

Regine Prange

# Geschichte des Faches Kunstgeschichte

## I. Die Idee des Fortschritts. Kunsthistoriografie und -theorie von der Antike bis zur Romantik

*Die Mitte des 19. Jahrhunderts gegründete wissenschaftliche Disziplin Kunstgeschichte trat das Erbe einer bis in die Antike zurückreichenden Tradition der theoretischen und gelehrten Kommentierung von Kunst an. Von Plinius über Vasari bis zu Winckelmann wurde die Erzählung vom Fortschritt der Kunst entfaltet, eine Erzählung, die als Legitimation des sozialen Aufstiegs der Künstler diente und ein Ideal des Schönen begründete.*

Der kultische Gebrauch von Bildern beruht auf der Vorstellung unveränderlicher Präsenz des Heiligen in diesen; er schließt Individualität und Fortschritt aus. Kunstgeschichte im wörtlichen Sinn ebenso wie in der Bedeutung von Kunstgeschichtsschreibung wurde erst in Gesellschaften möglich, die aus einem mythischen Weltbild herauszutreten begannen: in der Antike und in der frühen Neuzeit. Die hier sich entfaltende, bis ins 20. Jahrhundert weitergereichte Idee einer fortschreitenden Höherentwicklung der Künste hat somit zwei Seiten. Sie ist Ausdruck des Verlustes einer im Kult selbstverständlichen Einheit von Mensch und Welt, da sie den Fähigkeiten und Fertigkeiten einzelner herausgehobener Personen, eben den Künstlern, jenen Akt der repräsentativen Aneignung von Welt zutraut, und nicht mehr ausschließlich der göttlichen Macht selbst oder ihrem Stellvertreter (Schamane, Priester). Auf der anderen Seite konserviert Kunst wie Kunsthistoriografie die metaphysische Kraft des Rituals, die seit der Aufklärung nur zum Teil in Frage gestellt wurden. Dazu gehören die Divinisierung des Künstlers und die Ausrichtung des Geschichtsprozesses an einem normativen Ideal, dessen Regeln aus der Natur

### Zur Autorin

Studium der Kunstgeschichte, Klassischen Archäologie, Neueren Geschichte und Soziologie in München und Berlin, Promotion 1990 über das ›Kristalline als Kunstsymbol‹, 1991–1998 wissenschaftliche Assistentin am Kunsthistorischen Institut in Tübingen, Habilitation 1998 über Piet Mondrian und das ›ikonoklastische Bild‹. Ab 1999 Professorin für Kunstgeschichte in Marburg, seit 2001 Professorin in Frankfurt a. M.



Abb. 1 (Vorseite)

Vitruv, *Zehn Bücher über die Baukunst*, Buch 2, Ed. 1796, übers. v. August Rode, Holzschnitt Cesariano 1521. »Als also [...] bei den Menschen ... ein Zusammenleben entstanden war [...], begannen in dieser Gemeinschaft die einen, aus Laub Hütten zu bauen, andere, am Fuß von Bergen Höhlen zu graben; einige abtnten auch die Nester der Schwalben nach [...]« (zit. n. d. Ed. Darmstadt 1987). Bild: Archiv.

abgeleitet werden und über dessen Erfüllung hinaus nur Verfall möglich scheint. Dieses wichtigste Kriterium der ›imitatio naturae‹ wurde sowohl für Architektur wie für Malerei und Plastik geltend gemacht und bestimmte Ursprung und Ziel der jeweils konzipierten Geschichtsprozesse.

Vitruv (geb. um 84 v. Chr.) hat in diesem Sinne die ›Urhütte‹ (Abb. 1, siehe auch 4.1; KAB 10/2002) an den Anfang der Architekturgeschichte gestellt. Aus den natürlichen Baustoffen Laub, Lehm und Reisig, in Nachahmung von Höhlen und Nestern, hätten die Menschen ihre ersten Häuser errichtet. Die Architekturregeln der ›Firmitas‹ und ›Utilitas‹ finden in dieser Ursprungserzählung ihre Begründung. Für die dritte wesentliche Kategorie, die ›Schönheit‹ des Gebäudes, wird der Vergleich mit der Schönheit des menschlichen Körpers angeführt. Die ›natürlichen‹, angeblich auch mit den Konstruktionsgesetzen des Kosmos übereinstimmenden Regeln der Architektur untermauern bereits eine klassizistische Norm, wie aus einem Passus über die Wandmalerei deutlich wird. Abscheu empfindet der Autor vor »dem gegenwärtigen verderbten Geschmack«, der »auf den Stuckflächen lieber ungeheuerliche Wesen als wahrheitsgetreue Darstellungen natürlicher Gegenstände zur Schau« stelle. Er favorisiert den offenbar schon etwas weiter zurückliegenden heroisch-würdigen Epochenstil des Imperators Augustus, dem er seine ›Zehn Bücher über Architektur‹ widmete.

