

Werner Busch

DIE ANTRITTSVORLESUNG FRIEDRICH THEODOR VISCHERS BEI ÜBERNAHME DES LEHRSTUHLS FÜR ÄSTHETIK UND KUNSTWISSENSCHAFTEN AN DER UNIVERSITÄT TÜBINGEN 1844*

Schon zu Beginn seiner Rede wird Vischer deutlich. Nachdem er konstatiert hat, daß die Ästhetik nun endlich „integrierendes Glied im Kreise der akademischen Wissenschaften“¹ geworden sei, betont er unverzüglich ihre Sonderstellung. Vischer ließ das neue Fach, das nur gegen große Widerstände in den Kanon der selbständigen Wissenschaften aufgenommen worden war, nicht etwa bescheiden auftreten, versuchte nicht, es erst einmal gegen die übrigen Disziplinen abzugrenzen, das Feld seiner Studien zu bestimmen, sondern verkündete sogleich, es habe den absoluten Anspruch, den übrigen positiven Stoffgebieten, d.h. reinen Materialbereichen, die ideale Einheit, den Überbau zu geben. Dennoch sei die Ästhetik, die Wissenschaft vom Schönen, im Gegensatz zur Philosophie, der Wissenschaft von der Idee, auf einen eigenen Stoffbereich angewiesen, in dem der sinnliche Niederschlag des Schönen anschaulich werde. Vischer beanspruchte die Geschichte der Malerei und der neueren deutschen Literatur, zudem die ältere Literatur unter dem bezeichnenden Hinweis, sie mehr ästhetisch als exegetisch behandeln zu wollen, d.h. mehr systematisch-zuordnend als immanent-ausdeutend. Die Ästhetik als absolute Interpretationswissenschaft, die sich nicht auf unmittelbaren Nutzen, sondern auf allgemeine Bildung verpflichtet sah, konnte, das zeigt der weitere Verlauf der Rede, besonders für eine Disziplin, die Theologie, eine zerstörerische Sprengkraft besitzen. Die Ästhetik nämlich trat mit eben dem Anspruch der Theologie auf, endgültigen Sinn zu geben.

Vischer hakt in seiner Rede Fach für Fach ab, beweist eher spielerisch, gelegentlich ironisch, auch ein wenig süffisant deren notwendige Bindung an die Ästhetik. Er beginnt mit den niederen Fächern, den gymnastischen Künsten und schreitet, kleine Spitzen verstreugend, dann aber auch kurze und treffende Definitionen prägend, schrittweise zur Theologie fort. Schon bei der Planung seiner Rede hatte er seinem Freund und Mithegelianer David Friedrich Strauß geschrieben: „Nach der Vakanz will ich meine Rede halten: über das Verhältnis der Ästhetik zu den übrigen akademischen Wissenschaften. Der Triumph wird ausgegeben, wenn man an die Theologie und Philosophie kommt. Mit den übrigen kann man Späße machen. Bei jeder Fakultät ist natürlich zu unterscheiden: der Stoff und seine Behandlung. Dies ist natürlich eine sehr verschiedene Sache. Die Behandlung hebt meist den Stoff auf, z.B. Landwirtschaft. Die Natur schön, aber die Landwirtschaft hebt die freie, schöne Landschaft auf. Dagegen hebt sie den Wohlstand und so muß sie doch der Kunst förderlich sein...“². Mußten seine Kollegen bei derartig platten Scherzen, noch dazu getragen von einem gänzlich undialektischen Schönheitsbegriff, schon irritiert sein, bei Vischers Behandlung der Theologie gerieten sie in Aufruhr. Vischer legt frank

und frei ein Bekenntnis zum Pantheismus ab, erklärt ihn zur einzig möglichen Form der Metaphysik, leugnend, daß die absolute Idee in einem einzelnen, damit aber auch nicht in Jesus Christus, sich verkörpern kann. Auch die Möglichkeit einer Offenbarung der absoluten Idee in einem Moment der Weltgeschichte, also etwa auf Golgatha, zu Ostern oder Pfingsten schien ihm undenkbar. Vischer liegt damit ganz auf der Linie seines Lehrers Ferdinand Christian Baur, dem es um eine „Entmythologisierung der Theologie um ihrer Emanzipation als Wissenschaft willen“³ zu tun war. Er begriff die Heilige Schrift als historische Quelle und sonst nichts, das Christentum als herrschende Ideologie eines Wegestückes der Weltgeschichte. Vischers Ziel war eine aus dem Protestantismus erwachsende kritische Theologie. Wie zu zeigen sein wird, beruht dieses Konzept auf einer bestimmten, auch für die Genese der Kunstgeschichte wichtige, an Hegel geschulten Geschichtstheorie.

Vischers Rede verursachte einen Skandal, nicht nur, daß sie viel zu lange dauerte, gegen alle akademischen Normen verstieß, Vischer versprach zum Schluß seinen Gegnern auch noch „im Prinzip“ seine „volle, ungeteilte Feindschaft“, seinen „offenen und herzlichen Haß“.⁴ Die Kollegen fühlten sich provoziert und düpiert, die akademische Jugend war begeistert und brachte Vischer einen Fackelzug dar. Die Kunde von Vischers Rede lief in Windeseile durchs ganze Land, die Presse nahm sich des Falles an, ohne den Wortlaut der Rede zu kennen. Das lange aufgestaute Mißtrauen gegenüber der Theologenausbildung des Tübinger Stiftes machte sich Luft. Schon 1842 hatte es in der „Hengstenbergischen Gazette“ geheißt: „Das Stift ist ein wahres Nest der Hegelei, und seine Zöglinge sind in den Schriften ihres philosophischen Meisters mehr bewandert als in der Heiligen Schrift und der Kirchengeschichte“.⁵ Am 18. Dezember 1844 eröffnete die einflußreiche Augsburger Allgemeine Zeitung die Debatte über die Rede mit einer wahren Denunziation Vischers und protestierte scharf gegen dessen wissenschaftlich übertünchten Unglauben.⁶ Drei Monate lang gab es Hin- und Hererwiderungen in zahllosen Organen. Es war einer der größten Kämpfe um den Primat von Theologie und freier Wissenschaft, den Deutschland je gesehen hat. Der akademische Senat war gespalten, auch hier wogten die Debatten hin und her, in einem Votum hieß es, ein Wissenschaftler könne nicht Staatsdiener sein, wenn er die Unsterblichkeit, die Vorsehung und die Existenz eines persönlichen Gottes leugne. Der Pantheismus sei Opium für die akademische Jugend. Der Minister, schließlich der König wurden eingeschaltet, Vischer wurde vom königlichen Ministerium des Innern, des Kirchen- und Schulwesens aufgefordert, seine Antrittsrede schriftlich einzureichen. Ohne ein gewisses Wohlwollen des Ministers auf der einen Seite und die sich verstärkende Überzeugung des Senats, daß die Autonomie der Hochschule und der Wissenschaft, die Lehrfreiheit auf dem Spiele stehe, auf der anderen Seite, wäre Vischer wohl gänzlich aus dem Hochschuldienst entfernt worden, wie einige Jahre zuvor, 1836, sein Freund David Friedrich Strauß nach Veröffentlichung seines kritischen Werkes „Das Leben Jesu“. So bekam Vischer nur zwei Jahre Lehrverbot, bei Beibehaltung voller Bezüge, ein Urteil, das er und die Hegelianer in ganz Deutschland als einen Sieg feierten. Strauß be-

glückwünschte ihn im März 1845 und forderte ihn auf, die Zeit zu nutzen: „Jetzt kann nur noch das wirken, wenn Du ein zusammenhängendes Werk ernster Wissenschaft der Welt hinstellst, vor welchem Deine Gegner verstummen müssen, und auf das Deine Freunde unter den Machthabern sich berufen können. Ein solches wird Deine Ästhetik sein. Die wird wirksamer für Dich sprechen als alle Zeitungsartikel und Broschüren Deiner Freunde“. ⁷ Vischer nutzte die Gelegenheit; nachdem er schon 1843/44 einen ausführlichen „Plan zu einer Gliederung der Ästhetik“ vorgelegt hatte, gab er 1846 den ersten Band seiner „Ästhetik“ heraus.

