz, Nietzsche redete einer „*polyzentristischen Vielheit der archaischen Verhältnisse*“ das Wort.<sup>1233</sup> Eine zentralisierende, staatliche Organisation in der ein Hegemon dominierte, lehnte er ab.<sup>1234</sup>

Wie später Strzygowski im Alexanderzug sahen auch Nietzsche und Burckhardt das Ende dieser agonalen Herrlichkeit im engen Zusammenhang mit einer eigentlich militärisch-politisch erfolgreichen Unternehmung: „*Die Perserkriege sind das nationale Unglück: der Erfolg war zu gross, alle schlimmen Triebe brachen heraus, das tyrannische Gelüst ganz Hellas zu beherrschen wandelte einzelne Männer und einzelne Städte an. Mit der Herrschaft von Athen (auf geistigem Gebiete) sind eine Menge Kräfte erdrückt worden (...).*“<sup>1235</sup> Der Sieg über die Perser und der daraus resultierende politisch-hegemoniale Anspruch Athens bedeutet das Ende des Agonalen im Feld des Politischen, wie die zeitgleiche alexandrinische Tragödientheorie das Ende dieser archaischen Kunstform bedeutet. „*Das Griechentum muß nach den Perserkriegen zu Grunde gehen. Jene waren das Erzeugnis starker und im Grunde unhellenischer Idealität. Das Grundelement, der heiß und glühend geliebte Kleinstaat, der sich im Ringkampf mit den anderen bethätigte, war bei jenem Kriege überwunden worden, vor allem ethisch. Bis zu ihm existierte nur der trojanische Krieg. Nach ihm nur der Alexanderzug.*“<sup>1236</sup>

Strzygowski fügt sich mit seiner Sehnsucht nach dem *Altgriechischen*, nach der Kultur der Freiheit der voralexandrinischen Griechen, also in eine Tendenz ein. Gleich ihm konnten sich der Sehnsucht nach dem Ursprünglichen viele deutsche Denker der Moderne, unter ihnen Gottfried Benn (1886-1956)<sup>1237</sup>, Stefan George (1868-1933)<sup>1238</sup> oder Martin Heidegger (1889-

---

<sup>1231</sup> Ebenda, S 783.

<sup>1232</sup> Nietzsche, KSA, Bd. VII, S 402.

<sup>1233</sup> Müller, Griechen, 2005, S 86.

<sup>1234</sup> Ebenda, 83.

<sup>1235</sup> Nietzsche, KSA, Bd. VIII, S 108.

<sup>1236</sup> Nietzsche, KSA, Bd. VII, S 46. Für Burckhardt vgl. Ulf, Instrumentalisierung, 2004, S 88, der den Verfall schon im Entstehen der Polis sieht, in der es durch eine „entartete“ Aristokratie zur Tyranis kommen könne.

<sup>1237</sup> Gottfried Benn, Dorische Welt, Eine Untersuchung über die Beziehung von Kunst und Macht, S 824-856, in: Dieter Wellershoff (Hg.), Gottfried Benn, Gesammelte Werke, Bd. II, Frankfurt am Main, 2004. Benns Vision einer dorischen Welt hatte zunächst freilich wenig mit der Strzygowskis gemein:

1976)<sup>1239</sup>, nicht entziehen. Der Paradigmenwechsel in der Anschauung archaischer Kunst, den Heinrich von Brunn und andere in der Mitte des 19. Jahrhunderts vollzogen hatte, führte zu einer Begeisterung, die ihren Höhepunkt in den 1920er Jahren erreichte, zu einer Zeit also, als Strzygowski die Archaik konkret zu politisieren begann. Nietzsche entwarf ein Bild von den Griechen als einer Kultur, die sich ihrer eigenen Grundlagen immer wieder versichern musste und die mit deren Fragilität rechnete. Mit Hilfe des Dionysischen als Gegensatz zur apollinischen Tradition erschufen sie sich ein ästhetisches Universum der eigenen Identität und ihrer Grenzen. Nietzsche als Antiklassizist arbeitet wie Strzygowski an einer Dekonstruktion des Begriffes Klassik, welcher seinerseits Ergebnis eines „klassizistischen“ Blickes sei.<sup>1240</sup>

Karl Christ, der den engen, konstitutiven Zusammenhang zwischen Beforschung der Antike und Entwicklung der Geschichtswissenschaften in mehreren Texten<sup>1241</sup> betont und

---

*„Ihr Königtum ist Machtausübung über alle Maßen, Krieg können sie führen wider welches Land sie wollen (...) Es ist erbliches Königtum, neunhundert Jahre herrschten die Herakliden, (...)“* Ebenda, S 837. *„Der Körper zum Krieg, der Körper zum Fest, der Körper zum Laster und der Körper endlich dann zur Kunst, das war die dorische Saat und die hellenische Geschichte.“* Ebenda, S 840. Auch Benn sieht den Zusammenhang zwischen Kunst und Macht deutet ihn aber gänzlich anders als das „liberale Zeitalter“, welches die „Macht nicht sehen“ konnte. (S 843) Die Kunst sei vielmehr erst aus der Macht entstanden, jedoch: *„der Staat, die Macht reinigt das Individuum, filtert seine Reizbarkeit, macht es kubisch, schafft ihm Fläche, macht es kunstfähig. Ja, das ist vielleicht der Ausdruck: der Staat macht das Individuum kunstfähig, aber übergehen in die Kunst, das kann die Macht nie. Sie können beide gemeinsame Erlebnisse mythischen, volkhaften, politischen Inhalts haben, aber die Kunst bleibt für sich eine einsame und hohe Welt.“* (S 852)

<sup>1238</sup> Für Stefan George hat Karl Schefold die Bedeutung der nachklassizistischen Klassischen Archäologie in ihrer Beachtung vor- und nachklassischer Kulturen für dessen Werk besprochen. Vgl. Karl Schefold, Wirkungen Stefan Georges, Auf drei neuen Wegen der Klassischen Archäologie, S 72-97, in: M.R. Goldschmidt (Hg.), *Castrum Peregrini*, Amsterdam, 1986, Heft 173-174. Schefold verweist im Zusammenhang mit der Entdeckung der Bedeutung orientalischer bzw. römischer Kunst auf Riegl und Wickhoff, auf Strzygowskis Nennung verzichtet er. Schefold schildert die Kontakte Georges zu Archäologen, deren Interesse sich den vor- und nachklassischen Kulturen zugewandt hatte: *„Stefan George fand das Schöperische in der Gegenwart bedroht. Wissenschaft, die nicht Leben weckt, scheint ihm eher Leben zu gefährden.“* Vgl. ebenda S 85. Die Beschäftigung mit antiker Kunst sei kein „Klassizismus: es war neue religiöse Erfahrung, die Freunde Georges das Klassische tiefer erfahren liess.“ (S 93).

<sup>1239</sup> Zu Martin Heideggers Verhältnis zu den Griechen vgl. Michael Steinmann (Hg.), *Heidegger und die Griechen*, Frankfurt am Main, 2007 bzw. weiter unten Nachwort.

<sup>1240</sup> Vgl. Müller, *Griechen*, 2005, S 75.

<sup>1241</sup> Karl Christ, *Griechische Geschichte und Wissenschaftsgeschichte*, Stuttgart 1996, bzw. die dort zusammengefassten Texte wie etwa: *Spartaforschung und Spartabild*, S 09-59 oder *Ernst Curtius und*

herausgearbeitet hat, sah im 19. Jahrhundert die „klassische Epoche“ in der Entwicklung der deutschen Altertumswissenschaften, geprägt durch die „großen Gipfel“ von „Wolf und Humboldt, Boeckh und Hermann, Niebuhr und Mommsen, Creuzer und Welcker, K.O. Müller und Curtius, Gerhard, Brunn und Furtwängler, Droysen, Bachofen und Burckhardt, Jahn, Usner, Rhode und schließlich Wilamowitz“.<sup>1242</sup> Christ konstatierte drei unterschiedliche Entwicklungsphasen der deutschen Altertumswissenschaften: Die Idealisierung, die Verwissenschaftlichung und die Politisierung der Antike. Die erste Phase der Idealisierung ist mit der Arbeit Winckelmanns und der ersten Generation der Philhellenisten konstitutiv verbunden. Nach einer Periode des Vergessens nach seinem Tod im Jahr 1768, machte sich das frühe bzw. mittlere 19. Jahrhundert Winckelmanns Leistungen wiederum. Die geistesgeschichtliche Wirkung der durch Winckelmann angeregten Bewegung, des sogenannten *Zweiten Humanismus* muss zunächst in ihrem konkret politischen Kontext gesehen werden: Frankreich dominierte Europa sowohl kulturell als auch militärisch, deshalb der große strukturelle Erfolg des neuhumanistischen Programms. Otto Kern, der Freund und Studienkollege Strzygowskis aus Berlin, fand in einem Vortrag zur Aktualität der Antike, der im Jahr 1906 in Druck erschien, drastische (und prophetische) Worte: „*Wer einmal später die Kulturgeschichte unseres Zeitalters schreiben wird, muß einem gewichtigen Kapitel Raum geben, das die Überschrift tragen wird: der Kampf um die Antike.*“<sup>1243</sup> Für Kern war dieser Kampf an den Diskurs um die Wandlungen der gymnasialen Pädagogik gebunden, die sich Vorwürfen ausgesetzt sah, nicht mehr zeitgemäß zu sein. Kern stimmte diesen Vorwürfen in Teilen zu und sah das Problem in einem sich auf Winckelmann, der nie in Griechenland gewesen war, berufenen unhinterfragtem Klassik-Verständnis: „*Die Vorstellung von der Antike, wie sie Winckelmann und Lessing gelehrt haben, ist unrichtig.*“ Auch die Vorstellung, Bauformen aus der Antike willkürlich entnehmen zu können, ohne sie mit „*Leben*“ zu füllen, oder eine zeitgemäßen Ausdruck dieser Formen zu finden, trage zu diesem falschen Klassikverständnis bei. Vielmehr müsse ein Griechenbild entwickelt werden, dem es ähnlich wie jenem Arnold Böcklins, „*nicht auf die Imitation der Antike*“ ankäme, sondern auf die „*Weiterentwicklung ihrer Ideen*“.<sup>1244</sup>

---

Jacob Burckhardt, S 123-144. Vgl. weiters: Karl Christ, *Geschichte und Existenz*, Berlin, 1991, hier besonders: *Die Antike im 19. Jahrhundert*, S 35-51. Vgl auch ders., *Hellas*, 1999. Hier spricht Christ von einer „*Dialektik zwischen Alter Geschichte und Wissenschaftsgeschichte.*“ Ebd., S 01.

<sup>1242</sup> Karl Christ, *Die Antike im 19. Jahrhundert*, S 35-51, in ders., *Geschichte und Existenz*, Berlin, 1991, S 35.

<sup>1243</sup> Otto Kern, *Einführung*, S 09-26, in: Otto Kern, *Goethe, Böcklin, Mommsen, Vier Vorträge über die Antike*, Berlin, 1906, hier S 09.

<sup>1244</sup> Ebenda, S 14f.

Das Altertum des Humanismus war für Nietzsche ein „*schlecht erkanntes und ganz gefälschtes*“ – vielmehr ist als ein Beweis „*gegen den Humanismus*“ zu sehen. „*Es ist wahr, der Humanismus und die Aufklärung haben das Alterthum als Bundesgenossen in's Feld geführt: und so ist es natürlich, dass die Gegner des Humanismus das Alterthum anfeinden. Nur war das Alterthum des Humanismus ein schlecht erkanntes und ganz gefälschtes: reiner gesehen ist es ein beweis gegen den Humanismus, gegen die grundgütige Menschennatur usw. Die Bekämpfer des Humanismus sind im Irrthum, wenn sie das Alterthum mit bekämpfen: sie haben da einen starken Bundesgenossen.*“<sup>1245</sup>

#### *Einige verwandte Positionen in der deutschen Geschichtswissenschaft*<sup>1246</sup>

Auf die oben erwähnte *Idealisierung* der Antike ließ Christ eine *Professionalisierung/Verwissenschaftlichung*<sup>1247</sup> und schließlich eine *Politisierung der Antike*

---

<sup>1245</sup> Nietzsche, KSA, Bd. VIII, S 58.

<sup>1246</sup> Beat Näf hat in einer wissenschaftsgeschichtlichen Analyse der Altertumswissenschaften für die zwanziger Jahre in dieser Zeit drei zentrale Themen gesehen: Die „*Verhältnisse des politischen Systems*“, der Polis; die griechische Wirtschaftsgeschichte; den Hellenismus. Vgl. Beat Näf, Deutungen und Interpretation der Griechischen Geschichte in den zwanziger Jahren, S 275-303, in: Hellmut Flashar, Altertumswissenschaft in den 20er Jahren: neue Fragen und Impulse, Stuttgart, 1995, hier S 279. Mit den politischen Implikationen der Sichtweisen der Altertumswissenschaft auf Alexander beschäftigt hat sich Alexander Demandt, Politische Aspekte im Alexanderbild der Neuzeit, Ein Beitrag zur historischen Methodenkritik, S 325-363, in: Fritz Wagner (Hg.), Archiv für Kulturgeschichte, Bd. 54, Heft 2, Köln, Wien, 1972. In der Folge werden hier Positionen referiert, die eine Ähnlichkeit zu Strzygowskis Konzept aufweisen. Dass die Kritik Alexanders in den Altertumswissenschaften jedoch keineswegs dominant war, weist Demandt, Politische, Aspekte, 1972 nach. Auch nationalsozialistisch inspirierte Interpretationen kommen keineswegs ausschließlich zu einem kritischen Alexanderbild. Eine Auswahl der von 1933 bis 1939 erschienenen Schriften zu Alexander bzw. dem Hellenismus gibt Hermann Bengtson, Alexander und der Hellenismus. Ein Forschungsbericht über Neuerscheinungen, S 168-187, in: Welt als Geschichte, Bd. 5, 1939, erneut abgedruckt in: Hermann Bengtson, Kleine Schriften zur Alten Geschichte, S 241-267, München, 1974. Ebenso ist eine historiographische Übersicht der hier relevanten Standpunkte bei Jakob Seifert, Alexander der Große, Darmstadt, 1972, S 186ff zu finden.

<sup>1247</sup> Christ, Antike im 19. Jahrhundert, S 39f. Die Periode der Verwissenschaftlichung der Antike war wissenschaftsgeschichtlich zunächst von der Vermittlung eines sehr breiten Ausbildungshorizontes geprägt. Trotz allen Bemühens einer Objektivierung war die Mehrzahl der Positionierungen auch in dieser Phase noch immer von der Idealisierung der Griechen geprägt. Vgl. Sünderhauf, Griechensehnsucht 2004, S XVI. Die „*ungewöhnliche Breitenwirkung dieser Auffassungen fußte auf dem Bildungssystem des 19. Jahrhunderts, als bürgerliche Bildung und humanistische Bildung weithin*

folgen. Unter letzterer ist zu verstehen, dass die „*Antike zur großen Rüstkammer für Konservative wie für Liberale, für Demokraten wie für Sozialisten wurde.*“ Die politische Agenda des frühen 19. Jahrhunderts, etwa die Befreiungskriege, wirkte offenbar maßgeblich auf Stil und Themenwahl altertumswissenschaftlicher Forschungen. Herausragendes Beispiel hierfür ist Theodor Mommsens *Römische Geschichte*, welche ohne Bezugnahme auf die politischen Ideale des liberalen 1848ers nicht verstanden werden könnten. Der Geschichte der römischen Republik werde das „*zeitgemäße Telos einer nationalen Einigung Italiens durch Rom*“ unterstellt – gemeint ist wohl auch die nationale Einigung Deutschlands.<sup>1248</sup>

Strzygowskis These von der indogermanischen Herkunft der Griechen bedeutet nichts anderes als die Integration metapolitisch virulenter Mentalitäten in sein Geschichtsbild, und kann daher einer *Politisierung* der Antike zugerechnet werden. Eine seiner letzten Stellungnahmen zum Thema, der weiter oben bereits erwähnte Aufsatz *Die Akropolis in Athen vom Nordstandpunkt*, ließ Strzygowski in der von H.F.K. Günther mitherausgegebenen Zeitschrift *Rasse* erscheinen.<sup>1249</sup> Günther, ein wissenschaftlicher Außenseiter, hatte seit 1930 einen durch den nationalsozialistischen Minister Thüringens Frick vermittelten Lehrstuhl für Sozialanthropologie in Jena inne.<sup>1250</sup> Auch Günther hatte sich einschlägig interessiert, im Jahr 1929 erschien seine *Rassengeschichte des hellenischen und römischen Volkes*.<sup>1251</sup> Ähnlich wie Strzygowski stellt auch er einen Prozess der „*Entnordung*“ fest, freilich nicht unter gleichen Prämissen. So hätte nach Günther der Demokratisierungsprozess zu einer „*Entnordung*“ beigetragen, Strzygowski hatte freilich im

---

*identisch waren. Die wissenschaftliche Erforschung und die Darstellungen der griechischen Geschichte konnten damals auf dem gediegenen Substrat gymnasialer Bildung aufbauen, auf Voraussetzungen, die eine hohe gesellschaftliche Anerkennung solcher Vermittlung ebenso garantierten wie eine entsprechende Resonanz.*“ (Vgl. Christ, Hellas, 1999, S 66.) In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts kam es darüber hinaus zu einer Institutionalisierung der Altertumswissenschaften, zu einer Etablierung unterschiedlicher wissenschaftlicher Institutionen, einer Spezialisierung wissenschaftlicher Forschung sowie zu einem Ausbau der Studienmöglichkeiten. Die hohe Anzahl neuer Publikationsmöglichkeiten beschleunigte den wissenschaftlichen Diskurs. Weiters entwickelten sich auch editorische Großprojekte wie die Realenzyklopädie der Klassischen Altertumswissenschaften oder das Handbuch der Altertumswissenschaft. (Vgl. Christ, Antike im 19. Jahrhundert, S 41f.)

<sup>1248</sup> Christ, Antike im 19. Jahrhundert, S 43f.

<sup>1249</sup> Josef Strzygowski, Akropolis, 1934.

<sup>1250</sup> Näf, Deutungen, 1995, S 294.

<sup>1251</sup> Hans Friedrich Karl Günther, Rassengeschichte des hellenischen und römischen Volkes, München, 1929.

Gegensatz dazu die Entwicklung zu absoluten Herrschaftssystemen als Entartung nordischen Naturrechts, als Etablierung einer „Macht“, gesehen. Enger an Strzygowski – mit Ausnahme der Bewertung Alexanders selbst – scheinen die Stellungnahmen des Leipziger Althistorikers Helmut Berve (1896-1979) gebunden zu sein.<sup>1252</sup> Die Gleichsetzung indogermanisch = nordisch zurückweisend, wendet er sich auch dagegen *a priori* die kulturelle Superiorität einer Rasse anzuerkennen. Jedoch kann die Antike „ein besserer Lehrmeister“ sein, als andere Zeiten, deren „ethnische Struktur entweder so undurchsichtig ist, dass keine Erkenntnis daraus gewonnen werden kann, oder so unbekannt ist, dass nur allzuviel freier Raum für willkürliche, oft rührend primitive Konstruktionen bleibt.“ Wie Strzygowski sieht auch Berve die Problematik in erster Linie im Hellenismus hervortreten: „Es sei nur hingedeutet auf die artbewußte Behauptung des Makedonen- und Griechentums in der ersten Zeit des Hellenismus, der dann durch die zunehmende Vermischung der Abendländer mit den Orientalen seine Lebenskraft verlor, (...) schließlich auf den Untergang der antiken Welt überhaupt, der nicht zuletzt durch die Zersetzung der herrschenden Rasse bedingt war. Mir scheint, hier ist Brauchbareres zu lernen als aus den Utopien über Rasseverhältnisse in grauester, schlechthin unbekannter Vorzeit.“<sup>1253</sup> Mit Berves Folgerungen, nämlich dass es die humanistische Bildung sei, die im Stande wäre, Klarheit und Ordnung, „Zucht nämlich, des allzu zuchtlos gewordenen Geistes“ herzustellen, würde sich Strzygowski am allerwenigsten einverstanden erklären. Der 1862 geborene Althistoriker Ulrich Wilcken resümierte 1924: „Den Höhepunkt ihrer schöpferischen Kraft hatten die Griechen doch in jenen Generationen erreicht, deren stolzes nationales Selbstbewußtsein in dem Gegensatz der ‚Hellenen‘ und ‚Barbaren‘ seinen formelhaften Ausdruck gefunden hatte. Dagegen ihre Hinneigung zu der schön klingenden Phrase des ‚Weltbürgertums‘, mit der sie ihr Bestes, ihr schwer errungenes Nationalgefühl aufgaben und dem Internationalismus Tür und Tor öffneten, gehört zu den Momenten, die zu ihrem allmählichen Niedergang, den wir seit dem 2. Jahrhundert vor Christus verfolgen können, geführt haben. Die Betrachtung des Hellenismus unter diesem Gesichtspunkt ist auch für uns heute noch sehr lehrreich.“<sup>1254</sup> Wilcken lehnte die Idee der Weltherrschaft, entstanden im alten Orient, prinzipiell und konsequent ab: „Weltherrschaft pflegt, wie schon die Geschichte der alten orientalischen Weltreiche lehrt, zur Völkermischung und zur Nivellierung der nationalen Eigenheiten zu führen, nimmt also den Völkern das Beste und das Höchste, was sie haben,

---

<sup>1252</sup> Zu Berve vgl. Demandt, Politische Aspekte, 1972, S 342.

<sup>1253</sup> Zit. nach Christ, Hellas, 1999, S 247.

<sup>1254</sup> Ulrich Wilcken, Griechische Geschichte im Rahmen der Altertumsgeschichte, Oldenburg, München, 1924, S 216.

und schon darum wird man Heinrich v. Treitschke zustimmen, wenn er von dem 'vernunftwidrigen Ziel der Weltherrschaft' sprach."<sup>1255</sup>

Der Österreicher Fritz Schachermeyr (1895-1987) wurde im Jahr 1931 nach Jena berufen und betonte nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten rassenbiologische Kriterien in der Alten Geschichte.<sup>1256</sup> Diese Kriterien scheinen jedoch eher persönlich geprägt gewesen zu sein, „Rasse allein nach wenigen auffallenden Körpermerkmalen“ zu definieren, erschien ihm unzulänglich.<sup>1257</sup> Schachermeyrs zentrale Forschungsinteressen dieser Zeit berührten ein Kernthema Strzygowskis. In der 1944 erschienenen Monographie *Indogermanen und Orient* schildert Schachermeyr indogermanische Kulturen in ihrer Auseinandersetzung mit dem Orient.<sup>1258</sup> Die Griechen werden darin allerdings nur kurz erwähnt, da die athenische Demokratie eine Verkörperung des nordischen Vereinsgedankens darstellen könnte, wird sie nicht grundsätzlich abgelehnt.<sup>1259</sup>

Die Ablehnung Alexanders sowie des Hellenismus hat in der deutschen Geschichtswissenschaft lange Tradition. So sah bereits Wilhelm von Humboldt 1807, in der Tradition des Freiheitsbegriffes der Deutschen Klassik stehend, die „*Geschichte des Verfalls und Untergangs der griechischen Freistaaten*“ mit Philipp II und Alexander dem Großen beginnen: „Die wahre Periode des Verfalls Griechenlands war schon die Regierung Phillips und Alexanders; nicht bloss die innere Freiheit, sondern auch die äußere Unabhängigkeit war damals schon zum bloßen Namen geworden.“<sup>1260</sup> Explizit Stellung zu diesem Problem nahm auch Johann Gustav Droysen in seiner 1833 erschienenen *Geschichte Alexanders des Großen*: „Denselben Kampf wiederholen die Jahrhunderte unablässig; dieselbe Angst treibt die Völker Asiens gen Westen, dasselbe Verlangen den Abendländer zum heiligen Grabe, zu den Schätzen Golkondas, zum verschollenen Golde des Altai; mit allen Waffen der Gewalt und List, der Wildheit und Bildung, des Glaubens und Wissens, der Masse und des Gedankens treten neue und neue Völker in die Schranken, und nur die Potenzen ihrer Gewalt unterscheiden sie. Schon nistet Asien am Herzen Europas schon hat Europa die Tore des hohen Asiens erbrochen; wer kennt die Zukunft? Aber einst, wenn aus Abend und

---

<sup>1255</sup> Wilcken, Griechische Geschichte, 1924, S 258.

<sup>1256</sup> Schachermeyr ist einer jener ns-affinen Altertumswissenschaftler, die zu einem kritischen Alexanderbild neigen. Vgl. Demandt, Politische Aspekte, 1972, S 350.

<sup>1257</sup> Christ, Hellas, 1999, S 252.

<sup>1258</sup> Fritz Schachermeyr, *Indogermanen und Orient, Ihre kulturelle und machtpolitische Auseinandersetzung im Altertum*, Stuttgart, 1944.

<sup>1259</sup> Ebenda, S 193ff.

<sup>1260</sup> Humboldt, *Geschichte des Verfalls und Untergangs* 1904, S 172.

*Morgen der letzte Kampf entschieden ist, dann wird die Ruhe des schweigenden Anfangs wieder sein und die Geschichte hinweilen in eine neue Welt.*<sup>1261</sup>

Droysens Konzept des Hellenismus, welches laut Karl Christ als von „*kaum zu überschätzender Bedeutung*“ gewertet werden muss, sprach von einer Vermischung griechischer und orientalischer Kultur. Das Phänomen war für ihn identisch mit einem vielfältigen Austauschprozess, keineswegs mit der einseitigen Ausbreitung griechischer Formen und Inhalte. Dieser Austauschprozess steht jedoch nicht unter negativen Vorzeichen, wodurch Droysen zu einer grundsätzlichen Neubewertung der Jahrhunderte nach Alexander dem Großen kam.<sup>1262</sup> Ein Geschichtsbild, das eine Art kulturimperialistische Ausbreitung hellenischen Stils diagnostizierte, wurde durch ein interdependentes Modell ersetzt.

Vernichtend urteilte Barthold Georg Niebuhr (1776-1831) was die metapolitischen Auswirkungen der Regierung Alexanders betraf: Einerseits warf er ihm eine Verschmelzung der Europäer mit den Asiaten vor, andererseits kritisierte er auch Alexanders Lebenswandel. Grundlegender Vorwurf war jedoch, dass Alexander das Ende der griechischen Kultur besiegelte indem er sie barbarisierte und eine Nation ohne Eigenschaften entstehen lassen wollte. Explizit waren diese Vorwürfe gegen das Schlegelsche Alexanderbild gerichtet.<sup>1263</sup>

Eine kritische Einschätzung der Person Alexanders des Großen unternimmt auch Karl Julius Beloch (1854-1929). Dieser beurteilt Alexander im dritten und vierten Buch seiner *Griechischen Geschichte* durchwegs negativ. So sei ihm sein Vater Phillip II von Makedonien als Staatsmann überlegen gewesen, dieser habe nämlich, „*wie die Männer von 1848 es gewesen sind, die der deutschen Einheit den Boden bereitet haben*“, versucht Hellas zu einigen.<sup>1264</sup> Als Feldherr habe Alexander von den Erfahrungen der Generäle Phillips gezehrt.<sup>1265</sup> Für unseren Ansatz relevanter scheint, dass auch Alexanders Selbstinszenierung als Gottkönig kritisch betrachtet wird: „*Auch die Forderung der*

---

<sup>1261</sup> Johann Gustav Droysen, *Geschichte Alexanders des Großen*, 1833, Einleitung.

<sup>1262</sup> Christ, *Hellas*, S 20. Demandt merkte an, dass Droysens Alexanderbild wesentlich durch dessen Sympathien für Alexanders Engagement einer nationalen Einheit Makedoniens und Griechenlands geprägt war. Droysen sah Anklänge an Preussens Rolle im Einigungsprozess Deutschlands. Vgl. Demandt, *Politische Aspekte*, 1972, S 331 bzw. S 334 zur Fraglichkeit der Rolle Preussens/Makedoniens innerhalb der deutschen Altertumswissenschaft.

<sup>1263</sup> Vgl. dazu Demandt, *Politische Aspekte*, 1972, S 328. Niebuhrs Sicht auf Alexander scheint durch dessen eigene Erfahrungen mit Napoleon beeinflusst gewesen zu sein.

<sup>1264</sup> Karl Julius Beloch, *Griechische Geschichte, Bis auf Aristoteles und die Eroberung Asiens*, Bd. III, Erste Abteilung, Berlin, Leipzig, 1922, S 525.

<sup>1265</sup> Karl Julius Beloch, *Griechische Geschichte, Die griechische Weltherrschaft*, Bd. IV, Zweite Abteilung, Berlin, Leipzig, 1927, S 300.

*Proskynesis hat Alexander nicht durchsetzen können und nur unnötig böses Blut damit gemacht. Die Anerkennung als Gott aber hat er erreicht und damit unzählige in ihren religiösen Gefühlen oder in ihrer Manneswürde verletzt“.*<sup>1266</sup> Auch im Mutterland selbst wurde nach Belochs Auffassung die Apotheose Alexanders alles andere als unkritisch aufgenommen: *„Die orientalische Auffassung, dass der Monarch ein Wesen höherer Art sei, war damit auch in Griechenland zur Anerkennung gelangt, zunächst allerdings nur offiziell und ohne dass sie in der öffentlichen Meinung einen Rückhalt gehabt hätte. Aber die griechische Monarchie hat seitdem an dem Kultus des Herrscherhauses festgehalten; von ihr haben ihn die römischen Kaiser übernommen, und weiter die neuen Völker, deren Majestätsbegriff ja nichts anderes ist, als eine Umbildung jenes Kultus, und ganz demselben Zwecke dient, zwischen Volk und Herrscher eine Schranke zu ziehen. So ist die Einführung der göttlichen Verehrung des Herrschers durch Alexander ein Ereignis von tiefgreifender weltgeschichtlicher Bedeutung geworden. Zum erstenmal hatte der besiegte Orient auf jener Bahn, die das freiheitsstolzeste aller Völker im Laufe der Jahrhunderte zum Byzantinismus geführt hat.“*<sup>1267</sup>

Hermann Bengtson (1909-1989) gewann ein positiveres Bild zu Alexander, dessen Reich weitgehend aus selbstständigen Staaten zusammengesetzt gewesen sei, und der die umstrittenen Proskynese „alsbald fallen“ ließ, nachdem diese „bei den Makedonen und Griechen auf schroffste Abneigung“ gestoßen war.<sup>1268</sup>

Eduard Meyer (1855-1930) schloss sich durchwegs jener kritischen Auffassung, gerade was das Problem des Gottkönigtums betrifft, an.<sup>1269</sup> Bereits in der frühen Abhandlung *Untergang des Alterthums* (1871) postuliert Meyer: *„Der Charakter des Hellenismus ist zusammengesetzt aus dem knechtischen Sinn der Asiaten und der äußerlichen Bildung der Hellenen: Er ist begründet auf Despotismus und Weltmonarchie – wenn ich so die Herrschaft über mehrere verschiedene Völker nennen darf. Beide unterdrückten die Selbstständigkeit und Freiheit des einzelnen wie des Volkes vollkommen. Das höchste Gut des Europäers, die Freiheit, musste daher verloren gehen, er sank zum Asiaten herab. Höchstmöglicher*

---

<sup>1266</sup> Beloch, Griechische Geschichte, IV, 2, 1927, S 305

<sup>1267</sup> Karl Julius Beloch, Griechische Geschichte, Die griechische Weltherrschaft, Bd. IV, Erste Abteilung, Berlin, Leipzig, 1925, S 48. Zu Belochs Position vgl. Demandt, Politische Aspekte, 1972, S 339f. Beloch protestierte gegen die oftmalige Überhöhung Alexanders durch die Tradition, die zu seiner Beschreibung mythologische Begriffe entlehnte. Vgl. ebenda S 344.

<sup>1268</sup> Bengtson, Alexander und der Hellenismus, 1939, S 169f bzw. S 172 f.

<sup>1269</sup> Eduard Meyer, Untergang des Alterthums, S 265-314 in: ders., Kleine Schriften, Band 1, Halle 1924. Vgl. auch Christ, Hellas, 1999, S 121.

*sinnlicher Lebensgenuß wird daher mehr und mehr sein höchstes Gut;*<sup>1270</sup> Aber noch 1905 urteilt er im Sinne eines interdependenten Kulturmodells: Mit „*der Aufrichtung der makedonischen Weltherrschaft und der hellenischen Weltkultur setzt zugleich eine rückläufige Bewegung ein, das Eindringen orientalischer Anschauungen und Lebensformen in die abendländische Kultur.*“<sup>1271</sup>

Auch aus wirtschaftshistorischer Sicht kam man zu ähnlichen Ergebnissen, wie Strzygowski aus kunstwissenschaftlicher. So betonte Friedrich Oertel, dass zwar die antike „*soziale Frage*“ durch die Monarchie gelöst wurde, allerdings auf Kosten der „*politische(n) Freiheit*“. Die soziale Frage „*mußte ihr Ende finden zum Teil schon durch das Perserreich, in größerem Umfang durch die hellenistischen Monarchien, allgemein schließlich durch das römische Kaisertum. (...) Mit der Übernahme dieser Aufgaben durch die Monarchen vollzieht sich freilich gleichzeitig das Eingehen der griechisch-römischen Staatsform in die orientalische. Die Selbstverteidigung des Bürgers hört auf. Er wird zum Untertan.*“<sup>1272</sup>

Größe Ähnlichkeit und Parallelität zu Strzygowski ergaben sich hinsichtlich Otto Kerns Sicht Alexanders des Großen. In dem 1938 erschienen dritten Teil der *Religion der Griechen*<sup>1273</sup> greift er Alexanders Verhältnis zur Religion auf – ein Thema welches bis auf ein Werk Helmut Berves 1926 – von der Alten Geschichte eher vernachlässigt blieb.<sup>1274</sup> Alexander scheint zum einen völlig durch den homerischen Götterkosmos geprägt gewesen zu sein<sup>1275</sup>, zum anderen hielt er seinen eigenen Lebensweg von göttlicher Vorsehung prädestiniert: „*Sein ganzes Leben und Wirken galt ihm von den Göttern bestimmt.*“, und weiter: „*Er fühlte sich selbst nicht nur als göttliches Werkzeug, sondern auf göttliches Geheiß auch als Gott.*“ Nach *Perserart*, also proskynetisch, ließ sich Alexander daher auch von seinen

---

<sup>1270</sup> Zit. nach: Christhard Hofmann, Die Selbsterziehung des Historikers. Zur intellektuellen Entwicklung des jungen Eduard Meyer (1855-1879), S 208-254, in: W.M. Calder, Alexander Demandt (Hg.), Eduard Meyer, Leben und Leistung eines Universalhistorikers, Leiden, 1990, S 218.

<sup>1271</sup> Meyer, Untergang, 1924, S 288.

<sup>1272</sup> Friedrich Oertel, Die soziale Frage im Altertum, S 1-18, Neue Jahrbücher für Wissenschaft und Jugendbildung 3, 1927. Erneut abgedruckt in ders., Kleine Schriften zur Wirtschafts- und Sozialgeschichte des Altertums, 1975, S 19-39. Hier zit. nach Ines Stahlmann, „Nebelschwaden eines geschichtswidrigen Mystizismus“?, Deutungen der Römischen Geschichte in den zwanziger Jahren, S 303-329, in: Hellmut Flashar, Altertumswissenschaft in den 20er Jahren: neue Fragen und Impulse, Stuttgart, 1995, hier S 317. Zu Oertels Kritik an Alexander vgl. auch Demandt, Politische Aspekte, 1972, S 352.

<sup>1273</sup> Otto Kern, Die Religion der Griechen, Dritter Band, Von Platon bis Kaiser Julian, Berlin, 1938.

<sup>1274</sup> Ebenda, S 38, Anm. 1

<sup>1275</sup> Ebenda, S 50.

makedonischen Soldaten verehren, was offenbar Konflikte hervorrief, denn: „*Aber die Verehrung eines Menschen, auch eines Herrschers, kannten die Hellenen nicht, wenn wir von einzelnen Persönlichkeiten wie Empedokles, Lysander, Parrhasios und dem `verrückten` Arzte Menekrates absehen.*“<sup>1276</sup> Zwar findet sich bei Kern nicht dieselbe Voreingenommenheit gegenüber Alexander, eher der Versuch Verständnis für dessen „*Drang zur Göttlichkeit*“ aufzubringen, in der Diagnose von Alexanders Sehnsucht zur Apotheose, zur Selbstvergöttlichung und Auserwählung, kommt er jedoch zu keinem anderen Ergebnis als Strzygowski: Die göttliche Verehrung von Phillip von Makedonien und seinem Sohn Alexander dem Großen „*nicht unbeeinflusst durch den orientalischen Herrscherkult*“, stand am Beginn des Glaubens an ein „*Gottmenschentum der zum Führer begnadeten Herrscherpersönlichkeit.*“ Dieses Gottmenschentum billigten sich die Praktiker der Macht in der Nachfolge Alexanders, die hellenistischen Herrscher und römischen Kaiser ebenso zu.<sup>1277</sup> Spätestens im zweiten Jahrhundert v. Chr. sei das Gottesmenschentum als griechisch-orientalischer Export nach Rom gedrungen.<sup>1278</sup> Die Expansion Alexanders nach Osten sowie die Übernahme dortiger höfischer Gebräuche bedeutete auch Kern den Einbruch von unhellenischem, orientalischem Gedankengut: „*Alexanders Gottmenschentum ist eine Frucht des Orients. Durch Demetrios Poliorketes ist die orientalische Auffassung des Herrschertums in die athenische Polis eingedrungen.*“<sup>1279</sup> Diese „*politische Religion*“ (Kern) tritt gegen Ende des 4. Jahrhunderts auf und ist eine direkte Konsequenz aus dem Handeln Alexanders: „*Die Religion wird jetzt zur Führerin des Staates, indem sie seinen Führer zum Gott macht.*“<sup>1280</sup> Auch Kern zieht demnach den Schluss einer machtpolitischen Instrumentalisierung der Religion. Diese Instrumentalisierung sei jedoch nichts genuin hellenisches, vielmehr handle es sich dabei um Sitten und Gebräuche des Orients, welche zunächst die athenische Polis unterwandern sollten und schließlich auch die römischen Imperatoren legitimierten.

#### IV. Statt eines Nachworts: Strzygowski – der Philhellene als (Konservativer) Revolutionär?

##### I

Stammte Strzygowski (Abbildung 97) zwar aus Österreichisch-Schlesien und hatte auch polnische Vorfahren, so gibt es doch keinen Zweifel an seinem Selbstverständnis

---

<sup>1276</sup> Ebenda, S 55f.

<sup>1277</sup> Ebenda, S 111.

<sup>1278</sup> Ebenda, S 231.

<sup>1279</sup> Ebenda, S 116. Demetrios I. Poliorketes war ein Diadochenherrscher makedonischer Herkunft und einer der ersten Vertreter des von Kern geschilderten orientalisch-asiatischen Königtums.

<sup>1280</sup> Ebenda, S 114.

Angehöriger der deutschen Nation zu sein.<sup>1281</sup> Strzygowski selbst hat diesbezüglich nie Zweifel aufkommen lassen, wie auch anhand der von ihm bezogenen Positionen, die in der vorliegenden Arbeit wiedergegeben wurden, absehbar ist. Zweifellos haben die meta- sowie die realpolitische Lage sowohl im ethnisch gemischten Biala-Bielitz als dann später auch in Graz ein bestimmtes Problembewusstsein entstehen lassen bzw. hat sich daraus die Notwendigkeit klarer Bekenntnisse ergeben. Graz, wo Strzygowski seit 1892 Kunstgeschichte unterrichtete, war stark durch einen nationalen Liberalismus geprägt, der die deutsche Identität der Stadt sehr stark betonte – unzweifelhaft hat dieses Klima auch Strzygowski beeinflusst.<sup>1282</sup> Strzygowskis Mentalität ist Teil einer Geistesgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts, seine Verstrickungen in ihr waren Thema der vorliegenden Arbeit. Abschließend soll nun der Versuch unternommen werden, einen zukommenden Platz in einer genaueren politischen Verortung zu finden, die durch die Nähe zu den *Völkischen* bereits skizziert wurde.

---

<sup>1281</sup> Karasek-Langer, *Zunft- und Wanderzeit*, 1932, S 33, „*Der Großvater Josef Strzygowskis des Aelteren (des Vaters Strzygowskis, Anm. HS), wohl ein gebürtiger Pole, war vor 1777 aus der Gegend von Pilzno (Mittelgalizien) nach Biala gekommen, hatte 1777 dort eine Kunzendorferin namens Linnert geheiratet und wurde durch diese Hochzeit, sein Handwerk und seine Umwelt bald eingedeutscht – sofern er nicht schon von früher das Deutsche beherrschte.*“ Zur „*Eindeutschung*“ der Familie Strzygowski vgl. dazu auch ders., *Strzygowski. Lebensbild*, in: *Josef Strzygowski 70*, Kattowitz, 1932, S 36-46, hier S 36. Spätestens in Strzygowskis Großvater Franz seien alle Spuren des Polnischen „*getilgt*“, er besuchte die deutsche Schule, korrespondierte und verkehrte auf Deutsch. Das „*Deutschwerden*“ der Familie müsse deshalb so stark betont werden, da es „*von polnischer Seite*“ Behauptungen gäbe, der Kunsthistoriker Josef Strzygowski sei Pole, seine Werke müssten dem polnischen Geistesleben zugerechnet werden. Vgl. ebd. S 37, Anm. 1. Ebenda S 44 berichtet Karasek-Langer jedoch auf die, einem Ruf an die Universität Warschau folgenden, dreijährigen Verhandlungen zur Ausgestaltung eines Instituts. Strzygowski zeigte sich „*als Deutscher*“ über diese Anerkennung erfreut. Hanslik, *Biala*, 1909, S 225 berichtet von einer „*Germanisierung*“ von im 18. Jahrhundert nach Biala eingewanderten Polen. Diese Einwanderung sei im Zusammenhang mit dem wirtschaftlichen Aufschwung gestanden, einzelne wären „*doppelsprachig*“ gewesen: „*Damals wurde die Stadt den Slawen Herr, und die Einsiedler wurden germanisiert. Aus den Zunftbüchern der Stadt ließe sich dieser interessante Prozeß leicht darstellen. Daraus würde sich eine Aufklärung über viele Hunderte der städtischen Geschlechter ergeben, die slawische Namen und deutsche Nationalität vereinigten.*“ Noch Maranci, *Historiography*, 2001/02, S 304 geht von einem polnischen Vater Strzygowskis aus. Strzygowski habe sich jedoch dem deutschen Zweig der Familie seiner Mutter zugewandt, da die universitäre Laufbahn mit deren aristokratischer Herkunft besser vereinbar gewesen sei, als mit der merkantilen Tätigkeit seines „*polnischen*“ Vaters.

<sup>1282</sup> Vgl. Heidemarie Uhl, *Kulturelle Strategien nationaler Identitätspolitik in Graz um 1900*, S 83-103, in: Johannes Feichtinger, Peter Stachel (Hg.), *Das Gewebe der Kultur, Kulturwissenschaftliche Analysen zur Geschichte und Identität Österreichs in der Moderne*, Innsbruck, Wien, München, 2001.

Im *Handbuch der Konservativen Revolution in Deutschland* findet sich ein Eintrag zu Josef Strzygowski, der ihn als Wissenschaftler im Umkreis der Konservativen Revolution verzeichnet.<sup>1283</sup> Ob der an sich paradoxe Terminus einer konservativ-revolutionären Geisteshaltung abschließend klärbar sein wird, bleibt angesichts der unterschiedlichen Positionen, die darunter subsumiert werden können und werden, unklar.<sup>1284</sup> Als Oberbegriff für diese Haltungen hat sich Konservative Revolution jedoch durchgesetzt, und ist als eine der „*erfolgreichsten Schöpfungen der neuen Ideengeschichtsschreibungen*“ bezeichnet worden, die trotzdem eigentlich „*unhaltbar*“ sei und mehr „*Verwirrung als Klarheit*“ stifte.<sup>1285</sup> Die Paradoxie dieses Begriffes, der einerseits aus dem Impetus der *Bewahrung* schöpft, andererseits jedoch gerade das Gegenteil dieses bewahrenden Impulses, die Revolution, im Titel trägt, spiegelt die konträren Haltungen ihrer Protagonisten, ist deshalb aber auch geeignet, die widersprüchlichsten Ansätze zu integrieren.

Als zentrales, verbindendes Projekt der so unterschiedlichen Intellektuellen, könnte der Versuch gesehen werden, auf die Herausforderungen der Moderne in einer Weise zu reagieren, dass imaginiert vormoderne Strukturen, wie etwa die der Nation, in dieser Moderne weiterbestehen, ja an ihr teilhaben, können. Einzelne Protagonisten dieser Konservativen Revolution, wie etwa die Gebrüder Jünger, integrierten die Moderne und ihre Hervorbringungen (Ernst Jünger, *Der Arbeiter*) gar in ihre Vorstellung von Nation, Teile, wie etwa das Gros der *Völkischen* lehnte die Moderne und ihre Verwerfungen an sich ab. Im Gegensatz zu einem herkömmlichen Konservatismus, der sich um die Bewahrung einer Tradition bemüht, war es einem der Begründer der Konservativen Revolution, Arthur Moeller van den Bruck, darum gegangen dieses zu Bewahrende erst neu zu schaffen: „*Konservativ ist, Dinge zu schaffen, die zu erhalten sich lohnt.*“<sup>1286</sup> Insofern ist die Revolution Teil eines Prozesses des Hervorbringens von Werten, um deren Erhalt in der Folge gerungen werden soll. Die alten Formeln des Konservatismus funktionierten angesichts der kaiserlosen Zustände der Weimarer Republik nicht mehr, die *Nation* füllte ein Vakuum aus, das Hof und Kirche hinterlassen hatten. Richard Herzinger hat die Konservative Revolution als einen

---

<sup>1283</sup> Armin Mohler, Karlheinz Weissmann, *Die Konservative Revolution in Deutschland 1918-1932*, Ein Handbuch, Graz, 2005. Ebenda S 105, S 218 bzw. S 363 wird Strzygowski als ein die Konservative Revolution stark beeinflussender Wissenschaftler bezeichnet.