Die entscheidenden, in der Neuzeit zu großer Wirksamkeit gelangten Fortschrittserzählungen zur bildenden Kunst finden sich, außer in Ciceros und Quintilians rhetorischen Schriften, vor allem in der ›Naturalis Historia‹ des Plinius (23–79 n. Chr.). Die Geschichte der Malerei und Tonbilderei ist hier eingebunden in die Lehre der Erdarten (Buch 35), die der Bildhauerei u. a. in die Lehre von den Metallen (Buch 34). Die bildenden Künste sind also noch nicht aus dem gesamten Korpus der Wissenschaften und Handwerke ausgegliedert. Mit der noch rudimentären Kunsthistoriografie soll die Emanzipation des Künstlers aus dem Stande des ›banausos‹ in Gang gesetzt werden. Dazu dient offenbar die Schilderung einer durch individuelle Erfindungen immer weiter ausgebildeten Fähigkeit, mit künstlerischen Mitteln den Eindruck der Natur vorzutauschen: Der Athener Eumares habe in der Epoche der einfarbigen Malerei als erster Mann und Frau unterschieden, Kimon aus Kleonai die Verkürzung erfunden, also Schrägansichten gegeben, Apollodoros als Erster die »schöne Gestalt« dargestellt, Apelles schließlich den ›Glanz‹ (splendor) erfunden, der dem Bild Tiefe verleiht. Zahlreiche Anekdoten illustrieren die malerische Leistung, plastische Erscheinungen in der Fläche hervorzurufen (›Die Trauben des Zeuxis‹). Neben dieser Meistererzählung gibt es auch schon eine übergreifende historische Betrachtung der Darstellungsmittel. Die Entwicklung der Malerei führt demnach von der Strichzeichnung über die Monochromie zur Hell-dunkelmalerei, in der Erzbilderei vom archaisch strengen Statuenschema des frontal ausgerichteten ›schreitenden‹ Jünglings über die natürlich proportionierte Standbein-Spielbein-Figur des Polyklet zur weicheren und raumgreifenderen Gestaltungsweise von Praxiteles und Lysipp (Abb. 2, 3). Plinius' Naturkunde und Vitruvs Architekturlehre sind die ersten kunsthistoriografisch relevanten Quellenwerke. Beide kompilieren jedoch aus einer Vielzahl älterer Literatur, auch aus verloren gegangenen griechischen Schriften. So gilt Duris von Samos (um 300 v. Chr.) als Erster, der die Ge-

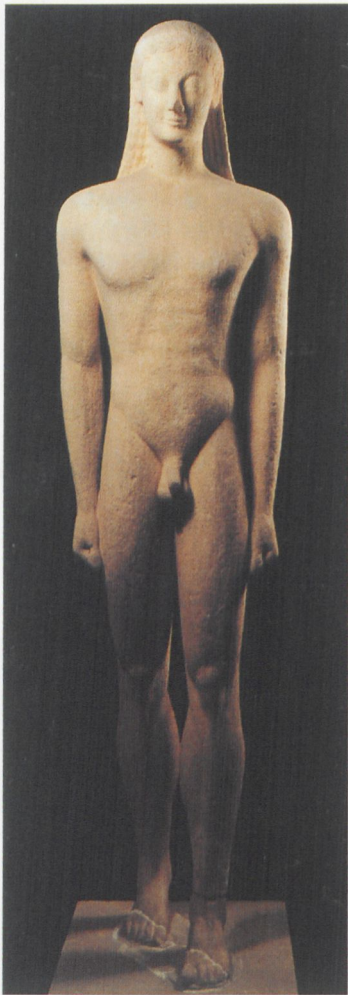


Abb. 2  
›Apoll‹ aus Piräus, um 520 v. Chr., Athen.  
Bild: Georges Duby/Jean-Luc Daval, Skulptur. Von der Antike bis zum Mittelalter, Köln 1999.

schichte des Fortschritts der griechischen Plastik und Malerei dargestellt hat. Trotz der Würdigung künstlerischer Erfindungen gilt für die Antike jedoch grundsätzlich eine eher geringschätzig Auffassung vom bildenden Künstler, denn Handarbeit konnte für eine Sklavenhaltergesellschaft nicht von Belang sein. Platos Kritik der Nachahmung in der ›Politeia‹ lieferte zu dieser Missbilligung die philosophische Begründung: Nur das Reich der Ideen sei wahrhaft existent; seine materielle Reproduktion durch Handwerk wie durch Kunst also minderrangiges Abbild, sinnliche Wahrnehmung weniger erkenntnismächtig als intellektuelle Tätigkeit.

Das Christentum hat diese Kritik an der Sinnlichkeit noch verschärft und der Kunst kein Eigenleben und keine eigene Geschichte zuerkannt. Die Heilsgeschichte, also das Erlösungswerk Christi, ist nun das historische Modell, dem sich die künstlerische Arbeit unterzuordnen hat. In der Gnadenwirkung des Kultbilds und der Reliquie kehrt die magische Praxis zurück. Dennoch ist das Mittelalter aus einer Betrachtung der Kunsthistoriografie nicht auszuklammern, denn die Umformung des platonischen ›idea‹-Begriffs durch den Neuplatonismus lieferte eine notwendige Grundlage für die neuzeitliche Kunsthistoriografie. Platos kunstfeindliche Philosophie wurde von Autoren des Mittelalters gleichsam in eine ›Kunsttheorie‹ verwandelt, und zwar dadurch, dass sie mit Hilfe aristotelischer Denkmotive die platonische ›idea‹ im Subjekt selbst lokalisierten. Demnach präexistiert z. B. das Haus im Geiste des Baumeisters als Idee; und dieser inneren Formvorstellung gilt seine Nachahmung. Solche, z. B. von Thomas von Aquin angestellten Überlegungen gelten aber noch nicht der Kunst als eigenständigem Bereich, sondern dienen der Theologie als Exempel für das Wesen und Wirken des göttlichen Geistes (*deus artifex*).

