

Von antiklassisch zu antimanieristisch

Walter Friedländers Neubewertung von Epochenbegriffen

Judith Elisabeth Weiss

I. Walter Friedländer und die Spuren seiner intellektuellen Biographie

Im März 1963 kam bei Walter Friedländer (1873-1966) in New York ein Paket aus Deutschland an – mit Schachteln voller Schwarzwälder Kirschpasteten, Tannenzapfen und münsterverziertem Gebäck aus Südbaden. Im beiliegenden Brief gratulieren Georg Kauffmann und Willibald Sauerländer dem Kunsthistoriker zu seinem 90. Geburtstag und setzen dem Umstand, dass es schließlich nur »Bobbeles-Nahrung« und nicht »etliche Kisten Pommard oder Nuits-St. Georges« geworden seien, gleich noch ein weiteres Versäumnis hinzu: »Ärger noch ist es um die geistige Speise bestellt, denn Ihre Freunde meinten, Ihnen die Zeit durch das Lesen kunsthistorischer Aufsätze kurzweilig machen zu müssen. Um Sie aber doch am 90. Geburtstag vor dem Schlimmsten, der sofortigen Lektüre, zu bewahren, haben sie Ihnen einstweilen nur eine Liste der Titel gesandt und werden den Inhalt erst später folgen lassen.«¹ Zwei Jahre später sollte die hier angekündigte Festschrift, deren Inhaltsverzeichnis dem Brief an Friedländer beilag, immerhin noch zu dessen Lebzeiten erscheinen. Den seinerzeit besten Kenner der französischen und italienischen Kunst des 16. bis 18. Jahrhunderts feiern die Gratulanten mit Aufsätzen zu Malern wie Nicolas Poussin, Eugène Delacroix, Jean-Baptiste Greuze, Tizian oder Raffael. Zu den Autoren zählen unter anderen Kunsthistoriker wie Kurt Badt, Kurt Bauch, Anthony Blunt und Wolfgang Lotz.

Die Absender des Briefs durften mit dem feinen Humor des Jubilars rechnen. Eine Fotografie, die an seinem 90. Geburtstag entstand, zeugt nämlich davon, dass er durchaus zu Scherzen aufgelegt war (Abb. 1). Friedländer inszeniert sich hier als Laureatus neben einem Früchtekorb und versteckt in diesem Bild eine heitere Hommage an den Künstler, der neben Poussin als lebenslanger Referenzpunkt seiner Forschung gelten darf: Mi-

1 Brief von Georg Kauffmann und Willibald Sauerländer an Walter Friedländer, 10. 3. 1963, Leo Baeck Institute New York und Berlin, Nachlass Friedländer, Digitalisat: http://archive.org/details/walterfriedlaender_01_reel01/page/n264/mode/1up?view=theater (aufgerufen am 22. 8. 2022).



Abb. 1: Walter Friedländer als Laureatus an seinem 90. Geburtstag, 10. März 1963

chelangelo Merisi da Caravaggio, der exzentrische Rebell des Frühbarock, dessen Maltechnik als sensationelle Erneuerung gefeiert wurde, der seine Modelle von den Straßen Roms holte und Prostituierte für seine Madonnen posieren ließ, der nach einem turbulenten Leben schließlich mit nur 38 Jahren starb. Das Gemälde des Früchtekorbs, *Canestra di frutta* (um 1599), das die Mailänder Pinacoteca Ambrosiana beherbergt und das auch in Friedländers letztem Buch *Carravaggio Studies* (1955) abgebildet ist, war als Vorlage für die fotografische Inszenierung gut gewählt. In der Kunstgeschichte genießt es als eines der ersten, wenn nicht sogar als *das* früheste selbstständige italienische Stillleben eine herausragende Stellung. Mit dem Lorbeerkranz, den sich Friedländer auf den Kopf gesetzt hat, wird er vielleicht weniger an Caravaggios greisenhaften, lorbeerbekränzten Homer gedacht haben als vielmehr an die Gestalt des jungen *Bacchus* (um 1595, Uffizien Florenz), der sich in ebenso legerer Haltung präsentiert wie der Fotografierte und sich dabei dem Betrachter in provokanter Offenheit *en face* zuwendet.

Seine Passion für die Kunstgeschichte entdeckte Friedländer nach dem Erststudium der Indologie an der Berliner Universität, wo er 1898 promoviert wurde. Nach einem Postdoktoranden-Stipendium am British Museum in London nahm er noch einmal ein Studium in Berlin auf und schrieb sich bei Heinrich Wölfflin im Fach Kunstgeschichte ein. Wölfflins

Anliegen war es, die formale Beschaffenheit des Kunstwerks zu einer begrifflichen Systematik zu führen, die er als »kunstgeschichtliche Grundbegriffe« bezeichnete. Im Zentrum seines Interesses stand die Entwicklung einer Stilgeschichte in der Methodik begrifflicher Gegensatzpaare. Die formalen Unterschiede zwischen Kunstwerken der Renaissance und des Barock fasste er so in der Gegenüberstellung von Linearem versus Malerischem, von Fläche versus Tiefe, von geschlossener versus offener Form, von tektonischem versus atektonischem Bildaufbau.² Wölfflin nahm schließlich ein ambitioniertes Poussin-Projekt in Angriff, das für das spätere Forschungsinteresse Friedländers von Bedeutung gewesen sein muss. Die kunstgeschichtlichen Grundbegriffe sollten bereits hier zum Tragen kommen, doch die begriffliche Abstraktion einer bildlichen Verdichtung war im Kontext des geplanten Forschungsprojektes wohl kaum zu realisieren. In einem Brief an Jacob Burckhardt konstatierte Wölfflin jedenfalls nüchtern, dass er wohl nie über Vorarbeiten zu Poussin hinauskommen würde.³

Seinem Schüler Friedländer gelang, woran Wölfflin scheiterte, nämlich die Publikation einer umfassenden Poussin-Studie, die vielleicht in einer Art Überbietungsgeste über den einstigen Lehrer entstanden sein mag.⁴ Friedländer emanzipierte sich teilweise vom Formalismus Wölfflins, in dessen Zentrum die Erstellung eines Kriterienkatalogs stand, um einen Stil zu erkennen, und ergänzte die formal-ästhetischen Werkanalysen sowohl um biographische Stationen als auch um eine Reflexion der Wirkungsgeschichte Poussins. Diese frühe Abgrenzung von einer hermetischen Periodisierung der Kunst lenkte seinen Blick immer wieder auf »Strukturparallelen«⁵ verschiedener Epochen und verfestigte seine Auffassung einer zwar Neues hervorbringenden, aber auch anknüpfenden, retrospektiven, aus einem vorhandenen Bilderreservoir schöpfenden Kunst.