<sup>1284</sup> Der von Armin Mohler 1949 als Titel seiner Dissertation *Die Konservative Revolution in Deutschland* bei Herman Schmalenbach und Karl Jaspers eingeführte Begriff wurde etwa durch Stefan Breuer, *Die „Konservative Revolution“ – Kritik eines Mythos*, S 585-607 in: *Politische Vierteljahresschrift*, Heft 4, 1990 kritisiert.

<sup>1285</sup> Stefan Breuer, *Anatomie der Konservativen Revolution*, Darmstadt, 1993, S 04 sowie 09.

<sup>1286</sup> Arthur Moeller van den Bruck, *Das Dritte Reich*, Hamburg, 1931, S 202.

Übermodernismus beschrieben, der „aus der Dynamik der Moderne die Energie beziehen will, die er zur Überwindung eben dieser Moderne einsetzen will.“<sup>1287</sup>

Strzygowski hat in einem am Vorabend des Ersten Weltkrieges erschienenen Text eine Welt ohne Kunst im eigentlichen Sinne beschrieben, und dabei Argumente vorgebracht, die eine gewisse Verwandtschaft seiner Ideen zur *Konservativen Revolution avant la lettre* erkennen lassen.<sup>1288</sup> Die zeitgenössische Kunst, so argumentiert Strzygowski, habe in ihrer durch die „Großstadt“ bedingten „Mannigfaltigkeit“ an Bedeutung verloren.<sup>1289</sup> Künstler arbeiteten isoliert, abgehoben in ihren eigenen Ausdruck vertieft, die existierenden naturalistischen und impressionistischen Kunstströmungen seien eher Wissenschaft als Kunst, ihre Beurteilung ließen die Künstler allein durch Kollegen zu. „Was wir brauchen, ist nicht Darstellung der Wahrheit – die ist Sache der Wissenschaft -, sondern auf Wirkung losgehender seelischer Ausdruck, den wir glücklich vom kulturell gegebenen Gegenstande trennen gelernt haben.“<sup>1290</sup> Dies sei zunächst theoretisch geäußert worden, in einer Denkschrift des

---

<sup>1287</sup> Richard Herzinger, Kulturkrieg und utopische Gemeinschaft. Die >>Konservative Revolution<< als deutscher antiwestlicher Gegenmodernismus, S 14-39, in: Volker Eickhoff, Ilse Korotin (Hg.), Sehnsucht nach Schicksal und Tiefe: Der Geist der Konservativen Revolution, Wien, 1997.

<sup>1288</sup> Uwe Puschner hat betont, dass etwa die *völkische Bewegung*, der Strzygowski zugerechnet werden muss, und die ein Teil der *Konservativen Revolution* ist, ihre Wurzeln nicht in der Weimarer Republik hätte, sondern bereits im Kaiserreich entstanden sei. Vgl. Puschner, *völkische Bewegung*, 2001, S 12.

<sup>1289</sup> Strzygowski, *Bildende Kunst*, 1913, S 486. Laut Karasek-Langer wäre Strzygowski bereits während seiner durch eine schwere Herzerkrankung ausgelösten einjährigen Ruhepause als Dreissigjähriger 1892 zu einer „inneren Ablehnung der Großstadt“ gelangt. Dagegen hätten Ausflüge, auch zu Pferd, in die Natur zu seiner Genesung beigetragen und die Naturnähe Strzygowskis begründet. Vgl. Karasek-Langer, *Strzygowski. Lebensbild*, 1932, S 39. Zu Strzygowskis Ablehnung der Großstadt vgl. auch ders., *Krisis*, 1923, S 20. Die Großstadt bringe typischerweise die hochkulturelle „Kunst-Ware“ hervor, die bevorzugter Gegenstand einer humanistisch geprägten Kunstgeschichte geworden sei. Nach einer Operation 1927 übersiedelt der 65jährige in ein Haus in Hietzing, und „kommt dadurch aus dem Bereich der Großstadt heraus, der er innerlich dauernd fremd geblieben ist.“ Vgl. Karasek-Langer, *Strzygowski. Lebensbild*, 1932, S 45. Auch in Planer, *Strzygowski*, 1928, S 336, wird die Beziehung Strzygowskis zur Natur erwähnt, inkl. „lange(n) Wanderungen in den Alpen und in den Karpathen“, außerdem liebe er die „erfrischende Gartenarbeit“.

<sup>1290</sup> Strzygowski, *Bildende Kunst*, 1913, S 486. Fast 20 Jahre später wird sich der Künstler Walter Bondy in einem Artikel in der *Weltkunst* in ähnlicher Weise äußern. Es sei zwischen Kunstproduzenten und –konsumenten aufgrund der durch Journalismus und Ästhetisierung vorangetriebenen Stilvariation zu einer Entfremdung gekommen. Diese „Zwischenschicht“ (Walter Bondy) bzw. „Oligarchie“ (Hans Tietze, ebenfalls in einem Text für die *Weltkunst*) sei Schuld an der Krise der modernen Kunst Ende der 1920er Jahre. Zit. nach Baumann, *Wortgefechte*, 2002, S 240f.

Sonderbundes 1910 und Kandinskys – die Praxis ihrer Werke komme dem theoretischen Anspruch jedoch nicht nach.

Die Struktur der Welt, in welche sich der Künstler einzufinden hat, ist nach Strzygowski vor allem durch Beschleunigung, durch eine „*stürmische Vorwärtsbewegung des äußeren Lebensapparates*“ gekennzeichnet.<sup>1291</sup> Der Künstler selbst ist ein Teilnehmer dieser Welt, der seine Kunst selbst – und ohne Vermittlung eines Sachverständigen, hier erinnern wir uns an die Stilisierung Strzygowskis als Kunst-Deuter in der Wiener Antrittsrede 1909 – an diese Welt vermittele. Wenn eine Debatte stattfände, dann wohl eher zwischen dem Künstler und dem Juristen.<sup>1292</sup> Der Kunst fehle der Boden der Imagination, einer Welt „*jenseits der Wirklichkeit*“, die durch die Naturwissenschaften eingerissen wurde. Die „*Dinge der Außenwelt*“ etwa der Religion verloren ihre Bedeutung, von ihnen blieb nur die „*tatsächliche Erscheinung*“ übrig. Die „*Welt*“ habe den Künstler „*arm gemacht*“, ihm den „*Resonanzboden*“ entzogen. So lange sich keine neue „*Weltanschauung*“ etablieren könne, sei auch die Zeit der Bildenden Kunst nicht gekommen.<sup>1293</sup> Strzygowski beschreibt hier die durch die Moderne und die von ihr beschleunigten Lebensverhältnisse eingetretenen diffusen Verletzungen: Es fehle an einer verbindlichen Weltanschauung, von der Religion sei allenfalls eine Hülle übrig, die Kunst ergehe sich in großstädtischen Stilübungen.<sup>1294</sup> Im Gegensatz zur seiner Wiener Antrittsrede hat Strzygowski nunmehr die Vorstellung aufgegeben, die Kunst könne an Stelle

---

<sup>1291</sup> Strzygowski, *Bildende Kunst*, 1913, S 488.

<sup>1292</sup> Strzygowski spielt möglicherweise auf Egon Schiele an, der kurz zuvor wegen Mißbrauchsvorwürfen in Untersuchungshaft gesessen, und am 4. Mai 1912 wegen Verbreitung (Zugänglichmachung) unsittlicher Zeichnungen zu drei Tagen schwerem Arrest verurteilt worden war. Von den Mißbrauchsvorwürfen wurde er freigesprochen. Zum prekären Verhältnis von Nacktheit, Freiheit der Kunst und dem, auch strafrechtlich relevanten, Vorwurf von Obszönität im Wien der vorletzten Jahrhundertwende vgl. Tobias G. Natter, Max Hollein (Hg.), *Die nackte Wahrheit*, Klimt, Schiele, Kokoschka und andere Skandale, München, Berlin, London, New York, 2005, zu Schiele ebenda bes. S 126ff („Egon Schiele im Gefängnis“).

<sup>1293</sup> Strzygowski, *Bildende Kunst*, 1913, S 488.

<sup>1294</sup> Michael Ley hat auf den Zusammenhang zwischen religiöser Verlusterfahrung und Aufstieg des Nationalismus im 19. Jahrhundert hingewiesen: Im „*Zuge der gesellschaftlichen Modernisierung*“ verloren die traditionellen religiösen Vorstellungen ihre Bedeutung, daraus entstanden „*individuelle und kollektive Identitätsdefizite*“: „*In dieses Vakuum religiöser Glaubensverluste der traditionellen Konfessionen können nun nationale Gefühle und Ideologien stoßen.*“ Vgl. Michael Ley, *Mythos und Moderne*, Über das Verhältnis von Nationalismus und politischen Religionen, Wien, Köln, Weimar, 2005, S 84. Im Falle Strzygowskis erscheint diese Verlusterfahrung durch eine Verbindung von Kunst-Religion und National-Religion kompensiert. Das nationalreligiöse Pathos Strzygowskis wird vor allem in späterer Zeit deutlich und verbindet sich mit einer säkularen Heilserwartung eines *zu sich* kommenden deutschen Volkes.

einer durch die Moderne frustrierten Religion treten, ihr somit einen sekundären Charakter zugesprochen. Sie hätte sich nunmehr durch „*Jahrzehnte*“ allein den Erscheinungsformen gewidmet, zunächst in einem „*historischen „Eklektizismus“*“<sup>1295</sup> danach in einem „*Naturalismus*“ mit der Spitze des „*Impressionismus*“. Dessen *Prophet* Meier-Graefe habe nicht verstanden, dass ein Impressionismus nur als „*Mittel im Dienste des Ausdrucks*“ seine Berechtigung habe, nicht jedoch als Selbstzweck.<sup>1296</sup> Diese Welt ohne Kunst-Sinn brächte nunmehr wiederum zwei künstlerische Typen hervor. Der erste sei jener auf die Wiedergabe der äußeren Erscheinung bedachte Auftragskünstler der Akademien. Ein Typus der „*immer ganz genau*“ wisse, „*was man darf und was nicht.*“

In diesem Typus zeichnet Strzygowski den philiströs-materialistischen Handlanger der bürgerlichen Gesellschaft.<sup>1297</sup> Der Charakter des zweiten Künstlertypus, jener des „*eigentlich*

---

<sup>1295</sup> Diesen hatte Strzygowski schon 1893 bekämpft, indem er die historistische Stilllosigkeit aus der Abwesenheit von Ruhe, die der Zeit der Völkerwanderung vergleichbar sei, erklärte. „*Auch wir leben in einer Art Völkerwanderung, indem wir aus dem Widerstreit moralischer Grundsätze heraus nach einem Kanaan suchen, aus dem Kampfe ritueller und philosophischer Glaubenssysteme gegeneinander nach einer allseitig befriedigenden Lösung streben. Allgemeine Unruhe und Nervosität, das sind die Zeichen, unter denen wir leben; sie sind der gerade Gegensatz des Stilvollen.*“ Vgl. Strzygowski, *Völkerwanderungsstil*, 1893, S 449. Zwar entbehre man *eines* Stils, ein Mangel an zur Auswahl stehenden *Stilen* lasse sich jedoch nicht feststellen. So könne man die Wahl treffen zwischen „*dem Japanischen oder der Renaissance, dem Barock oder etwa einem Gibichungen Stil*“: „*Wir haben ja glücklich Stile genug ausgegraben, sie alle bilden zusammengenommen die Stilllosigkeit unserer Tage.*“ Ebenda S 450.

<sup>1296</sup> Strzygowski, *Bildende Kunst*, 1913, S 489. Der Kunsthistoriker Julius Meier-Graefe (1867-1935) war ein Vorkämpfer des Impressionismus. Die Kritik Strzygowskis an ihm, sowie an den von ihm protegierten Impressionisten, rührt wohl auch von Meier-Graefes frankophilem Standpunkt her, angesichts dessen ihm die deutsche Malerei als unkünstlerisch erschien. Extrapoliert hat er diesen Standpunkt an einem Lieblingsmaler Strzygowskis, an Arnold Böcklin: „*Als die Deutschen nicht mehr wußten was Kunst war, nannten sie dieses Theater „Deutsche Kunst*“. Vgl. Alfred Julius Meier-Graefe, *Der Fall Böcklin und die Lehre von den Einheiten*, Stuttgart, 1905, S 262. Die Hochschätzung Böcklins sei der Kunstferne deutscher Haushalte zuzuschreiben, die sich in die Bildungsanstalten und dann auf die Hochschulen fortsetzte: „*Ohne den Alkoholdunst deutscher Kommerzstimmung ist Böcklin undenkbar.*“ Ebenda, S 265. Meier-Graefes Stellungnahme löste eine Vortragsreihe („*Böcklin und Thoma. Acht Vorträge über neudeutsche Malerei*“), des Kunsthistorikers Henry Thode im Jahr 1905 an der Universität Heidelberg aus. Strzygowskis Reaktion auf den *Fall Böcklin* ist in seinem 1907 erschienenen Buch *Die Kunst der Gegenwart* nachzulesen. Vgl. dazu auch Lachnit, *Wiener Schule*, 2005, S 48ff. Kirsten Baumann gilt dieser Streit als Vorbote einer Auseinandersetzung über *deutsche Kunst*. Vgl. Baumann, *Kunstzeitschriften*, 1999, S 137 bzw. dieselbe, *Wortgefechte*, 2002, S 27ff.

<sup>1297</sup> Die Forderung nach einer antibürgerlichen Kunstreligion stellte nicht nur Strzygowski auf, vgl. Michael Ley, *Gnosis und ästhetische Religion*, S 51-59, in: ders., Leander Kaiser (Hg.), *Von der*

modernen Menschen“, sei von einer „*erbarmungswürdigen Schwäche*“ geprägt. Ihnen fehle der „*Glaube und damit die Kraft*“ – die gewohnten Werte „*Religion, Staat, Familie*“ haben für sie ihre gesellschaftliche Kraft verloren, sie seien die Suchenden. Dieser Typus wolle sich von den Zwängen der Beobachtung befreien und „*ganz rein sein seelisches Erleben in Form und Farbe zum Ausdruck bringen: Wieder wie vor hundert Jahren beginnt der Sturm gegen das Gesetz.*“ Diese Kräfte der „*Sturm- und Drangperiode von heute*“ müssen und werden eine „*vernünftige Auseinandersetzung mit den Grunderfordernissen einer auf die Verständlichmachung des seelischen Erlebens für andere gerichteten bildenden Kunst finden*“. <sup>1298</sup> Strzygowski spricht hier offensichtlich vom Expressionismus, als Hoffnung und Zukunft der Kunst. <sup>1299</sup>

---

Romantik zur ästhetischen Religion, München, 2004. Ley erläutert die Sehnsucht nach einer ästhetischen Religion aus der Ablehnung des Humanismus. Dieser werde etwa bei Malewitsch aus einer gnostischen Position heraus kritisiert. Ähnliche Phantasien der Weltenrettung durch Kunst treiben auch Strzygowski um, als wichtigstes Vorbild kann das Gesamtkunstwerk Richard Wagners gelten.

<sup>1298</sup> Strzygowski, Bildende Kunst, 1913, S 489f.

<sup>1299</sup> Dieses Vertrauen hatte Strzygowski in andere Erscheinung der Moderne nicht. In den „*Mord und Brand schreien(den)*“ Futuristen liege keine Zukunft, ihnen gehe es in ihrer „*unverschämte(n) Reklame*“ nur darum ihre „*kindischen, jedes kulturellen Wertes baren Farbdelirien an den Mann zu bringen.*“ Vgl. Strzygowski, Bildende Kunst, 1913, S 491. Der Impressionismus und seine Fokussierung auf die Darstellung der Gestalt konnte nur in der Landschaftsmalerei reüssieren, die menschliche Figur sei bloßes „*Symbol*“ wie etwa bei Böcklin. Die menschliche Gestalt sei ihrer „*seelischen Würde*“ entkleidet und reiner „*Träger von Linien und Farben*“ deren Umweltbedingungen im Gemälde auf sie übergingen. Die Kubisten lieferten überhaupt nur „*reine Willkür*“, ihre Ästhetik sei auf eine „*Erkrankung des Auges*“ zurückzuführen. In der Skulptur sein Meunier der einzige der „*modern sein konnte*“ ohne der „*Gestalt Gewalt anzutun*“, wie etwa Rodin dies tat. Vgl. Strzygowski, Bildende Kunst, 1913, S 492. Für Strzygowskis expressionistische Weltsicht, ausgedrückt auch in der Wesensforschung als „*Erschließung des seelischen Gehalts*“ vgl. auch Tragatschnig, Strzygowski, 2009, S 600 sowie S 606. Strzygowskis völkisch inspirierter Zugang zum Expressionismus fand im Kunsthistoriker und Nationalsozialisten Hans Weigert einen Nachfolger. Ebenso wie dieser plädierte Weigert für eine zeitgenössische nationalsozialistische Kunst und musste sich daher einem Parteiausschlussverfahren stellen. Das Theorieorgan der modernistischen Gruppe um Weigert, welche in den Expressionisten Nolde, Barlach, Heckel und Schmidt-Rottluff Wegbereiter einer neuen deutschen Kunst sah, war die kurzlebige Zeitschrift *Kunst der Nation* (1933-1935). Im Prozess gegen Weigert traten als Gutachter für diesen Wilhelm Pinder, Eberhard Hanfstaengel und andere auf, gegen ihn etwa Paul Schulze-Naumburg. *Kunst der Nation* wurde offenbar kurzfristig durch Goebbels protegirt, der sich strategische Vorteile in seiner Auseinandersetzung mit dem völkisch-reaktionären Flügel um Rosenberg erhoffte. Vgl. dazu: Ruth Heftrig, Neues Bauen als deutscher „Nationalstil“? Modernerezeption im „Dritten Reich“ am Beispiel des Prozesses gegen Hans Weigert, S 119-139, in:

Im Gegensatz zu den Auftragsmalern der Akademie, entsagten diese Kräfte nunmehr den kraftlos gewordenen bürgerlichen Existentialien sowie in einer Art von heroischem Existentialismus den Anforderungen der bürgerlichen Welt. Vielmehr konfrontierten sich diese mit der nunmehrigen Leere der Welt, in der kein Himmel mehr über ihnen zu sein scheine, und keine Hölle mehr unter ihnen. Gleichzeitig lehnten diese Suchenden es aber ab zu „*Dekorateuren*“ des bürgerlichen Salons zu werden, und damit zu den *letzten Menschen* der bürgerlichen Welt zu gehören: Zentrales Anliegen sei der Ausdruck der seelischen Empfindung, nicht eingengt durch materialistische Schranken. Um diesem Heroismus der Seele eine gesellschaftliche Wirkung geben zu können, ihn nicht in einer bloß therapeutischen Bedeutung für den einzelnen verkümmern zu lassen, fordert Strzygowski einen künstlerischen Ausdruck, der sich für die Welt verwertbar machen lässt: „*Ohne das Gefäß von Gegenstand und Gestalt zerrinnen Inhalt und Form ungebunden in rein sinnliche Wirkung. Die einzige Rettung bleibt dann, wie in der Kunst des Islam, die Dekoration.*“<sup>1300</sup> Das Unverständlich-Bleiben sei keine anzustrebende Größe bildender Kunst.<sup>1301</sup>

---

Nikola Doll, Christian Fuhrmeister, Michael H. Sprenger (Hg.), *Kunstgeschichte im Nationalsozialismus, Beiträge zur Geschichte einer Wissenschaft zwischen 1930 und 1950*, Bonn, 2005, bzw. Baumann, *Kunstzeitschriften*, 1999, S 143ff bzw. dieselbe, *Wortgefechte*, 2002, S 144-173. Zur *Kunst der Nation* vgl. weiters: Stefan Gemer, *Kunst der Nation, Zu einem Versuch die Avantgarde zu nationalisieren*, S 21-40, in: in: Bazon Brock, Achim Preiß (Hg.), *Kunst auf Befehl? Dreiunddreißig bis Fünfundvierzig*, München, 1990.

<sup>1300</sup> Strzygowski, *Bildende Kunst*, 1913, S 491.

<sup>1301</sup> Im Jahr 1925 erschien Hans Tietzes *Krise des Expressionismus*, in der die Bedenken Strzygowskis in ähnlicher Weise formuliert scheinen: „*Erschreckt von den trivialen Lockungen der Naturtreue, angewidert von den Verführungskünsten der Dekoration rettet sich der Künstler ins Land der Seele und verankert sein Tun in dem Grund, von dem der Kreuzzug des Expressionismus seinen Ausgang nahm: im persönlichsten Gefühl. Hier gibt es einen eingegrenzten Bezirk, unangreifbar jedem Feinde, unzugänglich auch dem Freunde, nur mit einem schwachen Lichtschimmer seelischer Verwandtschaft nach außen wirkend; aus dieser Nußschale schafft der Künstler seine Welt, unbekümmert um das Schicksal ihrer äußeren Formung, vertrauend, daß sie irgendwo gleichgestimmtes Mitschwingen grüßen wird. Es ist die äußerste Sublimierung des Expressionismus, die den wilden Gesellen ganz ätherisch vergeistigt. Klees vibrierende Schöpfungen sind nur mehr Seele; nur ein hauchdünner Faden binde sie noch an die formale Bestätigung der Kunst und nur der intuitive Glauben an ihre innere Echtheit eröffnet den Zutritt zu ihrem lieblichen Gestammel. Daß hier die Gefahr besteht, in kindliches Gefasel zu verfallen, ist ersichtlich.*“ Vgl. Hans Tietze, *Lebendige Kunstwissenschaft, Zur Krise der Kunst und der Kunstgeschichte*, Wien, 1925, hier S 33f. Vgl. dazu auch Lachnit, *Wiener Schule*, 2005, S 98ff.

Der von einer Kultur umgebene und in eine Natur gestellte Künstler dürfe sich nicht vor den Erkenntnissen seiner Zeit verschließen, er müsse sie in sich aufnehmen und verwerten um seine Kommentare auf dem Niveau seines Mediums zu halten. Dieses war ja nach Strzygowskis Meinung immer Subjekt höchster geistiger *Spannungen* seiner Entstehungszeit gewesen. Diesem potentiellen Wert als Quelle historischer Aussagekraft von höchster Relevanz müsse die Kunst nachzukommen trachten. Sowohl dem Impressionismus als auch zeitgenössischen Strömungen mangle es am Gegenstand. Dieser könne jedoch nicht allein den „Lichtspielen“ der „*photographische(n) oder kinematographische(n) Aufnahme*“ überlassen werden, die Bildende Kunst hätte in ihrem Medium die Möglichkeit das „*Ereignis*“ über die bloße Abbildung des Fotos oder Films hinaus „*seiner innersten Bedeutung nach in deutlicher Erscheinung zusammenfassend sichtbar zu machen.*“<sup>1302</sup> Der „große Künstler“, Strzygowski nennt Leonardo und den Engel seiner *Felsgrottenmadonna*, Raffael und den Christus der *Transfiguration*, Michelangelo, wähle aus den Gegenständen in die er seine „*psychische Individualität*“ gießen könne.<sup>1303</sup> Die zeitgenössische Kunst hätte vergessen, dass sie ihre Möglichkeiten der Wirkungen in den Dienst des Ausdrucks zu stellen habe. Klimt etwa sei ein begnadeter Dekorateur, wie etwa das Palais Stoclet zeige, seine Begabung für „*effektvollen Prunk*“ sei nicht in erster Linie für das Tafelbild geeignet. Der dekorative „*Fleck*“ hingegen sei zu allen Zeiten in der Kunst verwendet worden, etwa in der griechischen, im Hegeso-Relief des Phidias. Dieser habe aber im Unterschied zu den zeitgenössischen Künstlern gewusst, ihn als Kontrast einzusetzen. Auch der moderne

---

<sup>1302</sup> Strzygowski, *Bildende Kunst*, 1913, S 491. Strzygowski prophezeit in der Bedeutung des Aufschwungs dieser *neuen Medien* eine Krise der Malerei, die vollends erst in den wirtschaftlich schwierigen 1920er Jahren zum Tragen kam, die jedoch von den neuen Techniken mit ausgelöst worden war. Vgl. Baumann, *Kunstzeitschriften*, 1999, S 137.

<sup>1303</sup> Strzygowski, *Bildende Kunst*, 1913, S 494. Vorbild könnte die Baukunst sein, etwa die Stadtentwicklung für Canberra oder die Pläne der AEG Berlin hätten einen zeitgemäßen Ausdruck erlangt. Wood, Strzygowski und Riegl, 2004, S 226, gibt für seine Behauptung Strzygowski hätte seine „*Überzeugung von der kulturellen Überlegenheit der „Arier“ als ironische Waffe gegen die grandiose Kunst des Städtebaus, die repräsentative Architektur, kurz die „herrscherlichen“ Künste im Allgemeinen*“ eingesetzt, keine Belege. Strzygowski präsentiert wie eben referiert gerade die Baukunst als Kunst der Moderne, bereits im ersten Teil von Strzygowski, *Gegenwart*, 1907 tritt dieser massiv für eine Baukunst, die sich grundsätzlich auf die Bedingungen der Moderne einstellt, ein. Das Bauen der Moderne sollte sich nicht von klassizistischer oder romantischer Ästhetik bestimmen lassen, sondern vielmehr die Funktion einer spezifischen Form anpassen. Vgl. ebenda, S 10. Im Gegensatz zu den traditionellen Künsten, wie etwa der Malerei, profitierte die Architektur von der „*Höherbewertung des Technischen*“ (Kirsten Baumann) und wurde daher – auch von Strzygowski – als „*führend unter den Künsten*“ angesehen. Vgl. Baumann, *Kunstzeitschriften*, 1999, S 137.

Künstler sucht die Harmonie und die Schönheit, fällt aber aufgrund der fehlenden Bindung an ein Gesetz in Hässlichkeit und Dissonanz zurück.<sup>1304</sup>

Strzygowski forderte also eine Kunst, die gegenständlich und damit verständlich sein müsse, der aber ein ernsthaftes Ringen um ihren Ausdruck, ihre *Seele*, anzumerken sei. Keinesfalls gemeint war damit der erfolgreiche bürgerliche Auftragskünstler, der sich in einer Wiedergabe „äußerer Erscheinungen“ ergehe. In der Kunst, hergestellt von einem Künstler des „zweiten Typus“, also eines Suchenden, der „*seelisches Erleben in Form und Farbe zum Ausdruck*“ bringe, deute sich eine neuerliche Revolte an, ein „*Sturm gegen das Gesetz*“ wie es die Künstler des *Sturm und Drang* einst vollzogen hatten. Dass diese Kunst eine gesellschaftlich-politische Funktion hat, lässt sich klar an der Forderung nach ihrer Verständlichkeit zeigen. Dass Strzygowski eine gegenständliche Kunst verlangt, hängt weniger mit seinem Hang am Gegenstand zusammen, als mit der Erwartung einer Verbindlichkeit die durch allgemeine Verständlichkeit erzielt werde.<sup>1305</sup> Diese Verbindlichkeit in der Aussage könnte wiederum verwendet werden um eine führungs- und orientierungslos gewordene Gesellschaft neu zu ordnen.

Über den Weg der Kunst gelänge nunmehr was im Politischen, im Kirchlichen und im Staatlichen, gescheitert wäre. In dieser totalen Kunst, die in der materialisierten seelischen Äußerung des Einzelnen die Epiphanie einer *Volontè générale* anzuzeigen in der Lage wäre, käme der Wille des Volkes zu sich und bildete sich ab. Die gewählten Beispiele Leonardo, Raffael und Michelangelo zeigten, dass der Ausdruck derartiger Wahrhaftigkeit in der Bildenden Kunst möglich sei – an diese Leistungen müsse der zeitgenössische Künstler trachten anzuschließen. In seiner einer neue Werte, eine neue „*Weltanschauung*“, hervorbringenden Kunstleistung schließt sich Strzygowski der Forderung der *Konservativen Revolution* etwas zu schaffen, dessen Bewahrung sich lohne, *avant la lettre* an. Auch die Ablehnung bürgerlicher Werte als bloße Materialismen erinnert an den antibürgerlichen Gestus der *Konservativen Revolution*. Es ist weiters symptomatisch für diese Bewegung,

---

<sup>1304</sup> Strzygowski, *Bildende Kunst*, 1913, S 493.

<sup>1305</sup> Ähnlich wie Strzygowski am „*Subjektivismus der Moderne*“ laborierte auch Wilhelm Worringer. Gottfried Boehm hat in einer Auseinandersetzung mit der Entwicklung der Kunstgeschichte zu Beginn des 20. Jahrhunderts unterschiedliche Kategorien von Kunstwissenschaftlern destilliert. Darunter befand sich auch eine Gruppe, die „*z.T. aus geschichtsphilosophischen Gründen oder aus aufgeklärter Liberalität die Moderne zu würdigen suchten.*“ Worringer etwa anerkannte die „*Naturgesetzlichkeit*“, mit der der Expressionismus auftrat, hielt diese Kunst jedoch für „heimatlos“: „*Das ist es: diese Kunst ist letzten Endes heimatlos geworden...diese heimatlosen Bilder sind von einem heimatlosen Ich in die Luft gemalt.*“ Zit. Boehm, *Repräsentation*, 1985, S 119.

dass andere, für einzelne Gruppen innerhalb der Bewegung sehr wesentliche Elemente, etwa die Betonung eines starken, autoritativen Staates, bei Strzygowski völlig fehlen. Das Misstrauen Strzygowskis den Institutionen gegenüber ist durch Nietzsches Vorbehalte gegen Staat und Kirche, etwa im *Zarathustra*, vorbereitet, in dieser Skepsis folgt Strzygowski Nietzsche nur zu gerne.<sup>1306</sup> „Die in einem konkreten Lebenszusammenhang gewachsenen Werte der einzelnen Völker werden vom Staat kassiert und zu einem abstrakten Gebilde definitiver Formen zusammengebaut.“<sup>1307</sup> Den „schöpferischen Völkern“ bleibt dieser Staat naturgemäß fern.

Kurz vor Beginn des Ersten Weltkrieges zeichnet Strzygowski eine eminent metapolitische Funktion der Bildenden Kunst, konkrete politische Interventionen der Bildenden Kunst im Sinne einer Parteilichkeit versagt sich Strzygowski gleichwohl. Dahinter mag der – wie nachgewiesen – sehr früh im Oeuvre vorhandene Generalvorbehalt Strzygowskis gegen eine Kunst als Dienerin der „Macht“ stehen. Diese würde die Kunst nivellieren und ihr ihr ureigenes Vermögen, ihre medialen Möglichkeiten, nehmen, sie in den Dienst einer diktatorischen und freiheitsverachtenden Ideologie stellen, wie dies der alte Orient in seinen unterschiedlichen Erscheinungsformen getan hat.

Martin Heidegger, der wie Strzygowski zum Umfeld der Intellektuellensammlung *Konservative Revolution* gezählt werden kann, hat in zeitlicher Nähe zu Strzygowski ähnliche Ansichten vertreten.<sup>1308</sup> Bereits in seiner Schrift *Ursprung des Kunstwerks* aus dem Jahr 1935 vertrat Heidegger die Auffassung, dass die Übersetzung griechischer Begriffe ins Lateinische „*keineswegs der folgenlose Vorgang*“ ist, „für den er noch heutigentags gehalten wird“, vielmehr fände hier das Übersetzen „*griechischer Erfahrung*“, genauer griechischer Denkerfahrung des „*Seins des Seienden*“ statt, ohne jedoch den griechischen Wortsinn mit zu übertragen.<sup>1309</sup> Die Kritik dieses quasi-kulturimperialen Aktes geistig-sprachlicher

---

<sup>1306</sup> Vgl. Nietzsche, KSA, Bd. IV, S 61, der Staat sei das „*kälteste aller kalten Ungeheuer*“.

<sup>1307</sup> Braun, Quellmund, 1998, S 145.

<sup>1308</sup> Zu Heidegger als Konservativem Revolutionär vgl. Pierre Bourdieu, Die politische Ontologie Martin Heideggers, Frankfurt am Main, 1988, insbesondere ebenda S 74ff. Heidegger mache „*die Philosophie zur Wissenschaft der Begründung*“ die selber „*nicht begründet werden kann*“ und macht damit „*die ontologische Frage nach dem Sinn des Seins zur Voraussetzung des Fragens nach der Geltung der positiven Wissenschaften.*“ Ebenda S 78. Auch Strzygowski sah in der Auseinandersetzung mit Spranger seinen Zugang zu seinem Gegenstand als nicht hinterfragbar – als objektiv und auch für ihn bestand ein enger Zusammenhang zwischen der Sinnfrage und der wissenschaftlich-positiven Erforschung von Kunst.

<sup>1309</sup> Heidegger, *Ursprung des Kunstwerks*, 1950, S 08f. Hier lässt Heidegger die ganze „*Bodenlosigkeit des Abendlandes*“ beginnen.

Enteignung lässt an die Entfremdung griechischer Kunst durch die hellenistische und römische Macht nach Strzygowski denken.<sup>1310</sup> Auch die Beurteilung des Hellenismus als Phase der römischen (Heidegger), machtmäßigen (Strzygowski) Destruktion griechischer Erfahrung (Heidegger) Kunst (Strzygowski), die die griechische Wirklichkeit nach Maßgabe römischer Erfahrungs- und Weltbezüge lateinisch paraphrasierten, erscheint als Parallele.<sup>1311</sup> Und so wie Strzygowski feststellte, dass die Einflüsse des Südkreises auf die nordischen Griechen ihr Abfallen von einer reinen nordischen Kunst auslösten, der Hellenismus und die Römer diesen Prozess nur beschleunigten, so argumentiert auch Heidegger im *Parmenides*.<sup>1312</sup> Im griechischen Wesen vollzöge sich durch das platonische und aristotelische Denken ein seinsgeschichtlicher Wandlungsprozess der durch die Römer nur beschleunigt werde. In seiner Freiburger Vorlesung des Wintersemesters 1942/43, die dem Vorsokratiker Parmenides von Elea gewidmet war, unternimmt Heidegger eine etymologische Analyse lateinischer bzw. griechischer Wörter. Aus dem griechischen „*alètheia*“, dem Entbergenden, dem Enthüllenden wird das römische „*veritas*“, „*certitudo*“, „*rectitudo*“ oder gar „*iustitia*“ – aus dem griechischen „*pseudos*“ dem „Verbergen“, „Verstellen“ wird das römische „*falsum*“.<sup>1313</sup> Heidegger meint nun: „*Der für die Entfaltung des römischen falsum das Maß gebende Wesensbereich ist der des >>Imperiums<< und des >>Imperialen<<*“, im ursprünglichen Sinne von „*befehlen*“. Den Befehl denkt Heidegger als

---

<sup>1310</sup> Freilich ist diese Kritik älter, schon Hegel hat in seinen Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte, Werke Bd. 12, S 338, S 340, S 344, S 351 die Römer „*das zertrümmernde Schicksal*“, das „*Verderben des griechischen Geistes*“ genannt, Rom selbst sei „*von Hause aus etwas Gemachtes, Gewaltames, nichts Ursprüngliches*.“ Vgl. zu Heidegger und Rom, Erich Hörl, Heidegger und die Römer, S 103-110, in: Walter Seitter, Cornelia Vismann (Hg.), Tumult, Schriften zur Verkehrswissenschaft, Bd. 30, römisch, Zürich, Berlin, 2006.

<sup>1311</sup> Heidegger hatte sich seit den 1920er Jahren mit der vorsokratischen Philosophie auseinandergesetzt, hielt im Jahr 1926 die Vorlesung Grundbegriffe der antiken Philosophie, 1932 die Vorlesung Der Anfang der abendländischen Philosophie (Anaximander und Parmenides). Vgl. Most, Vorsokratiker, 1995, S 98. Most vermutet, dass es Heidegger auch in seiner Rektoratsrede 1934 um die Herstellung einer Beziehung zu den Vorsokratikern ging. Most geht von einem engen Zusammenhang der Popularität der Vorsokratiker und der Popularität Nietzsches in den 1920er Jahren aus: „*So entsprachen in den Zwanziger Jahren sowohl Nietzsche als auch die Vorsokratiker bei zwei gleichzeitigen, aber nur selten eng miteinander verbundenen Leserschaften ähnlichen Bedürfnissen. Im darauf folgenden Jahrzehnt sollte sich diese unheimliche Verbindung weiter verfestigen und entwickeln – bis zu einem neuen Krieg, der nicht mehr Vater aller Dinge war.*“ Ebenda, S 109.

<sup>1312</sup> Manfred S. Frings (Hg.), Martin Heidegger, Parmenides, Wintersemester 1942/43, Gesamtausgabe, II. Abteilung, Band 54, Frankfurt am Main, 1982, hier S 72.

<sup>1313</sup> Vgl. Hörl, Heidegger und die Römer, 2006, S 107.

den Wesensgrund der Herrschaft, der Macht würde Strzygowski dazu sagen. Und ähnlich wie der Kunsthistoriker argumentiert auch der Philosoph mit Bezug auf die Götterwelt – so seien die alttestamentarischen wie die römischen Götter Wesen, die befehlen und die mit „*du sollst*“ bzw. „*du sollst nicht*“- Imperativen agieren. Dagegen jedoch: „*Kein Gott der Griechen ist ein befehlender Gott, sondern ein Zeigender, Weisender.*“ Die Griechen also leben unter keinem imperativen Himmel, der mit Ge- und Verboten agiert, das heißt wesensmäßig lehnen sie *Macht*, im Strzygowskischen Sinne, ab, denn, so meint Heidegger: „*Zum Befehlen als dem Wesensgrund der Herrschaft gehört das Obensein. Das ist nur möglich als die ständige Überhöhung der anderen, die dabei die Unteren sind.*“<sup>1314</sup> Auch Strzygowski war die Trennung der Gesellschaft in eine dienende Unter- und eine herrschende Oberschicht, wie sie im *Hegeso-Stein* zum Ausdruck komme, unnordisch erschienen– dies sei ist der Zeit geschuldet, in der der Künstler lebt, durch gesellschaftliche Konventionen vorgegeben.<sup>1315</sup> Also hat auch Heidegger den Beginn einer Geschichte der Macht, des Imperiums skizziert, mit der falschen Übertragung von Begriffen aus dem Griechischen ins Lateinische beginnt die „*Bodenlosigkeit*“ des Abendlandes.<sup>1316</sup> Diese Bodenlosigkeit setzt sich fort, wenn das abendländische *verum* im Sinn von *richtig* zum christlichen wird, mit dessen Hilfe schließlich die „*Inquisition*“ die *Wahren*, die *Rechtgläubigen* von den *Falschen*, den *Häretikern* scheidet wird. Die spanische Inquisition ist eine „*Gestalt des römischen kurialen Imperiums.*“<sup>1317</sup> Die *Macht* ist auf die Kirche übergegangen.

---

<sup>1314</sup> Heidegger, *Parmenides*, 1942/43, S 58.

<sup>1315</sup> Strzygowski, *Forschung und Erziehung*, 1928, S 73.

<sup>1316</sup> Im Verhältnis zur Tradition ergeben sich ebenfalls Parallelen zwischen den beiden. Wie für Heidegger steht diese bei Strzygowski der Erkenntnis des Wesens entgegen: Der „*Wust der Überlieferung*“ stehe zwischen uns und der Erkenntnis einer Sache. Vgl. Strzygowski, *Forschung und Erziehung*, 1928, S 61.

<sup>1317</sup> Heidegger, *Parmenides*, 1942/43, S 67f. Ob Heidegger und Strzygowski voneinander wußten, ist unklar. Nahe gekommen sein könnten sie sich über den Universitätsprofessor für Philosophie und Nationalsozialisten Alfred Baeumler (1887-1968), der seinerseits aus dem Umfeld der Konservativen Revolution stammte. Baeumler organisierte Vorträge für einen Schülerkreis, der aus HJ-Angehörigen und NS-Studenten bestand. Strzygowski sprach dort am 24. Januar 1932 über „*Nordische Kunst*“, Heidegger im Juni desselben Jahres zum Thema „*Vom Wesen der Wahrheit*“. Vgl. Christian Tilitzki, *Die deutsche Universitätsphilosophie in der Weimarer Republik und im Dritten Reich*, Teil 1, Berlin, 2002, hier S 579 inkl. Anmerkung 873. Strzygowski hatte im gleichen Jahr einen Beitrag zu einem von Baeumler herausgegebenen Sammelband zu Herman Wirth beigesteuert. Vgl. Josef Strzygowski, *Hermann Wirths vergleichendes Verfahren*, S 67-81, in: Alfred Baeumler (Hg.), *Was bedeutet Herman Wirth für die Wissenschaft*, Dresden, 1932.

## II

Das Unbehagen Strzygowskis gegenüber den Formen römischer Dominanz bei gleichzeitiger Präferenz des Griechischen steht einerseits tief in der deutschen philhellenischen Tradition, andererseits verwendet er zuweilen eine Terminologie, die das Vokabular des *Kulturkampfes* aufgreift, etwa wenn er von *Ultramontanen*<sup>1318</sup>, *Vormärz-Philistern*<sup>1319</sup> oder *Römlingen*<sup>1320</sup> schreibt. Diese, aus den nationalliberalen Traditionen von 1848 entnommene, antiklerikale Rhetorik wurde bereits von Zeitgenossen konkret politisch interpretiert, so auch in der Rezension von *Orient oder Rom* in der Byzantinischen Zeitschrift: „Nachdem S. als Ziel hingestellt hat, in dieser kunstkritischen Los-von-Rom Bewegung Marksteine zu geben, welche diese seine Tendenz rechtfertigen, um dafür Propaganda zu machen, überrascht die getroffene Auswahl der Denkmäler.“<sup>1321</sup> Für Uwe Puschner hat die *Los-von-Rom-Bewegung*, die ihre Wurzel in den 1897 erlassenen Badensichen Sprachverordnungen für Böhmen habe, und somit in erster Linie in Österreich-Ungarn Bedeutung entfaltete, spätestens 1905 ihre Anziehungskraft verloren. Trotzdem erwies sich die *Los-von-Rom-Bewegung* für die Mobilisierungskraft der Völkischen als fruchtbar und schrieb der völkischen Programmatik ein wesentliches antirömisches Moment ein.<sup>1322</sup> Ob aus der Titelwahl *Orient oder Rom* eine codierte Botschaft an Strzygowskis „contemporaries“ herauszulesen ist, die seine „reference to the contemporary „Los von Rom“ campaign“, verstanden hätten, wie Suzanne Marchand vermutet, bleibt wohl sein Geheimnis.<sup>1323</sup> Auch Christina Maranci sieht Strzygowski in der Tradition von Schönerers *Los-von-Rom-Bewegung*, weil diese im deutschen Grenzland (Biala) bzw. an den Universitäten Graz und

---

<sup>1318</sup> Strzygowski, Umarmung, 1902, S 313, Sp. 2.

<sup>1319</sup> Josef Strzygowski, Wladimir Milkowicz, Zwei Frescokalender in den Bukowiner Klosterkirchen Woronetz und Suczawitza aus dem 16. Jahrhundert, S 1-45, in: Mitteilung der k. k. Central - Kommission, 24, 1898, in: Karl Krumbacher (Hg.), Byzantinische Zeitschrift, Band VIII, Leipzig, 1899, S 495f.

<sup>1320</sup> Strzygowski, Christliche Antike, 1907, S 506.

<sup>1321</sup> J. Paul Richter, Josef Strzygowski, Orient oder Rom. Beiträge zur Geschichte der spätantiken und frühchristlichen Kunst, Leipzig, 1901, in: Karl Krumbacher (Hg.), Byzantinische Zeitschrift, Leipzig, 1902, S 562 - 564, hier S 562.

<sup>1322</sup> Puschner, völkische Bewegung, 2001, S 211.

<sup>1323</sup> Marchand, German Orientalism, 2009, S 405 bzw. dies., Rhetoric, 1994, S 119. Strzygowski hat dies später ausdrücklich abgelehnt: „Aber ähnlich wie man aus meinem „Orient oder Rom“ (1901) ein Los-von-Rom-Buch im konfessionellen Sinne machen wollte, so möchte man heute meine Iran- und Nordenarbeit als „chauvinistisch“ zugespitzt brandmarken.“ Freilich klingt diese Erklärung fraglich, besonders im Licht des unmittelbar folgenden Satzes: „Ich habe als Gelehrter weder mit dem Katholizismus noch mit dem Teutonismus etwas zu tun.“ Strzygowski, Aufgang, 1936, S 57.

Wien sehr stark vertreten gewesen sei.<sup>1324</sup> In seinem *Armenienwerk* zeige sich eine antiimperiale, kulturkämpferische Haltung gegen ein Rom, das von außen kommt, und doch über den angestammten Glauben bestimmen möchte.

Angesichts der in *Orient oder Rom* vertretenen Inhalte scheint die Titelwahl jedoch nicht allzu überraschend und es mag aus Gründen des *marketing* wahrscheinlich kein Fehler gewesen sein, virulente Termini der politischen Alltagssprache aufzugreifen. Ob sich Strzygowski damit bewusst in einen antihabsburgischen, antikatholischen Kontext bringen wollte, scheint positiv schwer beantwortbar.

Auch Strzygowski unterstellt Forschern, die seinen Ansichten widersprechen nationalistische Motive. So etwa auch dem Italiener Rivoira, der vom Standpunkt der reinen Beschreibung aus mit seinen „ausgezeichneten photographischen Detailaufnahmen“ ein zwar „appetitlich(es)“ Werk vorgelegt habe. Dieses gehe jedoch davon aus, dass „*Italien stets seine nationale Eigenart*“ behalten konnte und weder „*die Byzantiner, noch die Germanen dieses nationale Fahrwasser zu trüben vermocht hätten.*“ Rivoira lasse deshalb etwa die „*nötige(n) Unparteilichkeit und Sachlichkeit*“ vermissen.<sup>1325</sup> Das gleiche gelte auch für den Italiener Venturi, der in seiner Geschichte der italienischen Kunst alles italienisch sein lasse „*was sich heute in Italien befindet.*“<sup>1326</sup> Auch ihm gehe es darum „*Roma aeterna ihren Nimbus zu lassen, ja denselben nach Kräften neu zu vergolden.*“<sup>1327</sup> Auf die ideologische Verwertbarkeit der gerade entdeckten Katakombenkunst durch den Vatikan wies Carola Jäggi hin: Mit der Entdeckung dieser Bilder hatte das gegenreformatorische Rom den Beweis vor Augen, „*daß bestimmte Frömmigkeitspraktiken der katholischen Kirche wie Bilderverehrung und Märtyrerkult, die im Vorfeld von den Reformatoren als dem Urchristentum wesensfremd deklariert worden waren, in Tat und Wahrheit bis in die apostolische Zeit zurückzuverfolgen sind.*“<sup>1328</sup> Daher ergab sich auch eine gleichsam verpflichtende Frühdatierung der Bilder ins erste nachchristliche Jahrhundert, eine

---

<sup>1324</sup> Christina Maranci, *The Historiography of Armenian Architecture: Josef Strzygowski, Austria and Armenia*, S 287-307, in: *Revue des Études Arméniennes*, Bd. 28, 2001-2002, hier S 298.