Der Vergleich künstlerischer Gestaltung mit der göttlichen Schöpfung wird aber bald zu einem wichtigen Argument der Kunstliteratur. Sie beginnt weitgehend mit Cennino Cenninis ›Buch von der Kunst‹, das um 1390 geschrieben wurde und vor allem aus Rezepten zur Farbherstellung und zur Nachahmung bestimmter Motive in verschiedenen Techniken, aber auch zum Aufsetzen von Gold, Anbringen von Edelsteinen usw. besteht. Im 15. Jahrhundert folgten Albertis Schriften zur Architektur, Malerei und Plastik – *das* humanistische Lehrgebäude neuzeitlicher Kunsttheorie, welches sich explizit und durchaus kritisch auf die antiken Autoren zurückbezieht. Bewusst grenzt sich Alberti im ›Traktat über die Malerei‹ von Plinius' Geschichtsschreibung ab. Ihm geht es darum, »die Kunst selbst in einem völlig neuen Ansatz zu begründen«, über den es keine schriftlichen Zeugnisse der Alten gäbe. Empirische Messung und die Gesetze der Optik sollen ihre Fundamente sein. Zum andern sucht Alberti den Bezug auf Wahrheit, Sittlichkeit und Schönheit zu begründen, indem er die ›historia‹ dem Redner gleichstellt, der sein Publikum bewegt, erfreut und belehrt durch eine angemessene Beziehung der Darstellungsart auf den dargestellten Gegenstand. Die perspektivische und rhetorische Ausrichtung der ›historia‹ auf den Betrachter entspricht dabei einer grundsätzlichen Aufwertung der individuellen künstlerischen Arbeit, die von Alberti ausdrücklich an Stelle wertvoller Steine und Metalle als das eigentlich Wertbildende betrachtet wird. Hier lässt sich die Entsprechung zu frühkapitalistischen Wirtschaftsformen nicht übersehen. Insofern löst das Handlungsbild mit der ihm im-

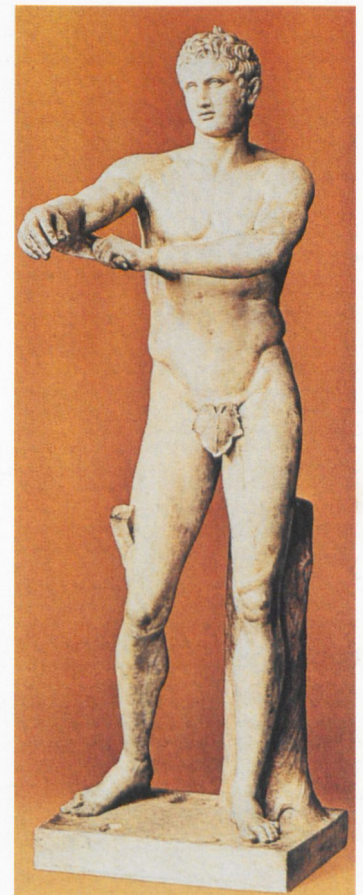


Abb. 3  
Lysippos: *Apoxyomenos*  
(röm. Kopie), 330 v. Chr.  
Bild: Archiv.

»Nicht schildern lässt sich, welche Einbildungskraft dieser sinnreiche bewunderungswürdige Künstler bei einer Mutter kundgab, die barfuß ohne Gürtel, die losen Gewänder zum Teil in der Hand, mit flatternden Haaren ihre Kinder scheltend vor sich her jagt, damit sie den einstürzenden Gebäuden und den Flammen entfliehen.«  
(Vasari in ›Leben des Raffael‹ über dessen Gemälde *Bargobrand* von 1514)

pliziten Geschichte das zeitlos individuell konzipierte symbolische Kultbild ab, dessen Wirkungsmacht durch die ihm äußere Kulthandlung Entfaltung gefunden hatte.

Mit der gemalten ›historia‹ tritt auch die erste eigenständige Kunsthistoriografie auf den Plan. Die ›Commentarii‹ des Bildhauers Lorenzo Ghiberti (1378–1455) enthalten die erste Künstlerkunstgeschichte in der Tradition des Plinius. Autobiografische Intentionen sind unverkennbar. So schreibt sich Ghiberti im zweiten Kommentar in die Ahnenreihe der Trecentisten ein und ruft (wie schon Cennini, Dante, Boccaccio und Petrarca) Giotto zum Begründer der neuen Kunst aus. Hier finden wir den zentralen Gedanken der ›Wiedergeburt‹ der Kunst: Der christliche Bildersturm habe die bildende Kunst in den Untergang getrieben; die »Griechen« (gemeint sind die in Italien tätigen Künstler aus Byzanz) hätten mit »unsäglicher Rohheit« wieder mit der Malerei begonnen, bis endlich Giotto, von Cimabue entdeckt, die »Wiedergabe des Natürlichen« zu neuen Ehren gebracht habe.

Ein anderer Künstler, der Maler und Architekt Giorgio Vasari (1511–74), hat in seinen berühmten ›Lebensbeschreibungen‹ den Gedanken der ›rinascita‹ zur Entfaltung gebracht (vgl. 10.2.1; KAB 5/02). Er gilt als ›Vater der Kunstgeschichte‹, weil er auf der Grundlage eines umfangreichen Quellen- und Faktenmaterials erstmals einen repräsentativen und systematisch ausgearbeiteten Rückblick auf die Kunstentwicklung seit dem ausgehenden Mittelalter gegeben hat. Drei Zeitalter (›età‹ bzw. ›maniere‹) folgen aufeinander. Die ›Kindheit‹ (Cimabue, Giotto, die Pisani) löst sich von den ›Zerrbildern‹ des Mittelalters, worauf das ›Jünglingsalter‹ (Masaccio und die Meister des Quattrocento) zu einer noch etwas mühsamen, regelbetonten Naturnachahmung gelangt sei, angeleitet durch das Studium der antiken Vorbilder. Diese ›zu nah am Modell‹ operierende ›maniera secca‹ überwindet erst das Cinquecento (Raffael, Leonardo) und ganz besonders der »göttliche« Michelangelo, der vollkommene Freiheit walten lässt in der Gestaltung von Vorbildern, ohne gleichwohl in eine unorganische Künstlichkeit zu verfallen, wie sie Vasari an der ›Schnellfertigkeit‹ seiner später ›Manneristen‹ genannten Zeitgenossen tadelt.