Nach Zwischenstationen in Rom und Paris sollte Friedländers Wechsel nach Freiburg schließlich ausschlaggebend sein für den Kontakt zum intellektuellen Netzwerk des Warburg-Kreises. Der Gründungsdirektor des

2 Heinrich Wölfflin: *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, München 1915.

3 Brief von Heinrich Wölfflin an Jacob Burckhardt, 4.2.1889, in: Jacob Burckhardt und Heinrich Wölfflin. Briefwechsel und andere Dokumente ihrer Begegnung, 1882-1897, hg. von Joseph Gantner, Basel 1948, S. 58f.; hier S. 58.

4 Walter Friedländer: *Nicolas Poussin: Die Entwicklung seiner Kunst*, München 1914.

5 Walter Friedländer: *Hauptströmungen der französischen Malerei von David bis Delacroix*, Köln 1977, S. 10 (Erstausgabe: *Hauptströmungen der französischen Malerei von David bis Cézanne*, Bd. 1: Von David bis Delacroix, Bielefeld und Leipzig 1930).

hiesigen Kunstgeschichtlichen Instituts und Lehrstuhlinhaber, Wilhelm Vöge, war seit seiner Studienzeit freundschaftlich mit Aby Warburg verbunden. Er vertrat eine Fokussierung der kunsthistorischen Forschung auf Fragen der Stilgeschichte, bereitete jedoch auch den Nährboden für die Ikonologie mit. Erwin Panofsky, den Vöge überhaupt erst zum Studium der Kunstgeschichte angeregt hatte, charakterisierte seine Herangehensweise an die Kunst später als eine nicht eindeutig einzuordnende Arbeitsweise:

Seine Methode war [...] ebenso universell wie sein persönliches Verhältnis zu den Dingen individualistisch war: Sie vereinigte die Sensibilität und das Materialgefühl des Kenners mit dem Forminteresse des Stilanalytikers, die Genauigkeit des Bibliothekars, Paläographen und Urkundenforschers mit dem Deutungsbedürfnis des Historikers, des Psychologen und des Ikonologen.⁶

1914 nahm Vöge die Habilitation von Friedländer ab und im gleichen Jahr die Dissertation von Panofsky, mit dem Friedländer wiederum lebenslang in sehr enger intellektueller Freundschaft verbunden war. Davon zeugt nicht nur eine Notiz von Panofsky aus dem Jahr 1914 über den »herrlichen« Ausflug mit »Dr. F.« und dessen Frau in den Kaiserstuhl, sondern vor allem ein über mehr als zwei Jahrzehnte währender Briefwechsel. Die Korrespondenz zu Panofskys Buchprojekt *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie* (1924) und Friedländers Rezension dieser Publikation dokumentieren ebenso wie der gegenseitige Verweis auf die noch unveröffentlichten Manuskripte in der zeitgleichen Auseinandersetzung mit dem Manierismus die intensive wechselseitige Anteilnahme an Forschungsarbeiten.⁷

Mit der Lehre Wölfflins und Vöges nahm Walter Friedländer zwei Impulse auf, die sich wechselseitig bedingten, deren vorgegebenen Pfad er je-

6 Erwin Panofsky: Wilhelm Vöge. 16. Februar 1868–30. Dezember 1952, in: ders.: Deutschsprachige Aufsätze, hg. von Karen Michels und Martin Warnke, Bd. 2, Berlin 1998, S. 1120–1144; hier S. 1122.

7 Erwin Panofsky: Korrespondenz 1910 bis 1936, hg. von Dieter Wuttke, Bd. 1, Wiesbaden 2001 (Korrespondenz 1910 bis 1968. Eine kommentierte Auswahl in fünf Bänden), Nr. 15, S. 12: »Ich war Sonntag mit Dr. F.[riedländer] und Frau im Kaiserstuhl, wo es herrlich war.« Die Freundschaft zwischen Panofsky und Friedländer entwickelte sich im Sommersemester 1914, nachdem Friedländer seine Tätigkeit als akademischer Lehrer aufgenommen hatte. Zur Verzahnung der Auffassungen von Friedländer und Panofsky über Manierismus vgl. Ute Engel: *Stil und Nation. Barockforschung und deutsche Kunstgeschichte*, Paderborn 2018, S. 639, Anm. 244. Rezension von Friedländer zu Panofskys *Idea*, Leo Baeck Institute New York und Berlin, Nachlass Friedländer, Digitalisat: https://archive.org/details/walterfriedlaender_01_reel01/page/n732/mode/1up?view=theater (aufgerufen am 22.8.2022).

doch, wie bereits erwähnt, verlassen sollte: zum einen die Kanonisierung kunsthistorischer Stilepochen, zum anderen die damit verbundene Herangehensweise einer »wertenden Kunstgeschichte«. ⁸ Nach Auffassung Vöges folgen Stilbegriffe spezifischen Qualitätskriterien und lassen sich daher von den Gestaltungsprinzipien herausragender Apologeten einer Bewegung ableiten. »Sind es doch gerade die Größten, in denen ›Entwicklung‹ sich darstellt, die anderen zählen kaum«, heißt es das Künstlergenie auratisierend in seinem *Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der italienischen Kunst*.⁹ Bei Wölfflin wiederum geht die kunstgeschichtliche Aufwertung von Epochen (wie der des Barock) mit der Abwertung von anderen (wie der der Renaissance) einher, und Manierismus ist seiner Auffassung gemäß als Stilepoche getrost ignorierbar – eine Ansicht, die er später revidieren sollte. Wie zu sehen sein wird, gehören die Schriften Friedländers zu jenem »Gegenkanonisierungsprozess«, ¹⁰ der sich gegen die Normativität festgelegter Stilepochen richtet und stattdessen deren Neubewertung anstrebt.

II. Manierismus als »antiklassischer Stil«

Ab 1921 bekleidete Friedländer eine außerordentliche Professur in Freiburg und arbeitete in dieser Zeit seine Vorstellungen über die Modifikation und Reinterpretation kanonisch gewordener Epochenbegriffe aus. In seiner Antrittsvorlesung widmete er sich als einer der Ersten der manieristischen Periode der italienischen Malerei. Sein Aufsatz *Die Entstehung des antiklassischen Stiles in der italienischen Malerei um 1520*, der aus seinem Habilitationsvortrag hervorgegangen war, aber erst 1925 erschien, darf als Gründungsdokument einer Rehabilitierung des Manierismus gelten.¹¹ Für Friedländers späteren Vortrag *Der antimanieristische Stil um 1590 und sein Verhältnis zum Übersinnlichen* in der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg im Curriculum 1928/29 ist dieser Aufsatz von gro-

8 Udo Kultermann: *Geschichte der Kunstgeschichte. Der Weg einer Wissenschaft*, Frankfurt a.M., Berlin (West) und Wien 1981, S. 345.