<sup>1325</sup> Josef Strzygowski, G.T. Rivoira, *Le origini della architettura lombarda e delle sue principali derivazioni nei paesi d'oltr'alpe*. Roma, 1901, S 568-570, in: Karl Krumbacher (Hg.), *Byzantinische Zeitschrift*, Band XI, Leipzig, 1902, hier S 568f.

<sup>1326</sup> Josef Strzygowski, A. Venturi, *Storia dell' arte italiana. I. Dai primordi dell' arte cristiana al tempo di Giustiniano*, Milano, 1901, in: Karl Krumbacher (Hg.) *Byzantinische Zeitschrift*, Leipzig, 1902, S 194 – 196, hier S 194.

<sup>1327</sup> Strzygowski, Venturi, 1902, S 195.

<sup>1328</sup> Jäggi, *Ex Oriente*, 2002, S 92.

Einschätzung, die auch Joseph Wilpert, einem der großen wissenschaftlichen Widersacher Strzygowskis, aufrecht gehalten wird.<sup>1329</sup> Die Orient-Expeditionen des 19. Jahrhunderts zeitigten jedoch eine andere Wahrheit, explosiven Charakter erhielt die Debatte dann durch *Orient oder Rom*, das wie eine „Bombe in die kunsthistorische Fachdiskussion einschlug“.<sup>1330</sup> An anderer Stelle bemerkt Strzygowski die enge Verstrickung zwischen Glauben und Wissenschaft, die einer tatsächlichen Erkenntnis im Wege stehe, und lobt den Autor für dessen Versuch, die Dinge auseinander zu halten. Allein, dies wäre in etwa so wahrscheinlich wie den „Dom von Aachen aus den Händen der Restauratoren retten“ zu wollen.<sup>1331</sup> Die Realität sei eine ganz andere: „Und so suchen die Römlinge nach Stützen für die Dogmen der heute noch lebendigen Kirche, nicht nach der historischen Wahrheit.“<sup>1332</sup>

In seinen, in mehreren Monographien des Spätwerks verstreuten, autobiographischen Notizen vermerkt Strzygowski immer wieder die Wichtigkeit des auf seine Promotion folgenden, durch Heinrich von Brunn vermittelten, Romaufenthalts für seine weitere intellektuelle Entwicklung, die freilich von einem sich progressiv steigernden *antirömischen Affekt* getragen war. In diesem Sinn schließt auch Karasek-Langers Strzygowski-Biographie mit einem Zitat aus Conrad Ferdinand Meyers Gedicht *Huttens letzte Tage*: „Es sind Gedichte um den deutschen Kämpen Ulrich von Hutten und die folgenden Worte, so kurz sie

---

<sup>1329</sup> Zu Joseph Wilpert vermerkt Deichmann, *Christliche Archäologie*, 1983, S 29: „Durch tiefe Überzeugung der Kirche verpflichtet, sah er seine Hauptaufgabe, ja seine Sendung, in der Verteidigung Roms, seines Primates, auch auf dem Gebiet der christlichen Altertümer und Kunst. Strzygowski ähnelte er darin, daß er keine Kritik annahm und mit ihm eine wirkliche Diskussion, Argument für Argument, unmöglich war. Wilperts Kampf galt allen denen, die sich gegen das Festhalten an der Vorrangstellung Roms im christlichen Altertum richteten oder nur diese zurechtrücken wollten, also sowohl gegen die alten Gegner der römischen Christliche Archäologie als auch gegen die neuen, das heißt gegen die, welche im Osten das schöpferische Zentrum sahen.“ Wilpert sei „im Laufe der Zeit“ zu einem in Dogmen (auch der Kirche) versteiften Forscher geworden.

<sup>1330</sup> Jäggi, *Ex Oriente*, 2002, S 95.

<sup>1331</sup> Strzygowski, *Christliche Antike*, 1907, S 506. Strzygowski spielt auf sein leidenschaftliches Plädoyer gegen eine „Überarbeitung“ des Aachener Doms an: „Ich will hier gar nicht davon reden, dass wir nicht entfernt imstande sind, in den Stil eines alten Kunstwerks so einzudringen, dass sich ein den edleren Geschmack halbwegs befriedigendes Erneuern erwarten liesse, heute weniger denn je. ... Wie kann man nur so gottlos sein und gerade den ehrwürdigsten und ältesten Dom Deutschlands einem modernen, alt sein wollenden Künstler ausliefern!“ Strzygowskis Intervention schließt mit dem Satz: „Für ewige Zeiten soll aber das „Restaurieren“ verdammt sein!“, vgl. Josef Strzygowski, *Der Dom zu Aachen und seine Entstellung, Ein kunstwissenschaftlicher Protest*, Leipzig, 1904, hier S 95 u. S 98.

<sup>1332</sup> Strzygowski, *Christliche Antike*, 1907, S 506.

auch sind, deuten ein ganzes Schicksal an: „Ein Deutscher kam nach Rom und wurde klug!“<sup>1333</sup>

Es ist ein philhellenischer Topos, dass die Aneignung des Griechischen, der Weg nach Hellas, gezwungenermaßen über Rom führte, das bereits im Altertum zu einem zweiten Athen geworden war: „In Rom mit seinen Denkmälern wurde die antike Welt lebendig und vertraut, in den Statuenwäldern der glänzenden römischen Museen schien die griechische Kunst in ihrem ganzen Reichtum offen vor Augen zu liegen.“ Griechische Kultur war hier heimisch geworden, römische Göttervorstellungen speisten sich aus griechischen, römische Philosophie dankte ihre Existenz der griechischen. Auch der Philhellenismus der deutschen Klassik hatte hier seinen ersten Ort, die Antikenbegeisterung Winckelmanns oder Goethes etwa fand in Italien und namentlich in Rom ihr erstes Ziel, obwohl – vor allem Winckelmann – ein Bewusstsein für die fehlende Originalität entwickelt hatte.<sup>1334</sup> Allein: Das Pathos der untergegangenen Zivilisation, die Trümmer als Zeichen der Endlichkeit auch des verlorenen Imperiums, all das war eben hier unmittelbar zu erfahren. Für Wilhelm von Humboldt war Rom der „Mittelpunkt der Weltansicht“. „In Rom gewann die griechische Kultur Festigkeit, und von hier zerstreute sie sich und ging aus in die Ferne und in die Irre.“ Hinter Latium tauche Hellas auf, hinter Rom Athen.<sup>1335</sup> Und doch entging bereits Humboldt nicht die tiefe Kluft zwischen Athen und Rom, die nichts anderes war als eine Kluft zwischen *Kultur* und *Staat*. Das Griechische an sich ist ihm die Individualität, was sie begründete ist letztlich nicht beantwortbar. Für Humboldt zerbrach *der Grieche* am unüberbrückbaren Gegensatz zwischen frei entwickelter Persönlichkeit und dem Zwangskollektivismus des Staates. Humboldt sah den Verfall nicht bedingt in einer „moralischen Entartung der Griechen“ sondern vielmehr darin, dass „*der Grieche eine zu edle, zarte, freie und humane Natur besaß, um in seiner Zeit eine damals die Individualität notwendig beschränkende politische Verfassung zu gründen: eine Verfassung sich die bei den Alten auf eine dauerhafte Weise kaum anders als mit „Vertilgung des Menschen im Bürger“ denken ließ, oder als Trennung des Menschen vom Bürger. An dem ihm letztlich unauflösbaren Gegensatz von Persönlichkeit und Staat ging der Grieche zugrunde; der Staat überwältigte und vernichtete ihn in seiner Eigenart.*“<sup>1336</sup> Der im selben Jahr wie Strzygowski geborene Althistoriker Ulrich Wilcken stellte in seiner 1924 erstmals erschienen *Griechischen Geschichte* fest: „*Es gibt kaum eine treffendere Charakteristik der Unterschiede des griechischen und des römischen Wesens, als dass für den jungen Griechen Homer, für den jungen Römer das*

---

<sup>1333</sup> Karasek-Langer, Strzygowski. Lebensbild, 1932, S 47.

<sup>1334</sup> Kekulé, Vorstellungen, 1908, S 13f.

<sup>1335</sup> Zit. nach Rehm, Griechentum, 1936, S 252.

<sup>1336</sup> Rehm, Griechentum, 1936, S 254ff.

*Zwölftafelgesetz im Mittelpunkt des Unterrichts stand. Darum haben auch die Griechen die Seelen gewonnen, während die Römer nur die Welt erobert haben.*<sup>1337</sup>

Auch die Deutsche Klassik, war sich der Gegensätzlichkeit von Hellas und Rom, von Kultur und Staat bewusst, nachdem ihr Ende gerade durch einen *neuen Römer*, durch Napoleon, eingeleitet worden war: *„Es war im letzten ein großer Irrtum, wenn Napoleon Winckelmanns „Geschichte der Kunst des Altertums“ auf den Tisch seines Vorzimmers legen ließ. Denn es war ein „griechisches“ Buch und darum ihm, dem „Römer“, fremd. Die Kommentarien Cäsars hätten dort liegen sollen; sie wären das echte Symbol römisch-staatlichen Charakters gewesen. In Goethe gipfeln Kultur und Epoche des deutsch-europäischen Griechentums, in Napoleon aber Kultur und Epoche des französisch-europäischen Römertums.*<sup>1338</sup>

Bereits bei Winckelmann wurde dieser antirömische Affekt spürbar, wenn er etwa in seiner frühesten Schrift, den *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* aus 1755 folgenden Satz zum Verhältnis griechischer und römischer Kunst schreibt: *„Eine Bildsäule von einer alten römischen Hand wird sich gegen ein griechisches Urbild allemal verhalten wie Virgils Dido, in ihrem Gefolge mit der Diana unter ihren Oreaden verglichen, sich gegen Homers Nausikaa verhält, welche jener nachzuahmen versucht hat.*<sup>1339</sup> Homer versus Vergil – Griechenland versus Rom – *„der Dichter heldenhafter Menschlichkeit gegen den seit Augustinus, seit Petrarca und Dante kanonisches Ansehen genießenden Dichter des römischen Staatsethos ausgespielt. Der Blick also geht auch hier vom Abbild hin zum „Urbild“. Alle Hüllen fallen, der Kern der Antike, das Griechentum, tritt rein zutage.*<sup>1340</sup>

Auch der Erbe der Winckelmann'schen Kunstbetrachtung und Lehrer Strzygowskis, Heinrich von Brunn, interessierte sich für die ästhetische Differenzierung griechisch-römischer Kunst: In einem der ersten Aufsätze aus dessen römischen Jahren vertrat Brunn die Auffassung, dass *„das römische Monument nur mit Hilfe römischer Vorstellungen“* zu erklären sei. *„Das führte Brunn in späteren Jahren dazu, den fundamentalen Gegensatz zwischen griechischer und römischer Auffassung immer klarer herauszuheben.*<sup>1341</sup> Trotz allem antirömischen Affekt wurde der Philhellenismus sowohl in Rom erfunden als auch überwunden, die Wiederentdeckung Athens in der Klassik wäre ohne die Erfahrung Roms undenkbar gewesen. Für Winckelmann war die Erfahrung des Südens zunächst eine packende visuelle Erfahrung, die Körperlichkeit und Leibhaftigkeit der Götterbilder war ein zentrales geistiges

---

<sup>1337</sup> Wilcken, Griechische Geschichte, 1924, S 69.

<sup>1338</sup> Rehm, Griechentum, 1936, S 21.

<sup>1339</sup> Johann Joachim Winckelmann, Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst, in: ders., Sämtliche Werke, Bd. 1, Osnabrück, 1965, S 08.

<sup>1340</sup> Rehm, Griechentum, 1936, S 43.

<sup>1341</sup> Amelung, Brunn, 1910, S 695.

Erlebnis, trotzdem sah er sein Ziel nicht etwa in einer Nachahmung griechischen Stils, griechischer Ästhetik, sondern wollte seinem Publikum vermitteln, worauf die Kunst der Renaissance aufgebaut worden war und es in Wahrheit ankäme. Die Rezeption der griechischen Dichter lehrte die Künstler der Renaissance einen *Geist der Freiheit*. *„Die allgemeine Kenntnis der Griechen lehrte denken wie sie, und durch die Weisen breitete sich der Geist der Freiheit aus, welcher, wie Hobbes lehret, nicht leichter erstickt werden kann, als wenn der Jugend die Lesung der Alten untersagt wird.“*<sup>1342</sup> Es kam Winckelmann eben nicht auf eine plumpe Nachahmung griechischer Kunst an, das *„denken wie sie“* und nicht etwa ein *„denken nach ihnen“* sollte inspirieren und einen *„Geist der Freiheit“* hervorbringen. Winckelmann errichtete auf diese Weise – denn an niemand anderen als an seine Landsleute – hatte er seine Schriften gerichtet, den Deutschen einen Maßstab eigener Ästhetik. An keinem geringeren Vorbild wollte Winckelmann offenbar die Kunst und das Menschenbild seiner Zeit gemessen sehen, als dem von ihm so schwärmerisch beschriebenen griechischen. In der Semantik des Philhellenismus war demnach von Beginn an die Möglichkeit einer Parallelisierung der beiden Völker, der Deutschen und der Griechen, enthalten, für die Deutschen sollte es die Emanzipation vom französisch-römischen Stil bedeuten.

Hier liegt die eigentliche Kraft der graecophilen Postulate und des deutschen Philhellenismus, der auch nach dem Ende der Deutschen Klassik in vielfacher Form weiterexistieren sollte: *„Der Aufbruch des Griechischen im Deutschen und seine Entdeckung durch Deutsche geschah im genauen Gegensatz zu allem römisch-romanischen und staatlichen Wesen, und wenn hier der griechische Mythos aufgerichtet wurde, dann in einem staatlich zusammenbrechenden Reich und in staatsfreier, ganz dem Geistig-Bildungshaften zugewandter Art, die sich gerade im Griechischen bestätigt zu finden hoffte.“*<sup>1343</sup>

In einem wesentlichen Punkt entfernt sich Strzygowski jedoch sehr deutlich aus der Tradition deutscher Philhellenen. Ihrem Versuch einer göttlichen Offenbarung eine menschliche entgegenzusetzen kann er nicht nachvollziehen. Die Apotheose des Menschen selbst, womöglich noch in bildnerischer Form, lehnte er im Spätwerk zutiefst ab und somit auch die schwärmerische Suche nach einem Urbild menschlichen Seins, welches in Griechenland zu finden sei: *„Den gesetzlichen, schönen Menschen aber findet der Deutsche nicht in Rom, sondern in Athen, in Griechenland. Denn dies ist ja die große Tat des Deutschen, dass er im*

---

<sup>1342</sup> Johann Joachim Winckelmann, Reifere Gedanken über die Nachahmung der Alten in der Zeichnung und Bildhauerkunst, S XLV-XLVI in: Josef Eiselein (Hg.), Johan Winckelmans Sämtliche Werke, Einzige vollständige Ausgabe, Band 12, Donaueschingen, 1829, S XLVI.

<sup>1343</sup> Rehm, Griechentum, 1936, S 22.

*mächtigen Verlangen nach der ursprünglichen Menschengestalt und ihrer Natur durch alle römischen und romanischen Schichten zum Griechischen vorstößt, dass er durch die Abbilder zum Urbild kommt und seinen eigenen, von allem römischen Wesen sich trennenden Weg ins alte Menschenland hinaufschreitet. Dem römischen Reich deutscher Nation setzt die deutsche Klassik das griechische Reich deutscher Nation entgegen.“*

Freilich, diesen Menschen sucht Strzygowski nicht, ihm ist die menschliche Gestalt im Bild ein Zeichen der Dekadenz, der Machtkunst. Die Abbildung des Körpers, sei es ein göttlicher, ist ihm in Bezug auf die Griechen bereits ein Verfall nordischen Stils, die Abbildung menschlicher Körper jedoch nach und nach Ausdruck einer volksfremden Machtkunst. Ist Strzygowski im Fall des Grabsteines der Hegeso oder auch der Tyrannenmörder noch gewillt Ausnahmen zu machen, so gilt dies sicher nicht mehr für die hellenistische oder gar kaiserlich-römische Kunst. *„Der Mensch ist der höchste, ja der eigentlichste Gegenstand der bildenden Kunst – Der Hauptzweck aller Plastik ist, dass die Würde des Menschen innerhalb der menschlichen Gestalt dargestellt werde – Wir wissen von keiner Welt als in bezug auf den Menschen; in dieser Weise spricht Goethe, auf die Vollendung des Menschen bedacht.“*<sup>1344</sup> Diese Würde des Menschen sahen die deutschen Klassiker idealtypisch im Laokoon vollendet, der im Bewusstsein des Todes stoisch sich den Schmerz versagt. Für den späteren Strzygowski ist die Gruppe hingegen *„marktschreierische Unkunst“*, wohl nur *„im Rahme der „Antike“* nicht aber im Altgriechischen möglich.“

Strzygowskis antiplastischer, antianthropomorpher Effekt trennt ihn von der Deutschen Klassik, der er sonst so viel verdankt, denn diese ist seit Winckelmann von der Bildenden Kunst und insbesondere von der Plastik ästhetisch am stärksten bestimmt: Winckelmanns exzessiv betriebene Verherrlichung des griechischen Körpers, war dem früheren Strzygowski vertraut, der spätere sah in ihr eine *Entartung*. Ein Element winckelmannschen Körperbegeisterung könnte sich – verkleidet zwar – bis zu Strzygowskis Personifikation der *Hellas* in *Hellas in des Orients Umarmung* erhalten haben, die er als eine junge, in ihrer frühen Blüte stehende, Frau imaginiert. Beinahe dreißig Jahre später hat Strzygowski kein Verständnis mehr für hellenistische Körperlichkeit: Den im philhellenischen Jargon schwärmerisch-adorierten *Apoll vom Belvedere* beurteilt Strzygowski als *„typische(n) Theaterheld“*, wie er erst im *„höfischen Leben der hellenistischen Zeit möglich wurde und tatsächlich in allen Diadochenbildnissen spukt.“*<sup>1345</sup>

---

<sup>1344</sup> Ebenda, S 16.

<sup>1345</sup> Strzygowski, *Forschung und Erziehung*, 1928, S 93.

### III

Strzygowskis späteres Denken, das jeglicher Machtausübung, sei dies nun staatliche, kirchliche oder wissenschaftliche Macht, letztere mit Ausnahme seiner eigenen, kritisch gegenüberstand, steht in Beziehung zu deutschen Denktraditionen, die ihrerseits scharf zwischen Kultur und Politik trennten. Der in der Ablehnung des *Römischen* zu Tage tretende Generalvorbehalt gegen den Staat und damit gegen die Politik per se ist ein Archetyp deutscher Geistesgeschichte. Das Unbehagen gegenüber politischer Macht bei gleichzeitiger Betonung kultureller Leistungen gehört „zu den Dauerthemen des wissenschaftlichen Nachdenkens und des künstlerischen Nachsinnens der Deutschen über sich selbst.“<sup>1346</sup> So hat Strzygowski die Macht Roms bereits recht früh als eine politisch-militärische gesehen, von welcher nicht auf die Bereiche der Kultur geschlossen werden könnte, so sei nicht vom „militärische(n) Rom“ auf das künstlerische zu schließen: „Es wird für den Kunsthistoriker von Wert sein, zu erfahren, dass auch eingehendere Studien auf dem Gebiete der Sprache und Litteratur, des Rechtes und der Politik zeigen, wie wenig eigentlich der als Dogma aufgestellte Satz von der alles vor sich niederwerfenden Macht Roms zutrifft.“<sup>1347</sup>

Strzygowskis Antwort auf die entfremdeten *Machtzivilisationen* lag in einer Betonung autochtoner, völkischer *Kulturen* – und dies bereits zu Beginn seiner wissenschaftlichen Tätigkeit. Sehr bald verband er Erkenntnisse, die er aus seiner wissenschaftlichen Tätigkeit gewann, mit vermuteten charakterlichen Neigungen bestimmter Völker. Die unterschiedlichen kollektiven Identitäten hätten unterschiedliche Ikonographien, unterschiedliche Stile hervorgebracht. Diese in der Kunsttheorie des 18. bzw. 19. Jahrhundert latent vorhandenen Allgemeinplätze über nationale Eigenschaften bzw. Stile verband Strzygowski mit den Zielen der seit dem 19. Jahrhundert so wirkmächtig auftretenden Bewegung der „Völkischen“, deren geistige Wurzeln tief in die Romantik hineinreichen und deren Vorstellung vom Charakteristisch-Eigenen zunächst ex negativo entwickelt wurde.<sup>1348</sup> Bedingt durch die kulturell wie militärisch expansive Politik des

---

<sup>1346</sup> Lepenies, Kultur und Politik, 06, S 37. Lepenies vermutet politische Frustrationen aufgrund der verfehlten politischen Einheit als national-kulturpolitischen Motor. Ebenda, S 45.

<sup>1347</sup> Strzygowski, Kleinasien, 1903, S 189.

<sup>1348</sup> Hier ist nicht der Ort um über die Wirkungen der Völkischen Bewegung auf den Nationalsozialismus zu handeln, es sei nur kurz angedeutet dass dieser später in vieler Hinsicht auf das völkische Reservoir zurückgreifen konnte – so wirkmächtig war deren Zeichensprache (Hakenkreuz), so popularisierbar die Ideen. Trotzdem dürfen die Spannungen, die vor allem zwischen den „älteren Völkischen“ (Uwe Puschner) und dem Nationalsozialismus herrschten, nicht übersehen werden. So sahen jene im Nationalsozialismus einen Teil der *Bewegung*, so eine Bemerkung von Theodor Fritsch 1925, was von der NSDAP auf das Schärfste zurückgewiesen wurde. Vgl. Puschner,

revolutionär-jakobinischen wie auch des napoleonischen Frankreichs war die zunächst vorhandene Begeisterung europäischer Intellektuellenzirkel für die Ideen von 1789 spürbar zurückgegangen. Auch im „gemeinen“ Volk, das sich aus Frankreich die Herstellung „*der Freiheit, Gleichheit, der nationalen Einheit und neuer Formen des wirtschaftlichen Zusammenlebens*“ erhofft hatte, sich stattdessen jedoch der Hybris und dem propagandistischen Zynismus einer imperialistischen Macht ausgesetzt sah, waren diese Sympathien geschwunden.<sup>1349</sup> Wiewohl zu betonen ist, dass vor allem im linksrheinischen Deutschland die liberalen Errungenschaften, wie etwa die Vorformen eines bürgerlichen Gesetzbuches, auch nach dem Ende der französischen Herrschaft institutionalisiert blieben. Uwe Puschner hat darauf hingewiesen, dass die Wurzeln der Völkischen Bewegung in der „*antinapoleonischen-nationalen Bewegung*“ des frühen 19. Jahrhunderts zu suchen seien<sup>1350</sup>, wiewohl der konkrete Terminus *völkisch* sich erst im letzten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts, bzw. um die Jahrhundertwende, etablieren konnte.<sup>1351</sup>

---

völkische Bewegung, 2001, S 09. In *Mein Kampf* machte sich Hitler über die „*völkischen Wanderscholarer*“, „*die von altgermanischem Heldentum, von grauer Vorzeit, Steinäxten, Ger und Schild*“ schrieben, lustig – darüber hinaus hielt Hitler jene als von „*Mächten geschickt*“, die den „*Wiederaufstieg unseres Volkes nicht wünschen*“. Vgl. Adolf Hitler, *Mein Kampf*, Zwei Bände in einem Band, ungekürzte Ausgabe, V. Auflage (43.-52. Tausend), München, 1930, S 395 bzw. 397. Trotz dieser Distanzierungen Hitlers darf nicht übersehen werden, dass es sich hierbei eher um eine feindliche Nähe handelte, der Eindruck ödipalen Aufbegehrens entsteht, wenn Hitler völkische „*Methusalem(s)*“ als ungeeignet einstufte zur „*Führung einer neuen, jungen Bewegung*“. Ebenda S 395 bzw. ebenda S 515f. Freilich darf der große Einfluss völkischer Ideologie auf zahlreiche Proponenten des Systems, prominent etwa Himmler, Rosenberg oder Walter Darré, nicht übersehen werden. Ähnlich ambivalent war auch die Einstellung vieler Völkischer zum Nationalsozialismus – diese reichte von begeisterter Zustimmung über innere Emigration bis hin zum offenen Widerstand. Vgl. Puschner, *völkische Bewegung*, 2001, S 11.

<sup>1349</sup> Eberhard Weis, *Der Durchbruch des Bürgertums*, Berlin, 1981, S 172 ff.

<sup>1350</sup> Puschner, *völkische Bewegung*, 2001, S 13.

<sup>1351</sup> In *Meyers Grosse Konversationslexikon* von 1909 findet sich erstmals der Begriff „*völkisch*“ neben „*völklich*“ gesetzt und wird als neuere Eindeutschung des Fremdwortes „*national*“ gesehen. In einer Ausgabe des gleichen Lexikons 20 Jahre später (1930), wird bereits der politische Hintergrund beleuchtet, das Adjektiv in Zusammenhang mit dem *Alldeutschen Verband* gebracht, weiters weist der Gebrauch des Wortes antisemitische Züge auf. Ähnlich der Brockhaus in einer Ausgabe von 1934, der die Entstehung des Begriffs auf etwa 1875 festsetzt und auf die entschieden antisemitische, nationalistische Schlagseite hinweist. Vgl. Puschner, *völkische Bewegung*, 2001, S 28. Hartung, *völkische Ideologie*, 1996, S 23, meinte dass der Begriff „*völkisch*“ bis weit ins 19. Jahrhundert zu verfolgen sei und seine konkrete Politisierung im Gegensatz zum „lateinischen“ *national* 1875 erhalten habe.

Viele Intellektuelle, vor allem aus dem süddeutschen Raum, aus Württemberg, hatten sich den Ideen der französischen Revolutionäre verschrieben – Hegel und Hölderlin pflanzten in Stuttgart Freiheitsbäume und Friedrich Schiller überlegte im November 1792 nach Frankreich zu gehen. Fichte, Schelling und Schlegel, die Spitze deutschen Geisteslebens also, waren ebenso begeisterte Anhänger der Revolution geworden. Der aus dem Rheinland stammende Joseph Görres trat gar publizistisch für den Anschluss seiner Heimat an Frankreich ein.<sup>1352</sup>

Um die Jahrhundertwende kam es jedoch bei vielen dieser ehemals so radikalen Jakobiner, meist unter dem Eindruck der französischen Realpolitik, zu einer Wende im Denken. So erklärte der nach Paris gereiste Görres 1799 in seiner Denkschrift *Resultate meiner Sendung nach Paris* den Zweck der Revolution für verfehlt, die Höherentwicklung der Menschheit fände in den Deutschen, deren Moral und Ideen höher stünden, geeignetere Kämpfer.<sup>1353</sup>

Auch Schiller, dem durch die französische Nationalversammlung im August 1792 der Titel *Citoyen français* verliehen wurde, portraitierte in seinem *Wilhelm Tell* ein Volk, behauptet in den Schweizer Urkantonen, dass – anders als das französische – zur Freiheit fähig ist. In seinen *Briefen über die ästhetische Erziehung* vertrat er die Meinung, dass Freiheit und Republik wohl anzustreben seien, die menschliche Natur allerdings der äußeren Freiheit die innere noch nicht entgegensetzen könne. Der „*freigebigige Augenblick*“ finde ein „*unempfängliches Geschlecht*“ vor.<sup>1354</sup> Wahre Freiheit sei nur dort möglich, wo sie bereits in den Menschen lebt, bereits existiert und ihre Evidenz erst in ihrer Gefährdung zeigen muss. Der historische Stoff an dem Schiller dies entfaltet, ist jener des *Wilhelm Tell*.

Exemplarisch wird dort ein *Ernstfall* beschrieben: Eine organische Gemeinschaft, in und mit der Natur lebend, erfährt durch den Einbruch des Tyrannischen, dass in ihrer *Freiheit* die Möglichkeit der Selbstbehauptung liegt. Die Themen des *Wilhelm Tell* entsprechen bereits jenen, die die Theoretiker der *Konservativen Revolution* in den folgenden 200 Jahren umtreiben werden – ja, die Hauptfigur Tell agiert bereits wie ein *konservativer Revolutionär avant la lettre*: „*Die Eidgenossen wollen nicht eine neue Ordnung erkämpfen, sondern die alte bewahren.*“<sup>1355</sup> Das konservativ-revolutionäre Programm wird beinahe vollständig aufgeführt: Ein Lebensraum, der Natur abgetrotzt und deshalb zu Recht ins Eigentum übergegangen, pessimistische Anthropologie in Verbindung mit der städtischen Kultur, der

---

<sup>1352</sup> Eberhard Weis, *Durchbruch*, 1981, S 199.

<sup>1353</sup> Ebenda.

<sup>1354</sup> Friedrich Schiller, *Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*, S 1-133, in: *Schillers sämtliche Werke in zwölf Bänden*, Bd. 12, Stuttgart, Tübingen, 1838, hier S 15. Vgl. Rüdiger Safranski, *Friedrich Schiller oder die Erfindung, des Deutschen Idealismus*, München, Wien, 2004, S 410.

<sup>1355</sup> Ebenda, S 500.

Willen zu einem organischen politischen Aufbau, mit der Bereitschaft einem (gerechten) Oberhaupt zu dienen.

Zeitgleich mit den Interventionen der *Dichter und Denker* hatten die Freiheitskriege der Deutschen gegen Napoleon die *Kulturgemeinschaft* zu einer politischen Gemeinschaft werden lassen, die in der Reichsgründung von 1871 mündete. Intellektuellen wie Jacob Burckhardt und Friedrich Nietzsche – und in ihrem Gefolge auch Josef Strzygowski – blieb jedoch die Idee eines machtpolitisch agierenden Staates immer fremd: „*Der Staat beruhte auf Macht und Macht war etwas Böses und der Kultur fremd.*“<sup>1356</sup> Nietzsche wie Burckhardt waren angesichts des Sieges von 1871 gleichermaßen davon überzeugt, dass die Gefahren für die Kultur im Falle eines militärischen Erfolges größer waren, als im Falle der Niederlage.<sup>1357</sup> Im ersten Stück der *Unzeitgemäßen Betrachtungen*, in *David Strauss der Bekenner und der Schriftsteller* reflektierte Nietzsche explizit darauf: So könne ein militärischer Triumph zu einer „*Exstirpation des deutschen Geistes zu Gunsten des deutschen Reiches*“ führen.<sup>1358</sup> Diese Vorbehalte können als wiederkehrendes Motiv im Werk Nietzsches bezeichnet werden, so meint er an anderer Stelle: „*Die Cultur und der Staat – man betrüge sich hierüber nicht – sind Antagonisten: >>Cultur-Staat<< ist bloss eine moderne Idee. Das Eine lebt vom Anderen, das Eine gedeiht auf Unkosten des Anderen. Alle grossen Zeiten der Cultur sind politische Niedergangszeiten: was gross ist im Sinn der Cultur war unpolitisch, selbst antipolitisch.*“<sup>1359</sup> Strzygowski hatte schon 1895 postuliert, dass die Degeneration der venezianischen Malerei in Veronese ihre Ursache in einem militärischen Triumph hätte: In „*seinem Enthusiasmus für die Republik*“ werde dieser in den Gemälden des Dogenpalastes schließlich der bedeutendste Kündler ihrer „*Selbstüberhebung und Großmannssucht*“, seine Kunst ist „*Ausdruck des triumphierenden Machtgefühls, das die Venetianer nach der Schlacht von Lepanto wie im Rausche befangen hielt.*“ Mit Veronese, in dessen Malerei neben der Darstellung venezianischer Staatsideologie und Idolatrie klinge nunmehr die „*Heldenzeit*“ der venezianischen Kunst aus.<sup>1360</sup>

Strzygowskis latent vorhandenes Misstrauen dem Politischen und der Macht gegenüber – man vergegenwärtige sich seine Auseinandersetzungen mit dem Deutschen Kaiser um die

---

<sup>1356</sup> Lepenies, *Kultur und Politik*, 2006, S 53.

<sup>1357</sup> Ebenda, S 54.

<sup>1358</sup> Giorgio Colli, Mazzino Montinari (Hg.), Friedrich Nietzsche, *Sämtliche Werke*, Kritische Studienausgabe in 15 Bänden, Bd. 1, *Unzeitgemäße Betrachtungen*, Erstes Stück: David Strauss, der Bekenner und der Schriftsteller, S 159f.

<sup>1359</sup> Nietzsche, VI, S 106.

<sup>1360</sup> Strzygowski, *venetianische Kunst*, 1895, S 43.

Jahrhundertwende – wurde ab dem Ersten Weltkrieg immer stärker, vor allem die auf Machtgewinn ausgelegten imperial agierenden, und deshalb „unnordischen“, Staaten verurteilt Strzygowski: *„Es gibt natürlich heute noch viele, die glauben, die Welt könnte ohne Fäuste, nach deren Willen die Menschheit gebändigt werden muß, nicht bestehen. Wir dagegen sind der Meinung, dass zum mindesten unser Norden zu seiner, wie es scheint, angestammten Ordnung zurückkehren könnte und halten die Eroberer von Alexander bis Napoleon für die größten Störer dieser Entwicklung.“*<sup>1361</sup> Unter Bezugnahme auf Plato fordert Strzygowski vielmehr eine ungestörte völkisch-autochtone Entwicklung. *„Derjenige Staat, der in der ihm eigentümlichen Sprache zu Göttern und Menschen spricht und sein Verfahren ihr gemäß einrichtet, der gedeiht immer und bleibt erhalten; der aber, der eine andere nachahmt geht zu Grunde“*<sup>1362</sup>

Strzygowskis a-politische Mentalität ist dem Grunde nach jedoch kein Anarchismus, der Staat wird nur insofern abgelehnt, als er die ins Politische transformierte und versteinerte, *marmorne* Macht verkörpert, und dadurch zum „kälteste(n) aller kalten Ungeheuer“ geworden ist.<sup>1363</sup> Einem Staat jedoch, der auf den *hölzernen* Grundlagen nordischer Kultur aufbauen würde, und zu einer dieser Kultur angemessenen Sprache finde, hätte Strzygowski freilich kaum seine Unterstützung versagt. Strzygowskis politische Philosophie müsste als ein völkisch-nationalistisches, antitotalitäres, basisdemokratisch organisiertes Projekt gedacht werden, das wesentlich von seinen metapolitischen Grundlagen einer autochtonen Kultur (und – selbstverständlich – ihres Pädagogen) her geprägt wird – dies hat er konkret freilich nie verbalisiert. Einen Wandel von „politikferner Innerlichkeit“ zu „öffentlichem Engagement“, wie dies für den Thomas Mann nach den *Betrachtungen eines Unpolitischen* belegt ist, kann Strzygowski trotz seiner *politischen* Stellungnahmen der 1930er Jahre nicht zugetraut werden.<sup>1364</sup> Diese zunehmend ebenso wirren wie redundanten Schriften, die überwiegend im Jargon einer geistigen Mobilmachung für seine Thesen gehalten sind, konnten freilich nur deswegen politische Brisanz entwickeln, weil die darin vertretenen Auffassungen nunmehr zur Position in einer ästhetisch-politischen Generaldebatte geworden

---

<sup>1361</sup> Strzygowski, *Forschung und Erziehung*, 1928, S 89.

<sup>1362</sup> Ebenda, S 16. In Strzygowski, *Machtkunst*, S XV beschreibt er in – unvermeidlicher – Anlehnung an die Griechen seinen Zugang zu einer völkischen Staatslehre,: *„Das Rechtsgefühl als Grundlage des Zusammenlebens der Menschen, heute noch verstoßen in entlegenen Winkeln bei allen Völkern anzutreffen, wohin weder Diplomaten noch Politiker, Pfaffen oder Schriftgelehrte vorgedrungen sind, wurde von den Griechen Eunomia, „Wohlordnung“, genannt und hatte ursprünglich mit dem rein politischen Kreis von Gesetz und Verfassung, dem sie später angehört, nichts zu tun.“*

<sup>1363</sup> Nietzsche, *KSA*, Bd. IV, S 61.

<sup>1364</sup> Vgl. Lepenies, *Kultur und Politik*, 2006, S 77.

waren, nicht jedoch weil sich Strzygowski zu einem politisch tatsächlich interessierten Autor gewandelt hätte. Vielmehr scheint es so, als hätte Strzygowski sich derart in der *Weltanschauung* der Nationalsozialisten aufgehoben gefühlt, dass er sich um nationalsozialistische Ideologie nicht weiter gekümmert hatte: „*Vorsehung ersetzte Voraussicht. Prophezeiungen traten an die Stelle von Prognosen.*“ Mit dieser politischen Metaphysik verband sich Strzygowskis ästhetische Metaphysik und in Hitler sah er den *Führer* weil dessen Inszenierung als Künstler letztlich einen a-politischen Staat der *Kultur* versprach, in welchem Strzygowskis *Lebenskampf* als früher Entdecker dieser (deutsch-nordischen) Kultur endlich entsprechend gewürdigt werden, und seinem wissenschaftlichen Nachruhm das Überleben gesichert werden sollte.<sup>1365</sup> Auch der späte Strzygowski verblieb *innerlich* und zeigte sich verwundert, warum die von ihm herbeigesehnte Revolution gegen den Humanismus auf diese *Innerlichkeit* keinen sehr großen Wert zu legen schien, sondern im Gegenteil antinietzscheanisch an einem totalen Staat arbeitete und dabei eine Kunst zeitigte, der Strzygowski zu großen Teilen nichts abzugewinnen hatte.<sup>1366</sup>

---

<sup>1365</sup> Ebenda, S 95ff. Joachim Fest hat Hitlers Fixierung auf Richard Wagner unter dem eskapistischen Aspekt einer „*gänzliche(n) Ästhetisierung des Lebens unter der Führerschaft der Kunst*“ gesehen: „*Auf diese Weise sollte der Staat zur Höhe eines Kunstwerks erhoben und die Politik aus dem Geist der Kunst erneuert und vollendet werden. In der Theatralisierung des öffentlichen Lebens im Dritten Reich, der inszenatorischen Passion des Regimes, der Dramaturgie seiner politischen Praxis, die nicht selten zum Zweck der Politik zu werden schien, sind Elemente dieser Programmatik unschwer greifbar.*“ Vgl. Fest, Hitler, 1973, S 77. Birgit Schwarz hat auf das avantgardistische Selbstverständnis bereits des frühen Kreises um Hitler, der sich selbst als Künstler-Genie begriff, hingewiesen. Vgl. Schwarz, Geniewahn, 2009, S 87f.

<sup>1366</sup> Noch in seinem letzten Werk Strzygowski, *Machtkunst*, 1943, S XIX, sieht Strzygowski im „*Dritten großdeutschen Reich(es)*“ keine Kontinuität der deutschen Geschichte, da die Reiche Karls des Großen und Wilhelm II. nicht aus einer „*vom Volke alleine ausgehende(n) Schöpfung*“ entstanden wären. Die „*Geschichte*“ füge deshalb das „*Dritte Reich*“ dem „*überlieferten Machtstandpunkt*“ ein. Neben den totalitären Strukturen übersieht Strzygowski dabei völlig, dass es dem Nationalsozialismus einerseits zwar um eine Revolution gegen die Ordnung von Versailles ging, gleichzeitig aber sehr wohl um die Wiedereinrichtung verlorener „*Deutscher Größe*“ und damit sehr wohl auch um eine machtpolitische Kontinuität. Der Vorwurf an die „*Geschichte*“ das Dritte Reich in einer *Machtkontinuität* zu sehen, könnte auch als eine Maßgabe an die politischen Protagonisten verstanden werden, sich eben nicht in diese einzufügen. Ebenda S XII, lehnte Strzygowski den europäischen Kolonialismus aufgrund der unweigerlich damit zusammenhängenden imperialen Struktur bzw. aus seinem nordisch-völkischen Standpunkt heraus ab: „*Wir sind nicht mehr imstande, frei zur Schöpfung auf- und in unser schöpferisches Ich hineinzublicken, weil wir uns alles haben nehmen lassen, was den Menschen einst im Kampf ums Dasein und im Sinnen der langen Winternacht im hohen Norden zum Menschen höherer Ordnung gemacht hat. Daher kommt es wohl auch, dass wir Europäer II in unserer*

#### IV

In der Tradition der Münchner Schule und Nietzsches stehend, begriff sich Strzygowski als ein Überwinder des Historismus, der sich auf dem Weg zu einer positivistischen Bildwissenschaft sah, die vor allem von ihren autochthonen Quellen her bestimmt blieb. Die Gefahren für eine Bildwissenschaft, die sich aus einer derartigen Methode ergeben, hat sich Strzygowski jedoch nicht bewusst gemacht oder einfach ignoriert. Die Bilder, in ihrer existentiellen Offenheit jedoch und in ihrem Gegenwartspotential, erlaubten nicht nur in dieser Gegenwart verstanden, sondern auch in weltanschauliche Gegenwärtigkeiten eingefügt zu werden. Dass damit keine Bildwissenschaft mehr vorlag, sondern ein ästhetisch-politisches Projekt, das vermochte sich Strzygowski nicht einzugestehen. Der Strzygowski des *Nordstandpunktes* fällt von einem positivistisch motivierten Wissenschaftler, der seinen Gegenstand und das Künstlerische im Ganzen einer bildwissenschaftlichen Relektüre unterziehen wollte, in einen vorhistorisch-romantischen, mythenbeladenen Wissenschafts- und Wirklichkeitsbegriff. Der Logik einer Weltanschauung, in die sich wissenschaftliche und politische Überzeugungen integrieren ließen, ist Strzygowski (Abbildung 97), der hoffte, dass auch die Weltanschauung diese Logik erkennen würde, erlegen. Aufgrund dieser für ihn offenbar so zwingend scheinenden Logik stellte er andere Überzeugungen, wie etwa den aus der Deutschen Klassik entlehnten, emphatisch betonten, philhellenischen Freiheitsbegriff zur Disposition. Und dies mag als die eigentliche Tragik dieser weniger mephistophelischen als vielmehr an Sisyphos erinnernden Persönlichkeit sein. Diesen müssten wir uns mit Camus als einen glücklichen Menschen denken.

---

*Beschränktheit glaubten, die Herren der Erde werden zu können. Selbsttäuschung, nichts als Selbsttäuschung!* Derartige Stellungnahmen disqualifizierten Strzygowski trotz seiner ebenda erfolgten Anbiederung und manchen Überschneidungen für höhere Verwendbarkeit in der NS-Kulturpolitik.

## Abbildungen

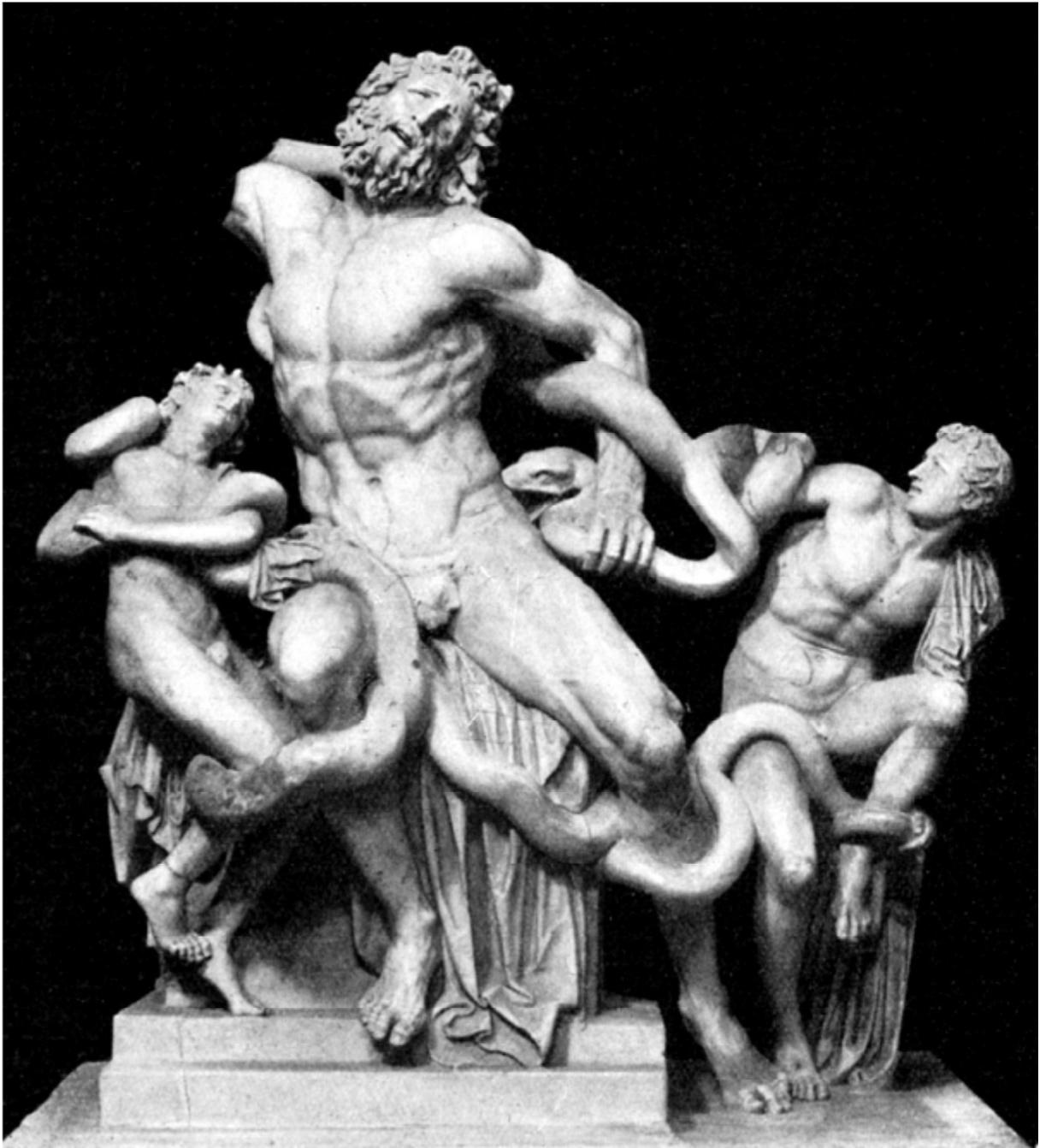


Abb 1. Laokoon-Gruppe, aus:  
<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/96/Laokoon.jpg>



DIE ATHENA LEMNIA DES PHIDIAS  
DRESDEN, K. ALBERTINUM

Abb. 2. Phidias, Athena Lemnia, aus: A. Furtwängler, H.L. Ulrichs (Hg.), Denkmäler griechischer und römischer Skulptur, München, 1911, Tafel 5.