Eines macht Vischer jedoch bereits in der zentralen Passage seiner Rede deutlich: weder die Kunst noch die Kunstgeschichte können sich aus dem Streit zwischen der Ästhetik und der Theologie fortstehlen, sie müssen Stellung beziehen. Denn der Bund, der zwischen Religion und Kunst seit altersher besteht, sei nicht als ein „ein für allemal abgemachtes Verhältnis“ zu denken. „Dieses Verhältnis wechselt, es hat selbst eine Geschichte“. ⁸ Auf den ersten Blick schein es, als sei die Katholische Kirche für das Gedeihen der Kunst der günstigere Boden gewesen. „Ihr reicher Legendenkreis, das malerische Gebäude der Hierarchie, das ganze ahnungsvolle Helledunkel der romantischen Weltanschauung war eine unendlich reiche Quelle von Stoffen für die Kunst“. ⁹ Doch dieser Gewinn sei von einem unendlichen Verlust begleitet gewesen. Erst auf dem Boden reformatorisch-protestantischer Weltanschauung seien etwa Landschaftsmalerei und Genre auf der einen, das Drama auf der anderen Seite zur Entfaltung gekommen. Kurz, es sei deutlich, daß „das ganze Gebiet der naturgemäßen Wirklichkeit der mittelalterlichen Kunst entzogen war“. ¹⁰ Zwar müsse man zugeben, daß der Protestantismus in gewissen Bereichen bilderfeindlich gewesen sei, aber auch der Protestantismus habe seine Geschichte, und er habe sich in der Gegenwart zur kritischen Theologie fortgebildet. „Diese“, hebt Vischer seine entscheidende Passage an, „erscheint auf den ersten Blick als ein völlig negatives Verfahren; in Wahrheit aber liegt ihr eine Metaphysik zugrunde, welche eine wahrhaft bejahende und positive Weltanschauung enthält, eine Weltanschauung, welche nicht etwa von der Philosophie geschaffen ist, sondern, das Produkt einer freien weltlich sittlichen Bildung, in ihr nur den wissenschaftlichen Ausdruck gefunden hat. Diese Weltansicht nun, welche überzeugt ist, daß das ganze Leben im Lichte der Unendlichkeit betrachtet und im Geiste der Unendlichkeit behandelt werden könne und müsse, auch ohne daß das Unendliche in den positiven Formen der kirchlichen Vorstellungsweise aufgefaßt wird, muß der Kunst so willkommen sein, wie die helle Sonne, welche sich zwar nicht mit romantischen Lichteffekten in Wolkengebilden bricht, aber frei und klar die Erde und jedes ihrer Wesen beleuchtet. Ob diese Weltansicht auf rein sittlichen Grundlagen mit der ihr entsprechenden Kunst dann noch Religion zu nennen sei, darüber läßt sich streiten, aber daß eine neue Kunstwelt aus dieser Bildungsform aufgegangen sei und noch aufgehen werde, ist außer Zweifel. Die Ästhetik nun als Wissenschaft kann sich nicht nur, wenn sie die Kunstgeschichte begreifen will, dieser geschichtlichen Betrachtung des von seinen ursprünglichen historischen Grundlagen sich ablösenden Protestantismus nicht entziehen, sondern sie

bedarf, wenn sie den Begriff des Schönen soll erklären können, auch derjenigen Metaphysik, worin jene Weltansicht ihren philosophischen Ausdruck gefunden hat, und dadurch ist sie mitten in die Kämpfe der jetzigen Theologie hineingestellt.“¹¹ Wenig später fügt er hinzu: „und wie die Ästhetik ohne Metaphysik, so ist die Kunstgeschichte ohne Philosophie der Geschichte nicht möglich“.¹²

Vier Dinge also versucht Vischer deutlich zu machen: 1. die Kunst wird sich erst in der Gegenwart erfüllen, 2. diese Kunst ist allein der naturgemäßen Wirklichkeit verpflichtet, 3. die Weltanschauung, die diese Kunst trägt, ist das Produkt freier sittlich weltlicher Bildung, sie betrachtet allein die innerweltlichen Dinge, sieht sie jedoch im Lichte der Unendlichkeit, 4. diese Weltanschauung ist sich ihrer historischen Bedingtheit bewußt. Alle vier Punkte benötigen, um heute recht verstanden werden zu können, ausführlicher Explikation.

1. Die Kunst wird sich erst in der Gegenwart erfüllen. Diese Behauptung steht in dia-metralem Gegensatz zu Hegels Konstatierung des Endes der Kunst in der Gegenwart und sie markiert die entscheidende Differenz zwischen Hegel und seinen Schülern. Hegel behauptet nicht etwa, daß Kunst in der Gegenwart nicht mehr möglich sei. Aber er erkennt am Verfall der romantischen Kunst, daß die Kunst ihren höchsten Anspruch unwiederbringlich verloren hat. Die Kunst ist für ihn nicht mehr in der Lage, die „Wahrheit“, d.h. „die lebendige Welt“ darzustellen. Hegel: „Die Schönheit ist viel mehr der Schleier, der die Wahrheit bedeckt, als die Darstellung derselben.“¹³ Um ihre höchste Bestimmung, Weltdeutung zu erfüllen, müßte die Kunst den Menschen und seine umgebende Welt als Totalität adäquat darstellen. Das ist ihr in der Gegenwart nicht mehr gegeben. Die Moderne ist ausgezeichnet durch das Aufsigeworfensein des Subjekts: es ist in sich vertieft und kann seine Entzweigung mit der Welt nur noch reflektieren. Allein der Geist und damit die Philosophie kann diese Kluft ertragen und auf den Begriff bringen. Totalität, Ganzheit als schlüssiges Bild oder im Bild zu fassen, ist dem Modernen verstellt. Hegel: „Die Subjektivität des Künstlerls (steht) über ihrem Stoffe und ihrer Produktion“.¹⁴ Nun ist das Entscheidende, daß Hegel diese Entzweigung dem Individuum durch das Christentum ins Bewußtsein gekommen und er den Menschen noch in der Gegenwart in eben diesem Bewußtsein verharren sieht. Daraus ergibt sich sein dreistufiges Geschichtsbild. Dem orientalischen oder symbolischen Zeitalter, in dem die Setzung von Bedeutung noch willkürlich erfolgte, eben symbolisch, die Übereinstimmung von Bild und Bedeutung eine bloß angenommene ist, folgt das klassische, in dem Form und Inhalt eins sind, äußere und innere Gestalt zusammenfallen, das Kunstprodukt Schönheit objektiv darstellt. Diese Einheit kann letztlich aber nur als je besondere anschaulich werden, der absolute Geist erscheint nicht in ihr. Im dritten Zeitalter, dem christlichen oder romantischen kommt der Geist zwar zu sich selbst, aber er findet keine vollkommene Gestalt der Erscheinung mehr, Form und Inhalt klaffen erneut auseinander, der romantische Künstler ist sich jedoch dessen bewußt und reflektiert diesen Bruch. Vischer konzipiert seine Zeitalterabfolge anders. Er wirft Hegel vor, er habe die Moderne, die uns „die Welt erst geschenkt hat“ nicht begriffen, er habe die „ungeheure Kluft“,¹⁵ die