9 Wilhelm Vöge: *Raffael und Donatello. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der italienischen Kunst*, Straßburg 1896, S. 36.

10 Ursula Link-Heer: *Zur Kanonisierung antiklassischer Stile: Manierismus und Barock*, in: *Kanon, Macht, Kultur. Theoretische, historische und soziale Aspekte ästhetischer Kanonbildung*, hg. von Renate von Heydebrand, Stuttgart 1998, S. 156-176; hier S. 156.

11 Walter Friedländer: *Die Entstehung des antiklassischen Stiles in der italienischen Malerei um 1520*, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 46, 1925, S. 49-86. Zur Rehabilitierung des Manierismus vgl. Link-Heer: *Zur Kanonisierung antiklassischer Stile* (Anm. 10), S. 158f.

ßer Bedeutung, und deshalb muss auf seinen Versuch der Neubewertung dieser künstlerischen Strömung kurz eingegangen werden. ›Manierismus‹ wurde als Epochenbegriff im 19. Jahrhundert von Jacob Burckhardt eingeführt und sowohl von ihm wie auch von seinen Nachfolgern weitestgehend pejorativ verwendet. Beschreibungskategorien wie »Übertreibung« oder »Überzüchtung« oder gar die Beurteilung als »Krankheitssymptom« brachten die teilweise sogar pathologisierende Abwertung als unklassische Verfallszeit der Künste zum Ausdruck. Bis heute ist der ›Manierismus‹ als Stil- und Epochenbegriff ein polarisierendes Streitthema in der Kunstgeschichte geblieben: Der Auffassung, der Manierismus sei eine konsequente Weiterentwicklung oder Übersteigerung der Renaissance, die schließlich im Barock resultiere, steht eine andere Position gegenüber, zu deren Lesart auch Friedländers gehört. Sie erkennt den Manierismus als eine eigene Stilepoche an, die durch einen starken Bruch mit der Renaissance im ersten Drittel des 16. Jahrhunderts eingeläutet worden sei. Eine weitere terminologische Tradition besteht in der Auffassung des Manierismus als überhistorischen Gestaltungstypus, der sich durch sämtliche Epochen ziehe und sich in unterschiedlichen Kontexten manifestiere.¹²

Um den negativ konnotierten Terminus des Manierismus mitsamt seiner ablehnenden Valenz zu umgehen und andererseits einen »neuen Stilwillen« zu betonen,¹³ wählt Friedländer den Begriff »antiklassisch«. Repräsentiert wird die radikale Stilwandlung dabei im Wesentlichen von den drei Protagonisten Jacopo da Pontormo, Rosso Fiorentino und Parmigianino, anhand deren Werke Friedländer beschreibt, was er als antiklassisch begreift. Für seine Betrachtung geht er etwa auf Parmigianinos berühmte *Madonna mit dem langen Hals* (1532-1540, Uffizien Florenz, Abb. 2) ein, deren Ausdruckskraft er euphorisch würdigt und in der er eine »reizvolle Madonna«, eine »schlanke, elegante Dame, eine Aristokratin« und eine in ihrer gedrehten Stellung »anmutig und überlegen Posierende« sieht.¹⁴ Doch es bleibt nicht bei dieser schwärmerischen Rhetorik. Friedländer kommt zu grundsätzlichen Überlegungen und hebt als genuines Merkmal des Manierismus die programmatische Missachtung ästhetischer Normen und Konventionen, den geradezu provokativen Verstoß gegen sie hervor. Der anerkannte Kanon würde definitiv aufgegeben, um das angeschaute Objekt in der Weise künstlerisch neu zu erschaffen, wie man es eben gerade nicht sehe:

12 Vgl. hierzu *Manier und Manierismus*, hg. von Wolfgang Braungart, Tübingen 2000; *Manierismus. Interdisziplinäre Studien zu einem ästhetischen Stiltyp zwischen formalem Experiment und historischer Signifikanz*, hg. von Bernhard Huss und Christian Wehr, Heidelberg 2014.

13 Friedländer: *Die Entstehung des antiklassischen Stiles* (Anm. 11), S. 70.

14 Ebd., S. 81-83.



Abb. 2: Parmigianino: Madonna mit dem langen Hals, 1532 bis 1540, Öl/Holz, 216 x 132 cm

Die bisher normative Anschauungsform, die, weil intersubjektiv allgemein anerkannt, als die selbstverständliche, die »natürliche« galt, wird zugunsten einer neuen, subjektiven »unnatürlichen« aufgegeben. So können in der manieristischen Kunst nur aus einem bestimmten rhythmischen Schönheitsgefühl heraus mehr oder minder willkürlich die Körpergliedmaßen gedehnt werden. Das Kopflängenmaß wächst von einem Achtel bis ein Neuntel, wie es in der Renaissance »normativ« als durchschnittlich naturgegeben üblich war, vielfach auf ein Zehntel bis ein Zwölftel der Körperlänge. Also eine durchgreifende Veränderung, fast Verzerrung der allgemein als gültig erkannten Anschauungsform eines Objekts. Auch die eigentümlichen Geziertheiten der Fingerhaltung, die Verdrehungen der Gliedmaßen, die sich ineinander schlingen, lassen sich auf diese durchaus bewusste Abkehr vom Normativen, Natürlichen und auf eine fast ausschließliche Verwendung des rhythmischen Gefühls zurückführen.¹⁵

Friedländer versteht die Verdrehungen und Verzerrungen der manieristischen, sprich antiklassischen Malerei als Subversion geltender Regeln und als bewusste Abkehr vom Natürlichen. Dieser Normbruch geht bildlich wie auch im übertragenen Sinne mit einem neuen Maßstab einher, der sich als entschiedene Abweichung überlieferter Anschauungsformen zu erkennen gibt. Friedländer bewertet den Manierismus insofern als selbständige und höchst bedeutende Epoche, die sich auf der Folie des Normativen von vorhergehenden Epochen abhebt.