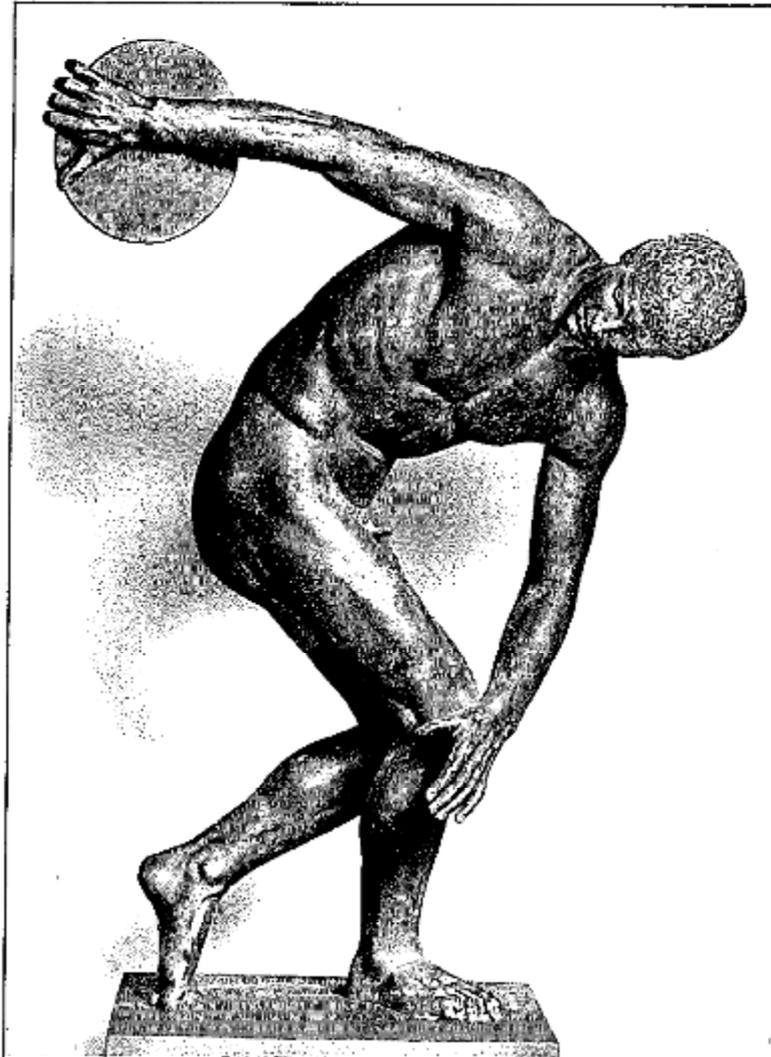


KOPF DER STATUE DES PRAXITELISCHEN HERMES  
OLYMPIA

Abb. 3. Praxiteles, Hermes, aus: A. Furtwängler, H.L. Ulrichs (Hg.), Denkmäler griechischer und römischer Skulptur, München, 1911, Tafel 24.



Abb. 4. Constantin Meunier, Der Mäher, Bronze, etwa 1895,  
aus:[http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/94544?search\\_id=1](http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/94544?search_id=1)



DISKOBOL NACH DER BRONZESTATUE DES MYRON  
IN ERGÄNZUNG  
ROM, THERMENMUSEUM

Abb. 5. Diskuswerfer des Myron, aus: A. Furtwängler, H.L. Ulrichs (Hg.), Denkmäler griechischer und römischer Skulptur, München, 1911, Tafel 33.



Abb. 6. Arnold Böcklin, Toteninsel, 3. Fassung,  
aus:[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0b/Arnold Boecklin Island of the De  
ad%2C\\_Third\\_Version.JPG](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0b/Arnold_Boecklin_Island_of_the_Dead%2C_Third_Version.JPG)



Abb. 7. Millet, Angelusgebet,

aus: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:JeanFran%C3%A7ois\\_Millet\\_Angelus.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:JeanFran%C3%A7ois_Millet_Angelus.jpg)



Abb. 8. Raffael, Sixtinische Madonna,

aus:<http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:Raffael6.jpg&filetimestamp=20090322170>

859



Abb. 9. Portrait Heinrich von Brunn,

aus:[http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:Heinrich\\_Brunn.JPG&filetimestamp=20060521230834](http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:Heinrich_Brunn.JPG&filetimestamp=20060521230834)



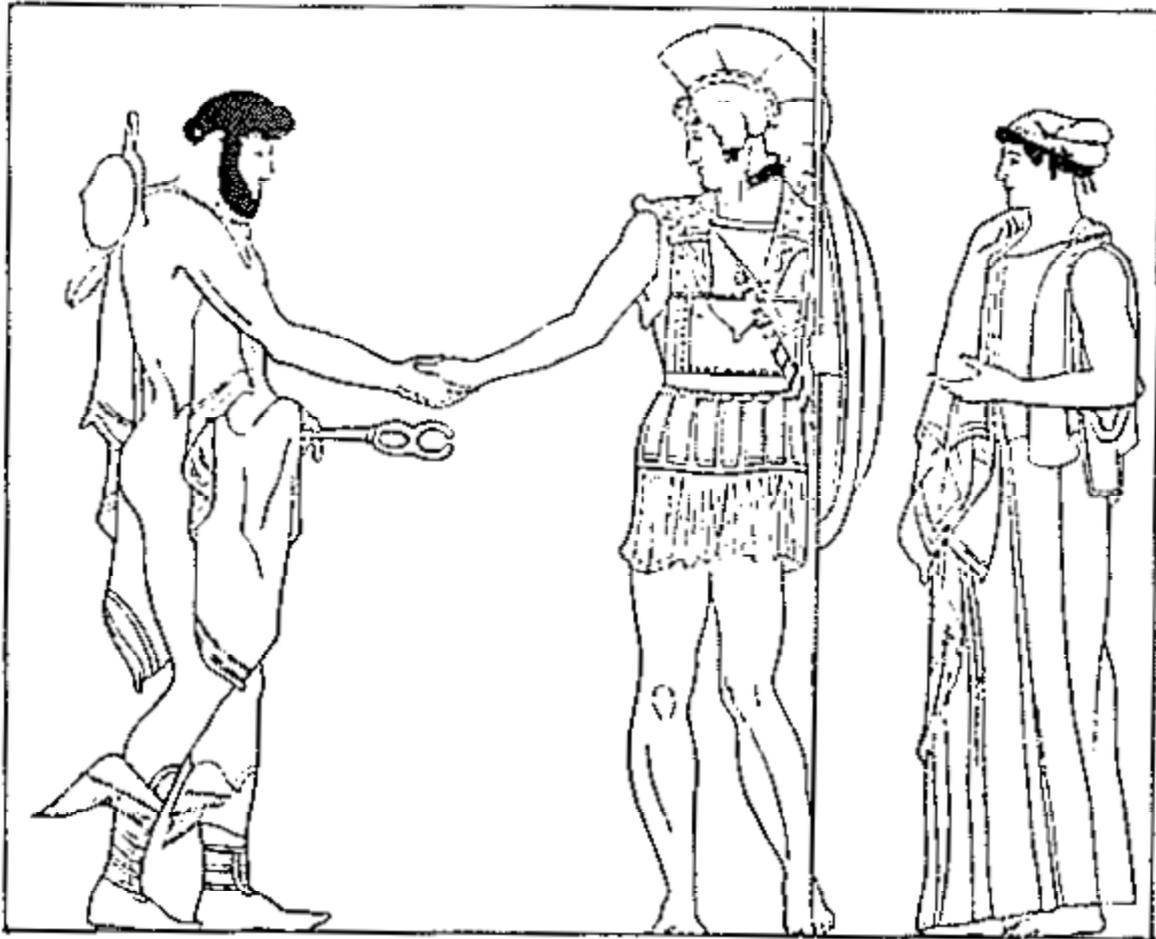
Abb. 10. Portrait Eduard Dobbert, aus:

<http://de.wikisource.org/wiki/Datei:DobbertEduard1839.jpg>



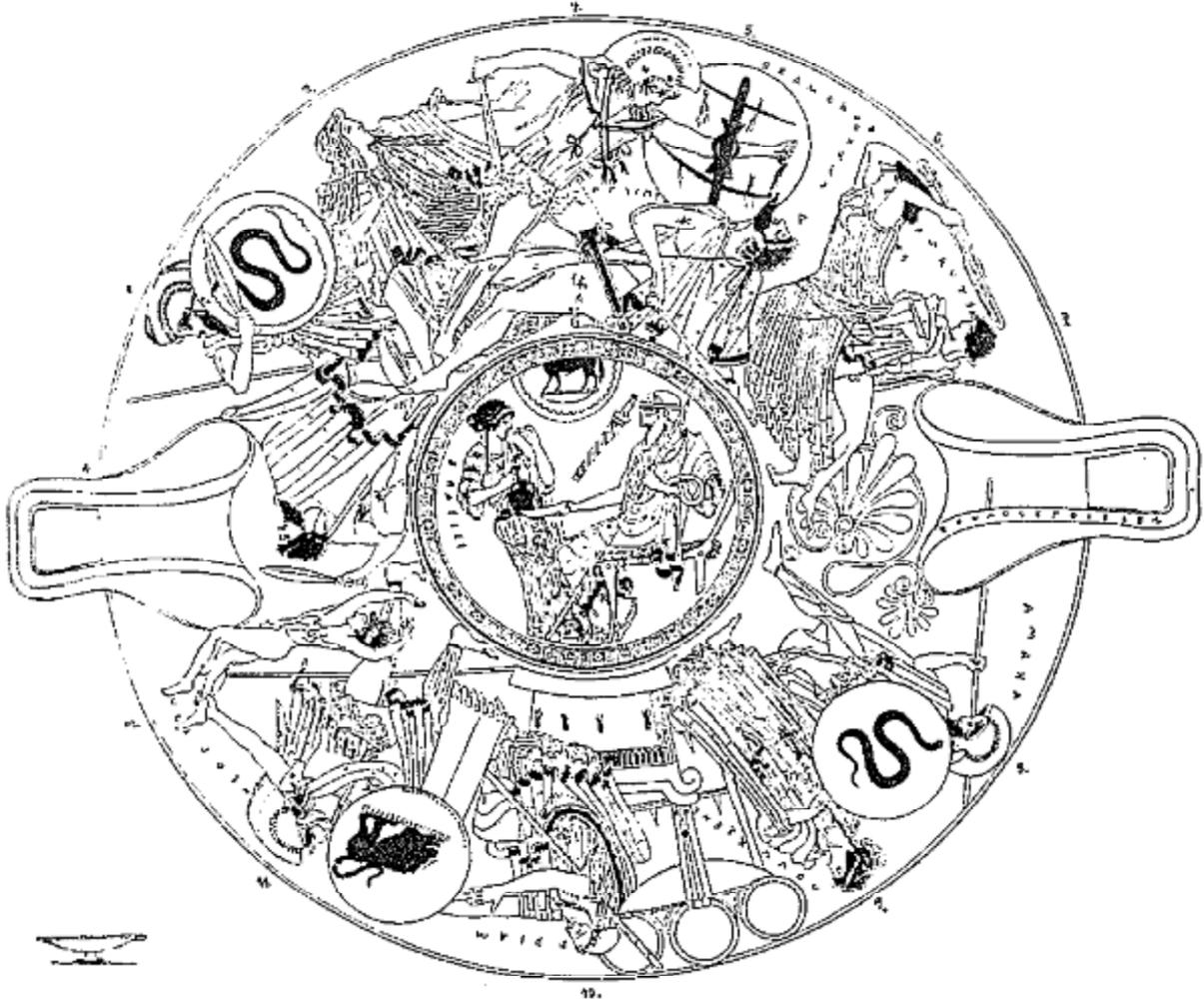
20. Hochzeitsszene. Amphora aus Vulci, ehemals bei Basseggio. (Mon. d. Inst. VIII 35.)

Abb. 11. Hochzeitsszene, aus: Heinrich von Brunn, *Troische Miscellen*, Erste Abteilung, S 66-89, in: Heinrich Bulle, Hermann Brunn (Hg.), *Heinrich Brunn`s Kleine Schriften*, Dritter Band, Leipzig, Berlin, 1906, S 67.



23. Achills Abschied. Amphora. (Gerhard, Auserl. Vasenb. 200.)

Abb. 12. Achills Abschied, aus: Heinrich von Brunn, Troische Miscellen, Erste Abteilung, S 66-89, in: Heinrich Bulle, Hermann Brunn (Hg.), Heinrich Brunn`s Kleine Schriften, Dritter Band, Leipzig, Berlin, 1906, S 79.



26. Ilupersis. Schale des Brygos. Paris, Louvre. (Wiener Verlegeblätter VIII 4.)

Abb. 13. Trinkschale des Brygos, aus: Heinrich von Brunn, Troische Miscellen, Zweite Abteilung, S 89-104, in: Heinrich Bulle, Hermann Brunn (Hg.), Heinrich Brunn `s Kleine Schriften, Dritter Band, Leipzig, Berlin, 1906, S 95.



31. Eine Achilleis. Schale des Duris. Paris, Louvre. (Wiener Vorlegeblätter VI 7.)

Abb. 14. Trinkschale des Duris, aus: Heinrich von Brunn, Troische Miscellen, Dritte Abteilung, S 104-134, in: Heinrich Bulle, Hermann Brunn (Hg.), Heinrich Brunn`s Kleine Schriften, Dritter Band, Leipzig, Berlin, 1906, 125.



21. Ermordung des AEGISTHOS. Stammes im Berliner Museum. (Bauzeichner, Denkmäler II.)

Abb. 15. Ermordung des Aigisthos durch Orest, aus: Heinrich von Brunn, Troische Miscellen, Vierte Abteilung, S 134-160, in: Heinrich Bulle, Hermann Brunn (Hg.), Heinrich Brunn`s Kleine Schriften, Dritter Band, Leipzig, Berlin, 1906, S 153.

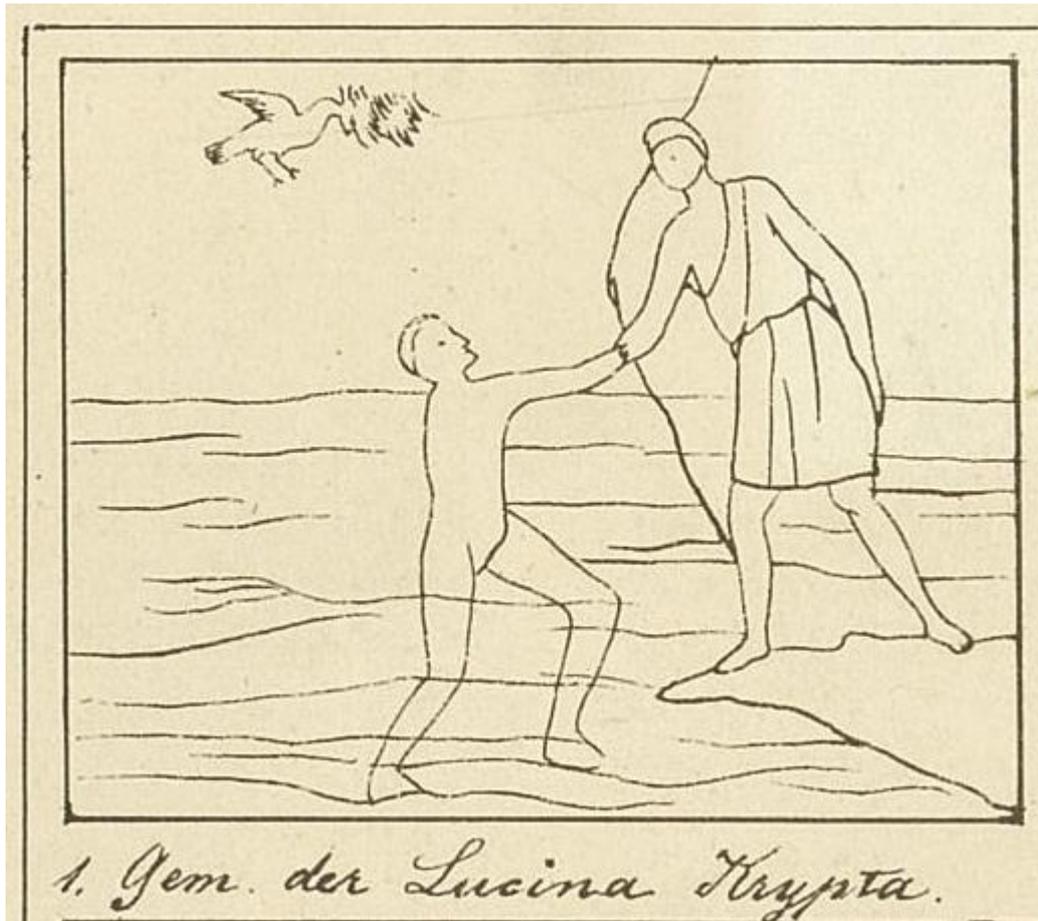


Abb. 16. Callixtus-Katakombe, Detail, in: Josef Strzygowski, Iconographie der Taufe Christi, Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der christlichen Kunst, München, 1885, Tafel I.

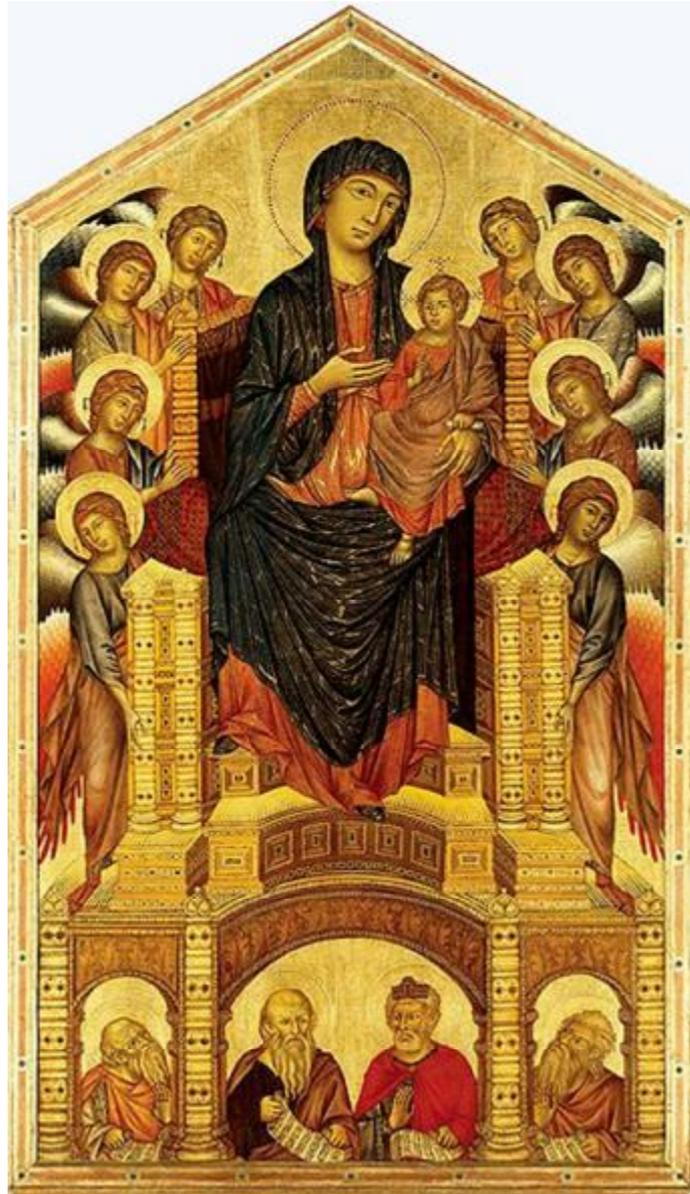


Abb. 17. Cimabue, Maestà di Santa Trinita,

aus: [http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/be/Cimabue\\_Trinita\\_Madonna.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/be/Cimabue_Trinita_Madonna.jpg)



Abb. 18. Duccio, Rucellai-Madonna,

aus:[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/bd/Duccio\\_Madonna\\_rucelai.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/bd/Duccio_Madonna_rucelai.jpg)



Abb. 19. Cimabue, Maestà, Unterkirche San Francesco, Assisi,  
aus: [http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/3d/San\\_Francesco\\_Cimabue.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/3d/San_Francesco_Cimabue.jpg)



Abb. 20. Michelangelo, Zentaurenkampf,  
aus:[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/39/Michelangelo%2C\\_centauromachia%2C\\_1492\\_ca.\\_01.JPG](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/39/Michelangelo%2C_centauromachia%2C_1492_ca._01.JPG)



Abb. 21. Michelangelo, Madonna an der Treppe,  
aus:[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e6/Michelangelo%2C\\_madonna\\_della\\_scala%2C\\_1490\\_ca.\\_01.JPG](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e6/Michelangelo%2C_madonna_della_scala%2C_1490_ca._01.JPG)



Abb. 22. Leonardo, Abendmahl,  
aus:[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/08/Leonardo\\_da\\_Vinci\\_%281452-1519%29\\_-\\_The\\_Last\\_Supper\\_%281495-1498%29.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/08/Leonardo_da_Vinci_%281452-1519%29_-_The_Last_Supper_%281495-1498%29.jpg)

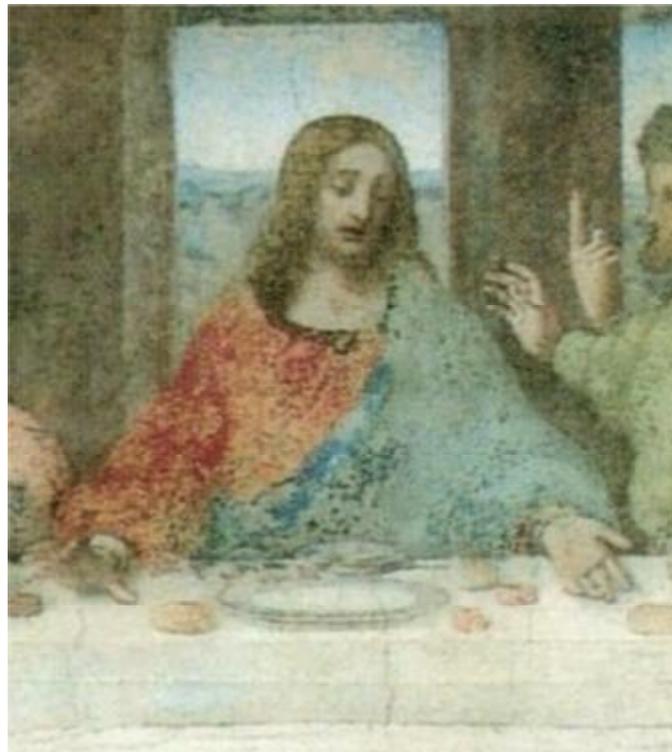


Abb. 23. Leonardo, Abendmahl, Detail,  
aus:[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c0/Jesus\\_enlultimacena.PNG](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c0/Jesus_enlultimacena.PNG)

### 1. Das System.

Über den bei derartigen Übungen zugrunde liegenden festen Rahmen war wiederholt zu reden;\*\*) dabei wurde auch schon das Schema graphisch gegeben. Ich stelle es hier ebenfalls an die Spitze. Das Kunstwerk ist auf folgende fünf Werte (Qualitäten) hin zu betrachten:

1. Materiel und Technik	Bedeutung	Erscheinung
Objektive Darstellung (Wirklichkeit)	2. Gegenstand (Goethe: Stoff)	3. Gestalt (Hildebrand: Daseinsform)
Subjektive Wirkung (Kunst)	5. Inhalt (Goethe: seelischer Gehalt)	4. Form (Hildebrand: Wirkungsform)

\*) Vergl. auch den Versuch meines Schülers Dr. Alfred Müller „Die bedeutendsten Kunstwerke“. Laibach. 1906/7.

\*\*) 1. „Die Zukunft der Kunstwissenschaft“. Beilage zur Münchener Allg. Zeitung, 1905, Nr. 55. 2. „Turners path from nature to art“. Burlington, Magazine 1908, S. 335 ff. 3. „Die Kunstgeschichte an der Wiener Universität“. Österreichische Rundschau 1909. 4. Dieses System steckt auch zwischen den Zeilen meines Buches „Die bildende Kunst der Gegenwart“. Leipzig. 1907.

Abb. 24. Josef Strzygowski, System, aus: Josef Strzygowski, System und Methode der Kunstbetrachtung, in: Robert von Erdberg (Hg.), Volksbildungsarchiv, Beiträge zur wissenschaftlichen Vertiefung der Volksbildungsbestrebungen, Berlin, 1912, S 44-63, S 46.

Zu:  
**System und Methode der Kunstbetrachtung**  
Von  
Professor Dr. Josef Strzygowski

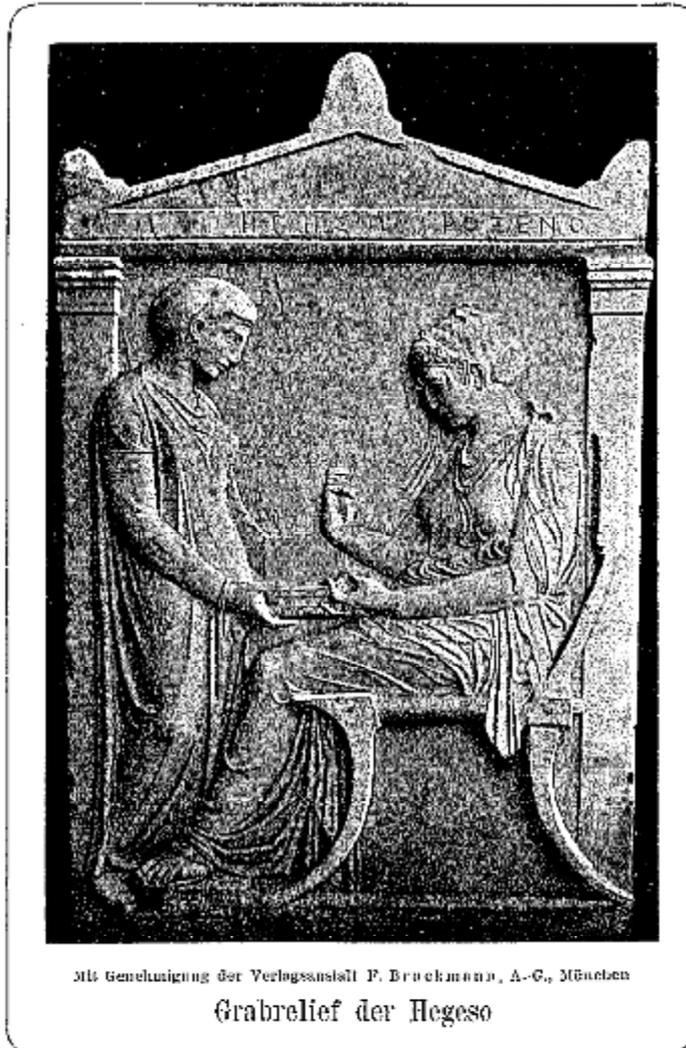


Abb. 25. Grabstein der Hegeso, aus: Josef Strzygowski, System und Methode der Kunstbetrachtung, in: Robert von Erdberg (Hg.), Volksbildungsarchiv, Beiträge zur wissenschaftlichen Vertiefung der Volksbildungsbestrebungen, Berlin, 1912, S 44-63, Tafel 1.

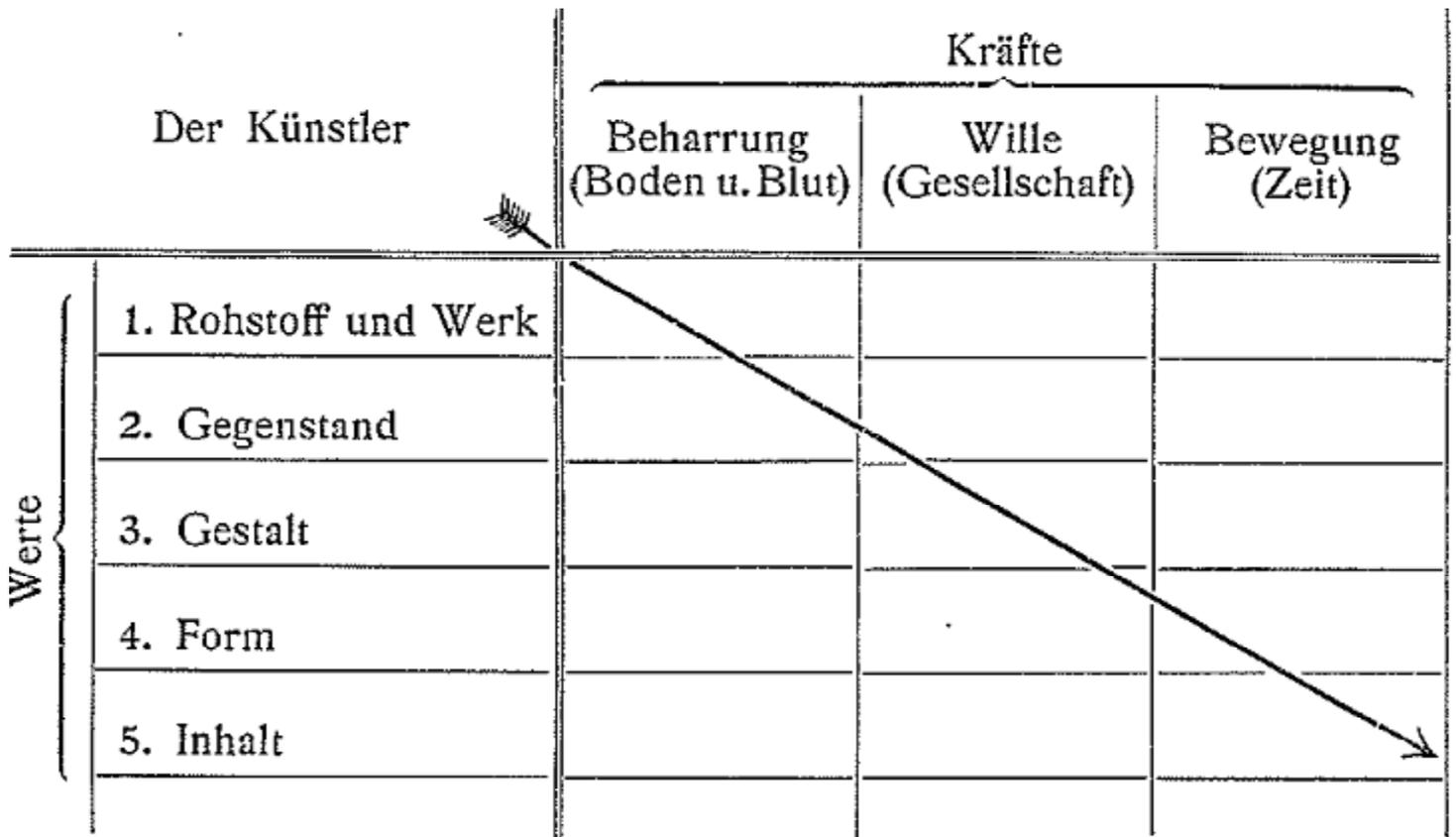
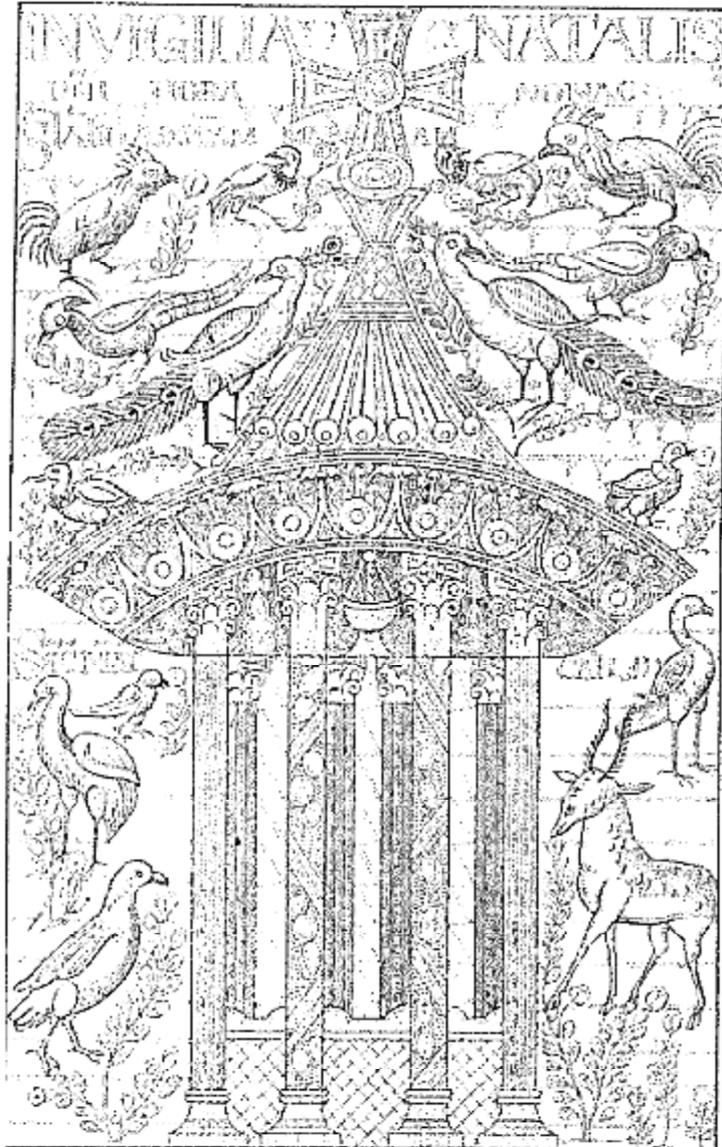


Abb. 26. Strzygowski, Schema, aus: Josef Strzygowski, Die Krisis der Geisteswissenschaften, Vorgeführt am Beispiele der Forschung über Bildende Kunst, Ein grundsätzlicher Rahmenversuch, Wien, 1923, S 203.



Abb. 27. Nike, sandalenlösend, aus:

[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/54/ACMA\\_973\\_Nike\\_sandale\\_1.JPG](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/54/ACMA_973_Nike_sandale_1.JPG)



Karolingische Miniatur aus dem Evangeliar des Godescalc.

Abb. 28. Evangeliar des Godescalc, aus: Josef Strzygowski, Das Etschmiadzin-Evangeliar, Beiträge zur Geschichte der armenischen, ravennatischen und syro-ägyptischen Kunst, in: Byzantinische Denkmäler I, Josef Strzygowski (Hg.), Wien 1891, S 59.



Armenische Initialen vom Jahre 1375.

Abb. 29. armenische Initialen, aus: Josef Strzygowski, Das Etschmiadzin-Evangeliar, Beiträge zur Geschichte der armenischen, ravennatischen und syro-ägyptischen Kunst, in: Byzantinische Denkmäler I, Josef Strzygowski (Hg.), Wien 1891, S. 90.



Fisch-Vogel-Initialen aus vorkarolingischen Handschriften. (Im Gegensinne.)

Abb. 30. Fisch-Vogel Initialen, aus: Josef Strzygowski, Das Etschmiadzin-Evangeliar, Beiträge zur Geschichte der armenischen, ravennatischen und syro-ägyptischen Kunst, in: Byzantinische Denkmäler I, Josef Strzygowski (Hg.), Wien 1891, S. 92.



TITELBLATT  
(BIBL. BARBERINA, ROM)

Abb. 31. Titelblatt, aus: Josef Strzygowski, Die Calenderbilder des Chronographen vom Jahre 354, Berlin, 1888, Tafel III.



ALEXANDRIA  
(BIOL. BARBARICA, ROMA)

Abb. 32. Alexandria, aus: Josef Strzygowski, Die Calenderbilder des Chronographen vom Jahre 354, Berlin, 1888, Tafel III.

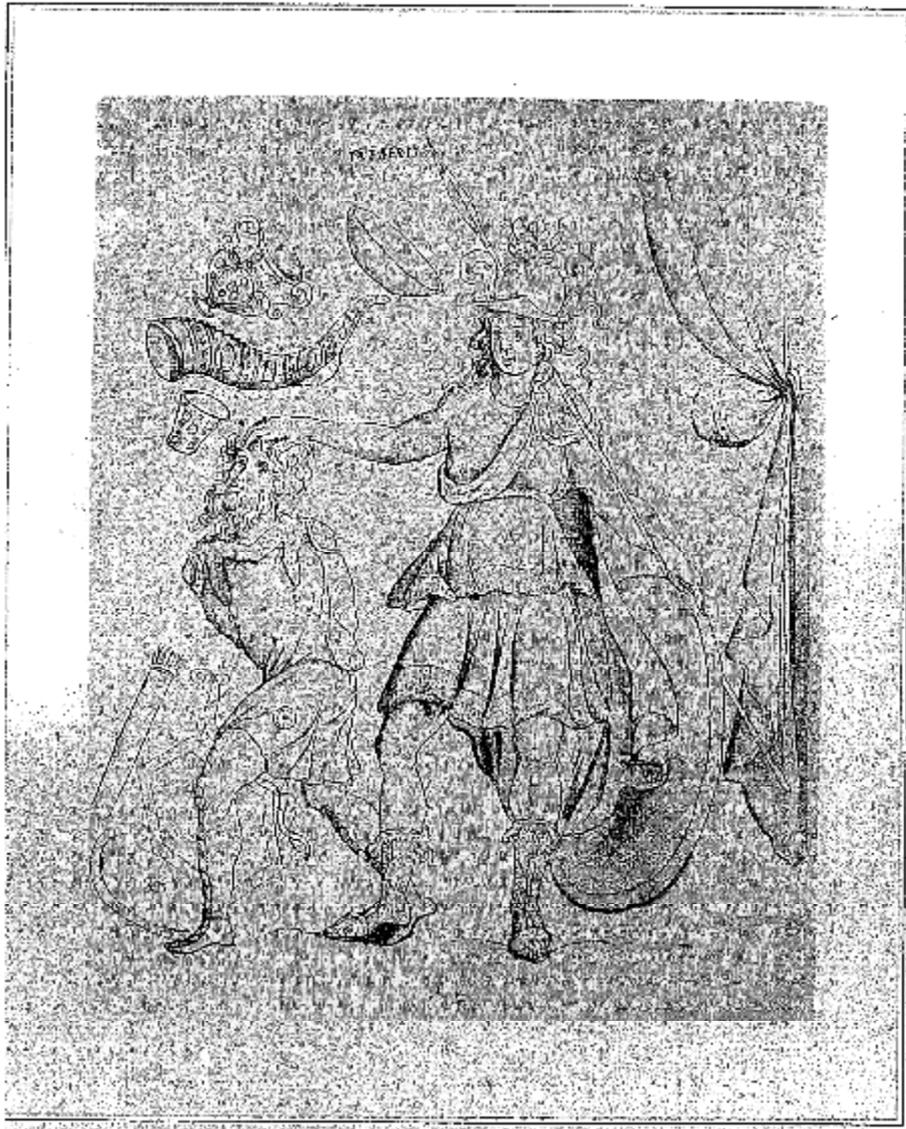


Abb. 33. Trier, aus: Josef Strzygowski, Die Calenderbilder des Chronographen vom Jahre 354, Berlin, 1888, Tafel VIII.

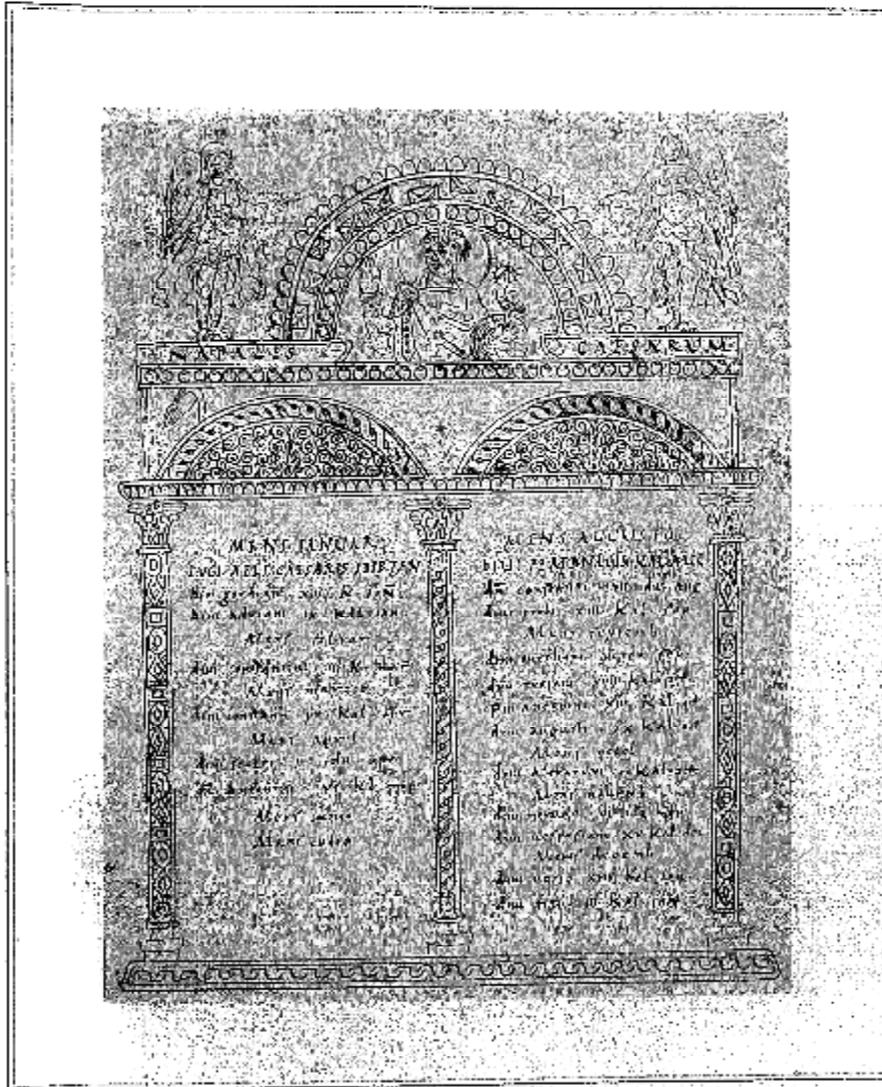


Abb. 34. Konstantinopel, aus: Josef Strzygowski, Die Calenderbilder des Chronographen vom Jahre 354, Berlin, 1888, Tafel VI.



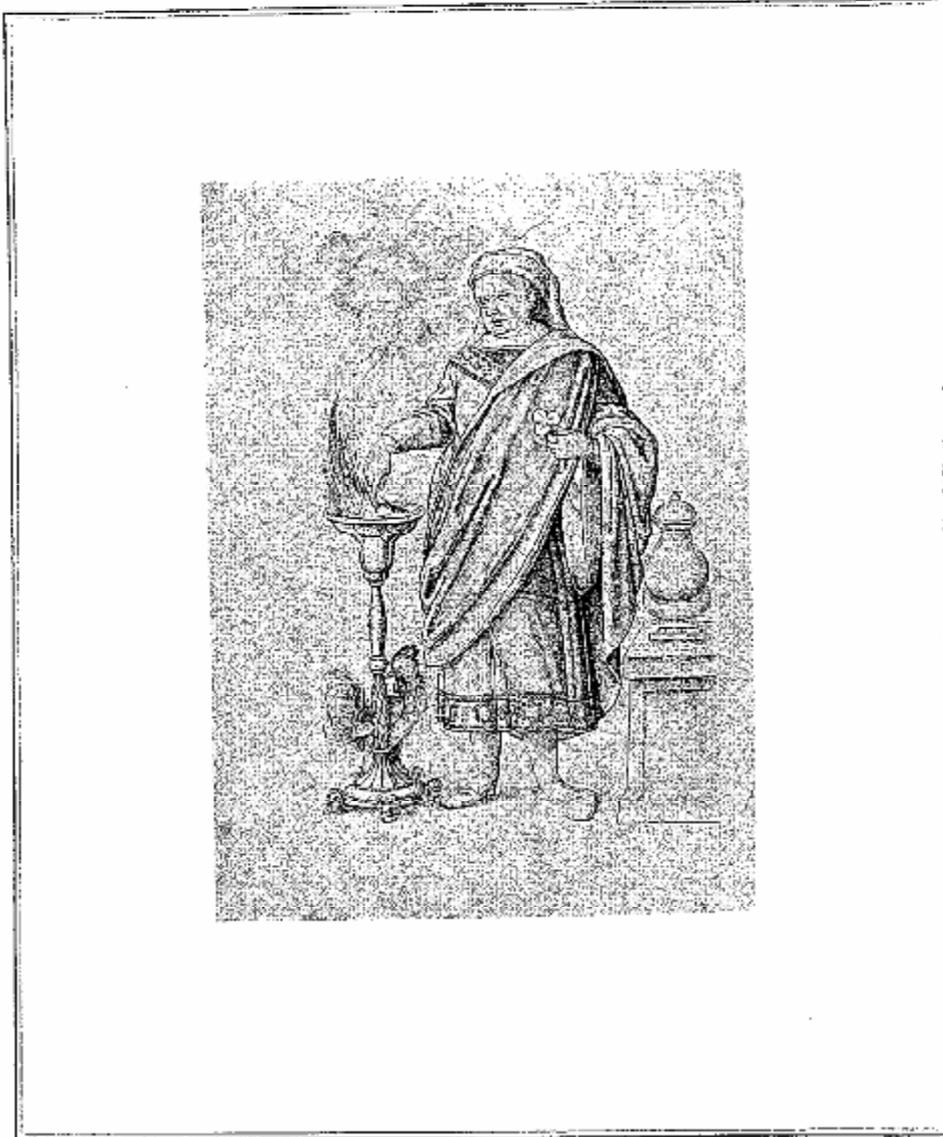
VICTORIA  
(BIBL. BARBERINA, ROM)

Abb. 35. Victoria, aus: Josef Strzygowski, Die Calenderbilder des Chronographen vom Jahre 354, Berlin, 1888, Tafel VIII.