uns von der mittelalterlich-christlichen Welt trennt, nicht wahrgenommen und die Selbstauflösung des Christentums seit der Reformation, verstärkt noch durch die Aufklärung, nicht realisiert.¹⁶ Vischer 1844 in seinem „Plan zu einer neuen Gliederung der Ästhetik“: „Indem ich nun das Moderne als eine selbständige Hauptform des ästhetischen Ideals aufstelle, halte ich dennoch die dreigliedrige Einteilung dadurch fest, daß ich die orientalische Phantasie nicht als eine eigene Form aufstelle, sondern nur als eine vorbereitende unter das antike Ideal subsumiere.“¹⁷ Das antike Ideal ist durch seine Objektivität der Naturschönheit analog, das romantische entspricht der subjektiven Schönheit oder Phantasie. Allein im modernen Ideal werden die Gegensätze von subjektiv und objektiv aufgehoben. „Der kritische Geist,“ schreibt Vischer, „der mit der Reformation durchbricht, hat dieses Werk vollbracht, die Subjektivität sich selbst zurückgegeben. Die Phantasmen, die Mythen sind nun zu Ende. Das Subjekt, indem es sich selbst gewonnen hat, stellt sich eben hiermit auch das Objekt klar gegenüber und sieht die Welt wie sie ist.“¹⁸ Für Vischer ist auch das Christentum Mythos. Mythos und Symbol kennzeichnen das romantische Zeitalter, was wir noch davon haben, kommt auf uns in Form der Allegorie. Denn: „Die Allegorie ist nichts anderes als das Symbol und der Mythos, die nicht mehr geglaubt werden. Götter, Maria, Heilige, jüngste Gerichte sind jetzt tote Allegorien. Zugleich werden durch einen willkürlichen Akt des Verstandes deutlich gedachte Ideen in neue Bilder gesteckt und so neue Allegorien geschaffen. Die Allegorie ist das Merkmal einer zerfallenen Kunst, das Ende des Mythen bildenden Ideals, in der neuen Kunst als Verirrung zu verfolgen oder nur als vereinzelte Nothilfe zu dulden.“¹⁹ Die Konsequenz aus diesen Bemerkungen: Vischer lehnt für die Gegenwart die komplette tradierte Ikonographie ab. Neugeprägte Allegorien sind überflüssig und abwegig, da sie nur das direkte begriffliche Beimnamennennen verhindern. Nun mag sich der Kunsthistoriker fragen, was ihm das bisher vorgetragene Stückchen immanenter Philosophiegeschichte nützt. Dreierlei, könnte man antworten. Zum einen bilden diese Geschichtskonzepte die Basis für einen neuen Kunstentwurf, zum zweiten bieten sie der entstehenden Kunstgeschichte ein Interpretationsmodell für historische Kunst und drittens liefern sie der Kunstkritik eine Handhabe, zeitgenössische Kunst zu beurteilen. Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft werden geschichtsphilosophisch bedacht, von einem Konzept, das sei noch einmal betont, das sich seiner historischen Relativität bewußt ist, das seine ästhetische Begrifflichkeit dialektisch findet, denn der kunstgeschichtliche Stoff der Ästhetik, das Kunstwerk als Geschichtsquelle, ist Reibungsfläche und Maßstab begrifflicher Definition. Vischers Mitstreiter Hotho, dem wir die Mitschrift von Hegels Ästhetik verdanken, hat das deutlich ausgesprochen: „Denn als höchsten wissenschaftlichen Zweck habe ich mir die Aufgabe gestellt, die Ästhetik nur in innigster Verbindung mit der Kunstgeschichte zu behandeln, um in dieser Weise durch die geschichtliche Entwicklung der Künste, die Rechtfertigung und Gewährung der allgemeinen ästhetischen Prinzipien zu liefern.“²⁰ Der ungeduldige Kunsthistoriker mag nun weiter fragen, theoretisch sei dies ja schön und gut, doch was habe dieser Ansatz der interpretatorischen Praxis

zu bieten. Dazu ist vorab folgendes zu sagen. Wenn eine Wissenschaftsmethode sich nicht nur als eine mechanistische, positivistische Stoffbewältigungsstrategie begreift, dann ist es ihr aufgegeben, ihr eigenes Vorgehen theoretisch zu reflektieren. Das ist eine, wenn auch selten genug beherrschte Binsenweisheit. Wissenschaftsgeschichtlich läßt sich nachweisen, daß ein je die gegenwärtigen Bedingungen reflektierender Methodenansatz, und mag er sich auf Dauer als noch so unhaltbar erweisen, erkenntnisfördernd ist. Ein Beispiel mit weitreichenden Konsequenzen für die Kunstgeschichte sei angeführt.

Wenn Kant feststellt, daß das Individuum sich in der Gegenwart als autonomes bürgerliches Rechtssubjekt konstituiert, dann wissen wir heute, daß diese Autonomie nur eine Scheinautonomie war und ist. Kant jedoch führte der Gedanke konsequenterweise auch zur Konstatierung des autonomen Künstlers und schließlich zur Annahme bestimmter autonomer künstlerischer Mittel. Wiederum: daß diese autonomen Mittel, in Kants Fall vor allem die Zeichnung, die Linie, ihre Autonomie dadurch gewinnen sollen, daß sie der reinen Idee am nächsten, am immateriellsten sind,²¹ mag uns fragwürdig erscheinen. Daß die Linie jedoch im künstlerischen Organismus Selbstwert haben kann, daß sie gegenstandsfixierend und künstlerisch autonom zugleich sein kann, ist mit Kants Formulierung, man kann ruhig sagen, entdeckt worden. Die Frühromantiker z.B. konnten diesen Gedanken nutzen und etwa mit seiner Hilfe das Problem, das sich aus der erfahrenen Diskrepanz von Zeichen und Bedeutung, oder, anders ausgedrückt, von Zeichnung und Vorbild, ergab, formulieren.²² Sie konnten diese Diskrepanz als neuen und vor allem eigentlichen Inhaltsträger begreifen. Runge etwa schöpft diesen Sinn aus der Doppelfunktion seiner Zeichen als Ornament und Gegenstandsbezeichnung. Der unaufgelöste Rest fungiert in der Sprache der Romantik als Denkstein, Reflexionsanstoß.²³ Kant hätte diesen Gedanken nicht gutgeheißen, Hegel hat ihn verdammt. Hegel selbst aber hat den Kantschen Gedanken aufgegriffen und weitergeführt, er entdeckte den autonomen Wert der Farbe wie Kant den der Linie.

Dies führt uns zu unserem zweiten Punkt, in dem Vischer davon spricht, daß die Kunst allein der naturgemäßen Wirklichkeit verpflichtet ist. Vischer modifiziert hier einen entscheidenden Gedanken Hegels, der der Kunstgeschichte ganz neue Sachgebiete eröffnet hatte und an dem zudem die Fruchtbarkeit des Hegelschen Systems für die Kunstgeschichte in methodischer Hinsicht am deutlichsten zu Tage tritt. Alle mit der Kunstgeschichte befaßten direkten und indirekten Hegelschüler haben hieran angeknüpft: Vischer, Hotho, Rosenkranz, Schnaase oder auch der erste ordentliche Professor für Kunstgeschichte an der Universität Bonn, Anton Springer, der bei Vischer über Hegels Philosophie promoviert hatte. Wenn Hegel der Farbe autonome Qualitäten attestiert, dann entwertet er damit indirekt die Rangordnung der Gegenstände, ja überhaupt die Kategorie des Inhaltlichen. Dies ist nach Hegel gerechtfertigt durch die Tatsache, daß das Individuum in der Gegenwart in die eigene Subjektivität vertieft ist, für die auch die Erfahrung des Zufälligen, Momentanen und Partikularen wichtig sein kann im Prozeß der Selbsterfahrung und Selbstentäußerung. In

Hegels Worten: die Malerei darf „nicht bei dieser Vertiefung in das Gehaltvolle der Subjektivität und deren Unendlichkeit stehenbleiben, sondern sie hat die Besonderheit, das, was sonst nur das Beiwesen, die Umgebung und den Hintergrund gleichsam ausmacht, selbständig zu entlassen und frei zu machen. In diesem Fortgange nun vom tiefsten Ernste zur Äußerlichkeit des Partikularen muß sie bis zum Extrem der Erscheinung selbst als solcher, d.h. bis dahin durchdringen, wo aller Inhalt gleichgültig und das künstlerische Scheinmachen das Hauptinteresse wird. Mit höchster Kunst sehen wir die flüchtigsten Scheine des Himmels, der Tageszeit, der Waldbeleuchtung, die Scheine und Widerscheine der Wolken, Wellen, Seen, Ströme, das Schimmern und Blinken des Weins im Glase, den Glanz des Auges, das Momentane des Blicks, Lächelns usf. fixieren. Die Malerei schreitet hier vom Idealischen zur lebendigen Wirklichkeit fort.“²⁴