III. Umschwung zum antimanieristischen Stil: Der Vortrag an der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg

Vier Jahre nach Erscheinen seines Aufsatzes zum Manierismus widmete sich Friedländer aus Anlass seines Vortrags an der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg der Ablösung des antiklassischen Stils. Für die erneute Gegenbewegung der Kunst um 1590, die andere vor ihm unter den Epochenbegriff des Barock subsumiert hatten, schlägt er die Bezeichnung des antimanieristischen Stils vor. Zieht man in Betracht, dass das Präfix »anti-« dem Prinzip der Auflösung und dem Gestus einer Normverweigerung folgt, offenbart sich mit dem Terminus des antimanieristischen Stils einmal mehr die stilgeschichtliche Bedeutung des Manierismus selbst: Um eine Antihaltung überhaupt erst einnehmen zu können, braucht es Kategorien des Konventionellen, des Etablierten und der Normbindung, gegen

¹⁵ Ebd., S. 51.

die es sich zu positionieren, die es zu verwerfen und aus denen es herauszutreten gilt. Der Manierismus musste also den Prozess der Kanonbildung durchlaufen haben, bevor andere impulsgebende Kräfte zu ihm in Opposition treten konnten.

Friedländer begreift den antiklassischen Stil, wie erwähnt, vornehmlich als Polarität des Natürlichen und Unnatürlichen, indem sich die manierierte Form als Abweichung davon darstellt, was sich unserem Auge als natürliche Erscheinungsform darbietet. In seinem Vortrag in der Bibliothek Warburg erweitert er die Kategorie des Natürlichen respektive Unnatürlichen um ganz andere Denkfiguren – um jene nämlich, die den breiten Abwertungsdiskurs des Manierismus abbilden. Er bezieht sich dabei jedoch nicht auf die Manierismus-Kritik seiner Zeit etwa durch Burckhardt, Wölfflin oder andere Kunsthistoriker der Jahrhundertwende, sondern auf die Theoretiker des 17. Jahrhunderts. Von ihnen seien die Veränderungen des Stils, der die sechzig- bis siebzigjährige Periode der Kunst ab 1520 charakterisierte, deutlich als »Krankheits-Symptome« gekennzeichnet worden.

Als solche seien sie auch von einer Reihe von Männern empfunden worden, die in tätiger Opposition gegen die herrschende Richtung Front machten und schließlich den Sieg davontrugen. Es habe eine Art Reaktion stattgefunden, und zwar auf Basis eines gewissen bürgerlich regulierenden Bewusstseins, ein fast automatisches Eingreifen gegen eine künstlerische Auffassung, die durch Übertreibungen ihrer ursprünglichen Wesensart, mehr noch durch endlose Wiederholungen unverkennbare Merkmale der Überzüchtung und dadurch der Sterilität an sich getragen habe.¹⁶

Bei dem von Friedländer in den Blick gerückten Gegenprozess am Ausgang des 16. Jahrhunderts werden den Manieristen der Kunst eine neue Sachlichkeit, Einfachheit und Natürlichkeit entgegengesetzt. Die »Entartung der Form«, als die der Manierismus von seinen Kritikern wahrgenommen wurde, sollte programmatisch in eine »Gesundung«, in eine »realistische Tendenz« überführt werden. Die Künstler dieser neuen Generation, zu denen Größen wie Caravaggio, die Brüder Carracci oder Ludovico Cigoli zählen, agierten mit ihrem Rückgriff auf die Mittel der Hochrenaissance nach einem Prinzip, das Friedländer das »Großvatergesetz« nennt.¹⁷ Sie rekurrierten demnach nicht auf ihre direkten Lehrer und Väter, sondern sparten gleichsam eine Generation aus, um in einem neuen Sinne auf die vorhergehende Periode zurückzugreifen. Es sollte folglich das wiederbelebt werden, wogegen die Väter angetreten seien.

16 Walter Friedländer: Der antimanieristische Stil um 1590 und sein Verhältnis zum Übersinnlichen, in: Vorträge 1928-1929, hg. von Fritz Saxl, Leipzig und Berlin 1930 (Vorträge der Bibliothek Warburg, Bd. 8), S. 214-243; hier S. 214.

17 Ebd.

Das Curriculum der Bibliothek Warburg im Jahr 1928/29 widmete sich den Vorstellungen von der Himmelsreise der Seele. Der Leitgedanke des Vortrags *Der antimanieristische Stil um 1590 und sein Verhältnis zum Übersinnlichen* von Friedländer kreist diesem thematischen Fokus entsprechend um die Frage, wie angesichts der antimanieristischen Tendenzen mit ihrem »krassen Naturalismus«¹⁸ das Transzendente zum Ausdruck zu kommen vermag. Dem »ornamental-theoretischen Volumengeschlebe des Manierismus« stand nun eine Kunst gegenüber, die sich zunehmend »durch dynamische Entladungen großer Körpermassen« auszeichnen sollte.¹⁹ Unter den großen Hauptreformern ragt Annibale Carracci mit seiner *Himmelfahrt Mariae* (1587, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden) heraus, ein Werk, das gemäß Friedländer für diese neue Körperlichkeit der Malerei steht. Der Künstler hat die Szenerie in eine klassische antikiisierende Requisitenbühne platziert und stellt kompositorisch wie formalästhetisch eine Verbindung zwischen himmlischer und irdischer Sphäre her. In einer vergleichenden Analyse betrachtet Friedländer manieristische Assunta-Darstellungen wie etwa Prospero Fontanas *Himmelfahrt Mariae* (1570, Pinacoteca di Brera, Mailand), in denen Unten und Oben gegenüber der barocken Synthese von Himmlischem und Irdischem unverbunden bleibt. Im Zuge seines typengeschichtlich-systematischen Vergleichs konstatiert Friedländer eine Verschiebung der Gestaltungsprinzipien bei der Darstellung des Transzendenten. In der antimanieristischen Kunst, so sein Befund, explodiere das Wunder aus dem Menschlichen heraus, während sich die manieristische Kunst durch eine abstrakte Distanzierung auszeichne.²⁰ Auch das im 16. Jahrhundert populäre Motiv der Bekehrung des Paulus repräsentiert für ihn die Inkorporierung des Visionären ins Menschliche. Gegenüber der *Bekehrung des Paulus* (1564-1566, San Marcello al Corso, Rom) des Manieristen Federico Zuccaro spiele sich etwa in der radikalen Motivinterpretation des Antimanieristen Caravaggio (1601, Santa Maria del Popolo, Cappella Cerasi, Rom) alles Wunderbare im realistischen Menschen ab. Zuccaro lässt die Eingebung des Paulus als göttliche Gestalt auftreten, die in einem metaphysischen Goldraum thront – abgetrennt vom blauen Himmel. Der Lichtmaler Caravaggio hingegen verdichtet das Gnadenerignis als körperlichen Akt. Der rücklings zu Boden geworfene, erblindete Paulus gibt sich mit weit geöffneten Armen dem göttlichen Leuchten hin, dessen Quelle jedoch außerhalb des spannungsreichen Bildes liegt. Über die obere Bildhälfte erstreckt sich der Körper