Der dreistufige Fortschritt der Kunst wiederholt die schon von Plinius wiedergegebene Progression der antiken Malerei. Die ›maniera moderna‹ wird als Spiegelbild der ›maniera antica‹ aufgefasst, eine Kontinuität, die unterbrochen worden sei durch die Verfallsphase der mittelalterlichen ›maniera vecchia‹. Geschichte erscheint somit als zyklisches, gleichsam natürliches Geschehen. Den eigentlichen Fortschrittsgedanken liefert dieses schon in der antiken Geschichtsschreibung verwendete Bild des Naturkreislaufs allerdings nicht, deutet es doch die Gegenwart als bloße Wiederholung eines Vergangenen. Die entscheidende Ergänzung findet es durch die christliche, auf Transzendenz gerichtete Geschichtsidee.

Das Erlösungswerk Christi, welches in der Auferstehung der Toten, in einem Reich jenseits aller irdischen Gebundenheit, sein Ziel findet, ist das Thema einer Illustration der ersten und, leicht variiert, der Titelabbildung zur zweiten Ausgabe der ›Viten‹ (Abb. 4). Jedoch nicht Christus als Weltenrichter thront über der Auferstehungsszene, sondern die von der Allegorie des Ruhms (gewissermaßen als der personifizierten Kunsthistoriografie) ge-

leiteten drei Künste. Deren ›Leben spendende‹ Kräfte werden auf diese Weise als quasireligiöse Wege zum ewigen Leben interpretiert. Kunstgeschichte mündet für Vasari in der gleichsam göttlichen Schöpfungskraft Michelangelos, die gemäß der neoplatonischen ›disegno‹-Lehre im Intellekt und nicht allein in der Natur und ihrer technischen Nachahmung gründet. Die Größe dieses Künstlers misst sich an der erst von ihm erreichten »Vollkommenheit der Zeichnung« und an den Qualitäten der ›grazia‹ und der ›terribilità‹, der spielerischen Überwindung technischer Schwierigkeiten wie etwa der perspektivischen Verkürzung. Virtuose Überschreitung der Regel und nicht ihre bloße Befolgung führt zur wahrhaft lebendigen Wirkung von Kunst. Das von Baldassare Castiglione beschriebene Ideal der Lässigkeit des Hofmannes (*sprezzatura*) ist als das gesellschaftliche Pendant des hier definierten Ideals erkannt worden, das deutlich von den bürgerlichen Tugenden Fleiß und Genauigkeit abgegrenzt werden kann, die den Meistern des Quattrocento eigen waren.

Dass Michelangelos Kunst als ein nicht mehr überbietbarer Höhepunkt der Entwicklung bewertet wird, zeigt die innere Problematik von Vasaris Geschichtsschreibung. Der erreichte Gipfel des Fortschritts impliziert bereits das drohende Ende, gegen das Vasari seine Kunstgeschichte als »Entwicklung einer universalen Regel für das Schöne« (Belting) stellt. Der von den älteren Künstlern erreichte Fortschritt ist immer defizitär gegenüber dem von Michelangelos Generation erreichten absoluten Ideal. Dass die Beurteilung etwa von Giotto's Kunst nach der ›qualità dei tempi‹, also nach Maßgabe des zu seiner Zeit möglichen, den normativen Wert der Schönheit in Michelangelos Werken in Frage stellt (da ja auch sie an ihre Zeit gebunden sind), stellt für Vasari selbst noch kein Problem dar. Sein Vorbild ist die antike Historiografie, die mit rhetorischen Mitteln als Lehrerin der Menschheit wirken wollte. Wie die gemalte ›historia‹ soll Geschichtsschreibung erfreuen und belehren, und nicht, wie die Chronik, Einzelheiten aneinander reihen. Lebendigkeit der Darstellung ist ihm wichtiger als dokumentarisch verbürgte Wahrheit. Die Lebensbeschreibungen sind z. B. oft durch Anekdoten bereichert, deren Authentizität fragwürdig ist. Neuerdings wird sogar die Autorschaft Vasaris für das Gros der Biografien in Frage gestellt.

Die zahlreichen Werkbeschreibungen (*ekphrasis*) folgen wie die Viten generell rhetorischen Prinzipien. Immer wieder geht es vor allem darum, in der lebendigen Wirkung und Schönheit dargestellter Figuren die schöpferische Kraft des Künstlers zu preisen, die ihm offenbar durch seine Emanzipation aus zünftisch-städtischer Gebundenheit und seiner Eingliederung in die Hofgesellschaft zuwächst.

In den folgenden zwei Jahrhunderten bleibt Vasaris Künstlerkunstgeschichte ein vielfach nachgeahmtes Vorbild. Sein kunsttheoretisches Konzept, das er vor allem in den Einleitungen zu den drei Teilen der Viten ausführt und im Begriff des ›disegno‹ verankert, leistete die Synthese des handwerklich-technischen Nachahmungskonzeptes mit dem neoplatonisch-christlichen Idea-Begriff. Es bestimmte die gesamte Epoche der höfisch-klassizistischen Kunst, deren institutioneller Auftakt die Gründung der Florentiner Akademie im Jahr 1563 war.