Diese lebendige Wirklichkeit, beseelt durch das betrachtende Subjekt, ist gegenständlich tendenziell gleichgültig, sie umfaßt den ganzen Bereich der Alltäglichkeit. Die Malerei jedoch läßt uns diese Gegenstände auf Grund ihrer farbigen Erfassung mit interesselosem Wohlgefallen betrachten, sie „führt uns die Gegenstände als Selbstzweck in ihrer eigentümlichen Lebendigkeit näher“.²⁵ Denn: „Je geringfügiger nun, im Verhältnis zu religiösen Stoffen, die Gegenstände sind, welche diese Stufe der Malerei als Inhalt ergreift, desto mehr macht hier gerade die *künstlerische* Produktion, die Art des Sehens, Auffassens, Verarbeitens, die Einlebung des Künstlers in den ganz individuellen Umkreis seiner Aufgaben, die Seele und lebendige Liebe seiner Ausführung selbst eine Hauptseite des Interesses aus und gehört mit zu dem Inhalt.“²⁶

Der künstlerische Prozeß als Inhalt des Kunstwerkes: das in der Tat hat der Kunstgeschichte ganz neue Möglichkeiten eröffnet. Hegel hat als erster die besonderen Qualitäten der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts zu würdigen gewußt. Seine Schüler haben einen ganzen Forschungszweig daraus werden lassen. Hotho schreibt in seiner „Geschichte der deutschen und niederländischen Malerei“, 1842 ganz in Hegels Sinn, „daß die volle Wundersphäre des Colorits einerseits sich nur innerhalb der Particularität der Gestalten, Charaktere und Situationen ausbildet, andererseits den Augenblick des subjektiv innerlichen Lebens sich zum Zwecke setzt“.²⁷ Vischer, der 1844, also im Jahre seiner Antrittsvorlesung, ausführlich Hothos Arbeit in Form einer eigenen Abhandlung unter dem Titel „Deutsche Kunstgeschichte“ besprach, faßt die Konsequenz aus Hothos Überlegungen zusammen: „Je dürftiger an sich diese Stoffe scheinen, je weniger Größe sie dem Künstler entgegenbringen, gerade desto mehr Vertiefung und innere Poesie bedarf es von seiner Seite. Das Partikulärste und Einzelste ist jetzt in der Malerei berechtigt, sie läßt ihre Sonne scheinen auch über die Häßlichen und Niedrigen, man muß nicht mehr schön sein, um gemalt zu werden, da gilt kein idealer Gattungstypus, kein konventionelles Idealisieren mehr; desto tiefer muß die Konzeption, desto größer die praktische Meisterschaft sein ...“.²⁸ Eines an dieser Konzeption ist auffällig: sie greift zentrale Pfeiler der klassizistischen Kunsttheorie an und gibt dennoch deren Basis nicht auf. Das ist schon bei Hegel der Fall, und das bleibt auch bei Vischer so.

Damit kämen wir zu unserem dritten Punkt, in dem es heißt: die Weltanschauung, die diese Kunst trägt, ist das Produkt freier weltlich sittlicher Bildung, sie betrachtet allein die innerweltlichen Dinge, sieht sie jedoch im Lichte der Unendlichkeit. Die klassizistische Kunsttheorie stützt sich bei ihrem idealistischen Anspruch in erster Linie auf eine Rangordnung der Gattungen und Stoffe, sie wird kontrolliert durch die normenwiderspiegelnde Instanz des Dekorum. Die Malweise etwa ist in dieser Konzeption nur eine abhängige Variable. Diese Rangordnung mit der Historienmalerei an der Spitze, geschult an der Systematik und Begrifflichkeit der antiken Rhetorik, bleibt über Jahrhunderte im Großen und Ganzen unverändert. Erste Angriffe, die ihre Gültigkeit in Frage stellen, finden sich, sieht man von Vorstufen am Ende des 17. Jahrhunderts im Rahmen der „Querelle des Anciens et des Modernes“²⁹ ab, erst im späteren 18. Jahrhundert, etwa bei Diderot oder bei Schiller. In seinem „Essai sur la peinture“ sagt Diderot, ihm scheine zwar die Unterteilung der Malerei in vor allem Genremalerei und Historienmalerei sinnvoll. Doch müsse man die dargestellten Dinge selbst einer genaueren Prüfung unterziehen. Nach der traditionellen Klassifizierung müsse man etwa die Bilder von Greuze zum Genre schlagen; das sei jedoch ganz falsch, ihr hoher moralischer Anspruch rechtfertige durchaus ihre Zuordnung zur Historie. Zudem seien die Übergänge zwischen den Gattungen fließend. Vom Kunstrang her, das ist die entscheidende Neuerung bei Diderot, sind beide ohnehin gleich zu werten. Ihre Ziele seien verschieden, der Historienmaler folge stärker seiner Einbildungskraft, der Genremaler mehr der Wahrheit der Realität. Die bürgerliche Historie, eine Art mittlerer Stufe, wie sie sich bei Greuze finde, sei auf Grund ihres starken Realitätscharakters mehr auf den „effet“ angewiesen, bei ihr komme es auf die „magie de l'art“ an.³⁰ Also auch hier beginnt u.a. die Autonomie der Mittel die Grenzen der Gattungen aufzulösen. Es sei vermutet, daß diese Diderotsche Passage Hegel geläufig gewesen ist, sie gibt seine Theorie in nuce. Aber auch Schillers Bemerkungen zum Gattungsproblem in „Naiv und sentimentalisch“ scheinen dem Hegelkreis wichtig gewesen zu sein. Wenn nämlich Hotho behauptet, bei der Unterscheidung der Gattungen Historie und Genre habe man nicht an einen Unterschied der Gegenstände, sondern der Auffassungsweise zu denken,³¹ dann erinnert dies stark an Schillers Feststellung mit der Bestimmung eines Stückes als Satire, Elegie und Idylle seien nicht bestimmte fest definierte Gattungen gemeint, sondern Empfindungsweisen, von denen theoretisch auch mehrere zugleich in einem Stück auftauchen könnten.³² Nicht also die gattungsmäßige Zuordnung entscheide über den Charakter und die Bedeutung eines Stückes, sondern die Behandlungsweise. Die Gattung wird zum Modus. Gelegentlich führt diese Bedeutungsverschiebung zu begrifflichen Ungenauigkeiten, so wenn Hotho schreibt, „was die Gattungen einer Kunst bestimmen soll, muß der Art sein, daß sich daraus die gesamte innere und äußere Behandlung herleiten läßt“,³³ die Gegenstandsbereiche werden also paradoxerweise nicht durch die Stoffe, sondern durch die Behandlung bestimmt. Mit den Gattungen sind also hier Stilformen oder Tonlagen gemeint. Die Kunstgeschichte beginnt, wenn auch noch tastend, ihre eigene Begrifflichkeit zu entwickeln. Vischer