18 Ebd., S. 220.

19 Ebd., S. 220, 224.

20 Ebd., S. 229.

eines Pferdes, der ebenfalls von dem Licht erfasst wird, was die Dramatik der Szenerie noch steigert. So wenig die religiöse Erweckung empirisch fassbar scheint, so radikal stellt sie sich als leibliche Ermächtigung dar. »Es wird also, man möchte sagen, der pathologische Akt des Visionsvorganges gegeben, nicht aber die Vision selbst«, so Friedländer.²¹

Der Zusammenhang von Pathos(formel) und dem Pathologischen bedürfte einer eigenen Auseinandersetzung. Erwähnt sei hier lediglich, dass Friedländer mit seiner Beschreibung des Visionsgeschehens als pathologischer Akt den Kunstreformatoren gleichsam den Spiegel vorhält. An zahlreichen Beispielen zeigt er, wie auch die Visionen der Heiligen in einer »gesunden Leiblichkeit« resultierten.²² *Die selige Michelina* (um 1606, Vatikanische Pinakothek, Rom) von Federico Barocci steht stellvertretend für die unmittelbare Verbindung des mystischen Erlebnisses mit dem Erdhaft-Atmosphärischen. Lediglich das erleuchtete Gesicht der Heiligen und der theatralische Faltenwurf ihrer Gewänder, der mit den dramatisch geschichteten Wolken korrespondiert, zeugen von der spirituellen Gestimmtheit. Der von den Antimanageristen proklamierte »Gesundungsprozess«, der sich in einer »Gesundung der Form« manifestiere, bringt seinerseits – so lassen sich die Ausführungen Friedländers begreifen – eine eigene Dialektik von krank und gesund hervor.

Der Vortrag konturiert das grundsätzlich Neue, das die antimanageristische Zeit ab 1590 hervorgebracht hat: Das Irdische ist mit Überirdischem erfüllt, die religiöse Kunst erscheint dabei körperlich, natürlich, realistisch, und der göttliche Mensch ist eins mit Gott, wie Friedländer in seinem Ausblick auf die anschließende Malerei eines Rubens konstatiert. Bei all diesen Tendenzen einer Verweltlichung des Transzendenten sei nicht zwangsläufig eine Minderung des religiösen Gefühls zu diagnostizieren – im Gegenteil: Durch die »Erdnähe des Wunders«, so die abschließende These, werde die Vision verstärkt.²³

Am Ende seines Vortrags begründet Friedländer, warum er für die Malerei des späten 16. Jahrhunderts nicht die mittlerweile etablierte Stilbezeichnung ›barock‹ übernimmt. Er wirft den Kunsthistorikern des 19. Jahrhunderts vor, mit einem zu allgemein verwendeten Barockbegriff Verwirrung gestiftet zu haben. Demgegenüber plädiert er für eine engere Anbindung an die Aussagen der Künstler und Kunsttheoretiker der Zeit, die selbst darauf hingewiesen hätten, dass sie – antimanageristisch – an die klassische Malerei des frühen 16. Jahrhunderts anschließen wollten. So

21 Ebd., S. 233.

22 Ebd., S. 235.

23 Ebd., S. 238.

sehr ihm die Arbeit an Begriffen durch den Unterricht bei Wölfflin vertraut war, so konsequent erwägt Friedländer verschiedene Bezeichnungen für die von ihm differenzierte Stilperiode, ohne sich eindeutig festzulegen: neuklassisch, neurenaissancisch, post- oder antimanieristisch, früh- oder besser: vorbarock.²⁴ Auch seinen ursprünglichen Vorschlag, eben jenen abzulösenden manieristischen Stil als »antiklassisch« zu bezeichnen, verfolgt Friedländer in seinem Vortrag nicht weiter. Lediglich einmal taucht der Begriff des »antiklassischen Manierismus« als Epochenbegriff auf.²⁵

Damit wird deutlich, dass Friedländer weniger daran interessiert war, sich als Begriffspräger in die Kunstgeschichte einzuschreiben, als vielmehr daran, homogenisierende Epochenbegriffe kritisch ins Visier zu nehmen. Eine Zusammenfassung unter einen »Generalnenner, etwa wie Barockzeitalter« lehnte er ebenso ab wie andere »ziemlich willkürlich gesetzte und definierte Termini« wie Gotik, Renaissance, Klassizismus etc.²⁶ Friedländer plädierte auch in weiteren Abhandlungen für mehr Differenzierung und für eine Betrachtungsweise, die nicht in einem monolithischen Stildenken aufgeht, sondern eine Überlagerung der Generationen und ein Nebeneinander disparater Haltungen und Schulen berücksichtigt. Er hat dabei immer wieder darauf aufmerksam gemacht, dass die etablierten Epochenbezeichnungen der Kunstgeschichte oft einem Begriffsarsenal der Herabwürdigung früherer Epochen entsprang – also etwa der Manierismus als Krankheits-symptom und »Entartung der Form« wie auch das Barock als »Pestseuche des guten Geschmacks« aus dem Blickwinkel des Klassizismus.²⁷

IV. Friedländer im Kontext der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg

Was konnte Friedländer mit seinem Vortrag *Der antimanieristische Stil um 1590 und sein Verhältnis zum Übersinnlichen* zum Erreichen der Ziele der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg beitragen? Welche methodischen Überschneidungen konnten sich möglicherweise ergeben, auch wenn theoretische und methodische Grundsatzdebatten so wenig die Sache von Friedländer wie von Warburg waren?