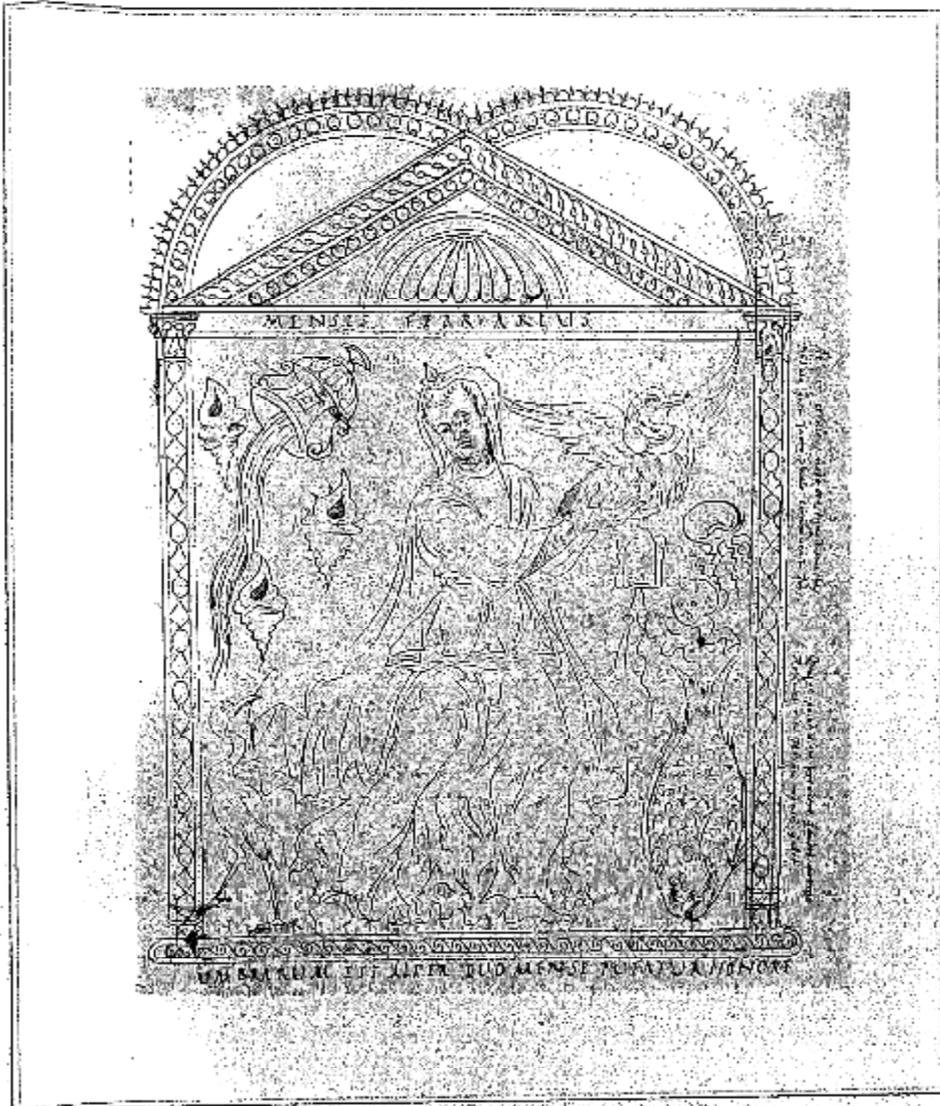
NATALES CAESARUM  
(VIBL. BARBERINA. ROM)

Abb. 36. Natales Caesarum, aus: Josef Strzygowski, Die Calenderbilder des Chronographen vom Jahre 354, Berlin, 1888, Tafel IX.



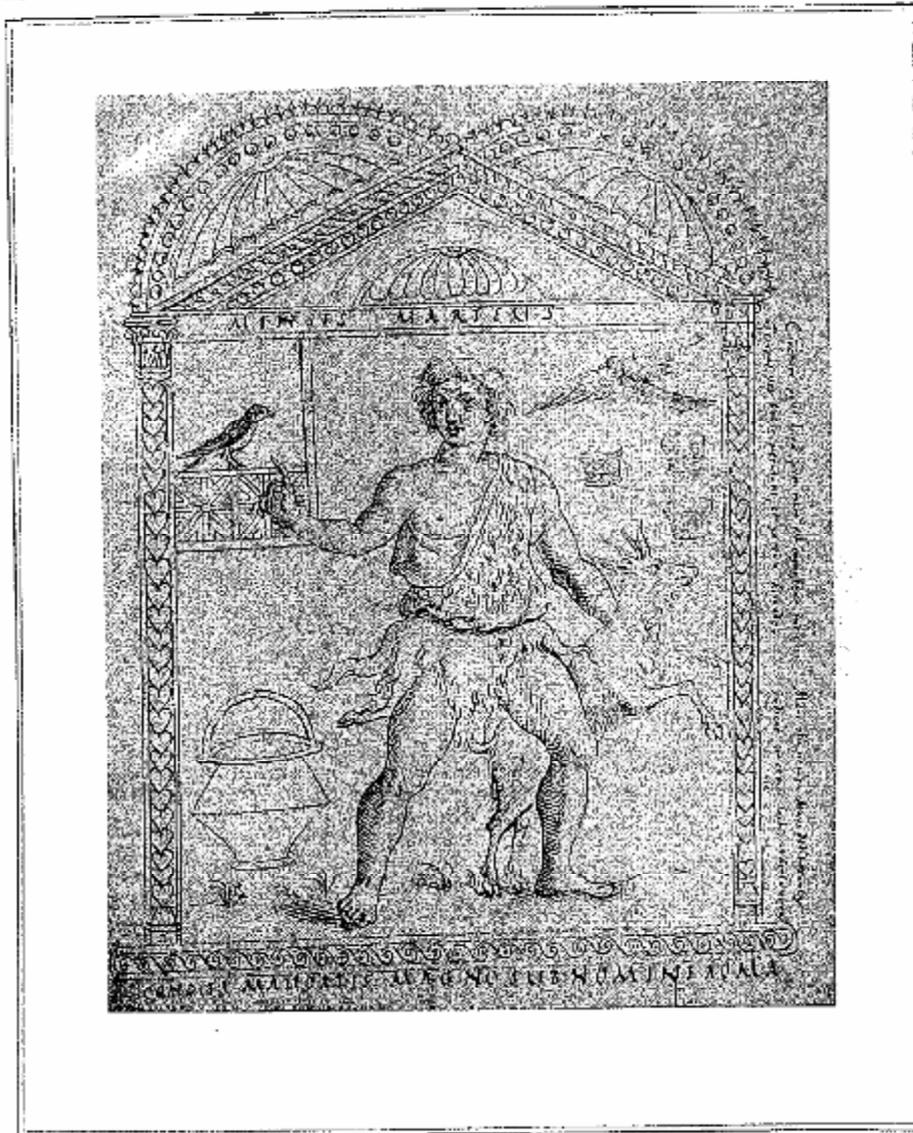
JANUAR  
(K. HOFBIBLIOTHEK, WIEN)

Abb. 37. Monatsbild Januar, aus: Josef Strzygowski, Die Calenderbilder des Chronographen vom Jahre 354, Berlin, 1888, Tafel XVIII.



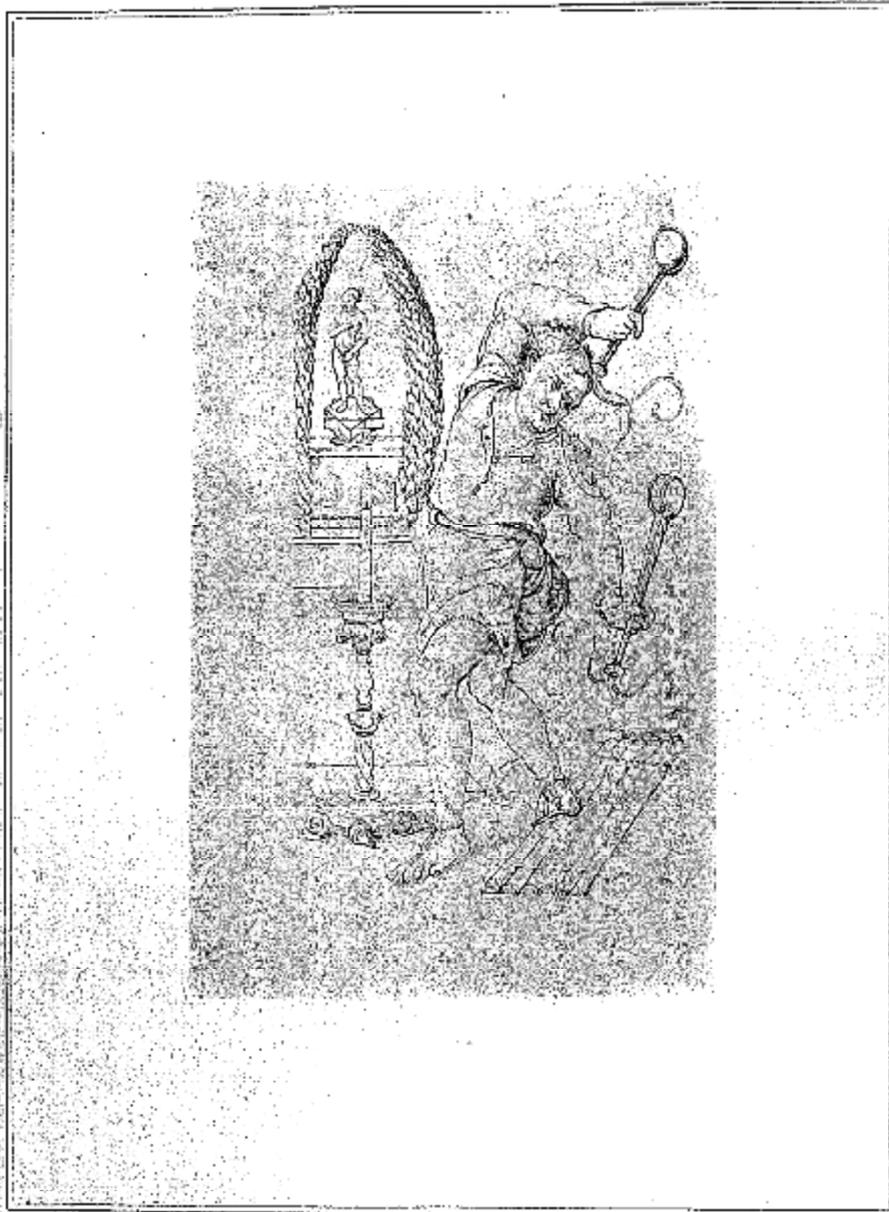
FEBRUAR  
 (1614 HALBERNA, ROM)

Abb. 38. Monatsbild Februar, aus: Josef Strzygowski, Die Calenderbilder des Chronographen vom Jahre 354, Berlin, 1888, Tafel XIX.



MÄRZ  
(BIBL. BARBERINA, ROM)

Abb. 39. Monatsbild März, aus: Josef Strzygowski, Die Calenderbilder des Chronographen vom Jahre 354, Berlin, 1888, Tafel XX



APRIL  
(X. HOFBIBLIOTHEK, WIEN)

Abb. 40. Monatsbild April, aus: Josef Strzygowski, Die Calenderbilder des Chronographen vom Jahre 354, Berlin, 1888, Tafel XXI



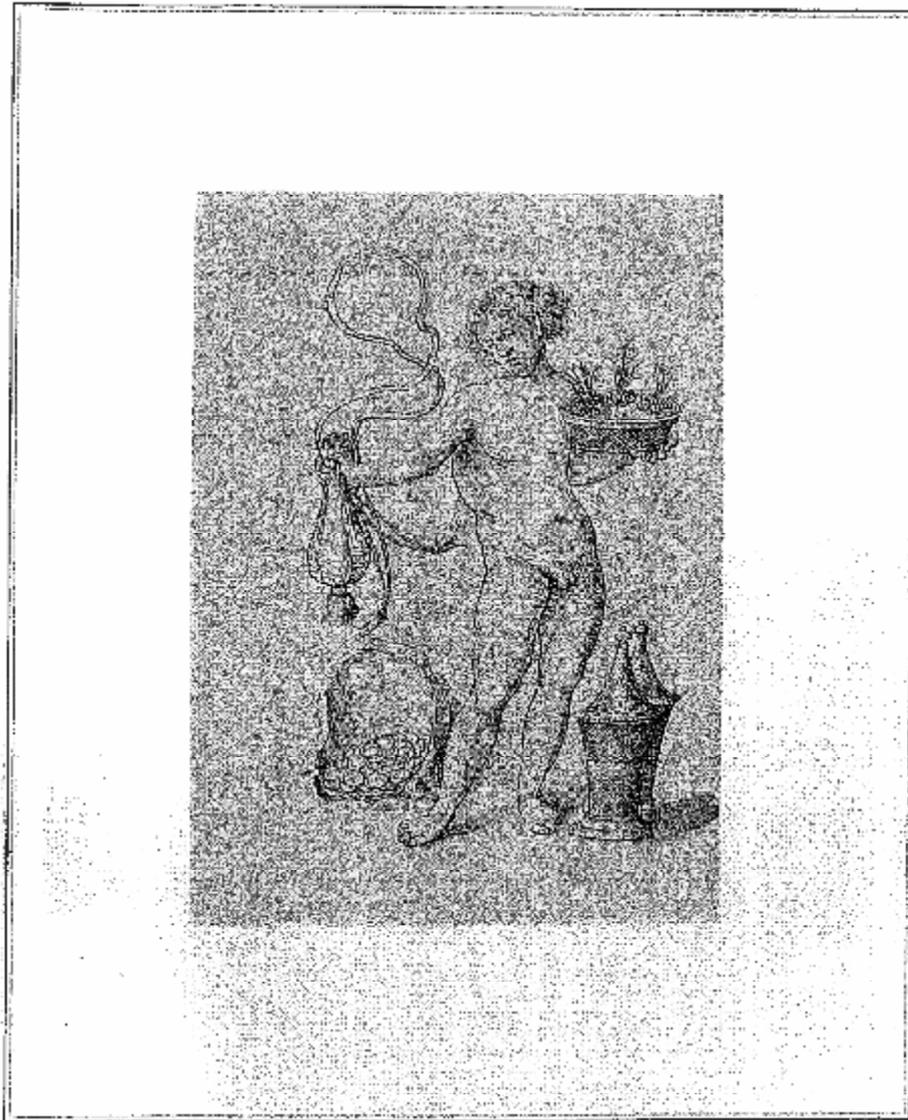
MEM  
(K. HOFFMANN, WIEN)

Abb. 41. Monatsbild Mai, aus: Josef Strzygowski, Die Calenderbilder des Chronographen vom Jahre 354, Berlin, 1888, Tafel XXIII.



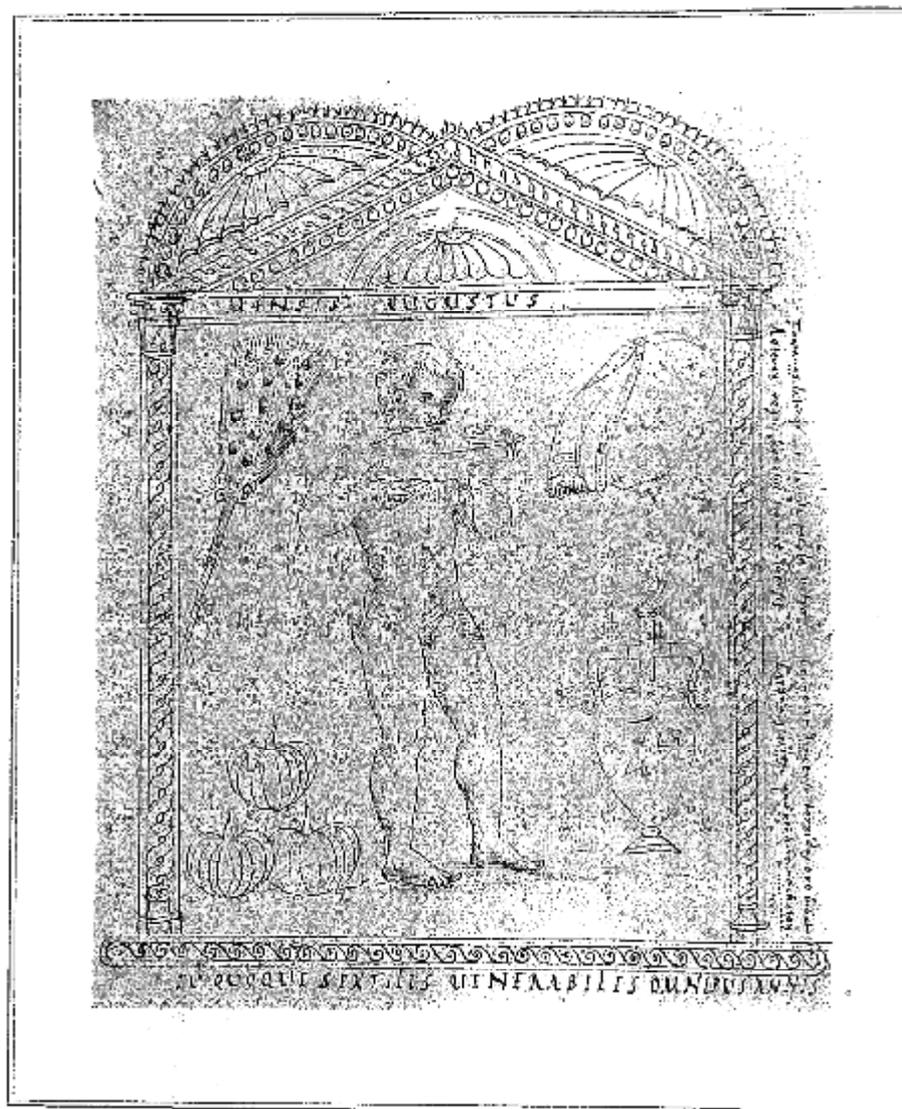
JUNI  
(K. HOFBIBLIOTHEK, WIEN)

Abb. 42. Monatsbild Juni, aus: Josef Strzygowski, Die Calenderbilder des Chronographen vom Jahre 354, Berlin, 1888, Tafel XXIV.



JULI  
(K. HOFBIBLIOTHEK, AVIGNON)

Abb. 43. Monatsbild Juli, aus: Josef Strzygowski, Die Calenderbilder des Chronographen vom Jahre 354, Berlin, 1888, Tafel XXV.

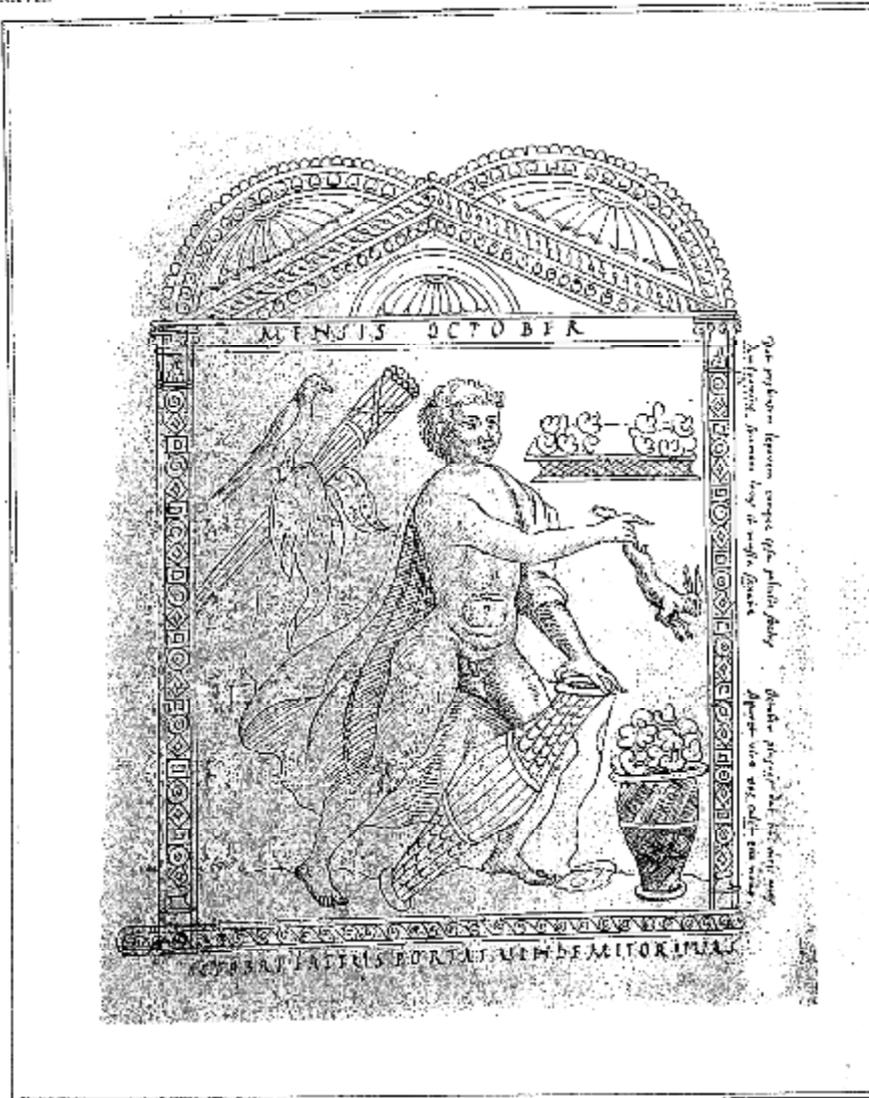


## AUGUST

(BIBL. BARBERINA, ROM)

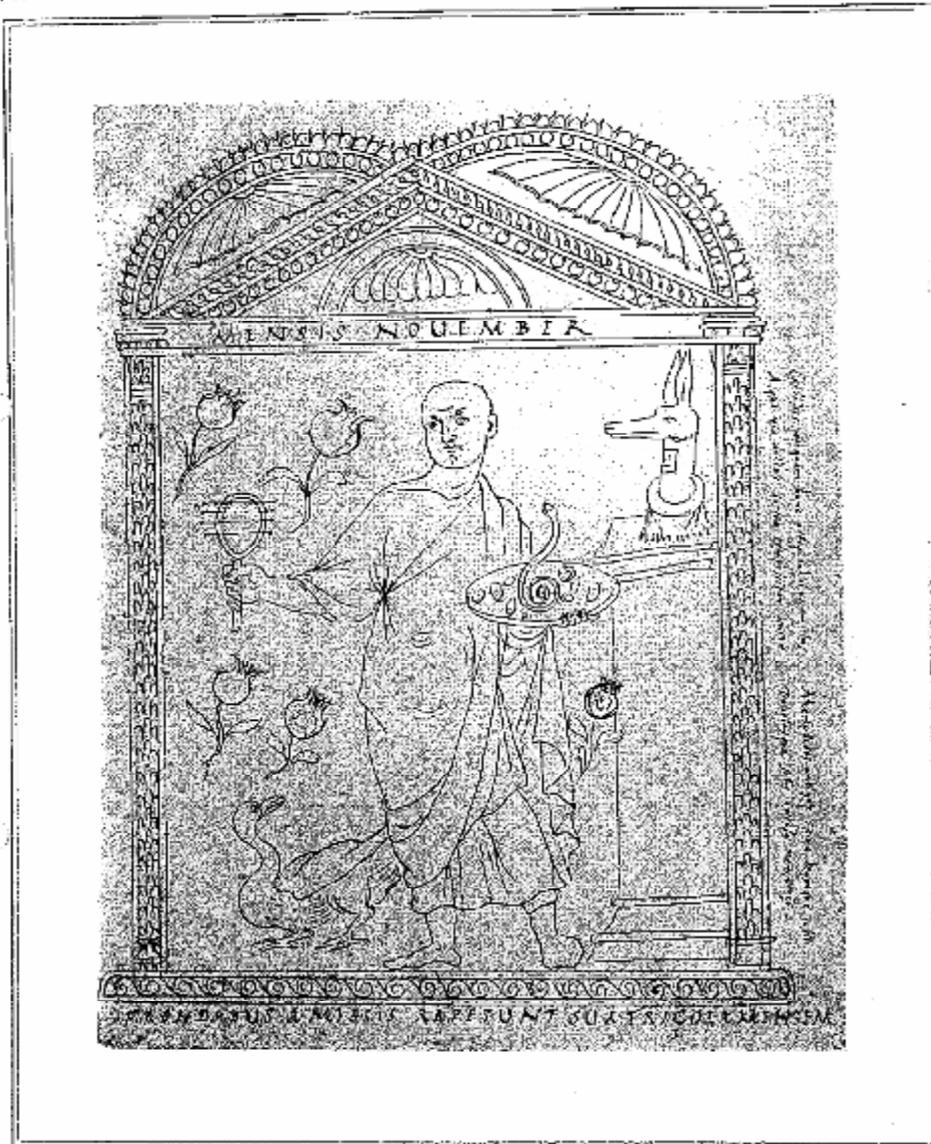
Abb. 44. Monatsbild August, aus: Josef Strzygowski, Die Calenderbilder des Chronographen vom Jahre 354, Berlin, 1888, Tafel XXVI.





OCTOBER  
(MIL. PARENINA, ROM.)

Abb. 46. Monatsbild Oktober, aus: Josef Strzygowski, Die Calenderbilder des Chronographen vom Jahre 354, Berlin, 1888, Tafel XXVIII.



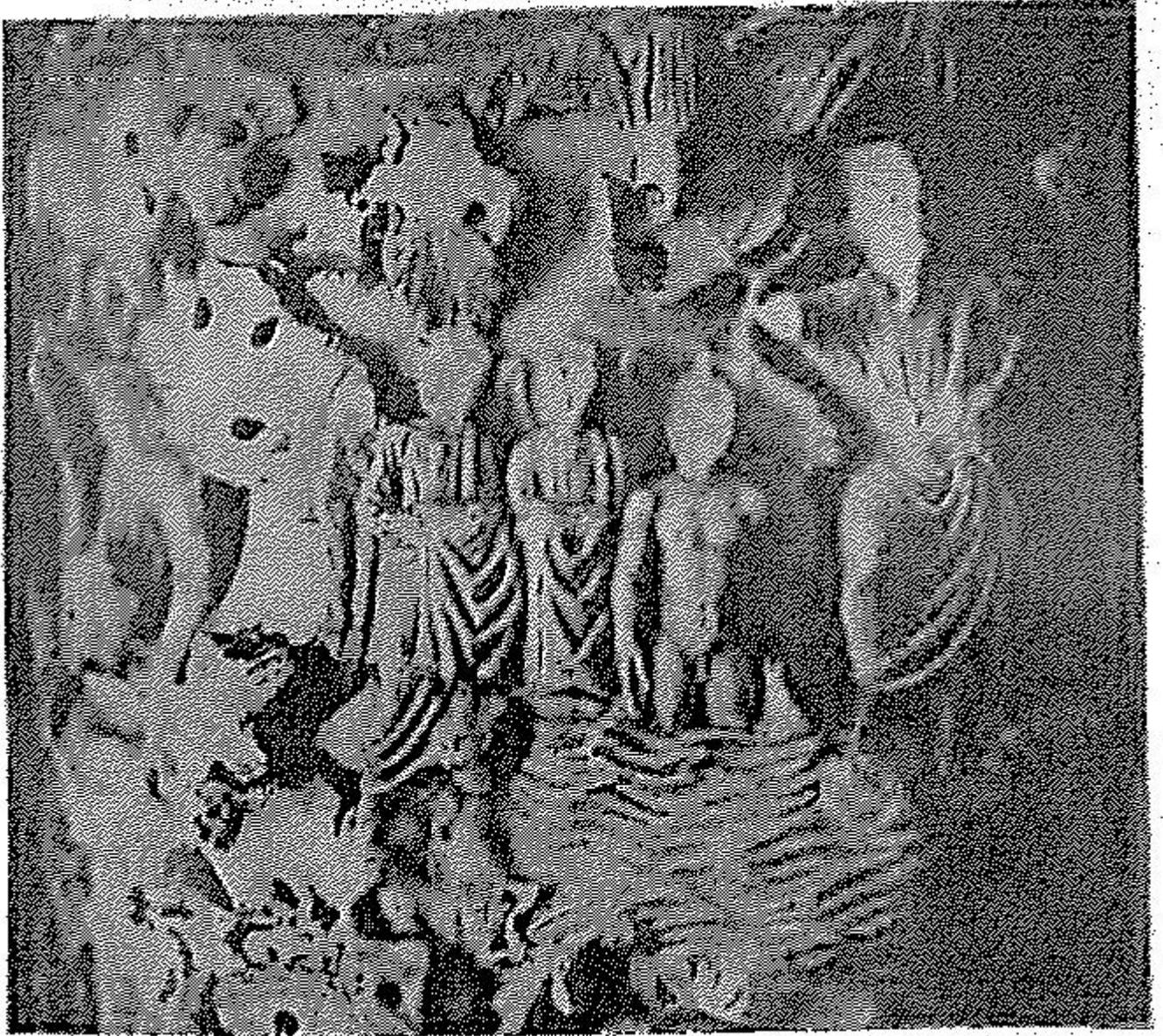
NOVEMBER  
(BIBL. BARBERINA, ROM)

Abb. 47. Monatsbild November, aus: Josef Strzygowski, Die Calenderbilder des Chronographen vom Jahre 354, Berlin, 1888, Tafel XXX.



DECEMBER  
(JUL. BARRIGINA, ROM.)

Abb. 48. Monatsbild Dezember, aus: Josef Strzygowski, Die Calenderbilder des Chronographen vom Jahre 354, Berlin, 1888, Tafel XXXII.



1. Skulptierte Säulentrommel: Taufe Christi.

Abb. 49. Christus, Säulentrommel, aus: Josef Strzygowski., Die altbyzantinische Plastik der Blütezeit, S 575-590, in: Karl Krumbacher (Hg.), Byzantinische Zeitschrift, Band I, Leipzig, 1892, Tafel II.

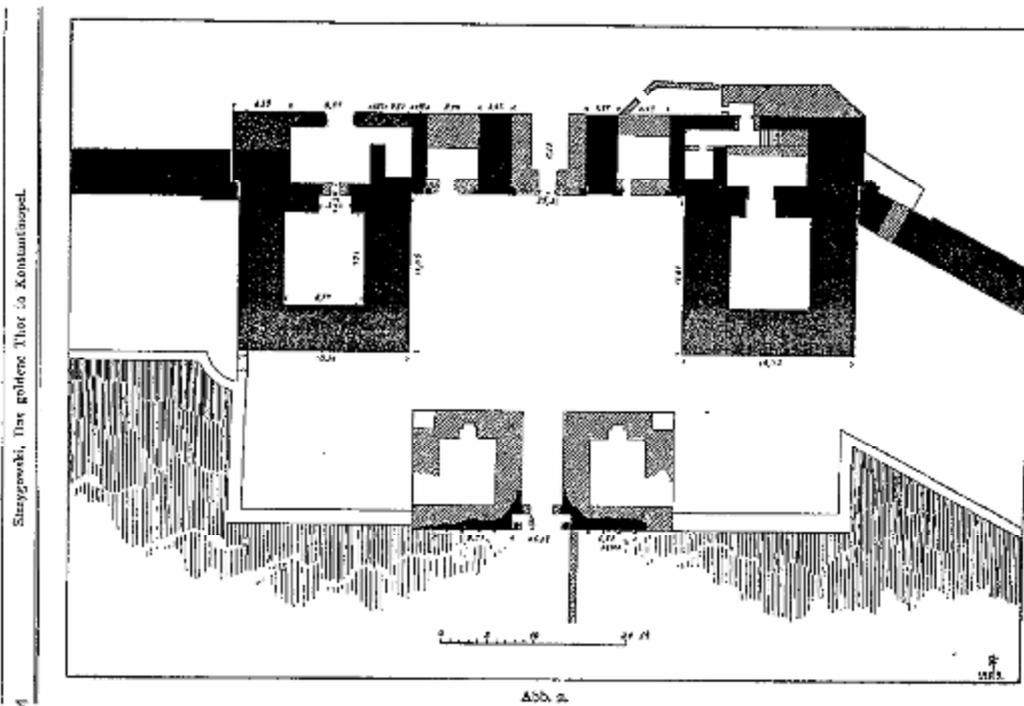


Abb. 50.

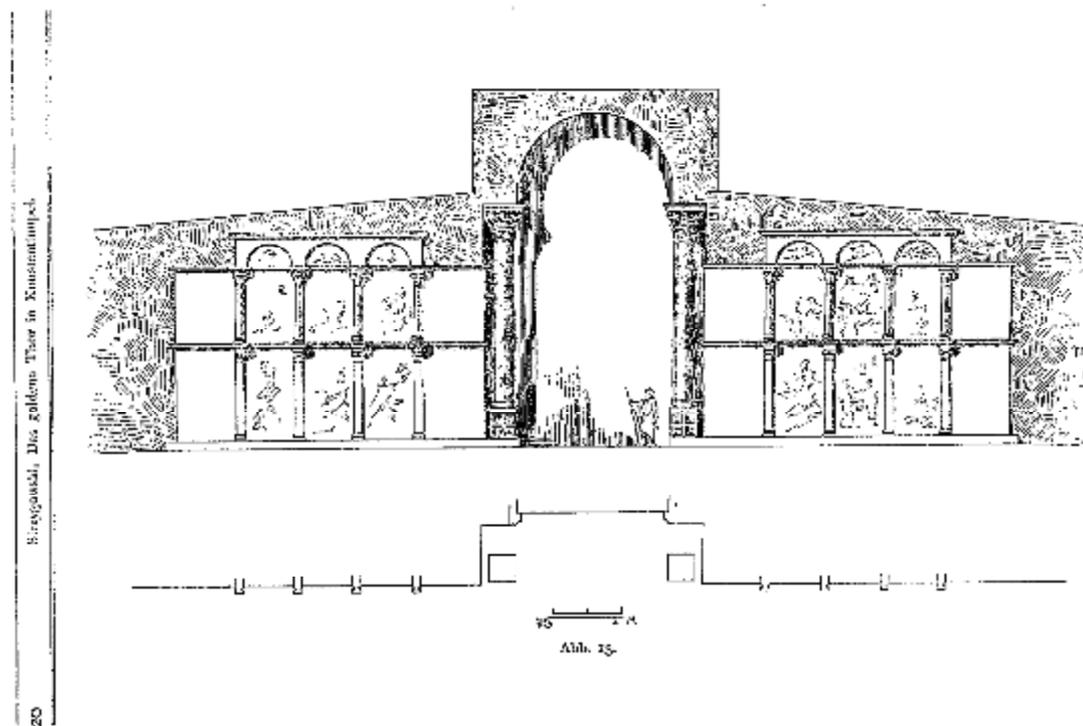
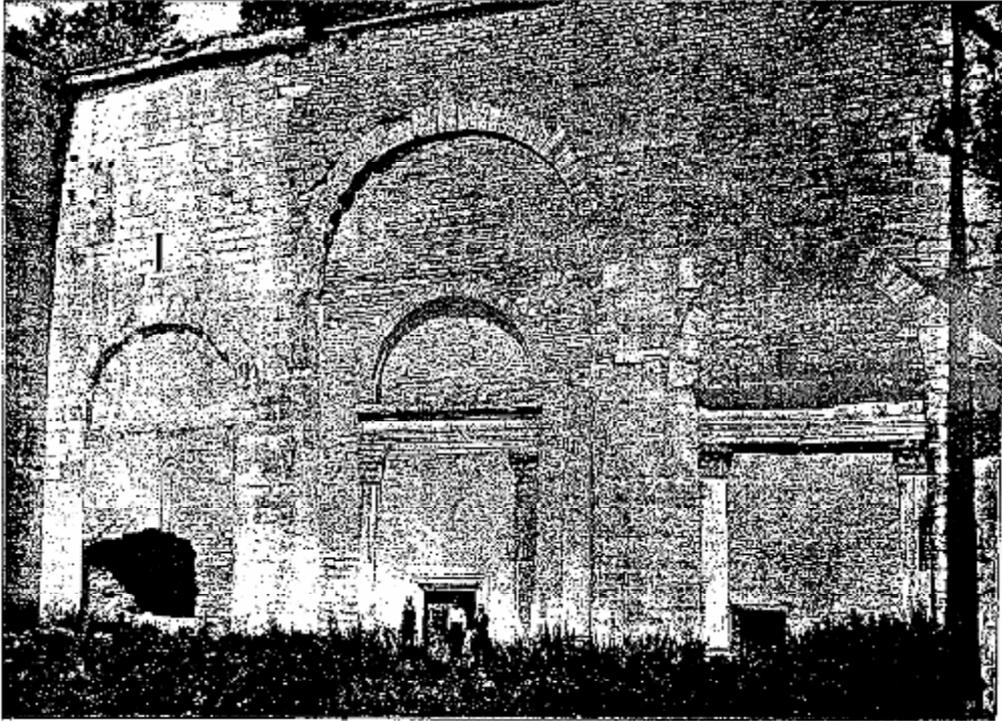


Abb. 51.

Abb. 50/ 51. Goldenes Tor, aus: Josef Strzygowski, Das goldene Thor in Konstantinopel, in: Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts, Band VIII, Heft 1, Berlin, 1893, S 01-39, S 04 und S 20.

Strzygowski, Das goldene Thor in Konstantinopel.



Abn. 3.

Abb. 52. Ansicht, goldenes Tor, aus: Josef Strzygowski, Das goldene Thor in Konstantinopel, in: Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts, Band VIII, Heft 1, Berlin, 1893, S 01-39, S 06.



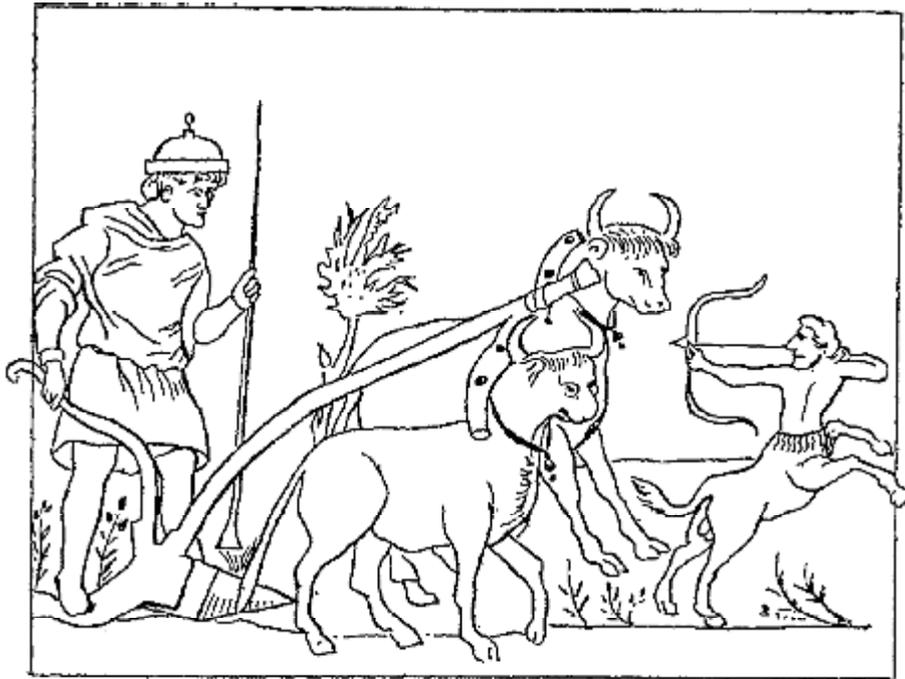
September.

Abb. 53. Monatsbild, September, aus: Josef Strzygowski, Eine trapezuntische Bilderhandschrift vom Jahre 1346, in: Repertorium für Kunstwissenschaft, XIII, Berlin und Stuttgart, 1890, S 243-260, S 247.



Oktober.

Abb. 54. Monatsbild, Oktober, aus: Josef Strzygowski, Eine trapezuntische Bilderhandschrift vom Jahre 1346, in: Repertorium für Kunstwissenschaft, XIII, Berlin und Stuttgart, 1890, S 243-260, S 248.



November.

Abb. 55. Monatsbild, November, aus: Josef Strzygowski, Eine trapezuntische Bilderhandschrift vom Jahre 1346, in: Repertorium für Kunstwissenschaft, XIII, Berlin und Stuttgart, 1890, S 243-260, S 249.



December.

Abb. 56. Monatsbild, Dezember, aus: Josef Strzygowski, Eine trapezuntische Bilderhandschrift vom Jahre 1346, in: Repertorium für Kunstwissenschaft, XIII, Berlin und Stuttgart, 1890, S 243-260, S 250.



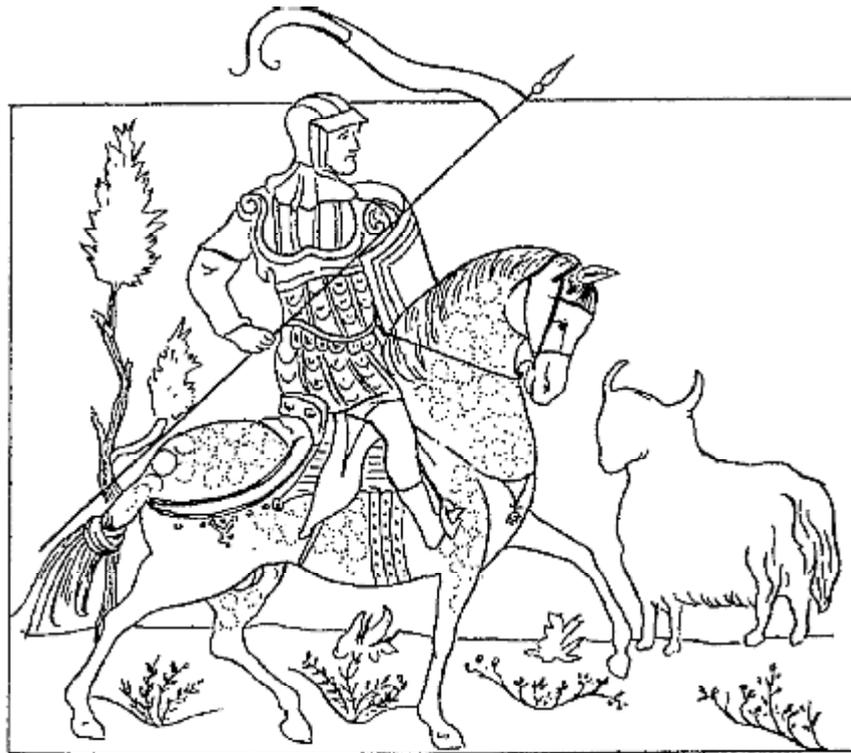
Januar.

Abb. 57. Monatsbild, Januar, aus: Josef Strzygowski, Eine trapezuntische Bilderhandschrift vom Jahre 1346, in: Repertorium für Kunstwissenschaft, XIII, Berlin und Stuttgart, 1890, S 243-260, S 251.



Februar.

Abb. 58. Monatsbild, Februar, aus: Josef Strzygowski, Eine trapezuntische Bilderhandschrift vom Jahre 1346, in: Repertorium für Kunstwissenschaft, XIII, Berlin und Stuttgart, 1890, S 243-260, S 252.



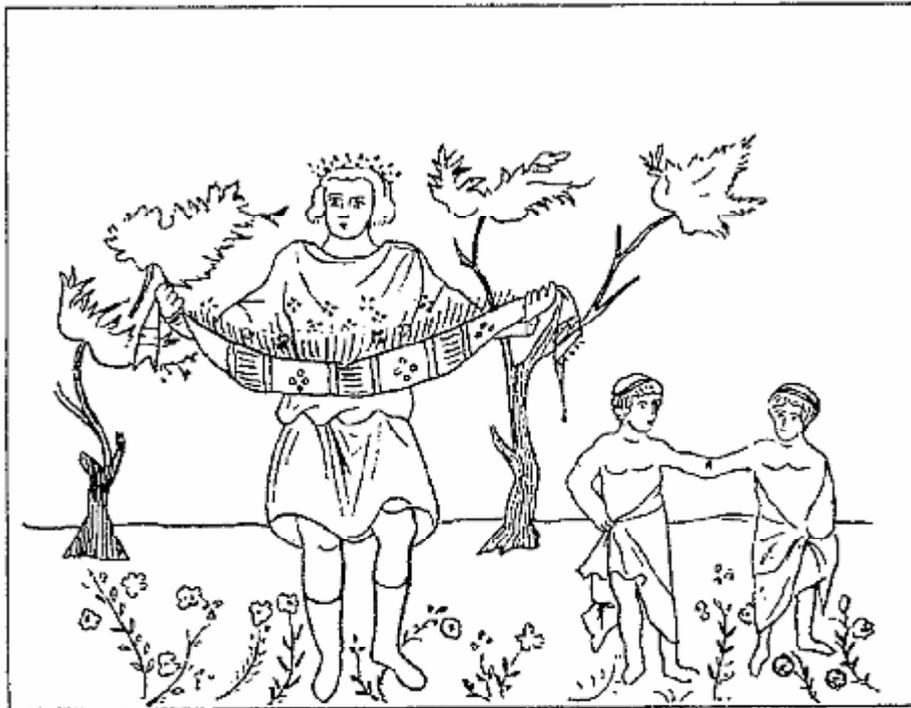
März.

Abb. 59. Monatsbild, März, aus: Josef Strzygowski, Eine trapezuntische Bilderhandschrift vom Jahre 1346, in: Repertorium für Kunstwissenschaft, XIII, Berlin und Stuttgart, 1890, S 243-260, S 253.