Die Grundlagen der »edlen und freien«, also über den Handwerkerstand



Abb. 4  
Giorgio Vasari und Schüler,  
Allegorie der Fama mit den  
Künsten, letzte Seite der  
Erstausgabe von ›Le Vite‹  
(Holzschnitt), Florenz 1550.  
Bild: Archiv.

erhobenen Malkunst darzustellen, war auch das Ziel des ›flämischen Vasari‹ Carel van Mander. In seinem ›Schilder-Boeck‹ (1604) versuchte er, eine niederländisch-deutsche Ergänzung zu Vasaris italienischen Viten zu geben, ausgehend von der auch bei Vasari wiedergegebenen Legende über die Erfindung der Ölmalerei durch Jan van Eyck. Nicht nur Vasaris toskanisch-römische Perspektive, sondern auch sein Fortschrittsgedanke werden hier zum Teil jedoch außer Kraft gesetzt. Van Mander liefert keine rahmen- de Geschichtskonstruktion für seine Viten und widerspricht (z. B. im Leben des Lukas van Leyden) Vasaris Auffassung, alle niederländischen Künstler hätten von Italien gelernt. Hendrick Goltzius wird als Zeichner zwar dem »großen Michelangelo« an die Seite gestellt, doch kaum im Sinne der italienischen ›disegno‹-Lehre, denn er wird vor allem als Stecher gewürdigt. Vasaris klarer Abwertung der ›fleißigen‹ reproduktiven ›imitatio‹ folgt van Mander keineswegs, vielmehr würdigt er die Perfektion des Ab- bils auch in den Kategorien ›netticheydt‹ (Sauberkeit der Ausführung) oder ›Reflexy-const‹ (Kunst der Darstellung von Spiegelungen und Refle- xen). Gegen den Kanon argumentiert er in seinem häufigen Lob der vene- zianischen Tradition und der Farbe, auch mit dem Hinweis auf die innova- tive Landschaftsmalerei Pieter Bruegels d. Ä. (Abb. 5).

Im Kontrast zur Aneignung der ›Viten‹ in Flandern steht die Vasari-Rezep- tion durch Bellori und die französische Akademie. Das Pendel schlug hier nicht in Richtung Naturnachahmung aus, sondern in die Richtung des Ide- alschönen. Mit der Etablierung einer klassischen Norm nahm aber eben- falls das Interesse an Vasaris Geschichtskonstruktion ab. In Giovanni Piet- ro Bellori (1615–1696) tritt nun ein gelehrter Nicht-Künstler als kunsthis- torischer Autor auf. Die Einleitung in sein Vitenwerk beruft sich ausdrück- lich wieder auf den idea-Begriff und formuliert mit seiner Hilfe das offizi- elle Programm des Klassizismus, der sowohl die naturalistischen ›Aus- wüchse‹ Caravaggios als auch die naturfernen Konstrukte einer reinen Ideenmalerei kritisiert. Bellori wählt wenige Künstler aus, um an ihnen die schrittweise Reform der Kunst im Sinne eines überzeitlichen, an der Antike geschulten Ideals darzustellen. So weit folgt er Vasaris Entwicklungs- modell, in das nun aber andere repräsentative Künstler eingegliedert werden. Held seiner Geschichtsschreibung ist nicht Michelangelo, sondern Poussin. Und an die Stelle des Dreischritts rückt die Abfolge von These, Antithese

und Synthese: Nach Caravaggios Natu- ralismus und Cavaliere d'Arpinos fanta- stischem Antinaturalismus habe Anniba- le Caracci den Mittelweg zwischen Nat- urstudium und Ideenmalerei gefunden, und zwar nach dem Vorbild der griechi- schen Antike, die nun der römischen deutlich vorgezogen wird. Die folgenden Viten belegen die permanente Wirksam- keit von Annibale Caraccis Reformwerk, das von Poussin im höchsten Sinne reali- siert worden sei.

Seine kanonische Verfestigung fand die- ses klassizistische Programm in der

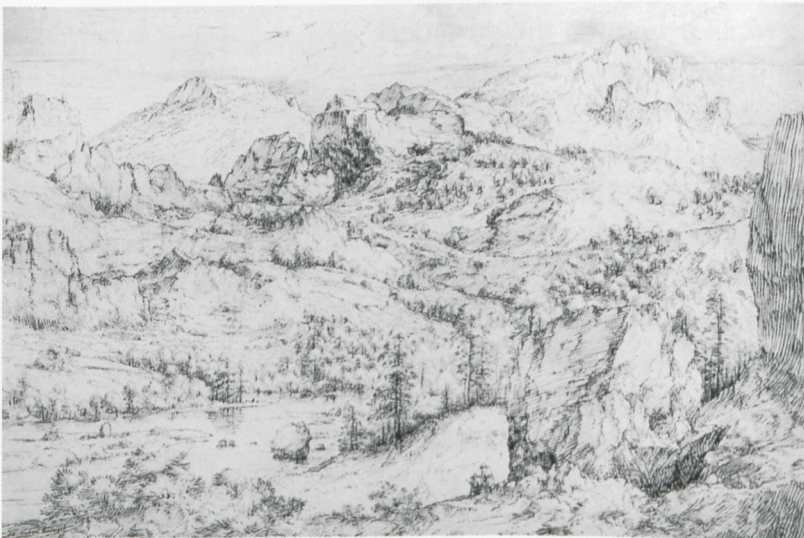
Abb. 5

Pieter Bruegel: Alpine  
Landschaft mit Zeichner,  
1555/56.

»Auf seinen Reisen hat er viele  
Veduten nach der Natur  
gezeichnet, so dass gesagt wird,  
er habe, als er in den Alpen  
war, all die Berge und Felsen  
verschluckt und als Malbretter  
wieder ausgespien, so nah ver-  
mochte er in dieser und ande-  
rer Beziehung der Natur zu  
kommen.«

(Carel van Mander 1617)

Bild.: Archiv.



(1648 gegründeten) 1663 zur ›königlichen‹ ernannten französischen Akademie. In einer Reihe von dokumentierten Konferenzen wurden an exemplarischen Werken aus dem Besitz der königlichen Sammlungen die Maßstäbe der akademischen Doktrin dargelegt.