referiert in seiner Rezension Hothos Gattungsbemerkungen und bemängelt die begriffliche Inkonsequenz. Er will weiterhin die Gattungen durch die Stoffe bestimmt sehen, aber: Sache und Stil gehörten zusammen. Es sei vorzusetzen, „daß je eine andere Weltanschauung eine andere Welt von Gegenständen samt dem ihnen entsprechenden Stil mit sich brachte“.³⁴ Die Entscheidung über die Rangordnung der Gattungen und Gegenstände wird damit an die Geschichte verwiesen. Diese Situation sei für den gegenwärtigen Künstler prekär; Vischer schon 1842: „Reflektierend und wählend steht jetzt der Künstler über allen Stoffen, die jemals vorhanden waren und sieht den Wald vor Bäumen nicht“.³⁵ Der Historismus droht, die Kunst zur Kunstgeschichte zu machen. Bei seiner drastischen Rezension von Friedrich Overbecks Bild „Triumph der Religion in den Künsten“ hat Vischer 1841 diese Tendenz kritisch auf den Nenner gebracht: „Die Kunst biegt sich auf sich zurück und macht sich selbst zum Gegenstand“.³⁶ Dabei habe die Gegenwart nur endlich einzusehen, daß sie sich nicht mehr in einer Epoche eines christlich transzendenten, sondern eines endgültig immanenten Ideals befände. Der Künstler hat die Aufgabe, in jedem Gegenstand gleichermaßen die Anwesenheit des allumfassenden Geistes, der Idee anschaulich werden zu lassen, er vermag dies vermittle seiner Gestaltungsfähigkeit. Von daher fordert Hotho, wir müssen „hauptsächlich den falschen Gegensatz von vermeintlich hohen und niedrigen Gegenständen ein für allemal als prosaisches Vorurtheil austilgen“.³⁷ Im Zeitalter der Immanenz hat der Künstler damit nach Vischer drei Zweige auszubilden: „Darstellung der unbeseelten Natur – Landschaft; Darstellung des menschlichen Lebens in seiner anspruchslosen Wirklichkeit ohne Erhebung in einen großen historischen Moment – Genre; Darstellung des Menschenlebens im Durchbruch der großen historischen Tat und des tragischen Schicksals, kurz der Idee – geschichtliche Gemälde“.³⁸ Zu letzterem heißt es, es sei Aufgabe der Gegenwart „die Wirklichkeit in ihren höchsten, weltgeschichtlichen Momenten aufzufassen und so als höchsten Zweig das rein historische Gemälde zu schaffen, worin der Menschheit ihr innerer göttlicher Geist, den Völkern ihr eigenes großes Los entgegentritt“.³⁹ Die Vergegenwärtigung des historischen Ereignisses dient also der Findung nationaler Identität. Eines ist allen drei Zweigen eigen. Sie sollen mittels der Behandlung das Zeitmoment anschaulich werden lassen und es mit dem absoluten Geist versöhnen. So wie das Landschaftsbild den flüchtigen atmosphärischen Augenblick festhält, das Genrebild einen präzisen Punkt einer an sich belanglosen Handlung, so soll das geschichtliche Gemälde das einmalige individuelle historische Ereignis der Gegenwart zur Verfügung stellen. Der geschichtliche Moment selbst, heißt es in Vischers Antrittsvorlesung, ist unvollkommen, der Geist spricht sich nicht rein in ihm aus,⁴⁰ die Kunst jedoch soll diesen reinen Geist zum Vorschein bringen. In Vischers „Ästhetik“ wird dieser Gestaltungsprozeß folgendermaßen beschrieben: „Der Maler nimmt die Welt zu einem tiefer verarbeitenden Durchdringungsprozesse in sein Inneres herein, löst ihre Objektivität in der subjektiven Stimmung verzehrender auf, um sie als eine durchbildete, durchkochte wieder zu objektivieren“.⁴¹ Damit läßt sich etwa auch das Häßliche in der Kunst als, wie Vischer schreibt, „indi-

rekte Idealisierung“⁴² legitimieren. Denn das Häßliche ist an sich rein äußerlich negativ, aber, sagt der mit Vischer im Austausch stehende Rosenkranz in seiner „Ästhetik des Häßlichen“ von 1853: das „Reinigen des Häßlichen vom Unbestimmten, Zufälligen, Charakterlosen, ist ein Act der Idealisierung, die nicht im Hinzuthun eines dem Häßlichen fremden Schönen, sondern in der prägenden Hervorkehrung derjenigen Elemente besteht, die es zum Gegensatz des Schönen stempeln und in denen, so zu sagen, seine Originalität, als die des ästhetischen Widerspruchs liegt.“⁴³ Das Häßliche ist nach Rosenkranz eine Secundogenitur des Schönen,⁴⁴ als solche macht sie das Schöne erst recht sichtbar. Seine autonome Form gewinnt das Häßliche in der Karikatur, denn sie geht von einem disharmonischen Moment eines Gegenstandes aus und gestaltet alle übrigen Teile nach seinem Maße, das macht ihre schließliche Harmonie aus. Rosenkranz: „Ihre Desorganisation muß organisch werden.“⁴⁵ Diese Definition der Karikatur leitet die Qualitäten der Gattung wiederum aus der künstlerischen Arbeit ab, sie liefert damit der Kunstgeschichte erneut das Instrumentarium zur Behandlung eines ganzen Kunstfeldes. Sie leistet, isoliert betrachtet, das muß kritisch angemerkt werden, jedoch auch einer gänzlich immanenten Formanalyse Vorschub. Diese Gefahr lief sie in der philosophischen Systematik eines Friedrich Theodor Vischer noch nicht. Denn dort bleibt jedes künstlerische Idealismusprodukt in der Bindung an die lebendige Wirklichkeit bzw. die Geschichte. Damit sind wir beim vierten Punkt, der davon sprach, daß die Weltanschauung sich ihrer historischen Bedingtheit bewußt ist.

Vischers Konzept eines idealistischen Realismus⁴⁶, das die Überzeugung von der Immanenz des Geistes voraussetzt, ist insofern vormärzlich, als es einem optimistischen teleologischen Geschichtsbild verhaftet ist. Vischer erwartet für die nahe Zukunft mit geschichtlicher Notwendigkeit den absoluten Höhepunkt einer nun endlich von aller Transzendenz freien Kunst in einem demokratischen vernünftigen Staatswesen; er sieht eine synchrone Staats- und Kunstentwicklung. Nach den Erfahrungen von 1848 bricht ihm diese Konzeption schrittweise zusammen. Zuerst nimmt er noch ein logisches Bewegungsprinzip der Geschichte an, das dem Menschen jedoch nicht einsehbar ist; allein in einer nun plötzlich der Geschichte enthoben gedachten Kunst ist für ihn die Hoffnung auf eine bessere Zukunft aufgehoben. Schließlich gibt er auch dieses Konzept preis, begreift die Kunst nur noch als schönen Schein, dessen Täuschung man sich auf dem Wege der Einfühlung bewußt hingibt, weil man weiß, daß die Psyche diesen punktuellen Trost braucht. Im Laufe seines späteren Lebens löst Vischer seine eigene „Ästhetik“ Schritt für Schritt auf.⁴⁷

Dieser Prozeß findet seine Entsprechung in der Geschichte der Kunstgeschichte. Er ist vielleicht am deutlichsten zu verfolgen an der Entwicklung von Vischers Schüler Anton Springer und an dessen Auseinandersetzung mit seinem Lehrer. Unser Bild des Begründers der Bonner kunsthistorischen Tradition ist geprägt von seiner Autobiographie „Aus meinem Leben“ von 1892. Aus der Rückschau versucht Springer seine frühere Hegel-Anhängerschaft als jugendlichen Irrtum abzutun, dabei spielt er Kunst und Geschichte gegen Philosophie und Ästhetik aus, zieht gegen die, wie

er nun meint, spekulativen Abstraktionen der Hegelianer zu Felde. Sein Ziel, eigentlicher Kunsthistoriker zu werden, sieht er in seiner Entwicklung erst erreicht, als er alle kategoriale Ästhetik über Bord geworfen habe zugunsten reiner historischer Forschung einerseits und eines Sich-Vertiefens in „die eigentümliche Natur der einzelnen Meister“⁴⁸ andererseits. Die kunstgeschichtliche Historiographie, soweit sie überhaupt existiert, hat dieses grobe Raster dankend aufgegriffen.⁴⁹