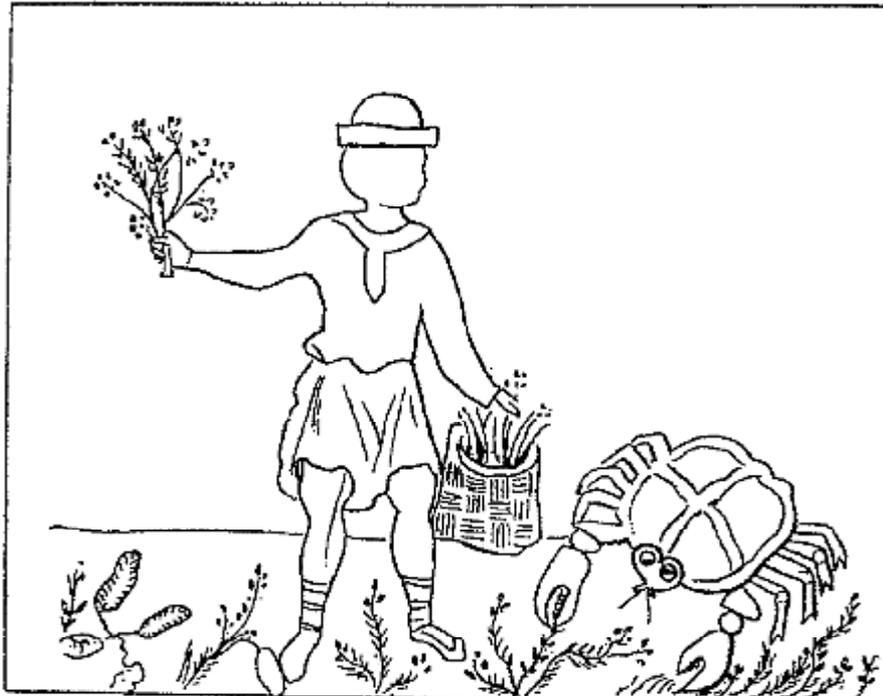
April.

Abb. 60. Monatsbild, April, aus: Josef Strzygowski, Eine trapezuntische Bilderhandschrift vom Jahre 1346, in: Repertorium für Kunstwissenschaft, XIII, Berlin und Stuttgart, 1890, S 243-260, S 254.



Mai.

Abb. 61. Monatsbild, Mai, aus: Josef Strzygowski, Eine trapezuntische Bilderhandschrift vom Jahre 1346, in: Repertorium für Kunstwissenschaft, XIII, Berlin und Stuttgart, 1890, S 243-260, S 255.



Juni.

Abb. 62. Monatsbild, Juni, aus: Josef Strzygowski, Eine trapezuntische Bilderhandschrift vom Jahre 1346, in: Repertorium für Kunstwissenschaft, XIII, Berlin und Stuttgart, 1890, S 243-260, S 256.



Jul.

Abb. 63. Monatsbild, Juli, aus: Josef Strzygowski, Eine trapezuntische Bilderhandschrift vom Jahre 1346, in: Repertorium für Kunstwissenschaft, XIII, Berlin und Stuttgart, 1890, S 243-260, S 257.



August.

Abb. 64. Monatsbild, August, aus: Josef Strzygowski, Eine trapezuntische Bilderhandschrift vom Jahre 1346, in: Repertorium für Kunstwissenschaft, XIII, Berlin und Stuttgart, 1890, S 243-260, S 258.



Abb. 11: Ashburnham Pentateuch: Geschichte der Kindheit Mosis.  
Nach Springer, Die Genesisbilder, Tafel II.

Abb. 65. Ashburnham Pentateuch, aus: Josef Strzygowski, Orient oder Rom, Beiträge zur Geschichte der spätantiken und frühchristlichen Kunst, Leipzig, 1900, S 33.



J. C. Hinrichs, Leipzig.

Christusrelief kleinasiatischer Richtung.  
Berlin, Kgl. Museum, Abteilung für die Bildwerke der christlichen Epoche.

Abb. 66. Christusrelief, aus: Josef Strzygowski, Orient oder Rom, Beiträge zur Geschichte der spätantiken und frühchristlichen Kunst, Leipzig, 1900, S 40.



SOPHOKLES  
ROM, LATERANISCHES MUSEUM

Abb. 67. Sophokles, Lateran, aus: A. Furtwängler, H.L. Ulrichs (Hg.), Denkmäler griechischer und römischer Skulptur, München, 1911, Tafel 51.

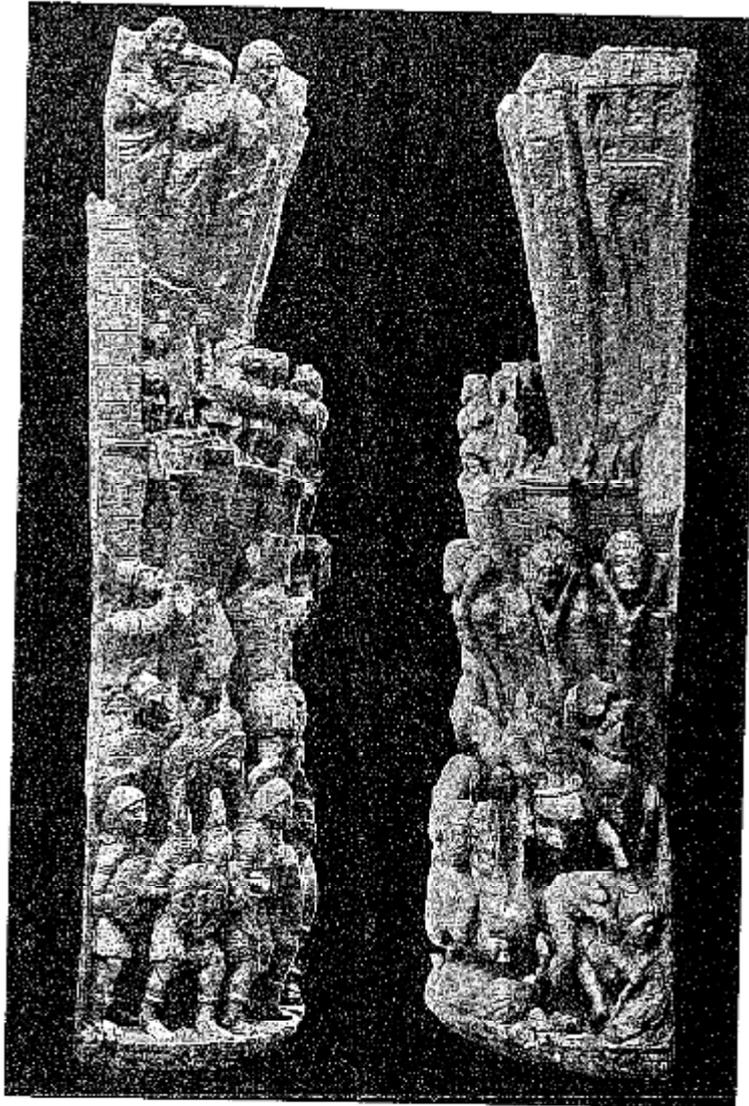


Abb. 97, 98: Berlin, Egl. Museen: Holzskulptur aus Ägypten, Seitenansichten.

Abb. 68. Holzskulptur, Ägypten, aus: Josef Strzygowski, *Orient oder Rom, Beiträge zur Geschichte der spätantiken und frühchristlichen Kunst*, Leipzig, 1900, S 68.



Abb. 69. Farnesischer Stier,

aus:[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/55/Toro\\_farnese.JPG](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/55/Toro_farnese.JPG)



Abb. 70. Borghesischer Fechter,  
aus:[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/01/Borghese\\_Gladiator\\_Louvre\\_Ma\\_527\\_n1.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/01/Borghese_Gladiator_Louvre_Ma_527_n1.jpg)



Abb. 71. Delacroix, Massaker auf Chios,  
aus:[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/66/Eug%C3%A8ne\\_Delacroix\\_-\\_Le\\_Massacre\\_de\\_Scio.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/66/Eug%C3%A8ne_Delacroix_-_Le_Massacre_de_Scio.jpg)



Abb. 72. Eubulestypus, Kopf ,

aus:[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/22/NAMA\\_181\\_Eubouleus\\_2.JPG](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/22/NAMA_181_Eubouleus_2.JPG)

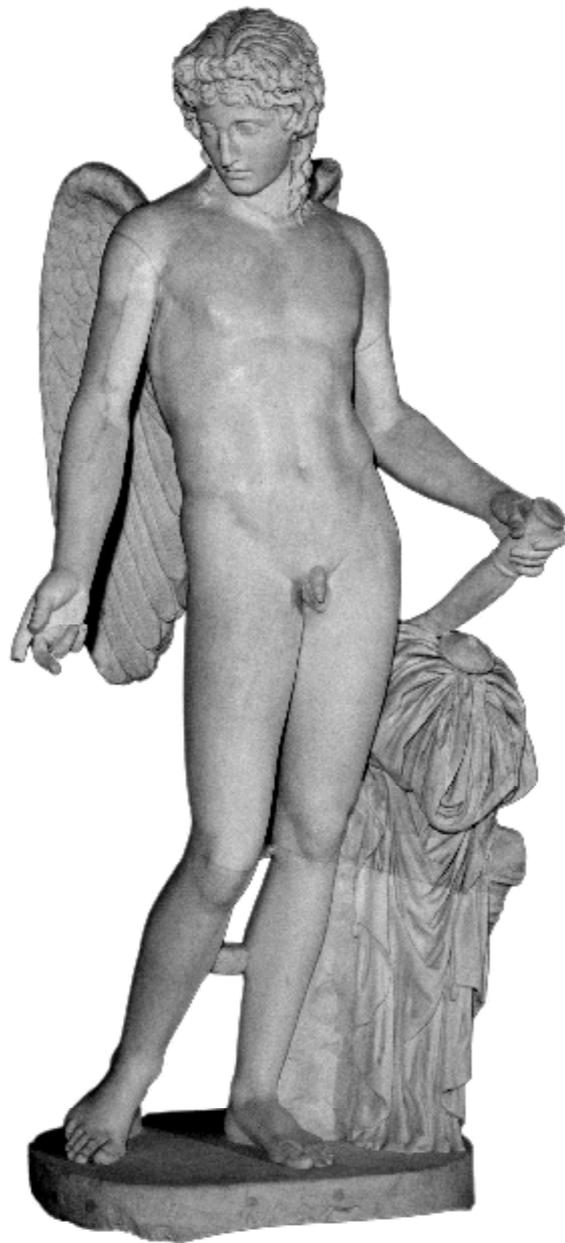


Abb. 73. Eros von Centocelle,

aus:[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c3/Eros\\_Farnese\\_MAN\\_Napoli\\_6353.j](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c3/Eros_Farnese_MAN_Napoli_6353.j)

pg

Lieber Herr Casper! Ich würde Sie  
 Raden. Was Sie Aufzucht der fall.  
 Religionen von dem Herrn beibehalten.  
 Nicht in dem Sinne, meine Religion ist  
 es fallat in der Ordnung. Umsonst?  
 nachher? — Können Sie fallen  
 mit Ihnen, nicht mit fürchten?  
 Sehr. Gütlich man immer 1868, der  
 1882 mit dem in Berlin nur mit 1900  
 Vorzug kommt fast. *Strzygowski*  
 Kern

Abb. 74. Postkarte, Josef Strzygowski an Otto Kern, im Eigentum des Verfassers.



Abb. 1. Alexandria, Coll.  
C. Sinadino:  
Beinschnitzerei mit Nike.

Abb. 75. Nike, aus: Josef Strzygowski, Hellenistische und Koptische Kunst in Alexandria,  
Wien, 1902, Abb. 1.



Abb. 2. München, Staatsbibliothek: Detail von einer Elfenbein-Tafel.

Abb. 76. Nike, aus: Josef Strzygowski, Hellenistische und Koptische Kunst in Alexandria, Wien, 1902, Abb. 2.



Aachen, Domkanzel: Elfenbeinrelief eines Reiters.  
Abb. 18. Nach einer Originalaufnahme.    Abb. 14. Nach einem plan gemachten  
Gipsabguss.

Abb. 77. Koptischer Reiterheiliger, aus: Josef Strzygowski, Hellenistische und Koptische Kunst in Alexandria, Wien, 1902, Abb. 18.



Abb. 16. Paris, Louvre: Steinrelief mit Horus als Reiter.

Abb. 78. Horus, aus: Josef Strzygowski, Hellenistische und Koptische Kunst in Alexandria, Wien, 1902, Abb. 16.

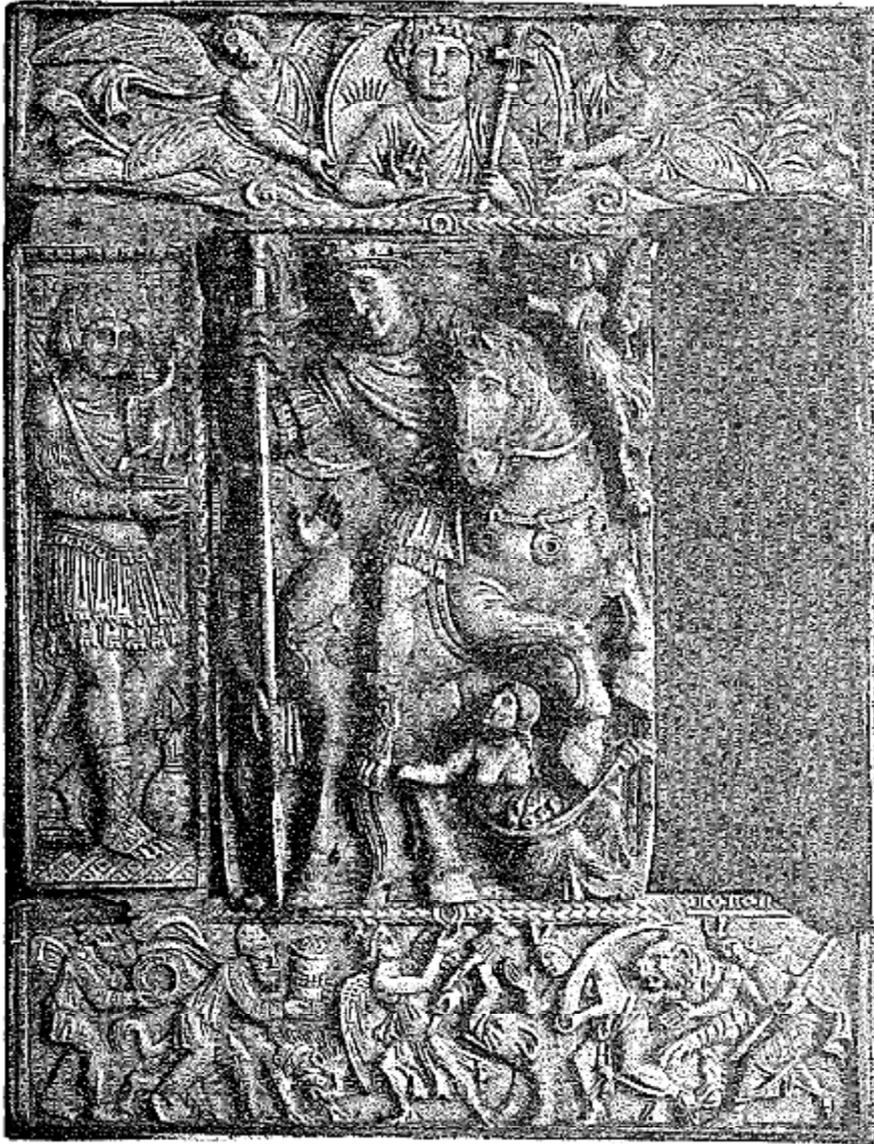


Abb. 17. Louvre, Paris:  
Elfenbeintafel mit der Darstellung „Konstantin als Glaubensheld“.

Abb. 79. Konstantin als Glaubensheld, aus: Josef Strzygowski, Hellenistische und Koptische Kunst in Alexandria, Wien, 1902, Abb. 17.



Abb. 80. Alexanderschlacht (Detail), Schlacht bei Issos, Mosaik, Pompeji, 150-100 v.Chr.,  
aus:[http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:Meister der Alexanderschlacht\\_002.jpg&filetimestamp=20050520044747](http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:Meister_der_Alexanderschlacht_002.jpg&filetimestamp=20050520044747)



Aachen, Domkanzel : Nereidenrelief.  
 Abb. 26. Nach einer Original-  
 aufnahme.



Abb. 27. Nach einem plan gemachten  
 Gipsabguss.

Abb. 81. Nereiden, aus: Josef Strzygowski, Hellenistische und Koptische Kunst in Alexandria, Wien, 1902, Abb. 26.



Abb. 88. Kairo, Ägyptisches Museum.



Abb. 89. Berlin, K. F.-M.: aus Kene.



Abb. 89 und 81. Alexandria: Griechisch-römisches Museum.

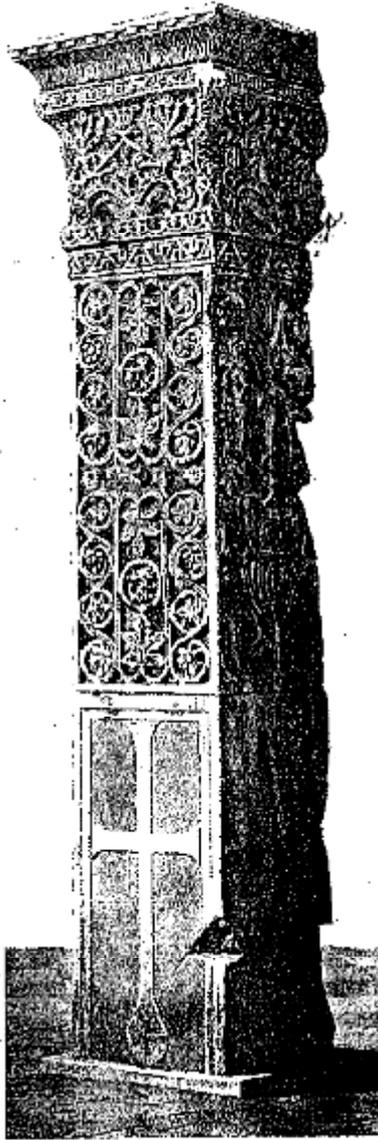
Ledareliefs in Kalkstein aus Aegypten.

Abb. 82. Beispiele ägyptischer "Hinterlandkunst", aus: Josef Strzygowski, Hellenistische und Koptische Kunst in Alexandria, Wien, 1902, Abb. 29, 30, 31.



Abb. 83. Santa Maria Maggiore, Triumphbogen, rechte Seite.

aus:<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a2/RomaSMariaMaggioreArcoTrionfaleDestra.jpg>



(Fig. 2, nach dem Ouguni-Werk).

Abb. 84. Pilaster acritanis, aus: Josef Strzygowski, Antiochenische Kunst, in: Anton Baumstark (Hg.), Oriens Christianus, Römische Halbjahreshefte für die Kunde des christlichen Orients, Rom, 1902, S 421 – 433, S 425.

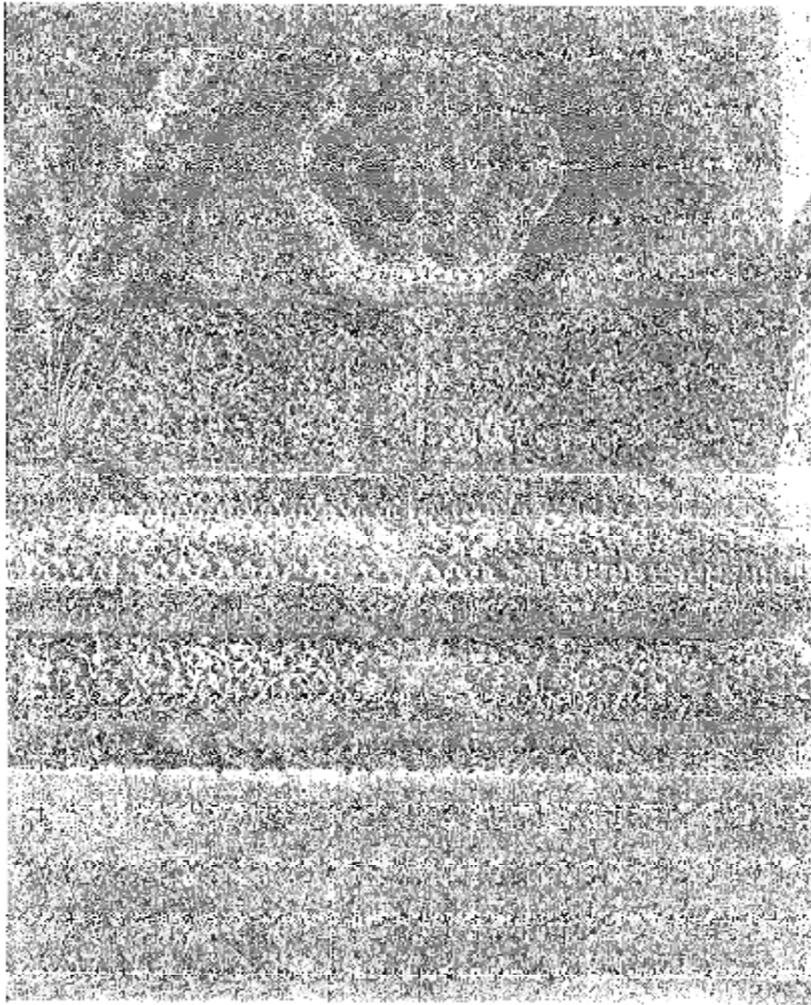


Abb. 85. Altar von Pergamon, Ostfries, Otos und Artemis,  
aus:[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b9/Pergamonmuseum\\_Antikensammlung\\_Pergamonaltar\\_02-03.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b9/Pergamonmuseum_Antikensammlung_Pergamonaltar_02-03.jpg)



Abb. 86. Ara pacis, Detail, dea roma,

aus:<http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:RomaAraPacisDeaRoma.jpg&filetimestamp=20051209190005>



MSCHATTA-FASSADE

1890. HEFT II

IM KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM ZU BERLIN

Abb. 87. Mschatta, Fassade, Detail, aus: Josef Strzygowski, Mschatta, Bericht über die Aufnahme der Ruine von Bruno Schulz und kunstwissenschaftliche Untersuchung von Josef Strzygowski, S 205 – 373, in: Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen, 25. Band, 1904.



FIGURE B FROM THE COOK SARCOPHAGUS

Abb. 88. Richmond Sarkophag, Fragment, aus: Josef Strzygowski, A sarcophagus of the Sidamara Type in the collection of Sir Frederick Cook Bart. and the influence of stage architecture upon the art of Antioch, in: Society of for the promotion of Hellenic studies (Hg.), The Journal of Hellenic studies, Vol. 27, 1907, S 99-122, Figure B.

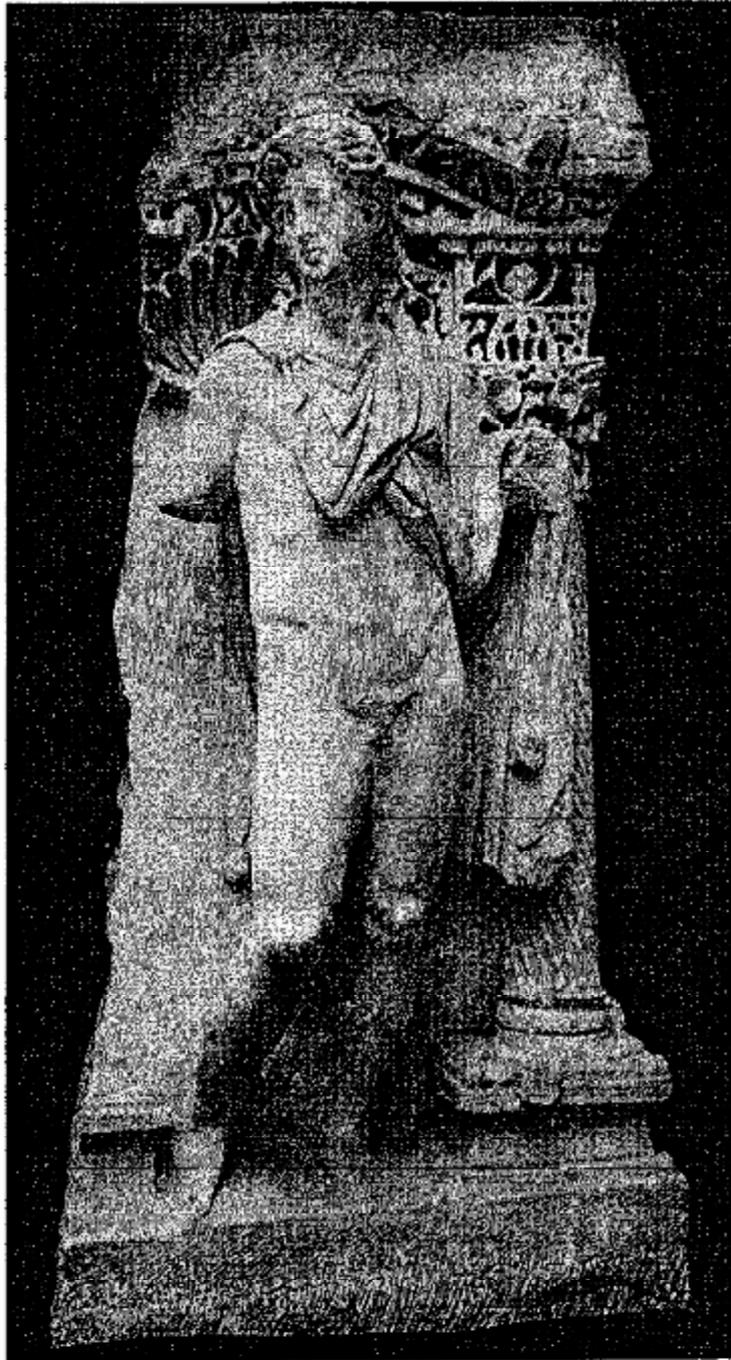


FIGURE D FROM THE COOK SARCOPHAGUS.

Abb. 89. Richmond Sarkophag, Fragment, aus: Josef Strzygowski, A sarcophagus of the Sidamara Type in the collection of Sir Frederick Cook Bart. and the influence of stage architecture upon the art of Antioch, in: Society of for the promotion of Hellenic studies (Hg.), The Journal of Hellenic studies, Vol. 27, 1907, S 99-122, Figure D.



Abb. 90. Arnold Böcklin, Spiel der Wellen

aus:[http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:Arnold Boecklin Spiel der Wellen 1883.jpg&filetimestamp=20090518164809](http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:Arnold_Boecklin_Spiel_der_Wellen_1883.jpg&filetimestamp=20090518164809)



Abb. 91. Arnold Böcklin, Villa am Meer

aus:[http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:B%C3%B6cklin\\_Villa\\_am\\_Meer\\_1878.jpg&filetimestamp=20081219175539](http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:B%C3%B6cklin_Villa_am_Meer_1878.jpg&filetimestamp=20081219175539)



Abb. 92. Kirche von Petäjävesi, Südansicht

aus:[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/11/Pet%C3%A4j%C3%A4vesi\\_Old\\_Church\\_from\\_south.JPG](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/11/Pet%C3%A4j%C3%A4vesi_Old_Church_from_south.JPG)

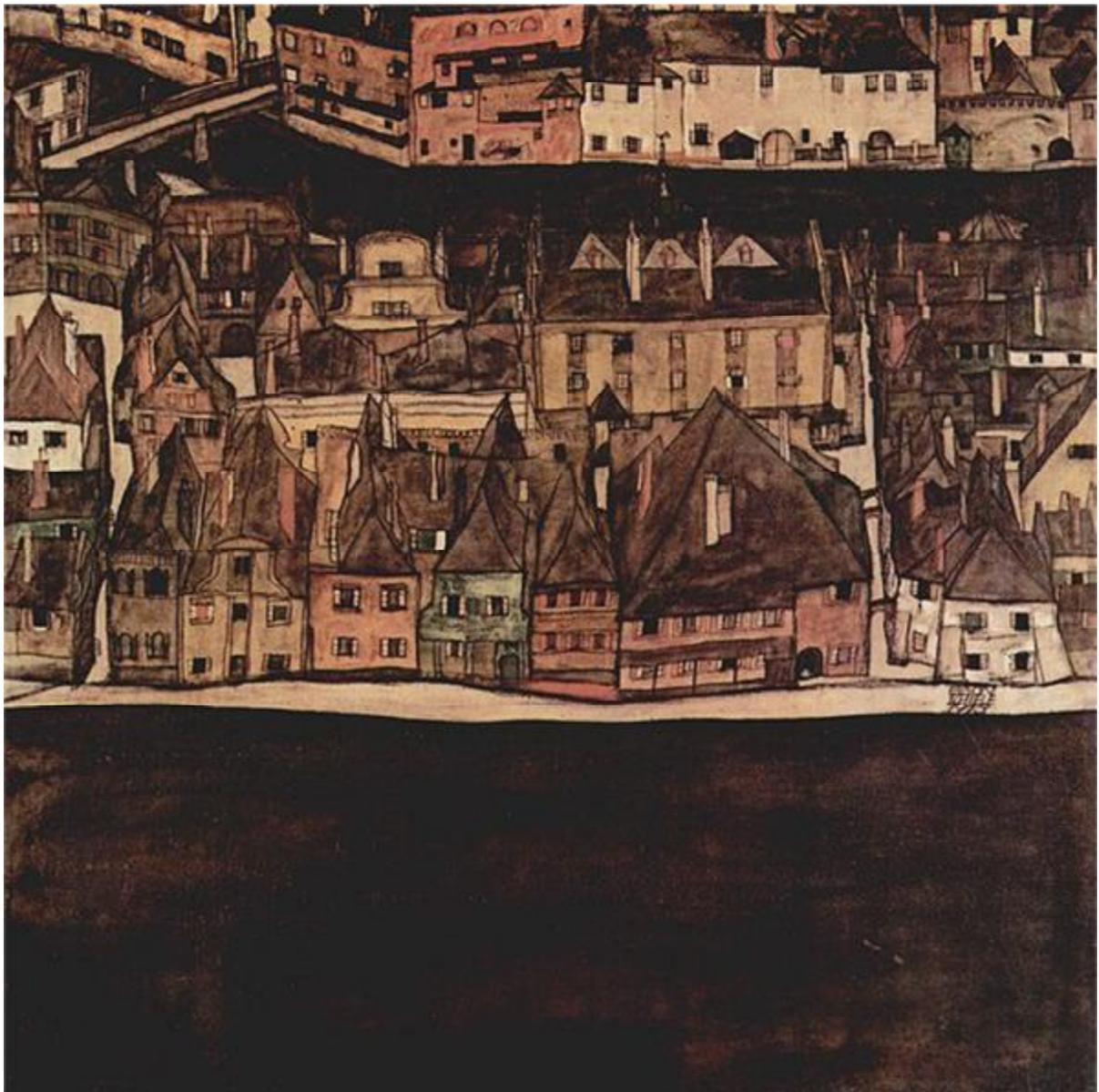
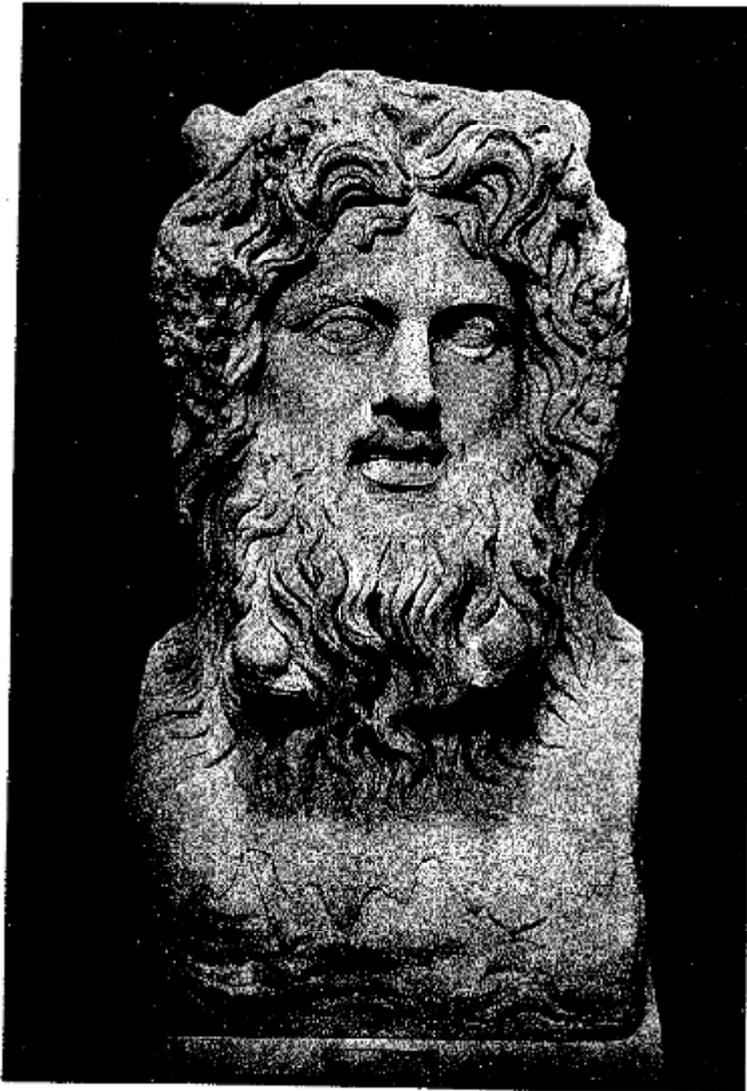


Abb. 93. Egon Schiele, Kleine Stadt II

aus:[http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:Egon\\_Schiele\\_015.jpg&filetimestamp=20050521052419](http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:Egon_Schiele_015.jpg&filetimestamp=20050521052419)



MEERGOTTHEIT

Abb. 94. Meergottheit, aus: Heinrich von Brunn, Die Personification des Meeres in griechischer Plastik, S 68-83, in: ders., Griechische Götterideale, München, 1893, Tafel VI.

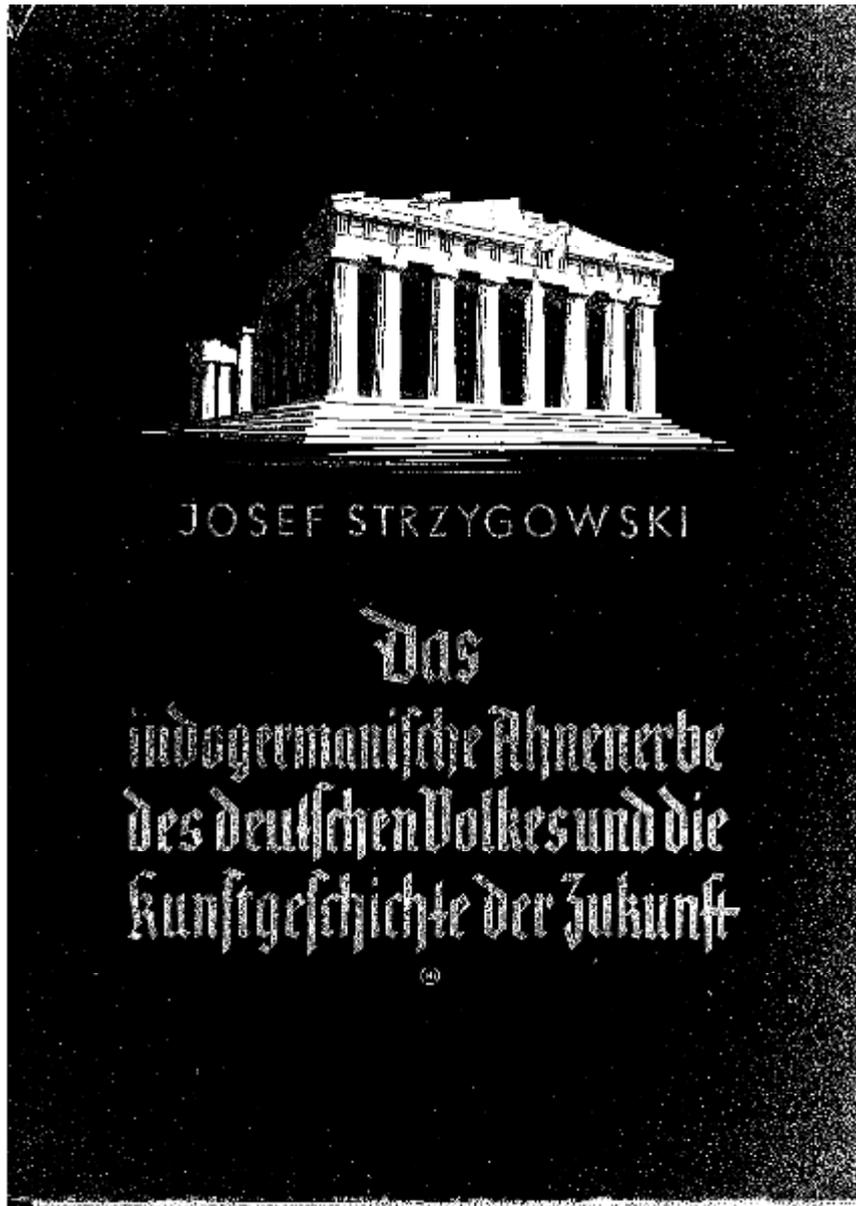


Abb. 95. Cover, aus: Josef Strzygowski, Das indogermanische Ahnenerbe des deutschen Volkes und die Kunstgeschichte der Zukunft, Wien, 1941.



DER APOLL VOM BELVEDERE  
ROM, VATIKANISCHES MUSEUM

Abb. 96. Apoll vom Belvedere, aus: A. Furtwängler, H.L. Ulrichs (Hg.), Denkmäler griechischer und römischer Skulptur, München, 1911, Tafel 28.



Abb. 97. Josef Strzygowski, aus:

[http://www.aeiou.at/aeiou.encyclop.s/s936435.htm%3Binternal&action=\\_setlanguage.action](http://www.aeiou.at/aeiou.encyclop.s/s936435.htm%3Binternal&action=_setlanguage.action)

LANGUAGE=en

## Literaturverzeichnis

### 1. Schriften Josef Strzygowskis (chronologisch)

Josef Strzygowski, Iconographie der Taufe Christi, Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der christlichen Kunst, München, 1885.

Josef Strzygowski, Neuentdeckte Handzeichnungen Botticellis zum Inferno, Sp. 466-472, in: Kunstchronik, Band XX, 28, Leipzig, 1886.

Josef Strzygowski, Die acht Handzeichnungen des Sandro Botticelli zu Dantes Göttlicher Komödie im Vatikan, Berlin, 1887.

Josef Strzygowski, Cimabue und Rom, Funde und Forschungen zur Kunstgeschichte und zur Topographie der Stadt Rom, Wien, 1888.

Josef Strzygowski, Die Calenderbilder des Chronographen vom Jahre 354, Berlin, 1888.

Josef Strzygowski, Die Monatscyclen der byzantinischen Kunst, S 23-46, in: Hubert Janitschek (Hg.), Repertorium für Kunstwissenschaft, Band XI, Berlin und Stuttgart, 1888

Josef Strzygowski, Die Akropolis in altbyzantinischer Zeit, S 271-296, in: Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts XIV, Athen, 1889

Josef Strzygowski, Reste altchristlicher Kunst in Griechenland, S 1-11, 97-109, in: Anton de Waal (Hg.), Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte, IV, Rom, Freiburg im Breisgau, 1889.

Josef Strzygowski, Eine trapezuntische Bilderhandschrift vom Jahre 1346, S 243-260, in: Repertorium für Kunstwissenschaft, Band XIII, Berlin und Stuttgart, 1890.

Josef Strzygowski, Das Etschmiadzin-Evangeliar, Beiträge zur Geschichte der armenischen, ravennatischen und syro-ägyptischen Kunst, Wien, 1891.

Josef Strzygowski, Studien zu Michelangelo's Jugendentwicklung, S 207-219, in: Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen Band XII, Heft 4, Berlin, 1891.

Josef Strzygowski, Heinrich Brockhaus, Die Kunst in den Athosklöstern. Mit 19 Textabbildungen, 1 Karte, 7 lithogr. und 23 Lichtdrucktafeln. Leipzig, Brockhaus 1891, S 347-351, in: Karl Krumbacher (Hg.), Byzantinische Zeitschrift, Band I, Leipzig, 1892.

Josef Strzygowski, Drei Miscellen, S 394-403, in: A. de Waal (Hg.), Archäologische Ehrengabe zum 70. Geburtstag de Rossis, Rom, 1892.

Josef Strzygowski, Die byzantinische Kunst, S 61-73, in: Karl Krumbacher (Hg.), Byzantinische Zeitschrift, Band I, Leipzig, 1892.

Josef Strzygowski., Die altbyzantinische Plastik der Blütezeit, S 575-590, in: Karl Krumbacher (Hg.), Byzantinische Zeitschrift, Band I, Leipzig, 1892.

Josef Strzygowski., Der Silberschild aus Kertsch, S 07-22, in: Materialien zur Archäologie Rußlands, Nr. 8, Petersburg, 1892.

Josef Strzygowski, Das goldene Thor in Konstantinopel, S 01-39, in: Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts, Band VIII, Heft 1, Berlin, 1893.

Josef Strzygowski, Die Säule des Arkadius in Konstantinopel, S 230-249, in: Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts, Band VIII, Heft 4, Berlin, 1893.

Josef Strzygowski, Die Tyche von Konstantinopel, S 143-153, in: Analecta Graeciensia, Festschrift zur 42. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner in Wien 1893, Graz, 1893.

Josef Strzygowski, Der Völkerwanderungsstil, S 448-459, in: Preussische Jahrbücher, Band 73, Heft 3, Berlin, 1893.

Josef Strzygowski, Philipp Forchheimer, Die byzantinischen Wasserbehälter von Konstantinopel, Beiträge zur Geschichte der Byzantinischen Baukunst und zur Topographie von Konstantinopel, Wien, 1893.

Josef Strzygowski, B.E. Mavrojanis, Byzantinische Kunst und byzantinische Künstler, S 409-410, Athen, 1893 in: Karl Krumbacher (Hg.), Byzantinische Zeitschrift, Band III, Leipzig, 1894.

Josef Strzygowski, M. J. Gedenon, Stein- und Ziegelinschriften, 1892, S 183-184, in: Karl Krumbacher (Hg.), Byzantinische Zeitschrift, Band III, Leipzig, 1894.

Josef Strzygowski, Zakynthos, zwei venetianische Renaissancepaläste, S 177-181 in: Carl von Lützwow (Hg.), Zeitschrift für Bildende Kunst, Neue Folge, Band V, Leipzig, 1894.

Josef Strzygowski, Inedita der Architektur und Plastik aus der Zeit Basilios I. (867-886), S 1-16, in: Karl Krumbacher (Hg.), Byzantinische Zeitschrift, Band III, Leipzig, 1894.

Josef Strzygowski, Die venetianische Kunst, S 28-44, in: Preussische Jahrbücher, Band 79, Heft 1, Berlin, 1895.

Josef Strzygowski, Die Zisternen von Alexandria, S 592-593, in: Karl Krumbacher (Hg.), Byzantinische Zeitschrift, BandIV, Leipzig, 1895.

Josef Strzygowski, Victor Schulze, Archäologie der altchristlichen Kunst, München, 1895, in: Karl Krumbacher (Hg.), Byzantinische Zeitschrift, BandIV, Leipzig, 1895.

Josef Strzygowski, Alex. Freih. von Warsberg, Eine Wallfahrt nach Dodona. Aus dem Nachlasse herausgegeben von Joh. Frischauf, Graz 1893, S139, in: Karl Krumbacher (Hg.), Byzantinische Zeitschrift, BandIV, Leipzig, 1895.

Josef Strzygowski, Das griechische Kloster Mar-Saba in Palästina, in: Henry Thode, Hugo von Tschudi (Hg.), Repertorium für Kunstwissenschaft, Band XIX, Berlin und Stuttgart, 1896, S 01-06, hier S 01.

Josef Strzygowski, Die christliche Abteilung des Zentralmuseums in Athen, S 252-253, in:Karl Krumbacher (Hg.), Byzantinische Zeitschrift, BandV, Leipzig, 1896.

Josef Strzygowski, Leonardos Abendmahl und Goethes Deutung, S 138-156, in: Goethe Jahrbuch, Band 17, Göttingen, 1896.

Josef Strzygowski, Composition, S 47-48, in: Richard Graul, Richard Stettiner (Hg.), Das Museum, eine Anleitung zum Genuss der Werke der Bildenden Kunst, Berlin, Stuttgart, 1897.

Josef Strzygowski, Das Werden des Barock bei Raphael und Corregio, Nebst einem Anhang über Rembrandt, Strassburg, 1898.

Josef Strzygowski, Georg Stuhlfauth, Die altchristliche Elfenbeinplastik, Freiburg im Breisgau und Leipzig, 1896, S 193-196, inKarl Krumbacher (Hg.), Byzantinische Zeitschrift, BandVII, Leipzig, 1898.

Josef Strzygowski, Das byzantinische Relief aus Tusla im Berliner Museum, S 57-63, in: Jahrbuch der kgl. preußischen Kunstsammlungen, Band XIX, 1, Berlin, 1898.

Josef Strzygowski, Bibliographische Notiz zu ders., Das byzantinische Relief aus Tusla im Berliner Museum, in: Jahrbuch der kgl. preußischen Kunstsammlungen, Band XIX, 1, Berlin, 1898, S 57-63, in: Karl Krumbacher (Hg.), Byzantinische Zeitschrift, BandVII, Leipzig, 1898 S 645.

Josef Strzygowski, Das k. k. österreichische archäologische Institut in Wien, S 504-507 in: Karl Krumbacher (Hg.), Byzantinische Zeitschrift, BandVII, Leipzig, 1898

Josef Strzygowski, Die deutsche Schule und die Kunst, S 01-02, in: Grazer Tagespost Nr. 6, Graz, 6. Jänner 1898.

Josef Strzygowski, Das k. k. österreichische archäologische Institut in Wien,S 504-507, in: Karl Krumbacher (Hg.), Byzantinische Zeitschrift, BandVII, Leipzig, 1898.

Josef Strzygowski, Wladimir Milkowicz, Zwei Frescokalender in den Bukowiner Klosterkirchen Woronetz und Suczawitza aus dem 16. Jahrhundert,S 1-45, in: Mitteilungen

der k. k. Central-Kommission, Band 24, 1898, S 495f in: Karl Krumbacher (Hg.), Byzantinische Zeitschrift, Bd. VIII, Leipzig, 1899.