Vielleicht lässt sich das grundsätzlich gemeinsame Anliegen im Bild eines Durchstiches beschreiben, der gelegentlich gemacht wird, wenn sich zwei Flussbiegungen auf gleicher Höhe treffen. Die Folge ist eine Verkürzung

24 Ebd., S. 241.

25 Ebd., S. 219.

26 Ebd., S. 241.

27 Ebd., S. 216, 240.

der Strecke, und es kommt nicht selten zu einer Vertiefung des Flussbettes. Der methodische Durchstich nämlich, der hier vollzogen wird, lässt gleichsam frisches Fahrwasser in die Kunstgeschichte einsickern und eröffnet künftig auszumessende neue Wege und Nebenwege der Kunstbetrachtung. Mit Warburgs Begriff des Nachlebens und Friedländers Bezeichnung der »Strukturparallele«, die zwischen Epochen auszumachen sind, rücken Zeiten und Räume zusammen und verbinden sich durch jene Ideen, die durch sie hindurchwandern. Die Aufgabe des Kunsthistorikers ist gleichsam die historische Tiefenbohrung im kulturellen Bilderreservoir. Warburg verfolgte das Programm einer »methodischen Grenzerweiterung unserer Kunstwissenschaft in stofflicher und räumlicher Beziehung«²⁸ und wandte sich, beflügelt von universalen Problemstellungen, gegen eine Kunstgeschichtsschreibung der bloßen Stilabfolge: Das Bild rückt vielmehr als Ausgleich konfligierender psychischer Kräfte, intellektueller Anliegen, künstlerischer Konventionen und politisch-sozialer Anforderungen in den Blick.

Friedländer strebte mit exemplarischen Fallstudien und präzisen Detailanalysen auf der Basis einer fundierten Quellengrundlage ebenfalls die Öffnung einer homogenisierenden Stilgeschichte an. Für seinen Vortrag wählte er eine Periode der Kunst, die programmatisch an die Frühe Neuzeit anknüpfte, und berührte damit das genuine Forschungsfeld der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg. Fritz Saxl hatte bereits 1921 in seinem Vortrag *Die Bibliothek Warburg und ihr Ziel* betont, Warburg habe bisher nur einen Teil des umfassenden Problems des »Nachlebens der Antike« in Angriff nehmen können.²⁹ In der Antike geprägte Bildformen werden zu Bildformeln, so der weiterzuführende Leitgedanke Warburgs, indem sie in einem Prozess der Wiederaufnahme durch Kodierung und den Effekt der Wiedererkennung als Erinnerungsspur begreifbar werden. Während der Begriff des Nachlebens eine Bewegung von vergangenen zu nachfolgenden Epochen nachzeichnet, geht Friedländer den umgekehrten Weg, nämlich zurückverfolgend. Der von ihm favorisierte Begriff des »Umschwungs«³⁰ markiert einen Bruch, eine Loslösung oder eine Unterbrechung, jedenfalls einen Willen zum Neuen, den er mit dem Präfix »anti-« in den Aufsätzen zum anticlassischen und antimanieristischen Stil betont. Die künstlerische

28 Aby Warburg: Italienische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoja zu Ferrara (1912), in: ders.: Die Erneuerung der heidnischen Antike, hg. von Horst Bredekamp u. a., Berlin 1998 (Gesammelte Schriften, Studienausgabe, Abt. 1, Bd. 1.2), S. 459-481; hier S. 478.

29 Fritz Saxl: Die Bibliothek Warburg und ihr Ziel, in: Vorträge 1921-1922, hg. von dems., Leipzig und Berlin 1923 (Vorträge der Bibliothek Warburg, Bd. 1), S. 1-10; hier S. 9.

30 Friedländer: Der antimanieristische Stil um 1590 (Anm. 16), S. 216, 220, 241.

Antihaltung zu einem spezifischen Kanon eröffnet jedoch auch eine Logik der Anknüpfung an frühere Perioden der Kunst. Für die Rahmung einer kunsthistorischen Stilgeschichte setzt Friedländer die Betrachtung parallel verlaufender oder sich durchdringender Strömungen der Kunst voraus, einer Kunst, die nicht nur einem Diktat des Innovativen unterworfen und stets vorseilend der Hervorbringung von Neuem verpflichtet ist, sondern auch auf dem Rekurs auf Vorgängigem, auf Vorbildern fußt. Dies sollte schließlich auch der Leitgedanke seines 1930 erschienenen Überblickswerks über die Hauptströmungen der französischen Malerei sein. Die Reihenfolge der bevorzugten Vorbilder, schreibt Friedländer hier, könne keine zufällige sein, sondern geschehe nach immanenten Kunstentwicklungsgesetzen.

Man sucht nicht wahllos und findet schließlich irgendeinen Meister irgendeiner vergangenen Periode, durch den man dann kürzere oder längere Zeit beeinflusst wird; vielmehr umgekehrt: das in dem Künstler überindividuell ruhende, schicksalsmäßig an die Zeitentwicklung gebundene Kunstgefühl läßt ihn mit Notwendigkeit ein ganz bestimmtes künstlerisches Ideal in der Vergangenheit suchen und finden.³¹

Die französische Malerei des 18. und 19. Jahrhunderts eines Jacques-Louis David oder Eugène Delacroix lasse sich so in ihrer »kunsthistorischen Struktur« etwa auf die italienische Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts zurückbeziehen.³² Die Nähe zu Warburgs konsequent historisierendem Ansatz, der von der Zeitgebundenheit der Künstler und ihrer Auftraggeber ausgeht, ist unverkennbar.

Und noch ein weiterer gemeinsamer methodischer Aspekt läßt sich hervorkehren. In der Beschreibung der Systematik der Bibliothek Warburg hatte Saxl herausgestellt, dass in der Sortierung der Publikationen stets das Problem voranstehe, und er verwendet hierfür die treffende Bezeichnung der »Problembibliothek«: In der Ordnung der philosophischen Werke beispielsweise stehe also erst das Problem, wie etwa Idealismus, Materialismus, und erst dann folgten die allgemeine Geschichte der Philosophie und schließlich die Spezialgeschichten wie etwa die griechische Philosophie.³³ Dies spiegelt freilich einen methodischen Ansatz wider, dem es um die Lösung wissenschaftlicher Probleme geht und mit dem sich eine Kunstgeschichte als Problemgeschichte eröffnet. Im Kern war dieser Methode daran gelegen, sich von Werturteilen wie Blüte und Verfall einzelner