Geschichtsschreibung spielt bei der Formulierung dieses Regelwerks kaum eine Rolle. Der systematisch entwickelte Bildkommentar aber, der die Urteils- und Sprachfähigkeit der ›Academiciens‹ und somit deren Emanzipation aus dem Handwerkerstand in die Welt des ›Homme de lettres‹ befördern sollte, liefert wichtige Grundlagen für die spätere wissenschaftlich objektivierte Werkanalyse. Ein berühmtes Exempel für die Analyse eines vielfigurigen Historienbildes ist der von André Félibien dokumentierte Vortrag Le Brun über die *Manalesse* von Poussin (Abb. vgl. 6.4.5 Abb. 4 KAb 7/8 01). Die Ekphrasis als literarische Nachschöpfung des Bildlichen wird hier zum einen durch die exakte Beschreibung, zum anderen durch den gelehrten Kommentar ersetzt. Le Brun benennt zum Beispiel die antiken Vorbilder einiger Bildfiguren und erörtert deren emotionalen Ausdruck in Bezug auf das Sujet. In der ebenfalls dokumentierten Diskussion seines Vortrags wurde auch das Verhältnis von Bild und biblischer Textvorlage kritisch erörtert. Letztlich dienten die akademischen Vorträge jedoch nicht der Kunst, sondern vor allem der Glorifizierung des Monarchen und der feudalen Rangordnung, die sich besonders in der zentralen Regel der ›Schicklichkeit‹ (*bienséance*, *convenance*) widerspiegelt. Hinter den Normen der Kunst steht die staatliche Macht, deren Erhalt somit mit den Regeln des ›beau idéal‹ verknüpft war. Im Rahmen des Akademismus wurden aber auch die Grundlagen zu seiner Überwindung gelegt.

Zunächst relativierte auch der nationale Gedanke das dogmatische Regelwerk des ›ancien régime‹. Im ›Querelle des Anciens et Modernes‹ des ausgehenden 17. Jahrhunderts zeichnete sich, freilich vorgeprägt durch entsprechende Ideen der italienischen Renaissance, ein Sieg der zeitgenössischen französischen Kunst über die Autorität des antiken Ideals ab. Zur gleichen Zeit kündigte der Akademie-Streit zwischen den von Roger de Piles angeführten ›Rubenisten‹ und den von Le Brun angeführten ›Poussinisten‹ die Priorität des ›disegno‹ über die Farbe auf. Dabei konstituierte sich ein kritiklustiges Kunstpublikum, das den Hof als normative Instanz ablöste und dessen Kunsturteil sich auf den Geschmack (*gout*) gründete. Das subjektive Erleben des Kunstbetrachters wurde zur entscheidenden Instanz, so dass die gelehrte, akademische Perspektive auf die richtige oder falsche Anpassung der künstlerischen Form an ihr Sujet nicht mehr als die einzig legitime erschien.

Von der Aufklärung übernahm die Kunsttheorie nicht den höchsten Wert der Vernunft, sondern ihr abgespaltenes Gegenteil: die Empfindung. Denis Diderot (1713–1784), erster Kunstkritiker und Schlüsselfigur der französischen Aufklärung, verstand die Aufgabe der Malerei vor allem darin, den Betrachter emotional zu bewegen, und zwar nicht durch typisierte Gesten, sondern durch möglichst genaues Studium der Affekte und ihres Ausdrucks. Das akademische Modellstudium sollte durch eigene Beobachtung im alltäglichen Leben ersetzt werden. Der bis dahin unangefochtene höchste Rang des Historienbildes erfuhr zu Gunsten der Genremalerei eine gewisse Einschränkung.

»... an dem jungen Mann, der einen Korb trägt, sieht man eine zarte Schönheit, die kein anderes Vorbild gehabt haben kann als jene wunderbare Figur des antiken Apoll. Der Umriss seiner Gliedmaßen hat etwas noch viel Anmutigeres als der des Jungen, der mit dem Alten spricht; man erkennt leicht, dass dieser nicht von gleich hoher Geburt ist.«

(Le Brun in seiner Akademie-rede 1667 über Poussins Gemälde *Manualese* von 1637–39)



Abb. 6

Titelkupper von Winckelmanns  
Geschichte der Kunst des  
Altertums.

»Ich habe alles, was ich zum  
Beweis angeführt habe, selbst  
und vielmal gesehen und  
betrachten können, sowohl  
Gemälde und Statuen, als  
geschnittene Steine und  
Münzen.« (Winckelmann  
1764)

Bild: Archiv.

Die Nähe der Kunsttheorie zur neuen Disziplin der Psychologie manifestiert sich programmatisch in Baumgartens Begründung der Ästhetik (1750) als einer Lehre der sinnlichen Erkenntnis, die er der logischen an die Seite stellte. Die Regeln der Kunst werden zwar nicht abgeschafft, aber in einer anthropologischen Konstante verankert, dem »schönen Geist«, der als das archetypisch Schöpferische verstanden wird und sich etwa in der Erregbarkeit der Seele, in Einbildungskraft und Geschmack manifestiere.

Erst diese psychologische Prämisse der Ästhetik begründete den universalen, die Einzelkünste in sich fassenden Kunstbegriff, auf dem nicht nur die idealistische Kunstphilosophie, sondern auch die Kunstgeschichtswissenschaft aufbauen sollte. Erst durch die philosophische Aufwertung des sinnlichen Vermögens wurde der Geniebegriff möglich. Der Vorstellung vom »schönen Geist« ist aber auch die potenziell wiederum normative Idee der Nation als einer natürlichen Gemeinschaft verwandt, die ihren ureigenen künstlerischen Ausdruck zur Entfaltung bringe. Nicht mehr allein das Lob des Herrschers, sondern vor allem das der Nationen sollte bis ins 20. Jahrhundert hinein den Blick auf die Kunstgeschichte bestimmen.