Der Springersche Entwicklungsprozeß hat sich, schaut man etwas genauer hin, etwas anders abgespielt. 1845 lernte der gerade 20-jährige Springer in Berlin Hotho kennen, zeigte ihm einen Aufsatz über die gegenwärtige Münchener Kunst, von dem dieser angetan war und den er mit einem Empfehlungsbrief an Schwegler schickte, den Redakteur der junghegelianischen Tübinger „Jahrbücher der Gegenwart“, deren wichtigster Mitarbeiter Friedrich Theodor Vischer war. Springer sah in der Münchener Kunstblüte ein gänzlich künstliches, aufgepfropftes Produkt, das nicht im geringsten im Volksboden verwurzelt sei. Vischer stimmte ihm grundsätzlich zu, modifizierte und mäßigte Springers drastischen Angriff in einem ergänzenden Aufsatz ein wenig. In München erregte der Aufsatz großen Ärger, die Augsburger Allgemeine schritt zur Verteidigung.⁵⁰ 1846 erschien der erste Band von Vischers „Ästhetik“; Springer war begeistert, kam 1847 nach Tübingen, wurde freundlich von Vischer aufgenommen, der hoffte, ihm eine Stelle als Kunsthistoriker verschaffen zu können, um so seine eigenen theoretischen Forschungen auf stofflichem Sektor ergänzt zu bekommen. 1848 promovierte Springer bei Vischer über Hegels Philosophie der Geschichte, nicht, wie man lesen kann, mit einer Schrift gegen Hegel. Zwar wollte er Hegels System verbessern, aber nur, wie er selbst schreibt, um das Hegelsche Werk fortzusetzen. Das wollten Hegels Schüler noch allemal. So galt etwa für die Philosophiegeschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts Vischer als Vollender Hegels, wenn ihm das etwa auch der Kunsthistoriker und Ästhetiker Max Schasler streitig machen wollte.⁵¹ Übrigens: über diesen Linkshegelianer, der aus politischen Gründen nie in eine beamtete Stelle kam, der aber immerhin Herausgeber des wichtigsten kunsthistorischen Organs nach 1848, des „Deutschen Kunstblattes“ war, wissen wir bisher so gut wie nichts. Seine wichtigen Aufsätze über den Zustand der Historienmalerei sind nur vor der Folie des Hegelschen Geschichtsbegriffes und der Diskussion über die Historienmalerei im Vischer-Kreis zu verstehen. Sie sind von einigem direkten Einfluß auf die deutsche Historienmalerei gewesen. Die Geschichtsbilder Kaulbachs etwa zeigen einen deutlichen Reflex dieser Debatte.⁵²

Springer fraß sich nach 1848 in Paris erst einmal durch alle erreichbaren Lehrbücher zur Nationalökonomie, weil er zu der Einsicht kam, der Gang der Geschichte lasse sich nur aus der Wirtschaftsentwicklung begreifen. Er plante bereits, eine Geschichte der Kunst zu entwerfen. Vischer hatte dieses Projekt ursprünglich mit einem Stuttgarter Verleger vereinbart, war aber nie dazu gekommen, es auszuführen. Er bat Springer, es zu übernehmen. Dieser hatte sich 1852 in Bonn niedergelassen, als sich dort die Möglichkeit der Habilitation bot. Er hatte inzwischen seine „Kunsthistorischen Briefe“ publiziert, die den bezeichnenden Untertitel „Die bildenden Künste

in ihrer weltgeschichtlichen Entwicklung“ trugen. Sie wurden als ausreichende Habilitationsqualifikation angesehen. Dieser Typus der kunsthistorischen Briefliteratur war seit Karl Schnaases „Niederländischen Briefen“ von 1834 geläufig, denen es ebenfalls darauf ankam, Kunstgeschichte in die „innere Einheit der Geschichte“ einzubringen⁵³. Dagegen verblüfft das Thema von Springers Probevorlesung, es heißt: „Die Kunstgeschichte vertritt und ersetzt vollständig die sogenannte Wissenschaft der Ästhetik, welche letztere, weit entfernt eine reale Kunsterkenntnis zu schaffen, nur einen dialektischen Wert besitzt“. Hier ist der Bruch mit Vischer und den Hegelianern deutlich. So konnte auch sein „Handbuch der Kunstgeschichte“ von 1854, das die Einlösung des ursprünglichen Vischerschen Projektes darstellte, Vischer nicht mehr recht befriedigen. Er schrieb zwar das Vorwort, begriff es aber als notwendige geschichtsphilosophische Ergänzung des bloß historischen Springer-Textes, dem nach Vischers Meinung das „Allgemeine“ und „Charakterisierende“ fehle.⁵⁴ Doch Springer half vorläufig diese Zuwendung zur „reinen“ Geschichte noch nichts, sein Antrag auf eine ordentliche Professur wurde 1856 wegen seiner politisch-philosophischen Vergangenheit abgelehnt. Er mußte bis 1860 warten. Daß Springers kunsthistorische Methode jedoch auch später nicht gänzlich positivistisch geworden ist⁵⁵, zeigt sein Rückblick auf die frühe Bonner Zeit in seinen Lebenserinnerungen: „Allmählich gewann ich die Überzeugung, daß die wissenschaftliche Kunstgeschichte erst geschaffen werden müsse. Aber auch für die historische Methode war es von Vorteil, daß ich gezwungen war, stets ein größeres Ganzes zu überblicken, die richtigste, der inneren Entwicklung des Stoffes entsprechende Gliederung zu überprüfen, überall den Wurzeln, Blüten und Früchten, dem Wachstum der Kunstperioden nachzuspüren, den Einfluß der Volksbildung, der herrschenden Anschauungen auf das Kunstleben zu übersehen.“⁵⁶ Zwar zeichnet sich bereits ein biologistisches, gänzlich immanentes Entwicklungsmodell ab, in dem die Kunst die Funktion übernimmt, die Geschichte zu ästhetisieren, ihre Widersprüche zu überblenden, Geschichte nur noch das dürre faktische Gerüst abgibt, in dem sich autonome Kunstprozesse abspielen, aber immer noch möchte Springer auf der anderen Seite Gesamtprozesse darstellen. Zwar heißt es bei ihm, die Kunstgeschichte „soll die Erscheinung des Schönen in ihrer zeitlichen Bewegung darstellen, die innere notwendige Entwicklung des künstlerischen Ideals schildern“, aber es heißt auch noch „sie soll aber auch gleichzeitig von der Phantasiethätigkeit der mannichfachen Völker ein anschauliches Bild entwerfen und den Zusammenhang derselben mit den übrigen geschichtlichen Lebenskreisen aufweisen“.⁵⁷ Also noch sieht er die Kunst durchaus in die allgemeine Geschichtsentwicklung eingebettet, aber die Geschichte selbst ist ihm unproblematisch geworden, sie erklärt sich aus den Quellen selbst, eine dialektisch gewonnene Begrifflichkeit ist dafür vonnöten. Die Fülle der neu gewonnenen faktischen Kenntnisse trieb schrittweise die positivistische Spezialisierung des Kunsthistorikers voran, und der Geschichte ihren Sinn für die Gegenwart aus. Methode ist nur noch Strategie zur Bewältigung der Materialfülle. Die Kunstgeschichte als Wissenschaft, kann Springer sagen, ist von den anderen Disziplinen durch den Gegenstand, nicht aber durch die

Methode unterschieden.⁵⁸ Die jedoch scheint objektiv zu sein, von quasi naturwissenschaftlichem Standard. Vischer war sich dieser Problematik bewußt. Als er 1865 den Karlsruher Lehrstuhl für Kunstgeschichte angeboten bekam, sah er sich resignierend den auf ihn zukommenden Anforderungen nicht gewachsen. Die Masse des neu zu Tage getretenen Stoffes sei eine so ungeheure, daß er, der sich für die wissenschaftliche Ästhetik interessiere, nicht mehr nachkomme⁵⁴. Die Ästhetik begann daran zu zweifeln, ob sie in der Lage sei, all den anderen Fächern Sinn zu geben, wie Vischer es in seiner Antrittsvorlesung propagiert hatte. Wenn Vischer feststellen muß: „in der Kunstgeschichte hinkt man mit dem Wort mühsam dem Objecte nach“,⁶⁰ so behauptet Springer, daß „die spekulative Ästhetik immer nur ... der Geschichte ... nachhinke“⁶¹. Die Kunstgeschichte hat die Sprache verloren, die Ästhetik die Geschichte, was beiden nun fehlt, ist ein gemeinsamer Geschichtsbegriff.