31 Friedländer: Hauptströmungen der französischen Malerei (Anm. 5), S. 8.

32 Ebd., S. 7.

33 Saxl: Die Bibliothek Warburg und ihr Ziel (Anm. 29), S. 9f.

Epochen zu verabschieden und stattdessen die Kontinuität und Entwicklung künstlerischer Grundgedanken zum Gegenstand der Forschung zu machen. Eine problemorientierte Kunstgeschichte gibt sich nicht als genialische Überbietungsgeschichte bei der Lösung von Gestaltungsproblemen, die sich nahtlos an die Bahnen der schon tradierten Leistungen anschließen. In Konkurrenz zur formalistischen Lehre beschreibt die Kunstgeschichte als Problemgeschichte die Stilentwicklung vielmehr als einen Prozess von Krisen, Konflikten, Konkurrenzen, Brüchen und Umwendungen. Friedländer hat erkannt, dass die Polarität der Stilbegriffe – also die Auffassung von der Gegensätzlichkeit von Romanik und Gotik, Mittelalter und Renaissance, Renaissance und Barock, Klassizismus und Romantik – zum kategorialen Apparat der Kunstgeschichte gehört, aber nicht zu dem der Kunst selbst. Je nachdem wie man etwa die Kunst des 16. Jahrhunderts in verschiedene Perioden einteilt, wird sie als ein Prozess mit allmählichen Übergängen oder als eine dialektische Auseinandersetzung mit scharfen Gegensätzen und heftigen Krisen erscheinen.³⁴ Der problemorientierte Kunsthistoriker bezieht also mit ein, dass seine Erkenntnisse nicht alleine auf den gegebenen historischen Tatsachen beruhen, sondern wesentlich auf einer Konzeptualisierung der Forschungsgegenstände fußen.

Wie ist es bei Friedländer um eine kulturwissenschaftlich ausgerichtete Kunstgeschichte bestellt, für die die Bibliothek Warburg wesentlich steht? Wie weit öffnet sich Friedländer einem interdisziplinären Methodenverständnis? In seinem Aufsatz zum anticlassischen Stil wirft Friedländer in einer Fußnote die Frage auf, ob es für diesen neuen Stil eine »ausreichende geisteswissenschaftliche Erklärung« gebe. Parallelen zwischen Kunstgeschichte und Geistesgeschichte, so seine skeptische Antwort, werde es wohl geben, aber keine ursächlichen Verbindungen. Zurückhaltend äußert er sich auch über eine Analyse der Wechselwirkung der Künste, denn hierzu bedürfe es einer »bis ins einzelne gehenden Beherrschung des Materials«, wolle man nicht zu »Allgemeinheiten« kommen.³⁵ Diese Betonung von Kennerschaft lässt sich durchaus als Kritik an der interdisziplinären kulturwissenschaftlichen Methode lesen oder zumindest als Prinzip des produktiven Gegensatzes. Auch in seinem Vortrag in der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg blieb Friedländer eng am kunsthistorischen Material und analysierte die formalen Mittel wie auch die typengeschichtlichen ikonographischen Veränderungen, die der neue Stil mit sich brachte. Hatte Saxl in seinem Vortrag noch das »Ineinanderarbeiten verschiedener Disziplinen,

34 Vgl. hierzu Arnold Hauser: *Philosophie der Kunstgeschichte*, München 1958, Kapitel »Kunstgeschichte als Problemgeschichte«, S. 176–181; hier S. 178.

35 Friedländer: *Die Entstehung des anticlassischen Stiles* (Anm. 11), S. 86, Anm. 2.

vor allem der Kunstgeschichte und Religionsgeschichte«, betont, um an die Lösung des kunstwissenschaftlichen Problems heranzukommen,³⁶ so war die Zusammenschau von Kunstgeschichte und Geistes- oder Religionsgeschichte für Friedländer keine Option. Er spricht zwar von einem »geistigen Umschwung« – in welcher Form dieser vor sich gegangen sei und welche Wirkung er auf die Maler des Transzendenten gehabt habe, dies auseinanderzusetzen, so sein Fazit, sei hier nicht mehr seine Aufgabe.³⁷

V. Noch einmal: Kunst als Krankheit und Entartung – Exil in den USA

Als er 1931/32 die Vertretung des vakanten Lehrstuhls in Freiburg übernahm, konnte Friedländer nicht ahnen, dass eine Sicht auf Kunst als Krankheit und Entartung in Kürze zu einem höchst aktuellen Anliegen werden sollte, das ihn in unvorstellbarer Tragik selbst betraf. 1933 wurde er von den Nationalsozialisten vom Dienst suspendiert und schließlich als »Nichtarier« entlassen.³⁸ 1937 fand die Ausstellung *Entartete Kunst* in München statt, die in einer rassistischen Wendung die Kunst der sogenannten klassischen Moderne als krank verhöhnte. Die für Friedländer vorbereitete, 650 Seiten starke Festschrift zum 60. Geburtstag im Jahr 1933 mit Beiträgen von Kurt Bauch, Ernst Cassirer, Fritz Saxl, Erwin Panofsky, Edgar Wind und anderen Intellektuellen aus dem Umkreis der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg ging nicht mehr in Druck und ist lediglich als Maschinentyposkript erhalten.³⁹ Es war sein Schüler und Freund Panofsky, der ihm die ersten Kontakte in die USA vermittelte, nachdem in einer Korrespondenz mit Saxl in London klar wurde, dass die Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg ihn aus Altersgründen nicht anstellen würde. Panofsky, der während eines Amerikaaufenthalts von seiner eigenen Entlassung erfahren hatte und nicht mehr nach Deutschland zurückgekehrt war, schrieb ihm, Amerika biete »a lot of fun« und ein gutes Leben, auch wenn man zu eigenem Arbeiten kaum komme, weil die Vorlesungen auf

36 Saxl: Die Bibliothek Warburg und ihr Ziel (Anm. 29), S. 9.

37 Friedländer: Der antimanieristische Stil um 1590 (Anm. 16), S. 241.

38 Vgl. hierzu Martin Papenbrock: Kurt Bauch in Freiburg 1933-1945, in: Kunstgeschichte an den Universitäten im Nationalsozialismus, hg. von Jutta Held und Martin Papenbrock, Göttingen 2003, S. 195-215; hier S. 196.

39 Exemplare des Maschinentyposkripts werden etwa im Warburg Institute London, im Kunsthistorischen Institut Florenz, im Zentralinstitut für Kunstgeschichte München und in der Bibliotheca Hertziana Rom aufbewahrt. Ein Durchschlag des Typoskripts liegt in der Kunstbibliothek Berlin vor.