Die moderne Kunsthistoriografie beginnt mit Winckelmann (1717–1768), dessen Denken die ganze Widersprüchlichkeit zwischen dem aufklärerischen Ziel des eigenständigen Urteilens und den Axiomen des Schönen und der Nation widerspiegelt. Entschieden postuliert er in seiner »Geschichte der Kunst des Altertums« (1764) (Abb. 6) die Notwendigkeit der Originalkenntnis. So wie der Physiker sich nicht durch Überlieferung, sondern das Experiment leiten lässt, soll das künstlerische Objekt nicht ungeprüft im Sinne der überlieferten Geschichtsschreibung bewertet werden. Eigens angefertigte Zeichnungen und Stiche sollen dem Leser ermöglichen, die Analyse der Objekte nachzuvollziehen.

Das Modell der Vitenkunstgeschichte ist somit obsolet geworden. Der historische Prozess wird nicht mehr an die Reihe der Künstler und ihre Lebensbeschreibungen geheftet, sondern ausschließlich an die Kategorie des Stils, dessen differente Merkmale durch vergleichende Werkanalysen gewonnen werden. Träger der Stilentwicklung aber ist die ideale Nation, verkörpert im antiken Griechenland. Nur dort hat sich nach Winckelmanns Auffassung der vollständige Stilzyklus vom »älteren« über den »hohen« zum »schönen Stil« und zum »Stil der Nachahmer« ausgebildet. Das Schöne in der Kunst konnte nur aus einer »schönen Natur« hervorgegangen sein, die im gemäßigten Klima Griechenlands und in der freiheitlichen Verfassung der Polis ihre besten Voraussetzungen gefunden habe. Nur die Nachahmung der griechischen Vorbilder könne den Neueren die »edle Einfalt und stille Größe« ihrer Kunst, und damit auch den »Geist der Freiheit« wiederbringen. Raffael (die »schöne Seele«) habe den wahren Charakter der Alten zuerst wieder empfunden.

Trotz der Ansätze zu empirischer Formanalyse und Quellenkritik, die ihm das Prädikat des Gründers der Archäologie wie der Kunstgeschichtswissenschaft eingebracht haben, bleibt Winckelmann der klassizistischen Norm verhaftet und strebt mit Hilfe seines »Lehrgebäudes« die Verbesserung der Kunst seiner Zeit an. Wie schon Bellori geißelt er vor allem die zu große Naturnähe barocker Körperdarstellung, der er die Wahrung eines ideal gestrafften Konturs entgegenhält. Einen vorbildlichen Zeitgenossen,



wie ihn Bellori in Poussin fand, kann Winckelmann jedoch nicht mehr vorweisen, trotz seiner Sympathien für Anton Raphael Mengs: das Ideal rückt in die Vergangenheit. Dafür verbindet sich der Reformgedanke mit politischer Utopie. Winckelmanns Projektion des künstlerischen Schaffens auf einen ideal gedachten kulturellen Kontext ist Ausdruck der faktisch sich vollziehenden Dissoziation von Kunstproduktion und gesellschaftlicher Macht. Die Kontextualisierung der Kunst in der »schönen Natur« Griechenlands erweist sich so als Kompensation des realen Verlustes von künstlerischer Repräsentationsmacht.

»Volksgeist« oder »Volkscharakter« werden zur wichtigsten Bezugsgröße der Kunst. Die Idee der Nation tritt an die Stelle des neoplatonisch begründeten Ideals der älteren, dem Souverän huldigenden Kunsttheorie. Der erneut normative Anspruch dieser Idee speist sich aus der politischen Aufgabe der Nation als einem Surrogat des Monarchen. Ihre wertsetzende Funktion erfüllt sich logischerweise nicht in der Bindung an Griechenland und den Klassizismus. Gerade Herders Kritik an Winckelmanns Fixierung auf Griechenland und seine Gegenbehauptung der Kunstfähigkeit jeder Nation entfaltete den Kern von Winckelmanns Griechenland-Ideal: Verschiedene und doch gleichwertige Formen des Kunstausdrucks begründen die Autonomie des Volkscharakters. Die Neuordnung von Gemäldesammlungen nach nationalen Schulen, zuerst von Christian Mechel 1781 in der Kaiserlichen Galerie im Schloss Belvedere in Wien realisiert, gibt dieser Konsequenz des Winckelmannschen Konzepts Ausdruck. Das Modell Griechenland ließ sich ohne weiteres auf andere Nationen übertragen. So versammelte Alexandre Lenoir in seinem »Musée des Monuments Français« (1806) die Denkmäler der monarchischen und klerikalen Vergangenheit des französischen Staates und interpretierte sie als Spiegel des Aufstiegs der französischen Nation. Auf Italien konzentriert sich Séroux d'Agincourts sechsbändige »Histoire de l'art par les monuments, depuis sa décadence au IV<sup>e</sup> siècle jusqu'à son renouvellement au XVI<sup>e</sup>«, die zwischen 1811 und 1823 in Paris erschien. Umfangreiche Tafelbände lassen, ganz im Sinne von Winckelmanns Betonung der Anschauung, Architektur, Skulptur und Malerei für sich sprechen und machen die jeweils gattungseigene Stilentwicklung in Bilderreichen deutlich (Abb. 7).

Mit Winckelmanns Geschichte der Kunst war eine Zäsur erreicht. Das Ideal der Fortschrittserzählung war nicht mehr in eine direkte Beziehung zur eigenen Gegenwart zu bringen. Winckelmann schätzte von den neueren Künstlern Raffael am höchsten und in dieser Wertung eines vergleichsweise



Abb. 7  
Séroux d'Agincourt, *Histoire de l'art par les monuments ...*,  
*Tableau historique et chronologique*, Bd. IV, Taf. LXIV, 1810.  
Bild: Archiv.