Josef Strzygowski, Georg Stuhlfauth, Die Engel in der altchristlichen Kunst, Freiburg im Breisgau, 1898, S 205-207, in: Karl Krumbacher (Hg.), Byzantinische Zeitschrift, Bd. VIII, Leipzig, 1899.

Josef Strzygowski, Der Bilderkreis des griechischen Physiologus des Kosmas Indikopleustes und Oktateuch, Leipzig, 1899.

Josef Strzygowski, Nikolaus Müller, Christusbilder, Real-Encyclopädie für Theologie und Kirche, Band IV, S 708-709, in: Karl Krumbacher (Hg.), Byzantinische Zeitschrift, Band IX, Leipzig, 1900.

Josef Strzygowski, Eduard Dobbert +, S 334-336, in: Karl Krumbacher (Hg.), Byzantinische Zeitschrift, Band IX, Leipzig, 1900.

J. S., Rom, Kongreß für christliche Archäologie 1900, S 321-322, in: Karl Krumbacher (Hg.), Byzantinische Zeitschrift, Band IX, Leipzig, 1900.

Josef Strzygowski, Die byzantinische Kunst auf dem Kongreß für christliche Archäologie in Rom, S 717-719, in: Karl Krumbacher (Hg.), Byzantinische Zeitschrift, Band IX, Leipzig, 1900.

Josef Strzygowski, Orient oder Rom, Beiträge zur Geschichte der spätantiken und frühchristlichen Kunst, Leipzig, 1900.

Josef Strzygowski, E. Ziebarth, Ein griechischer Reisebericht des fünfzehnten Jahrhunderts, Athenische Mitteilungen 24 (1899), S 72-88, S 287, in: Karl Krumbacher (Hg.), Byzantinische Zeitschrift, Band IX, Leipzig, 1900.

J. S., J.P. Richter, Di un raro soggetto rappresentato nei mosaici della Basilica Liberiana. Nuovo bull. d'arch. christ. V, 137-48, Tav. VI, S 709, in: Karl Krumbacher (Hg.), Byzantinische Zeitschrift, Band IX, Leipzig, 1900.

J.S., O. Kern, Bei den Mönchen auf dem Berg Athos, S 287, in: Karl Krumbacher (Hg.), Byzantinische Zeitschrift, Band IX, Leipzig, 1900.

Josef Strzygowski, G.T. Rivoira, Le origini della architettura lombarda e delle sue principali derivazioni nei paesi d'oltr'alpe. Roma, 1901, S 568-570, in: Karl Krumbacher (Hg.), Byzantinische Zeitschrift, Band XI, Leipzig, 1902.

Josef Strzygowski, Der Psalter Erzbischof Egberts von Trier, Codex Gertrudianus, in Cividale. Historisch-kritische Untersuchung von Heinrich Volbert Sauerland. Kunstgeschichtliche Untersuchung von Arthur Haseloff, Trier, ohne Jahreszahl, S 565-568 in: in: Karl Krumbacher (Hg.), Byzantinische Zeitschrift, Band XI, Leipzig, 1902.

Josef Strzygowski, Georg Swarzenski, Die Regensburger Buchmalerei des X. und XI. Jahrhunderts. Studien zur Geschichte der deutschen Malerei des frühen Mittelalters, Leipzig, 1901, S 191-194, in: Karl Krumbacher (Hg.), Byzantinische Zeitschrift, Band XI, Leipzig, 1902.

Josef Strzygowski, Robert Weir Schultz and Sidney Howard Barnsley, The monastery of Saint Luke of Stiris, in Phocis, and the dependent monastery of Saint Nicolas in the fields, near Skripou, in Boetia, London, 1901, S 564-565, in: Karl Krumbacher (Hg.), Byzantinische Zeitschrift, Band XI, Leipzig, 1902.

Josef Strzygowski, Hellenistische und Koptische Kunst in Alexandria, Wien, 1902.

Josef Strzygowski, Julius Kurth, Die Mosaiken der nachchristlichen Ära, I. Die Wandmosaiken von Ravenna, Leipzig Berlin, 1902, S 339-340, in: Karl Krumbacher (Hg.), Byzantinische Zeitschrift, Band XI, Leipzig, 1902.

Josef Strzygowski, Alois Riegl, Die spätrömische Kunst-Industrie nach den Funden in Österreich-Ungarn, S 263-266, in: Karl Krumbacher (Hg.), Byzantinische Zeitschrift, Leipzig, Bd. XI, 1902.

Josef Strzygowski, Cornelius Gurlitt, Geschichte der Kunst, In zwei Bänden, Stuttgart, 1902, S 570-572 in: Karl Krumbacher (Hg.), Byzantinische Zeitschrift, Leipzig, Bd. XI, 1902.

Josef Strzygowski, Die Ruine von Philippi, S 473-490, in: Karl Krumbacher (Hg.), Byzantinische Zeitschrift, Band XI, Leipzig, 1902.

Josef Strzygowski, Die neuentdeckte Prachtkatakombe von Alexandria, S 112-115, in: Zeitschrift für Bildende Kunst, Leipzig, 1902.

Josef Strzygowski, Antiochenische Kunst, S 421-433, in: Anton Baumstark (Hg.), Oriens Christianus, Römische Halbjahreshefte für die Kunde des christlichen Orients, Rom, 1902.

Josef Strzygowski, Ägypten, Expedition Strzygowski, in: Karl Krumbacher (Hg.), Byzantinische Zeitschrift, Band XI, Leipzig, 1902.

Josef Strzygowski, Hellas in des Orients Umarmung, S 313-317, 325-327 in: Beilage zur Allgemeinen Zeitung, München, Nr. 40-41, 18./19. Februar 1902.

Josef Strzygowski, A. Venturi, Storia dell` arte italiana. I. Dai primordi dell` arte cristiana al tempo die Giustiniano, Milano, 1901, S 194-196, in: in: Karl Krumbacher (Hg.), Byzantinische Zeitschrift, Band XI, Leipzig, 1902.

Josef Strzygowski, Anleitung zur Kunstbetrachtung in den oberen Klassen der Mittelschulen, S 319-328, in: (ohne Hg.), Festschrift zur Erinnerung an die Feier des fünfzigjährigen Bestandes der deutschen Staats-Oberrealschule in Brünn, Brünn 1902.

Josef Strzygowski, Das griechisch-kleinasiatische Ornament um 967 n. Chr., S 443-447, in: Edmund Hauler, Hans von Arnim (Hg.), Wiener Studien, Zeitschrift für klassische Philologie, Supplement der Zeitschrift für die österr. Gymnasien, Wien, 1902.

Josef Strzygowski, Seidenstoffe aus Ägypten im Kaiser Friedrich-Museum, Wechselwirkungen zwischen China, Persien und Syrien in spätantiker Zeit, S 147-178, in: Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen, Bd. XXIV, Berlin, 1903.

Josef Strzygowski, Kleinasien, Ein Neuland der Kunstgeschichte, Leipzig, 1903.

Josef Strzygowski, Der Ursprung der romanischen Kunst, S 295-298, in: Zeitschrift für Bildende Kunst, Leipzig, 1903.

Josef Strzygowski, Ursprung und Sieg der altbyzantinischen Kunst, S XI-XXVIII, in: Ernst Diez, J. Quitt, Byzantinische Denkmäler III, Wien, 1903.

Josef Strzygowski, Karl Michel, Gebet und Bild in frühchristlicher Zeit, Leipzig, 1902, S 427-428, in: Karl Krumbacher (Hg.), Byzantinische Zeitschrift, Band XII, Leipzig, 1903.

Josef Strzygowski, A. Venturi, Storia dell' arte italiana II. Dall'arte barbarica alla romanica, Milano, 1902, S 632-634, in: Karl Krumbacher (Hg.), Byzantinische Zeitschrift, Band XII, Leipzig, 1903.

Josef Strzygowski, Der koptische Reiterheilige und der heilige Georg, S 49-62, in: A. Ermann, G. Steindorff (Hg.), Zeitschrift für ägyptische Sprache, Leipzig, 1902/03.

Josef Strzygowski, F. de Mèly, Le Saint Suaire de Turin est-il authentique? Les représentations de Christ à travers les ages. Paris, 1902, S 428-429, in: Karl Krumbacher (Hg.), Byzantinische Zeitschrift, Band XII, Leipzig, 1903.

Josef Strzygowski, Franz Cumont, Les mystères de Mithra, Bruxelles, 1902, S 431 in: Karl Krumbacher (Hg.), Byzantinische Zeitschrift, Band XII, Leipzig, 1903.

Josef Strzygowski, Seidenstoffe aus Ägypten im Kaiser Friedrich-Museum, Wechselwirkungen zwischen China, Persien und Syrien in spätantiker Zeit, S 147-178, in: Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen, Bd. XXIV, Berlin, 1903.

Josef Strzygowski, J. E. Weis-Liebersdorf, Christus und Apostelbilder. Einfluß der Apokryphen auf die ältesten Kunsttypen, Freiburg i.Br., 1902, S 429, in: Karl Krumbacher (Hg.), Byzantinische Zeitschrift, Band XII, Leipzig, 1903.

Josef Strzygowski, Christus in christlicher und orientalischer Auffassung, S 105-107, in: Beilage zur Allgemeinen Zeitung München, Nr. 14, 19. Januar 1903.

J.S., Die Malerei in den Römischen Katakomben, S 122-125, S 132-134, in: Beilage zur Allgemeinen Zeitung München, Nr. 237 u. 238, 19./20. Oktober 1903.

Josef Strzygowski, Die Zukunft der Kunstwissenschaft, S 433-435, in: Beilage zur Allgemeinen Zeitung München, Nr. 55, 9. März 1903.

Josef Strzygowski, Mschatta, Bericht über die Aufnahme der Ruine von Bruno Schulz und kunstwissenschaftliche Untersuchung von Josef Strzygowski, S 205-373, in: Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen, 25. Band, 1904.

Josef Strzygowski, Der Dom zu Aachen und seine Entstellung, ein kunstwissenschaftlicher Protest, Leipzig, 1904.

J. S., Die frühmittelalterliche Kunst in Italien, in: Münchner Allgemeine Zeitung, S 313-315, Nr. 188, 1905.

Josef Strzygowski, Die Schicksale des Hellenismus in der bildenden Kunst, S 19-33, in: Johannes Ilberg (Hg.), Neue Jahrbücher für das klassische Altertum, Geschichte und deutsche Literatur, Leipzig, 1905.

Josef Strzygowski, Wie sind die Lehrer für den Anschauungsunterricht im Gebiete der bildenden Kunst vorzubereiten?, S 177-180, in: Franz Frisch (Hg.), Zeitschrift für Lehrmittelwesen und pädagogische Literatur, Wien, 1905.

Josef Strzygowski, Spalato, ein Markstein der romanischen Kunst bei ihrem Übergange vom Orient nach dem Abendlande, S 325-336, in: Studien aus Kunst und Geschichte, Friedrich Schneider zum siebzigsten Geburtstage gewidmet von seinen Freunden und Verehrern, Freiburg im Breisgau, 1906.

Josef Strzygowski, Walter Altmann, Die römischen Grabaltäre der Kaiserzeit, Berlin, 1905, S 907-914, in: Goettingsche Gelehrte Anzeigen, Göttingen, 1906.

Josef Strzygowski, Christliche Antike, in: Beilage zur Allgemeinen Zeitung München, 16. März 1907, Nr. 64, S 505-506.

Josef Strzygowski, A sarcophagus of the Sidamara Type in the collection of Sir Frederick Cook Bart. and the influence of stage architecture upon the art of Antioch, S 99-122, in: Society of for the promotion of Hellenic studies (Hg.), The Journal of Hellenic studies, Vol. 27, 1907.

Josef Strzygowski, Die bildende Kunst der Gegenwart, Ein Büchlein für jedermann, Leipzig, 1907.

Josef Strzygowski, Nationale Kunstgeschichte und internationale Kunstwissenschaft, Sp. 573-578, in: Paul Hinneberg (Hg.), Internationale Wochenschrift für Wissenschaft, Kunst und Technik, Band I, Heft 18, Berlin, 1907.

Offizieller Bericht über die Verhandlungen des VIII. Internationalen Kunsthistorischen Kongresses in Darmstadt, 23-26. September 1907, Leipzig, 1907.

Josef Strzygowski, Josef Wittig, Die altchristlichen Skulpturen im Museum der deutschen Nationalstiftung am Campo Santo in Rom, Rom 1906, S 10-11, in: Ernst Jaffè, Curt Sachs (Hg.), Monatshefte der kunstwissenschaftlichen Literatur, Berlin, 1907.

Josef Strzygowski, Amra und seine Malereien, S 213-218, in: Zeitschrift für bildenden Kunst, Leipzig, 1907.

Josef Strzygowski, Zum Christustypus, S 505-509, in: Der Türmer, Band IX, Heft 10, Stuttgart, 1907.

Josef Strzygowski, Das orientalische Italien, S 16-33, in: Monatshefte für Kunstwissenschaft, Erster Halbband (Heft 1-6), Leipzig, 1908.

Josef Strzygowski, Die Kunstgeschichte an der Wiener Universität, S 393-400, in: Alfred von Berger, Leopold von Chlumecky, Karl Glossy, Felix von Oppenheimer (Hg.), Österreichische Rundschau, Band XXI, Heft 5, Wien, Leipzig, 1909.

Josef Strzygowski, Grundzüge der Kunstwissenschaft, S 26-29, in: Urania III, Heft 2, Wien, 1910.

Josef Strzygowski, System und Methode der Kunstbetrachtung, S 44-63, in: Robert von Erdberg (Hg.), Volksbildungsarchiv, Beiträge zur wissenschaftlichen Vertiefung der Volksbildungsbestrebungen, Berlin, 1912.

Josef Strzygowski, Bildende Kunst, Malerei und Plastik, Kunstforschung, S 480-495, in: D. Sarason (Hg.), Das Jahr 1913, Ein Gesamtbild der Kulturentwicklung, Berlin, 1913.

Josef Strzygowski, Das kunsthistorische Institut der Wiener Universität, S 12-15, in: Die Geisteswissenschaften, Band I, 1, Leipzig, 1913.

Josef Strzygowski, Der Wandel der Kunstforschung, S 03-11, in: Zeitschrift für Bildende Kunst, Leipzig, 1914.

Josef Strzygowski, Schwedische Grosskunst der Gegenwart, S 13-24, in: Zeitschrift für Bildende Kunst, Leipzig, 1916.

Josef Strzygowski, Altai-Iran und Völkerwanderung, Ziergeschichtliche Untersuchung über den Eintritt der Wander- und Nordvölker in die Treibhäuser geistigen Lebens. Anknüpfend an einen Schatzfund in Albanien, Leipzig, 1917.

Josef Strzygowski, Antworten auf Emile Malés „Studien über die deutsche Kunst“, Dr. Josef Strzygowski, ordentl. Professor für Kunstgeschichte an der K.K. Universität Wien S 144, in: G. Biermann (Hg.), Monatshefte für Kunstwissenschaft, Leipzig, 1917.

Josef Strzygowski, Karl Robert, Archäologische Hermeneutik. Berlin, 1919, S 322-324, in: Georg Biermann (Hg.), Monatshefte für Kunstwissenschaft, Leipzig, 1920.

Josef Strzygowski, Ursprung der christlichen Kirchenkunst, Wien, 1920,

Josef Strzygowski, Plan und Verfahren der Kunstbetrachtung, Wien, 1922.

Josef Strzygowski, Die Stellung des Islam zum geistigen Aufbau Europas, S 03-32, in: Acta Academia Aboensis, Abo, 1922.

Josef Strzygowski, Kunde, Wesen und Entwicklung, S 05-92, in: Josef Strzygowski, Kunde, Wesen und Entwicklung, Eine Einführung, Mit Beiträgen von E. Diez, H. Glück, K. Ginhart, F. Plutzar, M. Stiasny, E. Wellesz und einem Anhang von H. Cyzarz, Wien, 1922.

Josef Strzygowski, Die Krisis der Geisteswissenschaften, Vorgeführt am Beispiele der Forschung über Bildende Kunst, Ein grundsätzlicher Rahmenversuch, Wien, 1923.

Josef Strzygowski, Das Erwachen der Nordforschung in der Kunstgeschichte, Acta Academiae Aboensis, Abo, 1923.

Josef Strzygowski (Hg.), Der Norden in der Bildenden Kunst Westeuropas. Heidnisches und Christliches um das Jahr 1000. Unter Mitwirkung von Bruno Brehm, Ernst Klebel, Friedrich Wimmer, Johannes Schwieger, Wien, 1926, 1930<sup>2</sup>.

Josef Strzygowski, Das Schicksal der Berliner Museen. Ein ernstes Wort in einer verfahrenen Sache, S 163-169, in Preussische Jahrbücher, Bd. 203, Berlin, 1926.

Joseph Strzygowski, Die Holzkirchen in der Umgebung von Bielitz-Biala, Posen, 1927.

Josef Strzygowski, Forschung und Erziehung, Der Neuaufbau der Universität als Grundlage aller Schulverbesserung, An den Verfahren der Forschung über Bildende Kunst erörtert, Im Anschluss an vierstündige Vorlesungen über „Die Bildende Kunst in Forschung und Erziehung: Pädagogische Fragen auf allen Schulstufen“, gehalten im Wintersemester 1926/27 und im Sommersemester 1927 an der Universität Wien, Stuttgart, 1928.

Josef Strzygowski, Das Osebergsschiff und die Holzkunst der Wikingerzeit, S 23-37, in: Josef Strzygowski (Hg.), Der Norden in der Bildenden Kunst Westeuropas. Heidnisches und Christliches um das Jahr 1000. Unter Mitwirkung von Bruno Brehm, Ernst Klebel, Friedrich Wimmer, Johannes Schwieger, Wien, 1930.

Josef Strzygowski, Die irisch-angelsächsische Blüte in Bedas Zeit, S 110-137, in: Josef Strzygowski (Hg.), Der Norden in der Bildenden Kunst Westeuropas. Heidnisches und

Christliches um das Jahr 1000. Unter Mitwirkung von Bruno Brehm, Ernst Klebel, Friedrich Wimmer, Johannes Schwieger, Wien, 1930.

Strzygowski, Die Christliche Kunst nach dem Jahre 1000, S 139-143, in: Josef Strzygowski (Hg.), Der Norden in der Bildenden Kunst Westeuropas. Heidnisches und Christliches um das Jahr 1000. Unter Mitwirkung von Bruno Brehm, Ernst Klebel, Friedrich Wimmer, Johannes Schwieger, Wien, 1930.

Josef Strzygowski, Heinrich Glück +, S 165-167, in: Artibus Asiae, Bd. 4, Heft 2-3, 1930-1932.

Josef Strzygowski, Hermann Wirths vergleichendes Verfahren, S 67-81, in: Alfred Baeumler (Hg.), Was bedeutet Herman Wirth für die Wissenschaft, Dresden, 1932.

Josef Strzygowski, Die Akropolis zu Athen vom Nordstandpunkt, S 305-327, in: R. von Hoff, L.F. Clauß und H.F.K. Günther, Rasse, Monatsschrift der Nordischen Bewegung, 1934.

Josef Strzygowski, Das Nordische in Wesen und Entwicklung der Bildenden Kunst, S 80-90, in: Nordische Welt, Zeitschrift der Gesellschaft für germanische Urgeschichte, Berlin, 1935.

Josef Strzygowski, Spuren indogermanischen Glaubens in der Bildenden Kunst, Heidelberg, 1936.

Josef Strzygowski, Aufgang des Nordens, Lebenskampf eines Kunstforschers um ein deutsches Weltbild, Leipzig, 1936.

Josef Strzygowski, Morgenrot und Heidnischwerk in der christlichen Kunst, Berlin, 1937.

Josef Strzygowski, Nordischer Heilbringer und bildende Kunst. Eine durch Christentum und Kirche entstellte Heilerscheinung. Mit fünf Anhängen über die Kunst der germanischen Völkerwanderung im Rahmen Eurasiens und über die Gegenwart, Wien, 1939.

Josef Strzygowski, Die Auswirkung der Berührung zwischen dem NS Deutschland und Sowjetrußland, Nach einem Vortrage in der Gesellschaft für Vergleichende Kunstforschung in Wien vom 28. Oktober 1939, in: Teilnachlass Josef Strzygowski, Wiener Stadt- und Landesbibliothek, AN 69/1.

Josef Strzygowski, Die Auswirkung der Berührung zwischen Deutschland und Rußland auf die Geisteswissenschaften, S 03-05, in: Karl Kerkhof (Hg.), Forschungen und Fortschritte, Nachrichtenblatt der Deutschen Wissenschaft und Technik, 1. Januar 1940.

Josef Strzygowski, Die deutsche Nordseele, Das Bekenntnis eines Kunstforschers, Wien, Leipzig, 1940.

Josef Strzygowski, Das indogermanische Ahnenerbe des deutschen Volkes und die Kunstgeschichte der Zukunft, Die Forschung über Bildende Kunst als Erzieher, Eine Kampfschrift, Wien, 1941.

Josef Strzygowski, Europas Machtkunst im Rahmen des Erdkreises. Eine grundlegende Auseinandersetzung mit über Wesen und Entwicklung eines zehntausendjährigen Wahnes. Gewaltmacht von Gottes Gnaden statt völkischer Ordnung, Kirche statt Glaube, Bildung statt Begabung. Vom Nordstandpunkt planmäßig in die volksdeutsche Bewegung eingestellt. Wien, 1941.

## 2. Sekundärliteratur

Theodor W. Adorno, Ästhetische Theorie, Frankfurt am Main, 1973.

Gustav von Allesch, Max Dessoir, Curt Glaser, Werner Wolffheim, Oskar Wulff, Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Berlin, 7.-9. Oktober 1913, S 462-465 in: Max Dessoir (Hg.), Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Bd. 8, Stuttgart, 1913.

Walther Amelung, Brunn, Heinrich B., S 691-714, in: Historische Commission bei der Königl. Akademie der Wissenschaften (Hg.), Allgemeine Deutsche Biographie, Bd. 55, Leipzig, 1910.

Walther Amelung:Brunn, Heinrich, S 297 in: Historische Commission bei der Königl. Akademie der Wissenschaften (Hg.), Allgemeine Deutsche Biographie, , Bd. 47, Leipzig, 1903.

Amtliches Verzeichnis des Personals der Lehrer, Beamten und Studierenden an der königlich bayerischen Ludwig-Maximilians-Universität zu München, Winter-Semester 1884/85, München 1884.

Steven E. Aschheim, Nietzsche und die Deutschen, Karriere eines Kults, Stuttgart, Weimar, 1996.

Mitchell G. Ash, Pseudowissenschaft als historische Größe, ein Abschlusskommentar, S 451-460, in: Dirk Rupnow, Veronika Lipphardt, Jens Thiel, Christiana Wessely (Hg.), Pseudowissenschaft, Frankfurt am Main, 2008.

Mitchell G. Ash, Pseudowissenschaft als historische Größe, ein Abschlusskommentar, S 451-460, in: Dirk Rupnow, Veronika Lipphardt, Jens Thiel, Christiana Wessely (Hg.), Pseudowissenschaft, Frankfurt am Main, 2008.

Hans H. Aurenhammer, Hans Sedlmayr und die Kunstgeschichte an der Wiener Universität 1938-1945, S 161-195, in: Jutta Held, Martin Papenbrock (Hg.), Kunst und Politik, Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft, Bd. 5, Schwerpunkt: Kunstgeschichte an den Universitäten im Nationalsozialismus, Göttingen, 2003.

Hans H. Aurenhammer, Zäsur oder Kontinuität? Das Wiener Kunsthistorische Institut im Ständestaat und im Nationalsozialismus, S 11-55, in: Bundesdenkmalamt Wien, Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien (Hg.), Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, Band LIII, Wien, 2004.

Anonym, A lecture by Josef Strzygowski, S 02-03, in: The Metropolitan Museum of Art Bulletin, Bd. 17, Nr. 1, 1922.

Anonym, Josef Strzygowski, S 163, in: The Burlington Magazine for Connoisseurs, Bd. 60, Nr. 348, 1932.

Kirsten Baumann, Kunstzeitschriften in Deutschland 1927-1939, Auf der Suche nach der „deutschen Kunst“, S 133-148 in: Lothar Ehrlich, Jürgen John, Justus H. Ulbricht (Hg.), Das Dritte Weimar, Klassik und Kultur im Nationalsozialismus, Köln, Wien, Weimar, 1999.

Kirsten Baumann, Wortgefechte, völkische und nationalsozialistische Kunstkritik, Weimar, 2002.

Erich Becher, Geisteswissenschaften und Naturwissenschaften, Berlin, 1921.

Karl Julius Beloch, Griechische Geschichte, Bis auf Aristoteles und die Eroberung Asiens, Bd. III, Erste Abteilung, Berlin, Leipzig, 1922.

Karl Julius Beloch, Griechische Geschichte, Die griechische Weltherrschaft, Bd. IV, Erste Abteilung, Berlin, Leipzig, 1925.

Karl Julius Beloch, Griechische Geschichte, Die griechische Weltherrschaft, Bd. IV, Zweite Abteilung, Berlin, Leipzig, 1927.

Hans Belting, Bild und Kult, Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst, München, 1990.

Hermann Bengtson, Alexander und der Hellenismus. Ein Forschungsbericht über Neuerscheinungen, S 241-267, in: ders., Kleine Schriften zur Alten Geschichte, München, 1974.

Walter Benjamin, S 320 – 324, Briefe, Band 1, Frankfurt am Main, 1966.

Gottfried Benn, Dorische Welt, Eine Untersuchung über die Beziehung von Kunst und Macht, S 824-856, in: Dieter Wellershoff (Hg.), Gottfried Benn, Gesammelte Werke, Bd. II, Frankfurt am Main, 2004.

Bernd Behrendt, August Julius Langbehn, der „Rembrandtdeutsche“, S 94-113, in: Uwe Puschner, Walter Schmitz, Justus H. Ulbricht (Hg.), Handbuch zur „Völkischen Bewegung“, München, New Providence, London, Paris, 1996.

Bernard Berenson, Aesthetik und Geschichte in der Bildenden Kunst, Zürich, 1950.

Werner Bergmann, Völkischer Antisemitismus im Kaiserreich, S 449-463 in: Uwe Puschner, Walter Schmitz, Justus H. Ulbricht (Hg.), Handbuch zur „Völkischen Bewegung“, München, New Providence, London, Paris, 1996.

Walter Biemel, Friedrich Wilhelm von Hermann, Kunst und Technik, Gedächtnisschrift zum 100. Geburtstag von Martin Heidegger, Frankfurt am Main, 1989.

Friedrich Wilhelm Freiherr von Bissing, Kunstforschung oder Kunstwissenschaft, Eine Auseinandersetzung mit der Arbeitsweise Josef Strzygowskis, Erster Teil, München, 1950.

Friedrich Wilhelm Freiherr von Bissing, Kunstforschung oder Kunstwissenschaft, Eine Auseinandersetzung mit der Arbeitsweise Josef Strzygowskis, Zweiter Teil, München, 1951.

Wilhelm von Bode, Mein Leben, zwei Bände, Berlin, 1930.

Gottfried Boehm, Die Krise der Repräsentation, S 113-129, in: Lorenz Dittmann (Hg.), Kategorien und Methoden der Deutschen Kunstgeschichte 1900 – 1930, Stuttgart, 1985.

Gottfried Boehm, Vorwort, in: ders., Was ist ein Bild?, München, 1994, S 07-09.

Gottfried Boehm, Die Wiederkehr der Bilder, S 11-38, in: ders. (Hg.), Was ist ein Bild?, München, 1994.

Gottfried Boehm, Die Bilderfrage, S 325-343, in: ders., Was ist ein Bild?, München, 1994.

Gottfried Boehm, Jenseits der Sprache? Anmerkungen zur Logik der Bilder, S 28-43, in: Christa Maar, Hubert Burda (Hg.) Iconic Turn, Die neue Macht der Bilder, Köln, 2004.

Hannes Böhringer, Beate Söntgen (Hg.), Wilhelm Worringers Kunstgeschichte, München, 2002.

Karl Heinz Bohrer, Der Mythos vom Norden, Studien zur romantischen Geschichtsprophetie, Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät der Ruprecht-Karl-Universität Heidelberg, Köln, 1961.

Karl Heinz Bohrer, Skepsis und Aufklärung, Phantasie als Vernunftkritik, S 146-165, in: ders., Großer Stil, Form und Formlosigkeit in der Moderne, München, 2007.

Karl Heinz Bohrer, Die Flucht der Kulturwissenschaft vor der Kunst, S 262-280, in: ders., Großer Stil, Form und Formlosigkeit in der Moderne, München, 2007.

Karl Heinz Bohrer, Das Tragische, Erscheinung, Pathos, Klage, München, 2009.

Gunnar Brands, Zwischen Island und Athen, Griechische Kunst im Spiegel des Nationalsozialismus, S 103-136, in: Bazon Brock, Achim Preiß (Hg.), Kunst auf Befehl? Dreiunddreißig bis Fünfundvierzig, München, 1990.

Adolf Heinrich Borbein, Die Klassik-Diskussion in der Archäologie, S 205-247 in: Hellmut Flashar, Altertumswissenschaft in den 20er Jahren: neue Fragen und Impulse, Stuttgart, 1995.

Horst Bredekamp, Drehmomente – Merkmale und Ansprüche des iconic turn, S 15-27, in: Christa Maar, Hubert Burda (Hg.) Iconic Turn, Die neue Macht der Bilder, Köln, 2004.

Heinrich von Brunn, Geschichte der Griechischen Künstler, Stuttgart 1859.

Heinrich von Brunn, Ueber die Grundverschiedenheit im Bildungsprincip der griechischen und ägyptischen Kunst, S 153-166, in: F.G. Welcker, F. Ritschl (Hg.), Rheinisches Museum für Philologie 10, Frankfurt am Main, 1856.

Heinrich von Brunn, Supplement zu den Studien über den Bilderkreis von Eleusis von Carl Strube, Leipzig, 1872.

Heinrich von Brunn, Archäologie und Anschauung, Rede an die Studierenden beim Antritte des Rektorates der Ludwig-Maximilians-Universität gehalten am 21. November 1885, München, 1885.

Heinrich von Brunn, Die Personification des Meeres in griechischer Plastik, S 68-83, in: ders., Griechische Götterideale, München, 1893.

Heinrich von Brunn, Archaischer Bronzekopf im Berliner Museum, S 141 – 152, in: Heinrich Bulle, Hermann Brunn (Hg.), Heinrich Brunn`s Kleine Schriften, Zweiter Band zur Griechischen Kunstgeschichte, Leipzig, Berlin, 1905.

Heinrich von Brunn, Über das Alter der aiginetischen Bildwerke, S 161-174, in: Heinrich Bulle, Hermann Brunn (Hg.), Heinrich Brunn`s Kleine Schriften, Zweiter Band, Zur Griechischen Kunstgeschichte, Leipzig und Berlin, 1905.

Heinrich von Brunn, Über die Komposition der aiginetischen Giebelgruppen, S 174-183, in: Heinrich Bulle, Hermann Brunn (Hg.), Heinrich Brunn`s Kleine Schriften, Zweiter Band, Zur Griechischen Kunstgeschichte, Leipzig und Berlin, 1905.

Heinrich von Brunn, Troische Miscellen, Erste Abteilung, S 66-89, in: Heinrich Bulle, Hermann Brunn (Hg.), Heinrich Brunn`s Kleine Schriften, Dritter Band, Leipzig, Berlin, 1906.

Heinrich von Brunn, Troische Miscellen, Zweite Abteilung, S 89-104, in: Heinrich Bulle, Hermann Brunn (Hg.), Heinrich Brunn`s Kleine Schriften, Dritter Band, Leipzig, Berlin, 1906.

Heinrich von Brunn, Troische Miscellen, Dritte Abteilung, S 104-134, in: Heinrich Bulle, Hermann Brunn (Hg.), Heinrich Brunn`s Kleine Schriften, Dritter Band, Leipzig, Berlin, 1906.

Heinrich von Brunn, Troische Miscellen, Vierte Abteilung, S 134-160, in: Heinrich Bulle, Hermann Brunn (Hg.), Heinrich Brunn`s Kleine Schriften, Dritter Band, Leipzig, Berlin, 1906.

Hermann Brunn, Julius Langbehn, Karl Haider, Heinrich von Brunn, in: Deutsche Rundschau, CCXVIII, Januar 1929, S 22.

Pierre Bourdieu, Die politische Ontologie Martin Heideggers, Frankfurt am Main, 1988

Rüdiger Braun, Quellmund der Geschichte, Nietzsches poetische Rede in Also sprach Zarathustra, Frankfurt am Main, 1998.

Stefan Breuer, Die „Konservative Revolution“ – Kritik eines Mythos, S 585-607, in: Politische Vierteljahresschrift, Heft 4, 1990.

Stefan Breuer, Anatomie der Konservativen Revolution, Darmstadt, 1993,

Hubert Cancik, Der Einfluss Nietzsches auf Klassische Philologen in Deutschland bis 1945, S 381-403, in: Hellmut Flashar, Altertumswissenschaft in den 20er Jahren: neue Fragen und Impulse, Stuttgart, 1995.

Huston Stewart Chamberlain, Die Grundlagen des 19. Jahrhunderts, München, 1899.

Hildegard Chatellier, Friedrich Lienhard, S 114-130, in: Uwe Puschner, Walter Schmitz, Justus H. Ulbricht (Hg.), Handbuch zur „Völkischen Bewegung“, München, New Providence, London, Paris, 1996.

Karl Christ, Die Antike im 19. Jahrhundert, S 35-49, in ders., Geschichte und Existenz, Berlin, 1991.

Karl Christ, Spartaforschung und Spartabild, S 09 – 59, in: ders., Griechische Geschichte und Wissenschaftsgeschichte, Stuttgart 1996.

Karl Christ, Ernst Curtius und Jacob Burckhardt, S 123 – 144, in: ders., Griechische Geschichte und Wissenschaftsgeschichte, Stuttgart 1996.

Karl Christ, Hellas, Griechische Geschichte und deutsche Geschichtswissenschaft, München, 1999.

Thomas DaCosta Kaufmann, Toward a geography of art, Chicago, 2004.

Georg Dehio, Geschichte der deutschen Kunst, Bd. 1, Berlin, Leipzig, 1919.

Friedrich Wilhelm Deichmann, Einführung in die christliche Archäologie, Darmstadt, 1983.

Alexander Demandt, Politische Aspekte im Alexanderbild der Neuzeit, Ein Beitrag zur historischen Methodenkritik, S 325-363, in: Fritz Wagner (Hg.), Archiv für Kulturgeschichte, Bd. 54, Heft 2, Köln, Wien, 1972.

Otto Erich Deutsch, Antrittsvorlesung Strzygowskis, unveröffentlichtes Manuskript, in: Nachlass Strzygowski, Archiv des Kunsthistorischen Instituts Wien.

Ernst Diez, Zur Kritik Strzygowskis, S 98-112, in: Ernst Kühnel (Hg.), Kunst des Orients, Bd. IV, 1963.

Wilhelm Dilthey, Einleitung in die Geisteswissenschaften, Versuch einer Grundlegung für das Studium der Gesellschaft und der Geschichte, Gesammelte Schriften, Bd. I, Stuttgart, 1990.

Wilhelm Dilthey, Die Entstehung der Hermeneutik, S 317-338, in: Wilhelm Diltheys Gesammelte Schriften, Band V, Stuttgart 1990.

Lorenz Dittmann, Der Begriff des Kunstwerks in der deutschen Kunstgeschichte, S 51-89, in: ders., (Hg.), Kategorien und Methoden der Deutschen Kunstgeschichte 1900 – 1930, Stuttgart, 1985.

Lorenz Dittmann, Lichtung und Verbergung in Werken der Malerei, S 311-331, in: Walter Biemel, Friedrich Wilhelm von Hermann, Kunst und Technik, Gedächtnisschrift zum 100. Geburtstag von Martin Heidegger, Frankfurt am Main, 1989.

Peter Dittmar, Auch christliche Kunst kann falsch sein, S 18, in: Die Welt, 18. Juli 2008.

Nikola Doll, Christian Fuhrmeister, Michael H. Sprenger (Hg.), Kunstgeschichte im Nationalsozialismus, Beiträge zur Geschichte einer Wissenschaft zwischen 1930 und 1950, Bonn, 2005,

Nikola Doll, Christian Fuhrmeister, Michael H. Sprenger, Kunstgeschichte im Nationalsozialismus. Aufriss und Perspektiven, S 09-27, in: dies. (Hg.), Kunstgeschichte im Nationalsozialismus, Beiträge zur Geschichte einer Wissenschaft zwischen 1930 und 1950, Bonn, 2005

Johann Gustav Droysen, Geschichte des Hellenismus. Erster Theil, Geschichte Alexanders des Grossen, Gotha, 1877.

Johann Konrad Eberlein, Josef Strzygowski, Gedanken über die Zeitlosigkeit eines Typus, in: Lukas Madersbacher / Thomas Steppan (Hg.), De re artificiosa, Festschrift für Paul von Naredi-Rainer zu seinem 60. Geburtstag, Regensburg, 2010, S 81-93.

Volker Eickhoff, Ilse Korotin (Hg.), Sehnsucht nach Schicksal und Tiefe: Der Geist der Konservativen Revolution, Wien, 1997.

Jas Elsner, The birth of late antiquity: Riegl and Strzygowski in 1901, in: Art History, Band 25, Nr. 3, 2002, S 358-379, hier S 361.

Eleanor von Erdberg, Die Anfänge der Ostasiatischen Kunstgeschichte in Deutschland, in: Lorenz Dittmann (Hg.), Kategorien und Methoden der Deutschen Kunstgeschichte 1900 – 1930, S 185-209, Stuttgart, 1985.

Joachim Fest, Hitler, Frankfurt am Main, Berlin, Wien, 1973.

Konrad Fiedler, Über die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst, S 07 – 29, in: Gottfried Boehm (Hg.), Konrad Fiedler, Schriften zur Kunst, Band I, München, 1971.

Günter Figal, Kunst als Weltdarstellung, S 45-63, in: ders., Der Sinn des Verstehens, Stuttgart, 1996.

Adam Flasch, Heinrich von Brunn, Gedächtnisrede gehalten in der öffentlichen Sitzung der k.b. Akademie der Wissenschaften zu München zur Feier ihres 136. Stiftungstages am 28. März 1895, München, 1902.

Laslo F. Földenyi, Dostojewski liest Hegel in Sibirien und bricht in Tränen aus, Berlin, 2008.

Dagobert Frey, Bemerkungen zur „Wiener Schule der Kunstwissenschaft“ (sic!), S 05-15, in: Hans Tintelnot (Hg.), Dagobert Frey 1883-1962, Eine Erinnerungsschrift, Kiel, 1962.

Eva Frodl-Kraft, Eine Aporie und der Versuch ihrer Deutung Josef Strzygowski-Julius von Schlosser, S 07-52, 255-258. in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, Bd. XLII, Wien, Köln, 1989.

Andreas Früchtl, Strzygowski als Wegbereiter einer vergleichenden Weltkunstgeschichte? Untersuchung zur Genese der Strzygowskischen kunstwissenschaftlichen Methode von 1885-1889. Diplomarbeit zur Erlangung des Magistergrades der Philosophie aus der Studienrichtung Kunstgeschichte eingereicht an der Universität Wien, Himberg, 2006.

Hans Georg Gadamer, Ende der Kunst? Von Hegels Lehre vom Vergangenheitscharakter der Kunst bis zur Antikunst von heute, S 63 – 87, in: Hans Georg Gadamer, Das Erbe Europas, Beiträge, Frankfurt am Main, 1989.

Hans Georg Gadamer, Die Stellung der Poesie im System der Hegelschen Ästhetik und die Frage des Vergangenheitscharakters der Kunst, S 221-232, in: ders., Gesammelte Werke, Bd. 8, Ästhetik und Poetik I, Tübingen, 1999.

Hans Georg Gadamer, Wort und Bild – so wahr, so seiend, S 373-399, in: ders., Gesammelte Werke, Bd. 8, Ästhetik und Poetik I, Tübingen, 1999.

Hannes Gamillscheg, Ein Meisterwerk in Holz, S 07, in: Frankfurter Rundschau Nr. 157 vom 10. Juli 1995.

Volker Gerhardt, Die Erfindung eines Weisen, in: ders. (Hg.), Friedrich Nietzsche, Also sprach Zarathustra, Berlin, 2000, S 01-17, hier S 09.

Stefan Gemer, Kunst der Nation, Zu einem Versuch die Avantgarde zu nationalisieren, S 21-40, in: Bazon Brock, Achim Preiß (Hg.), Kunst auf Befehl? Dreiunddreißig bis Fünfundvierzig, München, 1990.

Wilfred Geominy, Praxiteles, S 741-755, in: Rainer Vollkommer (Hg.), Künstlerlexikon der Antike, Hamburg, 2007.

Karl Ginhart, Josef Strzygowski als Kunstforscher, in Josef Strzygowski 70 Jahre, Kattowitz, 1932, S 18-23.

Karl Ginhart, Josef Strzygowski, S 03-06, in: Alfred Karasek-Langer, Verzeichnis der Schriften von Josef Strzygowski, Mit einer Einführung von Karl Ginhart, Klagenfurt, 1933.

Jean Grondin, Hermeneutik, Göttingen, 2009.

Ernst H. Gombrich, „Wenn`s euch Ernst ist, was zu sagen...“, S 63-103, in: Martina Sitt (Hg.), Kunsthistoriker in eigener Sache: 10 autobiographische Skizzen, Berlin, 1990.

Vladimir P. Goss, Josef Strzygowski and early medieval art in Croatia, S 335-342, in: Acta Historiae Artium, Bd. 47, Budapest, 2006.

Vladimir P. Goss, What Josef Strzygowski did not know, S 583-593 in: Arturo Calzona, Roberto Campari, Massimo Mussini, studi in onore di Arturo Carlo Quintavalle, Milano, 2007.

Talinn Grigor, Orient oder Rom? Qajar „Aryan“ Architecture and Strzygowski`s Art History, in: The Art Bulletin, Bd. 89, Nr. 3, New York, 2007, S 562-590.

Doris Guth, >>Das ist kein Zeichen der Zeit, das ist ein Zeichen der Überspanntheit<<, Der Skandal um Gustav Klimts Fakultätsbilder, S 67-76, in: Tobias G. Natter, Max Hollein (Hg.), Die nackte Wahrheit, Klimt, Schiele, Kokoschka und andere Skandale, München, Berlin, London, New York, 2005.

Hans Friedrich Karl Günther, Rassengeschichte des hellenischen und römischen Volkes, München, 1929.

Stephan Günzel, Nietzsches Geophilosophie und die `gemäßigte Klimazone` im Denken des Abendlandes, S 17-34, in: Christoph Hubig, Ulrich Johannes Schneider, Pirmin Stekeler-Weithofer (Hg.) Dialektik, Zeitschrift für Kulturphilosophie, Bd. 1, 2000.

Michael Hagner, Bye-bye science, welcome pseudoscience? Reflexionen über einen beschädigten Status, S 21-50, in: Dirk Rupnow, Veronika Lipphardt, Jens Thiel, Christiana Wessely (Hg.), Pseudowissenschaft, Frankfurt am Main, 2008.

Brigitte Hamann, Hitlers Wien, Lehrjahre eines Diktators, München, 1996.

Erwin Hanslik, Biala, eine deutsche Stadt in Galizien, Wien, Teschen, Leipzig, 1909,

Günther Hartung, Völkische Ideologie, S 22-41 in: Uwe Puschner, Walter Schmitz, Justus H. Ulbricht (Hg.), Handbuch zur „Völkischen Bewegung“, München, New Providence, London, Paris, 1996.

Ruth Heftrig, Neues Bauen als deutscher „Nationalstil“? Modernerezeption im „Dritten Reich“ am Beispiel des Prozesses gegen Hans Weigert, S 119-139, in: Nikola Doll, Christian Fuhrmeister, Michael H. Sprenger (Hg.), Kunstgeschichte im Nationalsozialismus, Beiträge zur Geschichte einer Wissenschaft zwischen 1930 und 1950, Bonn, 2005.

Ruth Heftrig, Olaf Peters, Barbara Schellewald (Hg.), Kunstgeschichte im „Dritten Reich“, Theorien, Methoden, Praktiken, Berlin, 2008.

Wolfhart Henckmann, Probleme der allgemeinen Kunstwissenschaft, S 273-334, in: Lorenz Dittmann (Hg.), Kategorien und Methoden der Deutschen Kunstgeschichte 1900 – 1930, Stuttgart, 1985.

Albert Henrichs, Philologie und Wissenschaftsgeschichte: Zur Krise eines Selbstverständnisses, S 423-459, in: Hellmut Flashar, Altertumswissenschaft in den 20er Jahren: neue Fragen und Impulse, Stuttgart, 1995.

Martin Heidegger, Der Ursprung des Kunstwerks, S 07-74 in: ders., Holzwege, Frankfurt am Main, 1950.

Martin Heidegger, Parmenides, Wintersemester 1942/43, Manfred S. Frings (Hg.), Gesamtausgabe, II. Abteilung, Bd. 54, Frankfurt am Main, 1982.

Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik I, Frankfurt am Main, 1986,

Peter Ulrich Hein, Völkische Kunstkritik, S 612-633, in: Uwe Puschner, Walter Schmitz, Justus H. Ulbricht (Hg.), Handbuch zur „Völkischen Bewegung“, München, New Providence, London, Paris, 1996

Ernst W. Herzfeld, W.R.W. Koehler, C.R. Morey, Josef Strzygowski, S 460, in: Medial Academy of America (Hg.), Speculum, a journal of medieval studies, Bd. 17, Nr. 3, 1942.

Richard Herzinger, Kulturkrieg und utopische Gemeinschaft. Die >>Konservative Revolution<< als deutscher antiwestlicher Gegenmodernismus, S 14-39, in: Volker Eickhoff, Ilse Korotin (Hg.), Sehnsucht nach Schicksal und Tiefe: Der Geist der Konservativen Revolution, Wien, 1997.

Michael Hillgruber (Hg.), Von Berlin nach Magnesia und zurück, Die Lehr- und Wanderjahre des Halleschen Philologen Otto Kern, S 16-17, in: scientia hallensis 1/2005.