Vor diesem Dilemma stehen wir nach wie vor. Vischers Optimismus in seiner Antrittsvorlesung von 1844, vermögen wir nicht mehr zu teilen. Die Fülle des im Laufe von über 150 Jahren Kunstgeschichte zu Tage geförderten Materials allerdings ist nicht schon Rechtfertigung des Faches in seiner bestehenden Verfassung. Eine kurze Gewinn- und Verlustrechnung zum Schluß, nur am Beispiel Friedrich Theodor Vischers, mag zeigen, daß die Kunstgeschichte in ihrer Frühphase Fragestellungen abgestoßen hat⁶², die immerhin ansatzweise die Möglichkeit boten, ihr Selbstverständnis historisch-kritisch zu überprüfen.

1. Vischers Geschichtestheorie von der fortschreitenden Auflösung der Transzendenz zur gänzlichen Immanenz brachte ihm eine systematische Bestimmung etwa der Begriffe Symbol, Allegorie, Autonomie oder Realismus, damit eröffnete er
2. für die Kunstgeschichte den Blick auf gänzlich neue Stofffelder, z.B. die niederländische Malerei,
3. auf gänzlich neue Beurteilungskriterien, z.B. Linie und Farbe als Selbstwert oder den Produktionsprozeß als Sinn schaffende Komponente, lieferte für die zeitgenössische Kunst
4. ein Programm, das die Aufgaben Landschaft, Genre und historisches Bild formulierte, nicht ohne ihnen eine konsequente historische Definition zuzugesellen und ermöglichte schließlich
5. der Gegenwart die Überprüfung und Kritik klassischer Normen mit seiner Rechtfertigung des Häßlichen, Niedren, Alltäglichen, Momentanen und Zufälligen.

Da der offiziellen Kunstgeschichte heute eine geschichtstheoretische Fundierung abgeht, ist sie nicht in der Lage, dem Fach unserer historischen Situation dringliche Gegenstandsbereiche zuzuweisen, Beurteilungskriterien zu finden, die für uns relevant sind. Sie hat der gegenwärtigen Kunst nichts mitzuteilen und ist nicht fähig, unsere Normen aus ihrer Geschichte heraus zu überprüfen.

Welche Forderungen an die Kunstgeschichte könnten sich erheben?

1. Die Kunstgeschichte muß sich ihrer längst überfälligen Aufgabe zuwenden und ihre eigene Geschichte schreiben. Erste Ansätze in letzter Zeit lassen hoffen.⁶³

2. Wir brauchen wieder Handbücher, nicht bloße Stoffsammlungen, nicht Epochenüberblicke als Stilgeschichten, sondern problemgeschichtliche Überblicke. Es fehlen etwa Gattungsgeschichten mit einer dereinst daraus resultierenden Gattungstheorie; es fehlt eine Geschichte der Sehweisen, eine Geschichte des Zeichnens⁶⁴, eine Geschichte der Naturaneignungsprozesse, eine Geschichte der Körpermimik und Physiognomik, eine Geschichte des Symbols und der Allegorie, eine Geschichte der Kunsttheorie, eine Geschichte der kunsthistorischen Quellen oder der Überlieferungsformen, eine Geschichte der Kunstinstitutionen, eine Geschichte der Kunstpräsentation, eine Geschichte der künstlerischen Ausbildung, eine Geschichte der Rezeption, eine Geschichte der Normen und Normenverstöße. Die Liste ließe sich fortsetzen. So wären etwa nicht nur Handbücher vonnöten, sondern auch zusammenfassende biographische Überblicke, die versuchten, einzelnen Künstlern ihren historischen Ort zu geben.⁶⁵

Kurz und gut, wir sollten die uns überlieferte und anvertraute Kunst wieder einbetten in die Geschichte, aus der wir sie in einem langwierigen Prozeß, um sie genauer, detaillierter, näher und ausschließlicher sehen zu können, herausgelöst hatten.

Anmerkungen

- * Der vorliegende Text war – wie Vischers Rede – als Antrittsvorlesung gedacht. Das mag den gewissen, besonders im Schlußteil deutlichen, appellativen Charakter erklären. Er wurde beibehalten, auch wenn er die Probleme ein wenig verkürzen sollte; nur Anmerkungen wurden hinzugefügt.
Vischers Text, seine Vorrede zur Publikation und die Kommentare seines Sohnes Robert Vischer zu den Ereignissen um die Rede, in: F.Th. Vischer, *Kritische Gänge*, hrsg. v. R. Vischer, Bd. 1, zweite, vermehrte Ausgabe, Leipzig 1914, S. VIII f., S. 135-181 (im Folgenden = Vischer).
- 1 Vischer, S. 156.
- 2 Briefwechsel zwischen Strauß und Vischer, hrsg. von A. Rapp, 1. Bd. 1836–1851, Stuttgart 1952, S. 145 (22. September 1844).
- 3 Siehe W. Jens, *Eine deutsche Universität, 500 Jahre Tübinger Gelehrtenrepublik*, München 1977, S. 294.
- 4 Vischer, S. 180; die beste Zusammenfassung der Ereignisse bei Jens, op.cit. (Anm. 3), S. 275-297.
- 5 zitiert bei Jens, op.cit. (Anm. 3), S. 285.
- 6 Siehe dazu auch F. Schlawe, *Friedrich Theodor Vischer*, Stuttgart 1959, S. 180-189.
- 7 Briefwechsel zwischen Strauß und Vischer, op.cit. (Anm. 2), S. 162 (4. März 1845).
- 8 Vischer, S. 176.
- 9 ebenda.
- 10 ebenda.
- 11 ebenda, S. 177f.
- 12 ebenda, S. 179.
- 13 G.W.F. Hegel, *Jenenser Realphilosophie* (ed. J. Hoffmeister), II, *Die Vorlesungen 1805/06* (= Hegel, *Sämtliche Werke* (ed. G. Lasson), Bd. 20), Leipzig 1931, S. 265; siehe hierzu W. Oelmlücker, *Hegels Satz vom Ende der Kunst und das Problem der Philosophie der Kunst nach Hegel*, in: *Philosophisches Jahrbuch* 73, 1965-66, S. 75-94, bes. S. 78; zu Hegels These vom Ende der Kunst s. auch H.R. Jauß, *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt a. M. 1970, S. 112-114.
- 14 G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, Bd. 2 (= *Werke*, Bd. 14), Frankfurt 1970, S. 231.