Abb. 9 (Folgeseite)  
Radierung nach Franz Pffor:  
*Raffael und Dürer knien vor dem Throne der Kunst*,  
1832–35.  
»Nicht bloß unter italienischem  
Himmel, unter majestätischen  
Kuppeln und korinthischen  
Säulen; – auch unter  
Spitzgewölben, kraus-verzierten  
Gebäuden und gotischen  
Türmen, wächst wahre Kunst  
hervor.« (Wackenroder 1797)  
Bild: Archiv.



älteren Stils kündigt sich bereits die Sistierung der auf virtuose Vollendung zielenden Fortschrittsidee an. Dabei ging es im Grunde nicht um die Inthronisierung älterer Kunstformen als solcher, sondern, wie auch im Ideal der Nation, um den Wert der Authentizität, den man durch die akademische Routine und die feudale Pracht des barocken Zeitalters ›verdorben‹ fand, mit dessen Hilfe man aber faktisch die symbolische Repräsentationsmacht des klassizistischen Ideals ersetzen wollte. Als ebenbürtigen Freund des ›himmlischen‹ Raffael imaginierte Wackenroder in seinen ›Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders‹ (1797) den »echt-vaterländischen« Maler Albrecht Dürer, dessen »unbefangene Einfalt« und naive Naturtreue der idealischen Schönheit für gleichwertig befunden wird (Abb. 8). Hatte die absolutistische Kunsttheorie jeden Gedanken an Entwicklung in eine Hierarchie der Gattungen und Regeln aufgehoben, verankerte die Romantik das Kunstschaffen in einem ebenso jenseits der Geschichte wirksamen seelischen Vermögen. Der zum Katholizismus übergetretene Friedrich Schlegel hat in seinen Gemäldebeschreibungen aus Paris (1803–1805) bemerkt, dass sowohl die »alten« wie die »neuern italiänischen Mahler das innerste Wesen des alten Lebens und Glaubens [...] so innig ergriffen haben, dass die Mahler jetziger Zeit dagegen sehr unvorteilhaft abstechen.« Hinter seinem literarischen Projekt, das die ursprüngliche Bedeutung und Lebendigkeit der Werke einzufangen suchte, steht ihre tatsächliche Defunktionalisierung durch die Französische Revolution. Der kirchliche wie der königliche Kunstbesitz waren nationalisiert, Gemälde und andere Kunstschätze im In- und Ausland beschlagnahmt worden. Die meisten der geraubten Kunstschätze waren in den zum ›Musée Napoléon‹ umbenannten Louvre gelangt, der so einen nie gekannten Überblick über die europäische Malerei vermittelte. Gerade die Isolierung der Werke aus ihrem Kontext schuf die sichtbare Kunstgeschichte im Museum und bildete die Grundlage für ihre ›autonome‹ Behandlung durch die neuere Kunsthistoriografie. Zugleich verwies diese Isolierung ebenso auf das ›Ende der Kunst‹ wie die nicht nur von Schlegel konstatierte Tatsache, dass der große Stil des klassischen Historienbildes in der Gegenwart nicht mehr erreichbar war.

Die moderne, wissenschaftliche Geschichte der Kunstgeschichte resultiert aus dieser nachrevolutionären Erfahrung eines verlorenen Ideals. Sie unternimmt den Versuch, der Kunst ihren ›Sitz im Leben‹ zurückzugeben, zum einen mit Hilfe der emphatischen Steigerung des anschaulichen Erlebens von Kunstwerken, in dem ihre sichtbare Präsenz zum Schlüssel des Verstehens gemacht wird; zum andern durch die sachliche Rekonstruktion ihres Kontextes, die den historischen Funktionszusammenhang der Kunst wiederherzustellen sucht. Aus diesen, schwer miteinander vereinbaren Impulsen gingen die Methoden der akademischen Kunstgeschichte hervor, deren Entwicklung und heutige Kritik Thema des zweiten Teils sein werden.

Die moderne, wissenschaftliche Geschichte der Kunstgeschichte resultiert aus dieser nachrevolutionären Erfahrung eines verlorenen Ideals. Sie unternimmt den Versuch, der Kunst ihren ›Sitz im Leben‹ zurückzugeben, zum einen mit Hilfe der emphatischen Steigerung des anschaulichen Erlebens von Kunstwerken, in dem ihre sichtbare Präsenz zum Schlüssel des Verstehens gemacht wird; zum andern durch die sachliche Rekonstruktion ihres Kontextes, die den historischen Funktionszusammenhang der Kunst wiederherzustellen sucht. Aus diesen, schwer miteinander vereinbaren Impulsen gingen die Methoden der akademischen Kunstgeschichte hervor, deren Entwicklung und heutige Kritik Thema des zweiten Teils sein werden.

Auswahlbibliografie:

**Julius von Schlosser**, Die Kunstliteratur. Ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte, Wien 1924, Nachdruck: Wien 1985.

**Wolfgang Kemp**, Disegno. Beiträge zur Geschichte des Begriffes zwischen 1547 und 1607, in: Marburger Jb. Für Kunstwissenschaft, 19. 1974, S. 219–240.

**Ernst H. Gombrich**, Kunst und Fortschritt. Wirkung und Wandlung einer Idee, Köln 1978.

**Hans Belting**, Das Ende der Kunstgeschichte?, München 1983.

**Erwin Panofsky**, Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie, 7. unver. Aufl. Berlin 1993.

**Wilhelm Schlink**, Ein Bild ist kein Tatsachenbericht. Le Bruns Akademierede von 1667 über Poussins Manna-wunder, Freiburg i. Br. 1996.

**George Didi-Hubermann**, Vor einem Bild. Aus dem Französischen von Reinold Werner, Wien 2000.

**Hubert Locher**, Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst 1750–1850, München 2001.