Michael Hillgruber (Hg.), Otto Kern, Meine Lehrer, Erinnerungen, Hildesheim 2008.

Adolf Hitler, Mein Kampf, Zwei Bände in einem Band, ungekürzte Ausgabe, Fünfte Auflage (43.-52. Tausend), München, 1930.

Christhard Hofmann, Die Selbsterziehung des Historikers. Zur intellektuellen Entwicklung des jungen Eduard Meyer (1855-1879), S 208-254, in: W.M. Calder, Alexander Demandt (Hg.), Eduard Meyer, Leben und Leistung eines Universalhistorikers, Leiden, 1990.

Walter Höflechner, Zur Einführung, S xii – xvii, in: Walter Höflechner, Götz Pochat (Hg.), 100 Jahre Kunstgeschichte an der Universität Graz, Mit einem Ausblick auf die Geschichte des Faches an den deutschsprachigen österreichischen Universitäten bis in das Jahr 1938, Graz, 1992.

Walter Höflechner, Die Kunstgeschichte an der Universität Graz, S 72-171, in: ders., Götz Pochat, 100 Jahre Kunstgeschichte an der Universität Graz, Mit einem Ausblick auf die Geschichte des Faches an den deutschsprachigen österreichischen Universitäten bis in das Jahr 1938, Graz, 1992.

Walter Höflechner, Christian Brugger, Zur Etablierung der Kunstgeschichte an den Universitäten in Wien, Prag und Innsbruck. Samt einem Ausblick auf ihre Geschichte bis 1938, S 06-69 in: ders., Götz Pochat, 100 Jahre Kunstgeschichte an der Universität Graz, Mit einem Ausblick auf die Geschichte des Faches an den deutschsprachigen österreichischen Universitäten bis in das Jahr 1938, Graz, 1992.

Friedrich Hölderlin, Sämtliche Werke, Briefe und Dokumente in zeitlicher Folge, D.E. Sattler (Hg.), München, 2004.

Luise Holtei, Strzygowski als Lehrer, S 23-26, in: Josef Strzygowski 70 Jahre, Kattowitz, 1932.

Erich Hörl, Heidegger und die Römer, S 103-110, in: Walter Seitter, Cornelia Vismann (Hg.), Tumult, Schriften zur Verkehrswissenschaft, Bd. 30, römisch, Zürich, Berlin, 2006.

Hans Dieter Huber, Gottfried Kerscher, Kunstgeschichte im „Iconic Turn“, Ein Interview mit Horst Bredekamp, in kritische Berichte, Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften, Sonderheft Netzkunst, Heft 1, 1998, S 85-93.

Wilhelm von Humboldt, Geschichte des Verfalls und Untergangs der griechischen Freistaaten, S 171-219, in: Königlich Preussische Akademie der Wissenschaften (Hg.), Wilhelm von Humboldts Gesammelte Schriften, Bd. III, Erste Abteilung, Werke III, Berlin, 1904.

Edmund Husserl, Philosophie als strenge Wissenschaft, S 03-63, in: Thomas Nenon, Hans Rainer Sepp (Hg.), Edmund Husserl, Gesammelte Werke, Bd. XXV, Aufsätze und Vorträge (1911-1921), Dordrecht, 1987.

Edmund Husserl, Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie, Halle an der Saale, 1913.

Joseph Imorde, Michelangelo Deutsch!, Berlin, 2009.

Johannes Itten, Tagebücher, Eva Badura-Triska (Hg.), Stuttgart 1913-1916, Wien 1916-1919, Wien, 1990.

Paul Jandl, Helle Vernunft, Eine Wiener Tagung zur Bildwissenschaft, in: Neue Zürcher Zeitung, 25. April 2005, S 22.

Carola Jäggi, ex oriente lux: Josef Strzygowski und die „Orient oder Rom“ – Debatte um 1900, S 91-109, in Semra Ögel, Gregor Wedekind. (Hg.) Okzident und Orient, Istanbul, 2002.

William M. Johnston, Österreichische Kultur- und Geistesgeschichte, Gesellschaft und Ideen im Donauraum 1848 bis 1938, Wien, Köln, Weimar, 2006.

Alfred Karasek-Langer, Aus der Zunft- und Wanderzeit des Tuchscherergesellen Josef Strzygowski des Aelteren, in: (ohne Hg.), Josef Strzygowski 70, Kattowitz, 1932, S 32-36.

Alfred Karasek-Langer, Josef Strzygowski. Ein Lebensbild, S 36-46, in: (ohne Hg.), Josef Strzygowski 70, Kattowitz, 1932.

Alfred Karasek-Langer, Eine Kamelexpedition Strzygowski`s nach den koptischen Klöstern am Roten Meere, S 27-3,1 in: (ohne Hg.) Josef Strzygowski 70 Jahre, Kattowitz, 1932.

Alfred Karasek-Langer, Verzeichnis der Schriften von Josef Strzygowski, Mit einer Einführung von Karl Ginhart, Klagenfurt, 1933.

Alfred Karger, Hertha Karasek-Strzygowski, Biographie und Bibliographie zum 70. Geburtstag, Dortmund, 1968.

Sergej P. Karpov, Trapezunt, Sp. 957-959 in: Lexikon des Mittelalters, Bd. VIII, München, 2002.

Guido Kaschnitz von Weinberg, Das Schöpferische in der römischen Kunst, Römische Kunst I, Reinbek bei Hamburg, 1961.

Guido Kaschnitz von Weinberg, Die Baukunst im Kaiserreich, Römische Kunst IV, Reinbek bei Hamburg, 1963.

Harry Graf Kessler, Gesichter und Zeiten, Erinnerungen, Berlin, 1962.

Reinhard Kekulé von Stradonitz, Die Vorstellungen von griechischer Kunst und ihre Wandlung im neunzehnten Jahrhundert, Rede bei Antritt des Rectorats, gehalten in der Aula der Königlichen Friedrich-Wilhelms-Universität am 15. Oktober 1901, Berlin, 1908.

Otto Kern, De Orphei Epimenidis Pherecydis theogoniis quaestiones criticae, Dissertation, Berlin, 1888.

Otto Kern, Orphischer Totenkult, S 86-96, in: Aus der Anomia, Archaeologische Beiträge, Carl Robert zur Erinnerung an Berlin dargebracht, Berlin, 1890.

Otto Kern, Ueber die Anfänge der hellenischen Religion, Berlin, 1902.

Otto Kern, Goethe, Böcklin, Mommsen, vier Vorträge über die Antike, Berlin, 1906.

Otto Kern, Orpheus, Eine Religionsgeschichtliche Untersuchung, Mit einem Beitrag von Josef Stzrygowski, einem Bildnis und zwei Tafeln, Berlin, 1920.

Otto Kern, Die Religion der Griechen, Erster Band, Von den Anfängen bis Hesiod, Berlin, 1926.

Otto Kern, Carl Robert, S 438-451, in: Mitteldeutsche Lebensbilder, Bd. 2, Magdeburg, 1927.

Otto Kern, Hermann Diels und Carl Robert, ein biographischer Versuch, Leipzig, 1927.

Otto Kern, Die Religion der Griechen, Dritter Band, Von Platon bis Kaiser Julian, Berlin, 1938.

Ian Kershaw, Hitler, 1889-1936, Stuttgart, 1998.

Ian Kershaw, Hitler, 1936-1945, Stuttgart, 2000.

Andreas Kilb, Heilige Hacker, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 28. Juli 2009, S 29.

Stephen Kite, 'South Opposed to East and North': Adrian Stokes and Josef Strzygowski. A study in the aesthetics and historiography of Orientalism, S 505-532, in: Art History, Bd. 26, Nr. 4, Sept. 2003.

Richard Frank Krummel, Nietzsche und der deutsche Geist, Ausbreitung und Wirkung des Nietzscheschen Werkes im deutschen Sprachraum bis zum Todesjahr, Ein Schriftverzeichnis der Jahre 1867 – 1900, Zweite, verbesserte und ergänzte Auflage, Berlin, New York, 1998.

Susen Krüger-Saß, „Nordische Kunst“, Die Bedeutung des Begriffes während des Nationalsozialismus, S 224-244, in: Heftrig, Peters, Schellewald (Hg.), Kunstgeschichte, 2008.

Karl Krumbacher, Die byzantinische Philologie auf dem Pariser Orientalistenkongress, S 256 -259 in: ders. (Hg.), Byzantinische Zeitschrift, Bd. VII, Leipzig, 1898.

Karl Krumbacher, Die mittel- und neugriechische Philologie auf dem Orientalistenkongreß in Rom, S 312-318, in: ders., (Hg.), Byzantinische Zeitschrift, Bd. IX, Leipzig, 1900.

Walter Kuhn, Geschichte der deutschen Sprachinsel Bielitz, Würzburg, 1981.

Ernst Kühnel, In Memoriam Ernst Diez 1878-1961, S 110-112, in: Die Kunst des Ostens, Band IV, 1963.

Udo Kultermann, Geschichte der Kunstgeschichte, Der Weg einer Wissenschaft, München 1990.

Edwin Lachnit, Julius von Schlosser (1866-1938), S 151-162, in: Heinrich Dilly (Hg.), Altmeister moderner Kunstgeschichte, Berlin, 1999.

Erwin Lachnit, Die Wiener Schule der Kunstgeschichte und die Kunst ihrer Zeit, Zum Verhältnis von Methode und Forschungsgegenstand am Beginn der Moderne, Wien, Köln, Weimar, 2005.

Manfred Landfester, Die Naumburger Tagung. Das Problem des Klassischen und die Antike (1930). Der Klassikbegriff Werner Jaegers: Seine Voraussetzung und seine Wirkung, S 11-41, in: Hellmut Flashar, Altertumswissenschaft in den 20er Jahren: neue Fragen und Impulse, Stuttgart, 1995.

Julius Langbehn, Flügelgestalten der ältesten griechischen Kunst, München, 1880.

(Julius Langbehn), Rembrandt als Erzieher, Von einem Deutschen, Dresden, 1890, (zunächst anonym veröffentlicht).

Anna (?) Lanicca, Vortrag, S 527-529, in: Kongress für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Berlin 7.-9. Oktober 1913, Bericht, Stuttgart, 1914.

Lars Olof Larsson, Nationalstil und Nationalismus in der Kunstgeschichte der zwanziger und dreissiger Jahre, in: Lorenz Dittmann (Hg.), Kategorien und Methoden der Deutschen Kunstgeschichte 1900 – 1930, S 169-185, Stuttgart, 1985.

Joachim Latacz, Reflexionen klassischer Philologen auf die Altertumswissenschaften der Jahre 1900-1930, S 41-65, in: Hellmut Flashar, Altertumswissenschaft in den 20er Jahren: neue Fragen und Impulse, Stuttgart, 1995, hier S 51f.

Wolf Lepenies, Kultur und Politik, Deutsche Geschichten, München, Wien, 2006.

Michael Ley, Mythos und Moderne, Über das Verhältnis von Nationalismus und politischen Religionen, Wien, Köln, Weimar, 2005.

Michael Ley, Gnosis und ästhetische Religion, S 51-59, in: ders., Leander Kaiser (Hg.), Von der Romantik zur ästhetischen Religion, München, 2004.

Poul Lübcke, Wilhelm Dilthey, Geist und Natur, in: Anton Hügli, Poul Lübcke (Hg.), Philosophie im 20. Jahrhundert, Band 1, Phänomenologie, Hermeneutik, Existenzphilosophie und Kritische Theorie, Reinbek bei Hamburg, 1992, S 53 – 67.

Poul Lübcke, Edmund Husserl, Die Philosophie als strenge Wissenschaft, in: Anton Hügli, Poul Lübcke (Hg.), Philosophie im 20. Jahrhundert, Band 1, Phänomenologie, Hermeneutik, Existenzphilosophie und Kritische Theorie, Reinbek bei Hamburg, 1992, S 68–110.

Gottfried von Lücken, Heinrich von Brunn, in: Historische Kommission bei der Bayrischen Akademie der Wissenschaften (Hg.), Neue deutsche Biographie, Band 2, Berlin, 1955.

Gabriel Liceanu, Zu Heideggers „Welt“-Begriff in „Der Ursprung des Kunstwerks“, S 205-219, in: Walter Biemel, Friedrich Wilhelm von Hermann, Kunst und Technik, Gedächtnisschrift zum 100. Geburtstag von Martin Heidegger, Frankfurt am Main, 1989.

Brigitte Lichtenberger-Fenz, Es läuft alles in geordneten Bahnen, S 549-569, in: Emmerich Talòs, E. Hainisch, W. Neugebauer, R. Sieder (Hg.), NS-Herrschaft in Österreich. Ein Handbuch, Wien, 2000.

Christoph Machat, Prof. Dr. Virgil Vatasianu, S 115-116, in: Zeitschrift für Siebenbürgische Landeskunde 18, Heft 1, 1995.

Alma Mahler-Werfel, Mein Leben, Frankfurt am Main, 1963.

Christina Maranci, The Historiography of Armenian Architecture: Josef Strzygowski, Austria and Armenia, in: Revue des Études Armèniennes, Bd. 28, 2001-2002, S 287-307.

Christina Maranci, Basilicas and Black Holes: The Legacy of Josef Strzygowski and the case of Armenian architecture, S 313-320, in: Acta Historiae Artium, Bd. 47, Budapest, 2006.

Christina Maranci, Armenian Architecture as Aryan Architecture: The Role of Indo-European Studies in the Theories of Josef Strzygowski, S 363-380, in: Visual Resources, Band XIII, 1998.

Suzanne L. Marchand, The Rhetoric of the Artifacts and the Decline of Classical Humanism: The Case of Josef Strzygowski, S 106-130 in: History and Theory, Band 33, Nr. 4, 1994.

Suzanne L. Marchand, Down from Olympus, Archaeology and Philhellenism in Germany, 1750-1970, Princeton, 1996.

Suzanne L. Marchand, German Orientalism and the decline of the west, S 465-473, in: The American Philosophical Society, Proceedings, Band 145, 2001.

Suzanne L. Marchand, German Orientalism in the Age of Empire, Religion, Race and Scholarship, New York, 2009

Ernö Marosi, Josef Strzygowski als Entwerfer von nationalen Kunstgeschichten, S 103-113, in: Ruth Heftrig, Olaf Peters, Barbara Schellewald (Hg.), Kunstgeschichte im „Dritten Reich“, Theorien, Methoden, Praktiken, Berlin, 2008.

Allan Marquand, Strzygowski and his Theory of early christian Art, S 357-365, in: The Harvard Theological Review, Bd. 3, Nr. 3, 1910.

Christian Meier, Kultur, um der Freiheit Willen, Griechische Anfängen – Anfang Europas?, München, 2009.

Alfred Julius Meier-Graefe, Der Fall Böcklin und die Lehre von den Einheiten, Stuttgart, 1905.

Alfred Gotthold Meyer, Dobbert, Eduard, S 733 – 735, in: Allgemeine Deutsche Biographie, Band 47, 1903.

Eduard Meyer, Geschichte des Alterthums, Band 3, Das Perserreich und die Griechen, Erste Hälfte: Bis zu den Friedensschlüssen von 449 u. 446 v. Chr., Stuttgart, 1901.

Eduard Meyer, Untergang des Alterthums, S 265-314 in: ders., Kleine Schriften, Band 1, Halle 1924.

Kurt Meyer, Nietzsche und die Kunst, Tübingen, Basel, 1993.

Gabriele Mietke, Josef Strzygowski und die Sammlung spätantiker und byzantinischer Denkmäler, S 112-122, in: Andrea Bärnreuther, Klaus Peter Schuster (Hg.), Zum Lob der Sammler, Die staatlichen Museen in Berlin und ihre Sammler, Berlin, 2009.

Arthur Moeller van den Bruck, Das Dritte Reich, Hamburg, 1931.

Armin Mohler, Karlheinz Weissmann, Die Konservative Revolution in Deutschland 1918-1932, Ein Handbuch, Graz, 2005.

Glenn W. Most, Zur Archäologie der Archaik, S 01 – 23, in: Albrecht Dihle, Wolfgang Harms, Alfred Heuß, Ernst A. Schmidt, Ludwig Schrader, Rudolf Sühnel (Hg.), Antike und Abendland, Beiträge zum Verständnis der Griechen und Römer und ihres Nachlebens, Band XXXV, Berlin, New York, 1989.

Glenn W. Most, Friedrich Nietzsche zwischen Philosophie und Philologie, in Ruperto Carola, Ausgabe 2/1994 zuletzt am 28. Sep. 2010 unter <http://www.uni-heidelberg.de/uni/presse/rc6/3.html> aufgerufen.

Glenn W. Most, Pölemos-Pànton-Patèr. Die Vorsokratiker in der Forschung der Zwanziger Jahre, S 87-115, in: Hellmut Flashar, Altertumswissenschaft in den 20er Jahren: neue Fragen und Impulse, Stuttgart, 1995.

Hermann Muchau, Pfahlhausbau und Griechentempel, Kulturgeschichtlich-sprachwissenschaftliche Untersuchungen über die Entstehung der ältesten griechischen Tempel aus den Pfahlhausbauten und Höhlenwohnungen der nordisch-germanischen Volksstämme, Jena, 1909.

Enrico Müller, Die Griechen im Denken Nietzsches, Berlin, New York, 2005.

Tobias G. Natter, Max Hollein (Hg.), Die nackte Wahrheit, Klimt, Schiele, Kokoschka und andere Skandale, München, Berlin, London, New York, 2005.

Beat Näf, Deutungen und Interpretation der Griechischen Geschichte in den zwanziger Jahren, S 275-303, in: Hellmut Flashar, Altertumswissenschaft in den 20er Jahren: neue Fragen und Impulse, Stuttgart, 1995.

Friedrich Nietzsche, Die Geburt der Tragödie, S 09-156, in: Giorgio Colli, Mazzino Montinari (Hg.), Friedrich Nietzsche, Sämtliche Werke, Kritische Studienausgabe in 15 Bänden, Band I, München, 1999.

Friedrich Nietzsche, Unzeitgemäße Betrachtungen, Erstes Stück: David Strauss, der Bekenner und der Schriftsteller, S159-242, in: Giorgio Colli, Mazzino Montinari (Hg.),

Friedrich Nietzsche, Sämtliche Werke, Kritische Studienausgabe in 15 Bänden, Band I, München, 1999.

Friedrich Nietzsche, Über die Zukunft unserer Bildungsanstalten, S 643-763, in: Giorgio Colli,azzino Montinari (Hg.), Friedrich Nietzsche, Sämtliche Werke, Kritische Studienausgabe in 15 Bänden, Band I, München, 1999.

Friedrich Nietzsche, Homer`s Wettkampf, S 783-792, in: Giorgio Colli,azzino Montinari (Hg.), Friedrich Nietzsche, Sämtliche Werke, Kritische Studienausgabe in 15 Bänden, Band I, München, 1999.

Friedrich Nietzsche, Menschliches, Allzumenschliches, in: Giorgio Colli,azzino Montinari (Hg.), Friedrich Nietzsche, Sämtliche Werke, Kritische Studienausgabe in 15 Bänden, Band II, München, 1999.

Friedrich Nietzsche, Die fröhliche Wissenschaft, S 343-651, in: Giorgio Colli,azzino Montinari (Hg.), Friedrich Nietzsche, Sämtliche Werke, Kritische Studienausgabe in 15 Bänden, Band III, München, 1999.

Friedrich Nietzsche, Also sprach Zarathustra, ein Buch für alle und keinen, in: Giorgio Colli,azzino Montinari (Hg.), Friedrich Nietzsche, Sämtliche Werke, Kritische Studienausgabe in 15 Bänden, Band IV, München, 1999.

Heidtrut Ocherbauer, Die Kunsthistorischen Gesellschaften an der Universität Graz, Von ihren Anfängen bis heute, S 267-390, in: Walter Höflechner, Götz Pochat (Hg.), 100 Jahre Kunstgeschichte an der Universität Graz, Mit einem Ausblick auf die Geschichte des Faches an den deutschsprachigen österreichischen Universitäten bis in das Jahr 1938, Graz, 1992.

Friedrich Oertel, Die soziale Frage im Altertum, S 19-39, in: ders., Kleine Schriften zur Wirtschafts- und Sozialgeschichte des Altertums, Bonn, 1975.

(ohne Hg.), Aus der Anomia, Archaeologische Beiträe, Carl Robert zur Erinnerung an Berlin dargebracht, Berlin, 1890.

(ohne Hg.), Josef Strzygowski 70 Jahre, Kattowitz, 1932.

(ohne. Hg.), Kongress für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Berlin 7.-9. Oktober 1913, Bericht, Stuttgart, 1914.

Margaret Olin, Nationalism, the jews, and art history, S 461-482, in: The American Jewish Congress (Hg.), Judaism, a journal of jewish life & thought, Bd. 45, 1996.

Margaret Olin, Art History and Ideology Alois Riegl and Josef Strzygowski, S 151-170, in: Penny Schine Gold, Benjamin C. Sax, Cultural Visions: Essays in the History of Culture, Amsterdam-Atlanta, 2000.

Walter Pach, Queer thing, painting, New York, 1938.

Otto Pächt, Am Anfang war das Auge, S 25-63, in: Martina Sitt (Hg.), Kunsthistoriker in eigener Sache: 10 autobiographische Skizzen, Berlin, 1990.

Corolian Petranu, Die siebenbürgische Kunstgeschichte und die Forschungen J. Strzygowskis, S 126-131 in: Josef Strzygowski-Festschrift, Zum 70. Geburtstag dargebracht von seinen Schülern, Klagenfurt 1932.

Franz Planer, Das Jahrbuch der Wiener Gesellschaft, Wien, 1928.

Josef Ploder, Helene Christine Summer, Liste der am Institut für Kunstgeschichte gearbeiteten Dissertationen und Diplomarbeiten, S 171-177, in: Walter Höflechner, Götz Pochat (Hg.), 100 Jahre Kunstgeschichte an der Universität Graz, Mit einem Ausblick auf die Geschichte des Faches an den deutschsprachigen österreichischen Universitäten bis in das Jahr 1938, Graz, 1992.

Uwe Puschner, Walter Schmitz, Justus H. Ulbricht (Hg.), Handbuch zur „Völkischen Bewegung“, München, New Providence, London, Paris, 1996.

Uwe Puschner, Die völkische Bewegung im wilhelminischen Kaiserreich, Sprache-Rasse-Religion, Darmstadt, 2001.

Barbara von Reibnitz, Ein Wasservogel auf den Fluten der Gelehrsamkeit, Friedrich Nietzsche in der Altertumswissenschaft, in: Neue Zürcher Zeitung vom 26. August 2000, Feuilleton, S 88.

Gabriela Anna Reisenauer, Josef Strzygowski und die islamische Kunst, Diplomarbeit zur Erlangung des Magistergrades der Philosophie aus der Studienrichtung Kunstgeschichte eingereicht an der Universität Wien, Wien, 2008.

J. Paul Richter, Josef Strzygowski, Orient oder Rom. Beiträge zur Geschichte der spätantiken und frühchristlichen Kunst, Leipzig, 1901, S 562 – 564, in: Karl Krumbacher (Hg.), Byzantinische Zeitschrift, Leipzig, 1902.

Alois Riegl, Spätromische Kunstindustrie, (2. Auflage), Wien, 1927.

Alois Riegl, Historische Grammatik der bildenden Künste, Graz, Köln, 1966.

Gerhard Rodenwaldt, Wölfflins „Grundbegriffe“ und die antike Kunst, S 432-441, in: Max Dessoir (Hg.), Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Bd. 11, Stuttgart 1916.

Carl Robert, Bild und Lied, Archäologische Beiträge zu einer Geschichte der Griechischen Heldensage, Berlin 1881.

Carl Robert, Kynetinda, S 58-66, in: (ohne Hg.), Studien zur Kunst des Ostens. Josef Strzygowski zum 60. Geburtstag von seinen Freunden und Schülern, Wien und Hellerau, 1923.

Erwin Rohde, Psyche, Seelencult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen, Freiburg, 1890-1894.

Erich Rothacker, Einleitung in die Geisteswissenschaften, Tübingen, 1920

Erich Rothacker, Heitere Erinnerungen, Frankfurt am Main, Bonn, 1963.

Dirk Rupnow, Veronika Lipphardt, Jens Thiel, Christiana Wessely (Hg.), Pseudowissenschaft, Frankfurt am Main, 2008.

Rüdiger Safranski, Nietzsche, Biographie seines Denkens, Frankfurt am Main, 2002,

Rüdiger Safranski, Friedrich Schiller oder die Erfindung, des Deutschen Idealismus, München, Wien, 2004.

Adelheid von Saldern, >>Kunst fürs Volk<<, Vom Kulturkonservatismus zur nationalsozialistischen Kulturpolitik, S 45-104, in: Harald Welzer (Hg.), Das Gedächtnis der Bilder: Ästhetik und Nationalsozialismus, Tübingen, 1995.

Willibald Sauerländer, Iconic turn? Eine Bitte um Ikonoklasmus, S 407-427, in: Christa Maar, Hubert Burda (Hg.), Iconic Turn, Die neue Macht der Bilder, Köln, 2004.

Jakob Seifert, Alexander der Große, Darmstadt, 1972.

Fritz Schachermeyr, Indogermanen und Orient, ihre kulturelle und machtpolitische Auseinandersetzung im Altertum, Stuttgart, 1944.

Sandra Schaeff, Der akademische Nachwuchs am Kunstgeschichtlichen Institut der Berliner Universität zur Zeit des Nationalsozialismus, S 201-218, in: Nikola Doll, Christian Fuhrmeister, Michael H. Sprenger (Hg.), Kunstgeschichte im Nationalsozialismus, Beiträge zur Geschichte einer Wissenschaft zwischen 1930 und 1950, Bonn, 2005.

Karl Schefold, Wirkungen Stefan Georges, Auf drei neuen Wegen der Klassischen Archäologie, S 72-97, in: M.R. Goldschmidt (Hg.), Castrum Peregrini, Amsterdam, 1986, Heft 173-174.

Karl Schefold, Die Klassische Archäologie nach dem ersten Weltkrieg, S 183-205 in: Hellmut Flashar, Altertumswissenschaft in den 20er Jahren: neue Fragen und Impulse, Stuttgart, 1995.

Friedrich Schiller, Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen, S 1-133, in: Schillers sämtliche Werke in zwölf Bänden, Bd. 12, Stuttgart, Tübingen, 1838.

Renate Schlesier, „Arbeiter in Useners Weinberg“, Anthropologie und antike Religionsgeschichte in Deutschland nach dem Ersten Weltkrieg, S 329-380, in: Hellmut

Flashar, Altertumswissenschaft in den 20er Jahren: neue Fragen und Impulse, Stuttgart, 1995.

Julius von Schlosser, Die Wiener Schule der Kunstgeschichte, Rückblick auf ein Säkulum deutscher Gelehrtenarbeit in Österreich, Innsbruck, 1934.

Wieland Schmied, Leidenschaft und kühler Blick, Vergleichende Betrachtungen über die Moderne in der Kunst, München, 2004.

Lambert Schneider, Die deutsche Graecophilie stürzt vom Sockel, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 06. Februar 1997, S 10.

Piotr O. Scholz, Josef Strzowski, S 243-265, in: Walter Höflechner, Götz Pochat (Hg.), 100 Jahre Kunstgeschichte an der Universität Graz, Mit einem Ausblick auf die Geschichte des Faches an den deutschsprachigen österreichischen Universitäten bis in das Jahr 1938, Graz, 1992.

Piotr O. Scholz, J. Strzygowskis „Die Krisis der Geisteswissenschaften“ – 60 Jahre später, S 39-58, in: Nubica et Aethiopica, Warschau, Bonn, Heft IV-V, 1994/95.

Pior O. Scholz, Josef Strzygowski, Orient oder Rom, Beiträge zur Geschichte der spätantiken und frühchristlichen Kunst, S 427-430, in: Paul von Naredi-Rainer, Johann Konrad Eberlein, Götz Pochat (Hg.), Hauptwerke der Kunstgeschichtsschreibung, Stuttgart, 2010.

Eduard Schwartz, Charakterköpfe aus der Antike, Leipzig, 1950.

Birgit Schwarz, Geniewahn: Hitler und die Kunst, Wien, Köln, Weimar, 2009.

Johannes Schwieger, Der Begriff Norden, S 271-291, in: Josef Strzygowski (Hg.), Der Norden in der Bildenden Kunst Westeuropas. Heidnisches und Christliches um das Jahr 1000. Unter Mitwirkung von Bruno Brehm, Ernst Klebel, Friedrich Wimmer, Johannes Schwieger, Wien, 1930.

Oskar Seeber, Vom Freihandzeichnen zur Bildnerischen Erziehung, Entwicklung und Veränderung eines Unterrichtsfaches vor und nach 1945. Beiträge zur Geschichte der

Bildnerischen Erziehung in Österreich. Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie, Wien, 2001.

Gustav Seibt, Unnachahmliche Nachahmer, Der Hellenismus der verspäteten Nation, S 92-97, in: ders., Deutsche Erhebungen, Das Klassische und das Kranke, Springer, 2008.

Walter von Semetkowski, Zum 100. Geburtstag des Kunsthistorikers Josef Strzygowski 1962, S 473-478, in: ders., Aufsätze und Aufzeichnungen aus sechs Jahrzehnten, Graz, 1968.

Walter Semetkowski, Zum Tode des Bildhauers Ivan Mestrovic, S 479-483, in: ders., Aufsätze und Aufzeichnungen aus sechs Jahrzehnten, Graz, 1968.

Salvatore Settis, Der Klassizismus und das Klassische, S 26-53, in: Die Griechische Klassik, Idee oder Wirklichkeit, Katalog zur Ausstellung, Mainz, 2002.

Peter Sloterdijk, Zorn und Zeit, Politisch-psychologischer Versuch, Frankfurt am Main, 2008.

Peter Sloterdijk, Du mußt dein Leben ändern, Über Anthropotechnik, Frankfurt am Main, 2009.

Peter Sloterdijk, Scheintod im Denken. Von Philosophie und Wissenschaft als Übung, Berlin, 2010.

Nathan Söderblom, Das Werden des Gottglaubens, Leipzig, 1916.

Oswald Spengler, Der Untergang des Abendlandes, Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte, ungekürzte Sonderausgabe in einem Band, München, 1998.

Eduard Spranger, Der gegenwärtige Stand der Geisteswissenschaften und die Schule, Leipzig, Berlin, 1922.

Hans Jürgen Spross, Die Naturauffassung bei Alois Riegl und Josef Strzygowski, Dissertation, Saarbrücken, 1989.

Ines Stahlmann, „Nebelschwaden eines geschichtswidrigen Mystizismus“?, Deutungen der Römischen Geschichte in den zwanziger Jahren, S 303-329, in: Hellmut Flashar, Altertumswissenschaft in den 20er Jahren: neue Fragen und Impulse, Stuttgart, 1995.

Werner Stegmaier, Anti-Lehren, Szene und Lehre in Nietzsches Also sprach Zarathustra, S 191-224, in: Volker Gerhardt (Hg.), Friedrich Nietzsche, Also sprach Zarathustra, Berlin, 2000.

Michael Steinmann (Hg.), Heidegger und die Griechen, Frankfurt am Main, 2007.

Fritz Stern, The Politics of Cultural Despair, Berkeley 1961.

Fritz Stern, Kulturpessimismus als politische Gefahr, Stuttgart, 2005.

Paul Stock, Das Wachstum der Kunstschau Josef Strzygowskis, S 13-17, in: Josef Strzygowski 70 Jahre, Kattowitz, 1932.

Eberhard Straub, Die Furtwänglers, München, 2007.

Volker Michael Strocka, Pheidias, S 646-671, in: Rainer Vollkommer (Hg.), Künstlerlexikon der Antike, Hamburg, 2007.

Esther Sophia Sünderhauf, Griechensehsucht und Kulturkritik, Die deutsche Rezeption von Winckelmanns Antikenideal 1840-1945, Berlin, 2004.

Zoltàn von Takàcz, Zur Deutung der Kunst Asiens, Spalte 1-7, in Orientalische Literaturzeitung, Zeitschrift für die Wissenschaft vom ganzen Orient und seinen Beziehungen zu den angrenzenden Kulturkreisen, Bd. 35/1, Berlin, 1932.

Hans Tietze, Lebendige Kunstwissenschaft, Zur Krise der Kunst und der Kunstgeschichte, Wien, 1925.

Christian Tilitzki, Die deutsche Universitätsphilosophie in der Weimarer Republik und im Dritten Reich, Teil 1, Berlin, 2002.

Làszlò Török, Strzygowski`s coptic art, S 305-311, in: Acta Historiae Artium, Bd. 47, Budapest, 2006.

Ulrich Tragatschnig, Josef Strzygowski. Ein Kunsthistoriker zwischen Modernität und „Nordstandpunkt“, S 593-608 in: Karl Acham (Hg.), Kunst und Geisteswissenschaften aus Graz, Werk und Wirken überregional bedeutsamer Künstler und Gelehrter: vom 15. Jahrhundert bis zur Jahrtausendwende, Wien, Köln, Weimar, 2009.

Heidemarie Uhl, Kulturelle Strategien nationaler Identitätspolitik in Graz um 1900, S 83-103, in: Johannes Feichtinger, Peter Stachel (Hg.), Das Gewebe der Kultur, Kulturwissenschaftliche Analysen zur Geschichte und Identität Österreichs in der Moderne, Innsbruck, Wien, München, 2001.

Christoph Ulf, Die Instrumentalisierung der griechischen Frühzeit, Interdependenzen zwischen Epochencharakteristik und politischer Überzeugung bei Ernst Curtius und Jakob Burckhardt, S 51-105, in: Robert Rollinger, Christoph Ulf (Hg.), Griechische Archaik, Interne Entwicklungen – Externe Impulse, Berlin, 2004.

Emil Utitz, Grundlegung der Allgemeinen Kunstwissenschaft, Stuttgart 1914.

Georg Vasold, Riegl, Strzygowski und die Entwicklung der Kunst, S 95-111, in: Ars, Journal of the Institute of Art History of Slovak Academy of Sciences, Bd. 41, 1, 2008.

Verzeichnis der Vorlesungen an der Königlichen Ludwigs-Maximilians-Universität zu München im Winter-Semester 1884/85, München, o.J.

Brigitte Wagner, In welchem Stile sollen wir publizieren? Notizen zur Publikationstätigkeit des Instituts seit 1945, S 333-351, in: Walter Höflechner, Götz Pochat, 100 Jahre Kunstgeschichte an der Universität Graz, Mit einem Ausblick auf die Geschichte des Faches an den deutschsprachigen österreichischen Universitäten bis in das Jahr 1938, Graz, 1992.

Bernhard Waldenfels, Einführung in die Phänomenologie, München, 1992.

Petra Weckel, Wilhelm Fraenger (1890-1964), Ein subversiver Kulturwissenschaftler zwischen den Systemen, Potsdam, 2001.

Eberhard Weis, Der Durchbruch des Bürgertums, Berlin, 1981.

Ulrich von Wilamowitz-Moellendorf, Asianismus und Attizismus, S 1 – 52, in: Georg Kaibel, Carl Robert (Hg.), Hermes, Zeitschrift für classische Philologie, Band XXXV, Berlin, 1900.

Joseph Wilpert, Die Malereien der Katakomben Roms, Freiburg, 1903.

Ulrich Wilcken, Griechische Geschichte im Rahmen der Altertumsgeschichte, Oldenburg, München, 1924.

Johann Joachim Winckelmann, Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst, in: ders., Sämtliche Werke, Bd. 1, Osnabrück, 1965, S 08.

Johann Joachim Winckelmann, Reifere Gedanken über die Nachahmung der Alten in der Zeichnung und Bildhauerkunst, S XLV-XLVI in: Josef Eiselein (Hg.), Johan Winckelmans Sämtliche Werke, Einzige vollständige Ausgabe, Band 12, Donaueschingen, 1829, S XLVI

Mirko Wischke, Eminent Text und Kunstreligion?, Über Gadammers Konzeption einer nicht-ästhetischen Erfahrung von Kunst im Anschluß an Hegel, S 282 – 292, in: Hegel Jahrbuch 2000, Hegels Ästhetik, Die Kunst der Politik – die Politik der Kunst, Zweiter Band, Berlin, 2000.

Ingo Wiwjorra, Die deutsche Vorgeschichtsforschung und ihr Verhältnis zu Nationalismus und Rassismus, S 186-207, in: Uwe Puschner, Walter Schmitz, Justus H. Ulbricht (Hg.), Handbuch zur „Völkischen Bewegung“, München, New Providence, London, Paris, 1996.

Wilhelm Worringer, Griechentum und Gotik, Vom Weltreich des Hellenismus, München, 1928.

Christopher S. Wood, Strzygowski und Riegl in den Vereinigten Staaten, S 218-233, in: Maria Theisen, Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, Wien, 2004.

Oskar Wulff, Grundsätzliches über Ästhetik, allgemeine und systematische Kunstwissenschaft, S 556-560, in: Max Dessoir (Hg.), Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Bd. 9, Stuttgart 1914.

Hans Wysling, Geist und Kunst, Thomas Manns Notizen zu einem Literatur Essay, S 123 – 234, in: Paul Scherrer, Hans Wysling, Quellenkritische Studien zum Werk Thomas Manns, Bern und München, 1967.

Hilde Zaloscer, Malende Dichter und dichtende Maler, S 189-192, in: Strzygowski-Festschrift, 1932.

Hilde Zaloscer, Kunstgeschichte und Nationalsozialismus, S 283-298 in: Friedrich Stadler (Hg.), Kontinuität und Bruch 1938 – 1945 – 1955, Wien, München, 1988.

Hilde Zaloscer, Das dreimalige Exil, S 544-572, in Friedrich Stadler (Hg.), Vertriebene Vernunft I, Emigration und Exil österreichischer Wissenschaft 1930-1940, Münster, 2004.

Paul Zanker, Die römische Kunst, München, 2007.

Alexander Zäh, Warum Kleinasien ein Neuland der Kunstgeschichte geblieben ist? Entwicklung, aktuelle Ergebnisse und Perspektiven der christlichen Kunstgeschichtsschreibung in Anatolien, S 321-334. in: Acta Historiae Artium, Bd. 47, Budapest, 2006.

Julia Zernack, Anschauungen vom Norden, S 482-511, in: S 22-41 in: Uwe Puschner, Walter Schmitz, Justus H. Ulbricht (Hg.), Handbuch zur „Völkischen Bewegung“, München, New Providence, London, Paris, 1996.

Josef Zykan, Josef-Strzygowski-Festschrift. Zum 70. Geburtstag dargebracht von seinen Schülern, Klagenfurt, 1932, S 90-91, in: Artibus Asiae, Bd. 5, Nr. 1, 1935.

Josef Zykan, Joseph Strzygowski zum 100. Geburtstag, 7. März 1862, S 54f, in: Mitteilungen der Gesellschaft für vergleichende Kunstforschung, 14. Jahrgang, Nr. 3, März 1962.

## Abstract (deutsch)

Meine Forschungen zu dem Kunsthistoriker Josef Strzygowski konzentrieren sich im Wesentlichen auf zwei Aspekte seines Denkens: Einerseits auf die Entwicklung seines ästhetisch-kulturellen Ansatzes, der ihn zu den verheerenden Aussagen des Spätwerks führen sollte, andererseits auf sein methodisches Verständnis. Dieses hat sich vor allem unter dem Einfluss seiner Lehrer in München und Berlin gestaltet und war ein wesentlicher Grund für die Konflikte mit der traditionell orientierten Wiener Schule der Kunstgeschichte. Angesichts Strzygowskis offensiv geäußelter Sympathien für die Nationalsozialisten ist in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit ihm übersehen worden, dass er auch ein elaboriertes methodisches Werk, bestehend aus vielen Aufsätzen und mehreren Monographien hinterlassen hat. Diese offenbaren einen Denker, der seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts – unter dem Einfluss des Expressionismus – Forderungen an die Kunstgeschichte als Kunstwissenschaft gestellt hat, die später vom iconic turn, in Unkenntnis Strzygowskis, neu gefordert und formuliert wurden. Ausgehend vor allem von seinen Münchner Erfahrungen hat Strzygowski das Objekt in den Mittelpunkt des kunstwissenschaftlichen Interesses gestellt und diesem alle anderen kunsthistorischen Diskurse und Kontexte untergeordnet. Die kunstwissenschaftliche Forschung soll ausgehend von einer Dominanz, Totalität des Objektes dessen entwicklungsgeschichtliche Einordnung zurückstellen, wichtiger seien die künstlerischen Qualitäten des Objekts und deren Parallelisierungsmöglichkeiten in der Gesamtheit der Bildenden Kunst aller Räume und Zeiten. Vor dem Hintergrund der Analyse der „künstlerischen Qualitäten“ (Strzygowski) des Einzelwerks entwickelt sich nunmehr die Chance einer Umwälzung bisheriger wissenschaftlicher Modi, Denkmuster und Herangehensweise. Die so starre Chronologie, die Einordnung der Objekte in zeitliche Parameter ist nicht mehr unüberwindbar, nein die Kunst aller Räume und Zeiten öffnet sich dem wissenschaftlichen, positiven Vergleich.

Untrennbar mit der Entwicklung seiner Methodik verbunden, ist die Genese seines ästhetisch-kulturellen Verständnisses. Dieses hat die klassischen Räume der Kunstgeschichte überwunden und versucht, den „Osten“ in die Logik einer „Weltkunstgeschichte“ einzubinden. Bald nach der Jahrhundertwende, dann verstärkt im Kontext des Ersten Weltkrieges dehnte sich Strzygowskis Interesse nach „Norden“ aus – und ab dann schwimmt sein positivistischer Ansatz. Zu einem solchen hatte sich Strzygowski immer bekannt, auch um der Kritik an seiner Methode zu begegnen; dieser kann jedoch vor allem für die Äußerungen der 1920er Jahre, die von nordisch-völkischer Imagination geprägt sind, nicht mehr aufrecht erhalten werden.

Die Arbeit schließt mit dem Versuch einer Einordnung Strzygowskis in die Geistes- und Ideologieggeschichte des 20. Jahrhunderts.

## Abstract (English)

My research on the Art Historian Josef Strzygowski concentrates mainly on two aspects of his thinking, on the one hand on the development of his aesthetic-cultural approach towards his subject, leading him to the devastating statements of his later works. On the other hand this paper debates his methodological convictions, which had been developed under the influence of his academic teachers in Berlin and Munich. These convictions were a major reason for his conflicts with the traditionally orientated Viennese School of Art History. In the light of Strzygowski`s sympathy for National Socialism the academic discussion did not focus his elaborated methodical approach, consisting of many articles and volumes. These show us a thinker, who, since the beginning of the 20<sup>th</sup> century, under the influence of expressionist thoughts, claims, that art history has to develop to an extensive, global analysis of art (“Kunstwissenschaft statt Kunstgeschichte”). These claims of a widened approach connect Strzygowski with the requests that have been formulated under the ideas of the *iconic turn* in the 1990ies. Developing his intellectual experiences from Munich, Strzygowski put his focus on the object itself, as center of the science of art, postponing historically interested contexts and debates. Following Strzygowski, art science should concentrate on the object, analyzing its artistic qualities (“künstlerische Qualitäten”), trying to parallel it to art of all spaces and times. Questions of history of development and classifications are of less importance, considering the possibilities of overthrowing previous methods, paradigms and approaches by focusing on the artistic qualities: Fixed chronological perspectives, classifications of the objects in parameters of time and space seem not to be binding any more, art of all times and regions opens to the scientific, positive comparison.

Inextricably connected to his methodological convictions is the development of Strzygowski`s approach concerning aesthetic-cultural aspects. Strzygowski enlarged art history`s view in concentrating on regions as the “East”, which were not classical areas of interest and tried to establish sort of a world history of art (“Weltkunstgeschichte”). Soon after the turn of the century, increasing in the context of the First World War, Strzygowski`s interest also included the “North” – from now on his positivistic approach, which he stressed in order to counter critic on his method, begins to disappear. From the 1920ies on Strzygowski integrates obscurantist northern imaginations in his works, which then begin to dominate his thinking.

The paper ends in attempting to find a place for Strzygowski in the ideological history of the last century.

## Curriculum Vitae

Name: Mag. Heinz Schödl  
Geburtsdatum: 11.05.1979 in Grieskirchen, Oberösterreich  
Familienstand: Verheiratet, zwei Kinder  
E-mail-Adresse: [heinzschoedl@yahoo.de](mailto:heinzschoedl@yahoo.de)

### Ausbildung

Seit 2006 Dissertation an der Historisch-Kulturwissenschaftlichen Fakultät der Universität Wien zu dem Kunsthistoriker Josef Strzygowski.

1997-2004 Studium der Rechtswissenschaften, der Geschichte, der Philosophie und der Kunstgeschichte, Verleihung eines Leistungsstipendiums durch die Universität Wien. Im Oktober 2004 Abschluss in Kunstgeschichte (mit Auszeichnung), Thema der Diplomarbeit: *Bildermacht im Camposanto, Intention – Bildlichkeit – Rezeption*. Die Arbeit untersucht die medialen Bedingungen von Bildern im Italien des Spätmittelalters und versucht zu klären, wie Bildermacht inszeniert, verstanden und genutzt wurde.

1989-1997 *Gymnasium Dachsberg der Oblaten des Heiligen Franz von Sales*, 4731 Prambachkirchen, Oberösterreich (kath. Privatschule), Matura mit gutem Erfolg.

### Auslandsaufenthalte

**Sommersemester 2003** an der Universität Basel/Schweiz, ERASMUS Programm (Stipendien der Universitäten Wien und Basel sowie des Landes Oberösterreich)

**Sommer 2002**, University of Cambridge, Cambridge/Großbritannien, Summer University, Art History Class.

**Sommer 2001**, *Societa Dante Alighieri* Florenz, Italienischkurs, Stipendium durch die *Societa Dante Alighieri* Wien.

### Berufliche Laufbahn

Seit Dezember 2005 Vertragsbediensteter im **Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur** (Wien). Zunächst Abteilung für allgemeine Rechtsangelegenheiten der Bundesmuseen, seit Dezember 2007 stellvertretender Leiter der Abteilung für **Restitutionsangelegenheiten** (IV/1) sowie der **Kommission für Provenienzforschung** ([www.provenienzforschung.gv.at](http://www.provenienzforschung.gv.at)). **Vertretung Österreichs** in internationalen Gremien (UNESCO, Paris).