- 15 F.Th. Vischer, *Kritische Gänge*, hrsg. v. R. Vischer, Bd. 4, zweite, vermehrte Ausgabe, München 1922, S. 174 f.
- 16 hierzu siehe W. Oelmüller, *Friedrich Theodor Vischer und das Problem der nachhegelschen Ästhetik* (= *Forschungen zur Kirchen- und Geistesgeschichte*, N.F. Bd. VIII), Stuttgart 1959, S. 71.
- 17 Vischer, *op.cit.* (Anm. 15), S. 175.
- 18 ebenda, S. 179.
- 19 ebenda, S. 178.
- 20 zitiert bei W. Waetzold, *Deutsche Kunsthistoriker*, 2. Bd., Leipzig 1924, S. 54, nach Hothos *Personalakten bei den Staatlichen Museen Berlin*; siehe auch H. Dilly, *Kunstgeschichte als Institution, Studien zur Geschichte einer Disziplin*, Frankfurt a.M., 1979, S. 198.
- 21 I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, Erster Teil, *Kritik der ästhetischen Urteilskraft*, § 14, in: ders., *Kritik der Urteilskraft und Schriften zur Naturphilosophie* (= I. Kant, *Werke in sechs Bänden*, hrsg. von W. Weischedel, Bd. 4), Darmstadt 1957, S. 305 f.
- 22 vgl. H. Meixner, *Romantischer Figuralismus, Kritische Studien zu Romanen von Arnim, Eichendorff und Hoffmann* (= *Ars poetica, Texte und Studien zur Dichtungslehre und Dichtkunst*, Bd. 13), Frankfurt a.M. 1971.
- 23 vgl. H. Meixner, *Denkstein und Bildersaal in Clemens Brentanos „Godwi“*, Ein Beitrag zur romantischen Allegorie, in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 11, 1967, S. 435-468.
- 24 G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, Bd. 3, (= *Werke*, Bd. 15), Frankfurt a.M. 1970, S. 36.
- 25 ebenda, S. 65.
- 26 ebenda, S. 66.
- 27 K.G. Hotho, *Geschichte der deutschen und niederländischen Malerei*, 1. Bd., Berlin 1842, S. 141.
- 28 F.Th. Vischer, *Kritische Gänge*, hrsg. v. R. Vischer, Bd. 5, zweite, vermehrte Ausgabe, München 1922, S. 162.
- 29 H.R. Jauß, *Einleitung zu: Charles Perrault, Parallèle des Anciens et des Modernes*. Mit einer einleitenden Abhandlung von H.R. Jauß und kunstgeschichtlichen Exkursen von M. Imdahl, (= *Theorie und Geschichte der Literatur und der Schönen Künste, Texte und Abhandlungen*, Bd. 2), München 1964; Jauß, *op.cit.* (Anm. 13), S. 67-106.
- 30 D. Diderot, *Essais sur la peinture*, in: *Oeuvres esthétiques*, Paris 1968, S. 725; siehe hierzu W. Hofmann, *Poesie und Prosa, Rangfragen in der neueren Kunst*, in: *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen* 18, 1973, S. 189 f.
- 31 Hotho, *op.cit.* (Anm. 27), S. 130.
- 32 zu Schillers Begriffspaar: P. Szondi, *Poetik und Geschichtsphilosophie I, Studienausgabe der Vorlesungen*, Bd. 2, Frankfurt a.M. 1974, bes. S. 162-183, das Kapitel ist in leicht geänderter Form vorher erschienen: P. Szondi, *Das Naive ist das Sentimentalische, Zur Begriffsdiagnostik in Schillers Abhandlung*, in: ders., *Lektüren und Lektionen*, Frankfurt a.M. 1973, S. 47-99; W. Busch, *Der sentimentalische Klassizismus bei Carstens, Koch und Genelli*, in: *Kunst als Bedeutungsträger, Gedenkschrift für Günter Bandmann*, hrsg. von W. Busch, R. Hausherr und E. Trier, Berlin 1978, S. 317-343.
- 33 Hotho, *op.cit.* (Anm. 27), S. 129.
- 34 Vischer, *op.cit.* (Anm. 28), S. 136.
- 35 ebenda, „Der Zustand der jetzigen Malerei“ (1842), S. 37.
- 36 ebenda, „Overbecks Triumph der Religion“ (1841), S. 7.
- 37 Hotho, *op.cit.* (Anm. 27), S. 131.
- 38 Vischer, *op.cit.* (Anm. 28), S. 137.
- 39 ebenda, S. 151.
- 40 Vischer, S. 179.
- 41 F.Th. Vischer, *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen, Vierter Teil, Die Kunstlehre, Bildnerkunst/Malerei*, München 1923², S. 228.
- 42 ebenda, S. 225.
- 43 K. Rosenkranz, *Ästhetik des Häßlichen, Faksimile-Neudruck der Ausgabe Königsberg 1853, Stuttgart-Bad Cannstadt 1968*, S. 43.
- 44 ebenda, S. 386 f.
- 45 ebenda, S. 390.

- 46 siehe besonders Vischer, op.cit. (Anm. 28), „Die Abdankung Carl V. von Louis Gallait und der Kompromiß der flandrischen Edeln von Carl de Biefve, Gedanken bei Betrachtung der beiden belgischen Bilder“ (1844), S. 89-95.
- 47 Oelmüllers Buch, op.cit. (Anm. 16) ist der Darstellung dieses Problems gewidmet; siehe auch Einleitung dess. zu F.Th. Vischer, Über das Erhabene und Komische, Frankfurt a.M. 1967.
- 48 A. Springer, Aus meinem Leben, Berlin 1892, S. 147.
- 49 siehe H. von Einem, Bonner Lehrer der Kunstgeschichte von 1818 bis 1935, in: 150 Jahre Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität zu Bonn 1818 - 1968, Bonn 1968, S. 413-416.
- 50 dazu Springer selbst: Springer, op.cit. (Anm. 50), S. 66ff.
- 51 s. Oelmüller, op.cit. (Anm. 16), S. 23.
- 52 siehe etwa M. Schasler, Die Wandgemälde Wilhelm von Kaulbachs im Treppenhaus des Neuen Museums zu Berlin, Berlin 1854; ders., Was thut der deutschen Historienmalerei Noth?, in: Die Dioskuren 7, 1862, S. 17-19, 25-27, 41-43, 49-51, 65-66, 75, 97-99, 105-106.
- 53 vgl. Vischer, S. 179.
- 54 siehe Schlawe, op.cit. (Anm. 6), S. 248; H. Janitscheck, Anton Springer als Kunsthistoriker, in: Springer, op.cit. (Anm. 50), S. 369.
- 55 hier unterscheidet sich meine Beurteilung von Springers Entwicklung geringfügig von H. Bredekamp, Einleitung in: Ferdinand Piper, Einleitung in die Monumentale Theologie, Eine Geschichte der christlichen Kunstarchäologie und Epigraphik, Nachdruck der Ausgabe Gotha 1867 (= Kunstwissenschaftliche Studientexte, hrsg. v. F. Piel, Bd. IV), Mittenwald 1978, S. 24.
- 56 Springer, op.cit. (Anm. 50), S. 223.
- 57 Springer im Handbuch der Kunstgeschichte, zitiert bei Janitscheck, op.cit. (Anm. 56), S. 360.
- 58 A. Springer, Kunstkenner und Kunsthistoriker, Ein Nachwort, in: Bilder aus der neueren Kunstgeschichte, Bd. 2, Bonn 1886², S. 395.
- 59 R. Rürup, Friedrich Theodor Vischer und die Anfänge der Kunstgeschichte an der Technischen Hochschule Karlsruhe, in: Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins 113, 1965, S. 422f.
- 60 ebenda, S. 423.
- 61 Springer, op.cit. (Anm. 50), S. 202.
- 62 hierauf hebt Bredekamp, op.cit. (Anm. 57), S. 30 nachdrücklich ab. Bredekamps Analyse macht deutlich, wie wichtig es wäre, die Bedeutung Hegels für die entstehende Kunstgeschichte im Zusammenhang seiner Schule zu untersuchen.
- 63 Dilly, op.cit. (Anm. 20); Bredekamp, op.cit. (Anm. 57); W. Bevrodt, Gottfried Kinkel als Kunsthistoriker, Darstellung und Briefwechsel (= Veröffentlichungen des Stadtarchivs Bonn, Bd. 23), Bonn 1979; vgl. ferner z.B. in den Kritischen Berichten: 1, 1973, H. 3 (Kemp); 3, 1975, H. 1 (Kemp); 3, 1975, H. 4 (Apitzsch/Hinz); 4, 1976, H. 2/3 (zu Antal); 6, 1978, H. 3 (Clausberg); 7, 1979, H. 6 (Dilly).
- 64 W. Kemp, „... einen wahrhaft bildenden Zeichenunterricht überall einzuführen“. Zeichnen und Zeichenunterricht der Laien 1500-1870. Ein Handbuch (= Beiträge zur Sozialgeschichte der ästhetischen Erziehung, Bd. 2), Frankfurt a.M. 1979, bewußt ist von einem Handbuch die Rede.
- 65 M. Warnke, Peter Paul Rubens, Leben und Werk (= DuMont-Kunst-Taschenbücher 51), Köln 1977; J. Held, Francesco Goya in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Reinbek bei Hamburg 1980. Beide reflektieren Aufgabe und Problem der Künstlerbiographie.