Englisch anstrengend seien und die Praxis der Lehre viel zeitraubender sei als in Europa.⁴⁰

Zwei Feen seien bei der Geburt Panofskys an die Wiege nach Hannover geeilt – Reichtum und Intelligenz –, die dritte Fee allerdings habe es nicht geschafft: gutes Aussehen,⁴¹ hatte Friedländer einmal über seinen Kollegen gescherzt, mit dem er zeitlebens freundschaftlich verbunden blieb. Diese Freundschaft rettete ihm möglicherweise das Leben: Panofsky sparte nicht mit lobenden Worten, die er in einem Empfehlungsschreiben beim Emergency Committee in Aid of Displaced German Scholars für seinen ehemaligen Lehrer einlegte: »Friedländer ist eine außergewöhnlich liebenswerte Person, ausgezeichnet durch selbstlose Hilfsbereitschaft, große Wärme und Freundlichkeit und, vor allem durch eine geistige Vitalität, die sehr überraschend ist bei einem Mann seines Alters und seiner Fähigkeiten (predication)«. ⁴² Friedländer war mittlerweile 62 Jahre alt, und der Direktor des Institute of Fine Arts New York, Walter Cook, hoffte, ihn an sein noch junges Institut holen zu können. Zur Finanzierung der Stelle wollte die Rockefeller-Stiftung jedoch keine verbindliche Zusage machen. Es ist zu vermuten, dass nicht allein das Alter Friedländers den Grund für diese Zurückhaltung lieferte. Ausschlaggebend waren wohl auch inhaltliche Aspekte für den negativen Bescheid, wie aus einer Aktennotiz des Emergency Committee hervorgeht: »Man kann nicht umhin festzustellen, dass F. ein Experte in einer der verstaubtesten Perioden der französischen Kunst ist«. Ein erneuter Antragsmarathon sicherte schließlich die Mittel für die Stelle und damit die Einreise in die USA.⁴³ Friedländer wurde von Presse und Fachöffentlichkeit bei seiner Ankunft in Amerika als »outstanding among coming year's lecturers« und »one of the greatest authorities on art« begeistert gefeiert. Dieser fulminante Empfang war allerdings das Resultat einer Verwechslung: Man glaubte nämlich, den berühmten Direktor der Berliner Gemäldegalerie, Max Friedländer, vor sich zu haben, der ebenfalls zum Manierismus gearbeitet hat.⁴⁴

40 Brief vom 27. 5. 1934, Leo Baeck Institute New York und Berlin, Nachlass Friedländer, Digitalisat: http://archive.org/details/walterfriedlaender_01_reel01/page/n665/mode/1up?view=theater (aufgerufen am 28.8.2022).

41 Elisabeth Kraus: Die Familie Mosse. Deutsch-jüdisches Bürgertum, München 1999, S. 553.

42 Zit. nach Margret Kampmeyer-Käding: Der Kunsthistoriker Walter Friedländer – ein später Neuanfang in den USA, in: Heimat und Exil. Emigration der deutschen Juden nach 1933, Ausstellungskatalog des Jüdischen Museums Berlin, Frankfurt a.M. 2006, S. 192-195; hier S. 192.

43 Ebd., S. 192-195.

44 Vgl. Karen Michels: Transplantierte Kunstwissenschaft. Die deutschsprachige Kunstgeschichte im amerikanischen Exil, Berlin 1999 (Studien aus dem Warburg-Haus, Bd. 2), S. 43, 56.

Seine Forschungen zu Poussin, Caravaggio und dem Manierismus nahm Friedländer als Professor am Institute of Fine Arts schließlich wieder auf und etablierte damit Themen im Lehrplan, die, wie Cook betonte, »für Amerika gänzlich neu« waren.⁴⁵ Innerhalb der amerikanischen Forschungsliteratur markiert der problemgeschichtliche Ansatz, wie ihn unter anderen Friedländer mit seinen Arbeiten zu Manierismus und Antimanierismus verfolgte, den Neubeginn einer progressiven Kunstgeschichte in den USA.⁴⁶

Friedländers erfolgreiche Lehre, die sich durch ein unkonventionelles Mischidiom aus englisch-deutsch-französisch-italienisch auszeichnete,⁴⁷ und seine einnehmende Persönlichkeit haben ihm schnell Sympathien und Anerkennung eingebracht.⁴⁸ Seiner Emeritierung mit dem 65. Lebensjahr folgten jedoch Jahrzehnte einer prekären Lebenslage, weil er aufgrund der kurzen Anstellung keine Pensionsansprüche aufbauen konnte. 1942 schrieb Panofsky an seinen Kollegen Edgar Wind: »Es ist eine scheußliche Ironie, daß gerade einer der besten Leute, und dazu einer, der wirklich viel für den hiesigen ›Nachwuchs‹ getan hat, der einzige unter den Kollegen ist, der wirklich vis-à-vis du rien steht.«⁴⁹ Es war den Bemühungen Cooks und Panofskys wie auch den Geldsammlungen aus dem Freundes- und Kollegenkreis zu verdanken, dass es immer wieder gelang, die Mittel für eine Stelle als Emeritus bis zu seinem Lebensende im Jahr 1966 zu gewährleisten.

Im Nachruf des Kunsthistorikers Wolfgang Lotz heißt es: »Walter Friedländer gehörte zu den Gelehrten, die eine höhere Instanz in unserer Disziplin darstellten. [...] Das Methodische, das neue Verständnis altbekannter Kunstwerke, das Aufdecken noch nicht gesehener Zusammenhänge schienen ihm fruchtbarer als Trouvaillen.«⁵⁰ In der Tat darf Friedländer, der an einer Etablierung des Antiklassischen interessiert war, heute selbst als Klassiker gelten. Mit seinem Buch *Hauptströmungen der französischen Malerei von David bis Delacroix* hat er neben Erwin Panofsky, Nikolaus Pevsner, Hans Sedlmayer, Ernst H. Gombrich und anderen seinen Platz in der Ausgabe *Zehn Klassiker der Kunstgeschichte* gefunden,⁵¹ die 1996 erschienen ist.

45 Ebd., S. 56.

46 Ebd., S. 118.

47 Ebd., S. 121.

48 Ebd., S. 58.

49 Erwin Panofsky: Korrespondenz 1937 bis 1949, hg. von Dieter Wuttke, Bd. 2, Wiesbaden 2003 (Korrespondenz 1910 bis 1968. Eine kommentierte Auswahl in fünf Bänden), Nr. 886, S. 385; vgl. auch ebd. Nr. 860, S. 342f.: »To cut him [Friedländer] off from scholarly activity would be comparable to an injunction on Titian to stop painting after his seventieth year.«

50 Wolfgang Lotz: Zur Erinnerung an Walter Friedländer, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 13.1/2, 1967, S. 194.

51 Andreas Beyer (Hg.): *Zehn Klassiker der Kunstgeschichte*, Köln 1996.